

Инесса Ильинична Соктоева

**почетный академик РАХ,
кандидат искусствоведения,
почетный профессор ВСГАКИ,
член Союза художников России,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации,
заслуженный деятель искусств
Республики Бурятия**



Инесса Ильинична Соктоева — первый профессиональный искусствовед Бурятии, выдающийся ученый-исследователь искусства Бурятии с «древнейших» времен по настоящее время, создатель науки об искусстве в Восточно-Сибирском регионе и научной школы искусствоведения Забайкалья, популяризатор бурятского изобразительного искусства.

Инесса Соктоева по первому образованию художник-педагог. Закончила Московский городской педагогический институт им. В. П. Потемкина. Исследованием изобразительного искусства Инесса Соктоева занялась по окончании аспирантуры НИИХП. С тех пор более 65 лет своей жизни она посвятила профессии искусствоведа.

Инесса Ильинична освещала почти все выставки Союза художников Бурятии, работала сотрудником Художественного музея им. Ц. С. Сампилова. Кроме того, она стала первым исследователем народного творчества, обратившись к таким темам, как мастерство чеканки и национальный костюм.

Автор более 100 научных и научно-популярных публикаций. В их числе 3 монографии, разделы по изобразительному искусству в книгах: «Очерки истории культуры Бурятии», «Очерки культуры МНР», статьи в журналах «Изобразительное искусство РСФСР», «Искусство», «Декоративное искусство СССР», «Художник» и другие. Является составителем альбомов «Бурятский художественный металл», «Декоративно-прикладное искусство Дальнего Востока», «Художественное наследие Бурятии». Соавтор коллективных монографий «Реалистическое и символическое в художественной культуре Бурятии», «Отражение символики традиционной культуры в искусстве народов Байкальского региона и Центральной Азии», «Серебро Бурятии», автор ряда буклетов, посвящённых творчеству художников и мастеров республики.

Инесса Соктоева неоднократно представляла изобразительное искусство Республики Бурятия в городах России и Советского Союза, а также за рубежом: в Монголии, Чехословакии, Греции, Венгрии, Франции.

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF BURYATIA
The National Museum of the Republic of Buryatia
THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS
THE ASSOCIATION OF ART CRITICS (AIS)

**INESSA SOKTOEVA'S SCIENTIFIC HERITAGE
IN THE CONTEXT
OF THE CURRENT ISSUES
IN MODERN FINE ARTS**

Proceedings of All-Russian Scientific and Practical Conference
with international participation,
dedicated to the 90th anniversary of
I. I. Soktoeva's birth

(Ulan-Ude, June 26–30, 2018)

Scientific editor
B. Ts. Gomboev
Cand. Sci.(Hist.)

Ulan-Ude
Buryat State University Publishing Department
2018

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
Национальный музей Республики Бурятия
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
АССОЦИАЦИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ (АИС)

НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ И. И. СОКТОЕВОЙ В СВЕТЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Материалы всероссийской научно-практической конференции
с международным участием,
посвященной 90-летию со дня рождения
И. И. Соктоевой

(Улан-Удэ, 26–30 июня 2018 г.)

Научный редактор
Б. Ц. Гомбоев
кандидат исторических наук

Улан-Удэ
Издательство Бурятского государственного университета
2018

УДК 73/76(571.54)
ББК 85.10(2Рос.Бур)
Н 345

Издание осуществлено при финансовой поддержке РФФИ
(грант № 18-012-20041\18)

Ответственный редактор

Т. В. Кочева, кандидат технических наук

Рецензенты

С. В. Бураева, доктор исторических наук
Л. Ю. Николаева, кандидат искусствоведения

Текст печатается в авторской редакции

Н 345 **Научное наследие И. И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства:** материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 90-летию со дня рождения И. И. Соктоевой (Улан-Удэ, 26–30 июня 2018 г.) / науч. ред. Б. Ц. Гомбоев, отв. ред. Т. В. Кочева. — Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2018. — 232 с.: ил. ISBN 978-5-9793-1241-5
DOI: 10.18101/978-5-9793-1241-5-5-232

Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Научное наследие И. И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства Бурятии» приурочена к 90-летию со дня рождения Инессы Ильиничны Соктоевой, известного ученого-искусствоведа Бурятии и России, заслуженного деятеля искусств РФ и РБ, кандидата искусствоведения, почетного академика РАХ, члена Союза художников России, члена ассоциации искусствоведов.

В книге представлены статьи по актуальным проблемам искусствоведческой науки, в том числе трансформации традиций в современном искусстве, по образно-стилевому поискам национальной парадигмы, инновациям, в контексте изучения истории развития современного искусства Бурятии, ближнего и дальнего зарубежья.

Издание адресовано искусствоведам, культурологам, историкам, специалистам музейного дела, а также широкому кругу исследователей искусства и культуры.

Inessa Soktoeva's Scientific Heritage in the Context of the Current Issues in Modern Fine Arts: Proceedings of All-Russian Scientific and Practical Conference with international participation, dedicated to the 90th anniversary of I. I. Soktoeva's birth (Ulan-Ude, June 26–30, 2018) / Sci. ed. B. Ts. Gomboev, Ex. ed. T. V. Kocheva. — Ulan-Ude: Buryat State University Publishing Department, 2018. — 232 p.: ill.

The "I. I. Soktoeva's scientific heritage in the context of the current issues in modern fine arts in Buryatia" All-Russian Research to Practice Conference with International Participation is coincided with the 90th birth anniversary of Inessa Ilyinichna Soktoeva, a well-known Buryat and Russian scientist and fine arts expert, honoured arts worker of Russia and Buryatia, Cand. Sci. in Arts History, honorary member of the Russian Academy of Arts, member of the Russian Artists Union and the Association of Art Critics.

The articles in the Proceedings discuss topical scientific issues of the art critics, including transforming traditions in the modern art, searching for an image and style for a national paradigm, innovations in the context of exploring the history of the modern art in Buryatia, in the neighbouring countries and beyond.

This issue is intended for arts critics, culture experts, historians, museum studies experts, as well as for a wide range of the arts and history researchers.

УДК 73/76(571.54)
ББК 85.10(2Рос.Бур)

ISBN 978-5-9793-1241-5

© ГАУК РБ «Национальный музей Республики Бурятия», 2018

Дорогие друзья!

Проведение всероссийской научно-практической конференции «Научное наследие И. И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства Бурятии» приурочено к 90-летию со дня рождения Инессы Ильиничны Соктоевой, признанного ученого-искусствоведа, заслуженного деятеля искусств РФ и РБ, и стало одним из значимых научных и культурных событий в столице Республики Бурятия — городе Улан-Удэ. Научные идеи И. И. Соктоевой позволили увидеть немало важных связей в историческом развитии искусства Бурятии с этнографией, фольклором, генезисом традиций кочевых народов Центральной Азии.



Участие представителей ведущих научных, творческих, образовательных организаций, учреждений культуры продемонстрировало многообразие точек взаимодействия, свидетельствует о необходимости укрепления связей в осуществлении дальнейшего развития и сотрудничества искусствоведов, народных мастеров и художников России и зарубежья.

Разрешите от руководства Национального музея Республики Бурятия ещё раз поздравить Инессу Ильиничну Соктоеву с 90-летием со дня рождения, пожелать ей крепкого здоровья, долголетия и поблагодарить всех участников первой искусствоведческой конференции, проводимой в Бурятии, — известных ученых, искусствоведов, музейных работников, как российских, так и зарубежных исследователей, за интерес к разнообразным темам, обсуждаемым на конференции, свидетельствующий о значимости продолжения изучения истории и развития современного и традиционного искусства.

С уважением, директор Национального музея
Республики Бурятия
заслуженный деятель искусств
Республики Бурятия, кандидат искусствоведения
Т. А. Боронова

РАЗДЕЛ I

НАЦИОНАЛЬНЫЙ И РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ В ПРОБЛЕМАТИКЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

УДК 745(571.531 (08)

РОЛЬ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ И. И. СОКТОЕВОЙ В ФОРМИРОВАНИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ЗАПАДНЫХ БУРЯТ

© Алсаткина Анжелика Борисовна

Усть-Ордынский национальный центр художественных народных промыслов
Россия, 669001, Иркутская область, Эхирит-Булагатский район,
пос. Усть-Ордынский, ул. М. И. Калинина, д. 14
E-mail: uochnp@mail.ru

Тема доклада обозначает и фиксирует роль искусствоведческих исследований И. И. Соктоевой в становлении и развитии Усть-Ордынского национального центра художественных народных промыслов, который на данный момент формирует творческую художественную среду в культуре и образовательной сфере национального округа.

Трансляция традиционных архетипов, этнических черт западных, так называемых иркутских бурят в ДПИ и фольклоре базируется на структурных изысканиях И. И. Соктоевой. Апологетика ее искусствоведческих трудов обрастает работками учеников. В округе внимательно отслеживаются все ее публикации. Усть-Ордынским национальным центром художественных народных промыслов создана база данных о современном состоянии развития народных промыслов.

Преемственность традиций народного искусства, мифологичность образов, истоки символов озвучены Инессой Ильиничной на многие десятилетия вперед, определяют движение в поисках творческого самовыражения мастеров округа. В местах компактного проживания бурятского населения Иркутского региона проводятся выставки, мастер-классы, пробуждающие интерес к архаичной эстетике, духовному мировоззрению народа, придающему жизненную силу современному самобытному бурятскому творчеству, вбирающему в себя все тенденции и опыт мирового искусства, на что и акцентировала И. И. Соктоева.

Ключевые слова: искусствоведение, творчество, народные промыслы, традиции.

Каждый человек соразмеряет полноту своей прожитой жизни встречами и общением с замечательными, неординарными людьми, ставшими твоим символом, опорой, мерилем профессионализма и человеческой доброты. Так и в моем случае всякий раз, в бесконечном потоке работы в душе возникает теплое чувство благодарности к уникальной женщине Инессе Ильиничне Соктоевой. В ней есть какая-то человеческая особость, которая притягивает и затем выводит на познания мифического охвата.

Мое первое знакомство с Инессой Ильиничной состоялось в 1990 году в г. Якутске, на зональной выставке художников «Сибирь — Дальний Восток». Инесса Ильинична выступала на конференции, и как все общалась, участвовала в культурной программе, поездках на праздник «Исыах» на реку Лена.

Художники и искусствоведы отзывались о ней как о лучшем профессиональном искусствоведке на территории от Дальнего Востока до Урала.

Зимой 1992 г. на семинар по народному искусству в п. Усть-Ордынский по приглашению научно-методического центра, приехали И. И. Соктоева и С. П. Ринчинова. Состоялся разговор между признанными профессионалами и художниками, мастерами округа. Рассматривалась идея создания мастерских народных промыслов, возрождения и развития декоративно-прикладного искусства западных бурят.

В поселке была организована мастерская художественных народных промыслов, которая в 1996 г. зарегистрирована как государственное учреждение культуры «Центр художественных народных промыслов». Дело начиналось с нуля, не хватало специалистов. Помещение выделили. Но не было самого главного — материалов по этнографии, материально-бытовой культуре северных, так называемых иркутских бурят. Работу начали с фондов Иркутского областного краеведческого музея, его библиотеки. Стали ездить в школьные музеи округа (Байтог, Кырма), Ольхонского района (п. Хужир), работать в библиотеках. Параллельно оформляли командировки в Республику Бурятия г. Улан-Удэ в Этнографический музей народов Забайкалья в Верхней Березовке, в фонды хранения в Одигитриевской церкви, в строящийся тогда Музей истории Бурятии, и конечно же в Художественный музей им. С. Ц. Сампилова, где работали сокурсницы моей мамы Худугуева Юлия Гунгаевна и Шухоева (Ишигилова) Эльвира Борисовна. Они прекрасно отзывались о своем институтском преподавателе Соктоеве Александре Бадмаевиче, об Инессе Ильиничне, заместителе директора по науке. Любая командировка в г. Улан-Удэ означала встречу с И. И. Соктоевой. Консультации, вопросы по сбору материалов, информации о материальной и духовной культуре иркутских бурят перемежались личными воспоминаниями о семейных корнях в Балаганском районе, о детстве, учебе в г. Москва. Однажды, при разборе бумаг дома у Инессы Ильиничны, мне на глаза попала великолепная акварельная зарисовка древнего бурятского стрелохранилища. Поразила уверенная, филигранная в мелочах рука художника. Это была превосходная акварель, выполненная Инессой Ильиничной много лет назад... Сейчас я понимаю ее боль по поводу деградации художественной школы, понимаю ее профессиональный масштаб и глубину искусствоведческих изысканий потому, что она всегда имела прочные фундаментальные знания и навыки, высочайшую внутреннюю культуру, прекрасное художественное образование, умноженные многократно ее человечностью, какими-то генетическим аристократизмом и щедростью. Инесса Ильинична делилась книгами, своими материалами, сборниками, монографиями, которые издавались совсем малыми тиражами.

С марта 1996 г. до октября 1996 г. Инесса Ильинична являлась сотрудником ОГУК ЦХНП, работала дистанционно. В этот период Центр целенаправленно собирал этнографические материалы, фотографии, зарисовки для методического кабинета. Инесса Ильинична помогла отснять коллекцию орнаментов, собранных П.П. Хороших на о. Ольхон, Ольхонском побережье, в Аларском, Нукутском, Баяндаевском, Эхирит-Булагатском районах в 1920–1937 гг. Народный костюм, орнамент, художественный металл, культовое искус-

ство — атрибутика шаманов стали основой, на которой строилась работа мастеров: ювелиров-чеканщиков, швей, резчиков по дереву и оформителей.

Период девяностых можно определить, как период активного обращения к этнической самобытности у иркутских бурят. Шла ломка установок и стереотипов у партийной номенклатуры, которую пугали слова «шаманизм», «шаманский обрядовый фольклор», «шаманская культовая атрибутика». Приходилось объяснять руководителям, что любая религия дает толчок развитию всем искусствам: поэзии, музыке, живописи, архитектуре и ремеслам. Убеждали, что архаические верования и философия бурят шаманистов определяют экологические, морально-нравственные ориентиры, понятные любому народу Земли, что развитие художественных народных промыслов без глубинного изучения и понимания национального наследия невозможны.

Инесса Ильинична определяла уровень работы, задач, деликатно, в чем могла, помогала. Время было интересное, но нищее для науки, культуры... Она помогала детям, внукам. Часто в ее доме я наблюдала соискателей на научную степень, сотрудников музеев, гостей из Монголии. Она как всегда гостеприимно встречала, угощала, одаривала.

В 1996 г. был объявлен конкурс на разработку символики округа: герба и флага. Победила Марина Дамбиева и Тумэн Манжеев. Но за их спиной я чувствовала глубину знаний и опыта Инессы Ильиничны. Тема орнамента «арбагар» редкая, западно-бурятская, солнечная, древняя. Архаичный знак солнца, бытовавший у ольхонских и верхнеленских эхиритов и булагатов, использовался в вышивке на унтах и рукавицах. А округ многонациональный, его использование обосновано потому, что триквестр встречался у кельтов, индоевропейцев, славян, скифов на территории современного Казахстана и Узбекистана. В 2002 году центр выпустил альбом «Декоративно-прикладное искусство предбайкальских бурят. Промыслы и ремесла». Вводную часть книги написала Инесса Ильинична Соктоева. Информационный голод стал отступать. Она незримо рядом, в нашей творческой повседневной работе. Очень часто обращаемся к ее статьям, книгам. Выросли ее ученики, последователи научных изысканий, сложилась школа.

Очень непросто разобраться в истоках и секретах народного искусства... И. И. Соктоева провела первичную систематизацию в генезисе изобразительной символики традиционного искусства [1]: человек и Вселенная, мифологическая связь верхнего, среднего, нижнего миров. Инесса Ильинична указала на общность истоков, отдаленных во времени и территориально культур, провела обоснование этнических особенностей декоративного изобразительного искусства от истоков формирования древнего искусства до нового творческого осмысления [2].

Этот взгляд на историческую ретроспекцию помогает Усть-Ордынским мастерам выявить первоосновы, энергию первочувства, расставить акценты не на эффектной вторичности, репрезентативности современного искусства, а пытаться открыть забытую глубину выразительности природных материалов, старинных технологий, создавать изделия народных промыслов и прикладного искусства, как акт проявления этнической самоидентификации западных бурят.

В практической работе Центр художественных народных промыслов использует графику наскальных писаниц, орнамент западной стороны Байкала, воссоздает традиционный костюм, украшения, кузнечное и ювелирное ремесло, культовую атрибутику, что развивает и формирует неповторимый культурный код предбайкальских бурят. Образы шаманских песнопений и мифов дают художникам неисчерпаемые возможности для вдохновенной работы.

Еще в 70-е годы прошлого века Инесса Ильинична писала об актуальности национальной культуры, что в сплаве разнородных тенденций заключается «жизненная сила современного художественного творчества».

В начале XXI в. мастера живущие у Байкала ощущают свою востребованность как представители самобытного народа. Художники понимают ценность духовного многообразия своих древних религиозных воззрений. Активно используют легенды и мифы, формируют местный колорит. Зачастую срываются верхушки знания народной культуры, ее известные стереотипы.

Как утверждает Инесса Ильинична «самодетельное искусство, выросшее на почве глубоко народных традиций, и искусство профессиональное взаимно дополняют и обогащают друг друга, определяют национальное своеобразие культуры». Мастера УНЦХНП могут подписаться под этими словами четвертью века своей практической деятельности [1].

Есть попытки визуализировать образы 13 Асаранги, хоринских двух заянок, легенды о культовых горах Манхай, Идыга, Байтог, покровителей верховьев реки Лена, в которых заложен культурный код нравственных устоев, этнопедагогики. Проблемы глобального современного мира пробуждают подсознание обращаться к скрытым, табуированным смыслам природоощущения, космосу личности, символически воспроизвести и обобщить общественный опыт предков, возведенных потомками в пантеон божеств за великие подвиги в борьбе за родовые святыни, родную землю, за мужество, таланты и мудрость.

Современные произведения художников округа позволяют увидеть функционирование традиционной культуры в современных условиях, показать общность первоисточников человечества, единых для всех континентов.

Усть-Ордынский национальный центр художественных народных промыслов основан и развивается благодаря непосредственному участию Инессы Ильиничны. В его становлении и продвижении творческого духа, созидательных поисков, присутствует ее магическое обаяние и генетическая сила, ее «тоонто нютаг» — Унгинской долины.

В Усть-Ордынском национальном центре художественных народных промыслов активную издательскую деятельность ведет Виктория Андреевна Банаева, кандидат исторических наук, прекрасный художник, искусствовед. За 20 лет изданы: «Орнаментальное искусство предбайкальских бурят», «Художественная обработка металла предбайкальских бурят», «Металл в традиционной культуре бурят Предбайкалья», «Онгоны. Бурятская иконография», «Традиционное жилище предбайкальских бурят» и «Художественное изобразительное наследие Предбайкалья». Центром ведутся семинары, лекции и экскурсии, проводятся мастер-классы. Выполняется плотный график ежегодных выставок окружных, областных, межрегиональных и международных. Фольклорные коллективы округа одеты в костюмы северных бурят, создаются

сувениры, панно, национальные украшения. Используются натуральные природные материалы как сто и двести лет назад, это кожа, войлок, конский волос, металл, дерево и ткани. Все это благодаря И. И. Соктоевой, которая сложила базовую основу, фундамент для нашего творчества.

Литература

1. Соктоева И. И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. 160 с.
2. О генезисе изобразительной символики в искусстве народов Прибайкалья и Центральной Азии // Реалистическое и символическое в художественной культуре Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2000. 113 с.

THE ROLE OF THE I. I. SOKTOEVA'S SCIENTIFIC HERITAGE
IN THE FIGURATIVE CREATIVITY FORMATION
OF THE WESTERN BURYATS

Alsatkina Anzhelika Borisovna

Ust-Orda National center of artistic folk crafts

Russia, Irkutsk

E-mail: uochnp@mail.ru

The paper defines and establishes the role of Inessa Soktoeva's research in the field of art criticism in the establishment and development of the Ust-Orda National Center of Arts and Crafts. Today, this Center is forming a creative and artistic environment in culture and education of the Ust-Orda national district of the Irkutsk Region.

The translation of traditional archetypes and ethnic characteristics of the Western, also known as the Irkutsk, Buryats in their decorative and applied arts and folklore is based on the structural studies of Inessa Soktoeva. The apologetics of her studies in the domain of art criticism is being supported by the research of her students. The audience in the district is attentively following all her publications. The Ust-Orda National Center of Arts and Crafts has created a database of the current development of folk crafts.

The continuity of folk art traditions, the mythological nature of images, and the roots of symbols are defined by Inessa Soktoeva for many decades ahead and determine the movement of the district's artists in search of artistic self-expression. In the traditional Buryat areas of the Irkutsk Region, there are exhibitions and master classes stirring interest in the archaic aesthetics and the spiritual world view of the people that invigorate modern and original Buryat art, which absorbs all the tendencies and experience of the world's art, and which Inessa Soktoeva pointed out.

Keywords: art criticism, art, folk craft, traditions.

УДК 746, 391.4

**STUDY OF THE DEER SYMBOLISM
IN THE SHAMAN'S CLOTHING AND ATTRIBUTES**

© **Altantsetseg Purevdorj**

Postgraduate student. Department of Design,
School of Fine Arts and Technology, MNUE
Mongolia, Ulan-Bator
E-mail: p_altaa0607@yahoo.com

© **Uranmandakh Margai**

Teacher. Department of Design,
School of Fine Arts and Technology, MNUE
Mongolia, Ulan-Bator
E-mail: uranmandahm@yahoo.com

In the shamanism is kept diversity of traditions of different cultures as the form of their ancient religion. Among them in the later forms of the shamanism there are kept the rituals, clothing and equipment of the shamanism and in it we can see the traces of forms of beliefs of ancient people about regularity of the universe, their view about life and death.

The paper deals with deer image in the shaman rituals, clothing in connection with the concept of structure of the universe, worshipping the heaven, afterlife dreams citing as an example the shaman rituals, clothing, equipment, legends of the deer people in living in in the basins of Inner Baikal, Siberia, Tagna, Sayan, Khuvsgul lake and Amar river.

In The adornments of the clothing, forms of the equipment there are deeply symbolized beliefs of the shamanism and among them deer image is closely related to the geographical conditions, climate and forms of economy in Siberia, mountain area of Tagna, Sayan, Khingan and traditionally kept in the peculiarity of rituals, clothing and equipment.

Keywords: deer stone, shamanism, symbolism, dualism, tambourine, antlers, mount, universe, spirit.

As shamanism was the ancient type of worship of any nation and ethnicity it has been reflected in later culture. In particular, there are some common similarities in rites, clothing and equipment of shamanism in the basins of Inner Baikal, Siberia, Tagna, Sayan, Khuvsgul lake and Amar river.

In shamanism, it is believed that before the formation of universe the sky and the land were one massive and then have separated to form earth things. At this time, the sky revived the life and became the male origin and the land formed the shape and became the female origin, therefore were called as the father sky and the motherland. Moreover it is seen as «3 quarter worlds — upper, middle, underground — exist in the universe and the gods live in the upper world, human, fauna and flora live in the middle world, and evils and demons live in the underground world» [1]. This is the model of universal conformation and natural order created through the historical development of nomads' intellect and orientalism in central Asia. The concept of upper heaven (inanimate world) and underground world (animate world) expresses the interconnection of yin and yang and Mongolians have

traditions to symbolize them as heaven — land, masculine — feminine, black — white. This is the replication of dualism in religious thinking. We, the humanity live between the upper and underground worlds so our actions develop within the natural laws and orders, and constantly correlates with it. Hence, any shamanist rituals emphasizing natural laws and orders of three worlds explains the past, present, and future causes of human lives.

The most important feature of the shamanism is the ritual of treating ancestral spirits, so shaman's clothing, accessories, and gadgets function as a tool to connect with spirits and to body. Thus, shaman clothing accessories, decorations and design deeply reflect religious content and main ideas. These symbolic patterns are often animal images and it indicates that animism, totemism, fetishism, sigilism, and nature worship are reflected in shamanism. Domination of one of these types is related to the environment, climate, and geographical situation of the ethnicity and tribes which brought to the creation of different rituals and shaman clothing with specific ethnic features.

The most frequent animal image is the character of deer and it came down through the ancient taiga and deer-worshipped Laplander tribes and nations.

Myths are the ones, which realistically reflected ancient people's intelligence and views. There are many deer images enchanting deer and reindeer and housing the power of heavens in Laplander's myths. For instance, in a legend called «The Daughter of The Sun» by Orchoon it is said “Seven daughters of the heaven wash in a lake on Great Khyangan mountain slopes. The youngest one is the Daughter of the Sun. Then she meets the local hunter boy and fell in love with each other. She gave birth to a son but she had to leave them and go back to the Heaven. So the father and the son rode a reindeer to go to the Heaven and three of them lived happily after [2]. As it is described in this myth, the reindeer has the power of traveling to the heaven and it displays that Laplanders believe that reindeer are messengers with heavenly powers to commute to the heaven. It also reminds the image of the deer, which carries the spirits of the dead to the heaven inscribed on the deer stone.

Mongolian archeologist anticipate that three ways of carving the deer sweeping upwards, twisting all around the monument, and submerging down show the place where the spirit of the deer stone's keeper will go. For example, the image where the deer is sweeping up shows that the dead's spirit is carried to the heaven. If the deer is twisting around the monument then it means the spirit will be born back to human world and if it is submerging downwards then it is to say that the dead's spirit is not wanted to go up and need to be buried down to the earth [3].

Cultural researcher Gantulga, D. has stated about the deer stone monument in his work which emphasizes the special features of Mongolian culture how the concept of galaxy is reflected in micro world with the examples of decorative art. Here it is foreseen as «when three worlds are described the middle world is spacious, and an image of a deer with a bird beak (representing a human) sweeping upwards shows traditional character mindset of heaven's bird and land creature (ying and yang)» [4]. He also highlighted that «deer stone composition is the historical valid monument which narrates the eternal natural circle of high and low worlds' correlated interspace, how the intellect of human who lives in the middle world in harmony eternally sweeps upwards vivified by the low world» [5].

Consequently nomads believing that after death human spirit goes to a different world or re-born, had conducted various instinctual rituals related to this. The image of deer sweeping up to the sky and submerging down to the earth inscribed on the deer stone monument being similar to black and white reindeer with the power to penetrate through the sky and earth narrated in the myths and traditions of Laplanders reveals the fact that the concept of upper and underground world commonly existed in the minds of nomadic ancestors.

Among the Evenk people in Olguya land who coexisted with Orchoons, one ritual handed on until the last part of XIX century. «When young children get sick the ritual of sacrificing black and white reindeer is held. Because it is believed that the reindeer saddled by spirits brings to the underground world and the white one carries to the upper world» [6]. These reflect the views of animism pervading deer, which has the power of reaching the heaven and earth, the views of totemism worshipping the power of the steed communicating with the spirits, and the dualist views of ying and yang. The image of the reindeer inscribed on Evenk shaman's clothing clearly shows the strong belief that the reindeer is the heaven's steed. The shaman's clothing is made of reindeer skin and decorated with cast iron or iron plates resembling skeleton and joint bones. Deer horns casted by iron are attached the hat and chains are hung down to two sides which represent the two back legs of the deer. Therefore, it can be concluded that the shaman's clothing by creating the deer body and becoming the space to captivating the ancestral spirits, their ancestors believed that the deer has the power to connect to the heaven and earth, has the skills of the upper world, holy animal and the heaven's steed and used it in shamanist rituals.

The traditions of imaging deer skeleton and horns on shaman's clothing is also common among Laplanders who reside in Siberia, Tagna, Sayan region and their neighboring ethnic groups. For instance, the image of deer is reflected on the clothing of shamans among Tophalars in Siberia, Tuvan, and Yakuts. For example, Tophalar shaman's clothing is made of animal skin and the drawing and embroidery of skeletons on the sleeves or backside also symbolizes the deer. Their clothing is similar to others as it has big and little honginuur /bell like sound maker/, manjig, and five-color cords, but it is different by having vibrant drawings of spines and ribs on the front and back side of the deel and more manjig and cords. Conversely, Shamans in the region of Khingan mountain range mostly make as we said deer skeleton from a metal mold.

Darhad shamans call their clothing as a shield as it was told by the old people—the former shamans dangers often happens to the shamans so they need the shield to protect them [7]. There are tied on the back of the clothing reindeer square skin inside out and placed there hadag, manjig, tobacco-pouch, honginuur / bell like sound maker/ to protect the mount from the dangers.

Darhad, Barga, Tsahar, Harchin, Buriad, Dagur shamans ties to their cap molded antler and they call it as orgoi. The orgoi cap is popular among the Evenki and Orchoon shamans in the region of Khingan mountain range.

Shamans consider their cap as the head of visiting ongod and heaven [8]. Shamans in Khubsugul say that in the time of Chingis khan so called Gunan ulaan baatar from the north fighting against Buddhism fought with lus with horn and symbolizing it the antler image is tied to the shaman's [9]. So that placing on the

head antler and transforming in deer image is possible to be the trace of the ancient hunting tradition. In ancient time seniors of tribes were in charge of economy and rituals of the religious ceremony, worshipping and due to it they were some kinds of shamans. So it is possible that the traditions of using deer image as item of adorning became part of worshipping and calling animals of hunting.

With the time passing the way of hunting became the shaman's way of inviting and calling spirit of ongod. «The tradition of the ancient people wearing deer skin and putting on the head burning antler in fact was not the way of calling ongod and happiness, but means of production» [10]. Using by the ancient people wearing deer skin and putting on the head antler and in the worshipping were in fact way of hunting activities was part of culture nearly all over the world.

When dying the deer puts its jaw on the ground lifting its antler. Urianhai people believe that bad luck happens to the hunter if the deer dies not lifting the antler and touches it the ground. Before separating the skin they separate the head and put it on the white material and a person carry it home. The antler is put in special place in the west part of the dwelling. Reindeer people believe that bad luck happens to the women if the antler is placed in the east part of the dwelling [10]. Researcher Sh. Sukhbat thinks that people living in the mongol like dwellings worship deer from the ancient time and it is kept in the tradition of the hunting. It shows that the ancient people believed in the mysterious forces influencing in their life that has deer. E. Kh. Gombrih wrote: «Representing something by a picture and worshipping it or choosing a powerful animal as the totem, transforming on them, following their behavior are the example of kind of dreams, worshipping, rating them highly». So that depicting deer image on the shaman's clothing is the trace of worshipping that originated from the way of life of ancient tribes influenced by the geographical location, climate and natural condition.

Deer image attends not only in shaman's clothing but in items. One can often see deer antler and skin in Darhad, Buryad, Dagur. Barga, Horchin shamans' deer depicting copper looking-glasses, khets for reason that «when worshipping ongod /supernatural beings/, heaven in white direction and wishing well-being most of men shamans mounted deer, women shamans-female deer. They consider that ongod and heaven in the black direction used deer, bear and wolf as mounts against their enemy and they cover their tambourine with skin of these animal. The shamans consider deer as brave and female deer as graceful» [11].

The tambourine is used as means of mount of ongod and heaven also as means of pleasantly calling them to pass them wishes of believers, get from them answers to the wishes, fortune-telling, communicating with ongod and heaven. Shamans consider that ongod and heaven sit inside the tambourine and freely travel in time and universe.

Most of the black shamans in Mongolia tie in the wooden frame three holkhinurs, or tie in wooden round frame image of the ongod. They consider it as heart (super ongod). The back of the animal used as mount is represented by the wooden staff serves as the handle and the decoration on back of the animal represent segments of the back ribs [11].

Researcher S. Badamkhatan wrote «The depiction in the face side of Darhad shaman tambourine deer with 15 antlers as mount of the ongod... shows that traditions of ancient time of hunting in shaman worship is continues until now» and

wrote «... As say both male and female Darhad shamans there is a real female deer with all its equipment and parts of the body. For example, there are in Darhad tambourine along the round frame 9 wooden parts which are called buldruu /knob/ and deer skin which sit between wood and bone and connected with a red thread /it is called main artery which is in its turn connected with the heart. Each of the 9 buldruus represents the head, the two shoulders, the four legs, the two kidneys and the tail. The staff which diagonally sits represents spine and the pattern on it is its two sides and at the front end of the staff and at the back of the head buldruu is tied a ring to which is tied honginuup-the heart» [12]. In the Evenki tambourine there is also same one with the whole image of deer with 7, 9, 11 buldruus.

There are many tales and legends among reindeer people folklore saying that deer and reindeer has heavenly origin, or they have force to reach the heaven. A legend in Gegeengol reindeer people from Khulunbuir says «...When the universe first formed with its multitude of animals there was the fastest reindeer with six legs and nobody can catch it. And people asked the God to catch it for them and the God sent a good hunter-skier after the reindeer to catch it, but he could not catch up it and broke up its two hind legs. Since then the reindeer became four-legged and when hunters chased after the reindeer in the sky appeared big snow with a white track and the track became the Milky Way» [13]. From the legend we can see the belief that reindeer has heaven's force and in that distinguishes from all other animals. Depicting in the tambourine deer's heart and organs, considering it the totem of their tribe as mount of the ongod and heaven, mount to reach the upper world shows that the reindeer people connect reindeer to the origin of their ancestors is kept in reindeer shaman's rituals and items. So the tambourine represents a real animal the shamans perform ritual of animating the animal and the tambourine with the deer image represents a real deer.

Заключение

Установлен факт, что олень и оленоподобные изображения часто встречаются в одежде и ритуальных принадлежностях при шаманских ритуалах общения с духами у племен и народов, проживающих в таежных районах Сибири, Тагны, Саян и хребта Хянган говорит о том, что они тесно связаны с природными, географическими и климатическими условиями территорий и спецификой их быта.

Изображения оленя в одежде и предметах шамана является отражением многогранных понятий, основанных на дуалистическом представлении о модели структуры и закономерностях Вселенной, верхнем Небе, нижней Земле, анимизме, тотенизме, символизме, вере и легендах, которые родились в процессе историко-духовного развития у кочевников, что подтверждается их ролью и значением в шаманских ритуалах, их одежде и ритуальных предметах.

К тому же близость формы ритуала, одежды и предметов шаманов у эвенкийцев с дархадскими, бурятскими, дагурскими шаманами может показать единство источника монгольского шаманизма с давних времен с тунгусами, маньчжурами и тюрками Сибири.

References

1. Purev O. Mongolian shamanism. Ulaanbaatar, 1998. P. 62–75.
2. Syo Nan U., Ri Tai Su. Traditions and Art of Laplander tribes. Khukh Khot: Publishing Committee of Inner Mongolian Culture, 2011. P. 115.
3. Gantulga, J., Eruul-Erdene, Ch., Magai, J. Deer stone of North Tamir. Institute of History and Archeology, Academy of Science, Ulaanbaatar: Admonprint Co., Ltd, 2016. P. 25–34.
4. Gantulga, D. Mongolians in the Space of Universe. Ulaanbaatar: Golden Legion Co., Ltd, 2017. X. 34.
5. Gantulga, D. Deer stone composition as an artistic thinking of ying and yang related character. Journal of Khovd University № 1. Book XVI. Khovd, 1999. P. 113–116.
6. Wan Li Jen. (Study of Evenks' Myth and Legend. Beijing: Publishing Committee of Central Nation's University, 2006. P. 78.
7. Ulaanbaatar: Press of Academy of Science, 1965. P. 208.
8. Sukhbat, Sh. Mongol Shaman's Worship of Live Nature. Ulaanbaatar: Munkh Dardas Co., Ltd, 2010. p. 65-68.
9. Su Ri Tai. The study of Evenk national arts. Khukh khot: The Committee of Cultural Publishing, Inner Mongolia, 1997. P. 23.
10. Sukhbat, Sh. Mongolian Shaman's live, Dardas Col., Ltd, 2010. P. 42.
11. URL: <http://www.mongolianshaman.com/node/548>
12. Badamkhatan, S. (Darkhad ethnic group in Khuvsgul. Ulaanbaatar: The Press of the Academy of Science, 1965. P. 210.
13. Bolorvaa Du. The image of Laplander's livelihood on the fine art. Master's thesis. Ulaanbaatar: Mongolian University of Culture and Arts, The School of Fine Arts, 2017. P. 14.

ИССЛЕДОВАНИЕ СИМВОЛИЗМА ИЗОБРАЖЕНИЯ ОЛЕНЯ В ОДЕЖДЕ И АТРИБУТАХ ШАМАНОВ

Алтанцэцэг Пурэвдорж

аспирант, кафедра дизайна,
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, 210648, Улан-Батор, ул. Сухэ-Батора, 14
E-mail: p_altaa0607@yahoo.com

Уранмандах Маргай

преподаватель, кафедра дизайна,
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, Улан-Батор, 210648, ул. Сухэбатора, 14
E-mail: uranmandahm@yahoo.com

Считается, что в шаманизме до образования вселенной небо и земля были едиными, а затем были разделены, чтобы образовать земные вещи. В это время небо возродило жизнь и стало мужского происхождения, а земля сформировала форму и стала женского происхождения, поэтому их называли отцом-небом и родиной-матерью. Это видно как «три мира — небесный, земной, подземный — существуют во вселенной, боги живут в небесном мире, люди, фауна и флора живут в земном мире, а демоны живут в подземном мире» [1]. Это модель универсальной формации и естественного порядка, созданная в

результате исторического развития интеллекта и востоковедения кочевников Центральной Азии.

В шаманизме сохраняется разнообразие традиций разных культур как форма их древней религии. Статья посвящена изображению оленя в ритуалах шамана и его одежде в связи с концепцией строения Вселенной, поклонения небесам, представления о загробной жизни, цитирующие в качестве примеров ритуалы шамана, одежду, снаряжение, легенды об оленях, бытующие в бассейнах Внутреннего Байкала, Сибири, Тагны, Саян, озера Хубсугул и реки Амур. В украшениях одежды, формах атрибутики есть глубоко символические верования шаманизма, и среди них — образ оленя, тесно связанный с географическими условиями, климатом и формами жизни в Сибири, с горными массивами Тагна, Саян, Хинган, традиционно сохраняющиеся в особенностях ритуалов, одежды и снаряжения шаманов.

Ключевые слова: камень оленя, шаманство, символизм, дуализм, бубен, рога, гора, вселенная, дух.

**БУДДИЙСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
УСТЬ-ОРДЫНСКОГО БУРЯТСКОГО ОКРУГА**

© **Асалханова Екатерина Владимировна**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры дизайна,
Иркутский национальный исследовательский технический университет
Россия, 664074, г. Иркутск, ул. М. Ю. Лермонтова, 83
E-mail: asalhane@yandex.ru

Статья посвящена изучению буддийской коллекции Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа. Коллекция включает живописные (иконы-танка) и графические произведения, произведения буддийской бронзовой пластики, ритуальные предметы, музыкальные инструменты, предметы облачения лам. Автор проводит в своей статье иконографический, композиционный, типологический, художественный анализ буддийских живописных произведений (икона-танка), а также произведений буддийской бронзовой пластики из собрания музея и проводит их атрибуцию. Среди многочисленных персонажей пантеона в коллекции представлены наиболее популярные в народе: основатель учения Будда Шакьямуни в традиционной композиции «Тридцать пять Будд покаяния», главные бодхисаттвы Ваджраяны — бодхисаттва милосердия Авалокитешвара Шадакшари, бодхисаттва мудрости Манджушри в форме Арапачана, бодхисаттва долголетия Белая Тара, спасительница Зеленая Тара, Шестирукий защитник Знания Джняна-Махакала со свитой. Образ Будды Вайрочаны воплощен в замечательной скульптуре, а также в центре живописной мандалы «Сарвавид Вайрочана». Одной из наиболее интересных и сложных (с точки зрения атрибуции) композиций в коллекции музея явилась астрологическая икона-танка с изображением Васудхары. В статье исследуются особенности стилистического и колористического решения икон. Выявляются особенности живописи северного буддизма, делаются выводы о необходимости сохранения ее традиций в современной художественной практике. Обосновывается необходимость изучения коллекций буддийского искусства, находящихся в собрании музеев России, для введения их в научный оборот. Высказывается убеждение о необходимости изучения и сохранения национальных культурных традиций в поисках нового архетипа на современном этапе развития бурятского изобразительного искусства.

Ключевые слова: атрибуция памятников искусства, изобразительное искусство северного буддизма, иконография буддизма, Национальный музей Усть-Ордынского Бурятского округа.

Буддийская коллекция Национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа включает живописные и графические произведения, скульптуру, ритуальные предметы, музыкальные инструменты, предметы облачения лам. Коллекция не изучена, в связи с этим становится актуальной проблема атрибуции произведений, их описания и введения в научный оборот. В нашей статье мы рассмотрим произведения буддийской живописи и скульптуры. История их поступлений различна, в основном они оказались в музее в результате частных закупок, даров. В частности, по словам главного хранителя музея Е. Р. Бахеевой, произведения скульптуры поступили в 2004 г. как дары территориального управления Министерства культуры РФ по сохранению культурных ценностей в г. Иркутске (были конфискованы на таможене). В музее хра-

нятся пять произведений буддийской бронзовой пластики: две скульптуры изображают Будду Шакьямуни, одна — Вайрочану, одна — Белую Тару и одна — Зеленую Тару.

1. Будда Шакьямуни

Одним из основных типов изображений Будды Шакьямуни является образ, воплощающий победу принца Сиддхартхи Гаутамы над демоном зла Марой. Изображается в позе медитации сидящим со скрещенными ногами в алмазной позе (санскр. ваджрасана). Цвет тела золотисто-желтый. Правая рука расположена в жесте призывания земли в свидетели его победы над Марой (санскр. бхумиспарша-мудра), левая сложена в жесте сосредоточения (санскр. дхьяни-мудра), может держать деревянную чашу для сбора подаяний (санскр. патра). В иконографии Будды Шакьямуни сложилось 32 больших и 80 малых признаков просветленной сущности, махапуруши/чакравартина или будды (санскр. mahāpurusalaksana — «признаки великого человека», тиб. skyes-buchen-po'imtshansum-bcu-rtsa-gñis — «32 признака великого человека»). Особым признаком является *урна* — завиток волос в межбровье, изображаемый в скульптуре небольшим возвышением, символ духовного видения. Также признаком просветленных сущностей является выступ на макушке *ушниша*, символ просветления.

Описание скульптур. Будда Шакьямуни, инв. № УО-2629-ОФ, Бурятия, XIX в. Бронза, краска; литье, золочение, гравировка. Высота 20,5 см. Будда Шакьямуни изображен в традиционной иконографии: восседает на двойном лотосовом престоле со скрещенными ногами в алмазной позе (санскр. ваджрасана), правая рука находится в жесте касания земли или призывания земли в свидетели (санскр. бхумиспарша-мудра), левая расположена в жесте сосредоточения (санскр. дхьяни-мудра). Одевание монашеское, украшений нет. Тело имеет удлиненные пропорции, одеяние ниспадает складками, прикрыто только одно плечо. Позолота покрывает только пьедестал и одеяние, гравированное по краям растительным орнаментом. Волосы окрашены в синий цвет, на макушке позолоченная ушниша, символ просветления. Лепестки лотоса не полностью окружают престол, оставляя просвет сзади, что характерно для скульптуры XVIII–XIX веков [5, с. 23]. Скульптура не вскрыта. На дне выпуклая вишваваджра со знаком инь-ян в перекрестье.

Будда Шакьямуни, инв. № УО-2628-ОФ, Бурятия, XIX в. Бронза, краска; литье, золочение, гравировка. Высота 37 см. Будда Шакьямуни изображен также в традиционной иконографии: восседает на двойном лотосовом престоле со скрещенными ногами в алмазной позе (санскр. ваджрасана), правая рука находится в жесте касания земли (санскр. бхумиспаршамудра), левая расположена в жесте сосредоточения (санскр. дхьяни-мудра). Тело имеет удлиненные пропорции, одеяние ниспадает складками, прикрыто только одно плечо, украшений нет. Одевание монашеское, гравировано по краю растительным орнаментом. Волосы окрашены в синий цвет, на макушке позолоченная *ушниша*, символ просветления. Окрашены губы, глаза, брови и *урна*. Лепестки лотоса не полностью окружают престол, оставляя просвет сзади, что характерно для скульптуры XVIII–XIX вв. Скульптура не вскрыта. Дно закрыто оранжевой тканью с цветочными розетками, на нее наклеена отпечатанная ксилографи-

ческим способом на бумаге вишваваджра с пустой окружностью в перекрестье.

Описание икон-танка. Будда Шакьямуни представлен в традиционной композиции «Тридцать пять Будд покаяния». Бурятия. XIX в. Грунтованное полотно, минеральные краски. Размер 40,5×30. Инв. № 632/4. Фигуры Будд изображены на фоне земли и неба, перед Буддой Шакьямуни — небольшой пруд с намеченными белыми волнистыми линиями волнами, вокруг шираш-чакры — шесть темно-синих листьев и два зеленых вверху. Фигура Будды Шакьямуни имеет легкий наклон влево. Икона написана очень быстро, возможно, китайским мастером. Тридцать пять Будд покаяния составляют устоявшуюся единую иконографическую группу, символизирующую власть Будд, дающих прощение и улучшающих негативную карму. Об их почитании говорится в «Ратнакуте», в «Арьятрискандха-сутре» («Покаянные молитвы буддхисаттвы, обращенные к тридцати пяти Буддам»), «Сокто Занданай зальбарил» (бур. «Обращение-молитвословие к тридцати пяти Буддам»), молитвы им включены во все тибетские требники. Каждый из Будд имеет символическое имя, подчеркивающее один из аспектов его божественной природы — например, Будда Амогхадаршин обладает способностью познавать суть всех вещей. Список имен Будд: (1) Шакьямуни, (2) Ваджрагарбха, (3) Ратнарчис, (4) Нагешварараджа, (5) Вирасена, (6) Виранандин, (7) Ратнагни, (8) Ратначандрапрабха, (9) Амогхадаршин, (10) Ратначандра, (11) Вимала, (12) Шураддатта, (13) Брахман, (14) Брахмадатта, (15) Варуна, (16) Варунадэва, (17) Бхадрашри, (18) Чанданашри, (19) Анатауджас, (20) Прабхасашри, (21) Ашокашри, (22) Нараяна, (23) Кусумашри, (24) Брахмаджьетис, (25) Падмаджьетис, (26) Дханашри, (27) Смритишри, (28) Парикиртита-Намашри, (29) Индракетудхаджа, (30) Сувикранта, (31) Юддхаджайя, (32) Викранта, (33) Самантавибхасашри, (34) Шайлендараджа, (35) Ратнападма [6, с. 61]. На нашей иконе во втором ряду сверху второй слева — Будда Нагешварараджа. Он легко узнаваем, потому что у него синее тело и белое лицо. Все персонажи изображены без атрибутов. Обрамление простое из сильно выцветшей зеленовато-синей плотной ткани, прошитой стежками вручную.

2. Будда Вайрочана

Будда Вайрочана (санскр. vaīrocana, Солнечный, тиб. gnam-par-sngang-mdzad-ra— «распространяющий сияние») — один из главных будд Махаяны и Ваджраяны, становление мифологии и культа которого относится к середине I-го тысячелетия. Описывается как сияющее солнце, чей свет проникает во все уголки Вселенной. Впервые упоминается в «Гухьясамаджа-тантре». Согласно доктрине пяти будда-семейств, Вайрочана изображается на мандале (графическая диаграмма духовной вселенной) в центре или на востоке, белого цвета, с дхарма-чакрой (Колесом Закона) в руке. Очень популярен на Дальнем Востоке, где отождествляется с Изначальным Буддой (Ади-Будда), как символом единства сущего, Абсолюта. Вайрочана также именуется как Махавайрочана — Великий Будда, сияющий как солнце [1, с. 181]. В процессе медитации нужно увидеть этого будду с телом белого цвета, из сердца которого исходит темно-синий луч цвета ночного неба — это цвет шуньяты, источника всего сущего на земле; скандха Вайрочаны виджняна (ограниченное индивидуальное сознание) преобразуется в знание универсального космического за-

кона — дхармадхатуджняна [3 с. 318]. Вайрочана имеет две украшенные формы: одну обычную, другую с четырьмя ликами.

Описание скульптуры. Будда Вайрочана. Китай, XVIII в. Бронза; литье, золочение, гравировка. Высота — 27 см. Вайрочана восседает в алмазной позе (санскр. ваджрасана) на двойном лотосовом престоле. Фигура слегка удлиненная, руки сложены перед грудью, указательный палец левой руки находится перед указательным пальцем правой руки, остальные пальцы переплетены между собой (санскр. *уттарабодхимудра* — мудра высшего пробуждения). Одевание прикрывает оба плеча, оно покрыто по краям и на коленях гравированным растительным орнаментом. Волосы не обозначены. Характерной особенностью являются массивные корона с трехлопастными округлыми звеньями одинаковой высоты и округлые серьги с выпуклыми шариками, на локтях и запястьях — браслеты, других украшений нет. Лотосовый престол симметричный, каждый лепесток декорирован двойным завитком и сердцевидным орнаментом. Лепестки нижнего ряда удлиненные, на лотосовом престоле — двойное обрамление сверху и снизу в виде «жемчужин». Лепестки лотоса полностью окружают престол, не оставляя просвета сзади. Скульптура не вскрыта. Дно пьедестала без изображений.

Описание иконы-танка. К символическим изображениям в собрании музея относится живописная «Мандала». Бурятия. XIX в. Грунтованное полотно, минеральные краски. Размер 37,5×26,5. Инв. № 716. В центре мандалы из собрания музея — Сарвавид Вайрочана (бур. Гунриг) белого цвета, у него 4 головы, руки в жесте дхьянамудра (мудра сосредоточения или медитации), вокруг него на синих и зеленых лепестках лотоса восседают 8 божеств мандалы, во втором круге — 16 божеств, в воротах мандалы изображены 4 божества-хранителя. Фигуры намечены линейно, слегка затонированы. Первый внешний круг состоит из лепестков лотоса, во втором круге — 64 божества, третий круг составлен из разноцветных языков пламени. Круг мандалы расположен на фоне неба глубокого синего цвета. В верхней части за пределами мандалы в облаках изображены Цзонхава со своими главными учениками Гьялцабом и Гендундубом. Внизу на фоне холмов восседают Зеленая и Белая Тары и в центре Кубера, божество богатства, с телом белого цвета, его атрибуты — мангуст и драгоценность. Произведение относится к типу лубочных, написано быстро, божества в нижнем ряду написаны небрежно, но в целом, вся работа очень цельная, выразительная, колорит звучный, сочетания цветов гармоничные. Обрамление выполнено из трех рядов разноцветной ткани: красной, зеленой и белой и хорошо сочетается с общей цветовой гаммой иконы.

3. Зеленая Тара

Одним из наиболее популярных женских персонажей пантеона северного буддизма является Тара, воплощение беспредельного сострадания. Различные ее формы относятся к разрядам бодхисаттв, идамов и праджнь. Культ Тары возник, по всей видимости, в Индии в первой половине I тыс. н.э. и достиг своего полного развития в буддизме ваджраяны, насчитывающем двадцать одну ее манифестацию. Есть несколько тибетских версий происхождения Тары. По одной, она родилась из слезы бодхисаттвы Авалокитешвары, оплакивавшего страдания мира. По другой версии, много калп тому назад Тара была принцессой, которая перед буддой Амогхасиддхи дала обет освободить от

сансары всех живых существ. Принцесса достигла просветления в женском облике, минуя рождение в мужском образе. С тех пор Тара ежедневно спасает множество людей. Считают, что некогда, до реализации состояния будды, Тара была женщиной, идущей по пути бодхисаттвы, и после достижения просветления она проявляется в женских формах. Самые распространенные ипостаси Тары — Белая Тара и Зеленая Тара представлены в собрании музея в виде живописных и скульптурных произведений. Одним из земных воплощений Зеленой Тары (санскр. śyāmatāra — «темная тара», тиб. sgrolljang — «зеленая тара», бур. Ногоон Дара Эхэ) считается непальская принцесса Бхрикути, жена тибетского царя Сронгцена Гампо (VII в.). В руках у Тары два синих лотоса (санскр. utpala).

Описание скульптуры. Зеленая Тара, XIX в., тибето-китайский стиль. Бронза; литье, гравировка. Высота 11 см. Основной фонд № УО-2630-ОФ. Зеленая Тара восседает, грациозно изогнувшись, на двойном лотосовом троне в «односторонней позе» (санскр. lalitasana): правая нога покоится на подставке в виде небольшого цветка лотоса. Правая рука лежит на колене спущенной ноги ладонью наружу в жесте, дарующем благо (санскр. varaḍa-mudra), левая рука в жесте поучения (санскр. vitarka-mudra) держит стебель лотоса. Фигуру фланкируют два симметрично расположенных стебля с бутонами лотоса. Серьги крупные, круглой формы, с рельефным цветочным орнаментом. В украшениях имеются следы инкрустации (камни утрачены). Дхоти гравировано растительным орнаментом. С задней стороны лепестки лотоса на пьедестале отсутствуют, что характерно для скульптуры XVIII–XIX веков. Скульптура вскрыта.

4. Белая Тара

Белая Тара (санскр. SitaTāra, тиб. sgröl-dkar — «белая тара», бур. Сагаан Дара Эхэ) — одно из проявлений богини Тары, является божеством медитации в практиках долгой жизни. Она почитается как богиня-спасительница, защищающая от всех опасностей и дарующая долголетие. Отличительной особенностью иконографии Белой Тары является наличие семи глаз: три — на лице, два — на ступнях и два — на ладонях, а также обязательное изображение цветка лотоса (совместного атрибута с Авалокитешварой, бодхисаттвой сострадания). Многие исторические лица считались воплощением Белой Тары: китайская принцесса Вэн Чень, жена тибетского царя Сронгцэн Гампо (613–649); российская императрица Екатерина II была объявлена монголами и бурятами воплощением Белой Тары, также почитались и все жены российских царей. В 1913 г. к 300-летию Дома Романовых представители бурятского духовенства поднесли Александре Федоровне большую серебряную скульптуру Белой Тары, а великим княжнам были подарены четыре бронзовые скульптуры, изображающие это божество.

Описание скульптуры. Белая Тара, Китай, XVIII–XIX вв., тибето-китайский стиль. Бронза; литье, золочение, гравировка. Высота 21 см. Основной фонд № УО-284-ОФ. Белая Тара представлена в традиционной иконографии. Восседает на двойном лотосовом престоле в алмазной позе (санскр. vajrasana), правая рука лежит на колене ладонью наружу в жесте, дарующем благо (санскр. varaḍa-mudra), левая рука в жесте поучения (санскр. vitarka-mudra) держит стебель лотоса (утрачен). Фигура имеет изящный изгиб,

голова слегка наклонена вниз, глаза полуприкрыты. Завитки волос ниспадают на плечи в характерной манере тибето-китайского стиля династии Цин. Для этого стиля также характерен однообразный, повторяющийся дизайн всех зубцов короны. Корона состоит из пяти зубцов в виде листьев, расположенных симметрично в четыре яруса, такие же листья на ушнише. Серьги крупные, круглой формы, с отверстием в центре. Дхоти гравировано растительным орнаментом. Лепестки небольшие, округлой формы. С задней стороны лепестки лотоса на пьедестале отсутствуют, что характерно для скульптуры XVIII–XIX веков. Позолота сильно потеряла. Скульптура вскрыта.

Описание иконы-танка. Очень хорошее одиночное изображение Белой Тары мы видим на монгольской иконе XIX века. Грунтованное полотно, минеральные краски. Размер 31,5×24. Инв. № 84–60. Икону отличает монументальность, спокойная величавость образа. В произведении преобладают неяркие цвета (различные оттенки синего, светло-зеленый и темно-зеленый, кирпично-красный цвет нимба, желтый цвет шарфа и пояса). Любопытно, что верхняя часть прически синего цвета, в то время как пряди волос, лежащие на плечах — черные. Обрамление — китайский синий шелк с облачным узором, очень ветхий, сильно посеченный.

В собрании находится еще одна икона с изображением Белой Тары очень плохой сохранности (осыпи красочного слоя). Икона без обрамления. У Белой Тары здесь вытянутые пропорции лица и тела, характерные для долоннорских икон и скульптур. Вокруг ширашчакры симметрично расположены зелёные листья, а в верхней её части — два пышных белых цветка (пионы?). Паривару (окружение) Белой Тары составляют в нижней части иконы в центре — Жёлтый Джамбхала (податель богатства, исцеляющий от болезней; он сидит в позе лалита, в правой руке держит драгоценность, в левой — белого мангуста), слева изображён Ваджрапани в гневной форме, справа — Хаягрива с головой лошади в середине нимба, на его бедрах — ожерелье из человеческих голов. Вверху изображены в центре Цзонхава и слева и справа — его главные ученики Гьялцаб и Гендундуб. Обращает внимание использование яркой синей краски в изображении неба, нимбов, фигуры Ваджрапани. Произведение можно датировать концом XIX в.

5. Манджушри

На следующей иконе представлен бодхисаттва мудрости Манджушри в форме Арапачана. Бурятия. XVIII в. (?) Грунтованное полотно, минеральные краски. Размер 37×27. Инв. № 450 (№ 883-1). Иконе присущи монументальность, гармоничные сочетания локальных пятен цвета. Трактовка центрального образа и деталей несколько наивна. Очень ясная и чистая живопись, колорит строится на сочетании светло-зеленых и оранжево-красных цветов, золотистого, голубовато-синего и чистого белого. Рисунок и пропорции фигуры точные, хорошо передано движение слегка изогнутой фигуры Манджушри. В правой руке — меч, рассекающий тьму неведения. Левая рука держит стель лотоса, на цветке покоится книга «Праджняпарамита» («Сутра о совершенной мудрости»). Перед Манджушри — на нижнем краю «зеркала» иконы в красной чаше символическое подношение пяти чувств (лютня, зеркало, раковина, шелковая лента, плоды). Причём подношение «поставлено» прямо на край «зеркала» иконы, а развевающаяся ткань в нижней части обрезана краем

иконы. Яркое своеобразие иконы позволяет нам датировать икону XVIII — началом XIX вв. Произведение написано очень талантливым бурятским иконописцем. Изображение обведено по периметру красной краской, символизирующей свет, исходящий от божества. Обрамление выполнено из простой темно-синей ткани, с голубым узким кантом с правой и левой сторон по высоте танка, стежки выполнены вручную. Обрамление выгодно подчеркивает цветовую гамму произведения, усиливает ее выразительность. На обороте иконы вертикально начертана красной краской мантра на тибетском языке.

6. Махакала

Из разряда гневных защитников учения в коллекции представлен «Шестирукий Махакала». Бурятия. XIX в. Грунтованное полотно, минеральные краски. Махакала изображен со свитой. Свиту Шестирукого Джняна-Махакалы составляют пять гневных божеств: вверху по бокам изображены Джинамитра (красный, с барабанчиком-дамару и чашей в руках) и Таккираджа (черный, с дамару и арканом в руках), попирающие тела грешников. В нижней части иконы — Тракшад (темно-синий, со стягом и чашей-капалой в руках, в красном шелковом халате, обуви монгольского типа, на черной лошади), якша Кшетрапала (темно-синий, с резаком и чашей-капалой в раскинутых руках, на буром медведе) и Шри-Деви Палдан Лхамо (темно-синяя, с ваджрным мечом и чашей, на жёлтом муле, стоящем в море крови) [4, с. 180]. Вверху иконы в центре изображен синий Ваджрадхара с нимбом лимонного цвета. Фигура Махакалы хорошо прорисована, живая, динамичная. Колорит строится на контрасте спокойного зеленого цвета земли, оранжево-красных языков пламени вокруг всех персонажей, синего цвета их тел и неба и желтого цвета некоторых деталей. Обрамление выполнено из выцветшей розовой хлопчатобумажной ткани с редкими черными цветами, аккуратно прошито стежками вручную.

Коллекция буддийской живописи и скульптуры музея, несмотря на свои скромные размеры, представлена различными школами (бурятской, монгольской, тибето-китайской), обладает разнообразием иконографических типов, композиционных приемов. «Среди множества одинаковых сюжетов, выполненных бурятскими живописцами и имеющих общую схему композиции, никогда не встречается двух совершенно идентичных изображений» [7, с. 10]. В собрании музея представлены наиболее популярные в народе персонажи буддийского пантеона. «Это все добрые божества, помогающие людям, оберегающие их от всяких бед и несчастий, поддерживающие на пути к достижению заветных целей» [7, с. 9–10]. Произведения представляют собой большую историческую и культурную ценность, им присущи выразительность и высокое мастерство исполнения. Сохранение и изучение традиций национальной культуры должно способствовать ее дальнейшему развитию.

Литература

1. Андросов В. П. Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь: монография; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. М.: Ориенталия, 2011. 448 с.
2. Буддийская коллекция Государственного музея истории религии / сост. О. С. Хижняк. СПб.: Изд.-полиграф. центр СПбГУТД, 2008. 74 с.

3. Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ. М.: Едиториал УРСС, 2004. 368 с.
4. Зорин А. В., Иохвин М. Б., Крякина Л. И. Сто восемь буддийских икон из собрания Института восточных рукописей РАН. СПб.: Петербургское востоковедение, 2013. 237 с.
5. Елихина Ю. И. Буддийская скульптура, принадлежавшая академику Ф. И. Щербатскому // Тибетология в Санкт-Петербурге: сб. ст. СПб.: Петербургское востоковедение, 2014. Вып. 1. С. 20–25.
6. Елихина Ю. И. Тибетская живопись (тангка) из собрания Ю. Н. Рериха (коллекция Государственного эрмитажа). СПб.: Гамас, 2010. 128 с.
7. Соктоева И. И. Искусство Бурятии XVIII–XIX веков // Декоративное искусство СССР. 1971. № 12(169). С. 6–13.
8. Фишер Р. Искусство буддизма. М.: Слово/slovo, 2001. 224 с.

THE BUDDHIST COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF UST-ORDINSKY BURYAT DISTRICT

Asalkhanova Ekaterina Vladimirovna

Candidate of art history, senior lecturer of the department of design,
Irkutsk National Research Technical University
Russia, Irkutsk
E-mail: asalhane@yandex.ru

The article is dedicated to the analysis of iconography of some buddhist thang-ka, bronze gilt statuettes of the XVIII — second half of XIX century from collections of the National Museum of the Ust-Ordynsky Buryat District. In the article system of composition, symbolic signs, colour of icons, manner of painting are studied. In the National Museum of the Ust-Ordynsky Buryat District there are eleven tangkas (painted scrolls). One of the most interesting tangkas from the collection is an astrological calendar. Of a great number of gods, people distinguished those who were closer and more understandable to them. Their images can be often found in icons. These are Buddha Shakyamuni in the traditional composition «Thirty-Five Buddhas of Confession», the main bodhisattvas of Vajrayana Avalokiteshvara-Shadakshari, bodhisattva Manjushri in the form of Arapachana, White Tara, Six-armed Swift Acting Lord of Pristine Awareness (Jnyana-Mahakala) and others. In the museum collection there are bronze gilt statuettes of the founding father of Buddhism Shakyamuni Buddha, Buddha Vairocana, White Tara, Green Tara. On the whole the collection of museum illustrates customs and rituals of one of the world religions Buddhism. The article's conclusion is about a necessity of studying and preservation of national culture traditions and their development in contemporary art.

Keywords: Tibet, Buryatia, buddhism, thang-ka painting, bronze gilt statuettes, tradition, iconography, The National Museum of the Ust-Ordynsky Buryat District.

**ОРНАМЕНТАЦИЯ БУРЯТСКОГО ОГНИВА ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ
П. П. ХОРОШИХ И Ц. С. САМПИЛОВА**

© **Баторова Елена Александровна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, г. Москва, Миусская площадь, д. 6, корп. 5
E-mail: batea2005@mail.ru

Данное исследование основано на уникальных материалах фонда П. П. Хороших из Центра восточных рукописей и ксилографов ИМБТ СО РАН и альбомов художника Ц. С. Сампилова из фондов графики Национального музея Республики Бурятия. Непременной частью традиционного бурятского мужского костюма является пояс (*бэхэ*), к которому подвешивали нож в ножнах и огниво. Огниво (*хэтэ*) состоит из верхней части — кожаной сумки, где хранится кремь, и нижней — кресала. Наиболее древние образцы огнив ольхонских бурят были найдены в 20–30-е годы, являются результатом экспедиций ученых и художников. Ольхонские экземпляры отличаются строгой простотой формы и своеобразием орнамента с древней семантикой. Б. Э. Петри отмечал, что изображения «солнца и луны» представлены не только на орнаментируемых изделиях, но и на многих шаманских онгонах. Интересно сравнить ольхонское огниво с железной пластиной, украшающей некогда шаманский костюм (*оргой*). С проникновением буддизма изменилась форма и усложнилась композиция вещи, её назначение и символика приобрела более многогранный смысл. Солярно-лунарный знак заменяется зеркально-симметричными композициями с зооморфными мотивами, где фигурируют львы, драконы, лик чудовища, Гаруда, лани, наделенные благопожелательным смыслом. Невозможно составить целостное представление о художественной стилистике бурятских мастеров из разных районов Забайкалья, ввиду недостаточной сохранности материальных предметов древности. Зарисовки огнив из коллекций П. П. Хороших и Ц. С. Сампилова являются бесценным материалом для изучения традиционного искусства народа, своеобразия его орнаментального творчества.

Ключевые слова: орнамент, мотив, композиция, декор, огниво, коллекция, творчество, традиция, мастер.

Б. Э. Петри (1984–1937) был первым ученым, который в начале XX века начал изучать прикладное искусство бурят. Профессор Иркутского университета собрал уникальный экспедиционный материал на территории Предбайкалья, свои результаты исследования опубликовал в ряде работ. Так, в «Орнаменте кудинских бурят» (1918) были описаны способы нанесения декора на предметах XVIII–XIX вв., дана классификация основных орнаментальных мотивов на ремесленных изделиях, в «Народном искусстве Сибири» (1923) ученый обратил внимание на актуальность проблемы, предложил методы собирания и изучения образцов народного творчества.

В 1920–1930-е годы изучение орнамента предбайкальских бурят было успешно продолжено Павлом Павловичем Хороших (1890–1977). С 1919 г. по поручению Иркутского университета, Иркутского музея, Восточно-Сибирского отдела Географического общества им ежегодно проводились исследования археологических памятников и этнографии в Приангарье, При-

байкалье, долине реки Лены, а также в Забайкалье и на Байкале. С 1925 г. он был избран членом Ученого комитета Бурят-Монгольской АССР (Буручком) и научный интерес его представляли Тункинский, Аларский, Боханский, Ольхонский районы. Помимо культуры бурят, Павел Павлович занимался также эвенками, селькупам, хакасами, археологией Южного Алтая, старожильческого населения Приангарья и других народов. Накопленный ученым многолетний богатейший архив был завещан Бурятскому Комплексному научному институту (БКНИИ, ныне ИМБиТ): материалы по археологии, этнографии, краеведению, библиографии составили 890 единиц хранения¹. А. В. Тумахани отмечал, что «плодотворная собирательская деятельность П. П. Хороших приходится на время, когда в бурятском быту еще были в обращении предметы и вещи, изготовленные домашним способом, многие из которых ныне уже ушли из обихода» [9, с. 154–155].

Хранящиеся в данной коллекции фотографии и авторские зарисовки традиционных предметов быта бесспорно уникальны, часть из которых узнаваемы — они находятся в музейных коллекциях Иркутска и Улан-Удэ, другая часть сохранилась лишь в рисунках. В данном архиве встречаются многочисленные фото иллюстраций из статей Петри, что подтверждает, что, будучи аспирантом Иркутского университета, Хороших тщательно изучал и пополнял научные материалы кафедры археологии и этнографии.

В 1974 г. впервые были опубликованы 111 образцов из архива П. П. Хороших в альбоме «Бурятский бытовой орнамент», который остается единственным изданием прикладного творчества бурят из коллекции ЦВРК ученого и по настоящее время. И. И. Соктоева — первый бурятский искусствовед, выступила автором и составителем вступительной статьи к изданию. Ею была отмечена научная и художественная ценность представленных материалов, все узоры были сгруппированы в альбоме на три группы: орнаменты на мягких материалах, на изделиях из дерева, на металлических изделиях [3]. Безусловную значимость этой публикации составляет полнота представленной описи данных с инвентарными номерами, что позволяет их ввести в научный оборот.

В конце 30-х годов, в период подготовки к декадной выставке Бурят-Монгольской АССР в Москве (1940), часть бурятских художников была командирована в районы республики для сбора и зарисовок образцов народного орнамента и создания на их основе новых узоров, отвечающих духу советского времени. Среди них были Ц. С. Сампилов, Р. С. Мэрдыгеев, Г. Е. Павлов, Б. Будаев, Ф. И. Балдаев и другие известные мастера.

Большая коллекция орнаментальных изображений декоративно-прикладного искусства, ныне хранящаяся в Национальном музее Республики Бурятия, принадлежит творческому наследию Ц. С. Сампилова (1893–1953). Широкое знакомство с материалами П. П. Хороших подтверждают встречающиеся копии в альбомах бурятского художника. Также не менее интересный фонд составляют авторские зарисовки узоров с произведений народных мастеров Джиды, Еравны, Кижинги, Хоринска, зафиксированные в 1938–1939 гг.

¹ Предисловие к ф. № 20 / Архив Отдела памятников письменности Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН.

Художник стремился к точной фиксации композиции и колорита вещей, к примеру, эскизы с изделиями из металла окрашены серебряной и золотой краской. Тем не менее, не всегда экземпляры снабжены необходимыми комментариями и подписями (предмет или его детали, место, дата), что представляет некоторую сложность для научной атрибуции. И, как справедливо отмечает И. И. Соктоева, он «упускал очень много важных моментов: общие принципы декоративного оформления вещей в народном быту, то есть орнаменты зарисовывались в отрыве от этих вещей, чаще без учета фактуры материала» [7].

Несомненный интерес для нас представляют образцы бурятских огнив из вышеозначенных коллекций. Как известно, данный предмет является неотъемлемым элементом мужского поясного набора в ансамбле бурятского традиционного костюма: «Надев халат, подпоясавшись и заткнув за пояс слева нож, справа огниво, засунув за голенища сапога трубку, за пазуху чашку для питья, мужчина был снаряжен и готов к суровым условиям походного быта» [8]. Комплект из огнива, ножа в ножнах, мешочка для табакерки крепился при помощи кожаных ремешков и металлических колец к поясу. Пояс (*бэхэ*) имел кожаную основу и был декорирован металлическими пластинами разной конфигурации в технике чеканки, насечки, а также чернения.

Издавна у бурят нож и огниво выступали ритуальными предметами обмена будущих сватов. В эпосе «Гэсэр» дается описание того, как Хан Уса-Лосон и Хан Хурмас — отцы Абай Гэсэра и Алма-Мэргэн скрепили договор по установленному обычаю:

В тот памятный хангайский обед.
Обменялись они ножом и кресалом
И дали друг другу обет...
Если родятся у них мальчик и девочка,
То придется их — делать нечего —
С детства раннего обручить, в нужном возрасте поженить [5, с. 214].

Огниво (*хэтэ*) состоит из верхней части — кожаной сумки, где хранится кремень, и нижней металлической — кресала. В эпосе встречается эпитет как *узорчато-чеканное кресало*, свидетельствующее о том, что изделие было нарядно украшено, выполнено с помощью техники чеканки.

Наиболее древними образцами среди рассматриваемых предметов являются огнива предбайкальских, а именно ольхонских, бурят. Данные экземпляры отличаются строгой простотой формы и орнаментации. Сампиловское огниво с давностью более 150 лет (Национальный музей РБ, Г-397, л. 9) — одно из старинных. Безупречно четкие, выверенные линии трапециевидной формы предмета подчеркнуты графичным декором — центральным диском с зубчатыми очертаниями и четырьмя угловыми накладками в виде полукруглых сегментов [2, с. 108]. Несомненную близость к данному образцу обнаруживает экземпляр Хороших (ф. 20, ЦВРК). Подписи ученого более информативны: указывают на происхождение — с. Кутул, давность вещи «в одно колено», а также констатируют изображение мотива как солнца.

Как известно, Б. Э. Петри выделял три группы орнаментальных мотивов у кудинских бурят: «солнце и луна», «бараний рог», геометрический орна-

мент. В фонде Хороших встречаются два рисунка одного и того же образца железной пластины (ф. 20, ЦВРК), украшавший некогда шаманский костюм (*оргой*). Она имеет форму пятиугольника с вырезанным центральным мотивом «солнце и луна» из вписанных пяти колец с исходящими внутренними зубцами-лучами. Дугообразный бордюр выложен по периметру пластины и также украшает внешнее кольцо диска, придавая эффект «сияния».

Петри отмечал, что изображения «солнца и луны» есть не только на орнаментируемых изделиях бурят, но и представлены на многих онгонах [6, с. 228–229], при этом автором наглядно были представлены иллюстрации с комбинациями данных мотивов. Весьма занимателен рисунок огнива верхонских бурят, украшенного резными железными бляхами с серебряной насечкой, размещённое в статье «Орнамент кудинских бурят» [6] (фото имеется в ЦВРК, ф. 20). Изделие, без сомнения, одно из самых старинных из ныне существующих экземпляров, хранящееся в фондах Иркутского краеведческого музея. Во-первых, сама техника серебряной насечки, украшающей резные железные детали предмета, редко встречается в более поздних серебряных огнивах XIX века. Во-вторых, на наш взгляд, причудливая композиция данного декора также имеет сходство с рисунками на шаманских онгонах: по центру расположен солнечный диск, от которого дугообразно отходят четыре символические лестницы. Интересно, что конструкция образно напоминает буддийскую мандалу, однако, не следует забывать, что предбайкальские буряты были шаманистами.

Таким образом, действительно, орнаментация данных ольхонских огнив редкостна, представляет древнюю семантику, связанных с языческими воззрениями народа. Графема «солнце и луна» существовала и на шаманском одеянии, и на онгонах и на предметах вооружения — колчанах и налучниках предбайкальских бурят. Размещение подобного мотива на огнивах не случайно, так как символически связано с актом высекания огня, имеющего небесное происхождение.

Следует также обратить внимание и на характерную подпрямоугольную конфигурацию ольхонского огнива образца Б. Э. Петри, которая близка к тувинскому экземпляру, приведенного в рисунке у С. И. Вайнштейна [4, с. 224]. Действительно, С. И. Вайнштейн подчеркивал близость форм и орнаментальных мотивов тувинского прикладного искусства с бурятскими и монгольскими, выделив понятие «тувино-монголо-бурятского стиля», получившего свое яркое воплощение в таких предметах, как оформление седел, сбруи и огнив [4]. Н. В. Кочешков и А. А. Бадмаев также отмечали схожесть стиля предбайкальских огнив якутским и тувинским: особая форма сумки огнива в отличие от забайкальской (форма перевернутой трапеции), в орнаменте «присутствуют преимущественно геометрические узоры (зубчатый меандр, линия, круг)» [1, с. 160].

Несомненный интерес для нас с точки зрения своеобразия формы и декора представляет еще один образец рисунка огнива из фонда П. П. Хороших (ф. 20, ЦВРК) [3, с. 61]. Горизонтально вытянутая с мягкой кривизной трапециевидная форма вещи весьма необычна, не характерна для четких и строгих форм ольхонских изделий (улус Шибертэ), как и кружевной характер затейливо-ветвящихся линий орнаментации. Подобная художественная стилистика

присуща для творчества бурятских мастеров Забайкалья, либо образец был создан под явным влиянием последних и относится примерно к началу XX в.

С проникновением и установлением буддизма на территории Байкальского региона с XVIII в. изменилась форма и усложнилась композиция предмета, его символика приобрела более многогранный смысл. Древний солярно-лунарный знак заменяется зеркально-симметричными композициями с зооморфными мотивами, где фигурируют львы, драконы, птица Гаруди, газели, драконы, рыбы, летучие мыши, наделенные благопожелательным смыслом.

Стилистический анализ всех бурятских огнив позволил установить, что композиции строятся по одной установленной схеме, где на коже выделен центральный узор и симметрично расположенные — угловые накладки, которые также придавали прочность нижним краям изделия. В забайкальских вариантах боковые накладки всегда заполняют треугольное пространство, ограниченное диагональю от верхнего угла до середины нижнего края.

Сложно составить представление об особенностях художественной стилистики мастеров разных районов Забайкалья — Кижинги, Оки, Закамны, Еравны и других местностей, ввиду недостаточной сохранности традиционных предметов. Однако исследователями отмечалось, что разные территориальные группы бурят имеют особые традиции в оформлении прикладных предметов.

Образец огнива из Еравнинского района, зафиксированного Ц. С. Сампиловым (давность не указана, Национальный музей РБ, Г-395, л. 14), представляет один из характерных примеров художественного решения забайкальских умельцев. Узкий бордюр, обрамляющий сумочку, украшает гравированный орнамент из зигзагов и мелких кружков, возможно выполненных в технике зерни. В центре поля из черной кожи расположена фигурная пластина — голова чудовища с приоткрытой пастью, откуда вырываются языки пламени, а по сторонам от него, на боковых серебряных пластинах, отчетливо проступают профильные изображения драконов на растительном фоне [2, с. 164]. Верхнее металлическое крепление из овального кольца и круглых шарниров присоединено к сумке также при помощи пышного растительного мотива. Благодаря умело выполненному рисунку Ц. С. Сампилова, мы можем констатировать, что художественное решение этого огнива отличалось выразительностью формы, богатством декора с тонкой проработкой деталей.

А вот в оформлении огнив мастеров-чеканщиков из Окинского района зачастую использовался нередко лишь простейший цветочный узор и парный завиток, иногда с разветвлением [8]. Таким образом, при том, что существуют подобные относительно упрощенные варианты декора, забайкальские изделия все же отличаются большей декоративностью, нарядностью образно-пластического решения, где традиционная слегка изогнутая форма вещи украшена растительными и зооморфными мотивами.

Следует обратить внимание на то, что бурятские мастера всегда стремились к цельности художественного решения мужского гарнитура, которое не ограничивалось лишь стилистикой предметов поясного комплекта. Немаловажную роль играло также и изготовление одинаковых парных подвесок (*горьё*) для огнива и ножа с ножнами. Подобные подвески состоят из двух половинок, соединенных шарнирами, из которых верхняя имеет прямоугольную или

круглую форму, а нижняя — овальную с подвешенной цепочкой. Разнообразии трактовки художественных решений мастеров демонстрируют три хоринских образца Ц. С. Сампилова из сел Амагаланта, Санжурга, Ашанга (Национальный музей РБ, Г-395 № 4, л. 2). В первом рисунке перед нами вариант, где один и тот же мотив становится основой декора для двух половин горьё — образ киртимукхи, во втором — повторяющаяся геральдическая композиция из переплетенных драконов. А вот в третьем эскизе художника зафиксировано сочетание в одном комплекте разных мотивов, где на верхней пластине представлены дракон с растительным завитком, а ниже — голова чудовища с симметрично расположенными драконами, держащие в пасти дужку. «Звериный» стиль с XVIII в. в прикладном искусстве бурят стал традиционным: облик хищного животного или фантастического существа в предметах мужского гарнитура был призван оберегать владельца, придавать ему силы.

Зарисовки бурятских огнив из коллекций П. П. Хороших и Ц. С. Сампилова, в отличие от других предметов быта, несмотря на явную многочисленность, являются важнейшим источником для дальнейшего изучения традиционного искусства народа, своеобразия его орнаментального творчества, а также процессов взаимовлияния с художественной культурой сопредельных этносов.

Литература

1. Бадмаев А. А. Ремесла агинских бурят. Новосибирск: Ин-т археол. и этнограф. СО РАН, 1997. 160 с.
2. Баторова Е. А. Бурятский орнамент XVIII–XX веков. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2007. 164 с.
3. Бурятский бытовой орнамент (в собрании РО БФ СО АН СССР). Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1974. 61 с.
4. Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М., 1974. 224 с.
5. Гэсэр: бурятский героический эпос: в 2 кн. / пер. с бурят. Вл. Солоухина. М.: Современник, 1988.
6. Петри Б. Э. Орнамент кудинских бурят / СМА. СПб., 1918. Т. V. Вып. 1. С. 215–252.
7. Соктоева И. И. Живопись Советской Бурятии. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1974. 187 с.
8. Соктоева И. И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. 158 с.
9. Тумахани А. В. О личном фонде П. П. Хороших // О бурятском изобразительном искусстве: сб. ст. Улан-Удэ, 1963. С. 154–155.

ORNAMENTATION OF THE BURYAT TINDER POUCH FROM THE COLLECTIONS OF P. P. KHOROSHIKH AND T. S. SAMPILOV

Batorova Elena Alexandrovna

Candidate of Art History, Associate Professor

Department of Theory and History of Art

of Russian State University for the Humanities

Moscow, Russia

E-mail: batea2005@mail.ru

This study focuses on the unique items from the collection of P. P. Khoroshikh in the Centre for Oriental Manuscripts and Xylographs of the IMBT SO RAN and the albums of the artist T. S. Sampilov from the graphic arts collection in the National Museum of the Republic of Buryatia. The belt (*bekhe*) with a sheathed knife and a tinder pouch attached to it is a crucial part of the traditional Buryat man's clothing. Tinder pouch or chuckmuck (*khete*) consists of the upper part — a leather pouch, where the flint is stored, and a steel striker at the bottom.

The oldest examples of the tinder pouches of the Olkhon Buryats were discovered in the 1920–30s as a result of scientific expeditions. The Olkhon items are distinguished by the strict simplicity of the form and its peculiar ornamentation with ancient semantics. B. E. Petri noted that the solar-lunar sign appeared not only on the embellished items but also in many shaman *ongons*. It is interesting to compare the Olkhon tinder pouch with an iron plate that once adorned the shaman's costume (*orgoi*). With the spread of Buddhism the form of the item has changed and its composition has become more complicated, its purpose and symbolism have acquired a more multifaceted meaning. The solar-lunar sign is replaced by mirror-symmetrical compositions with zoomorphic motifs, which feature lions, dragons, the Garudi bird, fallow deer, endowed with a benevolent meaning. It is impossible to form a clear picture of the artistic stylistics of Buryat masters from different regions of Transbaikalia due to the insufficient preservation of the antique material objects. The sketches of the tinder pouches from the collections of P. P. Khoroshikh and T.S. Sampilov are invaluable for the study of the traditional folk art and peculiarity of its ornamental creations.

Keywords: ornament, motif, composition, decor, tinder pouch, collection, creativity, tradition, master.

THE COIN-TABLE WEAVING

© **Bolortuya Chuluun**

Teacher, Master,

Mongolia, MNUE, School of Art and Design Technology

Ulan-Bator, Mongolia

E-mail: chuluunbolortuya@gmail.com

The purpose of this paper is to study the coin table knitting technique which is a part of Mongolian's heritage and discuss its history, development and use. Traditional decorative arts have a rich history and provide us with rare artefacts. There are however, still areas that remain largely unknown. And one of these is certainly coin table knitting. The coin table is an ancient artifact which consists of a small round table, using between 4 and 64 threads with an even number of strings and coins used to equalize the weight. It is used to create knitted tapes of between 2 and 20 mm in width, and a length of 120 to 150 centimeters. As a result the knitted tapes and stitching are commonly used to decorate and make patterns on cup bags, snuffing bottle bags, Mongolian traditional boots, hats, costumes and religious items. It is important to preserve, maintain, keep and study the origin and history of our artifacts and to teach the next generation about them. This research can provide valuable information for further can influence the use of the "*Zoos shire*" — *Coin table* and increase students' knowledge of such artifacts in the curriculum of National Art.

Keywords: knitted stitches, Mongolian traditional embroidery, coin-table, weaved decoration

Introduction

Mongolian nomads have a rich cultural heritage, as well as a marvellously secret and mysterious history and unique artefacts that are often not widely known or well studied. If we mention them, it is usually as a result of having sutra written from nine jewels, silver flat like thin paper on it and words written from gold strings and traditional puzzles.

Mongolians are admired around the world for their skilled master craftsmen and women, as well as toymakers, and of course, all their unique and wonderful creations. As one of the most famous of poets Rasul Gamzatov remarked, "There are no small nations in the world. Every nation can create unique artefacts and has great ideas in their mind. So each nation is the greatest in the world."

Our great nomadic ancestors invented and retained a large number of unique crafts such as traditional costumes, vests, sniffing porches and boxes which were decorated with traditional ornaments and which demonstrated their unique skills. Furthermore, they preferred meaningful symbols, colours and shapes which were regarded as a source of good luck. The coin table is one of these symbols. So we study and discuss its development and try to contribute to efforts in preserving coin table artefacts and then developing and understanding their usage. In order to get a complete picture of how coin tables were used, and make the most of various contributions, we interviewed both craftsmen and masters, talked to researchers and also collected our own research materials and then analysed them.

Art researcher Batchuluun. L studied the coin-table and published an article in the journal "Culture" in 1984. He mentioned the tradition of the coin table which-

was kept and exhibited in the local museum of Mandalgobi soum, in Umnugobi province. At that time the coin table had almost been forgotten other than by those who had knowledge of its use and culture. Majaa. L (the head of the local museum) wrote about the structure and function of the coin table in the journal "Women in Mongolia" as well as referring to the elderly Chuluunbat from Dalanzadgad, Umnugobi who participated in an exhibition of her knitted stitches used with coin tables. At that time she conducted workshops for youngsters on how to make the knitting stitches by using coin tables.

Craftsman Tseren-Ochir. Ya and Batbuyan Ts. have been studying the coin-table since 1987. They have studied its origin and development and are teaching the next generation about it. They have devoted their lives to preserving its cultural heritage. They published books named "Arts and Crafts with coin-table" in 2009 and 2014. Other masters and craftsmen Tserenlkham Ch. Tsengelsaikhan. Z. Chinbayar, Saranchimeg, and Zolchuluun have also widely used coin-table stitches in their crafts. There are several other names that are not mentioned in the literature.

We also studied similar techniques used in other countries. For example in Japan they adopted Kumihimo braiding techniques. The technique uses a round structure with a hole in the centre used to create decorations for Samurai armour and suits. Nowadays the braids are used to make unique bracelets, belts, ties etc.

As a result of this technique (shown above in figure 1) the braids will be knitted from the top. The disc's shape could be round, square, or rectangular.

In Europe, Bobbin and Tombolo lace making emerged, creating lace from braiding. Lace derived from ancient times and was used to make decorations on sleeves, cuffs and collars. The major tools to make bobbin lace are a pillow, bobbins, pins and pricking paper or cards.

What is the "Coin-table weaving" technique?

Braiding derives from ancient ages before clothes came into usage when people used to make braiding from plants.

In the Stone Age, people used to live with fruits and vegetables and they needed bags or boxes to conserve their food. According to the history of ancient people, they invented the braiding using plants and hardened it by utilizing clay utensils on the fire. So it is clear that its origin dated back from ancient times. Indeed, Mongolia has one of the oldest histories of braiding and knitting going back to the Hunnu Period.

Many tribes in Mongolia developed and used braiding and knitting widely in their crafts and daily lives. Braiding and knitting then became much more developed from the time when people domesticated animals. Braiding was commonly used among ancient tribes and ethnicities and is very much linked to the nomadic features of our lives. It developed in special ways because of animal husbandry. For example, knitting tools included the bones and horns of animals, wood, plants, the wool and skin of animals, and both silk and cord. In the Turuk period, knitting and braiding developed highly. According to the literature of the Japanese researcher Saguchy. T in his book "Great Mongol Nations and Western Countries", there was a factory that makes golden and silver thread for the needs of kings and hierarchies (Batbuyan Ts., 2009).

The French priest and tourist William Rubric also travelled through Mongolia around the 13th century. He noted and described parts of the Mongolian ger, such as the roof which frequently has a number of ornaments on it. In his book “Travelling through Orientals” he wrote a description of a felt door which was colored and embroidered with animal pictures and grape trees. Furthermore one of the rare findings representing our ancient decoration art is a stitched felt rug, of dimension 260x195, which was found in a Hunnu tomb. It dated back to the I- B. C-3rd AD and was discovered by the Russian explorer Kozlow in 1925. So that’s why we can say that “needle-thread Art” developed from ancient times in Mongolia.

As humans we are naturally attracted to traditional arts and we try to develop them and feel and understand the beauty of crafts. This beauty of crafts leads to the development of great ideas and that in turn helps to develop a wide range of traditional arts and crafts. (Batbuyan Ts., 2009).

Traditional decorative arts have a rich history and provide us with rare artefacts. There are however, still areas that remain largely unknown. And one of these is certainly coin table knitting.

By the 1980s, Mongolians had largely forgotten coin table knitting. It was a subject rarely discussed. Only when art researcher Batchuluun first noticed the coin table knitting tool at the exhibition of Mandal oboo soum, Umnugobi did the history of coin table knitting re-emerge. The example noticed by Batchuluun was made by the artisan Namjilsuren. After that the art researcher went to the local museum of Umnugobi province to study more about coin table knitting and found the wood with stitched threads.

Those objects made him think and attracted his interest. He then researched about how coin table knitting works, and questions such as what makes it, who uses it sprang to mind. That led him to meet the artisan Chuluunbat. D. At that time even Chuluunbat had forgotten how the coin table worked. But after practicing for some time he remembered the techniques (Batbuyan Ts., 2009).

In some research it has been found that coin tables were used commonly by artisans in Dundgobi, Umnugobi, and by ethnicities from western provinces such as Zakhchin, Chantuu, Uuld, Myangad in their costumes and objects.

The Mongolian encyclopaedia, Bold, L. (2008) explains coin-table knitting in more detail. It explains that coin tables were used for traditional knitting by braiding and twisting threads. Parts are multi-coloured thread rolled in bobbins. Some coins are wrapped on its handle and on a round frame to equalize the weight. The frame’s shape was round which is how the name is ‘table coin knitting’ techniques evolved.

The techniques, tools and materials (cords, thread) used for coin table knitting are different and exhibit special features. The coin tables come in many shapes and sizes, some with many decorations, and others much more plain with accompanying needle and thimble boxes. Art researcher Batchuluun. L notes that there is a coin table complete with wooden box for thimbles and needles shown in the local museum in Mandal-Oboo soum of Umnugobi province, while a coin-table from Mandal Gobi soum can even be folded.

Table coins have unique designing styles and techniques are special. The shape, as mentioned earlier, is rather like a Mongolian GER with a floor, column and upper frame and the ger’s wooden poles. Perhaps the shape deliberately mimics

the Mongolian lifestyle. The braid is elegant, multi-coloured, frequently made of silk cord, and is used for decorative art.

There are three parts necessary for coin table knitting. A frame or table, a column, and bobbins. Studies have shown that the frames come in many shapes and styles. Some frames can be folded or have drawers for keeping needles and thimbles. Some have decorations and ornaments made from oak, and pine. Column parts consists of an upper supporting frame- sight (kharaa), rolling (thread pivot) needle eye, plate, and connectors. Bobbins consists of a thread connection holder, thread holder, thread coin holder and coins.

The coin table can create many fine tapes including a distinctive braid with a plaited look and a definite square shape. By using between 4 and 64 threads it can create braids of 120–150 cm in length per hour and width from 0.2 to 20 mm thickness can be produced. Any type of thread can be used for braiding, from fine to coarse. Braiding for decorative arts uses colourful, fine, silk thread. A brief explanation of the braiding process to create tapes with 4, 16, 20 threads.

Figure 3. Mongolian coin table and Artifacts decorated with braiding from coin table

To create braiding with 4 threads is simple. First, set up thread 2 by 2 on the left and right side and twist the two with the far end and continue in the same way. It matches perfectly if the two threads are the same colour and is used for making ornaments on sniffing bags and on frame edges. For braiding with 16 threads, all your fingers can be used.

Pinkie fingers are on the 1/16 thread, ring fingers are on 3/14, middle fingers are on the 5/12, and thumbs and index fingers squeeze the 7/10. Then starting the braiding from the far left and right edges, pass through the 2, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 15 thread and cross in the middle point leaving other thread in their positions. Then set up the starting point from the far left and right sides and continue the process. During the twisting thread 16, the palms can move back and forth.

For braiding with 20 thread, using a single colour makes wide plait braiding. Creating different kinds of patterns on braiding such as rectangles, and all kinds of geometric patterns depends on the positions of the tread. Making braiding with 20 thread requires higher attention and careful work, so do not mix the thread or confuse the techniques. When doing braiding with the coin table, the starting point is always on the far. Patterns on the braiding depend on twisting the bobbing thread more tightly or loosely. If twisting is a little bit tighter into one side it makes stripped braid with varying oblique patterns.

Stitches or braiding using by coin-table knitting is used for decorating tops of Mongolian traditional hats, stitches for traditional costumes, bags of snuffing bottle, wall rugs' decoration as well as decorating traditional boots. The stitching makes the objects look more elegant and luxurious.

Artifacts in museums shows coin table knitting was widely used for hems/skirting for bags of sniffing boxes, bags of cigarettes, ritual objects and decoration of bags for bells and windbags.

Nowadays we can see and utilise ready-to-use lace /hem/ skirting materials. Yet braiding from coin-table knitting still matches perfectly with traditional and everyday objects to make them look delicate and appealing. When using it as skirt-

ing/lace/ hem on objects, sew it along the edges with a similar colour of thread. As you are using the same thread, the stitches will not be seen.

Well-known embroider artisan Zolchuluun noted that, “Women in Mongolia make elegant objects from skilful hands and bright minds. Creating braiding with coin table knitting led them to develop their patience, to find out the right solutions to problems and to develop their cognitive skills. While they create and use with coin table knitting they only concentrate on the processing. So you could say it can be counted a kind of practicing meditation” in an interview with Assa.mn. She also pointed out recent studies that show some kinds of mental problems can be treated by adopting embroidery and knitting techniques.

Dr. Sarnai G. (2015) wrote that, “Finger movement is linked to the internal body parts and supports their systems. For example, when feeling tiredness and weakness, move the thumbs well and actively. Do exercises with index fingers when suffering from food digestion problems or loss of appetite. Middle finger movement can improve blood circulation. When you have high blood pressure squeeze or twist your middle fingers. Ring fingers also link to liver systems while the pinkie finger is associated with cardio-systems.”

When practising coin table knitting, all fingers and parts of fingers take part in the knitting process and this supports the nerve system. When doing exercises, people usually move with their upper, middle, and bottom body parts, and not with their hands and fingers. There is hypothesis that using coin table knitting increases the flexibility of hand systems, which as a result supports and strengthens body systems and improves health.

Conclusion and Discussions

Our study’s purpose is to preserve table-coin knitting techniques which are one of our unique traditional skills and reinforce our heritage for the benefit of the next generation. In the article we discuss what coin table knitting is, its origin, and development, where and which provinces used it, discuss previous studies, and explain how it works. The study explains the creation of tapes and contrasts table-coin knitting with similar techniques used in other countries. It also discusses the surprising health benefits arising from table-coin knitting. We also included short instructions on how to create braiding with 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 20, 24, 32 threads. And we tried to create braiding with 24, and 26 threads. We conclude that there is a need.

1. To study the similar techniques in other countries well.
2. To include the techniques in the curriculum and offer coin table knitting techniques for students majoring in the fashion industry.
3. To prepare hand out materials and tools following the advice of researcher Batbuyan. Ts., which shared and studied with 4, 8, 10, 12, 14, 16, 20, 24, 32 thread as well as more experience and studies with 18, 22, 26, 30, 34 and even 64 thread techniques.
4. To establish supporting communities and make the studies deeper and organize training.
5. To set up a gallery, to display and increase the awareness of the artifacts used by table knitting techniques and finally.

6. To use and introduce old techniques into modern fashion industry to attract public attention and awareness.

References

1. Assa.mn.Valuable artifacts registered in the national levels Retrieved from. URL: <http://www.assa.mn/content/19278.shtml?alias=art2013>. Para. 1.
2. Baasankhuu A., Batmunkh B. Oirduud's Culture of the Mongolia-Ulanbator: Admon Press, 2014.
3. Batchuluun L. Coin table Knitting. Ulanbator: Culture, 1984. № 13, 12.
4. Bold L. Mongolian language encyclopaedia. Ulanbator: 2008.
5. Purevjav E. (Eds), D-LVol. 2. Institute of language and literature of Mongolian Academic science. UB: Bambi Fund Press.
6. Chultem N. Mongolian Decorative Art. Ulanbator: National Press, 1987.
7. Damdinsuren D. Famous artisans in Ikhkhuree. Ulanbator: National Press, 1995.
8. Gongorjav G. Heritage and Crafts of Mongolia, Ulanbator: 2008.
9. Manibadar D. Mongolian Pattern design. Ulanbator: National Press. 2002.
10. Nyambuu Kh. History of Mongolian Clothes. Ulanbator: Admon Press. 2002. P. 25
11. Nyambuu Kh. Mongolian Ethnography. Ulanbator: National Press. 1992. P. 59.
12. Purevsuren D. The couples revitalised and preserved Mongolian table knitting techniques. *Top medee*. Retrieved from. URL: <https://www.topmedee.mn/newsprint/17833>. 2013. Para 4.
13. Sarnai G. Treating with hands and fingers. *Woman's health*. Retrieved from. URL: <http://www.emegteichuud.mn/content/60473.shtml>. 2015. Para 2.
14. Songino Ch. Mongolian women's crats. Ulanbator: National Press. 2010. P. 21.
15. Tseren-Ochir Ya. & Batbuyan Ts. The coin table knitting. Ulanbator: Admon Press. 2009. P. 6–39.
16. Tseren-Ochir Ya. & Batbuyan Ts. Coin table Knitting. Ulanbator: Admon Press. 2014. P. 4–27.

ПЛЕТЕНИЕ НА «ЗООС ШИРЭЭ» (МОНЕТНОМ СТОЛИКЕ)

Болортуяа Чулуун

преподаватель, магистр,

Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, 210648, г. Улан-Батор, ул. Сухэ-Батора, 14
E-mail: chuluunbolortuya@gmail.com

Цель статьи — исследовать традиционную технику плетения «Зоос ширээ» (на монетном столике), которая является частью декоративного наследия Монголии, изучить ее историю, развитие и применение. Традиционные декоративные искусства имеют богатую историю и предоставляют нам редкие художественные артефакты. Тем не менее, есть виды народного творчества, которые остаются до сих пор неизвестными. И один из них — плетение на монетном столике. Плетение на монетном столике является древним видом народного творчества. Конструкция представляет собой раму, которая опирается на столбы в виде столика, и монеты, используемые для выравнивания веса. На раму натянуты нити от 4 до 64, разделяемые на равное количество. Столик может иметь разные формы и используется для создания лент шириной от 2 до 20 мм и длиной от 120 до 150 см. В результате плетеные ленты (кайма) используются для украшения орнаментом сумочек для хранения пиал и нюхательных табакерок, монгольской традиционной обуви,

шляп, костюмов и религиозных предметов. Важно сохранять, поддерживать, изучать возникновение и историю развития народных ремесел и обучать традициям мастерства будущее поколение. Это исследование предоставляет ценную информацию для дальнейшего развития в использовании техники плетения «Зоос ширээ», а также поможет расширить знания учащихся о таких артефактах в учебных программах, как «Народное ремесло».

Ключевые слова: плетеное украшение, столик для плетения, трикотажные ленты, Монгольские традиционные вышивки.

**КУЛЬТ СЕРЕБРА В ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ БУРЯТ
(ОПЫТ ТРАНСЛЯЦИИ ДУХОВНОГО И КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ)**

© **Гомбоев Баир Цыремпилович**

кандидат исторических наук, заместитель директора
по научной работе и выставочной деятельности,
Национальный музей Республики Бурятия
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. В. В. Куйбышева, 29
E-mail: barguten@mail.ru

Создание Национальным музеем Республики Бурятия документального фильма «*Мунгэн сэдьхэл*» — «Серебряная душа Бурятии» стало новым обращением к теме серебра в бурятской традиционной культуре. Серебро, как драгоценный металл, у бурят занимает особое место в культово-обрядовой и материальной культуре бурят и несет себе табуированный смысл защиты и оберега, социальный статус и национальную самоидентификацию. Работа кузнецов, в частности ювелиров, сопровождалась выполнением многих обрядов, представлялась неким таинством, большинство секретов передавалось по наследству и только посвященным. Об этом красноречиво свидетельствуют дошедшие до наших дней мифы и предания, а также специальные «кузнечные гимны» в честь «небесных» покровителей ремесла, которому приписывалось божественное происхождение, а могущество *дарханов* приравнивалось к явлениям вселенского масштаба.

Настоящая статья не претендует на полноту анализа тематики серебра в контексте исторического экскурса. Мы попытаемся рассмотреть современный музейный опыт в трансляции уникального этнокультурного наследия бурят — создание фильмов, научных изданий, выставок. Особенно актуальным в последнее время становится знание традиционных ценностей подрастающим поколением. Они в свою очередь должны не только знать историю происхождения, систему традиционных знаний, виды и состав традиционных украшений и предметов из серебра, но и уметь использовать их в обрядовой и обыденной жизни. Фондовые коллекции Национального музея Бурятии по серебру на сегодня составляют уникальное культурное наследие, которое, наряду с буддийским искусством, можно считать значимым этнокультурным брендом республики.

Ключевые слова: Национальный музей Бурятии, серебро, традиционная культура бурят, кузнецы-*дарханы*, музейные коллекции, культурное наследие, опыт трансляции, этнокультурный бренд территории.

Широкое представление о наследии, включающем не только недвижимые или движимые памятники истории, культуры и природы, но и живую традиционную культуру, традиционные культурные ценности, ремесла и промыслы, исторические технологии, традиционные формы природопользования, этнокультурную среду и природное окружение представляют приоритетные принципы, составляющих основу современной стратегии сохранения и использования наследия [1, с. 7].

Обращение к теме серебра в бурятской традиционной культуре стало созданием Национальным музеем Республики Бурятия документального фильма «*Мунгэн сэдьхэл*» — «Серебряная душа Бурятии». Благодаря финансовой поддержке Министерства культуры Бурятии в рамках программы «Сохранение и развитие бурятского языка в Бурятии», тема серебра вновь подняла актуальные

проблемы изучения, сохранения и популяризации фондовых коллекций Национального музея Бурятии. Настоящая статья не претендует на полноту анализа тематики серебра в контексте исторического экскурса. Мы попытаемся рассмотреть лишь современный музейный опыт в трансляции уникального этнокультурного наследия бурят — издание научных трудов, создание документальных фильмов и выставок.

Фильм «*Мунгэн сэдьхэл*» — «*Серебряная душа Бурятии*». Двадцатиминутный фильм, автором сценария и режиссером которого выступил Владимир Ширапов, на бурятском языке с русскими субтитрами повествует о сакральной сущности и многозначности серебра в культуре Бурятии. Фильм не только знакомит с уникальными изделиями из серебра, выполненными бурятскими мастерами-кузнецами конца XIX — начала XX века, но и уделяет особое место дару бурятских кузнецов-дарханов. Помимо самих потомственных мастеров, священнослужители, искусствоведы, краеведы и ученые Бурятии рассуждают о функциях и многозначности этого ценного металла, который издревле считался оберегом.

Самобытное искусство бурятских кузнецов и ювелиров, работающих традиционно с металлом и серебром, — это свидетельство высокой духовности и образованности мастеров, выразителей национальной культуры. Кузнечное искусство издревле пользовалось огромным уважением у народов, проживающих в Забайкалье и Предбайкалье. В бурятском фольклоре кузнецам приписывается божественное происхождение. Известно, что к небесным божествам обращаются представители родов кузнецов *дархан удхатай зон* или же *дархашуул*. В зависимости от наследования кузнечного *удха*, кузнецы подразделяются на белых и черных. Есть мнения исследователей, «что тех, кто унаследовал *удха* от западных 55 тэнгри, называют *Божинтойн сагаан дархан удха* (рожденные от белого кузнеца Божинтоя). Шаманов-кузнецов, ведущих божественное происхождение от восточных 44 тэнгри, в частности, *Хожсиройн долоон тэнгри* (хожсиройские семеро тэнгри), называют *хара-дархашуул* [2, с. 111].

По поверьям бурят, первым кузнецом был небожитель — небесный кузнец Божинтой-*үбгэн*, а каждый из девяти его сыновей был *эжином*-покровителем какого-либо кузнечного инструмента. *Дарханы* унаследовали от своих предков сложнейшие ремесленные навыки и неповторимый художественный стиль. Буряты почитали железо как дар богов, обладающий магической силой. У бурят, как и у других народов мира, украшения первоначально выполняли магическую функцию. Считалось, например, что если возле больного или спящего человека положить топор или нож, то они станут оберегать его от злых сил.

Мастера кузнечного и ювелирного дела (дарханы) пользовались огромным уважением сородичей. Кузнецов уважали так же, как и шаманов. Работа их, сопровождавшаяся выполнением многих обрядов, представлялась неким таинством, большинство секретов передавалось по наследству и только посвященным. Об этом красноречиво свидетельствуют дошедшие до наших дней мифы и предания, а также специальные «кузнечные гимны» в честь «небесных» покровителей ремесла, которому приписывалось божественное происхождение, а могущество *дарханов* приравнивалось к явлениям вселенского масштаба.

С древних времен многие народы заметили, что серебро обладает ярко выраженным бактерицидным действием. Особенно хорошо оно обеззараживает воду. До сих пор сохранился обычай подносить серебряные монеты духам-хозяевам родниковых источников-*аршаанах*, на культовых местах-*обоо*, на горных перевалах-*бариса*. Даже в быту буряты использовали серебряные сосуды, чаши, кубки.

Основными традиционными ценностями у бурят считались: скот и драгоценности (украшения). Украшения имели непреходящее значение по отношению к скоту — скот мог потеряться, а вот украшения и драгоценности относились к ценностям вечным. Можно отметить несколько функций украшений: декоративная (выражение эстетических способностей, радостей жизни, самоутверждения, стремления к красоте), знаковая (способ выделиться, показ индивидуальности), социальный (символ благополучия, вложение материальных средств и т. д.).

Искусство изготовления украшений достигло большого совершенства, и применялось оно очень часто. Украшалось оружие, предметы быта, культовые предметы, лошадиная сбруя, но больше всего украшений изготавливали для женщин. Известно множество способов обработки исходного материала для изготовления украшений: резьба и гравировка камня и металла, шлифование, полировка, огранка драгоценных камней.

К традиционным способам художественной обработки металлов относятся филигрань, зернь, чеканка, насечка, литье, чернь. Бурятские ювелиры, используя опыт предыдущих поколений, владели всеми этими способами. Часто выполнение какого-то одного вида изделия требовало от мастера знания сразу нескольких технических приемов.

Основным материалом, служившим для изготовления украшений, было серебро. Красота изделия зависела не только от качества материала и драгоценности камней, но и от искусства мастера, способного вдохнуть жизнь в свое творение. При этом, опытные мастера удовлетворяли запросы близких людей, односельчан, они видели и знали своих заказчиков, они знали, что вещи, сделанные их руками, будут передаваться от поколения к поколению и вместе с ценностями рода перейдет и имя автора-исполнителя.

В настоящее время современные мастера-ювелиры ведут творческий поиск и совершенствуют профессиональные навыки. Основываясь на богатейшем творческом наследии народа, они вносят свой вклад в современную бурятскую культуру. Среди многих кузнечных промыслов особое распространение получила чеканка по серебру.

Что касается самого документального фильма, очевидно, что будет продолжение съемок с учетом дальнейшего показа музейных коллекций не только Национального музея Бурятии, но и других республиканских и муниципальных музеев. Многие кадры, показывающие сам процесс изготовления серебряных изделий, могли бы украсить фильм и дать конкретный прикладной характер. Показ национальных традиций по приготовлению материала, изготовлению изделий, проведение обрядовых действий придало бы фильму актуальность на всём пространстве этнической территории бурят с учетом локальных вариантов.

Публикация музейных коллекций. В 2017 году Национальный музей Бурятии издал книгу-фотоальбом «Бурятский традиционный костюм / *Буряад ара-*

дай хубсахан» из фондов Национального музея Республики Бурятия. На протяжении нескольких лет сотрудники музея собирали и систематизировали информацию о традиционных костюмах разных племен и родов бурят на основе различных источников. Данное издание является первым и стало наиболее полным иллюстрированным изданием по традиционному костюму бурят [3].

Согласно этнической истории бурят, они сложились из различных этнических компонентов в процессе сложного и длительного формирования, начиная с сер. I тыс. н.э. Национальный костюм бурят формировался в течение многих лет и на его внешний образ оказали существенное влияние особенности природно-климатических, ландшафтных условий, мифорелигиозное мировоззрение, хозяйственно-культурная деятельность, а также контакты с Монголией, Китаем и Россией.

Национальный музей Республики Бурятия хранит уникальную коллекцию традиционных бурятских костюмов. Издание показывает общую историю и отражает специфику костюмов основных племенных и родовых образований этнической Бурятии: эхиритов, булагатов, хори, хонгодоров, а также сартулов и цонголов. Помимо уникальных фотографий, в данном издании впервые представлены картографические материалы и информации по происхождению (этногенезу) и расселению данных племен и родов. Это особенно актуально в последнее время в связи часто возникающими вопросами этнолокальной идентификации. Вместе с тем, фотоальбом представлен этнографическими фотографиями конца XIX — начала XX века, фотографиями бурятских традиционных костюмов, включая драгоценные украшения, головные уборы, обувь и различные мужские и женские аксессуары.

Что касается украшений, они дополняли национальный костюм бурят и воспринимались вместе с ним как одно целое. Из женских украшений, наиболее скромными были девичьи. Это были, как правило, серебряные сережки в форме кольца, колечки, которые носили на указательном и безымянном пальцах, серебряный перстень, иногда со вставкой из коралла. Носили девушки также серебряные гладкие браслеты, а также браслеты с коралловыми вставками. Богатые использовали бирюзу и лазурит. Коралл по стоимости был дешевле, чем бирюза или малахит, еще дешевле стоил янтарь красного и желтого цветов. Девушки могли носить на широкой шелковой ленте нагрудные украшения - серебряные медальоны. Большое внимание уделялось украшению девичьей косы. На праздник к косе сверху вниз прикреплялись серебряные монеты, которые привязывали тоненькими ремешками из кожи косули. Украшение косы было сложным делом, поэтому девушка прибегала к помощи матери, сестры, тети.

Полный комплект женских украшений бурятские женщины готовили к свадьбе. Украшения подразделялись на головные, накосные, ушные, височные, височно-нагрудные, наплечные, поясные, боковые, украшения для рук.

Украшениям придавалось большое значение. В костюме они подчинялись формам и пропорциям человеческой фигуры, образуя вместе с ним единый комплекс, в котором расположение каждой детали было связано с композицией в целом. Многие детали были связаны с магией. Наличие большого количества серебра на женщине тоже имело магический смысл, т. к. серебро (белый металл) — является символом чистоты, святости.

Начиная с февраля 2016 года, в Музее истории Бурятии проходили круглые столы и лекции в рамках проекта «Этнографический четверг», где собиралась и систематизировалась информация о традиционных костюмах разных родов бурят, с участием ученых, музейных работников, дизайнеров и всех тех, кто конкретно занимается пошивом традиционных костюмов. Транслируя уникальные музейные коллекции по традиционным костюмам бурятских племен и родов, музей представил весь комплекс традиционной одежды. Вместе с тем, в издании представлены научные аннотации с подробными этническими картами, с историей развития костюма и традиционной символики, отреставрированные экспонаты и старинные фотографии народных костюмов из музейных коллекций. История развития костюма и традиционной символики разных племен бурятского этноса, показывает их удивительный самобытный мир. Музейные хранители, в течение века сохранившие уникальные этнографические предметы материального мира, надеются, что этот фотоальбом будет иметь неограниченное значение как для сохранения уникального культурного наследия Бурятии, так и для ознакомления с этим наследием всех жителей Бурятии, гостей республики. Фотоальбом стал одним из лучших изданий в республике в области бурятской традиционной культуры с использованием уникальных музейных коллекций и качественным оформлением (издан фотоальбом в г. Москва). Так, в 2017 г. в рамках XII Книжного салона фотоальбом «Бурятский традиционный костюм — Буряад арадай хубсаһан» становится «Лучшей книгой года».

Выставочные проекты. Одними из ярких событий в культурном пространстве Бурятии стали выставочные проекты, посвященные трансляции музейных коллекций по серебру. В 2010 г. в Музее истории Бурятии экспонировалась выставка «Серебряные небеса». Это была самая крупная выставка бурятских национальных украшений в Музее истории Бурятии, их было выставлено больше трехсот.

В настоящее время, в экспозиционных залах Национального музея Бурятии серебро представлено как в отдельности по выставкам, так и в составе постоянной экспозиции. Так, с 2015 г. в Художественном музее им. Сампилова работает постоянная экспозиция «Серебро Бурятии», где представлены произведения XIX–XX вв., из серебряного фонда Национального музея Республики Бурятия. Экспозиция представляет собой символическое пространство юрты по принципу основного деления на мужскую и женскую половины. Особое место на мужской половине, наряду с алтарем, занимали предметы конского снаряжения и украшения к ним, снаряжения воина-охотника и т.д. Известно, когда в семье рождался мальчик, было принято дарить мужские принадлежности, нож в ножнах, лук со стрелами, седло с пожеланием богатства и благополучия. На женской половине представлены классические женские украшения бурят Забайкалья XIX–XX вв., которые отличаются богатством ассортимента прикладного назначения: различные накладки, обойки для волос, вариативное многообразие височно-нагрудных, нагрудных, наплечных, поясных украшений, колец, серег и браслетов. Особое внимание привлекает традиционный бурятский костюм с украшениями из племени *сартулов*.

Для заключения. Таким образом, на примере научных материалов и музейных коллекций мы попытались показать роль серебра в традиционной культуре бурят. Серебро, как драгоценный металл, у бурят занимает особое место в

культурно-обрядовой и материальной культуре бурят и несет себе табуированный смысл защиты и оберега, социальный статус и национальную самоидентификацию. Особенно актуальным в последнее время становится знание традиционных ценностей подрастающим поколением. Они в свою очередь должны не только знать историю происхождения, систему традиционных знаний, виды и состав традиционных украшений и предметов из серебра, но и уметь использовать их в обрядовой и обыденной жизни. В этом, безусловно, играют значительную роль музеи, музейные коллекции, а также способы их интерпретации и трансляции (фильмы, книги, выставки). Более того, проведение муниципальных, региональных культурных мероприятий и международных конкурсов, фестивалей по развитию бурятской культуры (например, бурятский фестиваль «Алтаргана») способствуют актуализации знаний о традиционных ценностях, навыках и умениях. Все это позволяет использовать уникальные серебряные изделия, как этнокультурный бренд республики, сохранить материальное и духовное наследие предыдущих поколений.

Литература

1. Культурный ландшафт как объект наследия / под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. М.: Институт Наследия; СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 620 с.
2. Гомбоев Б. Ц. Шаманизм Баргузинской долины — локальная форма общепурятского шаманизма // Религия в истории и культуре монголоязычных народов России / сост. и отв. ред. Н. Л. Жуковская; Институт этнологии и антропологии им. Миклухо-Маклая РАН. М.: Вост. лит., 2008. 319 с.
3. Бурятский традиционный костюм / *Буряад арадай хубсахан*. М.: Принтлето, 2017. 60 с.

THE CULT OF SILVER IN THE ETHNO-CULTURAL TRADITION OF THE BURYATS (EXPERIENCE OF TRANSLATION OF SPIRITUAL AND CULTURAL HERITAGE)

Gomboev Bair Tsirempilovich

Candidate of historical sciences, deputy director for science,
National Museum of the Republic of Buryatia
Russia, Ulan-Ude
E-mail: barguten@mail.ru

The creation of a documentary film by the National Museum of the Republic of Buryatia "Mungen sedhel" — "The Silver Soul of Buryatia" became a new appeal to the topic of silver in the Buryat traditional culture. Silver, as a precious metal, occupies a special place in the cult-ritual and material culture of the Buryats and bears tabooed sense of protection and amulet, social status and national self-identification. The work of blacksmiths, in particular jewelers, was accompanied by the fulfillment of many rituals, it seemed a mystery, most of the secrets were passed by inheritance and only initiated. This is eloquently evidenced by the myths and legends that have survived to the present day, as well as special "blacksmith hymns" in honor of the "heavenly" patrons of the craft, to whom the divine origin was attributed, and the power of the Darkhans was equated with phenomena of a universal scale.

This article does not pretend to the full analysis of the subject of silver in the context of historical excursion. We will try to consider only modern museum experience in broadcasting the unique ethno-cultural legacy of the Buryats — the creation of films, scientific

publications, exhibitions. Particularly relevant in recent years is the knowledge of traditional values by the younger generation. They, in turn, should not only know the history of origin, the system of traditional knowledge, the types and composition of traditional ornaments and objects from silver, but also be able to use them in ritual and everyday life. The collections of the National Museum of Buryatia for silver today are a unique cultural legacy, which, along with Buddhist art, can be considered a significant ethno-cultural brand of the republic.

Keywords: National Museum of Buryatia, silver, traditional culture of Buryats, silver-smiths-*Darhans*, museum collections, cultural legacy, translation experience, ethno-cultural brand of the territory.

**ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ
НА ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

© Дементьева Виктория Викторовна

кандидат культурологии, доцент,
Восточно-Сибирский государственный институт культуры
Россия, 670031, г. Улан-Удэ, ул. В. В. Терешковой, 1
E-mail: dementjeva.viki@yandex.ru

В статье рассматриваются проблемы развития культуры Бурятии в 1917–1960-е годы и роль творческой интеллигенции в формировании различных видов профессионального искусства. Автор статьи условно выделяет три этапа в становлении культуры Бурятии обозначенного периода. Показано, что зарождение профессионального искусства Бурятии связано с деятельностью дореволюционной интеллигенции, которая ратовала за сохранение культурного наследия бурятского народа. У истоков театрального, музыкального, изобразительного искусств, литературы Бурятии стояли такие выдающиеся деятели края как Б. Б. Барадин, Д.-Р. Намжилон, Ч. Л. Базарон. А. Е. Хангалов и др. На следующем этапе, в 20–30-е гг. для культуры Бурятии характерно появление первых специальных учебных заведений (техникум искусств), профессиональных театров (русский драматический театр, Бурят-Монгольский драматический театр), образование творческих союзов (Союз писателей, Союз художников, Союз композиторов). Решающую роль играет русская художественная интеллигенция, на которую были возложены задачи профессиональной подготовки национальных кадров. Результатом совместной деятельности становятся музыкальные произведения, театральные постановки, основанные на богатом фольклорном наследии бурятского народа. Создаются первые национальные произведения в изобразительном искусстве Бурятии (Ц. С. Сампилов «Любовь в степи», Р. С. Мэрдыеев «Тайлаган», А. Хангалов «Кыренский дацан» и др.). В 40–60-е гг. происходит дальнейшее развитие культуры Бурятии и всех видов искусства. Для этого этапа характерно создание высокохудожественных национальных произведений, освоение новых жанров. Большая работа проводится по подготовке профессиональных кадров в ведущих вузах страны.

Ключевые слова: культура Бурятии, творческая интеллигенция, национальная интеллигенция, профессиональное искусство

В развитии культуры Бурятии советского периода и формировании различных видов профессионального искусства большую роль сыграла творческая интеллигенция, которая принимала активное участие в вопросах, касающихся просвещения неграмотного и малограмотного населения, реорганизации бурятского языка, создания и транслирования уникальных национальных произведений.

Начало рассматриваемого периода связано с именами национальной интеллигенции, сформировавшейся ещё в дореволюционные годы. Её представители (Б. Б. Барадин, П. М. Дамбинов, Ц. Жамцарано и др.), воодушевленные просветительскими планами советского правительства, предлагали свой путь развития культуры Бурятии, в котором центральное место принадлежало бы фольклору, произведениям дацанской архитектуры и скульптуры, сохранению религии, традиций, обычаев, обрядов бурятского народа. Однако их идеи не

нашли поддержки среди сторонников руководящих политических сил. Впоследствии многие представители национальной интеллигенции будут объявлены «панмонголистами», подвергнутся репрессиям, а их деятельность станет рассматриваться как контрреволюционная, которая не вписывалась в общую концепцию развития советского государства.

Тем не менее, правящая коммунистическая элита понимала, что без интеллектуального потенциала творческой личности невозможно в короткие сроки реализовать задачи культурного строительства, подготовить почву для создания культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию. Для решения этих задач была привлечена дореволюционная интеллигенция.

У истоков театрального, музыкального, изобразительного искусств, литературы Бурятии стояли выдающиеся деятели края. Так, возникновение самодетельного театра в Агинске (1917), который за несколько лет достиг уровня народного полупрофессионального сценического коллектива, связано с такими личностями как Б. Б. Барадин, Д.-Р. Намжилон, Ч. Л. Базарон. Они являлись и учителями, и драматургами, и собирателями устного народного творчества. Ими написаны пьесы, в которых наряду с идеологической тематикой поднимались проблемы семьи и брака, социального положения женщины, освещались особенности быта и нравов бурят.

Одним из первых бурятских живописцев, получивших специальное образование ещё в дореволюционные годы, был А. Е. Хангалов. Его считают «зачинателем» пейзажного и бытового жанров в национальном изобразительном искусстве («Кыренский дацан», «Тункинская семилетка», «Бурятский улус»).

Любовь к родной земле, уклад повседневной жизни провинциального обывателя, красота природы отражены в произведениях И. Г. Дадуева («Уходящий быт»), Р. С. Мэрдыеева («Тайлаган»), Ц. С. Сампилова («Любовь в степи», «Пастух»). В становлении их как профессиональных художников большую роль сыграла деятельность русской интеллигенции (И. Н. Жуков, И. Л. Копылов, Б. И. Лебединский и другие), которая не только познакомила молодых талантливых людей с новыми формами и методами изображения, но и способствовала приобщению к европейской культуре.

Под влиянием русской художественной интеллигенции, на которую были возложены задачи профессиональной подготовки национальных кадров, происходило становление музыкального искусства Бурятии. В 20-е годы под руководством Б. Сальмонта начинает свою работу государственная музыкально-инструментальная передвижка. Её основные функции состояли в сборе национальных инструментов, записи бурятских народных песен, организации курсов по ликвидации музыкальной неграмотности.

Первыми собирателями и исследователями богатого музыкального фольклора бурят, преподавателями открывшегося в 1931 г. техникума искусств, были такие видные деятели — русские композиторы, педагоги, теоретики как П. М. Берлинский, Н. Н. Тихонов, В. И. Морошкин. На основе изученного материала, переработанных народных песен, В. И. Морошкин создает музыкальную драму «Эржен». П. М. Берлинский совместно с молодым композитором, студентом Свердловской консерватории Б. Ямпилковым пишут музыку к спектаклю «Баир». По мнению Е. Г. Санжиевой, «Баир» и «Эржен» — это

крупные национальные музыкальные произведения, основанные на бурятском фольклоре, которые «положили начало формированию национального музыкального языка» [6, с. 135].

Для театрального искусства Бурятии в конце 20-х — 30-е годы XX в. важным событием стало не только открытие специального учебного заведения — техникума искусств, но и появление профессиональных театров. С 1928 г. начинается свою историю Русский драматический театр, в труппе которого состояли актеры из Москвы и Ленинграда, работающие в разных жанрах: драме, оперетте и других.

По-прежнему актуальным оставался вопрос о создании бурятского профессионального театра. В 1932 г. состоялось официальное открытие Бурят-Монгольского драматического театра, преобразованного впоследствии в музыкально-драматический (1939). В труппу были зачислены выпускники техникума и учащиеся второго курса театрального отделения. Для помощи в осуществлении новых постановок, Наркомпрос РСФСР принял решение о том, чтобы направить в театр двух выпускников режиссерского факультета ГИТИСа им. Луначарского А. В. Африканова и С. А. Бенкендорфа. Необходимо отметить, что данное решение руководящих органов было обосновано с одной стороны — недостаточным опытом и знаниями в области театрального искусства национальной интеллигенции, а с другой — тотальным контролем над созданием и транслированием культурного продукта, отвечающего принципам социалистического реализма.

Репертуар театра значительно расширился после прихода первых профессиональных бурятских режиссеров М. Б. Шамбуевой и Г. Ц. Цыденжапова, успешно закончивших Государственный институт театрального искусства в Москве. Наряду с постановками классических зарубежных и современных советских пьес, большое внимание уделяется национальным произведениям, написанными бурятскими драматургами Н. Балдано, П. Данбиновым, П. Малакшиновым, Ж. Тумуновым, А. Шадаевым и другими.

Важным событием для культурной жизни республики стало создание в 1938 г. первой музыкальной драмы «Баир». Этот спектакль, вместе с другими произведениями «Энхэ-Булат батор», «Эржен» были с успехом продемонстрированы на декаде бурятской литературы и искусства в Москве в 1940 г. Необходимо отметить, что для подготовки к декаде в республику приглашены видные мастера русского искусства — режиссеры (М. Л. Мельтцер, В. Г. Чуков), дирижеры (М. В. Борчхадзе, К. К. Тихонравов), балетмейстеры (И. Моисеев), хормейстеры (А. С. Крынкин, В. Д. Мидный), концертмейстеры (М. А. Браславская, В. Н. Подгаецкая) и др. Благодаря совместному творчеству представителей бурятской и русской художественной интеллигенции, удалось показать выдающиеся достижения зарождающегося профессионального искусства Бурятии широкой публике.

В первой половине XX в. в республике создаются разнообразные общества, объединения, творческие союзы, в которых происходил обмен знаниями и опытом между их членами. Данные организации имели большое значение для художественной жизни регионов, так как «открывали новые возможности для популяризации деятельности талантливых провинциальных художников,

писателей, композиторов через их участие в организованных Союзами конкурсах, выставках, семинарах и т. д.» [4, с. 62].

Согласно постановлению бюро Бурятского обкома ВКП(б), в 1932 г. создается единый Союз писателей и художественных работников во главе с коммунистической фракцией в нем. Но в 1933 году было принято решение о разделении этого объединения и учреждении самостоятельного союза писателей. В это же время начинает свою работу Союз художников, в состав которого входили Ц. С. Сампилов, Р. С. Мэрдыеев, Г. Е. Павлов, А. А. Окладников и др. Союз композиторов Бурятской АССР, образованный в 1940 году, возглавил П. М. Берлинский, а его членами стали Д. Аюшеев, Ж. Батуев, А. Бардамов, Ч. Генинов, В. Морощкин, Б. Ямпиров, Н. Халбаев.

Деятельность творческих союзов была жестко регламентирована руководством страны и направлена на создание произведений, отвечающих основным принципам социалистического реализма. Суть данного метода сводилась к правдивому отражению действительности в её революционном развитии. Основными показателями качества культурного продукта считались: восхваление социалистического общества; изображение героя, как правило, выходца из народа, в процессе революционной борьбы; разоблачение капиталистических преступлений, а также строительство коммунизма. Ограничения такого рода в творчестве не позволили наиболее полно выразить национальные особенности, показать своеобразие художественных произведений.

Несмотря на это, творческой интеллигенции удалось создать незабываемые образы в литературе, изобразительном искусстве, музыкальных произведениях, на театральных сценах, в которых запечатлены живописный природный ландшафт края, бытовой уклад и нравы бурятского народа, богатые фольклорные традиции. На основе легенд, преданий, сказок бурят написаны произведения, которые получили высокую оценку современников и по праву считаются достоянием национального искусства.

Одним из таких шедевров стал балет «Красавица Ангара» (1959) на музыку Л. Книппера и Б. Ямпирова, либретто Н. Балдано. В основу сюжета данного творения положена легенда о происхождении реки Ангары. Как отмечают исследователи, для театра оперы и балета это была первая успешная попытка создать национальный балет.

Не менее значимым по мастерству исполнения и качеству постановки являлся балет «Во имя любви» (1957) Ж. Батуева и Б. Майзеля на либретто М. Заславского и Л. Линховойна. В нём запечатлены сцены, отражающие старинный быт, показаны эпизоды шаманского камлания, обрядовые действия.

В становлении национальной драматургии большую роль сыграла деятельность выдающегося режиссера, актера и драматурга Ц. Шагжина. Используя мотивы бурятских сатирических сказок, он создает пьесы «Будамшу», «Чёрт в сундуке» и др.

Для изобразительного искусства Бурятии 50–60-х годов XX в. актуально обращение художников к национальному быту, традициям, обрядам. Особенно ярко это проявилось в области графики, в оформлении книжных иллюстраций. Например, А. Н. Сахаровская работает над иллюстрациями к роману Х. Намсараева «На утренней заре», создает серию графических листов по мотивам народного героического эпоса «Гэсэр». Ц. С. Сампилов пишет аква-

рельную сюиту «Свадьба хоринских бурят», где детально, со знанием народного быта, воспроизводит старинный обряд. Среди молодого поколения живописцев эта тема также пробуждает интерес. Показательна в этом плане картина Д. Дугарова «Проводы невесты».

Своеобразие, величие природы края, ее суровый, беспокойный характер по-прежнему находят свое воплощение в произведениях художников. Ц. С. Сампилов работает над пейзажами, в которых отражаются времена года: лето, зима, весна. Р. С. Мэрдыгеев создает серию тункинских и байкальских пейзажей («Огни Байкала»). К данной проблематике обращается и К. И. Сергеев («Мунко Саридак», «Байкал. У Святого носа»).

Многие произведения, созданные представителями национальной интеллигенции в разных областях художественного творчества, получили положительную оценку специалистов. Тем не менее, вопрос о подготовке кадров для регионов оставался актуальным и требовал незамедлительного решения. В связи с этим, на протяжении всего советского периода, а особенно в первой половине XX в., в республику были командированы крупные деятели искусства для повышения профессионального уровня творческой интеллигенции края. Кроме того, распространенной практикой стало открывать в ведущих вузах страны национальные студии. Так, в Ленинградском высшем хореографическом училище, Ленинградской консерватории, Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии открываются бурятские студии для обучения одаренных детей и молодежи из республики.

Таким образом, процесс становления и формирования культуры Бурятии и основных видов профессионального искусства советского периода происходил на начальном этапе при непосредственном участии дореволюционной национальной интеллигенции, а в последующие годы — художественной интеллигенции новой формации, во многом поддерживающей идеологию коммунистической партии. Благодаря их деятельности создаются уникальные произведения искусства, не только отвечающие принципам социалистического реализма, но воспевающие любовь к родному краю; отражающие природное своеобразие; раскрывающие особенности народного быта, нравов, традиций, обычаев, фольклора бурятского народа.

Литература

1. Амгаланова М. В. Историко-культурологический анализ феномена репрессированной культуры (на материалах литературы Бурятии 1920-х годов) / науч. ред. И. Г. Балханов. Улан-Удэ, 2017. 208 с.
2. Базаров, В. Б. Общественно-политическая жизнь 1920–1950-х годов и развитие литературы и искусства Бурятии. Улан-Удэ, 1995. 193 с.
3. Балдано С. В. Развитие и формирование художественной интеллигенции Бурятии (1923–1991 гг.). Улан-Удэ, 2007. 193 с.
4. Дементьева В. В. Провинциальная культура и ее институциональное выражение в Бурятии: монография. Улан-Удэ, 2010. 150 с.
5. Очерки истории культуры Бурятии. Улан-Удэ, 1972–1974. Т. 2. Советский период. Улан-Удэ, 1974. 648 с.
6. Санжиева Е. Г. Формирование и развитие культуры Бурятии в советский период: монография / науч. ред. И. Г. Балханов. Улан-Удэ, 2008. 214 с.

CREATIVE INTELLIGENCE AND ITS INFLUENCE ON FORMATION
OF CULTURE OF BURYATIA REPUBLIC OF THE SOVIET PERIOD

Dementieva Viktoriya Viktorovna

Candidate of cultural studies, associate professor,
East-Siberian State Institute of Culture
Russia, Ulan-Ude
E-mail:dementjeva.viki@yandex.ru

The article deals with the problems of Buryatia culture development in 1917–1960 and the role of the creative intelligentsia in the formation of various types of professional art. The author of the article conditionally identifies three stages in the formation of the culture of Buryatia of the designated period. It is shown that the origin of professional art of Buryatia is associated with the activities of pre-revolutionary intelligentsia, which advocated the preservation of the cultural heritage of the Buryat people. At the origins of theater, music, fine arts, literature of Buryatia were such outstanding figures of the region as B. B. Baradin, D.-R. Nailon, C. L. Basaran. A. E. Hangalov, etc. In the next step, in the 20–30-ies of culture of Buryatia is characterized by the appearance of the first special schools (College of arts), a professional theatre (Russian drama theatre, the Buryat-Mongolian drama theatre), education of the creative unions (the writers Union, artists 'Union, composers' Union). The decisive role is played by the Russian art intelligentsia, which was entrusted with the task of professional training of national personnel. The result of joint activities are musical works, theatrical performances based on the rich folk heritage of the Buryat people. Created the first national works in the visual arts of Buryatia (C. S. Sampilov "Love in the desert", R. S. Mardiyev "Tailagan", A. Hangalov "Kirensky datsan", etc.). In the 40–60s there was a further development of the culture of Buryatia and all kinds of art. This stage is characterized by the creation of highly artistic national works, the development of new genres. Much work is being done to train professional staff in the leading universities of the country.

Keywords: culture of Buryatia, creative intelligentsia, the national intelligentsia, professional art.

**ТРАДИЦИОННЫЕ БУРЯТСКИЕ НОЖИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ
НА ПРИМЕРЕ МАСТЕРСКОЙ «БАТА»**

© **Жамбаева Туяна Иннокентьевна**

кандидат искусствоведения, и. о. доцента,
Восточно-Сибирский государственный институт культуры
Россия, 670031, г. Улан-Удэ, ул. В. В. Терешковой, 1
E-mail: tuyana75@mail.ru

В данной статье отмечены пути развития традиционных бурятских ножей, которые представляют одно из направлений национального декоративно-прикладного искусства. На протяжении XX в. на различных выставках, декадах искусства международного, всесоюзного и регионального значения бурятские ножи всегда являлись гордостью достижений мастеров, чье творчество впитало вековые традиции народа. Бурятские традиционные ножи демонстрировали высокий уровень художественной обработки металла, сочетание различных техник, орнаментально-сюжетных мотивов, своеобразие качеств, несущих отпечаток кочевого образа жизни и исторических связей центрально-азиатских народов. Несмотря на уникальность бурятских ножей, они до сих пор не рассматривались как самостоятельное художественное явление. В данной статье приводится источниковедческий обзор работ, посвященных художественному металлу бурят. Выделены основные этапы развития данного художественного явления. Рассматриваются характерные черты бурятского ножа на примере произведений мастерской «Бата». Данная статья не является обширным научным исследованием и, скорее, освещает круг вопросов, связанных с дальнейшим изучением данной темы. Мастерская «Бата» существует около двадцати лет, авторы ножей представляют свои работы как традиционные, что проявляется в сочетании дерева и металла, с редкими инкрустациями бирюзы и кораллов; также, в применении техники чеканки, литье не применяется, традиционность проявляется в пропорциях и форме рукоятки, клинка, ножен. В то же время, творческий процесс вносит определенные новшества, влияющие на некоторые детали. Таким образом, бурятские ножи мастерской «Бата» представляют традицию в развитии в условиях социально-культурных процессов нач. XXI в.

Ключевые слова: нож, традиция, серебро, клинок, художественный металл, чеканка

Бурятские традиционные ножи изучались в контексте научных трудов по художественному металлу, начиная со второй пол. XX в. Это монографии И. И. Соктовой¹, Н. В. Кочешкова², Л. Р. Павлинской³, в контексте изучения традиционного бурятского костюма — Р. Д. Бадмаевой [2, 176 с.], в контексте

¹ Бурятский художественный металл. Улан-Удэ, 1971. 82 с.; Белый волосок серебряный до луны дотяни: Серебро Бурятии / И. И. Соктова [и др.]. Улан-Удэ, 2002. 118 с.

² Кочешков Н. В. Тюрко-монголы и тунгусо-маньчжуры. Проблемы историко-культурных связей на материале народного декоративного искусства XIX–XX веков. Санкт-Петербург, 1997; Кочешков Н. В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX — сер. XX века. М., 1979. 205 с.

³ Павлинская Л. Р. Художественный металл бурят XIX — нач. XX в. в историко-этнографическом аспекте. Л., 1987. 202 с.

бурятского орнамента — в работе Е. А. Баторовой⁴. Внимание к кузнечному ремеслу уделено в историко-этнографических исследованиях В. А. Михайлова. Защищены диссертации в историко-этнографическом аспекте: Ж. Н. Дагдановой «Бурятское народное декоративно-прикладное искусство в XIX — нач. XXI веков» (2006), В. А. Банаевой «Металл в традиционной культуре бурят Предбайкалья XIX — нач. XX вв.» (2011). Благодаря имеющимся на сегодняшний день исследованиям появилась возможность обратиться к более узкой области художественного металла — традиционному бурятскому ножу.

Исходя из вышеупомянутых источников можно выделить следующие этапы развития бурятского ножа: к XVII в. относятся первые письменные сведения о бурятских кузнецах-дарханах, также типологическое сходство с бурятскими ножами имеют «...железные ножи средневековых курыкан. Большинство их ...относится к однолезвийным черешковым ножам» [1, с. 46]. Если «...в своих основных чертах декоративное искусство Бурятии сложилось в XIV–XVII вв.», как пишет И. И. Соктоева [5, с. 3], то на протяжении данного времени шло формирование основных черт бурятского ножа. В своей основе нож представлял удлиненный клинок до 45 см, с прямым концом острия и односторонней заточкой лезвия, при этом нож не имел гарды как у оружейных ножей. Такая форма клинка была удобной при забое скота и разделке туш. При помощи цепочки и пряжки-подвески нож крепился к поясу, таким образом подвеска с цепочкой предохраняли нож от случайной утери. При входе в дом нож на цепочке опускался с пояса вниз, как демонстрация добрых намерений гостя. Иногда использовался комплект из двух ножей, большого и малого, тогда они носились в сдвоенных ножнах. Можно предположить, что рукоять ножа украшали орнаментальные геометрические и растительные мотивы, сложившиеся в художественной среде бурятских мастеров. Происходило объединение утилитарной функции с художественной.

С вхождением в состав Российской империи начинается развитие торговли, повышается интерес и спрос на бурятские ювелирные изделия. А. А. Бадмаев пишет, что ювелирный инструментарий агинских бурят сформировался в XVII–XVIII вв. и идентичен общепурятскому комплексу ювелирных инструментов [1, с. 146]. Многие мастера являлись универсалами: дарханами, чеканщиками, ювелирами, их растущее мастерство несомненно повлияло на повышение декоративных качеств ножей. Также необходимо отметить влияние буддийского искусства на художественные тенденции Забайкалья, где распространяются новые орнаментальные сюжеты, оказывают влияние образцы ритуальных предметов, завозившихся из Монголии и Тибета.

Во II пол. XIX в. — нач. XX в. появляются ремесленные центры по изготовлению предметов из металла. Если раньше кузнечное дело передавалось по наследству, то в «...этот период появилась традиция передачи ремесленного опыта — ученичество» [1, с. 18]. «В Забайкальской области в 1897 г. ремеслами, связанными с обработкой металла, занималось до 328 бурятских хозяйств» [5, с. 5]. Появились мастера, специализирующиеся на изготовлении

⁴ Михайлов В. А. Традиционные ремесла бурят: строительство, металлообработка XVII — нач. XX в. Улан-Удэ: Бэлиг, 2006.

клинков, ножен и рукояти, накладных декоративных частей, тем самым у мастеров появилось больше времени для оттачивания навыков. Художественной отделкой зачастую занимались не просто кузнецы, а дарханы-ювелиры, — отмечает А. В. Тумахани, и далее, чеканка заняла свое ведущее место в работе мастеров Бурятии лишь в XX в. [5, с. 10]. К данному периоду скорее всего относится яркое проявление этнотерриториальных черт в производстве ножей. «В Закаменском районе прославились мастера-чеканщики, джидинские мастера отличались приемами ажурной филигрании с зернением, кижингинские мастера — приемами серебрения, золочения, эмали» [7]. Вопрос отличительных стилевых черт ножей районов Забайкалья и Прибайкалья нуждается в дальнейшем подробном изучении.

В Советский период в Бурятской АССР происходит слияние народного и профессионального искусства. Бурятские ножи остаются предметом гордости бурятского народа, они пополняют фонды музеев БАССР, экспонируются на выставках, завоевывают призовые места на фестивалях. В декоре ножей появляется советская тематика: звезда, серп и молот, тема Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, гравировются лозунги. Изменения в идеологии и жизненном укладе бурят негативно сказались на многих видах традиционного искусства. В некоторых семьях ножи хранились как семейная реликвия; в народной памяти оставались живы обряды, например, передача ножа от отца к сыну, что свидетельствовало об уважительно-почтительном отношении к роду и духам предков. В 20–40-е гг. искусство бурятских ножей продолжает функционировать благодаря небольшому количеству народных мастеров, хранивших секреты изготовления. Их опыт успели перенять молодые мастера, начавшие работать в 50–70-х годах XX в.; некоторые из них являлись потомственными дарханами. Несмотря на полученное профессиональное образование, многие шли в ученики, чтобы потом получить разрешение от своего учителя на самостоятельную работу.

Период 90-х гг. XX в. — нач. XXI в. отмечен всеобщим интересом к традиционному искусству. В области изготовления ножей работают мастера, начинавшие в 70–80-х гг. XX в., а также молодое поколение, работающее с кон. XX — нач. XXI вв. В целом, можно отметить тенденцию к повышенной декоративности ножей, использованию редких пород дерева; применение инкрустации как с кораллом, бирюзой, так и с лазуритом, малахитом, нефритом, нанесение рельефной и ажурной чеканки, когда декоративные серебряные накладки закрывают большую часть рукоятки и ножен.

Декоративно-прикладное искусство бурят часто сравнивается с монгольским искусством, естественно, что исторические связи этносов предопределили общность художественных форм. В данной статье мы не проводим сравнительного анализа бурятского ножа с другими центрально-азиатскими видами ножей; можно лишь отметить, что декор монгольских ножей отличается плотностью и преобладанием ажурной резьбы, которая покрывает поверхность ножен и рукоятки, так, что не остается свободных от декора участков. Исследователь монгольского искусства Н.-О. Цултэм сравнивает художественное оформление по металлу с тончайшей резьбой по слоновой кости и сандаловому дереву мастеров Индии [6, с. 125]. Также, к отличительным

своим свойствам монгольских ножей относится преобладание зооморфных, фантастических орнаментальных мотивов, влияние китайско-буддийских сюжетов.

Орнаментальные мотивы бурятских ножей в основном геометрические и растительные, из зооморфных наиболее распространен мотив бараньего рога. Но лаконичность и строгость в выборе и размещении орнамента возмещены легкостью и изяществом исполнения. Интересны выводы В. А. Кореняко о присутствии скифо-сибирского звериного стиля: «Что касается бурятского искусства, ... то мотивов и стилиевой принадлежности скифо-сибирского стиля в предметах ДПИ автор не обнаруживает» [4, с. 35]. Исследователь Н. В. Кочешков, наоборот, утверждает, что скифо-сибирские черты присутствуют в декоративном искусстве бурят. Данный вопрос требует дальнейшего детального историко-этнографического исследования в комплексе с искусствоведческим анализом.

Творческая мастерская авторских ножей «Бата» (бур. крепкий) была основана в 1999 году (зарегистрирована в 2003 г.) по инициативе Бато Андреевича Мэрдыгеева, сегодня кроме него в мастерской работают: Павел Зодоев (1983 г.р.), Юрий Намсараев (1970 г.р.), Андрей Мэрдыгеев (1978 г.р.), Михаил Федоров (1980 г.р.). У каждого мастера есть свои секреты, приемы. На международной выставке «Клинок» «Традиции и современность» (2002) в г. Москва к произведениям бурятских мастеров было приковано большое внимание. В итоге ряда испытаний бурятские ножи заняли первое место. Проводились испытания на остроту лезвия — это разрезание листа бумаги, на мощность клинка — пробивание ножом двухсотлитровой бочки, особенно труден для таких испытаний войлок (из беседы с Б. Мэрдыгеевым от 14.08.2017 г.). В 2004 г. в Улан-Удэ в Художественном музее им. Сампилова состоялась международная выставка ножей, в которой участвовали мастера из России и Монголии. На международной выставке «Клинок-2003», прошедшей в Москве, лучшим по оформлению был признан нож «Ульгэр» Антона Танганова, который ранее входил в состав мастеров «Бата». Нож «Байкал» Бато Мэрдыгеева с резной чеканкой из черного серебра был признан самым прочным. «Нож в условиях кочевой жизни требовался мужчине как инструмент, но ни в коем случае не как холодное оружие. Ножи не имели поперечной опоры в конце рукоятки как боевые ножи, поэтому нож в первую очередь — инструмент. Буряты никогда не рубили мясо, только разделявали, отделив мясо, сухожилия, суставы, для этого был нужен узкий прямой клинок» (из беседы с Б. Мэрдыгеевым от 14.08.2017 г.). Рассказывая об идеи создания мастерской, Бато Андреевич отмечает: «...интерес к ножам перерос в стремление не только узнать, сделать самому, но показать обществу как красивы бурятские ножи».

Кроме мастеров, входящих в мастерскую «Бата» ножи изготавливают и другие бурятские авторы, среди них: Б. Жамбалов, Б. Чимитов, Ю. Эрдэнеев, Д. Мандаганов, Ж. Баясхаланов. Мастера общаются между собой, делятся опытом, новостями; зачастую в создании произведения декоративного искусства возникает необходимость советов других мастеров или практическое исполнение отдельных деталей.

Сегодня есть возможность заказывать разные породы деревьев, в каталогах торговых компаний перечень наименований доходит до 90 единиц,

например, зебрано, амарант, сапеле, бубинга и др.). Удивляет красочность оттенков и природный узор среза деревьев из Индии, Юго-Восточной Азии. Старые мастера использовали дерево местных пород, например, березу, которая отличается твердостью, гладкостью фактуры, в отличие от сосны и лиственницы не имеет сучков и зазубрин в срезе, не растрескивается при обработке. Использовали бересту, наращивая кольца на рукоятке — за счет своей пористой структуры береста при соприкосновении с жирной поверхностью не скользила. Идеальное плотное соединение клинка и рукоятки достигается точностью обработки материалов, кроме этого, в узкое отверстие цельной рукоятки заливалась смола, сейчас — эпоксидная смола и цемент.

Один из сыновей, Андрей Батоевич работает в мастерской. Он окончил ВСГУТУ, первый набор 2000 г. направления «Художественная обработка материалов». Андрей Батоевич рассказывает: «данное направление в университете выпустило многих мастеров, работающих сегодня в Бурятии в области художественного металла, таким образом создав некий творческий подъем. ... На первых курсах мы изучали предметы обязательного инженерного минимума, затем началась специализация: ювелир-чеканщик. ... Мастера «Бата» берут за основу традиционный бурятский нож, что проявляется в сохранении пропорций ножа, а именно соотношений рукоятки, ножен, клинка, плоского торца. Были споры по поводу формы клинка, так как раньше острие делали прямым как клин, сейчас используют «бритвенную» заточку с изгибом острия, прошедшую станок, такая форма клинка дольше в эксплуатации, сталь более прочная, чем раньше, когда затачивали вручную. Мы не применяем литье, только ручную чеканку, в сочетании с камнями-минералами и деревом (из беседы с А. Б. Мэрдыеевым от 15.04.2018 г.). Можно добавить, что на примере творческой мастерской «Бата» можно говорить о сохранении и развитии традиционных бурятских ножей. Сохранилась геометрия клинка бурятского ножа, он узкий, длинный и прямой. Орнаментальные накладки по-прежнему закрепляются сверху рукоятки, в основании и завершении ножен, образуя трехчастную композицию. Встречается лаконичное исполнение, когда пропорции рукоятки и ножен подчеркиваются лишь тонкими металлическими ободками.

К инновациям ножей «Бата» можно отнести применение различных пород древесины, применение техники чернения, приемы химического травления, с эффектом тонкой гравировки металла, далее, небольшую гравировку самого клинка, применение различных камней для инкрустации, новые материалы: кожа, юфть; обыгрывается тема Байкала, герб Бурятии, Соёмбо, разные звериные маски, макары. Таким образом, работы мастеров «Бата» представляют традиционные бурятские ножи в развитии в современных условиях нач. XXI в. Необходимо упомянуть о том, что мастера «Бата», как и многие народные и профессиональные мастера Бурятии, испытывают сложности в отсутствии оборудованных помещений. Еще в 2004 г. Ж. Н. Дагдановой проводились этнографические исследования о деятельности мастеров художественного металла; «... в Селенгинском районе работало 4 мастера, в Иволгинском — 2. ... Эти данные подтверждает анкетирование народных мастеров, проведенное в 2004 г. отделом ДПИ РЦНТ, которые показали, что проблемы в

основном сводятся к нехватке инструментов, сырья, недостаточному финансированию материально-технической базы» [3].

Литература

1. Бадмаев А. А. Ремесла агинских бурят (к проблеме этнокультурных контактов). Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 1997. 160 с.
2. Бадмаева Р. Д. Бурятский традиционный костюм. Изд. 2, перераб. и доп. Улан-Удэ, 2016. 176 с.
3. Дагданова Ж. Н. Бурятское народное декоративно-прикладное искусство (некоторые пути развития в современных условиях) [Электронный ресурс] // Этнографическое обозрение Online. 2006. Ноябрь. URL: <http://journal.iea.ras.ru/online> (дата обращения: 15.04.2018).
4. Коренько В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002. 327 с.
5. Бадмаева Р. Д. Бурятский художественный металл. Улан-Удэ, 1971. 78 с.
6. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1984. 232 с.
7. URL: http://irkipedia.ru/content/buryaty_dekorativno_prikladnoe_iskusstvo (дата обращения: 16.04.2018).

TRADITIONAL BURYAT KNIVES AT THE MODERN STAGE
ON THE EXAMPLE OF THE «BATA» WORKSHOP

Zhambaeva Tuyana I.

Candidate of Art History

East-Siberian State Institute of Culture,

Ulan-Ude, Russia

E-mail: tuyana75@mail.ru

In this article the ways of development of traditional Buryat knives which represent one of the directions of decorative and applied art are noted. Throughout the twentieth century, at various exhibitions, decades of art of international, all-Union, and regional importance Buryat knives have always been the pride of the achievements of masters, whose work has absorbed the age-old traditions of the people. Buryat traditional knives demonstrated a high level of artistic metal processing, a combination of various techniques, ornamental and plot motifs, the originality of the qualities that bear the imprint of the nomadic way of life and historical ties of the Central Asian peoples. Despite the uniqueness of Buryat knives, they are still not considered as an independent artistic phenomenon. This article provides a historical overview of the works devoted to the artistic metal of Buryats. The main stages of the development of this artistic phenomenon are highlighted. The characteristic features of the Buryat knife on the example of the works of the Studio «Bata». This article is not an extensive research and rather covers a range of issues related to further study of this topic. Workshop «Bata» is almost twenty years, the authors of the knives present their work as traditional, which is manifested in the combination of wood and metal, with occasional inlays of turquoise and coral, also, in the technique of minting, casting is not used, the tradition is manifested in the proportions and the shape of the handle, blade, scabbard. At the same time, the creative process brings certain innovations affecting some details. Thus, Buryat knives of the «Bata» workshop represent a tradition in the development of the beginning of XXI century in the context of social and cultural processes.

Keywords: knife, tradition, silver, blade, artistic metal, embossing.

УДК 069:061+930.85(571.5)

**ИСТОРИЯ ЗАРОЖДЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК
И МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ В ГОРОДАХ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ
(XIX — нач. XX в.)**

© Манзырева Екатерина Сергеевна

кандидат культурологии, доцент,

Восточно-Сибирский государственный институт культуры

Россия, 670031, г. Улан-Удэ, ул. В. В. Терешковой, 1

E-mail: ketrinm1@rambler.ru

Статья посвящена описанию выставочной деятельности в наиболее крупных городах Восточной Сибири — Иркутске, Чите, Нерчинске — во второй половине XIX — начале XX веков. Автор считает, что история художественных выставок является наиболее значительным звеном в системе региональной художественной культуры указанного периода. Именно в истории выставочной деятельности городов Восточной Сибири наиболее заметна динамика развития художественной культуры края: от любительства до художников-профессионалов, от единичных показов до стабильной выставочной деятельности, создания художественных коллекций, от объединения живописцев в художественные кружки до распространения художественных знаний среди широких слоев населения. Экспонировались произведения русских и зарубежных художников, а также работ местных мастеров (Н. И. Верхотуров, С. Р. Бирнбаум, И. И. Жуков и др.). В большинстве своем выставки носили передвижной характер. Кроме того, проведение художественных выставок сыграло значительную роль в культурной жизни городов. Они способствовали популяризации изобразительного искусства среди горожан и высветили необходимость развития в регионе собственной сети образовательных художественных учреждений. Основой для появления художественных музеев стали частные собрания произведений искусства богатейших купцов Иркутска, Нерчинска, Читы. Например, известны собрания М. А. Зензинова, М. Д. Бутина, А. М. Сибирякова. В начале XX века многие купцы дарили городу свои собрания картин. Самым ярким примером этого является коллекция русской и европейской живописи иркутского купца В. П. Сукачёва ставшая основой экспозиции Иркутского областного художественного музея.

Ключевые слова: Восточная Сибирь, художественная жизнь, художественные коллекции, художественные выставки, музей, купцы.

Музейное дело в городах Восточной Сибири, как и целом по России, стало развиваться примерно с середины XIX в. Но традиции частного коллекционирования, на основе чего собственно и стали создаваться музеи, более глубокие. Е. Г. Иманакова отмечает, что «один из первых музеев в регионе был открыт еще в конце XVIII в в Иркутске губернатором Ф. Кличкой. Первое свидетельство об общественном собрании древних предметов в Забайкалье встречается в 20-х гг. XIX в., когда в Нерчинске был создан «Кабинет натуральной истории», где сосредоточились ботанические, орнитологические, этнологические коллекции, значительное количество археологических предметов. Возможно, что историко-культурный интерес в его фондах могли представлять рисунки местной горной интеллигенции (горных инженеров Ф. И. Бальдауфа, А. Н. Таскина, М. А. Дохтурова). Однако в начале 40-х годов XIX в. по приказу местной горной администрации музей был закрыт, а

его экспонаты были увезены в Барнаульский музей, в Петербург, другие утеряны» [1, с. 81–83].

Во многом частное коллекционирование книг, минералов, художественных произведений было данью моды, обязательным атрибутом аристократического образа жизни и признаком хорошего тона. Особенностью восточно-сибирских городов было то, что аристократического слоя в них как такового не было. Эту нишу занимали богатые купца, назначенные губернаторы и чиновники, а также сосланные в край политические и общественные деятели, например декабристы. С их появлением многие исследователи связывают проникновение в культуру региона столичного образа жизни, этикета, а также просветительских и эстетических устремлений. Поэтому наиболее активным этапом в становлении музейного дела края стала середина XIX века, когда деятельность зарождающейся купеческой интеллигенции и местных краеведов-любителей привела к формированию своих собственных коллекций и домашних музеев. Так, широкую известность, в том числе и среди ученых России, приобрели частные музеи купцов М. А. Зензинова (1805–1873) и М. Д. Бутина (1835–1907) в Нерчинске. Хотя эти музеи носили естественно-научную ориентацию были в них их художественные коллекции. Например, в собрание купца I гильдии, краеведа, литератора Михаила Андреевича Зинзинова входило около десятка работ П. Н. Рязанцева (1829–1897) первого в крае художника, занимающегося живописью на профессиональной основе. «Не имея художественного образования, П. Н. Рязанцев был талантливым художником-самоучкой. В его творчестве присутствуют портреты земляков, пейзажи родных мест, картины этнографической тематики и мн. др.» [3, с. 81–83].

Частная коллекция золотопромышленника М. Д. Бутина была более разнообразной, так как он покупал не только произведения местных художников, но и привозил ценные экспонаты из столицы, а также Европы и Америки. Довольно высокий интеллектуальный уровень Михаила Дмитриевича, в основе которого лежало стремление к самосовершенствованию, накладывал определенный отпечаток на мировоззрение, кругозор и глубину его личности. Ему удавалось совмещать предпринимательство с научной и литературной деятельностью. Он проявил себя как тонкий ценитель искусства: собирал редкие картины и книги, увлекался музыкой [6, с. 82]. Как было установлено Е. Г. Иманаковой, в художественную часть собрания М. Д. Бутина входили: «произведения П. Н. Рязанцева, С. Вронского, предметы декоративно-прикладного искусства Китая (вазы, курильницы, фарфоровые изделия и пр.), мраморные копии образцов греческой и римской скульптуры, копии картин Т. А. Неффе «Купальщица в гроте», Б. Э. Мурильо «Снятие Христа с креста» и «Христос с ягненком», А. А. Корреджо «Святое семейство» и другие, выполненные неизвестными художниками» [1].

В то же время исследователи отмечают, что даже при достаточно внушительном списке, подбор предметов художественного назначения в коллекции М. Д. Бутина, не носил системного принципа и художественного анализа. Скорее коллекция выполняла функцию «украшения» интерьера, желание удивить. Историк В. И. Кандыба отмечал: «Подобного качества частное собрание мы не встречали ни в одном из дальневосточных городов конца XIX в., ни позже, в начале XX в. Но в силу своего сугубо частного характера коллекция

Бутина не могла оказать широкого воспитывающего воздействия на массового зрителя» [3, с. 83]. И, тем не менее, факт существования в провинциальном городе Нерчинске во второй половине XIX века подобного собрания ценен сам по себе. Впоследствии большая часть художественных предметов коллекции М. Д. Бутина будет перемещена в фонды Читинского краеведческого музея (ныне Забайкальский краевой краеведческий музей им. А. К. Кузнецова) [1, с. 83].

На примере этих и других, более малочисленных, художественных коллекций можно говорить о наличии в городах Восточной Сибири творческого процесса, желания и возможности «не отставать» от столицы, прославлять и воспевать красоту своего края.

Формирование полноценной художественной музейной коллекции относится к 70-м гг. XIX в. и связано с именем иркутского городского головы В. П. Сукачёва (1849–1920). Коллекция собранная им в основном состояла из полотен русских художников XIX века. Для своей картинной галереи он приобрел полотна И. Е. Репина, Х. Платонова, И. Айвазовского, К. Маковского, В. Верещагина и др. За границей В. П. Сукачев заказывал копии с понравившихся ему работ европейских мастеров. Среди них картины Рафаэля, Корреджо, Мурильо и других художников. Размещенная в 12 комнатах городской усадьбы, коллекция В. П. Сукачёва представляла собой частную картинную галерею, посетителями которой были как иркутяне, так и гости города. Тонкий художественный вкус позволил В. П. Сукачёву создать коллекцию, в которую вошли произведения, и сегодня остающиеся украшением постоянной экспозиции Иркутского областного художественного музея.

Сведения о проходивших в Иркутске в последней трети XIX в. выставках свидетельствуют о том, что были и другие коллекционеры. Однако информации о многих любителях изобразительных искусств этого периода и их собраниях сегодня очень мало и требуют ещё своего изучения. Например, у Ю. П. Лыхина мы находим упоминание фамилий лишь нескольких владельцев картин. Это купцы С. Я. Комаров, Д. В. Плетюхин, золотопромышленник А. М. Сибиряков, крупный чиновник П. А. Сиверс [4, с. 19].

Значительное влияние на развитие музейного дела нарубее XIX–XX веков оказала активная выставочная деятельность, которая играла очень важную роль в художественной жизни городов Восточной Сибири. Первоначально произведения изобразительного искусства выступали частью сельскохозяйственных и промышленных выставок (например, в г. Иркутске в 1860, 1868, 1869 годах или в г. Чите в 1863 году). К концу же XIX в. стали проводиться самостоятельные выставки картин [5]. Особенно часто художественные выставки, на которых были представлены работы, как профессиональных художников, так и любителей, проходили в г. Иркутске.

Вообще, художественная среда Иркутска, формирование которой происходила на протяжении всего XIX в., к началу XX в. представляла сложившуюся систему. Она включала в себя создателей произведений искусства, преподавателей рисования, учебные заведения, коллекционеров и просто ценителей изобразительного искусства. По мнению Ю. П. Лыхина, «заметную роль в расширении и обогащении художественной жизни дореволюционного Иркутска сыграло Восточно-Сибирское отделение Императорского Русского гео-

графического общества, в рамках деятельности которого устраивались ежегодные выставки местных художников. Именно деятельность ВСОИРГО способствовала начавшемуся процессу консолидации художественных сил, а также популяризации изобразительного искусства в общественной среде» [4].

В 1900 году Иркутским обществом любителей музыки и литературы была организована и проведена одна из первых самостоятельных художественных выставок. На ней были показаны работы местных художников и любителей (пейзажи, этюды и рисунки братьев И. Г. и В. Г. Шелуновых, работы М. И. Зязина, А. И. Кузнецова и др.), а также произведения русских и несколько работ западноевропейских художников [4, с. 20–34]. «Одним из лучших художников в Иркутске по результатам выставки был назван Николай Иванович Верхотуров (1865–1944) — живописец, портретист, жанрист, автор картин на историко-революционные темы. Н.И. Верхотуров был активнейшим участником художественной жизни региона второй половины XIX — начала XX вв. Он участвовал в городских художественных выставках, а также являлся организатором рисовальных классов (первого художественного учебного заведения в Иркутске)» [1].

В дальнейшем художественные выставки в Иркутске стали проводиться регулярно, причем количество участников и разнообразие экспонатов ежегодно увеличивалось. Экспонировались столичные и зарубежные произведения (например, французские выставки гобеленов и картин), либо произведения приезжих художников (Ф. М. Белкин, В. Д. и Е. Д. Вучичевичи и др.). В большинстве своем выставки носили передвижной характер.

Иркутские художники выставляли свои произведения нечасто. Отдельно следует упомянуть проведение ежегодных ученических выставок. Однако, утверждает Ю. П. Лыхин, «эти выставки не имели большого общественного значения, т.к. носили в большей степени учебный характер. И, тем не менее, сам факт организации выставок ученических работ свидетельствует об определенном уровне развития художественной жизни, что способствовало появлению местных художников-любителей» [4, с. 20–34]. Также проведение выставок содействовало распространению и углублению интересов горожан к изобразительному искусству. Иркутяне получили возможность знакомиться с достижениями современных русских художников, приобщаться к некоторым художественным течениям западноевропейского искусства, а местные художники, в свою очередь, могли обогащать свою живопись новыми приемами, заимствованными из произведений известных авторов.

Похожие процессы происходили и в Чите. Одна из первых самостоятельных художественных выставок, носившая благотворительный характер, состоялась здесь в 1905 году [1, с. 80–81]. На ней экспонировались картины известных столичных и забайкальских художников. Среди них большинство полотен принадлежало кисти читинского живописца Станислава Романовича Бирнбаума (1863— ?), который считается первым профессиональным художником Забайкалья. Основным жанром, в котором работал С. Р. Бирнбаум — пейзаж. И хотя художником был создан не один десяток полотен, Е. Г. Иманаква отмечает, что «сейчас известны только четыре произведения, хранящихся в коллекции ЧОКМ имени А. К. Кузнецова. Это «Здание военного собрания в Чите», «Тайга» (Сибирская тайга), портрет О. Л. Еленевой. Наибольший ху-

дожественный интерес представляет полотно «Буряты пастухи на поляне» — большой панорамный рассказ, в котором обычный сибирский пейзаж с фигурами бурят-пастухов обретает под кистью академического художника этнографические черты» [1, с. 67–70]. В дальнейшем художник неоднократно участвовал в разнообразных выставках как читинских, так и приезжих мастеров.

На художественной выставке 1905 года были представлены работы самодеятельного скульптора И. И. Жукова (1875–1948). Его оригинальные и выразительные статуэтки из глины сразу приобрели большую популярность. Скульптуры И. И. Жукова разнообразны. Одни имеют символический, сказочно-мифический характер, другие реалистичны по форме и содержанию (например, «Проклятый город», «Нет работы — нет хлеба», «Дети-школьники» и др.) [2, с. 421–422].

Ещё одна художественная выставка, вошедшая в историю искусства Забайкалья, состоялась в 1911 году. Она была организована под патронажем Читинского отделения Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. По мнению Е. Г. Иманаковой, «эта выставка была первой серьёзной попыткой на местном материале показать художественные вкусы и предпочтения местной интеллигенции. В экспозиции наряду с художниками (С. Р. Бирнбаум, Г. В. и В. А. Николаевы, Е. И. Деринг, Н. А. Петров, В. Н. Кашпурова, И. Г. Козлов, В. М. Григорьев, К. И. Померанцев, И. К. Шурыгин, В. С. Шумов и др.) приняли участие ещё и профессиональные фотографы (М. Е. Грамолин, А. К. Сыропятов, С. Л. Яселевич и др.)» [1, с. 70–72]. Большинство работ были посвящены уникальной природе Восточной Сибири, присутствовала также этнографическая тематика и портрет.

Следует отметить, что пейзаж и портрет были самыми распространёнными жанрами живописи в творчестве провинциальных художников XIX — начала XX вв. Это вполне объяснимо. Разнообразная природа Восточной Сибири, горы, леса и степи, озеро Байкал, поражали приезжих художников и вызвали безграничную любовь у местных мастеров. Портрет же позволял запечатлеть родственников или уважаемых людей на долгую память потомков. Поэтому, он был популярным и востребованным даже после распространения фотографии.

Таким образом, развитие выставочного дела и коллекционирования в восточносибирских городах 2 пол. XIX — нач. XX вв., происходило в общем русле развития отечественной художественной культуры, хотя и имело региональные особенности. Именно в истории выставочной деятельности, на наш взгляд, наиболее заметна динамика развития художественной жизни региона: от любителей до профессиональных художников, от собирания частных художественных коллекций до открытия общедоступных музеев. Важнейшая роль в этом принадлежит меценатской деятельности купцов, передавших свои коллекции в дар городам. Именно идея общедоступности музейных коллекций воспринималась как средство художественного просвещения народа, изучения истории и быта края, приобщения к художественным ценностям и произведениям народного творчества. Все это способствовало распространению художественных знаний среди широких слоёв населения и повышению их эстетической культуры.

Литература

1. Иманакова Е. Г. Художественная жизнь Восточного Забайкалья как явление культуры второй половины XIX — первой четверти XX вв.: дис. ... канд. культур. наук. Улан-Удэ, 2002.
2. История Сибири. Сибирь в эпоху капитализма. Т.3. Л.: Наука, 1968.
3. Нерчинск / гл. ред. В. А. Дутов; отв. ред. Н. Н. Константинова, А. Ю. Литвинцев [Электронный ресурс]. Чита: ЗабГУ, 2013. С. 266–284. (Альбомная серия «Энциклопедии Забайкалья»). URL: <http://encycl.chita.ru/encycl/concepts/?id=8831>
4. Лыхин Ю. П. Художественная жизнь Иркутска (первая четверть XX века). Иркутск, 2002. 336 с.
5. Манзырева Е. С. Развитие художественной культуры в городах Восточной Сибири (XIX — начало XX вв.) // Вестник Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 2(7). С. 17–21.
6. Манзырева Е. С. Универсальные черты художественной культуры Восточной Сибири XIX начала XX вв. // Вестник МГУКИ, № 3, 2008. С. 53–55.
7. Манзырева Е. С. Художественная культура сибирского города XIX — начала XX вв. (на материале Восточной Сибири): автореф. дис. ... канд. культур. наук. Улан-Удэ, 2009. 23 с.
8. Паликова Т. В. Развитие культуры городов Забайкальской области (вторая половина XIX — начало XX в.). Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. 260 с.
9. Ушакова О. В. Михаил Дмитриевич Бутин. Предприниматель и меценат Забайкалья (60-е гг. XIX — начало XX в.). Новосибирск: Новосиб. кн. изд-во, 2006. 300 с.

THE HISTORY OF THE ORIGIN OF ART EXHIBITIONS IN THE CITIES OF EASTERN SIBERIA (19TH-20TH CENTURIES)

Manzyreva Ekaterina Sergeevna

PhD in Culturology, Doctoral Candidate,
East-Siberian State Institute of Culture,
E-mail: ketrinm1@rambler.ru

At the turn of XIX—XX centuries after the capital cities in Eastern Siberia intensified exhibition activities. Therefore the history of art exhibitions is represented by us the most significant link in reconstruction of city art culture of the specified period. In the history of the exhibition activities of the cities of Eastern Siberia, the dynamics of the development of artistic culture of the region is most noticeable: from Amateurs to professional artists, from single exhibitions to stable exhibition activities, the creation of art collections, the Association of painters in art circles to the dissemination of artistic knowledge among the General population. Exhibited works of Russian and foreign artists, as well as works of local artists (N. I. Verkhoturov, S. R. Birnbaum, I. Zhukov, etc.). The majority of the exhibition wore a traveling character. In addition, the organization of art exhibitions has played a significant role in the revival of the cultural life of the city, as well as contributed to the popularization of art among the local population and highlighted the need for the development of the region's own network of educational art institutions. The basis for the emergence of art museums were private collections of works of art of the richest merchants of Irkutsk, Nerchinsk, Chita. For example, the famous collection of M. A. Zenzinov, M. D. Butina, A. M. Sibiryakov. In the early twentieth century, many merchants gave the city their collections of paintings. The most striking example of this is the collection of Russian and European paintings Irkutsk merchant V. P. Sukachev became the basis of the Irkutsk regional art Museum.

Keywords: East Siberia, arts life, art collections, art exhibitions, museum, merchants.

**МЕТРОПОЛИЯ И ПРОВИНЦИИ. ПРОБЛЕМЫ ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИИ
ИСКУССТВА В РОССИИ
(К постановке проблемы)**

© **Чирков Владимир Федорович**

кандидат философских наук, доцент,

Омское региональное отделение ВТОО «Союз художников России»

Россия, 644024, г. Омск, ул. М. Ю. Лермонтова, 28а

E-mail: chirkovart@mail.ru

Панорама искусства России с древнейших времен до нынешних представляет совокупность содержательных и пластических идей и образов, восходящих как к этническим архетипам, так и к универсальным ценностям изобразительности. Центры искусства переживали постоянную миграцию, вольно или невольно «сходясь» к метрополиям. В статье на историческом и современном материале ставится актуальная проблема поиска художниками черт и признаков, делающих искусство многообразным, раскрывающем как индивидуальные особенности автора, так и региональные признаки, обогащающие представления об искусстве в целом. В настоящем тексте автор рассматривает в основном организационные и функциональные стороны бытования искусства. Предметом исследования становится искусство Сибири на рубеже XIX–XX и XX–XXI веков. За 70 лет советской эпохи сформировались провинциальные художественные центры. Развитие искусства Бурятии в этом отношении демонстрирует яркий пример обретения самоидентичности. Методологически автор в своих поисках и размышлениях опирается на «теорию культурных циклов» или «культурных кругов». В образовании периферийных культурных центров видится два источника их формирования: внешний и внутренний. Внешний источник связан с экспансией искусства из центра в провинции, прежде всего, в конце XIX–XX вв., за счет насыщения регионов художниками и педагогами, получившими профессиональное образование в Москве, Петербурге, Киеве, а также через передвижные выставки. Внутренний источник зарождения, становления, распространения профессионального искусства в Сибири видится более широким и глубинным. Прежде всего, нужно назвать патриотические идеи «сибирского областничества».

Ключевые слова: искусство, художник, метрополия, провинция, децентрализация, универсальность, региональность, идентичность.

Децентрализация искусства в России относится к актуальной проблеме, об этом говорит вся история художественной культуры, особенно в XX в. Проблема затрагивает как теоретические, так и практические — организационные и функциональные стороны бытования искусства. В настоящем тексте автор рассматривает в основном практическую сторону вопроса. Предметом исследования становится искусство во временном промежутке между рубежами двух веков: XIX–XX и XX–XXI. Именно в эти рубежные периоды интересующая нас проблема децентрализации видится наиболее выпукло. Временной промежуток в 70 лет советского искусства представляет исключительный исследовательский интерес: за несколько десятилетий отечественной истории советской эпохи сформировались провинциальные художественные центры, с их, как и в центре, историческими обретениями и потерями. Разви-

тие искусства Бурятии в этом отношении демонстрирует яркий пример обретения самоидентичности. Методологически автор в своих поисках и размышлениях опирается на «теорию культурных циклов» или «культурных кругов» Данилевского, Шпенглера, Тойнби, П. Сорокина [1].

На примере двух рубежей веков — XIX–XX и XX–XXI — отчетливо видна цикличность, повторяемость культурных явлений, их отличия, обусловленные причинами культурного и вне культурного порядка. Культурные рубежи интересующих нас столетий в нашей стране совпали с кризисами социального, политического и экономического уклада страны. Но именно эти периоды отмечены всплеском в развитии искусства: множество эстетик, стилей, сопровождавших их теорий. Прежде всего и в основном, в двух столицах — Москве и Петербурге. Но в эти же периоды, а именно 1890–1920-е гг. и 1980–2000-е гг. происходило формирование культурных центров на периферии России — в Саратове, Казани, Уфе, на Урале, в Сибири: в Иркутске, Томске, Омске, Красноярске, особенно выпукло на границе XX–XXI вв. на Алтае и в Бурятии. Пережив внутри столетия немалые обретения, не без потерь, конечно.

В образовании периферийных культурных центров видится множество оснований, их формирование целесообразно сгруппировать по двум источникам: внешнему и внутреннему. Внешний источник можно считать ограниченным, но профессионально принципиальным, важным. Он связан с экспансией искусства из центра в провинции, прежде всего, в конце XIX–XX вв., за счет насыщения регионов художниками и педагогами, получившими профессиональное образование в Москве, Петербурге, Киеве, а также через передвижные, правда редкие, выставки профессионального искусства. Внутренний источник зарождения, становления, распространения искусства в провинции (на примере Сибири) видится более широким и глубинным. Прежде всего, нужно назвать патриотические идеи «возделывания Сибири», идущие от областников Н. М. Ядринцева, Г. Н. Потанина и др., и охватившие практически все стороны жизни общества — экономические, политические, социальные, культурные, образовательные. Среди идей областников исключительное место занимали вопросы этнических культур, повлекшие за собой сбор памятников материальной и духовной культуры, появление культурных сообществ по изучению вопросов истории и краеведения, прежде всего под эгидой отделений Русского Географического общества (РГО). Эти инициативы обернулись созданием первых музеев (в Минусинске, Иркутске, Барнауле, Омске), в их фондах оседали памятники первобытного и народного искусства, связанные непосредственно с Сибирью. Идеи областников, членов РГО, а также просвещенного купечества вызвали к жизни учреждение на государственном уровне первого университета в Сибири. С открытием Томского университета (1888), так или иначе, было связано распространение художественных обществ в Томске, Иркутске, Барнауле, Омске, соответственно и формирование художественной интеллигенции. Важнейшее значение в формировании художественной культуры провинциальной Сибири имело местное купечество. Золотопромышленники, рыбные, пушномеховые и торговые предприниматели брали на себя материальную и моральную ответственность по строительству и художественному убранству храмов, созданию художественных производств

(Хайтинский фарфоровый завод Переваловых с музеем в Прибайкалье), просветительству: открываются газеты, журналы, создаются благотворительные школы и библиотеки, основываются кружки по изобразительному искусству, переживает всплеск коллекционирование произведений изобразительного и прикладного искусства, образцов первобытного и народного искусства (А. М. Сибиряков в Иркутске, П. И. Кузнецов в Красноярске, П. И. Макушин и З. М. Цибульский в Томске, М. Д. Бутин в Нерчинске, П. Т. Трунев в Вехнеудинске и др.). В Иркутске открывается первая частная картинная галерея крупнейшего коллекционера Сибири В. П. Сукачева, положившая начало будущему художественному музею. В эти же годы в Сибири появляются первые художественные школы, в которых, в Томске, на Алтае и Иркутск, в основу обучения берутся не только образцы европейского и русского искусства, но, подчеркнем, уделяется большое внимание изучению народного и культового искусства местных этносов, прежде всего бурятского. Зависимость от мощного эстетического фактора сибирской природы (Байкал, Саяны, тайга, степи), увлечение культурой местных народов (буряты, тофалары, алтайские племена), породило далеко идущие последствия в виде современного искусства сибирской неоархаики, первые опыты которого относятся к работам «сибирского стиля» учащихся иркутянина И.Л. Копылова, делавшего особую ставку на культовое и народное искусство бурят. Идеи Копылова получили продолжение в «северном изобразительном стиле» в Институте народов Севера, образовавшегося в Ленинграде в 1926 г. [2]. Идеи «сибирского стиля» нельзя рассматривать в отрыве от появления первых профессиональных художников из среды местных народов — прежде всего Г. И. Чорос-Гуркина и Н. И. Чевалкова на Алтае, Р. С. Мэрдыеева, И. Г. Дадиева, Ц. С. Сампилова, Галсана Эрдынина в Бурятии, художников М. М. Щеглова в Томске и Д. И. Каратанова в Красноярске, над которыми «парил» на своей академической высоте В. И. Суриков, не порывавший связей со своей исторической родиной. Нельзя забывать и «статистический» факт рождения в Сибири М. А. Врубеля, он имел исключительное значение для художников в психологическом плане, его новаторство вдохновляло молодое искусство Сибири в начале XX века, особенно в Омске, где в 1921 году открылся Художественно-промышленный техникум имени М. А. Врубеля.

Обзор произведений искусства и печатных источников показывает, что профессиональное искусство на мультикультурной основе в столицах существовало уже на рубеже XIX–XX вв., в Сибири через столетие, в XX–XXI вв. Сравнивая эти два периода, мы обоснованно признаем, что стилистическое разнообразие от академизма до фовизма и супрематизма столичных объединений СРХ, Голубой розы Мира искусства, Бубнового валета и др., приходило в провинцию в откровенно ослабленной форме, скорее, за редкими исключениями, на уровне подражания и обучения (работы членов ИХО — Иркутского художественного объединения, ТОЛХ — Томского общества любителей художеств, АХО — Алтайского художественного объединения в Барнауле, ОХЛИИСК — Общества художников и любителей изящных искусств Степного края в Омске). Иную картину мы, будучи очевидцами и участниками художественного процесса, наблюдаем в искусстве Сибири на протяжении всего столетия. Сибирское искусство сделало свои первые самостоятельные опыты

в 1920-е годы (Н. И. Чевалков, Р. С. Мэрдыгеев, Д. И. Каратанов), прошло через все «стилистические испытания» XX в. (суровый стиль 1960-х: А. В. Казанский, Д.-Н. Д. Дугаров, А. Н. Сахаровская, Н. С. Сальников, Г. Ф. Борунов, Н. М. Брюханов; экспрессионизм: Н. Д. Грицюк, А. Г. Поздеев, Н. Я. Третьяков; гиперреализм 1970–1980-х: М. С. Омбыш-Кузнецов, Г. П. Кичигин, Н. А. Белянов), в конце века искусство стало обретать черты полистилизма, с разной степенью зрелости в каждом из направлений. Обзор выставок последних десятилетий показывает, что наиболее цельным, с очевидными пластическими и семантическими обретениями и проблемами, представляется направление сибирской неоархаики 1990–2000-х [3], истоком для которой послужили народные и культовые архетипы разнообразных этносов Сибири и Азии (Н. И. Рыбаков, А. А. Бобкин, С. В. Дыков, В. Г. Смагин, С. Е. Ануфриев, С. П. Лазарев, А. В. Суслов, Г. С. Краснов, Е. Д. Дорохов, Т. Н. Дашкова и др.). В этом пласте культуры повышенный интерес представляет творчество бурятских мастеров последней четверти XX — первых десятилетий XXI вв. Импульс к развитию, оттолкнувшись от обретений, в основном, в техниках линогравюры и литографии 1960–1970-х гг. А. И. Сахаровской, получил очень яркое и своеобразное продолжение в творчестве А. О. Цыбиковой 1980–1990-х гг. Искусство талантливейшего, к сожалению, так рано покинувшего наш мир, художника Аллы Цыбиковой отвечает на многие вопросы самоидентификации творчества, проливающего яркий свет на острые проблемы децентрализации российского искусства на современном этапе. Контекст настоящего исследования не позволяет подробно остановиться на талантливых холстах автора, но не исключает возможности вчитаться в записки автора. Обладая незаурядным талантом и умом художника, блестящей профессиональной школой (Иркутск, Москва), Алла Цыбикова первой среди современных художников вербально оформила идеи о национальном своеобразии современного искусства, подверженного массивному давлению «космополитизма». Через ее дневниковые записки, размышления в письмах к друзьям настойчиво прослеживается мысль об обретении индивидуального, воспитанного национальными традициями, языка современного искусства. Одна из записей гласит: «У нас нет национальной школы в живописи, то есть я имею в виду живописи с ярко выраженным родимым пятном — мы отсюда, а не из Казани или Москвы... (29.03.1984)» [4]. В другом письме автор признается, не без сожаления и, даже, кажется, с раздражением: «... везде все подвергается стандартизации, и запоздалые рывки в утраченное жизненное пространство культового искусства выглядят очередным ретро, пестрым лоскутом от некогда роскошного одеяния... Но все-таки в этих попытках — *желание искренне, в большинстве случаев, протянуть ниточку связи кровного родства с великой культурой Востока* (курсив мой. — В. Ч.). Тем более трудны попытки эти для людей... сходной городской формации. Мы ведь почти космополиты» (01.02.1984) [5]. Кажется, слова про космополитов звучат как приговор отступничеству от национальных корней. И оказывается, не только Цыбиковой, а многими творческими людьми, и не только бурятскими — художниками, поэтами, музыкантами других российских «окраин», пришедшими в искусство на рубеже 1970–1980-х годов. Среди них: Е. Д. Айпин и Г. С. Райшев в ХМАО-Югре, Г. Айги в Чувашии, Б. У. Укачин и В. Г. Тебеков

на Алтае. В Бурятии, может быть, в силу транспарентности национального состава и его культуры [6], проблема «билингвизма» художественного языка переживалась и переживается более ярко, более остро. Публицистическую заостренность проблемы, словно развивая слова Аллы Цыбиковой, приведенные ранее, выразил бурятский поэт Сергей Тумуров уже в наши дни: «... язык раздвоен... / или двуязычный я?» [7]. Профессор филологии С. Ж. Балданов вопросы двуязычия искусства, литературы перевел во вполне убедительный исследовательский дискурс: «...выделяется особая группа, главным образом поэтов-бурят, мыслящих по-бурятски (?), но пишущих по-русски и тем самым образующих определенное пограничье» [8]. Мы не ошибемся, если в это «пограничье» отнесем ряд современных бурятских мастеров: Зандана Дугарова, Баира Сундупова, Зоригто Доржиева, Татьяну Дашиеву и др. «Дальше» всех пошел Даши Намдаков. Изобразительность в скульптуре и особенно в ювелирном творчестве Даши Намдакова давно пересекло черту двуязычия, устремившись к универсальному языку интерстиля, перевела таким образом провинциальность искусства в совершенно новую стадию развития. Пример редкий, даже исключительный, значит не типичный.

Первые сигналы конца соцреализма появились в конце 1950-х — 1960-е годы: когда сталинские идеологемы развенчались, когда экономика страны расширилась к окраинам, когда воздух перемен коснулся ментальных начал, задевших этическую ценность личной свободы человека. В это короткое десятилетие родился кратковременный суровый стиль, по большому счету родившийся внутри, а не вопреки соцреализму, он отвечал пафосу преобразований страны на новом этапе строительства государства. Поэзия, проза, кино, театр, живопись шестидесятников жили романтическими идеями преобразования мира, как и их предшественники 1920-х годов, мечтавших о социализме. В изобразительном искусстве сурового стиля были исключительно сильные черты, питаемые как временем преобразований в стране (содержательная сторона), так и обращением к эстетике художников ОСТА 1920 — нач. 1930-х гг., получившему в искусствоведении определение «романтического монтажа» (А. А. Каменский). Однако, искусство «романтического монтажа» при пристальном взгляде из контекста нашей проблематики «метрополия-провинция», выглядит далеко не однородным, о чем нельзя было и мысли допустить в искусстве соцреализма сталинской эпохи.

Общеизвестно, большинство выдающихся произведений сурового стиля было создано на материале провинций, много в Сибири, и столичными художниками. Общепризнанной в содержании картин признается «открытая, мужественная, пожалуй, даже несколько жесткая ясность оценки всех явлений жизни», которая «стала как бы психологическим камертоном времени» [9]. Думается, феномен «жесткой ясности оценки» столичными художниками происходил не только из «психологического камертона времени». Разница в трактовке образов и суровой пластике у столичных и местных художников затрагивает такую тонкую вещь, как менталитет авторов. То, что казалось суровым и романтическим (в природе, стройках, преодолении суровостей климата) для столичного художника (П. Никонов «Наши будни», В. Попков «Братская ГЭС», 1960–1961, А. и П. Смолины «Полярники», 1961), было привычным, обыденным для коренного сибиряка. Каталоги второй зональной вы-

ставки «Сибирь социалистическая» (Омск, 1967) и аналогичной «Советский Дальний Восток» (Владивосток, 1967) содержат богатый изобразительный материал по нашей теме. Перед нами знаковые работы с тех экспозиций: групповой портрет «Мои земляки» Г. Ф. Борунова (1960–1964, Барнаул), тематическая картина «Рыбаки Байкала» А. В. Казанского (1962–1967, Улан-Удэ), монументальное полотно «Славянский марш» Н. М. Брюханова (1967, Омск). В первых двух холстах нет и намека на борьбу с внешней стихией, герои являются органической частью природного пространства: у Александра Казанского образы мужественных рыбаков даже психологичны, их состояние сосредоточенно спокойное (черта, практически не встречающаяся в классических примерах «суровых»). В брутальной, «земляной» живописи Борунова сельские хлеборобы исполнены достоинства и крепости, рождают поэтические ассоциации с менгирами, веками стоящие в древней степи. Иные суровые образы у Брюханова — они драматичны и отсылают воображение, мысль зрителя к истокам трагедии — революциям начала XX века, когда оборвалась нить времен. Всех этих персонажей объединяет то, что это не герои-победители и это не плакатные создатели строек индустрии, а персонажи, органично чувствующие себя в природе, занятые привычными, повседневными делами.

Шестидесятые-семидесятые годы для истории искусства Сибири, поисков идентичности сибирского искусства знаменательно еще и тем, что именно в эти годы культурная память художников «вспомнила» поиски «сибирского стиля» учеников И. Л. Копылова (Иркутск), Л. А. Месса и Н. Н. Пунина (Ленинград) начала века: успешные опыты Н. Я. Третьякова, В. Ф. Капелько прокладывали пути к «сибирской неoarхаике», оформившейся в художественное направление к рубежу XX–XXI вв., не знающее аналогов в других регионах России. Опуская детали, можно говорить, что с 1960-х годов «проклевывалась» (начавшись в 1910–1920-е гг.) наблюдалось возобновление полистилизма изобразительного искусства в провинции в целом, особенно в Сибири [10]. В обзорном порядке приведем факты, подтверждающие сказанное. Сначала об общем. Первое — открытие художественных училищ сначала в Красноярске, затем в Новоалтайске, которые вослед единственному на всю Сибирь Иркутскому художественному училищу (с 1910 г.), а также открытие ХГФ в Омске и Нижнем Тагиле (1960), способствовали формированию своих, «доморощенных» художников. Второе — открытие ряда новых художественных музеев в Новокузнецке, Кемерове, Тюмени, Новосибирске, Красноярске, Барнауле, чуть позднее в Томске, которые сначала создавались по образцу центральных музеев («наши Третьяковки»), комплектовались из центральных фондохранилищ, с годами обрели статусы музеев местного искусства, особенно, добавим, в малых городах в Саянске, Шелехове, Северо-Байкальске. Третье — выдающиеся открытия археологической и этнографической науки Сибири вводили в культурный обиход уникальные памятники древности и не могли не вызвать ответного интереса к истории у художников (Музей археологии и этнографии в Академгородке Новосибирска, 1968; Этнографический музей народов Забайкалья в Улан-Удэ, 1973; Историко-культурный и природный музей-заповедник «Томская писаница» в Кемеровской обл., 1988).

Словом, к 2000-м годам ситуация в художественной жизни российской провинции обрела такие качества, что стало возможным говорить о полноценной художественной жизни (от начального до высшего художественного образования, наличие творческих союзов и объединений, государственные музеи и частные галереи) на местах, то есть в провинциях России — желанное состояние любого цивилизованного общества [11].

В заключении отметим, что процесс децентрализации искусства в России, обретения провинциальными городами статуса региональных культурных центров явился следствием объективных, нередко весьма противоречивых оснований и причин развития нашей страны на протяжении прошедшего столетия [12]. Можно считать, заложен фундамент для дальнейшего развития искусства на местах, развития уникальных дарований художников.

Литература

1. Культурных циклов теория [Электронный ресурс] / Философский словарь // URL: <http://www.edudic.ru/fil/639/>; Историческая динамика культуры [Электронный ресурс] // URL: http://revolution.allbest.ru/culture/00027292_0.html; *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. М., 1991; *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. Т. 1. М., 1993; *Тойнби А.* Исследование истории. В 12 т. М., 1991; *Сорокин П. А.* Человек, цивилизация, общество. М., 1992.
2. Федчина И. Г., Федчин В. С. Художественная школа Иркутска: к 100-летию Иркутского художественного училища. Иркутск: Артиздат, 2010; Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920–1930-е годы / автор-сост. Н. Н. Федорова. М., 2002.
3. Сибирская неорхаика / сост. О. М. Галыгина; вст. ст. В. Ф. Чирков // Галерея «Сибирское искусство». Новосибирск, 2013.
4. Алла Цыбикова. Без вых. дан. (Альбом, каталог / сост. И. Дятловская; напечатан в Китае, 2006) ISBN 0-615-13080-1. Далее: *Цыбикова*, 2006. С. 96. Запись датирована 29.03.1983, сделана во время работы над фреской «На земле Гэсэра» (1982–1984), когда перед автором встала чисто профессиональная проблема, как «породнить» восточную и западную традиции в современном произведении светского характера; запись, судя по всему, была сделана для себя, т. е. не имела назначения для «публичного» обозрения.
5. Цыбикова. С. 91. То было сказано в конце прошлого века, когда к глобализации мы только-только подбирались, но которая к радости постмодернистов провозгласила всеобщую обезличку и обрушила на весь культурный мир постмодернизм, замешанный на *trashe* и пропитанный цинизмом.
6. В 2017 г. в Бурятии проживало 70% русских, 28% — бурят; в Улан-Удэ — 62,1% и 31,9% соответственно // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Население_Бурятии; <http://fb.ru/article/263995/gorod-ulan-ude-naselenie-chislennost-zanyatost-sotsialnaya-zaschita> (дата обращения: 29.03.2018).
7. Тумуров С. Держатель орхидеи — верёвки из слёз цивилизаций. Улан-Удэ, 2014. С. 230.
8. Тумуров С. С белым инеем... Улан-Удэ, 2008. С. 9.
9. Каменский А. А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С. 185.
10. Наиболее яркие примеры из провинциальной художественной жизни России 1960–1970-х мы находим во Владимире («владимирские живописцы»), на Урале (графика В. М. Воловича), в Красноярске (графика Н. С. Сальникова, живопись А. Г. Поздеева), Омске (живопись Н. Я. Третьякова и В. В. Кукуйцева), Абакане (живопись В. Ф. Капелько).

11. Однако, ситуация не безоблачная, в ней просматриваются как позитивные, так и озадачивающие практиков и историков искусства тенденции; тема нуждается в отдельном изучении.

12. По искусству двадцатого века существует большой список литературы, в исследовании настоящей темы автор обращался к следующим источникам: Иезуитов А. Социалистический реализм в теоретическом освещении. М., 1975; Морозов А. «Молодость страны — 1982» // Советская живопись 6. М., 1984; Якимович А. Молодые художники восьмидесятых. Дебюты. М., 1990; Чегодаева М. Соцреализм — миф и реальность. М., 2003; Манин В. Неискусство как искусство. СПб., 2006; Морозов А. Соцреализм и реализм. М., 2007; Ризнычок И. А. Отечественная живопись периода 1985–1991 годов: парадоксы и проблемы (на материале собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств) // URL: <https://www.ais-aica.ru/239-2011-01-21-10-03-12/--2011110/2592-lr-lr.html> (13.04.2018); Полозов А. Ф. Перестройка и изобразительное искусство. О свободе творчества // URL: http://www.kirshin.ru/about/arsii/02_10.html (13.04.2018).

METROPOLIS AND PROVINCE. PROBLEMS OF DECENTRALIZATION OF RUSSIAN ART

Chirkov Vladimir

Candidate of Art History, Professor, Senior researcher,
Omsk Regional Branch of the Union of Artists of Russia
Omsk, Russia
E-mail: chirkovart@mail.ru

The panorama of Russian art from ancient times to the present is a collection of meaningful and plastic ideas and images, which go back to both ethnic archetypes and universal values of fine art. The art centers have experienced permanent migration, wittingly or unwittingly, "converging" to the metropolis. The article on the historical and modern material raises the actual problem of artists' search for features and attributes that make art diverse, revealing both the individual characteristics of the author and regional characteristics that enrich the understanding of art in General. In this text, the author considers mainly the organizational and functional aspects of the existence of art. The subject of the study is the art of Siberia at the turn of XIX–XX and XX–XXI centuries. For 70 years of the Soviet era formed provincial art centers. The development of Buryatia's art in this respect demonstrates a vivid example of acquiring self-identity. Methodologically, the author in his search and reflections relies on the "theory of cultural cycles" or "cultural circles". In the formation of peripheral cultural centers, two sources of their formation are seen: external and internal. The external source is connected with the expansion of art from the center in the province, primarily in the late XIX–XX centuries, due to the saturation of the regions with artists and teachers who received professional education in Moscow, St. Petersburg, Kiev, as well as through mobile exhibitions. The internal source of origin, formation, distribution of professional art in Siberia seems to be wider and deeper. First of all, it is necessary to name Patriotic ideas of "Siberian regionalism".

Keywords: art, artist, metropolis, province, universality, regionality, identity.

УДК 75.047

FEATURE OF MONGOLIAN CITYSCAPE PAINTING

© **Erdenetulga Ganchuluun**

Laboratory assistant, Master,
Department of Design,
School of Fine Arts and Technology, MNUE
Mongolia, Ulan-Bator
E-mail: g.erdenetulga@yahoo.com

© **Amgalanbayar Dovdon**

Teacher, Master,
Department of Design,
School of Fine Arts and Technology, MNUE
Mongolia, Ulan-Bator
E-mail: design_rv@yahoo.com

The main purpose of this paper is to demonstrate the tradition and feature of the modern development of mongolian cityscape painting. In the visual arts, a cityscape (urban landscape) is an artistic representation, such as a painting, drawing, print or photograph, and characterize physical aspects of a city or urban area. It is the urban equivalent of a landscape. From the first century, A. D. there are antiquities as a fresco at the Baths of Trajan in Rome depicting a bird's eye view of an ancient city. During Middle Ages, cityscapes appeared as a background for portraits and biblical themes. Between 16th and 18th-century numerous copperplate prints and etchings were made showing cities in bird's eye view. Importance of these prints was to provide a map-like overview. Halfway the 17th century the cityscape became an independent genre in the Netherlands. At the end of the 19th century, the impressionists focused on the atmosphere and dynamics of everyday life in the city. There is also a characteristic of the urban landscape in traditional Mongolian paintings.

Keywords: Mongolian art, painting, urban art, cityscape painting.

In Mongolia, art researchers and painters including, L. Sonsomeran, L. Batchuluun, B. Bayartur, Ts. Erdenetsogt, O. Dorjgotov created many books and study notes related to Mongolian traditional paintings. All these people have written in their own unique ways. As reading those books would help the students to freely think and help them to express themselves through their painting.

Artist B. Sharav and Jugder painted temple, town, king palace in the early 19th-century and Examples of paintings that are depicting the city's construction and urban development since the 1940s show that the Mongolian Cityscape painting has been developed.

Classification of composition and meaning Mongolian cityscape painting into "Bogd Khaan's early twentieth century", "Socialist development period 1940–1980", "Democratic society was formed from 1990 to present" can be regarded as innovative in research.

The Mongolian traditional cityscape painting in XIX century

Due to the Buddhist culture confluences, cities in Mongolia were organized as a central monastery surrounded by wards which are typically described in traditional cityscape painting in the 19th century. Many painters depicted not only monastery buildings and its properties and neighboring wards but also suburban areas and daily life of ordinary citizens including their ger, a traditional nomadic house, as a representation of urban planning and differences in the social classes.

City of organized by the ward and center monasteries are painted on Mongolian traditional cityscape painting also outside of the city, it is illustrative to describe urban planning and class layers and ger of ordinary citizens.

As early as the 20th century, more than 700 urban settlements (about 1000) have been established in Mongolia. All of which have a significant impact on the country's development, people's lives, and society, and it has become one of the cornerstones of the development of temple, a monastery, and towns.

Mongolian painters devised a unique way to illustrate space, volume, and perspective in a traditional Mongolian painting. For example, "the summer deposit of Bogd Khan", Winter Palace of Bogd Khan, "Ikh Khuree", "Urguu", "Lhasa City", "Amarbayasgalant "

Art researcher B. Bayartur proposed a classification based on topics of Mongolian cityscape paintings as following: "Khuree, Monastery", "Cityscape" and "Painting of State and Religious rituals".

The researcher B. Bayartur: Mongolian city scape painting is divided into "Khuree, Monastery", "city scape" and "Painting of Religious and Religious Behavior".

Moreover, Ts.Erdenetsog noted that the Mongolian traditional city scape painting could be a branch of genre painting and VIII Bogd Khan has made a great effort to develop cityscape painting in Mongolia.

Also, Ts. Erdenetsog described the "Mongolian traditional cityscape painting" as a type of The Genre painting.

The "Mongolian traditional cityscape painting" found that VIII Bogd Khan created the basis for development in Mongolia.

According to Professor L. Batchuluun, The Mongolian cityscape painting is described as: "The main forms of construction of temples, monasteries, and monasteries in Mongolia, Tibet, China, and Mongolia are described as their mixed design buildings and walls, and their evolution.

A common sense from Mongolian early cityscape paintings is that monasteries had significant fact on urban planning. Also numerous works like "Arvan zasgiin bukh" and "Khuree tsam" etc. shows traditional festivals and religious ceremonies.

And look at the paintings in sequence, there are a number of urban areas, monastery, and temples in urban planning, as well as the painting of the "Arvan zasgiin bukh" and "Khuree tsam". There are numerous works that show the city's festivals and religious ceremonies.

The portrait of "Avtai sain khan" and some iconographies have been portrayed as "Mandala" and town areas.

Items of rectangular objects such as buildings and fences are drawn on the traditional painting by reversed perspective.

However, linear perspective is used in the works of the "Zaiiin khuree" and "Arvan zasgiin bukh"

There are also many artworks that are used the combination of reverse and linear perspectives. For instance "The Beginning of Life" by artist D. Dolgor.

There are also many artworks used by artist D. Dolgor as "The Beginning of Life" as a combination of reverse and linear perspectives.

The cities, and towns are depicted in the Mongolian traditional paintings are mainly have been painted in a panorama composition, with the harmony of soft single colors.

In addition, the cities were painted on the natural light brown background using colors near with real color. At last dark-colored strokes were used to draw through all objects.

Artists Jugder and D. Damdinsuren are distinguished from traditional Mongolian painters. Painter Jugder worked an important role in the Mongolian traditional cityscape painting from the beginning of the nineteenth century. His works of "Niislel khuree" is important work of life in the Mongolian old cities. It was also painted on the orders of Bogd Khan.

The painter D. Damdinsuren was actively involved in the development of the 1950s traditional paintings. The painting was taken to enrich Mongolian art with the three-dimensional image of the Western world and made a significant contribution to the history of contemporary Mongolian art. He had been painted Ulaanbaatar city with festive activities. It is one of the features of Mongolian cityscape painting.

Mongolian cityscape painting in The Socialism

Mongolian painters have chosen the subject of urban development as they describe the situation in the city until the 1940s and 1980s.

Since 1924, new facilities such as railways, construction, and mining have built in Ulaanbaatar. The paintings of the 1940s and 1950's were mainly reflected in painters paintings.

In the 1970s 1980s, painters were also painting the construction of new multi-sector buildings and new cities life. The paintings on the great construction are illustrated in relation to the beauty of the city and the hard work of the workers.

Research from the 1970s and 1980s was mainly painted by warm, clean colors and The alla prima painting technic. There are also many artworks that illustrate not only reflecting prosperity but also focusing on everyday life in the city.

From the Mongolian socialist era, artists from O. Myagmar and S. Dondog are distinguished. The work of art in the socialist period is fully illustrated by painter O. Myagmar "view of great City" (1976). The paintings depicted by the artist S. Dondog's ger districts reflect the prosperity and the traditional social life of Mongolians in the socialist period.

Mongolian modern cityscape painting

Since the 1990s, urban artworks have become more liberal, the art of diverse art forms and new approaches have been introduced. The artists are painting on the city's architecture, day and night, and the rapid development of society in their own artist technics.

In addition, the urban environment and urban planning are critical of society and criticize reality. Our artists have been painting a lot of foreign cities. For example, a group of Mongolian painters has been organizing the joint exhibition of "World Cities" art.

In addition, The "our Ulaanbaatar" exhibition is organized every year, as many artists present solo exhibitions, and it is evident that the cityscape painting is rapidly developing in modern times.

Since 1990's to the present artist, G. Dunburee and L. Bumandorj emphasized. Artist L. Bat has painted on the life of ger districts mainly. This is one of the main features of the cityscape painting's development in Mongolia

It is the home and living space of ger districts, which are the main drawings of painters, such as O. Myagmar, S. Donog, G. Dunburge, L. Bumbandorj and S. Munkhbaatar. This is a feature of the Mongolian artist in The cityscape painting.

CONCLUSIONS

At the beginning of the 20th century, during the Bogd Khanat governance, mongolian paintings illustrate cities, spaces, and temples as urban planning sketches and during the middle of the development ages, celebrations and religious ceremonies were painted. That paintings show the differences between life, customs, and social layers.

In the cityscapes, a wide range of visual and visual features was dominated by a single color composition. There is also a combination of reverse and linear perspectives.

The early socialist era of 1940–1950s The new facilities, such as railway construction, construction, culture, and services, were mainly illustrated by painters. The theme of this topic is to make the reality of the city realistic and painting technic perfectly, with the aim of creating the reality of the light of the open space, perspective, the expression of the shadow, the color ratio, and combination.

In the 1960s, social change was represented by the city, and the works of the city of prosperity, people's lives and work have been developed in Ulaanbaatar. These creations are characterized by the color of filled layers, technic of The alla frima, saturation, and harmony of Contrasting color.

1970–80s paintings and artworks have expanded the development of the theme and the theme of this work is to link the worker with their labor.

These paintings are often dominated by inspiration composition, saturated color harmony, and technic of The alla frima. In the early 1990's, cityscape painting was more liberal and more developed in artistic and artist's mind has grown.

All the new ways of visualization, real, abstract, and decorative imagery in the art of divination have begun to reflect on this theme.

However, Photorealism and Hyperrealism have not yet been developed in Mongolian cityscape painting.

The peculiarity of Mongolian artists are to paint the life of the ger district and the inhabitants of the ger district. These paintings highlight the patterns of nomadic and settled civilization.

Summarize the above situation. The tradition of Cityscape painting was in Mongolia and nowadays, artists are making a great contribution to this subject.

Bibliography

1. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвил зүй. Улаанбаатар, 2012.
2. Батчулуун С. Монгол зураг дахь орон зайг илэрхийлэх арга // Эрдмийн ертөнц (Akadamae) сэтгүүл. Эрхэлсэн Ж. Амарсанаа. № 2. Улаанбаатар, 2011. Х. 212–219.
3. Баяртөр Б. Аж байдлын монгол зураг. Улаанбаатар, 2001.
4. Баяртөр Б. Монгол уран зураг. Улаанбаатар, 2008.
7. Баярсайхан Д. Дүрслэх урлаг судлал. Улаанбаатар, 1989.
8. Гомбрих Э. Х. Урлагийн түүх. Улаанбаатар, 2010.
9. Дашбалдан Д. Уран зураг орчин үе. Улаанбаатар, 1988.
10. Дашдондог С. Урлагийн товч зүйл. Улаанбаатар, 1984.
11. Доржготов О. Буурал хотын түүх уран зургийн дэлгэцнээ // Монголын уран зургийн галлерей сэтгүүл. Эрхэлсэн А. Чадраабал. № 2. Улаанбаатар, 2009.
12. Доржготов О. Бурхач Жүгдэрийн "Нийслэл хүрээ" зургийн зохиомж дүрслэлийн онцлогт хийсэн судалгаа // Эрдмийн ертөнц (Acadamae) сэтгүүл. Эрхэлсэн Ж. Амарсанаа. № 7. Улаанбаатар, 2012.
13. Сономцэрэн Л. Дүрслэх урлагийн онол түүхийн асуудалд. Улаанбаатар, 1987.
14. Сономцэрэн Л. Зураач Б. Шарав. Улаанбаатар, 1968.
15. Сосор О. (нар.) Дэлхийн урлагийн түүх. Улаанбаатар, 2000.
16. Сосор О. XIX зууны урлаг. Улаанбаатар, 2010.
17. Майдар Д. Монголын архитектур ба хот байгуулалт. Улаанбаатар, 1972.
18. Майдар Д. Графика монголий. М., 1988
23. Цүлтэм Н. Монголын уран зургийн хөгжиж ирсэн тойм. Улаанбаатар, 1988.
24. Цэрэнпил Д. Өнгийн зүй зохицолын тухай зарим ойлголт // Дүрслэх урлаг сэтгүүл. № 4. Улаанбаатар, 1975. 41–44 х.
26. Эрдэнэцог Ц. Уран зургийн өнгө. Улаанбаатар, 1999.
27. Эрдэнэцог Ц. XX зууны Монголын уран зургийн өнгө зохицол. Улаанбаатар, 2006.
28. Эрдэнэцог Ц. Монголын уран зураг. Улаанбаатар, 2013.
29. Эрдэнэцог Ц. (нар.) Монголын зураасан зураг. Улаанбаатар, 2009.
30. Эрдэнэцог Ц. (нар.) Дүрслэх урлаг судлал-1. Улаанбаатар, 2010.
32. Эрдэнэцог Ц. Богт хаант улсын үед "Аж байдлын монгол зураг хөгжсөн нь" Дүрслэх урлаг, технологи зураг зүйн боловсролын тулгамдсан асуудал шийдвэрлэх арга зүй. ДУТС-ийн багш нарын эрдэм шинжилгээний бага хурлын эмхэтгэл. Редактор Ц. Цэвээн. Улаанбаатар, 2012. 16-34 х.
33. Ядамжав Ц. (нар.) Зураг дүрслэлийн үндэс. Улаанбаатар, 2000.

ОСОБЕННОСТИ МОНГОЛЬСКОГО ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА

Эрдэнэтулга Ганчулуун

лаборант, магистр, кафедра дизайна,
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, Улан-Батор
E-mail: g.erdenetulga@yahoo.com

Амгаланбаяр Довдон

преподаватель, магистр
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, Улан-Батор
E-mail: design_rv@yahoo.com

Главная цель этой статьи — продемонстрировать традицию и особенности и современное развитие городской живописи Монголии. В изобразительном искусстве городской пейзаж представляет собой художественное изображение, такое как живопись, рисунок, печать или фотография и характеризующий физические аспекты города или городской местности. Этот вид искусства можно сравнить с ландшафтом. С первого столетия нашей эры датируется фреска в банях Траяна в Риме, изображающие древний город с высоты птичьего полета. В средние века городские пейзажи появились в качестве фона для портретов и библейских сюжетов. В период с XVI по XVIII век были сделаны многочисленные печатные пластины и гравюры с изображением городов с высоты птичьего полета. Важность этих гравюр заключалась в предоставлении обзора в виде карты. В середине XVII в. городской пейзаж стал независимым жанром в Нидерландах. В конце XIX в. импрессионисты сосредоточились на атмосфере и динамике повседневной жизни в городе. В традиционных монгольских картинах тоже наблюдаются характеристики городского пейзажа.

Ключевые слова: искусство Монголии, живопись, городское искусство, городской пейзаж.

РАЗДЕЛ II

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

УДК 745(571.531 (08)

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МАСТЕРОВ УСТЬ-ОРДЫНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ЦЕНТРА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ

© **Банаева Виктория Андреевна**

кандидат исторических наук, методист,

Усть-Ордынский национальный центр художественных народных промыслов

Россия, 669001, Иркутская область, Эхирит-Булагатский район,

пос. Усть-Ордынский, ул. М. И. Калинина, д. 14

E-mail: viktoriyabanaeva@mail.ru

Статья ориентирована на трансформацию традиций в творческой деятельности мастеров Усть-Ордынского Национального центра художественных народных промыслов. Занимаясь возрождением, сохранением и развитием народного искусства, художники определяют особенности современного декоративно-прикладного искусства предбайкальских бурят. Через свое творчество передают традиции, воссоздают лучшие образцы материальной культуры. Возвращаясь к истокам, художники творчески осмысливают и практически применяют в современном искусстве национальные традиции обработки металла, дерева, кожи, шерсти и конского волоса, а также обращаются к мифологическим образам и сюжетам. В своих многочисленных космогонических мифах предшествующие поколения создали яркую и своеобразную картину происхождения мира, неба, земли, воды и человека, которая находит свое воплощение в творческих произведениях современных художников. Трансформация традиций является основным фактором становления национального искусства в современных условиях. Выражается это в выборе материалов, способах их обработки, специфике декоративных мотивов. Вместе с тем они дополняют национальные традиции индивидуальной трактовкой формы. Несмотря на развитие науки и техники, все чаще мы обращаемся к традиционной народной культуре, вобравшей в себя духовность многих поколений. Традиции в творчестве мастеров Усть-Ордынского Национального центра художественных народных промыслов не перестают обновляться и творчески развиваться. Воплощаясь в новых формах, продолжают духовную жизнь народа, и указывают на его древнее происхождение. Все творческие произведения создаются на высоком уровне только благодаря гармоничному сочетанию национального и универсального, традиционного и современного.

Ключевые слова: традиции, культура, национальное искусство, народные промыслы.

Декоративно-прикладное искусство является основой любой национальной культуры. Пройдя огромный путь развития, оно претерпело большие изменения. Декоративное творчество на современном этапе включает в себя но-

вые явления и технологии обработки материалов. Мастера Усть-Ордынского национального центра художественных народных промыслов занимаясь возрождением, сохранением и развитием народного искусства, определяют особенности современного декоративно-прикладного искусства предбайкальских бурят. Через свое творчество передают традиции, воссоздают лучшие образцы материальной культуры.

Возвращаясь к истокам, мастера Усть-Ордынского национального центра художественных народных промыслов творчески осмысливают и практически применяют в современном искусстве национальные традиции обработки металла, дерева, кожи, шерсти и конского волоса, а также обращаются к мифологическим образам и сюжетам. Народное искусство многие века существовало и развивалось не само по себе, а в сложной системе всего бытового уклада жизни народа, с особенностями его труда и хозяйства, пронизанными верованиями и обрядами. Человек всегда стремился обозначить определенные понятия, связанные с окружающим миром и выстроить систему мироздания — Космоса. В своих многочисленных космогонических мифах предшествующие поколения создали яркую и своеобразную картину происхождения мира, неба, земли, воды и человека, которая находит свое воплощение в творческих произведениях современных художников.

Основным видом изобразительного творчества бурят является кузнечное ремесло. Кузнечный культ на протяжении многих столетий являлся важным фактором формирования этнического мировоззрения. В мифологии кузнечное ремесло имеет небесное происхождение. От первых людей, научившихся кузнечному ремеслу от небожителей, искусство стало передаваться по наследству потомкам. Таким образом, возникли так называемые кузнечные роды — дархан утха. Ко всем членам рода относились с особым почетом и уважением [1] как к хранителям небесного огня; об этих больших умельцах, их магической силе, гибкости и ловкости рук при обработке железа создавали легенды. Миф о происхождении кузнечного ремесла имеет различные варианты. Но во всех вариантах искусство обработки железа зарождается на небе и оттуда передается людям [2]. Традиционными изделиями белых мастеров (сагаан дархад) являлись наборы мужских атрибутов, воинское снаряжение, декоративные элементы убранства конской сбруи, а также комплексы украшений женского национального костюма.

Продолжают традиции предшествующих поколений современные бурятские мастера по художественной обработке металла. Выражается это в выборе материалов, способах их обработки, специфике декоративных мотивов. Вместе с тем они дополняют национальные традиции индивидуальной трактовкой формы. Работая в Усть-Ордынском Национальном центре художественных народных промыслов, Эдуард Куклин восстанавливает комплексы традиционных бурятских мужских и женских украшений, создает коллекции современного костюма по мотивам бурятского героического эпоса «Гэсэр». За время творческого пути мастером создано множество изделий, где наряду с металлом он использует и другие материалы — камень, дерево и кожу.

Воссозданием металлических атрибутов шаманского костюма — короны, тростей, привесок занимается Юрий Куклин. Освоив технологию выделки шкур, изготавливает из сыромятной кожи шаманские бубны.

Самым распространенным видом материала для создания художественных работ издавна признано дерево. Деревообрабатывающие художественные промыслы отличаются разнообразием техники выполнения изделий и нанесения декора, а также художественных стилистических традиций. Изготовлением бытовой утвари — сундуков, шкатулок, мебели занимается Станислав Николаев. Интересная фактура дерева всегда привлекала художника. В оформлении его произведений ведущей техникой остается роспись, также мастер занимается одним из самобытных промыслов — изготовлением деревянной игрушки.

Среди других видов декоративно-прикладного искусства выделяется своей технологией гобелены из конского волоса Екатерины Осиповой. Техника плетения из конского волоса является уникальной для национальной художественной культуры, представляя собой сложный технологический процесс, который требует особого подхода к созданию художественных произведений. Работа с конским волосом — одна из самых древних техник изготовления плетеных изделий. Оригинальными по отделке являются ковры — *таары*, распространенные у западных бурят, в частности, у аларских, тункинских и унгинских. Внешний вид *тааров*, различен. Орнаментация производилась геометрическими линейными узорами — узкими и широкими полосами. *Таары*, не только выполняли в жилище утилитарную функцию, но и являлись предметом украшения. Внешний их вид удачно согласовывался с простой и скромной обстановкой жилища, мебель приобретала привлекательный нарядный вид и становилась более удобной для пользования [3].

На основе традиционного способа плетения ковров — *тааров*, из конского волоса стали создаваться образцы художественной обработки мягких материалов — гобелены. В плетении гобеленов из конского волоса Екатерина Осипова достигла высокого профессионального уровня. В своих произведениях использует только чистый конский волос без добавления шерсти, тем самым создавая шероховатую структуру полотна. Сдержанная цветовая гамма ее гобеленов достигается благодаря натуральному цвету конских волос. Герои ее произведений — служители культа — наделённые особой магической силой, являющиеся главными посредниками между миром людей и миром богов, непревзойденные знатоки древних языческих обрядов, обычаев и шаманской поэзии. Им посвящены произведения «Шаман», «Шаманка», «Танец» и «Полет». В ее творчестве также представлены символические работы с изображением писаниц «Шишкино», «Манхай», «Люди в юрте». Многочисленные писаницы древних людей изображали не только различные сцены повседневной жизни, но и являлись иллюстрациями древнейших мифов и ритуальных сцен.

Мир художника необычайно многообразен. Обращаясь к мифологическим образам и сюжетам, Анжелика Алсаткина успешно воплощает в своих творческих работах высокие художественные ценности бурятской культуры. Декоративные панно и скульптуры из войлока и кожи, инсталляции из различных природных материалов: ивового прута, коры дерева, конского волоса, металла отображают собой пространственную композицию, посвященную религиозным идеям шаманизма, связанным с небом и небесными явлениями. В своем творчестве она также обращается к онгонам, духам предков семьи или рода, и их культовым изображениям.

Ее работы имеют особую энергетику. Благодаря ее произведениям многие открыли для себя древнюю шаманскую мифологию, которая тесно связана с ритуальной практикой. В своем творчестве она охватывает широкий диапазон шаманской космологии, которой свойственно трехчастное деление мироздания на верхний, средний и нижний миры, каждый из которых, в свою очередь делится на несколько ярусов или уровней. Эти миры соединены мировым деревом, которое в различных интерпретациях представлено в ее композиционных конструкциях — «Дерево предков», «Дерево мироустроения», «Дерево душ». Религиозные идеи шаманизма, связанные с небом и небесными явлениями, получили развитие в ее творчестве. Представлены они изображениями различных духов неба и небесных светил, характеризующие различные свойства и состояния видимого неба. Почитание автором солнца и луны отразилось в скульптурах из войлока «Солнце — госпожа» и «Луна — серебряный господин». Солнце (наран) играло большую роль для человека на ранних ступенях его развития. Во время жертвоприношений (тайлганов) духи солнца и луны призывались вместе с духами неба, земли и воды. Первоначально буряты поклонялись видимым светилам и изображали их в форме простых или лучистых кружков, позднее солнце и луну наделили особыми «хозяевами» и стали рисовать их в виде человеческих фигур [4].

Земной мир представлен войлочной скульптурой хозяина тайги «Баян Хангай», который имеет небесное происхождение и относится к числу высших божеств. В его ведении находится весь животный и растительный мир тайги. Изображается он очень богатым, добрым, помогающим в охотничьем промысле, любящим слушать сказки и улигеры [5]. Территориальные божеества нашли свое отражение в произведениях «Хозяин верховьев реки Лены — Ажирай Бухэ, Алма госпожа».

Отрицательные стороны природы и связанные с ними представления о злых, недоброжелательных духах занимает в творчестве Анжелики Борисовны второстепенное место и представлены низшей демонологией, мелкими духами, злыми, но слабосильными — «Анахаи», «Бохолдой», «Ада», «Шутхыры», выполненными также в виде войлочных скульптур.

С благодарностью к своим корням, к своим предкам, которые вложили в нее свою генетику, дарования и таланты, она исполняет свои произведения. К каждой персональной выставке старается создать много новых работ, с применением новых техник и материалов.

Совершенствуют и обогащают народный орнамент, применяя колористические, композиционные и сюжетные новации, Валентина Ажунова и Юлия Харгаева. Своеобразный язык символов, отражающий особенности мифологического мышления изображен в их декоративных панно «Солнце и луна», «Бараний рог», «Мировое древо», изготовленных из войлока, металла, кожи, конского волоса, шелка и парчи.

Все их работы объединены единой темой орнамента — вариациями бараньего рога, солнца и луны. Солнце играло важную роль для человека на ранних ступенях его развития. Появление солнца оценивалось как положительное явление, отсюда и возник культ этого светила. Древний орнамент складывался как своеобразный язык символов, отражающих особенности мифологического мышления. Модель мира с его космической упорядоченностью

запечатлена в орнаментальных образах и композициях у многих народов. Издревле человек не только стремился зафиксировать определенные понятия, связанные с окружающим бытием, выстроить в своем сознании схему мироздания — Космоса, но и подчеркнуть его живую пульсацию, цикличность, универсальный ритм, который получает графическое воплощение в орнаменте [6]. Основным мотивом орнаментации являлись круги — древнейшие символы солнца, луны и звезд. Предметы, украшенные кругами, служили талисманами, призванными обеспечить благополучие их владельцев [7]. Каждый орнаментальный мотив в их работах выражает символическое благопожелание владельцу — счастья, радости, чистоты и благородства помыслов, блага в будущем, силы и могущества.

Ценности и нормы древнего общества были заложены в идее мифоэпической картины мира, когда человек не отделял себя от природы. Вера в сверхъестественное родство между человеческими родами, племенами и животными, растительным мирами, иногда природными явлениями и неодушевленными предметами воплощается в тотем. В декоративных панно Клавдии Алексеевой и Маргариты Алексеевой «Тотемы», выполненных из войлока, конского волоса и металла изображаются бык, налим и лебедь. Поклоняясь зверю, птице, лесам и горам, древний человек связывал свое происхождение с определенным зверем или птицей. Все, что окружало человека, представлялось ему в образе животных. Тотем воспринимается в качестве прародителя — сотворителя — божества. Этот образ со временем приобретает магический и мифический характер [8].

Искусство каждого народа хранит самобытные, только для него характерные национальные традиции. Соблюдение и использование традиций в новых социально-экономических и культурных условиях, творческое осмысление, их трансформация, сохранение своеобразия, формирование собственного стиля являются основными факторами развития современного искусства. Интерес мастеров Усть-Ордынского национального центра художественных народных промыслов к изготовлению произведений искусства из металла, дерева, войлока, кожи и конского волоса связан с широкими возможностями материалов, их доступностью и экологической чистотой.

Литература

1. Соктоева И. И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. 160 с.
2. Там же. С. 38.
3. Тумахани А. В. Бурятское народное искусство. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1970. 112 с.
4. Иванов С. В. К семантике изображений на старинных бурятских онгонах / Сборник музея антропологии и этнографии. М.; Л., 1957. Т. XVII. С. 105.
5. Михайлов Т. М. Бурятский шаманизм: история, структура и социальные функции. Новосибирск: Наука, 1987. 288 с.
6. Баторова Е. А. Вариации мотива «Солнце и луна» в орнаментальном искусстве бурят / Отражение символики традиционной культуры в искусстве народов Байкальского региона и Центральной Азии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2001. 252 с.
7. Соктоева И. И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. 160 с.

8. Малзурова Л. Ц. Бурятские легенды о тотемах / Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 1: в 2-х ч. Ч. II. С. 133–135.

TRANSFORMATION OF TRADITION IN CREATIVE ACTIVITY
OF MASTERS OF UST-ORDA NATIONAL CENTER
OF ARTISTIC FOLK CRAFTS

Banaeva Viktoria Andreevna

Candidate of History, Methodist,
Ust-Orda National center of artistic folk crafts
Russia, Irkutsk
E-mail: viktoryabanaeva@mail.ru

This article is focused on transformation of creative activity of masters of Ust-Orda National Center of Artistic Folk Crafts. Engaged in the revival, preservation and development of folk art, artists define the features of modern decorative and applied art of the Pre-Baikal Buryats. Through their work they pass on traditions, recreate the best examples of material culture. Going back to the origins, artists creatively comprehend and practically apply in modern art national traditions of metal, wood, leather, wool and horsehair processing and also turn to mythological images and stories. In their numerous cosmogonic myths, the preceding generations created a vivid and original picture of the origin of the world, heaven, earth, water and man. which finds its embodiment in the works of contemporary artists. Transformation of traditions is a main factor in the development of national art in modern conditions. This is expressed in the choice of materials, the ways of their processing, the specifics of decorative motifs. At the same time, they complement the national traditions with an individual interpretation of form. We increasingly turn to traditional folk culture which absorbed the spirituality of many generations despite the development of science and technology. Traditions in creativity of masters of Ust-Orda National Center of Artistic Folk Crafts never stop to be updated and develop creatively. Incarnating in new forms they continue spiritual life of the people and point on its ancient origin. Only thanks to a harmonious combination of national and universal, traditional and modern all creative works are created at a high level.

Keywords: traditions, culture, national art, folk crafts.

**ОСОБЕННОСТИ УТРАЧЕННЫХ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТЕХНИК
И МАТЕРИАЛОВ В ИСКУССТВЕ БУРЯТСКИХ МАСТЕРОВ-ДАРХАНОВ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ФОНДОВ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ)**

© Бардалеева Светлана Батюровна

Национальный музей Республики Бурятия
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Профсоюзная, 29
E-mail: sbardaleeva@mail.ru

В статье рассматривается вопрос о материалах, технологических приемах и утраченных техниках в бурятской культовой скульптуре и декоративно-прикладном искусстве. Автор рассматривает произведения мастеров региональной школы, которые работали в дереве, в технике папье-маше и смешанных техниках. Рассматриваются для анализа несколько работ оронгойской школы культовой скульптуры, скульптуры буддийских божеств класса дхармапал «Хаягрива» и «Палдан Лхамо» из папье-маше, мебель — шкаф с росписью в технике «зумбур». Анализу подверглись те работы, в которых четко прослеживаются особенности техники папье-маше.

В бурятском искусстве эта техника была несколько отличной от общеизвестной. В современном бурятском искусстве старинные техники забыты, почти утрачены. Технологии были сложные, трудоемкие, могли с этим справляться только искусные мастера, которые овладевали мастерством долгие годы. С утратой необходимости изготовления для дацанов культовых изделий искусство смешанных техник было утрачено. В 1930–50-е гг. из жизни стали уходить старые мастера, которые не могли передать свои знания, так как закрывались мастерские, где они пытались работать. Тотальное уничтожение буддизма привело к таким печальным последствиям.

Ключевые слова: смешанные техники, папье-маше, мастера-дарханы, техника «зумбур», реставрация, твореное золото, «живая» традиция, иконописец-зурашин, «скульптурная» глина, пигменты, «земляные» краски.

О самобытной бурятской буддийской скульптуре заговорили после первой выездной музейной выставки «Искусство Бурятии XVIII–XIX веков», экспонировавшейся в залах Государственного музея искусств народов Востока (г. Москва) в 1970 г. Она была составлена из коллекций Краеведческого и Художественного музеев г. Улан-Удэ. В вступительной статье каталога выставки буддологом К. М. Герасимовой (1919–2011) и искусствоведом И. И. Соктовой (1927 г.р.) говорится следующее: «Наиболее интересное и самостоятельное в области искусства буддийской скульптуры бурятские мастера дали в скульптуре из дерева, глины и комбинированных материалов — дерева, глины и папье-маше» [1, с. 13].

Впервые о своеобразных техниках и технологиях изготовления старобурятской скульптуры заговорили с тех пор, когда в фондах Бурятского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея (с 1978 по 1990 г.) в конце 1970-х и начале 1980-х гг. началась реставрация предметов буддийского искусства приглашенными реставраторами из Государственного Эрмитажа. Часть буддийской скульптуры была отреставри-

рована реставратором Майей Николаевной Лебель. В основном, она реставрировала скульптуры из мандалы Гунриг мастеров школы С.-Ц. Цыбикова (1877–1934) и других мастеров, а также ритуальные маски мистерии «цам». Работы были выполнены из дерева, папье-маше и в смешанных техниках. Об этом она пишет следующее: «Материалы и способы изготовления бурятской ритуальной скульптуры были весьма разнообразны. Часто вырезанную из дерева скульптуру оклеивали тканью, сверху наносили слой бумаги, измельченной и перемешанной с растительным клеем/папье-маше, и затем обмазывали глиной с клеевым связующим, изготавливаемым из отвара корней некоторых растений. Пластичность глины позволяла скульпторам делать тонкую проработку мелких деталей орнаментики... Иногда деревянная основа после накладки на нее слоя бумаги и глины вынималась, чтобы облегчить изделие» [2, с. 5].

Возрожденные реставраторами произведения старых мастеров, составляющие художественное достояние бурятского народа, сейчас экспонируются в залах Музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова, входящего в состав Национального музея Республики Бурятия (с 2012 г.).

Буддийские коллекции являются не только изделиями из дерева, папье-маше, металла, ткани и других материалов, но на духовном уровне несут особую информацию, воздействуя на умы и души людей. Сохраняя и изучая их, мы воспринимаем их не только как произведения искусства, но и как великие святыни. Спасая их от уничтожения в «лихие годы», подвижники музейного дела взяли на себя миссию сохранить святыни на века, чтобы будущие поколения знали о своей национальной культуре, великих предках, искусных мастерах, создававших прекрасные творения.

Одним из таких святынь является образ прекрасной древнеиндийской богини **Сарасвати** (санскр.), **Янчегма** (тиб.), по-бурятски ставшей звучать как **Янжима**. Сарасвати считается супругой бодхисаттвы мудрости Манджушри. Культ этой богини восходит к ведическому культу богини реки Сарасвати, покровительницы искусств, наук, ремесел, мудрости и красноречия, легендарной создательницы древнеиндийского языка — санскрита и алфавита деванагари. В канонах подчеркивается ее красота, изящество, простота и белизна [5].

Музей располагает небольшой коллекцией образов этой богини. Имеются живописные свитки — тханка работы тибетской и бурятской традиции позднего периода — кон. XIX — нач. XX вв. Работы искусные, блестящего исполнения. Кроме тханка, имеются два скульптурных изображения богини, к сожалению, значительно поврежденных и с утратами атрибутов и деталей.

Согласно канону, богиня имеет образ прекрасной женщины, сидящей в «позе йоги» и играющей на лютне или вине (древнеиндийском инструменте). Иногда она изображается танцующей, но этот образ богини в собрании музея отсутствует. Культ богини Янжимы не был в Бурятии широко известен. Только с проявлением ее танцующего образа на камне в местности Ярикто Баргузинского района в 2005 г. культ богини стал всемерно популяризироваться как покровительницы детей и материнства.

Одна из скульптурных изображений богини Янжимы является работой Санжи-Цыбик Цыбикова, знаменитого ламы-скульптора из Янгажинского да-

цана. Им создана первая в регионе профессиональная школа культовой скульптуры [3, с. 8–14].

Образ богини Янжимы (инв. № МИБ ОФ-2020/171бс, размеры: 42×31×18 см), созданный бурятским ваятелем, поражает своей пластикой, живостью и яркостью. Лик ее прекрасен, своеобразен, а общий облик представляет фигуру поющей женщины, сидящей с старинным индийским струнным инструментом — виной, имеющей много разновидностей. Черные волосы собраны на макушке в широкий узел, часть их локонами спадает на плечи. Прическа украшена рельефным изображением белого полумесяца. На голове пятилепестковая «драгоценная» корона. Цвет тела белый. На шее богини два ожерелья, длинное цветочное ожерелье спадает до низа живота, на руках — браслеты, на ступнях — ножные браслеты. Поза сидящая, колени подняты, ступни перекрещены, поза «отдыхающего царя», иногда ее называют «позой йоги», характерной для этой богини. С плеч ниспадает зеленый шарф «свято-сти», концы которого обвивают руки. На бедрах красно-голубая юбка, орнаментированная золотистыми цветами лотосов, растительными побегам, завитками, с пояса ниспадают подвески из бус. Восседает богиня на лотосовом троне, лепестки лотоса на его лицевой стороне рельефного рисунка с полихромной росписью. Тыльная сторона трона гладкая, красного цвета. Дно скульптуры закрыто. Скульптурный образ богини Янжимы изготовлен из дерева, сверху загрунтован, имеет лепной декор, часть его и некоторые детали выполнены в технике папье-маше, расписан минеральными красками и золотом.

Эта работа выбрана нами для анализа, так как данная скульптура может считаться классическим образцом использования смешанных техник в изготовлении бурятских культовых произведений. При проведении реставрации в 2017 г. были выявлены материалы, техники и технология изготовления этой скульптуры. Реставрационные мероприятия были проведены двумя реставраторами: М. Л. Воробьевым, реставратором высшей категории, работающим в Бурятском научном центре СО РАН, и А. И. Симухиным, музейным реставратором по металлу. По их утверждению, техника исполнения скульптуры очень сложная и интересная. Как уже было указано, фигура была целиком вырезана из дерева (кедр), основной материал, в котором работал мастер С.-Ц. Цыбиков. Для придания образу большего изящества, красоты поверхность изделия была загрунтована, использованы декоративные лепные детали, состоящие из смеси кварцевого песка и клея. Особенно это заметно на украшениях, где четко видна лепнина. Корона и серьги изготовлены из папье-маше. Лотосовый трон округлой формы в виде деревянного короба, поверхность которого покрыта толстым слоем грунтовки. Состав грунтовки — смесь песка и клея, возможно, казеинового. Поверхность лотоса покрыта цинковыми белилами, а лицевая сторона украшена рельефными лепестками лотоса в технике папье-маше. Еще один интересный момент: руки вырезаны и смонтированы на деревянный торс, а каждый палец на кистях вырезан отдельно и смонтирован в ладонь при помощи металлических штырей, а затем загрунтованы и покрашены так, что незаметны швы. В ходе реставрации, когда поверхность скульптуры была очищена от загрязнений и поздних поновлений,

открылся авторский слой со следами химического серебрения. Сохранилось серебрение на ступнях.

Роспись скульптуры проводилась минеральными красками и твореным золотом. Это микроскопические частицы золота в виде порошка, который готовят из тончайших листов золота 960-й пробы. Значение слова твореное происходит от слова «творить» — затирать. Процесс получения твореного золота довольно сложен: золото растирают до получения муки, потом смешивают с клеем — гуммиарабиком, чтобы связалось, а затем с водой, превращающую смесь в жидкую массу. Только после этого золото наносят на рисунок. Используется при художественной росписи, иконописи и реставрации [6].

Реставрация скульптуры проводилась для экспонирования ее на юбилейной выставке С.-Ц. Цыбикова, посвященной 140-летию со дня его рождения.

Грозной ипостасью богини Сарасвати является охранительница Палдан Лхамо. Этот образ был широко известен, восходит к образу древне-индийской богини Шри-дэви, прародительницы, богини времени. Культ ее был особенно распространен в Тибете, Монголии и Бурятии, известны множество ее образов в живописи, скульптуре из дерева, камня, папье-маше и т.д. Богиня Лхамо или хама-сахюусан (бур.) является гением-хранителем Иволгинского и других дацанов. В музейной коллекции имеются несколько образов этой богини. Для исследования технологии выбран один из ее образов в скульптурном исполнении, выполненный в смешанной технике.

Палдан Лхамо (тиб.), хама-сахюусан (бур.) — хранительница буддийского Учения (инв. № МИБ ОФ-16150/208, размеры: 98x73x26 см). Иконография сложная, соответствует общепринятым канонам иконографии и иконометрии в буддийском искусстве. Образ богини чрезвычайно выразителен, чувствуется в ней напряженность и грозная сила. Правая рука поднята в жесте «атаки» (тарджанимудра), в ней утрачена палица, левая рука перед грудью, в ней утрачена чаша — капала. Восседает Лхамо на вахане (ездовом животном) — рыжем муле. Животное полно движения, ноги его выполнены в состоянии стремительного бега. По легенде, всадница скачет по озеру Мулетинг «из крови и сала», окруженного высокими горами. И, согласно легенде, пьедестал скульптуры выполнен в виде озера с волнами красного цвета, окруженного с внешней стороны крутыми скалами, рельефно выписанными. Тыльная сторона скульптуры без обработки, покрашена в зеленый цвет. На спине фигуры небольшое отверстие, завешанное белой тканью, через которое были внесены вложения и наполнители. Дно пьедестала закрыто.

Искусствовед, иконописец-танкописец Нимацырен Данзановна Дондокова (1951 г.р.), преемница-ученица своего отца, мастера-дархана Дондокова Данзана (1895–1983), занималась частичной реставрацией этой скульптуры. Данзан Дондоков — лама-философ, избравший путь иконописца — зурашина (бур.), был последним из плеяды бурятских мастеров, получившим традиционное образование в крупнейших монастырях Забайкалья и Монголии. Он преемник многих выдающихся бурятских лам-иконописцев, скульпторов, архитекторов, своим учителем считал оронгойского мастера С.-Ц. Цыбикова. Несмотря на все жизненные невзгоды, ему удалось сохранить и донести до наших дней живую традицию бурятского буддийского искусства и передать ее своим ученикам.

В конце 1979 — начале 1980-х гг. Н. Дондокова занималась реставрацией скульптуры архата Ангаджи (тиб. Янлаг-жун, инв. № МИБ ОФ-2163, размеры: 75x50x44 см) из папье-маше в серии «18 архатов» под руководством своего отца. Это был ее первый опыт реставрации и работа со смешанными техниками. До сих пор те реставрационные мероприятия, выполненные по старым технологиям под руководством опытного мастера, который еще хуваракон Тамчинского (Гусиноозерского) дацана участвовал в изготовлении фигур архатов данной серии, выдерживают проверку временем и изменениями условий хранения.

По утверждению Н. Дондоковой, каркас скульптуры Палдан Лхамо выполнен из дерева и металла, вокруг основы намотана ткань тонкого хлопчатобумажного плетения, поверху обмазана смесью бумаги и клея (клей использовался роговой, изготовленный из рогов диких животных). Клейстер готовили на муке, добавляли туда отвар корешков некоторых растений, который являлся антисептиком. Эта технология была секретом ее отца, которую она использует теперь в своих работах. Далее, когда был готов основной каркас, фигуру обмазывали специальной «скульптурной» глиной. Не всякая глина подходила для этого. Мастера знали места, где можно было добыть такую глину. Накладывали несколько слоев глины, пока она не переставала трескаться. Замазывали все трещины, чтобы поверхность стала гладкой. Только после этого приступали к покраске. Для этого использовались минеральные краски как местного происхождения, пигменты или «земляные» краски [1, с. 11], как их здесь называли мастера по их более приглушенному, темному оттенку, так и привозные — китайские и индийские готовые пигменты.

В завершение скульптуру покрывали лаком, полученным из натуральной олифы. Технология получения олифы и лака была сложной и трудоемкой. Варили лак в несколько приемов. Чашечку с олифой варили до тех пор, пока она не вспыхивала, затем ее снимали и давали остыть. Затем снова варили, пока не получался прозрачный лак, в котором загоралось быстро опущенное туда голубиное перо. В результате получался такой лак, который не портил цвет краски, быстро высыхал, не сильно блестел, не был липким, оставался прочным и долговечным. Под таким лаком авторский слой надолго сохранялся, не темнел, не вбирал грязь, на него не действовало время и условия хранения.

Известный художник, резчик, краевед, писатель и, наконец, знаток тибетской медицины, практикующий врач — эмчи Галдан Ленхобоев (1907–1991) в совместной работе с К. М. Герасимовой так писал об оронгойских мастерах: «Иконопись, деревянные раскрашенные бурханы, роспись интерьеров, мебели сохраняли звучность, яркость красок на долгие времена. Устойчивость и яркость цвета зависели не только от качества красочного слоя, но и от способа приготовления и особенностей растворителя. Эти рецепты держались в секрете, поэтому многие из них утрачены безвозвратно... Растворителем для красок в зависимости от характера работ служили олифа конопляная, бобовая, тунговая, водяной раствор клея сыромятного, рыбного, рогового, тертая скотская селезенка, тертые сырые мозги домашней козы» [4, с. 276–280].

Далее он пишет, что изготовление клея для тонких работ являлось профессиональной тайной. Оронгойские мастера изобрели клей из оленьих рогов, а также из старых рогов диких животных. Ими же были изобретены клеи из

обрезков сыромятной кожи. Процесс приготовления клея из обрезков сыромятной кожи долгий. Обрезки варят несколько дней, пока не получится густой отвар типа студня. Отвар процеживают, охлаждают, студень нарезают на тонкие пласты, затем сушат. Высушенные плитки сохраняют эластичность надолго. Сыромятный клей не боится сырости, не гниет, глубоко впитывается в дерево, крепко склеивает. Этот клей для столярных работ используют следующим образом: замачивают раздробленные плитки в холодной воде на сутки, а затем нагревают в медной посуде на водяной бане.

Информацию о приготовлении клея подобным образом подтвердила и Н. Дондокова, когда занималась реставрацией. В наследство от отца достались ей заготовки сыромятного клея. Ей приходилось нагревать клей в условиях музейной мастерской, поэтому запах от него был очень чувствителен.

Еще одним образцом изготовления скульптуры в смешанной технике является образ грозного дхармапалы Хаягривы (бур. Дамдин, инв. № МИБ ОФ-1208, размеры: 88x58x26 см). Считается, что автором этой скульптуры был кяхтинский мастер Дамдин. Никаких сведений об этом мастере не сохранилось. Эта блестящая работа — настоящий шедевр бурятского искусства, памятник таланту уникального мастера-универсала, его исключительному видению и проникновению в образ божества. Фантастический облик трехликого и шестирукого божества поражает необычайной внутренней силой, в чрезмерно выпуклых формах чувствуется почти космическая мощь. Богатство выразительных средств, многообразие и красота орнаментики делает эту скульптуру уникальной.

Хотелось бы упомянуть о минеральных красках, которыми пользовались старые мастера. Помимо красок, которые изготавливались из минералов — малахита, бирюзы, лазурита, янтаря, золота, серебра и других, на территории Бурятии мастера находили местные минеральные, т.н. «земляные» краски всех основных тонов, но местонахождение их сохраняли в секрете. Об этом упоминает Галдан Ленхобоев: «**Зосо** — мягкий желтый камень, после обжига получает ярко-коричневую окраску, без обжига — желтую. Добывали его на сопке Баян Ундур или на возвышенности Болдок у станции Джиды. **Гантидаг** — мягкий белый камень, из которого делают белила. Добывают его в местности Алташа Бичурского р-на. **Шонхо** — оранжевый мягковатый камень, добывался около улуса Верхний Оронгой, на восточном склоне горы Ухаа Толгой на сопочке Шонхото. **Свинцовые краски** — белые и красноватые добывали в Нерчинске» [4, с. 275].

Интересна техника «зумбур», которая использовалась при декоре скульптур, дацанской и светской мебели, внешнем и внутреннем оформлении дацанов. Эта техника мало изучена. Считается, что это чисто дацанская технология, оригинальное направление традиционного искусства. Заключается она в том, что на изделии сначала наносится рисунок, затем для получения высокого рельефа из воронки выдавливается пластическая масса — жидкий раствор и накрепко застывает на изделии. Раствор готовят из смеси песка, сахара и клея. После затвердевания массы сверху наносится краска.

На многих бурятских скульптурах заметна лепнина, как отмечают реставраторы, которая, возможно, была выполнена в технике «зумбур». В фондах музея хранится двусторчатый шкаф красного цвета, изготовленный из

дерева. Он выполнен без единого гвоздя, на шпунтах. Роспись минеральными красками, на филенках дверных створок нанесен рельефный рисунок в технике «зумбур».

На современном этапе эти технологии утеряны, или полузабыты, так как времена изменились. Как известно, каждое время рождает новые способы творчества и новые возможности. С вопросами о том, как используются старые технологии, мы обратились к ламе-живописцу Доржиеву Чимиту Бимбаевичу (1980 г.р.), который закончил шестилетний специальный курс — **шутэн зураг** (монг.) обучения художников в Буддийском университете при дацане Гандан в Монголии. С 2008 г. он в штате Иволгинского дацана, руководит художественными мастерскими, а в последнее время — литейным производством. Учился он у монгольского мастера, ламы Пурэвбата, который в свою очередь был учеником знаменитого художника Данзана. Мастер Данзан в 1976 г. изготовил для Иволгинского дацана главную фигуру Будды Шакьямуни из папье-маше для Согшин-дугана и триаду Будда Майтрейя с двумя бодхисатвами для Майдарин-сумэ того же дацана. Монгольский мастер Данзан был не только живописцем, но и специалистом по технике папье-маше, обучил этому мастерству многих художников. В Иволгинском дацане работал лама-скульптор Цырен Санжиев, который был учеником мастера Данзана. Он отреставрировал работы С.-Ц. Цыбикова, переданные из Музея истории Бурятии им. М. Н. Хангалова в конце XX в. Он был единственным мастером по папье-маше при дацане. В данный момент он уехал из Бурятии.

Чимит-лама считает, что основа всего — зураг или канон. Если усвоены правила иконографии и иконометрии изображения буддийских божеств, то нет разницы, в каком материале и в какой технике ты исполняешь образ бурхана. Все зависит от мастерства, отношения художника к творчеству, а приемы, технологии приходят в ходе обучения и практической деятельности. Хотя его учитель Пурэвбат считал, что желательно использовать природные материалы, исполнять божества из живых материалов, Чимит-лама утверждает, что главное — это форма, канон, а материал вторичен. Только скульптор может «вдохнуть» жизнь в изображаемые образы. Волшебство творит только рука мастера. Материал и технологии, конечно, играют свою роль, но только как способ довести свои творения до совершенства. Когда верующие наглядно видят перед собой образ божества, они действительно видят в нем зримый объект поклонения. Сколько бы они не читали, абстрактному образу невозможно поклоняться. Только видя воочию образ, он становится адептом этой веры. Чимит-лама утверждает, что техника «зумбур» до сих пор используется мастерами при оформлении дацанского интерьера.

Со временем старые технологии и материалы уходят, для нового времени с его ускоренным ритмом, для повысившегося спроса на культовое пополнение строящихся дацанов необходимы новые материалы и техники.

В Иволгинском дацане открылась литейная мастерская «Эрхим дархан». Мастерская построена при финансовой поддержке Президента России В. В. Путина. Уже с 2014 г. началось изготовление буддийских скульптур мастерами-дарханами. Литейное производство в дацане в данное время становится необходимым, ему отводится основное внимание. Молодые мастера освоили технику «утраченного» или «замещенного» воска. Постепенно налаживается процесс,

усваиваются методики, обучаются мастера посредством копирования готовых образцов, классических изображений божеств. Происходит уже новое освоение традиций, появляются новые образы, родившиеся именно в этой мастерской. Возможно, появятся новации и свое видение направлений в современном культовом искусстве Бурятии, когда произойдет синтез традиций и новаций.

Литература

1. Каталог выставки «Искусство Бурятии XVIII–XIX вв.» / авт. вст. ст. К. М. Герасимова и И. И. Соктоева. М., 1970. 51 с.
2. Лебель М. Н. Консервация и реконструкция ритуальной скульптуры бурятских мастеров. Новосибирск, 1982.
3. Санжи-Цыбик Цыбиков / авт.-сост. С. Б. Бардалеева. Улан-Удэ, 2006. 231 с.
4. Ленхобоев Г. Л., Герасимова К. М. Материалы о народных умельцах Оронгоя // О бурятском изобразительном искусстве: ст. и мат-лы / Акад. наук СССР, Бурят. компл. науч.-исслед. ин-т. Улан-Удэ, 1963 // Галдан Ленхобоев: Благословенная судьба. Улан-Удэ, 2014. С. 267–284.
5. URL: REASS.ru/monuments/20-yanzhima-boginya-plodorodiya.html
6. URL: [Volrest.ucoz.ru/publ/technika i...](http://Volrest.ucoz.ru/publ/technika_i...)

PECULIARITIES OF THE LOST REGIONAL TECHNIQUES AND MATERIALS IN THE ART OF THE BURYAT MASTERS-DARHANS (BY MEANS OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE REPUBLIC OF BURYATIA'S COLLECTION)

Bardaleeva Svetlana Batyurovna

National Museum of the Republic of Buryatia,
Russia, Ulan-Ude
E-mail: sbardaleeva@mail.ru

The basic themes of the article are materials, technological methods and lost techniques in the Buryat traditional sculpture and also arts and crafts. The author of the article considers the creations of masters of the regional school who worked with wood, papier-mâché and mixed techniques. Some works of the Orongoy school of hieratic sculpture were taken for the analysis, among of them are: sculptures of the Buddhist deities Hayagriva and Lha-mo made from papier-mâché, secular furniture — wardrobe with the paintings made in “zumber” technique. Taken for analysis sculptures are the works which can clearly show peculiarity of the papier-mâché technique. In the Buryat art this technique had a few differences from the well known.

In the modern Buryat art the old techniques are forgotten, almost lost. Technologies were difficult and time-consuming only skillful masters who had been acquired of handicraft for many years could deal with it. When the necessity of making hieratic items has lost the art of the mixed techniques also died. In 1930-50 the old masters started to leave this world, they could not hand over the knowledge to others because the workrooms when they worked started to close. The reason of it was the total annihilation of Buddhism.

Keywords: mixed techniques, papier-mâché, masters-darhans, “zumber” technique, restoration, gold paint, “live” tradition, iconpainter-zurashin, “sculpture” clay, colorant, coloring earth.

НАРОДНЫЙ МАСТЕР БУЛАТ ЖАМБАЛОВ (1952–2016)

© Дондокова Нимацырен Данзановна

искусствовед, мастер буддийской живописи «танка»,

Бурятское региональное отделение ВТОО «Союз художников РФ»

Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. В. В. Куйбышева, д. 20

E-mail: kretova_d@mail.ru

Художественная обработка металла в Бурятии уходит своими корнями в далекое прошлое. Из поколения в поколение передавались профессиональные секреты, которые и легли в основу мастерства современных бурятских ювелиров. Одним из таких мастеров был Булат Гэндэнович Жамбалов, наставником которого был Бато-Мунко Галданович Тубшинов (1928–1977). От него Жамбалов перенял все приемы обработки серебра, секреты пайки и черни, свойственные мастерам-ювелирам старшего поколения. Исключительное трудолюбие, постоянное стремление совершенствовать мастерство, кропотливое изучение культурного наследия своего народа — основные отличительные черты Жамбалова. Разные по своему назначению предметы (ножа, огнива с подвесками, трубки и кисета, выполненный в технике рельефной чеканки, инкрустированный кораллом, малахитом и лазуритом) образуют единый комплект мужских украшений. Достигается это единообразием основных орнаментальных мотивов и одинаковым сочетанием полудрагоценных камней, образующих идентичные рисунки на всех предметах гарнитура. Весь гарнитур выполнен в строгом каноне чеканки по серебру. Многочисленные комплекты женских украшений Жамбалова состоят из кулона, перстня, серег и браслета, инкрустированы полудрагоценными и поделочными камнями. Мастер часто применяет и технику эмали в своих работах. Помимо традиционных для бурятских мастеров камней коралла, малахита и лазурита мастер вводит в свои работы сердолик, агат, тигровый глаз, янтарь, бирюзу, нефрит. *Ключевые слова:* Жамбалов Булат Гэндэнович, художественная обработка металла в Бурятии, ювелирное искусство Бурятии.

Художественная обработка металла в Бурятии имеет глубокие корни, уходящие в далекое прошлое. Изделия кузнецов-*дарханов* вызывали восторг многих русских и иностранных путешественников XVII–XIX веков. Их творчество традиционно и самобытно, произведения отмечены тонким чувством формы и конструкции, гармонией пропорций, монументальностью чеканных изделий, легкостью и изяществом филигранных произведений искусства. Из поколения в поколение передавались секреты художественной обработки металла, которые и легли в основу высокого мастерства современных бурятских ювелиров. Одним из таких мастеров был Булат Гэндэнович Жамбалов.

Булат Жамбалов родился 16 июля в селе Тохой Селенгинского района в многодетной семье. Отец работал механизатором в колхозе, мать преподавала в школе. Желание стать художником привело его после окончания Загустайской средней школы на предприятие народно-художественных промыслов в Улан-Удэ. Именно здесь он понял, что хочет стать «серебряных дел» мастером. В наставники он выбрал знаменитого закаменского мастера Бато-Мунко Галдановича Тубшинова (1928–1977), насчитывающего в своей родословной не менее пяти поколений дарханов. После обучения у Б.-М. Тубшинова Жам-

балов стал работать на Опытном заводе художественных изделий и сувениров. По направлению от завода поступил учиться в Абрамцевское художественно-промышленное училище. В 1975 г. перешел в Художественно-производственные мастерские при Союзе художников Бурятии. Это дало ему возможность создавать творческие работы и принимать участие в художественных выставках. В 1977 г. стал членом Союза художников России.

Булат Жамбалов является Народным художником Республики Бурятия, Лауреатом Государственной премии России, Лауреатом Государственной премии Республики Бурятия. Он участник республиканских, зональных, все-союзных художественных выставок, участник зарубежных выставок в Шри-Ланке, Индии, Сирии, Германии, Франции, Японии, Монголии.

От Б.-М. Тубшинова Жамбалов перенял все приемы обработки серебра, секреты пайки и черни, свойственные мастеру-ювелиру старшего поколения. Исключительное трудолюбие, постоянное стремление совершенствовать мастерство, кропотливое изучение культурного наследия своего народа — основные отличительные черты творчества Б. Жамбалова.

Выполненные из серебра, инкрустированные полудрагоценными камнями женские украшения ювелира несут на себе печать яркой индивидуальности автора. Его традиционные ножи и трубки разнообразны по технике исполнения, своему конструктивному решению и орнаментике.

Одним из наиболее характерных произведений раннего периода творчества мастера является мужской гарнитур, состоящий из ножа, огнива с подвесками, трубки и кисета, выполненный в технике рельефной чеканки, инкрустированный кораллом, малахитом и лазуритом. Создан он в 1984 г. В настоящее время он хранится в фондах Художественного музея имени Ц. С. Сампилова. Разные по своему назначению предметы образуют единый комплект мужских украшений. Достигается это единообразием основных орнаментальных мотивов и одинаковым сочетанием полудрагоценных камней, образующих идентичные рисунки на всех предметах гарнитура. Подвески у ножа и огнива по конструкции, форме, инкрустации и орнаментике также повторяют друг друга. Цепи квадратного плетения соединяют подвески с ножом и огнивом. Орнаментика гарнитура построена на растительном узоры. Основа ножа сделана из тонированного дерева, лезвие выполнено из сырого железа с дальнейшей его закалкой. Четко найдены пропорции изделия, соотношения между его деревянной и металлической частями. Конструкция огнива строится на стальном бруске-кресале и небольшом кожаном футляре для кремня и трута. С подвеской оно соединяется четырехгранной цепочкой. Традиционно сочетание темной кожи сумки-огнива, украшенной цветными камнями, серебряными накладными пластинами и стальным кресалом. Кисет выполнен скреплением серебряных пластин на кожаной основе мешочка. Контраст между темным цветом кожи и белым серебра является главным цветовым акцентом в украшении. Конструкция трубки проста и гармонична. Весь гарнитур выполнен в строгом каноне чеканки по серебру.

Надо отметить, что в ювелирном искусстве республики четко прослеживаются две тенденции развития, которые также отмечаются и у других национальных школ. Наряду с типами ранее создававшихся украшений, появился и новый вид произведений, носящий название выставочных. Без них не обо-

дится ни один вернисаж. Обычно это не носимые в обычной жизни вещи, назначение которых показать мастерство художника, его кругозор, творческие поиски и находки. На многих выставках были представлены работы Жамбалова, относящиеся к этой категории произведений. Это и нагрудные украшения «Гуу», «Хиихэ», «Дэнзэ», а также полные комплекты мужских и женских украшений, которые в старину были неотъемлемой частью праздничного наряда бурят. Матовый цвет серебра и блеск полудрагоценных камней придавал украшениям особый колорит, прекрасно гармонирующий с черными волосами, смуглой кожей и яркой национальной одеждой.

Идет время, меняется быт народа, его одежда, иным становится само мировоззрение человека. Вместе с ними меняется и тип украшений. К современному европейскому костюму и платью, пришедшим на смену традиционной одежде бурят, уже не подойдут изделия, форма и конструкция которых рассчитана на прежние, веками не менявшиеся виды национального костюма. Украшения становятся более легкими и изящными, теряют свою монументальность, являвшуюся их характерной чертой. Б. Жамбалов всегда шел в ногу со временем. Его многочисленные комплекты женских украшений очень современны и модны, пользуются большим успехом у женщин. Обычно эти комплекты состоят из кулона, перстня, серег и браслета, инкрустированы полудрагоценными и поделочными камнями.

Мастер часто применяет и технику эмали в своих работах. Эмаль голубого цвета украшает выставочное произведение Жамбалова «Зүрхэн Гуу», красного и зеленого цветов мы видим в подвеске «Цветы». Помимо традиционных для бурятских мастеров камней коралла, малахита и лазурита мастер вводит в свои работы сердолик, агат, тигровый глаз, янтарь, бирюзу, нефрит. На агатовых пластинах художник создает целые композиции, где игра камней дополняется филигранными вставками. Это — плакетки: «Озеро Щучье», «Восход солнца», различные броши. Интересно отметить, что очертания Щучьего озера, если смотреть из космоса, выглядят такими же, как на плакетке, словно мастер сам побывал там. «Восход солнца» вызывает яркие ассоциации с ранним утром, когда первые лучи солнца освещают все вокруг, а огненный диск светила поднимается все выше и выше, разгоняя мрак и тьму.

Редкие работы Жамбалова остаются без названия. Все комплекты имеют свои имена: «Байкал», «Эржена», «Лето», «Селенга», «Гэсэр», «Туяна», «Батор», «Оюна», «Дракон» и другие. Имеют свои названия броши и подвески: «Ягоды», «Омуль», «Сердце», «Дракон»... Это говорит о скрупулезной точности художника в подходе к определению индивидуальности каждой из своих работ.

Жамбалов всегда был востребованным мастером. Даже в тяжелые для художников 1990-е годы он не оставался без заказов. Делал он работы и для многих известных людей. В 1983 г. им была сделана «Папка» для английского писателя и зоолога Джеральда Деррелла. В 2002 г. по заказу Правительства РБ изготовлен бурятский нож с подвеской «Дракон» для подарка президенту России В. В. Путину.

Б. Жамбалов был очень ответственным и дальновидным человеком. Он с самого начала своей творческой деятельности делал фотографии со всех своих работ и отмечал кем и когда были куплены его работы. Именно поэтому он,

пожалуй, единственный среди наших художников получил достойную пенсию. На сегодняшний день эти фотографии помогают в проведении выставок его работ, которые организуют его супруга Валентина Дамдиновна и сын Зоригто — ученик и преемник отца, также член Союза художников России.

Творчество Булата Жамбалова традиционно и самобытно, его произведения отмечены тонким чувством формы и конструкции, гармонией пропорций, монументальностью чеканных и изяществом филигранных изделий. Умелое сочетание многих техник и технологий, лежащих в основе высокого мастерства ювелира, позволило создать ему совершенные украшения. Они обладают также и определенной символикой, несущей всегда добрые пожелания, что говорит о хорошем знании семантики орнамента и цвета. Б. Жамбалов до последних дней своей жизни трудился, был в постоянном творческом поиске, мечтал о создании новых работ. Наследие, которое оставил мастер, внесло свой вклад в самобытную бурятскую культуру, оставило еще одно имя в гильдии серебряных дел мастеров.

Литература

1. Дондокова Н. Современное ювелирное искусство Бурятии // Байкал. 2006. Янв.-февр. С. 162–166.
2. Жамбалов Булат Гэндэнович // Художники Бурятии: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, искусствоведение. Улан-Удэ, 2013. С. 84–85.
3. Серебро в фондах Художественного музея им. Ц. С. Сампилова // Белый волосок серебряный до Луны дотяни... (Серебро Бурятии) / И. И. Соктоева [и др.]. Улан-Удэ, 2002. С. 24–32.

PEOPLE'S MASTER BULAT ZHAMBALOV (1952–2016)

Dondokova Nimatsyren Danzanovna

Art-critic, Master of Buddhist thangka painting

The Union of artists of Russia, Buryat regional branch

Russia, Ulan-Ude

E-mail: kretova_d@mail.ru

Metal crafting in Buryatia is rooted in the deepest past. The professional secrets were passed from one generation to another and became a basis for a modern Buryat jeweler's craftsmanship. Bulat Gendenovich Zhambalov was one of such masters mentored by Bato-Munko Galdanovich Tubshinov (1928–1977). Zhambalov adopted from him all the methods of silver craft, secrets of soldering and metal blackening used by jeweler-masters of older generation. Exceptional diligence, permanent pursuit of excellence in craftsmanship, painstaking contemplation of cultural heritage of his own people — these are the main features of Zhambalov. One of the most characteristic works from early master's period was the man's set consisted of the knife, the flint with the pendants, the pipe and the pouch made in technique of embossed chasing, inlaid with coral, malachite and lapis lazuli. It was created in 1984. Different by its function items formed a whole set of men's jewelry. It was accomplished by using uniformity in ornamental motives and combining the same semi-precious stones for making identical patterns on all items of the set. The whole set was made strictly according to canon of silver chasing. Numerous women jewelry sets of Zhambalov

consisted of a pendant, a ring, earrings and a bracelet, which were incusted by semi-precious gemstones. The master often used an enamel technique in his works. Except traditional for Buryat masters stones like coral, malachite and lapis-lazulu the master put into operation cornelian, agate, tiger eye, ember, turquoise, nephritis.

Keywords: Zhambalov Bulat Gendenovich; metal crafting in Buryatia, Buryat jewelry art.

**КОНЦЕПЦИЯ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА «ХУДОЖНИКИ БУРЯТИИ
В СОБРАНИИ ИРКУТСКОГО ОБЛАСТНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ им. В. П. СУКАЧЕВА»**

© Кабунова Елена Михайловна

заведующая экспозиционно-выставочным отделом,
Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва
Россия, 664025, г. Иркутск, ул. В. И. Ленина, д. 5
E-mail: alena-kabunova@yandex.ru

Коллекция искусства Бурятии XX в. в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва является уникальной и значимой частью музейного фонда. В ней представлены наиболее яркие и редкие образцы бурятской национальной школы изобразительного искусства. Это произведения живописи, графики, скульптуры, предметы декоративно-прикладного искусства, созданные художниками разных поколений, жанров и стилей.

На протяжении XX в. Иркутский областной художественный музей организовывал и проводил выставки, демонстрирующие высокий творческий потенциал мастеров Бурятии. После завершения выставочных проектов некоторые работы приобретались музеем или преподносились как дар от автора. Таким образом, целенаправленно формировалась коллекция работ художников Бурятии, которая на сегодняшний день насчитывает около 200 образцов.

Среди выдающихся представителей искусства Бурятии, чьи работы хранятся в собрании Иркутского областного художественного музея, можно выделить Ц. Сампилова, М. Метелкину и А. Цыбикову (живопись), А. Сахаровскую, А. Окладникова и Е. Неволину-Окладникову (графика). Декоративно-прикладное искусство в коллекции музея представлено творчеством мастеров художественной керамики В. Базарова и Р. Жимбиевой, гобеленами Т. Дашиевой, ювелирными работами Ж. Эрдынеева. Искусство бронзового литья и художественной работы с металлом демонстрирует плеяда блестящих мастеров Бурятии XX в., среди которых Д. Намдаков, З. Дугаров, Г. Зодбоев, Д. Будажабэ, П. Гармаев.

К 85-летию со дня образования Союза художников Бурятии (1933) Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва впервые организует масштабный выставочный проект, который продемонстрирует коллекцию бурятского искусства практически в полном объёме.

Ключевые слова: искусство Бурятии, изобразительное искусство, музей, коллекция, национальная школа, Союз художников Бурятии, выставка, Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачёва.

Коллекция искусства Бурятии XX в. в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачёва является уникальной и значимой частью музейного фонда. На протяжении XX в. между художниками и музеями Иркутской области и Республики Бурятия строились и крепились связи в области культурного и духовного сотрудничества, что отразилось в комплектовании художественной коллекции работ выдающихся мастеров искусства Бурятии.

В ней представлены наиболее яркие и редкие образцы национальной школы изобразительного искусства. Это живописные произведения, графика,

скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства, созданные художниками разных поколений, жанров и стилей, начиная с первых десятилетий XX века.

С 1930-х годов в Иркутском областном художественном музее им. В. П. Сукачёва (далее — ИОХМ) стала формироваться коллекция профессионального бурятского искусства, однако это были разовые поступления, причём преимущественно живопись. Так, в 1936 г. из этнографического отдела Иркутского краеведческого музея была передана самая первая картина, положившая начало комплектованию бурятской коллекции в ИОХМ. Это «Пейзаж с соснами» — небольших размеров полотно, написанное в 1913 г. известным бурятским этнографом и фольклористом, членом ВСОРГО Матвеем Николаевичем Хангаловым [1, с. 62].

1950-е годы XX в. характеризуются периодом активного дарения музею произведений бурятскими мастерами, благодаря чему формируется живописный раздел коллекции. Среди художников-дарителей народные художники Бурятской АССР Георгий Ефимович Павлов (первый председатель Союза художников Бурятии), Цыренжап Сампилович Сампилов, Евгения Иннокентьевна Неволина-Окладникова, Александр Александрович Окладников.

Началом комплектования раздела графики ИОХМ стали дары от народного художника Бурятской АССР Александры Никитичны Сахаровской — четыре иллюстрации (линогравюры) к бурятскому эпосу «Гэсэр». В 1970-х годах коллекцию графики дополнили поступления от талантливых графиков Бурятии Александра Александровича Окладникова (10 произведений) и Евгении Иннокентьевны Невониной-Окладниковой (9 произведений).

Целенаправленное комплектование коллекции искусства Бурятии начинается в период 1970–1980-х годов, именно тогда Иркутский областной художественный музей стал активно сотрудничать с Бурятской организацией Союза художников РСФСР.

Силами музея и художников — членов Бурятского отделения Союза художников РСФСР — в Иркутске организовываются и проводятся групповые выставки — республиканские и зональные, а также персональные, демонстрирующие высокий творческий потенциал мастеров Бурятии. Именно в это время иркутские зрители знакомятся с творчеством таких бурятских художников, как Алла Ойдоповна Цыбикова, Мария Яковлевна Метелкина, Валентин Аюшеевич Базаров, Рыгзема Цыденжаповна Жимбиева. После завершения выставочных проектов некоторые работы этих художников приобретались музеем, передавались Министерством культуры СССР или преподносились как дар от авторов.

Формированию раздела декоративно-прикладного искусства, который комплектуется также на этом этапе — в 1970–1980-е годы, во многом способствовали республиканские и зональные выставки. С республиканской выставки «Мы строим БАМ», которая состоялась в 1979 г., по заявке Иркутского областного художественного музея Министерство культуры РСФСР приобрело сервиз «Зимние сосны» заслуженного художника Бурятии Рыгземы Цыденжаповны Жимбиевой (всего в собрании ИОХМ 4 сервиза и 2 блюда этого автора). После персональной выставки известного художника-керамиста Бурятии заслуженного художника России Валентина Аюшеевича Базарова музей

также пополнил коллекцию прикладного искусства его произведениями, которых на данный момент в собрании ИОХМ насчитывается 14 композиций.

Искусство плетения традиционного гобелена из конского волоса представлено в коллекции ИОХМ двумя гобеленами Заслуженного художника Республики Бурятия Татьяны Цыреновны Дашиевой. После персональной выставки заслуженного художника России, народного художника Республики Бурятия, заслуженного художника Бурятской АССР Юрия Ендоновича Мандаганова в 2009 г. в дар музею автором было передано панно «Гнездо степной птицы», вторую работу — композицию «Воспоминание о Наян-Нава» — музей приобрёл у автора.

Формирование коллекции современного ювелирного искусства в музее начинается с 1990-х годов (в эти годы в Бурятии организовываются художественные ювелирные мастерские). Изделия ведущих ювелиров и народных мастеров, таких как заслуженные художники Республики Бурятия Жамсаран Нимажапович Эрдынеев, Геннадий Гомбоевич Налханов и Дамдин-Доржо Базарович Гыванов, заслуженный деятель искусств Бурятской АССР Александр Чинбат, мастера Геннадий Гомбоевич Налханов, Дондок Доржиевич Дараев и Чингиз Дондокович Дараев, приобретаются в мастерских и после завершения выставок. В настоящее время в коллекции художественного музея полно и разнообразно представлены все виды и технологии, характерные для современного ювелирного искусства Бурятии [1, с. 63].

К 1990-м годам относится комплектование ещё одного важного раздела искусства Бурятии — скульптуры. Это один из поздних по времени формирования (конец 1990-х — начало 2000-х годов), но наиболее значительных разделов коллекции, представляющий традиции бронзового литья и художественной работы с металлом бурятских мастеров XX века. Среди ведущих мастеров-скульпторов — Даши Намдаков, Зандан Дугаров, Гэсэр Зодбоев, Дмитрий Будажабэ, Петр Гармаев. В общей сложности в коллекции ИОХМ хранятся 24 скульптурные работы этих авторов, 23 из которых отлиты из бронзы. Несмотря на то, что собрание бурятского художественного литья пока малочисленно, коллекция продолжает активно и целенаправленно пополняться, и можно говорить о её безусловной художественной ценности.

На примере этого раздела можно представить творчество наиболее ярких талантливых бурятских скульпторов 1990–2000-х годов, провести линию преемственности в то же время подчеркнуть самобытность, индивидуальность отдельных авторов [2, с. 53–56].

Таким образом формировалась коллекция профессионального искусства бурятских художников, которая на сегодняшний день насчитывает около 200 произведений. За эти десятилетия в стенах музея состоялось множество групповых и персональных выставочных проектов мастеров Бурятии. Среди знаковых выставок хотелось бы отметить персональные выставки Аллы Цыбиковой, проходившие в Иркутском художественном музее в 1989 и 1993 годах, выставку Валентина Базарова (1989), групповые выставки скульпторов Дмитрия Будажабэ и Гэсэра Зодбоева совместно с другими художниками Бурятии (1995, 2003 и 2006 г.), выставку «Народный мастер Жамсаран Эрдынеев» (2013), проект скульптора и графика Евгения Болсобоева «В родных кочевьях» (2015), персональную выставку Бальжинимы Доржиева (2016),

выставку известного бурятского скульптора Зандана Дугарова «Легенды Байкала» (2016). В 2000 г. состоялась первая персональная выставка имеющего ныне мировую известность скульптора Даши Намдакова, после которой прошли ещё две персональные выставки автора в 2003 и 2008 годах.

Однако несмотря на активное вовлечение произведений бурятского искусства в экспозиционно-выставочную деятельность музея, масштабных выставочных проектов, демонстрирующих музейное собрание бурятских мастеров в полном объёме, в Иркутском областном художественном музее ещё не было.

Юбилей Бурятского республиканского отделения ВТОО «Союз художников России» станет уникальной возможностью продемонстрировать собрание искусства Бурятии XX в. во всем его многообразии. Выставочный проект, названный по строке из стихотворения великого бурятского поэта Намжила Нимбуева «Я призван степь воспеть...», предполагает создание тематической экспозиции, а также издание каталога выставки.

Экспозиционной площадкой для проекта станет филиал Иркутского областного художественного музея — Галерея сибирского искусства. Основу выставки составят оригинальные произведения искусства из запасников музея и работы из мастерских Союза художников Бурятии, отображающие духовную и материальную культуру бурятского народа в изобразительном искусстве XX века. Уникальные произведения художников разных поколений, работающих в разнообразных жанрах и стилях, продемонстрируют их историко-культурное единство и творческое многообразие.

Среди участников выставки мастера, стоящие у истоков зарождения профессионального бурятского искусства, члены первого состава Союза художников (Г. Е. Павлов, Ц. С. Сампилов, Е. И. Неволина-Окладникова, А. А. Окладников и т. д.), народные художники Республики Бурятия, а также заслуженные художники Бурятской АССР и России. Общее количество участников — около 40 живописцев, скульпторов и графиков; список отобранных для выставки произведений насчитывает свыше 100 экземпляров.

Выставка будет состоять из разделов «Живопись», «Графика», «Скульптура», «Декоративно-прикладное искусство». Логическим началом экспозиции станет самая первая картина, поступившая в коллекцию ИОХМ в 1936 году — «Пейзаж с соснами у обрыва» А. Е. Хангалова (1913). Процесс современного комплектования бурятского искусства проиллюстрируют последние подарки музею — живописный дар Бальжинимы Доржиева «Красный конь», графическая серия «Гэсэриада» (2014) Евгения Болсобоева, скульптора «Дорога» (1989), подаренная Занданом Дугаровым, а также приобретённые музеем скульптурные композиции Дмитрия Будажабэ («Драгоценный конь», 2013), Баира Сундупова («В степи», 2012) и Евгения Болсобоева («Шаман», 2010).

Выставка наглядно продемонстрирует непрерывный процесс развития бурятского искусства на протяжении последних десятилетий, преемственность традиций и в то же время новаторство и художественные поиски молодых художников. Примером художественных династий мастеров Бурятии станет творчество Бальжинимы и Зорикто Доржиевых. Живописные этюды первого председателя Союза художников Бурятии Георгия Ефимовича Павло-

ва будут соседствовать с полотнами его сына — заслуженного художника России и Республики Бурятия Льва Александровича Лабока.

Линия преемственности «учитель — ученик» в экспозиционном пространстве выставки найдёт отражение в «переключке» скульптур Гэсэра Зодбоева и Петра Гармаева, духовном единстве живописи Аллы Цыбиковой и бронзовой пластики Дмитрия Будажабэ.

Одна из важнейших задач выставочного проекта — показать тесные творческие и художественные связи, которые на протяжении всего столетия связывают бурятских художников и город Иркутск. Некоторые из авторов-участников выставки родились в Иркутской области (А. Е. Хангалов, А. Н. Сахаровская, Л. И. Нохоева), продолжив свой жизненный и творческий путь в Бурятии.

Для многих мастеров Забайкалья Иркутское художественное училище стало «альма матер», а его педагоги — духовными и творческими наставниками. А. А. Окладников и Е. И. Неволина-Окладникова окончили мастерскую художника И. Л. Копылова, основателя Иркутского художественного училища. Среди художников-выпускников Иркутского художественного училища: А. Н. Сахаровская, К. А. Дульбеев, М. Я. Метелкина (преподаватель А. П. Жибинов), Б. Доржиев (преподаватели В. В. Тетенькин, Л. Н. Гончар), А. Цыбикова (преподаватель Г. Е. Новикова), А.С. Дугарова (преподаватель А. И. Аносов), О. Т. Козлов, В. Г. Поспелов (преподаватель А. И. Юшков), Л. А. Лабок, мастера-прикладники Р. Ц. Жимбиева, Ю. Е. Мандаганов, Ж. Н. Эрдынеев.

Выставочный проект позволит затронуть проблему иркутской живописной школы XX века, обозначить и проследить тему учителя и его учеников, преемственность традиций иркутской живописной школы, их развитие и переосмысление на бурятской земле. Так называемый «сибирский» стиль, присущий иркутским художникам, сохраняющим и продолжающим развивать лучшие традиции русского реалистического искусства, ярко выражен в творчестве ряда живописцев Бурятии, вышедших из стен Иркутского художественного училища.

Для того, чтобы максимально разнообразно и цельно продемонстрировать современные направления искусства Бурятии и представить творчество тех мастеров, чьи произведения не хранятся в собрании музея, к участию в проекте были приглашены Галерея «Ханхалаев» и сотрудничающие с ней бурятские художники: заслуженный художник Республики Бурятия Жамсо Раднаев, Зорикто Доржиев, а также Бато Дугаржапов — московский живописец, монументалист, один из самых известных импрессионистов России, чьи работы ранее в Иркутске не выставлялись. Их произведения органично дополняют и завершат экспозиционный ряд выставки, представив на суд зрителя искусство Бурятии XX в. — одну из самых ярких страниц в истории культуры Сибири.

Литература

1. Огородникова Т. П. К вопросу формирования коллекции профессионального искусства Бурятии Иркутского художественного музея // Современный музей и культурное наследие. Сукачевские чтения — 2016: посвящается 355-летию Иркутска: материалы науч. конф. 2017. № 14. С. 62.

2. Кабунова Е. М. Бронзовая скульптура Бурятии XX в. в собрании Иркутского областного художественного музея: от традиции к современности // Труды Кяхтинского краеведческого музея им. акад. В. А. Обручева и Бурятского отделения Русского географического общества: Михновские чтения: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 150-летию П. С. Михно (г. Кяхта, 29 сентября 2017 г.). Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2017. Т. XXI. С. 53–56.

THE CONCEPT OF THE EXHIBITION PROJECT
«ARTISTS OF BURYATIA IN THE COLLECTION
OF SUKACHEV IRKUTSK REGIONAL ART MUSEUM»

Kabunova Elena Mikhailovna

The Head of the Exposition and Exhibition Department,
Sukachev Irkutsk Regional Art Museum
Irkutsk, Russian Federation
E-mail: alena-kabunova@yandex.ru

Collection of XX century Buryat art is a unique and significant part of the Sukachev Irkutsk Regional Art Museum collection. It includes the most outstanding and rare pieces of the Buryat national school of visual art (such as painting, graphics, sculpture, applied arts) created by the artists of different generations, genres and styles.

In XX century, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum was creating and holding various group and personal exhibitions (both from the museum collection and from private collections and artists' studios), which had showed high creative potential of Buryat artists. After these exhibitions some pieces of arts were bought by the museum or were donated to the museum by the authors.

This has made it possible to create the collection of approximately 200 pieces of Buryat art. Despite these artworks are being used in the museum expositions rather frequently, there have never been huge exhibitions which would allow us to demonstrate Irkutsk Regional Art Museum collection of Buryat artworks to the fullest extent.

The most distinguished artists of the Buryatia whose works are presented in Sukachev Irkutsk Regional Art Museum collection are Ts. Sampilov, M. Metelkina, A. Tsybikova (painting), A.N. Sakharovskaya, A. Okladnikov and E. I. Nevolina-Okladnikova (graphics). Applied art in the museum collection is represented by the art pottery of V. Bazarov and R. Zhimbiyeva, tapestries of T. Dashieva, jewelry of Zh. Erdyneev. Also, the collection includes bronze casting and metalwork pieces of art created by a series of outstanding Buryat artists of the XX century such as D. Namdakov, Z. Dugarov, G. Zodboev, D. Budazhabe, P. Garmaev.

Irkutsk Regional Art Museum is organizing the first huge exhibition of Buryat art which is dedicated to the 85th anniversary of the Union of Artists of Buryatia (1933). This exhibition allows us to demonstrate the museum collection of Buryat art to the fullest extent. Some pieces of art will be exhibited for the first time.

This report includes brief analysis of Sukachev Irkutsk Regional Art Museum collection of Buryat art, presents the concept of the scheduled exhibition and its main sections, and also the names of the artists whose works will be exhibited.

Keywords: art of Buryatia, visual art, museum, museum collection, national school, Union of Artists of Buryatia, exhibition, Sukachev Irkutsk Regional Art Museum.

ДАШИ НАМДАКОВ: ПОГРУЖЕНИЕ В АРХАИКУ

© Комарова Надежда Петровна

кандидат искусствоведения, искусствовед

Арт-фонд Даши Намдакова

Московская область, 141707, г. Долгопрудный, ул. Новый Бульвар, 22, пом. 6а

E-mail: komarovanp@bk.ru

В статье дается описание монументальных композиций российского скульптора Даши Намдакова. Даши Намдаков (1967 г.р.) родился в Забайкалье, окончил Красноярский Художественный институт, является членом иркутского отделения Союза художников России и СХР. В 2017 г. получил звание Народного художника Бурятии. Член-корреспондент РАХ и почетный член Флорентийской Академии рисунка — эти звания говорят об отношении к скульптору профессионального сообщества.

Стиль мастера, который в настоящее время живет и работает во многих странах мира, связан в большинстве произведений с его обращением к традициям художественной культуры бурят, с архетипическими образами искусства кочевников древней истории Евразии и попытками найти новую современную форму своим пластическим идеям, истоки которых лежат в академической русской школе скульптуры.

Его монументальные работы, эволюцию которых можно проследить при исследовании авторской формы, были установлены в Иркутской области в поселке Усть-Орда, в Забайкальском крае в поселке Агинское, в Республике Казахстан и Республике Татарстан, в Кемеровской области в районе Горной Шории, в Республике Тыва в городе Кызыл.

Реализм образов в искусстве мастера, всегда сопровождаемый декоративным оформлением поверхности работ, в современном этапе его творчества тяготеет к экспрессивному символизму, попытках преодолеть некую статичность, о чем свидетельствуют композиции в г. Казань и проект «Хранитель Байкала» для парка острова Ольхон на Байкале.

Образы пластических композиций Даши всегда связаны с архетипическими мотивами народных культур, представлениями о истории народов глазами современника, который ищет вдохновения в героическом прошлом и передает свои чувства мифопоэтическим языком.

Ключевые слова: скульптура, ландшафтная скульптура, архетип, традиции в культуре, культурное наследие.

Искусство Даши Намдакова — это явление в изобразительной культуре России нового тысячелетия, «перевернувшее» пласты архаических изобразительных традиций. Оно вобрало в себя культуру огромного региона Восточной Азии, прежде всего Монголии и Бурятии, как исторической периферии культуры евразийского мира.

Бурятская пластика, выполненная в разнообразных традиционных материалах, берет свое начало от производства бытовых и культовых предметов: анималистических резных фигур, шаманских «онгонов» — изображений духов, деревянных масок или кованных металлических «личин», скульптур домашнего и храмового буддийского алтаря. Техники резьбы, выколотки из меди, литья, папье-маше и другие часто демонстрируют влияния ремесленных

центров Китая и Тибета, откуда эталонный товар приходил на территорию региона.

Современное профессиональное искусство скульптуры Бурятии сформировано за несколько десятилетий двадцатого века. Оно полно и емко представляет все основные направления общероссийской станковой скульптуры, малой пластики и монументально-ландшафтной скульптуры.

В настоящее время в искусстве скульптуры Бурятии появился ряд мастеров, явившихся носителями свободного использования всего того богатейшего опыта предшественников, который на генетическом уровне «стучался в сердца». Прорыв к архетипу был обусловлен запросом так называемого арт-рынка, формирующегося и поныне в условиях потребности в «понятных» традиционных стилистических.

Таким образом, культура прошлого вновь преобразила реальность, приспособив ее для выражения собственных взглядов на мир, текущее время, продемонстрировав историю народа и ее культуру в современном прочтении.

Главной методологической задачей исследователей, изучающих художественную культуру Бурятии, в том числе творчество Д. Намдакова, стало выявление исторического контекста (среды) как условия исторического объяснения современного искусства региона, сравнительного анализа формальной его стороны и традиционной семантики [1, с. 261; 2, с. 31; 4, с. 13; 7, с. 10; 5, с. 4).

Особое внимание зарубежных исследователей привлекает язык нового искусства скульптуры Даши, часто граничащий с символическим [2, с. 3; 1, с. 7].

Всех специалистов объединяет общее заключение: творчество Д. Намдакова — наиболее яркое преобразование традиций культуры Востока в современном пространстве искусства скульптуры, дающее надежду на преемственность, использование наследия прошлого, на сохранение энергии народного начала в профессиональной форме. Это область тонкого пограничного соприкосновения эклектики и стиля, декоративного символического и реалистического, это вновь явленный миру синкретизм в попытках взаимодействия Востока и Запада.

Задача нашего исследования касается той части творчества Д. Намдакова, которая связана с пластикой монументальных и ландшафтных произведений, в том числе скульптуры «Золотая Шория», «Ханшаим», «Чингисхан», «Царская Охота» и «Четверо Дружных».

Архаические (архетипические) пластические приемы в творчестве Д. Намдакова часто уравнивают и «объясняют» эпичность содержания монументальных форм. Композиция скульптуры «Золотая Шория» (2010 г., бронза; литье, патинирование; 615×702×654 см, Кемеровская обл.) повествует о легендах древнего народа — шорцах, о культах плодородия и ритуалах в древности и этнографическом времени. В основе идеи произведения положен легендарный образ могучего лося, на спине которого всадница — юная женщина в костюме шорки. Она держит чашу-светильник как подношение богествам-хранителям местности.

Скульптура органично вписана в окружающий природный таежный ландшафт, дополненный искусственным холмом — пьедесталом для скульп-

туры, и разбитой вокруг открытой площадкой сквера с набережной реки — места отдыха жителей и туристов.

Композиция скульптуры «Золотая Шория» «пирамидообразной» формы сама стала аллегорией и одной из «священных вершин» таежных отрогов, а образ выходящего из леса большого красивого зверя теперь часть реального пейзажа.

Обращают на себя внимание фактурность поверхности скульптуры, декор плоскостей больших развесистых рогов лося: древние петроглифы на них, символизирующие солнце, делают восприятие всей композиции «многослойным».

Одна из ранних скульптур автора посвящена истории евразийцев — номадов. Она установлена в столице Казахстана г. Астана, в типичном жилом районе, и стала «оазисом» внутри скучной современной архитектуры.

Скульптура «Ханшаим» (2008 г., бронза; литье, патинирование; 10×12×9 м) стоит на большой открытой городской площадке со множеством объектов для семейного отдыха и потому является декоративным акцентом и, одновременно, по сюжету — иллюстрацией к древней истории саков, живших на этих землях много веков назад.

Сложная композиция, традиционная для автора, строится как пирамидообразная конструкция, состоящая из пьедестала — тела могучего быка, стоящего на нем парадного трона, охраняемого двумя барсами, и фигурой стоящей на нем женщины. Художник создает сцену легендарного прошлого. Но это не застывшая во времени картина, это реальность — «движущийся к незримой цели торжественный кортеж», — настолько мощной энергией веет от образа грандиозного быка и парных фигур барсов, противопоставленных статике основного персонажа — царицы Томирис, предводительницы саков.

Множество стилистических приемов автор почерпнул из сокровищницы искусства эпохи ранних номадов Евразии. Обращают на себя внимание зритель детали: элементы убранства трона, одежды царицы Томирис, оружие в пасти барсов, размещенный по телу быка высокий рельеф на тему кочевки степняков. Так создается единая картина исторической реалии, призывающая к единству степного мира, к сохранению корней и традиций как источнику истинного духовного богатства современных народов.

К ранним ландшафтным работам Даши относится скульптура для поселка Агинское в Забайкалье. На небольшой площадке у сельской школы композиция «Туншээ», или «Четверо дружных» (2008 г., бронза; литье, патинирование; 4,8×2,15×1,06 м) создает не назидательный образ, а иллюстрацию на тему буддийской притчи о мудрых животных, сумевших, взобравшись на спины друг друга, достать желанный плод — символ духовной пищи.

Общее настроение «пирамиды» из животных передает естественную легкость и реалистичность сюжета, созданного художником «на одном дыхании», как единое легкое движение, как только что найденное решение: короткий миг и... вечная мудрость.

Иное, более драматическое, настроение мы наблюдаем в период создания автором скульптур «лондонского периода». ...Философ, обремененный жизненным опытом и осознающий всю тяжесть ответственности за судьбы мира — таким предстает перед нами легендарный герой монгольского народа и

завоеватель многих средневековых государств — Чингисхан (2012 г., бронза; литье, патинирование; 4,71×4,65×5,85 м).

Для своего персонажа скульптор возводит не пьедестал, а создает в целом обобщенный многочастный образ с предполагаемым «подножием». С высот сферы «Высокого Синего Неба» должен спуститься всадник на могучем коне. Кажется, что ветер бьет герою в лицо, раздувает гриву коня, и всадник разводит руки в стороны как крылья для полета, чтобы удержаться на границе Неба или решительно рвануться вниз, к людям, где бушуют страсти, кипит жизнь, бурлит котел чувств... Это страшная для него незримая черта, но на лице Чингисхана «непроницаемая» маска, хотя даже конь всей своей мощью уперся в кромку «обрыва» — край прямоугольного основания, — пытаюсь еще какое-то мгновение удержаться на рубеже сакрального.

Возникающая у зрителя аллегория с Гэсэром, героем эпического сказания монгольских народов, позволяет образ Чингисхана отнести к народно-мифологическим, но одновременно он наделен как-бы реальным переживанием, богатой палитрой внутренних и внешних движений, закрепленных мастерством построения скульптурной композиции. В элементах данной композиции, как и в других скульптурах, Даши Намдаков с любовью использует в декоре элементы стиля скифо-сибирского анимализма. Сюжеты схватки хищников и копытных животных, фрагменты золоченой бронзы, детально выполненные предметы вооружения всадников, костюма и других атрибутов делают скульптуры современного автора «привязанными» к большому стилю прошлого, указывают на прямую генетическую преемственность культур.

Поэтому следующая по хронологии композиция, названная «Царская Охота» (2013 г., бронза; литье, патинирование; 430×822×206 см), и обелиск «Центр Азии» (2014 г., бронза; литье, патинирование; 1713×388×388 см), созданная для набережной Енисея в г. Кызыл в Республике Тыва, не кажется неожиданной. Она задумана под влиянием музейных артефактов археологического памятника раннего железного века «Аржан», материалы которого потрясли мир уникальным искусством в скифо-сибирском анималистическом стиле, мастерством в технике обработки дерева, золота, войлока и кожи.

Реконструкция археологического памятника международными экспертами помогла скульптору создать образ героев эпохи номадов, ее вождей и воинов. Сюжет скульптуры обращен к ритуалу соколиной охоты царицы и сопровождающего ее всадника, скачущих по широкой речной долине, в парадном облачении, в сопровождении прирученных барсов. Историки считают, что ритуал такой охоты собирал до 60 тысяч зрителей и участников.

Стелла «Центр Азии», обозначающая условное географическое место, также обрела черты элемента «ритуала» в общем пространственном решении. Она увенчана фигурой стоящего оленя, символизировавшего солнце и плодородие. По ее поверхности создан рельеф в виде спирали восходящих вверх животных. У подножия основания стеллы автор расположил три фигуры стилизованных львов, «охраняющих» шар — символ планеты. На его поверхности обозначен точкой сам «Центр Азии».

Декоративное оформление этой площадки усилено композицией фонтанов с несколькими характерными фигурами зверей, символизирующими 12-летний годовой цикл или восточный календарь. Животные выполнены в

стиле народной пластики мастеров Центральной Азии. Они расселились вокруг воды, кто мордочками, кто спиной к ней, и таким образом образовали отдельную сцену в происходящем окружающем спектакле вдоль набережной реки Енисей на фоне Саянских отрогов. Скульптурный комплекс стал элементом некоего панорамного театра, обращением к современникам, чье прошлое стало фундаментом для традиционной культуры региона.

Даши Намдаков — создатель современного направления в скульптуре, которое исследователи называют продолжением стиля «фэнтэзи» в мировой изобразительной культуре и литературе, обращающего внимание и чувства человека XXI века к своим истокам, к тайнам нашего подсознания и образного мышления.

Уходя от стандартных композиций и сюжетов в искусстве, мастер предлагает динамичную и выразительную пластику, сочетающую в себе идею — концепцию, энергию композиций, скульптурную «реальность» уходящих миров народных сказок.

Современное искусство в поисках новых приемов и методов создания образа часто использует прием гиперболизации, антитезы, «культурного шока», чтобы вызвать интерес зрителя и сделать новый шаг от шаблона к новым формам культурной жизни. Таково и творчество Даши Намдакова, развивающего ареал своего профессионального «поиска».

В монументальной композиции «Казан» скульптор создал образ мифологической картины мира, в основе которой представления древних татар и других жителей республики. «Казан» — это символ чаши, или большого котла кочевников, около которого собирались друзья и гости. Это символ единения и взаимопонимания. Теперь это здание (построенное как медиа-центр летней Универсиады, в настоящее время Центр семьи и брака) символизирует образ новой жизни, продолжающий традиции народа.

У подножия «чаши» установлены скульптуры «хранителей», как было принято в средневековой архитектуре как Востока, так и Европы. Но в случае оформления комплекса «Казан» парные изображения из бронзы связаны с фольклорной традицией тюркских народов, а также с геральдикой региона, гербом Республики. По сути, это исторические символы, которые уже стали настолько «незаметными», что воспринимаются как «новые» образы, непривычные широкому сознанию.

Мастер с восхищением и уважением лепит мифические существа, в тюркском языке «Зиланды — драконы», «Ак-Барсы», придавая им функции сильных защитников и «хранителей места». Парные их изображения ассоциируются с древним культом плодородия, а хищные лики скульптур — традиционный прием восточной «охранительной» символики. Размещенные у порталов здания «Казан», эти декоративные скульптуры в форме экспрессивных драконов и барсов — повод для посетителей здания обратиться к истории народа, к ее культуре и мифологии.

Пространство всего комплекса обращено к окружающей картине ландшафта, широкой панораме природы и современного города, с богатыми традициями, сложным бытованием всех форм архитектуры, но одинаково и однозначно опирающейся на свои истоки, которые невозможно ни забыть, ни вычеркнуть из истории.

Проект «Хранитель Байкала» (2017 г., бронза; литье, патинирование; размеры: 7,6×6,8 м) создан для уникального ландшафта байкальского острова Ольхон. Скульптуру планируется установить на самой высокой точке на мысе грандиозного острова самого глубокого озера в мире с уникальной чистой водой.

Обожествляя природу, люди веками преклоняются перед грандиозной эпической красотой байкальской природы, мощью ветров Байкала. Они одушевляют и украшают особые деревья, растущие по его берегам, складывают камни в пирамиды, создавая «обоо» — культовые «места силы», где совершают ритуалы, отдавая дань традициям и подчеркивая особое отношение человека к вечной красоте... Для установки скульптуры автор выбрал место на возвышенном берегу с крутым склоном, на котором чудом сохранились старые лиственницы. Около этих священных вековых деревьев на массивном скальном основании гранитного утеса будет стоять скульптура из бронзы — символизирующая Дерево, или фигуру старого шамана — жреца в головном уборе. Крона бронзового «дерева» превратилась волей скульптора в окаменевшую «корону», в ветвях которой застряли окатыши байкальской гальки.

Создавая скульптурный образ вечного и сакрального объекта, автор вновь прибегает к экспрессивному формообразованию, декорирует поверхность скульптуры, придавая ей форму древней коры, или старого жесткого уже одеяния — шаманского плаща, соединяя динамику и выразительность лепки. Антропоморфная личина лишь угадывается в этой поверхности ствола, и будет «открыта» зрителю лишь при приближении к скульптуре, установленной на возвышении.

Идея соединить место поклонения природному объекту и символа Байкала, воплощенного в художественном образе скульптуры, созвучна народной бурятской традиции веками сохранять и передавать потомкам свое мифопоэтическое мышление как основу философии жизни — в ритуалах поклонения природе, песенных «улигерах» — поэтических сказаниях о доблестных деяниях героев, танцах-хороводах «ёхор» у родового костра в честь природных праздников, в орнаментах — «оберегах» костюмов и разнообразных предметах уникального ремесла... Скульптура «Хранитель Байкала» вплетается в контекст современной культурной жизни как часть созидательного процесса.

Между рогами шаманской короны «Хозяина Байкала» протянуты цепи, на которых укреплены «шаманские колокольчики» — «холбохо», обычно звенящие в разных тональностях, когда начинается священный шаманский танец... Основание скульптуры — это грот, в котором в углублениях устанавливают светильники. Человек может заходить внутрь скульптуры и зажечь свой огонек среди других.

Ландшафтные и монументальные скульптуры, которые Даши Намдаков создал для российских городов и республик, зарубежных столиц убеждают нас в неизбежности развития искусства скульптуры в современном глобальном мире, но и в необходимости знаний истории культуры своей родины, ее традиций. Переданные тем языком и стилем искусства, в котором жители «узнают» себя и своих предков, установленные на площадях и в парках, они демонстрируют живую связь между прошлым и будущим.

Литература

1. Ачидини К. Dashi Namdakov. Transformation: каталог выставки. Флоренция. Академия рисунка, 2015. Вводная статья.
2. Ванни М. Трансформация: каталог выставки. Италия, Пьетрасанта, 2010. Вводная статья.
3. Марц Л. В., Комарова Н. П. Кочевник и скульптор Даши Намдаков // Между небом и землей: каталог выставки. М., 2014.
4. Меньшикова М. Л. Новое звено традиции // Ностальгия по истокам: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб., 2010.
5. Комарова Н. П. Поэт Азии. Каталог выставки. Вводная статья. Финляндия, Тампере, 2013.
6. Королькова Е. Ф. Между прошлым и будущим // Ностальгия по истокам: каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб., 2010.
7. Крамаровский М. Г. Конец мифа о триумфаторе: каталог выставки. Галерея Хэльсион, Лондон, 2011.

DASHI NAMDAKOV: IMMERSION IN ARCHAISM

Komarova Nadezhda Petrovna

Candidate of Art criticism, Art critic

Fund of the name Dashi Namdakov

Moscow, Russia

E-mail: komarovanp@bk.ru

The article describes the monumental compositions of the Russian sculptor Dasha Namdakov. Dashi Namdakov (born in 1967) was born in Transbaikalia, graduated from the Krasnoyarsk Art Institute, was admitted to the Irkutsk branch of the Union of Artists of Russia; member of the Union of Artists of Russia. In 2017 he was awarded the title People's artist of Buryatia. Corresponding member. Russian Academy of Arts and an honorary member of the Florence Academy of Drawing — these titles speak about the attitude towards the sculptor of the professional community.

The style of the master who currently lives and works in many countries of the world is connected in most works with his appeal to the traditions of Buryat artistic culture, with archetypal images of the nomadic art of the ancient history of Eurasia and attempts to find a new modern form for his plastic ideas, the origins of which lie in academic Russian school of sculpture.

His monumental works, the evolution of which can be traced in the study of the author's form, were installed in the Irkutsk Region in the village of Ust-Orda, in the Transbaikalian Territory in the village of Aginskoye, in the Republic of Kazakhstan and the Republic of Tatarstan, in the Kemerovo Region in the Gornaya Shoria, in the city of Kyzyl.

The realism of the images in the art of Dasha, always accompanied by the decorative design of the surface of the works, tends towards expressive symbolism, attempts to overcome a certain static character, as evidenced by the compositions in Kazan and the project "The Guardian of Baikal" for the park of the island of Olkhon on Lake Baikal.

Images of plastic compositions of Dasha are always connected with archetypal motifs of folk cultures, representations of the history of peoples through the eyes of a contemporary who seeks inspiration in the heroic past and conveys his feelings in mythological language.

Keywords: sculpture, landscape sculpture, archetype, traditions in culture, cultural heritage.

ЭКОТРАДИЦИИ В ТАРЕ И ИЗДЕЛИЯХ МОНГОЛИИ

© **Энхтайван Намжилмаа**

преподаватель, магистр, кафедра дизайна,
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, г. Улан-Батор
E-mail: taivan_dsg@yahoo.com

© **Одпүрэв Ганхуяг**

доктор, преподаватель, кафедра дизайна,
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, г. Улан-Батор
E-mail: art21journal@gmail.com

Главная цель этой статьи — продемонстрировать особенности традиционного образа жизни и экотрадиции в кочевой культуре Монголии. С давних времен в центральной Азии на территории Монголии люди были приспособлены к круглогодичному табунному кочевому содержанию и тебенёвке. В течение многих лет они жили на основе местного охотничьего общества и занимались животноводством. Это было традиционным явлением, сопровождающим важные моменты жизни и деятельности, связанные с народными бытовыми обрядами. Среди монголов широко распространено использование охотничьих и бытовых кожаных изделий. В настоящее время эти приспособления употребляются как и прежде, из этих изделий остались такие как мешок для хранения кумыса, мешок из мошонки быка, седельный выюк, которые легко шились, шитьё было простым. С давних времен для изготовления таких приспособлений перерабатывали сырьё в изделия с низкой стоимостью, пользовались ими долгое время. Они считались и считаются до сих пор высококачественными продуктами и изделиями. Эти традиционные приспособления легко открывать, они крепкие, удобной формы, имеют хорошую вместимость. Размер мешка, который сделан из кожи, зависит от размера кожи — маленькая или большая. При наполнении жидкостью он может вмещать 100–250 л. Люди предпочитают подвижный образ жизни, они окружены многими разными технологиями, используют разные продукты в пищу. Это приводит к отрицательному влиянию на природу. Это объясняется тем, что люди используют природные богатства неразборчиво и превращают его в капитал, что отрицательно воздействует на окружающий мир.

Ключевые слова: кочевье, тара, традиции, экология, эко-дизайн.

Стиль жизни людей, проживающих с древних времен в Центральной Азии и Монголии, адаптировался к изменениям четырех сезонного климата на протяжении нескольких тысяч лет, развивалась кочевая культура, основанная на животноводстве и охотничьем хозяйстве. Монголы считали, что явления природы, горы, реки и звезды имеют хозяина — «савдаг» (хозяин местности, леший), поклонялись им, приносили лучшее для них, и не противопоставляли себя природе. Кочевой образ жизни стал не только

основным образом жизни, а также источником веры и религии, поэзии и творчества.

Разные кожаные сосуды и изделия, сделанные из кожи скота и охотничьей добычи, приготовлены таким образом, что кожа животного очень мало вырезана и изготовлена гармонично. Когда впоследствии тару начали изготавливать из разных материалов — глины, металлов и дерева, сохранили оригинальные название органов животных по форме (например: рот, уши, бедра, шея) и по размеру (вроде верблюда, как козлёнок, ладони, пядь, ногти и т. д.), названия сохранялись и в различных мерах сравнения.

Кожаные изделия, которые используются сегодня, с оригинальной формой, такие как рубец и кишки¹, мошонка², «тулам»³ выполняют свои назначения, как и прежде. А вот изделия с очень малой вырезкой и швами, сохраняющие древние формы, такие как «борив»⁴, «хохуур»⁵, мешок вола⁶, богц (седельный мешок) обычно используются парами для удобства перевозки на животных (рис. 1). Это очень подходящие для кочевой жизни решения. Подобные мешки могут храниться в свернутом виде и занимать очень мало места, когда они не используются. Некоторые изделия для жидкости иногда нужно пропитывать водой перед использованием для смягчения кожи, в основном их используют сразу, когда нужно.

Эти кожаные приспособления не только удобные для хранения, малогабаритные и легкие, но и отличаются хорошей прочностью и вместимостью. Мешок для кумыса, сделанный из цельной кожи быка, в сложенном виде имеет величину около 20×20×50 см, но когда вливают жидкость, может вместить от 100 до 250 литров в зависимости от размера. К тому же, мягкие ткани кожи, из которой сделан мешок, хорошо влияют на брожение продукта и позволяют приготовить кумыс с насыщенным вкусом и запахом.

Таким образом, эти изделия имеют бионическую форму и соответствуют требованиям экодизайна, где используются материалы, являющиеся возобновляемым природным ресурсом; отличаются высокой прагматичностью, низкой стоимостью и длительным использованием.

То, что используя различные технологии и химические вещества, и искусственную бетонную среду, которую мы создали вокруг себя, мы фокусируемся на различных формах внешнего вида и стиля, которые, в свою очередь, подрывают невозобновляемые природные ресурсы и нарушают равновесие природы, — может объяснить увеличение частоты стихийных бедствий на планете.

¹ В рубце желудка и в кишках большого и малого скота хранят масло или мясо.

² Обработанная кожа мошонки скота для изготовления мешка, в котором хранят сухой чай, соль или табак.

³ Тулам — кожаный мешок, изготовленный из целой кожи животного, в котором хранят муку, рис и другие продукты.

⁴ Борив — мешок, сделанный из кожи ног скота, в котором хранят жидкость.

⁵ Хохуур — кожаный мешок для кумыса

⁶ Мешок вола — большой мешок, который сделан из целой кожи крупно-рогатого скота, для перевозки на верблюде.

Можно считать, что до 1960 года монгольские мужчины носили собой нож и огниво, чашку и палочки (аналог китайских палочек для еды), что было в соответствии с традиционным образом жизни, влияющим, как на здоровье, так и на экономику (рис. 2). Сегодня мы едим в ресторане, используя 4–5 тарелок и 5–6 ложек, вилок и ножей. А мужчина со своими принадлежностями может обеспечить себя и питанием, и огнём для приготовления еды или чтобы согреться, где бы он не был.

Таким образом, часто встречаются наиболее подходящие для кочевого бытия рентабельные предметы с относительно низкой ценой и с долгосрочным качеством и универсальным применением соотносительно к современным продуктам с такими же функциями.

Например, «араг» или «хунз араг»⁷ являются приспособлениями с основной функцией собирать сухое топливо для огня. Помимо этого, ещё имеют функции потребительского, символического и религиозного характера как ограждение для новорожденных животных, во время перемещения с места на место становятся транспортным средством для старейшин и детей, во время похорон — перевозкой для усопших, во время родов — поддержкой матери и т.д.

Заключение

Кочевая культура, которая развивалась на протяжении тысяч лет, может казаться грубой, некультурной и бедной в сравнении с современным экстравагантным и экзотическим потреблением, так называемым «культурным». Нельзя не видеть, что традиционная культура и есть классический стиль, который не только адаптирован к кочевому образу жизни, но и имеет соответствующие экологические качества, которые сейчас являются глобальной тенденцией, чтобы существовала вся окружающая среда, и использовались экологические ресурсы для устойчивого развития.

Литература

1. Амгалан М. Баруун Монголын эдийн соёлын дурсгал. Улаанбаатар, 2005.
2. Бадрал С. Чингис хаан Монголын түүх урлагийн өв соёл. Улаанбаатар, 2011.
3. Батчулуун С. Нүүдэлчдийн урлаг соёлын жимээр мөшгөхүй. Улаанбаатар, 2011.
4. Цанжид А. Монгол соёл иргэншил. Улаанбаатар, 2013.
5. Цэвэл Я. Монгол хэлний тайлбар толь. Улаанбаатар, 1966.
6. Чүлтэм Н. Монголын гоёл чимэглэлийн урлаг. Улаанбаатар, 1998.
7. Энхтайван Н. Сав суулгын дизайн шийдэлд хийсэн судалгаа. Улаанбаатар, 2011.

ECO-TRADITIONS IN CONTAINERS AND PRODUCTS OF MONGOLIA

Enkhtayvan Namjilmaa

Teacher, Master, Design Department,
School of Fine Arts and Technology, MNUE
Ulan-Bator, Mongolia
E-mail: taivan_dsg@yahoo.com

⁷ *Хунз араг* — приспособление величиной 70x100x80 см, сделанное из ивовых прутьев и скрепленное веревками из верблюжьей кожи.

Odpurev Gankhuyag

PhD Art criticism, Teacher

School of Fine Arts and Technology, MNUE

Ulan-Bator, Mongolia

E-mail: art21journal@gmail.com

The main goal of this article is to demonstrate the features of the traditional way of life and eco-traditions in the nomadic culture of Mongolia. Since ancient times in central Asia in Mongolia, people have been adapted to all the year round nomadic maintenance and nomadic cattle breeding. This was a traditional phenomenon, accompanying important moments of life and activities related to folk domestic rites among the Mongols, the use of hunting and domestic leather products is widespread. Today, these leather products were used as well as from what remained of these items, such as a bag for preserving airag (kumiss), a saddle pack was sewn easily and sewing was simple. These products were considered and are still considered high-quality products and devices. These traditional devices are easy to keep, strong, well-built, good capacity. A bag that is made of leather depended on the size of the skin-small or large. When filling the liquid, it is possible to supply 100 liters-250 liters. The fact that people prefer a sedentary lifestyle, they were surrounded by many different technologies use different foods, can bring a negative result to nature. And it is explained by the fact that people use natural wealth illegibly and are turned into capital. Therefore, this has a negative impact on the world around us.

Keywords: packaging, tradition, nomadic culture, eco-design.

РАЗДЕЛ III

ОБРАЗНО-СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ

УДК 73.03

АНИМАЛИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В БУРЯТСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЕ

© **Алексеева Татьяна Евгеньевна**

заведующая сектором хранения коллекции изобразительного искусства,

Национальный музей Республики Бурятия

Россия, 670000, Улан-Удэ, ул. В. В. Куйбышева, 29

E-mail: muzeyrbfond@mail.ru

Для создания художественного образа современные бурятские скульпторы в своих произведениях используют богатый арсенал архетипических мотивов, накопленных в процессе развития национальной культуры. Основу художественной традиции составляет мировоззренческая модель, созданная длительным этапом развития и формирования эстетического идеала, понятия красоты. Эстетическая картина мира связана с материальным производством, сначала со звероловством и рыболовством, затем кочевым скотоводством. Стремление к материальному благополучию на всем протяжении исторического развития выработало специфическую систему взглядов, где мифологическое и реальное освоение действительности, тесно переплеталось, плавно входило друг в друга. Эстетическая модель выражается в схеме: красота означает здоровое тело с подчеркнутыми признаками дородности, откормленности, плодовитости, что составляет реалистическую основу изображений, которая сочетается с мифологической интерпретацией, требующей символического языка.

К автохтонной традиции относится, прежде всего, анималистическая тематика и своеобразная изобразительная манера, отличающаяся нарочитой примитивностью и статикой. В современной бурятской деревянной скульптуре прослеживаются две взаимодействующие традиции. Одна характеризуется сильным влиянием творческого наследия, идущего из глубины веков, другая связана с приобретением навыков и умений западно-европейской — русской реалистической школы скульптуры. Развитие этих двух тенденций проходит не в автономном отрыве друг от друга, а во взаимном проникновении и обогащении средствами выражения. Рассмотренные скульптурные произведения подтверждают мысль о том, что в бурятской пластике сила традиции велика и прослеживается из глубины веков.

Ключевые слова: бурятская скульптура, архетипические мотивы, анималистика, художественная традиция, кочевой уклад, шаманство, буддийская мифология.

В современной бурятской деревянной скульптуре прослеживаются две взаимодействующие традиции. Одна характеризуется сильным влиянием творческого наследия, идущего из глубины веков, другая связана с приобретением навыков и умений западно-европейской — русской реалистической

школы скульптуры. Развитие этих двух тенденций проходит не в автономном отрыве друг от друга, а во взаимном проникновении и обогащении средствами выражения. К автохтонной традиции относится, прежде всего, анималистическая тематика и своеобразная изобразительная манера, отличающаяся нарочитой примитивностью и статикой.

В тематической структуре анималистики можно выделить следующие композиции:

- 1) мифологические сюжеты, связанные с генеалогическими легендами происхождения рода от тотема;
- 2) культ пяти видов домашнего скота, вызванный условиями жизни кочевников;
- 3) фантастические животные, привнесенные в художественную традицию бурят буддизмом.

Первая группа композиций в чистом виде встречается крайне редко. Чаще художники изображают отдельных животных (белка, соболь, медведь) как тотемистические рефлексии промыслового культа, но в настоящее время утратившие свой первоначальный смысл. Древний человек, обитавший в труднейших условиях жизни, тем не менее, стремился не нарушать гармонию и единство природы, отождествляя себя с ее частью. Зная повадки и характер диких животных, человек утверждал свое родство с ними, и хотел бы видеть у себя и своих соплеменников такие же качества, как у них — силу, ловкость и быстроту. Почитание животных возникло из охотничьей магии: умерщвление ради существования, забота о размножении поголовья осознавались человеком в полной мере. «Магическая сила, которая влекла зверей навстречу стрелам и копьям охотников, навстречу гибели, заключалась в том, что звери и люди, по представлениям человека каменного века, могли вступать в интимное общение друг с другом. Женщины привлекали к себе животных-самцов, мужчины могли привлечь самок. Женщина, носительница производительной силы, способствовала также и воспроизводству животных по правилу магии: подобное замещает подобное» [1, с. 79].

Тотемные представления, реальная жизнь с трудностями и проблемами, обрастая фантастическими деталями, находили отражение в устном творчестве, магической обрядности, рождали генеалогические мифы. Исследователь бурятской этнографии С. П. Балдаев писал: «Каждое племя бурят имеет свой тотем, но каждое племя состоит из многочисленных родов, которые в свою очередь также имеют свой тотем. С изменением социальной организации, образа жизни многие роды утратили свой тотем или примкнули к более сильному, но, тем не менее, обычай вести свое происхождение от какого-либо животного или птицы остался» [2, с. 30]. Наиболее древние родовые тотемы связаны с охотничьим промыслом — волк «шоно», соболь «булагачины», белка «хэр-эмучины», налим «эхириты», гуси «хухэнэй, лебедь «хон-шубуун».

В число онгонов входили соболь, белка, горностай, хорек, заяц — вместе они назывались «табан хушуута» (пять почетных или главных). Вероятно, эти онгоны первоначально посвящались предкам-тотемам. «Постепенно их функции изменились, и они стали производиться в иных целях (медицинских и др.). Позднее с переходом к скотоводству возникли тотемы или онгоны бык, конь, козел» [3, с. 45].

Мастеров художественной резьбы привлекает миф о Бухе-Нойоне, легендарном прародителе одного из бурятских племен и, особенно, сцена борьбы сивого и пестрого быков. Динамичная композиция боя дает возможность художнику показать силу и мощь животного, напряженность и истинную былинную монументальность образов.

Этот сюжет отражен на рельефном панно «Бой небесных быков» (1974, дерево, резьба, БРХМ) народного мастера Д. Г. Санжицыбикова. В центре горизонтальной композиции изображены два борющихся быка. Один сверху, другой в перевернутом виде снизу. В пылу схватки они раздувают ноздри, а из ноздрей идут клубы пара, превращающиеся в облака. Орнаментальные облака заключают композицию с двух сторон, придавая общей архитектонике характер классической устойчивости. Перевернутая фигура другого быка напоминает перевернутые фигуры зверей в знаменитой пещере Альтамира. Четко и выразительно это проявилось в пещерах Западной Европы и созвучной ей живописи в самом центре Азии пещере Хойт-Цэнкер Агуй (Монголия). Таким образом первобытный охотник и народный мастер выражают идею победы охотника над зверем, одного живого существа над другим. Изображая бой небесных быков, художник следует народным представлениям: небесный значит божественный прародитель рода. В фольклорном духе он наделен антропоморфными чертами батора-богатыря. Художественные средства, которые использует резчик, просты и традиционны: невысокий рельеф, гладкая поверхность, неглубокие прорезы, подчеркивающие округлые формы животного, выявляют знание художником физических особенностей быка. Игра светотени на гладкой поверхности усиливает впечатление значительной массы.

Интересен рельеф с изображением боя быков работы Б. Г. Зодбоева «Бой быков» (1973, дерево, резьба БРХМ). Резчик не ставил целью проиллюстрировать мифологический сюжет, но эпическая монументальность образов как бы подразумевает легендарную основу. Фигуры двух столкнувшихся головами быков образуют геральдическую композицию. Контуром глубоких линий передано внутреннее напряжение исполинских животных. Гладкая поверхность тел выделяет массивный объем силуэтов на фоне разнонаправленных штрихов, обозначающих степь и небо, разделенных волнистой линией горизонта. Сошлись два равных по силе зверя и замерли на мгновение в драматическом противостоянии перед решительным рывком, и трудно предугадать результат исхода. Анималистическая тема нашла здесь символично-реалистическую трактовку.

Вторая группа включает в себя изображения пяти видов домашнего скота «табан хушуу мал» (лошадь, корова, коза, овца, верблюд). Скотоводческое хозяйство, кочевой образ жизни создали новый культ домашнего скота, который в своей основе исходит из тех же тотемных воззрений, культа предков. Изменения произошли на уровне осознания человеком своей личности и места в пространстве мира. Пять видов животных — экономическая основа благосостояния скотовода-кочевника, стали носить сакральный характер, а вырезанные из дерева фигуры с явными признаками здоровья и упитанности служили оберегами, охранявшими скот от падежа и увеличивавшими способность к размножению. «По своему функциональному происхождению и

назначению домашние животные относятся к группе так называемого «ганзая» — жертвоприношений божествам, покровительствующим человеку в его семейной жизни. Эти фигуры можно было встретить раньше у верующих на божнице почти в каждом бурятском доме, они являются как бы условными жертвами, замещающими реальных животных» [4].

В круглой пластике малых форм мы видим множество изображений коз, овец, верблюдов, лошадей, коров народных мастеров С. Бодиева, Ш. Дашиева, М. Эрдынеева, Ц. Цыжилова. Резчики по дереву в основном выходцы из селений, славившихся как ремесленные центры столяров, резчиков по дереву, кузнецов. С детства они знали породы деревьев, растущих в округе, учились ценить и обрабатывать природный материал, видеть в бесформенном куске дерева будущий образ. Искусно вырезали из дерева фигуры домашних животных, повадки и характер которых были изучены в процессе каждодневного ухода за скотом, в заботах о кормлении и размножении поголовья. Уважительное отношение к животным, их почитание выработало эстетический образ животного, художественные приемы исполнения. В основном фигуры трактуются в традиционной манере обобщенности, «примитивного» реализма, статической монументальности. Несмотря на общие стилевые черты, каждый мастер вносит личностное отношение, интерпретируя анималистический мотив. Особым индивидуальным настроением отличается скульптура «Коза» (1959, БРХМ) мастера С. Бодиева.

В поисках подножного корма она на мгновение замерла, прислушиваясь к неясным звукам. Напряженная линия спины, вытянутая шея, устремленный взгляд в никуда передают ощущение мгновенного беспокойства. Через минуту она будет мирно щипать траву, а зоркий взгляд художника подметил наблюденный мотив и передал свое впечатление зрителю. Привлекает внимание и деревянный рельеф М. Б. Эрдынеева «Пять видов домашних животных» (1977, НМРБ). На удлиненной вертикальной плоскости мастер закомпоновал пять фигур в своеобразных неглубоких нишах, заполнив всю поверхность панно так, что туловища их касаются вертикальных границ. Для каждой фигуры он вырезает углубление, создает пространственную среду, и животные не висают в пространстве, а прочно стоят на земле. Художник умело использует продольную текстуру материала. Неглубокие выемки на шее, по низу живота показывают массивные формы, штриховые насечки изображают гриву лошади и шерсть верблюда. В изображениях козы и овцы скульптор наносит короткие насечки по всему телу, создавая впечатление густой шерсти. Традиционно фигуры статичны, они как бы демонстрируют зрителю свои ценные качества: упитанность, мясистость. Характерен лениво-горделивый поворот головы верблюда в сторону козы, удачно подмеченный в природе. Всю композицию М. Эрдынеев обрамляет рамкой с орнаментом.

Выделяется среди анималистической пластики произведение Ц. Цыжилова «Арканщик» (1985, БРХМ). Мастер пытается преодолеть статичность и наполняет скульптурный рельеф энергией движения. Арканщик — в настоящее время почти забытый вид коневодства, связанный с отловлей лошади из табуна, требовавший от всадника особого мужества, ловкости и сноровки. Неудивительно, что сюжет стал традиционным для бурятского искусства. В рассматриваемой работе воспроизведен критический момент, когда аркан-

щик набросил петлю на шею дикой лошади. Драматический накал передан напряженными линиями силуэта. Рельеф, в отличие от других панно, высокий (горельеф), что не было свойственно старым мастерам. Фигуры почти объемны, но плоскость вместе с тем является организующим началом, объединяя все компоненты в единое целое.

Культ ламаизма обогатил анималистику фантастическими персонажами буддийской мифологии, экзотическими животными, фольклорной тематикой, близкой по духу к образам народного творчества. Появляется изображение львов, тигров, слонов, драконов, мифической птицы Гаруди, зооморфные атрибуты буддийской символики. Все они образуют систему благопожелательных знаков, поэтому гармонично вошли в систему народной эстетики: «... красивое должно быть наполнено хорошим смыслом, благопожеланием правильной и семейной жизни. Для народного мироощущения нет красоты вне добра и материального благополучия, вне определенных нравственных ценностей» [4, с. 9]. Особую популярность в художественной резьбе по дереву получили изображение «Четырёх сильных животных», «Четверых дружных», «Белый старец», «Дугар Зайсан», очень редко встречаются изображения фантастических животных, произошедших от союза двух враждебных зверей, эта группа носит название «Три символа Победы над Дисгармонией» (восьминогий лев, рыба с шерстью, макара).

Примечательными произведениями последних лет являются «Трон Гэсэра» и «Трон Хатан (жены) Гэсэра», выполненные в 1995 году к 1000-летию бурятского героического эпоса «Гэсэр». Троны выполнены в натуральную величину и представляют коллективный труд народных мастеров Ц. Цыжипова, Д. Батуева, исполнивших резьбу, и учеников студии-мастерской старобурятской живописи, расписавших эти произведения минеральными красками. В них отражена образная символика, характерная для шаманизма и ламаизма, выразилось традиционное восприятие пластического решения и композиционного построения. Высокий уровень профессионального мастерства резчиков с предельной четкостью выявил консолидирующие тенденции в общих исторических корнях, в наследовании и развитии национально-эстетических норм и вкусов.

Трон Гэсэра — это монументальное произведение репрезентативного стиля, воплощение духа своего хозяина — могучего батора, любимого народного героя, защитника и заступника. Конструктивное строение трона состоит из спинки, украшенной рельефной резьбой и декорированной цветом, и сиденья, напоминающего антаблемент дацана, опирающегося на колонны в виде мощных белых слонов. «По тибетским описаниям: Белый слон — самый могущественный из всех животных, могущий трижды объехать континент Дзамбулин за один день. Он выделяется своей прекрасной внешностью, снежно-серебряным цветом» [5, с. 36]. Сиденье расписано буддийским орнаментом минеральными красками, внизу декоративное украшение, напоминающее архитектурную деталь дацана (бур. «номо»). Композиционным центром этого произведения является рельефное панно, которое несет смысловую и изобразительную информацию. Своеобразная арочная ниша, выделенная золотистым растительным орнаментом, образует пластический акцент на рельефной плоскости. На ней в декоративных облаках располагаются тотемы основных бу-

бурятских родов. Прием расположения фигур по вертикали — ведущий в традиционном искусстве. Он созвучен древней концепции деления мира на верхний, срединный и нижний. Эти фигуры своей архаичностью контрастируют с виртуозной рельефной резьбой декора и фантастических животных буддийской мифологии. Такая трактовка образов обусловлена непреходящей во времени изобразительной задачей, продиктованной социально-экономическими условиями. С двух сторон золотую арку фланкируют изображения драконов — любимых символов китайского искусства. Их извивающиеся тела и лапы образуют древний, характерный для монголоязычных народов солярный орнамент — хас (свастика). Венчает трон в стилизованных языках пламени мифическая птица Гаруда зеленого цвета с расправленными крыльями и змеей в клюве. Птица Гаруда — победительница змей — нагов, считается символом Гэсэра. Справа и слева от нее солнечный и лунный диски. Рельефная плоскость сплошь покрыта тонкой ажурной резьбой, не оставляя места гладким открытым поверхностям. Изображенные персонажи переплетаются с орнаментальными мотивами, но буйство изящного ажурного декора, насыщенного сочного цвета не мешает целостному восприятию произведения, а подчеркивают его торжественное, праздничное, репрезентативное содержание.

Трон Хатан меньших размеров, более сдержан в декоре, производит впечатление спокойной величественности. Волнистые изгибы сиденья сочетаются с округлыми плавными линиями ножек, резной окантовкой главного пластического ядра. Внутри него в арке — пять видов домашнего скота. Слева и справа — животные восточного двенадцатилетнего календарного цикла. Авторами применяется тот же стилистический прием расположения пар животных (самка с детенышем) сверху вниз. Изображение самок с детенышами имело символическое значение плодовитости скота, размножение поголовья, рост благосостояния, благополучия. Кроме того, символический смысл приобретает изображение ассоциативной пары — самка с детенышем, как женского начала, способствующего продолжению и умножению всего живого на земле.

В самом верху в центре трона — буддийский благопожелательный символ «Рыбы» в виде «инь-ян», — космического начала, организующего жизнь Вселенной. С двух сторон арки в порядке очередности по ходу солнца располагаются животные календаря, привнесенного в Забайкалье с буддийской культурой. Цветовое решение традиционно. Используются пять ведущих красочных пигмента: красный, желтый, зеленый, синий и белый, дающие множество цветовых оттенков.

Рассмотренные скульптурные произведения подтверждают мысль о том, что в бурятской пластике сила традиции велика и прослеживается из глубины веков. Основу художественной традиции составляет мировоззренческая модель, созданная длительным этапом развития и формирования эстетического идеала, понятия красоты. Эстетическая картина мира целиком связана с материальным производством, сначала со звероловством и рыболовством, затем — кочевым скотоводством. Стремление к материальному благополучию на всем протяжении исторического развития выработало специфическую систему взглядов, где мифологическое и реальное освоение действительности тесно переплетались, плавно входило друг в друга. Переход от потребительского отношения к природе к производительному способу в основе своей не

столько изменил отношение человека к зверю, домашнему животному, как источнику благосостояния, сколько изменялось ролевое осознание человеческих возможностей, антропоморфное восприятие мира. Эстетическая модель выражается в схеме: красота означает здоровое тело с подчеркнутыми признаками дородности, откормленности, плодовитости, что составляет реалистическую основу изображений, которая сочетается с мифологической интерпретацией, требующей символического языка.

Литература

1. Окладников А. П. Утро искусства. Л.: Искусство, 1969. С. 79.
2. Балдаев С. П. Избранное. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1961. 254 с.
3. Михайлов Т. М. Из истории бурятского шаманизма с древних времен до XVIII в. Новосибирск: Наука, 1980. 320 с.
4. Соктоева И. И., Герасимова К. М. Бурятская деревянная скульптура. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1971. С. 5.
5. Там же, с. 9.
6. Дагьяб Ринпоче Л. Ш. Буддийские символы в тибетской культуре. М.: Шанг-Шунг, 2005. 165 с.

ANIMALISTIC MOTIVES IN THE BURYAT WOOD SCULPTURE

Alekseeva Tatiana Evgenievna

Keeper of a Collection of the Fine Arts, Art Critic,

National Museum of the Republic of Buryatia,

Russia, Ulan-Ude

E-mail: muzeyrbfond@mail.ru

In order to create an artistic image, modern Buryat sculptors use a rich arsenal of archetypal motives accumulated in the development of national culture in their works. The basis of the artistic tradition is the worldview model created by the long stage of development and formation of the aesthetic ideal, the concept of beauty. The aesthetic picture of the world is connected with material production, first with hunting and fishing, then nomadic cattle breeding. The desire for material prosperity throughout the course of historical development has developed a specific system of views, where the mythological and real mastery of reality, closely intertwined, smoothly entered into each other. The aesthetic model is expressed in the scheme: beauty means a healthy body with stressed signs of corpulence, fattening, fertility, which is the realistic basis of images, which is combined with a mythological interpretation that requires a symbolic language.

To the autochthonous tradition is, first of all, an animalistic theme and a peculiar pictorial manner, characterized by deliberate primitiveness and statics. In the modern Buryat wooden sculpture two interacting traditions are traced. One is characterized by a strong influence of the creative heritage coming from the depths of the centuries, the other is associated with the acquisition of skills and skills of the Western European-Russian realistic school of sculpture. The development of these two trends does not take place in an autonomous separation from each other, but in mutual penetration and enrichment by means of expression. The sculptural works examined confirm the idea that in the Buryat plastics the power of tradition is great and can be traced from the depths of centuries.

Keywords: Buryat sculpture, archetypal motifs, animalistics, artistic tradition, nomadism, shamanism, Buddhist mythology.

УДК 930.85(571.54)

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ БУРЯТСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

© **Амгаланова Марина Викторовна**

кандидат культурологии, доцент

Восточно-Сибирский государственный институт культуры

Россия, 670031, Улан-Удэ, ул. В. В. Терешковой, 1

E-mail: amgalanova@rambler.ru

Культурная ситуация в Бурятии первой трети XX века отличалась уникальностью, что было связано с наличием элементов родового и феодального строя и зачатков капиталистических форм производства; культов и ритуалов шаманизма, мировоззрения христианства и буддизма; разных уровней культуры и образования населения в городах и сельской местности. Кроме того, бурятская культура в целом представляла собой сплав культур народов Европы и Азии, формирование, становление и развитие которой было связано с устоями общественной жизни Забайкалья, с непрекращавшимися историко-культурными взаимовлияниями между различными культурами, находящимися на пересечении цивилизаций Востока и Запада. В формировании профессиональной бурятской культуры режиссеры, музыканты, художники использовали богатейшую сокровищницу культурного наследия, в частности буддийского искусства и эстетики фольклора. Все эти элементы занимали доминирующее положение в духовной жизни народа, а кроме того являлись близкой, понятной и доступной художественной формой, как для самих творцов новой культуры, так и для потребителей культурного продукта. Особую роль в развитии профессиональной художественной культуры сыграли российские специалисты: композиторы, музыканты, дирижеры, режиссеры, хореографы и многие другие. Первые музыкальные произведения были созданы, используя все многообразие богатейшего бурятского фольклора и достижений мирового музыкального искусства. У истоков развития жанров изобразительного искусства стояли иконописцы. Художественная секция при Бурятском ученом комитете, осуществляла сбор материалов традиций старобурятской иконописной школы, техники письма. Основными принципами советской бурятской живописи стали правдивость изображения, доступность, народность.

Ключевые слова: культурное наследие, советская культура, бурятская культура, профессиональное искусство, изобразительное искусство, музыкальное искусство.

Культура бурятского народа сложилась согласно своим внутренним закономерностям и является неповторимой и своеобразной культурой, единственной как «единственный кочевой мир, создавший уникальный тип цивилизованной структуры, где определяющую роль играет взаимопонимание человека и природы» [5, с. 9]. Переселенцы, декабристы, политические ссыльные и в целом вся система национальной имперской политики привнесла на территорию Бурятии западную (русскую) культуру. Восточная культура, в первую очередь тибетская и монгольская, была представлена системой дацанов, дуганов, учебно-просветительских учреждений и тибетской медицины. Бурятская культура имела в своем распоряжении тибетскую и старомонгольскую письменность, ксилографические типографии; кроме того, ее культур-

ным наследием является богатейший фольклор, обрядовые и религиозные праздники, изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.

В начальный период становление бурятской советской культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию, большевистскими идеологами виделось в кардинальном решении ряда взаимосвязанных задач. Во-первых, создание таких форм произведений художественной культуры, которые были бы рассчитаны на массового читателя и зрителя, большинство из которых были неграмотны вообще, а политически особенно, следовательно, они должны быть основаны на идейно-эстетических принципах партийности и народности. Во-вторых, процесс становления, развития и освоения художественной культуры наряду с созданием культурного продукта, был направлен на превращение художественного творчества в систему идеологических и эстетических принципов, чтобы на их основе сформировать морально-нравственные качества «нового» советского человека. Только при таких условиях, как указывали партийные резолюции, «советское искусство сможет выполнять свою культурно-историческую миссию» [1, с. 19–20]. В-третьих, национальную форму произведения искусства и литературы могло обеспечить культурное наследие, в частности, богатый и разнообразный фольклор, имеющий демократические традиции, а социалистическое содержание — принцип партийности и классовости.

На первоначальном этапе подчинение культуры государству не было абсолютным. Теоретические и практические вопросы культурного строительства порождали многочисленные дискуссии, единого мнения по вопросам создания и развития новой культуры у национальной интеллигенции не было. В целом формирование всех сфер бурятской культуры отмечалось принципиальным новаторством, одним из проявлений которого являлось формирование профессиональных отраслей культуры.

Бурное развитие общественно-политической мысли, идеи обновленчества, возрождения национальной культуры и влияние передовой русской интеллигенции способствовали активизации профессиональной художественной культуры. «Одним из проявлений этого можно считать усиливающиеся тенденции в литературе и искусстве Бурятии» [2, с. 34]. Советская власть в первые послереволюционные годы не имела монополии на художественную культуру, а просоветские произведения в национальных культурах были практически неконкурентоспособными. У них была иная задача: с помощью всех форм художественной культуры внедрять в сознание, в первую очередь, неподготовленное, социалистические идеи и идеалы, с целью формирования стереотипов и норм социального поведения. Именно художественная культура идеологически «правильно» должна была показать значительные события в судьбах всех народов России. В сознание людей внедрялись вера в социальную справедливость, право на улучшение жизни беднейших слоев населения, а также оптимистические ожидания лучшей жизни. Тем самым художественная культура была призвана реализовать эти чаяния народа.

Однако решение по созданию новой социалистической культуры осложнялось тем, что в Бурятии не было профессиональных деятелей культуры и искусства: писателей, режиссеров, композиторов, музыкантов, актеров, художников. Поэтому следующей насущной проблемой стала подготовка соб-

ственных кадров, разрешение которой происходило параллельно с формированием профессиональных отраслей культуры.

Важным компонентом, которому уделялось особенное внимание со стороны государственного руководства, стало художественное образование. История внедрения повсеместного школьного художественного образования восходит к 1920-м годам, когда в соответствии с нормативными документами Наркомпроса вводились дисциплины эстетического цикла. Художественное образование правящей элитой считалось важным и необходимым не только в общеобразовательном, но и в идеологическом плане: «детей надо учить рисовать и творить... делать понятнее, ближе, яснее те или иные явления, те или иные идеи... Необходимо знакомить также с произведениями искусства» [цит. по 5, с. 102–103]. Позднее, в 1930-е годы стали организовываться художественные кружки и изостудии при клубах, на производственных предприятиях, общественных учреждениях, домах пионеров.

В 1920 году была открыта музыкальная школа, в 1931 — техникум с театральным, музыкальным, литературным и художественным отделениями. В 1936 году техникум был преобразован в Бурят-Монгольское театральномызыкальное училище, в котором появились новые исполнительские специализации, такие как виолончель, кларнет, труба, фортепиано, сольное пение. Это позволило уже в 1937 г. создать симфонический ансамбль, который сопровождал театральные постановки и исполнял классические музыкальные произведения. Уровень исполнительского мастерства был так высок, что этот коллектив был рекомендован к участию в Первой декаде Бурят-Монгольского искусства в г. Москва в 1940 году.

Забегая вперед, отметим, что декада сыграла особую роль в развитии национальной культуры. Для ее подготовки и проведения в республику приехали видные отечественные специалисты И. А. Моисеев (хореография), Г. А. Полянский (музыка), И. М. Туманов (художественный руководитель). В соответствии с Постановлением областного комитета партии БМАССР от 9 декабря 1939 года «О декаде бурят-монгольского искусства в Москве» была разработана программа ее проведения с учетом опыта других национальных республик. В декаде принимали участие коллективы Бурят-монгольского национального театра, театральномызыкального училища, бурятской филармонии, оркестра бурятских народных инструментов и самодеятельных коллективов. 20 октября 1940 г. на сцене Большого театра прошла премьера оперы «Энхэ-Булат Батор», также были показаны музыкальная драма «Эржэн», прозвучали симфонические пьесы национальных композиторов и другое. Деятельность профессиональных творческих коллективов БМАССР была высоко оценена. По результатам проведения Декады Бурятский музыкально-драматический театр был награжден орденом Ленина, художественному руководителю Г. Цыдынжапову было присвоено звание народного артиста СССР, драматургу Н. Балдано, художнику Ц. Сампилову — звания заслуженных деятелей искусства РСФСР, артистам Н. Гармаевой, Н. Гендуновой, Ч. Генинову, А. Ильину — звания заслуженных артистов РСФСР.

Сегодня понятно, что эта работа сопровождалась рядом объективных трудностей: тяжелая экономическая ситуация, отсутствие профессиональных педагогов для преподавания в общеобразовательных школах, в первую оче-

редь в сельской местности, материально-технической базы, программного и методического обеспечения. Однако, несмотря ни на что, задача по формированию многоуровневой системы подготовки, завершающейся профессиональным образованием, была осуществлена менее чем за два десятилетия.

Еще одним важным аспектом становления и развития профессиональной культуры Бурятии является то, что у ее истоков стояли выдающиеся отечественные специалисты. Здесь плодотворно работали композиторы П. М. Берлинский и В. И. Морошкин, пианистка В. Д. Обыденная, скрипачи Н. И. Моторин и Н. Н. Тихонов, режиссеры Е. П. Просветов и А. В. Миронский, дирижер И. Л. Рык, музыкант-этнограф Б. П. Сальмонт и многие другие исполнители, композиторы, педагоги, собиратели и исследователи бурятского фольклора. Ими были написаны первые музыкальные произведения в сложных жанрах с использованием всего многообразия богатейшего бурятского фольклора: симфоническая поэма «Героический марш Бурят-Монгольской АССР» Р. М. Глиера (1937), опера М. П. Фролова «Энхэ-Булат-батор» (1939), музыкальная драма П. М. Берлинского и Б. Б. Ямпилова «Баир» (1939), музыкальная драма В. И. Морошкина «Эржэн» (1939). «Их творчество оказало огромное влияние на пути развития музыкального искусства БМАССР. В итоге яркая национальная основа народных мелодий, песен, танцев, инструментальных наигрышей на лимбе, хуре — обрели новую жизнь в профессиональной музыке» [3, с. 20].

Театральное искусство в его классическом понимании стало абсолютно новым явлением в художественной культуре Бурятии. В 1921 г. было создано товарищество драматических артистов, которое состояло из профессиональных актеров и полупрофессиональных любителей: П. Н. Маргер-Мерецкая, Д. Д. Лельский, Е. А. Танская и другие. Начиная с 1920 г. организовывались гастроли столичных театральных коллективов, таких как «Синяя блуза», Театр Революции, Московский передвижной организационный синтетический театр Международного Красного Стадиона и Осоавиахима СССР (Оргтеатр). С деятельности последнего, прошедшего в Бурятии театральные сезоны 1928–1929, 1930–1931, 1932 годов, ведет свою историю Русский драматический театр.

Руководитель оргтеатра Е. И. Просветов по решению Наркомпроса республики организовал театральную студию, в которой преподавали актеры В. Арбенин, А. Добкина, Н. Невельский, М. Немлехер, М. Святская, А. Тольский, Б. Туф, А. Филипова. Заслуга деятелей Оргтеатра заключалась в подготовке создания русского драматического театра, а также в подготовке кадров для национального театра драмы. С 1932 г. в республике стал работать А. В. Миронский — начальник управления зрелищных предприятий и художественный руководитель Гостеатра, в 1933 г. приехали выпускники ГИТИСа: режиссеры А. В. Африканова, С. А. Бенкендорф, которые во многом определили театральную жизнь Бурятии.

Учеба у профессионалов позволила в короткие сроки сформировать систему подготовки собственных профессиональных кадров. Так, в 1934 г. состоялся первый выпуск бурят-монгольского музыкального техникума, в котором преподавали актерское мастерство Г. А. Бауэрс, музыку — П. М. Берлинский, ритмику и танец — А. Добкина, биомеханику — М. А. Немлехер, акро-

батику — Н. Е. Левский. Выпускниками техникума стали такие знаменитые мастера национальной бурятской сцены — актеры, режиссеры, композиторы, драматурги, как Д. Аюшеев, Ж. Батуев, Н. Балдано, У. Болдонова, Н. Гендунова, Ч. Генинов, П. Николаев, Ж. Пагбаин, М. Степанова, В. Халматов, Г. Цыдынжапов, М. Шамбуева, Ю. Шангина, Б. Ямпиллов и другие.

Следует также отметить, что формирование компонентов профессиональной культуры было осуществлено также в короткие сроки. Так, были открыты государственный русский театр драмы (1928), национальный драматический театр (1932), музыкальная школа (1934), государственная бурятская филармония (1938), бурят-монгольский колхозно-совхозный театр (1938), государственный театр юного зрителя (1940), русский драматический театр г. Кяхта (1940), был создан оркестр бурятских народных инструментов (1939), Союз бурятских художников (1933), Союз бурятских писателей (1934), Союз композиторов БМАССР (1940).

В развитии изобразительного искусства в этот период произошел целый ряд изменений, которые были связаны с переходом от «средневековых форм мышления к реалистическим, исторически близким европейским нового времени» [2, с. 34]. До революции у бурят имелось развитое декоративно-прикладное искусство, со второй половины XIX века появились ремесленные центры, специализировавшиеся на искусстве литья, имелись профессиональные резчики и чеканщики по металлу, резчики по дереву, мастера по плетению и теснению по коже, иконописцы, мастера полихромной росписи. Первоначальные навыки рисунка и живописи будущие художники получали у школьных учителей, художников при дацанах.

В «Очерках истории культуры Бурятии» отмечается, что традиции изобразительного искусства дореволюционной Бурятии были ограничены кругом используемых орнаментальных мотивов, были замкнуты в самой себе [4, с. 240]. Однако это было не совсем так. Т. А. Бороноева в своей работе «Графика Бурятии» выделяет в результате эволюции буддийского искусства, во-первых, появление таких жанров, как пейзаж, портрет, историко-бытовые картинки и в нарастании светских, реалистических тенденций в жанре житийной иконы. Во-вторых, становление и развитие традиционной бурятской графики осуществлялось в контексте фольклорной традиции и в наличии «школы», включающей в себя компоненты культур Индии, Китая, Тибета и Монголии, [2, с. 35]. Таким образом, у бурят, помимо художественных традиций декоративно-прикладного искусства, имелись самобытные, разнообразные достаточно развитые традиции собственно изобразительного искусства. Тем более, что направление традиционной бурятской графики стало «связующим звеном между буддийской изобразительной традицией и реалистическими тенденциями нового времени» [2, с. 36].

Процесс развития изобразительного искусства в 1920-е годы проходил в двух плоскостях: народное самодеятельное творчество и профессиональное искусство. В процесс национально-культурного строительства включаются и иконописцы (О. Будаев, С. Самбуев, Г. Эрдэнийн и др.), и самодеятельные художники (И. Аржиков, И. Дадуев, Ц. Сампилов, А. Хангалов и др.). Возглавляемая П. Н. Дамбиновым художественная секция при Бурятском ученом комитете (Буручком), снаряжала молодых начинающих художников в экспе-

диции в районы и дацаны республики по сбору материалов, в том числе и образцов дацанского искусства, традиций старобурятской иконописной школы, техники письма, технологий изготовления скульптур.

В 1920-е годы изобразительное искусство Бурятии отражало общую тенденцию становления социалистического искусства, основными принципами которой стали правдивость изображения, доступность, народность. Требованием времени также стал отказ от форм, стандартов, шаблонов буддийской живописи. Поэтому художниками создавали картины, посвященные историческому прошлому, которые были близкими по духу бурятскому народу, а также картины, посвященные современным актуальным проблемам жизни бурятского народа: «Картежники», «Монгольские партизаны», «Въезд партизан в Верхнеудинск в 1920 году», «Любовь в степи», «Арканщик» Ц. Сампилова, «Уходящий быт» И. Дадуева, «Дурные последствия», «Бурятка в наряде» А. Аржикова, «Боритесь с ламством», «На борьбу с калымом», «Панорама паровозо-вагоностроительного гиганта Бурятии» А. Ажигирова и многие другие.

Особое значение государственным руководством придавалось выставочной деятельности, художники Бурятии впервые получили возможность показать свои работы. Ц. Сампилов участвовал в оформлении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве (1923); работы Ц. Сампилова, Р. Мэрдыеева, О. Будаева, Г. Эрдынийна, Б. Будаева были представлены на всесибирских выставках в Новосибирске и Иркутске (1927). Художественной секцией Буручкома был организован ряд выставок, самыми крупными из которых стали выставка к 10-летию революции (1927) и к 5-летию республики (1928). Примечательным явлением стало не только то, что на выставках были представлены работы, написанные в традициях буддийского искусства, но и то, что им была дана высокая оценка столичных критиков, «ратовавших за использование богатого наследия ламаистской культуры и призывавших привлечь на общую выставку больше дацанских мастеров-иконописцев и скульпторов» [2, с. 43].

Излюбленными темами в работах бурятских художников продолжала оставаться традиционная культура: особенности кочевого быта, традиционное жилище, многообразные религиозные обряды и праздники. В работах Р. Мэрдыеева «Тайлаган», Г. Эрдынийна «Бурятский шаман во время камлания в доме», «По дороге на обо», «Сагаалган» отражены самобытность жизни, национально-этические нормы морали, что в целом рассматривается как формы закрепления, сохранения и трансляции социально-культурного опыта бурятского народа.

Программные и нормативные документы Наркомпроса особую роль отводили агитационно-массовым возможностям изобразительного искусства, призванного фиксировать исторические события. Период 1920–1930-х годов характеризуется разработкой и публикацией агитационных плакатов, учитывающих национальную специфику и текущие проблемы региона. Зачастую они выполнялись по заказу ЦИК, Совнаркома БМАССР, Наркомпроса и Наркомздрава БМАССР. В этот период появляются принципиально новые для бурятской живописи жанры газетной графики и иллюстрирования книг.

Конечно, становление бурятского изобразительного искусства не миновало основных идеологических клише своего времени, что достаточно подробно рассмотрено в исследованиях И. И. Соктоевой, Т. А. Бороноевой и др. В своих работах они отразили основные противоречивые тенденции становления и развития бурятского изобразительного искусства. С одной стороны, тенденция, связанная с сохранением и трансляцией традиций буддийского искусства, а с другой — стремление шагать «в ногу» с эпохой и соответствовать классовым требованиям, которые полагались наиболее актуальными, в частности, показать картины такого общественного устройства, при котором не будет эксплуатации человека человеком. Несомненно одно: непосредственное обращение к произведениям живописи, их пристальное и непредвзятое изучение дает возможность воспринять ушедший мир глазами очевидцев, понять их мысли и чувства.

Литература

1. Архангельский Ю. Е. Художественная жизнь в архитектонике социокультурного пространства советского общества: дис. ... д-ра культурологии. Краснодар, 2011. 446 с.
2. Бороноева Т. А. Графика Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1997. 127 с.: ил.
3. Жабеева Я. О. Становление и развитие профессиональной музыкальной культуры Бурятии: 1923–1945 гг.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2006. 24 с.
4. Очерки истории культуры Бурятии: в 2 т. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1974. Т. 2. 491 с.
5. Эстетическое и художественное образование в Бурятии. Улан-Удэ: Изд-во Бурят гос. ун-та, 2014. 256 с.

FORMATION OF PROFESSIONAL BURYAT CULTURE IN THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

Amgalanova Marina Victorovna
Candidate of Culturology, Docent
East-Siberian State Institute of Culture
Russia, Ulan-Ude
E-mail: amgalanova@rambler.ru

In the first third of the XX century the cultural situation in Buryatia was unique due to the simultaneous presence of elements of the tribal and feudal system and the rudiments of capitalist forms of production; cults and rituals of shamanism, the worldview of Christianity and Buddhism; different levels of culture and education of the population in cities and rural areas. At the same time the Buryat culture was a mix of Europe and Asia cultures. Its formation and development was associated with the social life of Transbaikalia, with the historical and cultural influences of the cultures and civilizations of the East and West. In establishment and the development, artists, musicians, writers use the rich treasury of Buddhist art and folklore aesthetics. All these elements occupy a dominant position in the spiritual life of the people, and in addition being close, clear and accessible art form, both for the creators of a new culture, and consumers of cultural products. Russian specialists played a special role in the development of professional artistic culture: composers, musicians, conductors, directors, choreographers and many others. The

first pieces of music have been created using the diversity of rich Buryat folklore and achievements of world music art. Initially, the development of genres of fine art participated by iconographers. Art section at the Buryat Scientific Committee has collected materials icon painting school of Oldbelievers' tradition and painting technique. The main principles of Soviet Buryat painting were truthfulness of the image, accessibility, nationality.

Keywords: Cultural heritage, Soviet culture, Buryat culture, professional art, fine arts, musical art.

ЭПОС И ХУДОЖНИК: В ПОИСКАХ АРХЕТИПА

© Батырева Светлана Гарриевна

доктор искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник,
Калмыцкий научный центр РАН
Россия, 358000, г. Элиста, ул. Н. Илишкина, 8
E-mail: sargerel@mail.ru

В понимании искусства как процесса новаций и утрат художественного наследия, возможен его объективный анализ в обозначенном ракурсе исследования. Бытие изобразительного искусства Калмыкии определяет внутренний механизм развития, обусловленный базовым ценностно-нравственным потенциалом этноса, сохраняемым традицией. Истоки нужно искать в духовной сфере категорий и символики этнической культуры, представляющей сложную систему мировидения, неотъемлемую от природного окружения. Традиционные взаимоотношения человека и природы — явление глубоко социальное, обществом сформированы ценности этнической культуры.

Мировидение калмыцкого художника генерировано в традиционной сфере культуры, сохраняющей, несмотря на кардинальные изменения, и поныне родовую суть общественного сознания. Культуру во многом можно рассматривать живым организмом, самовосполняющим потери в реализации своего генофонда. Механизм памяти существенен для ее понимания и исторически обусловлен явлением своеобразного «стяжения времени» в творческой деятельности.

Ключевые слова: культура, искусство, творчество, автор, традиция, образная память.

Действительно, творчество органично соединяет прошлое и настоящее и может служить «инструментом исследования закономерностей на конкретном материале национальной культуры, ... неотъемлемой от человеческой истории, представляющей собой прогрессивно ускоряющийся процесс» [5, с. 8; 64]. Такие связующие звенья преемственности этнических традиций, отвечающие за целостную сохранность наследия, думаем, имеются в культуре каждого народа. В самовыражении творческой личности видим естественный процесс регенерации этнического ядра культуры в особых структурах сознания, точнее, самосознания, что позволяет рассматривать культуру как традиционную, а художника — ее носителем. Этот феномен многоаспектен, представляя большой исследовательский интерес в сфере теории искусства.

В творчестве происходит приобщение личности к коллективной памяти предков — генетическому механизму, скрытому в глубинах психики и сознания. Это не столько подсознательное, сколько *первообразное* как особый уровень *коллективного* бессознательного [1, с. 110–111], выходящий за пределы личностной сферы сознания. Исследование творческого мышления предполагает отыскание в нем инвариантного архетипического ядра. Архетип — мета образной памяти предков [4, с. 43–44]. Таковой воспринимается модель мироздания, проецируемая в культуре многими поколениями народа. Здесь генерировано мифосемантическое содержание, восходящее к древней космогонии, проецирующей образную память предков в искусстве.

Творчество предполагает особую способность художника чувствовать и реализовывать в произведениях архетипические формы. Живописи народного художника РСФСР Горя Рокчинского (1923–1993) свойствен эмоционально-приподнятый строй, далекий от приземленности рационального бытия, что заставляет внимательнее всмотреться в произведения в поисках мифопоэтического начала.

Рождение художественного образа одухотворено знаковой изобразительной системой народного искусства. Таково мифопоэтическое пространство полотна «Матери-земли родной», предваряющего появление его эпических произведений. В них находит органичное воплощение образная память предков. Эстетика мифа, как чувственная основа деятельности автора, обретает живописную плоть традиции в диалоге с миром [7, с. 86–87]. Художник в осмыслении истории интуитивно нащупывает архаические коды коллективного сознания и строит новую мифологическую реальность. Этим обусловлен плодотворный процесс обретения творческой личностью культурного наследия.

Полотно «Джангарчи Ээлян Овла», созданное в 1969 г., знаменует начало нового живописного цикла автора. «Джангариада» рождена в призме традиционного мироощущения, дающего особый взгляд на Время и Пространство Бытия. Такова ярусная, до бесконечности расширяющая линию горизонта плоскостная композиция живописи, отсылающая к изобразительным основам искусства «монгол зураг». Полотна-панорамы иконописца Марзана Шаравы начала XX в.: «Один день Монголии», «Праздник кумыса», «Зелёный дворец» в композиционных истоках тяготеют к концентрированному «охвату-совмещению» пространства и времени мобильного бытия кочевников. Традиционное «зерно» пространственного мышления закономерно прорастает в эпической теме живописи, проецирующей творческое восхождение автора от мифопоэтического мироощущения к мифовоззрению. Последнее инициирует особые пространственно-временные отношения в творчестве калмыцкого художника.

На фоне многоярусной панорамы счастливой и обетованной страны Бумбы (калм. «сосуд», «ёмкость») вырастает фигура поющего сказителя Ээлян Овла. Певец показан фронтально, лицом к зрителю на возвышении, полихромно обозначенном. Произведение посвящено творчеству, его образному воплощению в живописной трактовке, обретающей глобальный смысл темы народа, создавшего эпос «Джангар». Отображая бессмертное величие народного духа, автор использует всеобъемлющий композиционный прием пластично «растягиваемой» по вертикали плоскости изображения. В живописи это органично сопрягается с ритмом эпического повествования.

На полотне — джангарчи, певец земли родной, сохраняющий и несущий народу его духовное сокровище. Это эпос, понимаемый автором как метазнак традиционной культуры, передаваемый из поколения в поколение. В образе Ээлян Овлы сконцентрирована историческая память общества, его творческий потенциал, претворенный в гениальной Джангариаде. Национальная идея как вековая мечта о счастье объемлет мир в органичном единстве Человека, Общества и Природы. Этническое самосознание проецирует живописную карти-

ну мира, оживающую в традициях и колорите плоскостного письма [3, с. 40–41].

Мощно, на одном дыхании это передано художником ранее в полотне «Мать-земля родная», — в монументальной простоте композиции — старой женщины, вырастающей из лона степи. Образ матери-природы одухотворен анимистическими воззрениями матриархальной древности. Параллельно природе, красочно воспроизведенной в панораме Бумбы, воспринимается зрителем рапсод. Первозданная целостность человека и природы в «Матери-земли родной» получает продолжение в динамике ярусной композиции, наполненной движением: сцены охоты, идущего каравана, пасущихся тучных стад животных, празднующих людей и едущих охранителей-богатырей. Вдохновенное пение главного персонажа мастерски перелагаемо в полихромную живопись-панораму Бытия. Наполнена человеком Природа — очеловечена его деятельностью в композиции «Джангарчи». Номадическая архаика мироощущения органично перерастает в образ народа, осознающего своё творческое предназначение. Глубинное осмысление истории выходит за рамки прямого иллюстрирования эпического текста. Автором найден архетип в панорамной картине мира со «специфическим пониманием пространства», где «перемещение в нем может протекать вне времени... или же произвольно сжиматься или растягиваться по отношению к течению времени» [8, с. 288]. В живописном средокрестии литературы и искусства соединились время и пространство традиционной культуры.

В анализе художественной формы произведений важно подчеркнуть приход автора, воспитанного школой реализма, к традициям плоскостной живописи, совмещающей декоративизм цвета с тонким контуром рисунка. Колорит созвучен ритму и цветоструктуре калмыцкой вышивки «зег». Декоративная выразительность народного орнамента наполнила произведение ароматом полихромного колорита. Богатейшая тональная раскладка цвета, применяемая художником, находит органичное развитие в прекрасной картине мира.

Одухотворение Природы питает живописную ауру произведения «Джунгария» в ярусной раскладке пространства по вертикали изображения. Тематически обобщая творчество автора рубежа 1980–1990-х годов, полотно-воспоминание об утраченной гармонии Бытия выступает одой мирозданию номадов. Художник с упоением, в деталях живописует кочевой уклад жизни народа, знавшего в истории оседлые поселения властителей полумира. Картина несет ощущение полнокровного бытия людей в неразрывной связи с Природой, воссозданного в звучном, солнечном спектре живописи. Необыкновенная просветленность колорита идет от умонастроения автора, покоя и радости мудрого прозрения в захватывающей картине Жизни.

Панорама «Джунгарии» воспринимается магической, концентрируя особый взгляд человека, находящегося в постоянном движении. Это обуславливает множество точек зрения, воспроизводимое в обратной перспективе на полотне... Иконописной традицией воспроизведен пейзаж в легко намеченной перспективе изображения. Верх композиции фиксирован высеченной на горном склоне фигурой Будды, озаренной лучами солнца. Обетованная страна Бумба перенесена кистью живописца на историческую прародину народа. Мифическим кодом его происхождения воспринимаются могучие яки, пасу-

щиеся у порожистой горной реки. Органично входят в живописную ткань произведения родовые тотемные ассоциации в мифопереложении художника. Его внутренний мир адекватно воспроизведен в живописной картине Мира.

Приобщаясь к глубинным мифопоэтическим истокам культуры, автор реконструирует в этнической идеограмме традиционное мироздание. Исходным в его поисках является условность традиционного искусства как основополагающее начало осмысления мира. В плоскостной выразительности письма особое значение придаётся линии, гибкой и певучей, выразительно упругой в динамике контурного рисунка. Светотеневая моделировка объема отходит на задний план: в линейной выразительности формы применяется различная толщина контура. Принимая условность традиции ярусного воспроизведения пространства, художник строит разворачиваемое снизу вверх изображение. Оно воспроизводится параметрами: ниже — ближе, выше — дальше. Удаленность подчеркивается утоньшением контура очерчиваемой формы, здесь нет иллюзорной светотеневой передачи объемного мира. Плоскость бумаги или холста принимается как заданное пространство, не нуждающееся в подражании реальности — создании его трехмерного правдоподобия. Исходные правила творческой игры в изобразительной системе определяют направление поисков: от иллюзии перспективной трактовки трехмерного пространства европейского искусства — к двумерной плоскости восточного линейного письма. Его он создает в обратной перспективе, характерной множественностью точек зрения в воспроизведении-восприятии многоярусной композиции.

Подобная условность свойственна живописи буддизма, где рамками канона определена символика линии и цвета, их глубинная сакральная значимость. История семантического развития древнейшего корня «зур» («зург» — «писать», «рисовать», «чертить» и «зурач» — «иконописец» у калмыков — С. Б.) вплоть до наших дней сохранила его религиозно-мистическую «толковательно-предсказательную окраску». Мифологическая семантика слова «зург» в значении линейной выразительности плоскостной живописи монгольских народов находит объемное развитие в творчестве калмыцкого художника.

Чёткий линейный рисунок способствует созданию замкнутой и статичной композиции в символической условности декоративного изображения. Плоскостная выразительность пространства и отсутствие выраженной пластики объема в развернутом снизу вверх изображении, определяют отличие живописи «монгол зураг» от западной с иллюзорной передачей реального мира средствами светотеневой моделировки объема и его перспективного сокращения. В восточной традиции естественно принимать условность изображения, преодолевая рамки времени в плоскости его объединяющего пространства. Мифопоэтические особенности мироощущения органично перелагаемы в творчестве художника XX в. Освоение традиции всегда происходит на уровне развития личности, которая может прикоснуться к традиции в теме произведения, или пойти дальше, глубинно осваивая структуру плоскостного изображения. Поиски были продолжены автором в создании эпических полотен, посвященных «Джангариаде» [3, с. 9–13].

Отметим: колорит его произведений знаков в составляющей цветовой гамме, берущей начало в народной традиции. С синевой вечного неба, симво-

лизирующего такие понятия, как бессмертие и мужество, связан синий цвет, белый олицетворяет чистоту духовных помыслов и учения, жёлтый — святость вероучения, красный — цвет солнца, а черный воспринимается в качестве оппозиции белому. Остальные цвета происходят от «пяти основных», среди них белый цвет является «материнским» началом, производящим в спектре все цвета радуги в народном орнаменте «зег».

Найденное автором плоскостное контурное письмо обусловлено особыми отношениями Времени и Пространства в калмыцкой традиционной культуре, уходящей истоками в далекое прошлое Центральной Азии. Они развиваются от «линейного способа мировосприятия неделимого пространства древнего охотника-скотовода, связанного маршрутом его кочевков» до концентрического, кругового способа восприятия пространства с центром «своей» территории кочевников, издревле знавших оседлые и полуоседлые поселения. Исследователями отмечается «явное отличие пространственной осведомленности охотников и скотоводов-номадов от пространственной ограниченности земледельцев» [11, с. 17].

Время в номадической культуре мифологически трансформировано, что позволяет говорить о глобальной Метафоре особого времени-пространства, находящегося с первобытным Человеком в странном диалоге... Это «Время вне времени» — особый Мир, особое Пространство, особое Время, нефиксированное, а растекающееся в пространстве изображения» [7, с. 577]. Пространство, создаваемое автором «Джунгарии», концентрируется в спиралеобразном движении не на земле, а как бы в парении над ней. Композиционный приём обусловлен постоянной сменой точки зрения художника, отсюда её «распластанность» и в то же время «собираемость» взглядом. Это наглядно иллюстрирует панорамное полотно, в восприятии которого взгляд поднимается «ступенями» до центра композиции в детальной раскладке плана — главного в понимании сюжета, затем — к высшей точке изображения и «ярусами по спирали» спускающегося к центру панорамы.

В совмещении древней динамически-линейной и появившейся с переходом на оседлость статически-радиальной формы восприятия и отражения пространства формируются особенности изобразительной системы. Это реконструкция пространства в виде «расходящихся от сакрального центра концентрических кругов, затухающих к границам неведомого» [12, с. 341]. Примером может служить центрическая конструкция юрты номадов, смыслового центра родовой территории, структурированной радиально по степени ее хозяйственного освоения.

Интересно отметить параллель в излюбленном автором способе оформления произведения — объемного обрамляющего изображение паспарту, дополнительно вкладываемого затем в раму. Пространство произведения в такой подаче многослойно, окружаемое нейтральной сферой широких полей обрамления, и только затем — той или иной рамой, целостно заключающей пространство изображения.

Художественное воплощение образа мира и человека в мире, традиционного сюжета в искусстве, формируется под непосредственным влиянием окружающей среды. Ею определяется творчество, и в конечном итоге, — своеобразии традиционной культуры этноса. Уровню развития общества со-

ответствует свой характер взаимоотношений человека и природы, что и находит выражение в творческих поисках авторов изобразительного искусства Калмыкии. Взаимообусловлены духовность этноса, оформленная в нравственно-этическую систему представлений о мире, и мифопоэтическая выразительность творчества, произрастающего на традиционной почве культуры.

Отметим, исследование эпической тематики произведений, как и другие фольклорные явления профессионального искусства, возможно в применении методологических основ искусствознания, этнопсихологии, социологии, культурологии и философии. В междисциплинарном аспекте изучения творческой деятельности автора выделяем в его живописной интерпретации эпического наследия идею гармоничного со-бытия человека и природы. Мировоззрение, составляющее драгоценное наследие номадической культуры, представляет выход из кризиса, получившего в науке название экологического. Определяем его следствием кризиса мировоззрения человека, далеко ушедшего от природы и бесперспективно противопоставившего ей себя в развитии цивилизации. Интересно обнаруживать мифопоэтический строй мышления автора в первоначальной целостности этнического мироощущения. В его произведениях заключен феномен репродуктивной способности художественной традиции, продолжающей жить в образном мышлении творческой личности.

В эпическом сознании народа и художника центром мироздания является человек, который страдает и радуется, теряет и находит, созидает и борется. Он — двигатель истории, связующее и действенное звено Прошлого, Настоящего и Будущего. Такова вариация главной темы в обобщенном образе эпического героя «Баатр». Всадник в полном боевом вооружении дан в сложном развороте стреляющего на скаку. Вверху, как символ благородных помыслов богатыря, обороняющего родную землю, поднимается белоснежная вершина Алтая, одухотворяемая в фольклоре тюрко-монгольских народов. Многозначен символ Родины, во имя которой совершаются подвиги. Отметим, патриотическая тема богатырского эпоса в живописной Джангариаде интерпретирована автором в образе певца-сказителя, сотворяющего мир прекрасной мечты народа.

Воплощая образную память предков, художник осознает свое предназначение в репродуктивном созидании — творчестве. Прозрение реализовано в картине миротворения человеком, венцом мироздания. Эпическая тема получает обратную связь в проекции на культурного героя, созидающего прекрасный миф о Счастье, преподносимом в союзе «Человек-Природа-Общество». «Джангарчи» Гаря Рокчинского перерастает границы мифотворения, преобразуемого в мировоззрение, центром которого является не воин, а творческая личность, ведущая к своей мечте народ. Качественно новый типаж в калмыцком искусстве можно рассматривать следующей вехой прочтения эпического цикла Джангариады. Творческий вклад художника в художественное наследие народа дает ему новую жизнь в изобразительном искусстве.

Сотворить живопись национальную под силу «мастеру «уруну», стоящему у начала миротворения» [6, с. 7] в приобщении к истокам традиции, её глубинного осмысления в творчестве. В фольклоре автор ищет и находит, воплощая в образах драгоценное наследие культуры. В полотне под названием

«Жангрин жиндмн» (калм. «Сокровище Джангара») новая трактовка эпической темы увязывает воедино творческие поиски живописца последних лет жизни... Мироощущение автора рождает мифопоэтический образ Белой лошади в многозначной ярусной композиции. Статичен в своей устойчивости черный квадрат космического пространства, рождающего точный абрис бегущего животного. С ним связаны мобильный образ жизни и символика кочевой культуры, обозначающая благородство помыслов, веру и преданность. Хаос космической бездны, рождающей время и пространство бытия человека, художник-миротворец упорядочивает, уподобляясь предкам, в систему мироздания знаковыми фигурами калмыцкого календаря. В произведении гениально просто совмещены традиционное пространство с народным ощущением времени. Белая лошадь — смысловой центр живописной композиции, созданной в юбилейный 1990-й, год празднования 550-летия Джангариады [3, с. 46].

Открытие традиционной символики цвета делаем вместе с автором, осмысливая бег времени из-под копыт животного, знакового для кочевого бытия. Впереди лошади — резвый жеребёнок, выбрасывающий вперёд неокрепшие ноги, знаменует собой начало года. В космическую бездну уходят по нисходящей спирали змея и дракон, многозначные символы предыдущих лет. Художник мыслит и говорит с нами языком предков, выстроившим взаимоединую систему Времени и Пространства бытия. Таков Хронотоп мифопоэтического восприятия Мира.

Красив в сложной тональной разработке черный фон композиции, важный для понимания традиционной культуры, не противопоставлявшей, а философски сопрягавшей основополагающие цветовые оппозиции (черный и белый) бытия в мироощущении кочевника [10]. Из черной бездны вырастает древо и гора мироздания, несущая на белой вершине красный диск солнца. Изобразительный ряд верхнего яруса композиции прочитывается как культурная идеограмма народа. Это его эпическое наследие в образах могучего Джангра-богдо на престоле, красавицы-ханши Ага-Шавдал, мудреца Алтан Цеджи, храбреца Хонгра Алого Льва и свиты богатырей. Символом бумбулвы, ханской ставки, тонким рисунком воспроизводятся родовой бунчук со знаменем у юрты, буддийский храм и белый цветок лотоса. Связывает все воедино символ очага, связанный с древним культом родового огня, сопрягаемого предками с Солнцем.

Композиция прочитывается как благопожелание автора народу, прописанное в живописи драгоценными знаками ясного письма «тодо бичиг». Оно воспринимается своеобразным живописным завещанием мастера потомкам, выраженным в названии произведения «Жангрин жиндмн» (калм. «Сокровище Джангара») [3, с. 47–48].

Гармония этнической Вселенной обретает здесь мощь космического выражения в счастливо найденном синтезе пространственно-временной символики эпоса. Вертикальная дихотомия образа «Матери-земле родной», развернутая в ярусной панораме «Джангарчи Ээлян Овла», перерастает в циклическую модель Времени в ритуале обрядовой символики народного календаря. Понятие «расщепленного мира» связано с «подлинно квантовым подходом ко времени в народной традиции» [2, с. 11], воспроизводящей в знаках спираль времени... Такова строгая графика произведения «Хальмг Таьгч», на желтом

фоне несущая красный диск Солнца. Символика «улан зала» (калм. «красная кисть»), знаковый элемент самоназвания народа — «улан залата хальмгуд», в образном переводе с калмыцкого означает «дети Солнца». На алом круге изящно выписан белый силуэт бегущей лошади, символ Учителя и бескорыстия помыслов человека. Лошадь как своеобразный оберег-пожелание «морн-эрднь» выражает сокровенный смысл образа: «Да будет благословен народ в чистоте помыслов и деяний стремящийся к благоденствию!» [3, с. 48]. Лако-ничная графика калмыцкой традиции восходит к иератике древней квадратной письменности, орнаментальным истокам культуры, дополняемой надписями на санскрите, тибетском и старокалмыцком «тодо бичиг».

Художник и эпос — взаимодополняющие начала в творческом процессе. В этом убеждаешься, когда всматриваешься в произведение, возможно, главное по емкости выражения истории и культуры народа в живописном наследии Г. Рокчинского. Полотно «Эрднин экин цагт...» озаглавлено величавыми начальными строфами великого эпоса: «Это было в начале времен... В стародавний век золотой Вечности начинался Рассвет...». Мифопоэтическое повествование о циклической смене эпох в эпической картине Мира предстает в живописи целостной системой взглядов на мир. Не каждому автору дано подняться до уровня эпического мироздания, у живописца Г. Рокчинского составляет суть мифопоэтического творчества [3, с. 48–49]. Оно закономерно ориентировано на «Время мифическое — начальное (правремя), предшествующее историческому, время первопредков и первотворения в мифах космогонических. Это время первопричин. В мифологическом мышлении сведение причинно-следственного процесса к материальной метаморфозе в рамках индивидуального события — к его происхождению закономерно. Мифические прасобытия являются «кирпичиками» мифической модели мира. Изменения в историческом времени во Времени мифическом проецируются в акте творения» [9, с. 252–253].

Многоплановая композиция «Эрднин экин цагт...», вытянутая по горизонтали в сложном пространстве исторического бытия этноса. Многоярусная плоскостная композиция «свернута» в реалистической перспективе планов, что позволяет найти автору необходимый ракурс воспроизведения отдаленного времени. Особый смысл обретает «растянутость» переднего жёлто-красного плана с изображением огромной каменной черепахи древнемонгольских городов и костей животных.

Философскую тему бренности бытия дополняет изображение обетованной Бумбы, возносящейся крышей храма в белоснежные вершины монгольского Алтая, прародины калмыков. Над горизонтом — выплывающий в облаках светозарный образ Будды. Художник мыслит категориями Пространства и Времени в эпической традиции калмыков, воспроизводящей ход истории этноса. В вытянутой по горизонтали композиции, «бегущей» табуном к водопою слева направо, горный утёс, подобно оси Мира, соединяет вершиной Небо и Землю. Многозначный символ народа, трактуемый автором основой мироздания. Из облаков, напоминающих очертаниями всадников, «пролилась» благодатным дождем дружина богатырей Джангара, призванная быть охранителями страны Бумбы. Просторы её растянуты по горизонтали ярусного пространства, прочитываемого в исторической взаимосвязи Прошлого,

Настоящего и Будущего народа. Философским обобщением: всё брэнно в мире, только народ и его культура обречены на вечную жизнь, — насыщен метафорический образ. В живописи суммированы размышления художника об исторической судьбе народа и его культурном наследии. Рамки собственно эпической темы раздвинуты, обретя драгоценную живописную форму глобального понятия «народ, история, культура». Поистине эпическое обобщение образа Родины в этнической картине мира [3, с. 51].

Эпос, величайший знак традиционной культуры, знаменует вершину духовных помыслов художника. Мироздание его живописи сложно и многозначно, генерируя в истоках к древнему мифопоэтическому архетипу восприятия-отображения предков. Вариации фольклорной темы взаимообусловлены, связаны между собой, выражая полноту эпического мировоззрения, восходящего к мифовоззрению. Таково этническое пространство живописи народного художника РСФСР Гаря Рокчинского, органично представляющее культурное пространство этноса.

Литература

1. Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 1. С. 110–111.
2. Арутюнов С. А. Этнография и время // IV Конгресс этнографов и антропологов России: тезисы докладов (Нальчик, 20–23 сентября 2001 г.). М., 2001. С. 14.
3. Батырева С. Г. Образная память предков. Живопись Г. Рокчинского во времени и пространстве калмыцкой традиционной культуры. Элиста: Джангар, 2004, ил.
4. Брудный А. Архетип — связь прошлого с настоящим // Декоративное искусство СССР. М., 1983. № 8. С. 43–44.
5. Гачев Г. Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М.: Художественная литература, 1989. 431 с.
6. Кичиков А. Ш. Образная память народа как знак культуры / Образная память народа: библиогр. пособие. Элиста: Джангар, 1998. С. 7–8.
7. Лобок А. М. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 688 с.
8. Лотман Ю. М., Успенский Б. М. Миф — имя — культура. Ученые записки Тартуского университета // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. 308 с.
9. Мелетинский Е. М. Время мифическое / Энциклопедия. Мифы народов мира. М.: Наука, 1982. Т. 2. С. 252–253.
10. Митиров А. Г. О цветовой семантике орнамента монгольских народов // Этнография и фольклор монгольских народов / отв. ред. А. Г. Митиров. Элиста, 1981. С. 90–100.
11. Тишков В. А. Культурный смысл пространства / V Конгресс этнографов и антропологов России. Омск, 9–12 июня 2003 г.: тезисы докладов. М., 2003. С. 14–31.
12. Топоров В. Н. Пространство / Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 340–342.

EPOSANDARTIST: INSEARCHOFARCHETYPES

BatyrevaSvetlana

Doctor of Arts, Associate Professor, Leading Researcher,
Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences
Russia, Elista
E-mail: sargerel@mail.ru

In the understanding of art as a process of innovation and loss of artistic heritage, its objective analysis is possible in the indicated view of research. The art of Kalmykia's fine arts defines the internal development mechanism, conditioned by the basic value-ethical potential of the ethnos, preserved by tradition. Sources should be sought in the spiritual realm of categories and symbols of ethnic culture, which represents a complex system of worldview, inherent in the natural environment. The traditional relationship between man and nature is a profoundly social phenomenon. The society has formed the values of ethnic culture.

The worldview of a Kalmyk artist is generated in the traditional sphere of culture, which, despite the cardinal changes, still preserves the ancestral essence of public consciousness. Culture in many ways can be considered a living organism, self-replenishing losses in the implementation of its gene pool. The mechanism of memory is essential for its understanding and is historically conditioned by the phenomenon of a peculiar «tightening of time» in creative activity.

Keywords: culture, art, creativity, author, tradition, figurative memory.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В МАРИЙСКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ*

© Кудрявцев Владимир Геннадьевич

кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник,
Марийский государственный университет
Россия, 424000, г. Йошкар-Ола, пл. В. И. Ленина, д. 1
E-mail: vladku2004@mail.ru

Миф как основное проявление художественного творчества способствует созданию многих устойчивых образов. У финно-угорских народов претворение языческой мифологии в изобразительном искусстве происходило: через изображение фантастического существа, адекватного мифологическим персонажам; животного и птицы, которым приписывалась магическая сила или значение тотема; растения, предмета и явления природы, приобретающего значение определенного символа и занимающего определенное место в мифологической картине мира; через элементы орнаментально-знаковой системы, имеющей свою особенную стилистику в разных видах искусства и зависимость от материала и технологии художественного производства. Истоки художественной культуры выявляются в памятниках древнемарийского искусства с ярко выраженными этноопределяющими признаками без заметных иноэтнических включений. В артефактах разных исторических периодов ощутима связь основных пластов устного фольклора со знаковой и изобразительной системой народного искусства, воздействующих на различные проявления этнической культуры. А этническая идентификация как форма самоопределения впоследствии займет важное место в артифицированном объекте, способном трансформироваться и адаптироваться к изменяющимся обстоятельствам.

Ключевые слова: марийское народное искусство, мифология, художественная интерпретация, орнамент, зооморфные и антропоморфные изображения.

Интерпретация религиозно-мифологической картины мира способствовала художественной визуализации многих образов идентичности в марийском народном искусстве, объединённых с архетипами финно-угорской культуры. Её «следы» воспроизводились и транслировались в новую символическую образность. Орнаментальные узоры древности, зооморфные и антропоморфные изображения, сакральные сюжеты и знаки-символы в изделиях из камня, керамики, кожи, металла, дерева, текстиля осмысливаются как артефакты народной культуры, акцентирующие внимание на архитипичность и культурные коды. Известно, что основные области культурного сознания «...связаны с картиной мира и базовыми ценностями сообщества, а мифология является репрезентацией именно этих основополагающих структур..., имеет способность включать в себе как временной, непосредственно присутствующий фактор, так и вечное, трансцендентное» [19, с. 127–140].

Для уральского периода характерны пережитки тотемизма в виде веры в происхождение от животных, птиц и растений. Изображения медведей и лосей в Волго-Камье являются наиболее ранними по происхождению. Интерпретация медведя как хозяина потустороннего мира и как оберег в виде подвесок-амулетов связан с лесным божеством-покровителем, подчёркивавшим

принадлежность мужским культам и божествам [17, с. 382–383]. В художественной пластике ананьинской археологической культуры на территории Республики Марий Эл выделяется бронзовая ажурная бляха, где изображение змеи — представителя степного, а медведя — лесного миров, рассматривается как противоборство [13, с. 17–35]. В образной трактовке головы змеи символически выражен орнамент в виде волнистой линии, зигзага, ёлочки. Впоследствии в марийской традиционной культуре в женском головном платке изображения медведей повторяются зеркально и обращены к Мировому дереву или Небесному столбу [4, с. 11].

В финно-угорской мифологии один из центральных образов связан с космогоническим мифом о сотворении мира небесной праматерью, превратившейся в утку. Утка является семиотической доминантой. В культуре Среднего Поволжья ещё в неолите образ водоплавающей птицы, чаще утки, получил широкое распространение и занимает важное место в мифах, в сказках, песнях, народном и декоративно-прикладном искусстве. Утка считаласьместилищем души человека, так как небесная Праматерь, воплотившись в утку, создала землю и жизнь [2, с. 13–14]. Этот орнитоморфный образ разрабатывался в металле, резьбе по дереву, вышивке, где просматриваются условно-символические и реалистические изображения. Так, например, в эпоху неолита фигурки водоплавающих птиц были включены в композиции с горизонтально размещенными прямыми или волнистыми линиями, символизовавшими водную поверхность [8, с. 42]. В неолите и в эпоху бронзы изображениями утки оформляют утилитарные вещи из керамики, дерева, рога, тогда же появляются и скульптурные изображения водоплавающих птиц в виде миниатюрных фигурок [7, с. 67]. Утка изначально трактуется обобщенными формами, впоследствии дополнялась декоративными деталями, крыльями. Лаконично исполненные древнемарийские бронзовые уточки включали подвески в форме утиных лапок. Известные в Поволжье и Прикамье с ананьинской эпохи бронзовые подвески «уточка» и «лапчатые привески» как оберег в комплексе женского костюма были связаны с идеей плодородия. По мнению Л. А. Голубевой, они определяли этнические признаки древнемарийской культуры, тогда как для Прикамья характерны подобные украшения с шумящими привесками [6, с. 17, 19]. Художественный инвентарь древних мари создавался методом литья,ковки, а ажурные украшения — из проволоки, использовалась чеканка, также широко применялась позолота серебряных и медных предметов [3, с. 77]. Серебро являлось основным материалом для изготовления украшений. Традиции художественной обработки металла сегодня транслируются в творчестве современных мастеров-ювелиров. Ю. Г. Кондаков в комплексах украшений из драгоценных металлов визуализирует археологический материал с изображениями парных конских голов, утиных лапок-подвесок, солярных знаков в сочетании с геометрическим орнаментом. Другой мастер В. А. Кириллов в серебряных подвесках, браслетах, брошах, кольцах, серьгах использует драгоценные камни, эмаль и тактично вводит типичные для традиционной культуры формы и орнаментальные знаки.

Куль утки сохранился до настоящего времени. В языческих молениях в священной роще до сих пор приносят её в жертву. В обрядовой церемонии используются деревянные ковши-черпаки для разливания напитков, в кото-

рых картина мира воспроизводится обозначавшими птицу, солнце, землю знаками в виде круга, ромба и скульптурной резьбы птиц и животных. Фигурка водоплавающей птицы утки также ассоциируется с мифологическими представлениями. Изображение коня, бинарная суть которого связана с его дневным и ночным пребыванием вокруг земли, венчает напоминающую птицу ручку ковша. Художественное решение фигуры коня основано на изобразительных приёмах передачи конкретных реалистических черт. В дохристианских верованиях культ коня связывался с аграрным культом, с культом предков и с идеей плодородия, вследствие антропоморфизации становится жертвенным животным и утрачивает ряд божественных черт [16, с. 97]. Этнолог А. П. Косменко предполагает, что ритуально-культовые предметы и объекты чаще всего оформлены изобразительными рисунками, а геометрическая орнаментация распространена на изделиях обиходно-бытового назначения, исключая некоторые геометрические фигуры, имевшие на изделиях магическое значение [9, с. 10]. Домашняя утварь во многом семантически несла защитную символику. Оберегающая функция также подразумевалась в оформлении наличников окон, фронтонов домов, столбов ворот. Ромбовидные узоры характерны для резьбы на воротах, изображенных между солярными знаками. Характерные формы наличников окон и ворот связаны с изображениями солярных мотивов, геометрических фигур, верёвочных узоров, птиц и коней [10, с. 61, 116, 118; 12, с. 82–83].

Наиболее характерные образцы обрядовых деревянных ковшей-черпаков XIX — начала XX вв. принадлежат собранию Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге. Одни — глубокие по форме со слегка расширяющимися кверху стенками с небольшим мысиком и высокой резной ручкой, другие — круглые с прямыми расширяющимися кверху стенками и с одной или двумя короткими плоскими ромбовидными ручками, на которых прорезаны небольшие сквозные отверстия (эти ручки также напоминают голову утки). Третьи — не имеют внутренних резных графических линий и представляют лаконичные формы с условным изображением птицы или коня на высокой ручке. Выдолбленные и резные ковши выделяются лаконичностью приёмов обработки природного материала и выразительностью образов. Изобразительные формы обрядовой утвари несли определённую защитную символику, а графически прорезанные знаки собственности — тамги — указывали на их владельцев.

Плодом конструктивной и художественной фантазии стало создание оригинальных деревянных замков, оформленных резьбой в виде розетки-солнца. Они обычно навешивались на двери таких традиционных построек марийского двора как кудо (изначально использовался как семейный молебельный дом), клеть и амбар [10, с. 92–93; 12, с. 84–87, 100–103]. Прямоугольная коробка сверху закрывала внутреннее содержание приводящего в действие механизма крючков и колышков, которые то поднимались, то опускались или двигались с помощью зарубок на ключе и зазубрин на засове. Секретный «код» был доступен только хозяевам [1, л. 38–39].

В вышивке, например, наиболее распространены обращенные друг к другу повторяющиеся парные изображения животных оленей/лосей и коней, вздыбленных перед деревом. Целые орнаментальные группы с изображения-

ми деревьев встречаются в костюмном комплексе (в декоре рукавов, в узорах головного убора «нашмак»). Обычно они являются связующим звеном в трёхчастной группе с сюжетом из животных, реже птиц. Сюжеты с предстоящими у «древа» конями, оленями, птицами преобладают в вышивке головных уборов «сорока» и «нашмак», но встречается также трёхчастная композиция из женской фигуры с конями по бокам, подвергающаяся дальнейшей стилизации и постепенно превращающаяся в два соединенных друг с другом и обращенных в противоположные стороны крючка. Визуализация образа лося-оленья связана с культом солнца. В мифологии олень или лось предстаёт как покровитель людей. Атрибутами богини плодородия «Шочынава» и главного мужского божества «Тун юмо» считалось наличие оленьих рогов. Также существует поверье о родовом божестве Юмо в виде оленя. В земледельческом культе «лось — олень» — дух огня и домашнего очага, родовое божество — тотем, отражающий культуру семьи [18, с. 85].

Образ коня, связанный с аграрным культом, пришёл на смену промысловым культам и тотемизму [5, с. 82]. Он глубоко вошел в сознание народа как олицетворение солнечного божества: прибытие культового коня в священную рощу подчеркивает отождествление его с самим божеством [15, с. 27]. В резном убранстве марийских изб был распространён мотив коня, существовал обычай оформления крыши домов головами коней, в более поздние времена около домов иногда помещали череп этого животного. Как и средневековые двуглавые конские амулеты, парные конские головы на крыше дома должны были обеспечить безопасность. Защитно-заклинательная орнаментация дома, проявляется в деревянной пластике, в частности, домостроительстве и в его оформлении. В творческой биографии современных мастеров В. А. Ермакова и Г. А. Ефремова получила развитие объёмная резьба деревянной посуды. Это — резные из липы и покрытые воском блюда, туеса, ковши-черпаки. В них заключены архаичные традиции. Неповторимый авторский стиль, например, проявляется в наборе резной деревянной посуды, где ковши напоминают форму утки и завершены резными фигурами коней. Эти элементы геометрического орнамента (ромбы, зигзаги, ёлочки, ячейки ажурного узора, комбинации линий) включают в себя зашифрованную, закодированную в знаках информацию не только об окружающей реальности, но и о тех силах, которые согласно языческим представлениям формируют иерархию его духовных структур, этический порядок и всю модель мироздания [11, с. 71–72]. Изображения коней на домах, одежде, предметах быта, орудиях труда и оружии в качестве оберега связаны с космогонической системой защиты человека. Мир состоял из многих кругов-пространств; отсчёт пространственного измерения начинался с точки, где находился дом, очаг, обладавшей наибольшей сакральной значимостью. Необходимо было защитить пограничные отрезки пространства, переходные состояния из одного статуса в другой, связующе-разграничительные элементы, отсюда особое отношение к двери, окнам, воротам, ограде [5, с. 218, 220].

Этническая идентификация как форма авторского самоопределения занимает важное место в системе народного и декоративно-прикладного искусства. Она как духовный ресурс позволяет отождествлять акт осознания и выявления самобытности и индивидуальности творческой личности. Коллектив-

ная память, традиции и сакральность, как старые нормы этнической культуры, проявляются, «просвечивают» сквозь вновь введенные стереотипы в современном художественном творчестве. Композиция орнаментальной вышивки свадебного платка луговых мари, выполненная Л. В. Веткиной, представляет сакральный узор. В ней восьмилучевая розетка с отходящими по диагонали на четыре стороны прямыми линиями-столбами завершается двумя парами птиц с поднятыми головами над гнездом и обращенными в противоположные стороны. Другой сюжет связан с предыдущей тонкой линией и представляет собой фигуры из двух переплетённых колец. Орнамент на этом платке представлен в виде ж-образной фигуры — универсального знака Мирового дерева. В центральной части красным цветом обозначен ствол, соединяющий небо и землю, мужское и женское начала. Это восходящая линия жизни — от рождения к цветению и плодоношению. По бокам дерева вышиты фигуры глухарей, символизирующие родовой тотем. Трёхчленность Древа жизни как варианта мирового дерева характерна для многих культурных традиций. В некоторых архаичных традициях Древа изображаются как женское начало. В геометрической форме вышивка содержит карту сознания и кодировку духовной мудрости. Древо жизни представляет мир внутренний, который есть у каждого человека в его родовой клетке. В древних книгах Древо жизни изображалось как система сефирот, прорастающих светом сознания в непознанное. Благодаря этому древу человек осознаёт мир, в котором сам и произрастает, выстраивает его, чтобы понять, что бессмертие заключается именно в том, что ты делаешь в себе и что — вне себя [14, с. 30].

Основой современного художественного процесса является соединение традиций народных ремёсел, также их трансформация в различные виды декоративно-прикладного искусства и дизайна в соответствии с законами формообразования. Важная роль здесь отводится вышивке. В возрождении традиций большие усилия прилагает семейная династия Л. А. Орловой (1930–2004) и А. А. Орловой (1960 г.р.), привнося оригинальность в художественное решение интерьерных, подарочных и сувенирных изделий. Ярко выраженный характер передают выполненные Е. А. Кожиной (1957–2005) панно, скатерти, сувенирные куклы, артефакты прошлого лаконичны в произведениях И. А. Махаевой.

Пластические импровизации А. А. Шайдуллиной в художественной керамике также связаны с осмыслением солярных знаков, популярных фигур уток, коней. Благодаря им усиливает образная символика в комплектах с полихромной росписью шейных, головных украшений, браслетов, серёжек. Мифологические сюжеты послужили основой для интерпретации Ю. М. Смирновой триптиха «Жизнь народа мари» (2014), где Древо жизни символизирует культовое дерево в языческой религии и образ священной рощи народа мари. Его изображение ассоциативно связано с образом Мирового дерева и прочитывается как символ рода человеческого. В композициях изображено солнце, рассматриваемое как символ света, добра и жизни, присутствуют сцены охоты, рыбной ловли и земледельческого труда.

Возрождение художественной деревообработки актуально в мари́йском искусстве. Г. В. Зыков создает из бересты и дерева декоративные композиции, панно, сувениры. Стилизуя форму предметов и облагораживая фактуру при-

родных материалов, мастер привносит национальный колорит. Небольшие по размерам композиции из дерева создавал Н. И. Ведерников (1935–2017). Это — «Марийская свадьба», (2002), «Акпатыр», «Богатырь» (2004), «Проводы» (2005). В них в обобщенной лаконичной форме, то в динамическом, то в статическом положении выражены этнические идеи, содержание которых определяется культурными и историческими традициями. Такими же монументальными чертами наделены орнаментально-декоративные произведения «Марийские мелодии» (2001), «Конь» (2003), «Волынщик», «Мать» (2005), которые могут служить прообразами в создании садово-парковой скульптуры и в решении творческих задач ландшафтного дизайна.

Существование тесно связанных между собой мифологических сюжетов оказывает воздействие на различные проявления этнической культуры, профессионального искусства, способствует в лаконичной знаковой системе кодировать сложную информацию. Способность к ревитализации артефактов этнической культуры включается в общий процесс адаптации к изменяющимся обстоятельствам.

*Работа выполнена в рамках научного проекта РФФИ № 17-34-00006

Литература

1. Архив Российского этнографического музея. Ф. 278–78 а, б. Кн. 1.
2. Аккорин В. А. Мировоззренческие представления финно-угорских народов по данным фольклора // Современные проблемы развития марийского фольклора и искусства. Вып. XI. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1994. С. 5–19.
3. Архипов Г. А. Марийцы IX–XI вв. К вопросу о происхождении народа. Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 1973. 200 с.
4. Большов С. В., Большова Н. А., Данилов О. В. Древние культовые памятники Марий Эл (по археологическим, этнографическим, фольклорным и историческим источникам). Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2008. 162 с.
5. Владыкин В. Е. Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. Ижевск: Удмуртия, 1994. 384 с.
6. Голубева Л. А. Зооморфные украшения финно-угров // Свод археологических исследований. Серия Е-59. М.: Наука, 1979. 112 с.
7. Грибова Л. С. Пермский звериный стиль: Проблемы семантики. М.: Наука, 1975. 148 с.
8. Гурина Н. Н. Водоплавающая птица в искусстве неолитических лесных племен // Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР. Вып. 131. М.: АН СССР, 1972. С. 36–45.
9. Косменко А. П. Послания из прошлого. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-запада России. Петрозаводск: Скандинавия, 2011. 304 с.
10. Крюкова Т. А. Материальная культура марийцев. Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 1956. 160 с.
11. Кудрявцев В. Г. Фольклор финно-угорских народов Поволжья и Приуралья в графике XX века. Йошкар-Ола: Мар. гос. ун-т, 2010. 255 с.
12. Кудрявцев В. Г. Художественная культура марийского народа. Народное творчество, деревянное зодчество, изобразительное искусство. Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 2017. 256 с.
13. Патрушев В. Древнее искусство финно-угров Поволжья (I тыс. до н. э.). Йошкар-Ола: Марийск. кн. изд-во, 1994. 80 с.
14. Петров А. Дерево жизни. Ч. I. М.: Культура, 2010. 437 с.

15. Смирнов А. П. Очерки древней и средневековой истории Среднего Поволжья и Прикамья: материалы исследования по археологии СССР. № 28. М.: АН СССР, 1952. 274 с.
16. Соловьева Г. И. Образ коня в народной резьбе коми и марийцев // Вопросы марийского фольклора и искусства. Йошкар-Ола: МарНИИ, 1980. Вып. 2. С. 94–103.
17. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 583 с.
18. Финно-угорский триптих. Каталог выставки / науч. ред. и сост.: Е. П. Шемякина. Ижевск: КнигоГрад, 2010. 96 с.
19. Siikala A.-L. What Myths Tell about Past Finno-Ugric Models of Thinking // Congressus Nonus Internationalis Fenno-Ugristarum. Pars III. Tartu, 2000. P. 127–140.

ARTISTIC INTERPRETATION OF MYTHOLOGICAL CONCEPTS IN THE MARI FOLK ART

Kudryavtsev Vladimir

Candidate of Art history, Professor, senior researcher,
Mari State University
Russia, Yoshkar-Ola
E-mail: vladku2004@mail.ru

Myth as the main manifestation of artistic creativity contributes to the creation of many sustainable images. In Finno-Ugric peoples, the translation of pagan mythology in the visual arts occurred: through the image of a fantastic being, adequate to mythological characters; the animal and the bird, to whom the magical power or the meaning of the totem was attributed; plant, object and phenomenon of nature, acquires the meaning of a certain symbol and occupies a certain place in the mythological picture of the world; through the elements of the ornamental-sign system, which has its own special style in different forms of art and dependence on the material and technology of artistic production. Monuments of the ancient art of Finno-Ugrians with pronounced ethno-determining signs without noticeable foreign ethnic inclusions contributed to the identification of many sources of culture in later periods. Artistic consciousness confirms the continuity and unity between the artifacts of different periods in which the basic layers of oral folklore are tangible with the iconic and depictive system of folk art. And ethnic identification as a form of authorial self-determination will subsequently take an important place in an articulated object that is able to transform and adapt to changing circumstances. Closely interrelated mythological subjects affect different manifestations of ethnic culture.

Keywords: Mari folk art, mythology, artistic interpretation, ornament, zoomorphic and anthropomorphic images.

**МОТИВ СТЕПИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БУРЯТСКИХ СКУЛЬПТОРОВ:
К ВОПРОСУ О ПОИСКЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ**

© **Никитина Полина Владимировна**

аспирант,

Санкт-Петербургский академический институт живописи,

скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

E-mail: me@paulineart.ru

В современной общемировой тенденции ориентация творческого сообщества переключилась на воссоздание модели социальных явлений, при которых важность этнических форм общности начинает занимать первостепенное место. Один из способов обозначить свою этническую принадлежность, подчеркнуть ее особенности — посредством искусства. Осмысление образов традиционной культуры стало лейтмотивом творчества многих бурятских скульпторов. Один из таких образов — образ степи, но не как пейзажный элемент, а как феномен, в условиях которого формируется этническое самосознание, мировоззрение и мировосприятие. Характерные элементы ландшафта этнической территории бурят — озеро Байкал, степи, долины, запечатленный в сознании бурят как символ этнической принадлежности, неизменно фигурирует в генеалогических приданиях. Многочисленные трактовки мифов, легенд, культовых мировоззрений, переработка археологических сюжетов в современную форму — все это делает скульптура Бурятии сегодня. Все эти сюжеты и традиции берут откуда-то начало. Полагаем, этим началом является природное пространство, в котором формируется этнос. Так, У. Кирк утверждал, что как только устанавливается общепринятый стереотип ландшафта, появляется тенденция его сохранения у следующих поколений. Отсюда и возникают многочисленные степные мотивы в скульптуре многих современных скульпторов Бурятии, главная идея которых — на пластическом языке показать неразрывное единство природы и человека. Таковыми являются: в первую очередь один из известнейших сегодня бурятских художников — Даши Намдаков, а так же Баир Сундупов, Гэсэр Зодобоев и многие другие, в чьих работах, как в бронзе, так и по дереву проявляются степные мотивы в самых разных интерпретациях.

Ключевые слова: скульптура, скульптура Бурятии, этнос, этническая идентичность, искусство Бурятии, философия степи, этническая территория.

Мы живем в постоянном процессе глобализации. Обобщаются и унифицируются общечеловеческие интересы, повседневные бытовые обряды, способы коммуникации, мировоззрения. Большая часть населения планеты, включенная в мировое информационное поле, получает и владеет примерно одной и той же информацией. Парадокс заключается в том, что в этих условиях общемирового информационного поля все большую популярность набирает процесс поиска своей национальной, этнической парадигмы. То есть, когда мы достигли того момента, что весь мир включился в некую единую тенденцию, то ориентация людей переключилась на воссоздание той модели социальных явлений, при которых важность этнических форм общности начинает занимать первостепенное место. Речь не о создании национализма, а о беспокойстве и возможности сохранения культурного фонда человечества, путем

предохранения этносов от полной ассимиляции. Способов сохранения этого самого наследия сегодня достаточно много, и один из них — посредством искусства. Поскольку оно само по себе изначально этнично — появляясь в том или ином регионе, у той или иной народности, оно испокон веков закладывало основы этнического самоопределения, и при этом являлось же и выражением такового. Искусство реставрирует, воссоздает, берет за основу для создания нового, в зависимости от того, с чем работает мастер — способов для этого много.

«Актуальность исследования традиций и возрождения национальных особенностей, поиска этнических парадигм связана с современной исторической ситуацией: социокультурные реалии XXI века таковы, что сейчас происходит рост динамики инновационных процессов, расширяющийся диалог культур, нивелирование культурных различий. Все это создало особую ауру вокруг традиций, этнической идентичности и активизировало исследовательский интерес к ним как к механизму сохранения культурного наследия, как возможному способу обретения обществом духовного возрождения, как к некоей культуuroобразующей программе» [7, с. 78].

Россия представляет собой огромнейшую территорию, на которой проживает множество этносов, о возрождении, или так называемом возвращении после советской усредненности, культуры которых стоит задуматься. Одной из таких является культура республики Бурятия.

Несмотря на значительное разнообразие сюжетов и средств художественного выражения, существует устойчивый алгоритм возвращения или преодоления той осознаваемой художниками социалистической безликости, о чем Алла Цыбикова еще в 1980-е годы писала (в связи с размышлениями об утрате традиционной буддийской живописи) так: «Конечно же, везде все подвергается некоей стандартизации, и запоздалые рывки в утраченное жизненное пространство культового искусства выглядят очень ретро, пестрым лоскутом от некогда роскошного одеяния — в неумелых подражающих руках. Но все-таки и в этих попытках — желание искреннее, в большинстве случаев, протянуть ниточку связи кровного родства с великой культурой Востока. Тем более трудны эти попытки для людей моего поколения, <...> нет, людей сходной городской формации. Мы ведь почти космополиты...» [5]. Однако в современном творчестве художников Бурятии элементы дискурса этнической идентичности приобретают весьма заметные черты: «в нем прослеживается зримая связь с традицией и одновременно — обусловленность современным состоянием общественного сознания» [1, с. 190]. И несмотря на «устойчивый алгоритм возвращения», диапазон творческого размаха авторов изучаемого региона в современных реалиях очень широк.

Современное бурятское искусство, представленное в различных видах и жанрах, наглядно и убедительно свидетельствует о том, что «ниточка родства», о которой говорила Анна Цыбикова, восстановлена, о чем говорят бесчисленные примеры. «...творчество имеет не только художественный смысл: посредством литературы, живописных, театральных, музыкальных и прочих произведений искусства иллюстрируется преодоление творческого кризиса, и кризиса этнокультурной идентичности» [Там же].

Современная скульптура Бурятии и представляет собой один из таких примеров. Многочисленные трактовки мифов, легенд, культовых мировоззрений, переработка археологических сюжетов в современную форму — все это делает скульптура Бурятии сегодня. Однако все эти сюжеты и традиции берут откуда-то начало, и этим началом является природное пространство, в котором формируется этнос. Еще Л. Гумилев отмечал, что любой наблюдаемый процесс этногенеза имеет наряду с социальными природный аспект. Как показывают исследования, понятие «географическая среда» рассматривается как фактор, реально воздействующий на материальную и духовную культуру этноса.

В частности характерный ландшафт этнической территории бурят — озеро Байкал, степи, долины, запечатленные в сознании бурят как символ этнической принадлежности, неизменно фигурирует в генеалогических преданиях. В течение долгого времени буряты вели кочевой образ жизни, и, безусловно, их мировоззрение состоит из глубокого и гармоничного единства человека и природы. «Это учит рассудительности, мудрости, терпению, устойчивости и довольству, а может побуждать и к мечтательности» [4].

Стоит только вообразить условия, в которых находился этнос каждый день: глухую тайгу и степные просторы, дикие скалистые сопки, то пустынные и голые, то заросшие лесом, полноводные быстрые реки и величественно-угрюмый Байкал — как сразу становится ощутима энергетика, которую вкладывают художники в свои произведения. По берегам больших рек этих земель — Селенге и Онгону — монгольская ковыльная степь смело вступила в царство дремучей сибирской тайги, раздвинула ее, где могла широко, или врзалась местами, уступив встречному натиску леса. Трудно проходимый таежный Становой хребет пересекает страну с юго-запада на северо-восток и делит ее на две почти равные части — западную и восточную; степь не смогла преодолеть его и слиться в единую полосу, она так и осталась разорванной надвое.

Социальные географы отмечают связь окружающей природной среды с культурной принадлежностью. Так, согласно У. Кирку, «как только устанавливается общепринятый стереотип ландшафта, появляется тенденция его сохранения у следующих поколений» [9]. Отсюда и рождаются эти многочисленные степные мотивы в скульптуре, например, одного из самых известных на мировом уровне скульпторов Бурятии — Даши Намдакова. В своем творчестве Намдаков, сплетая национальные традиции и европейскую пластическую классику, демонстрирует нам результаты того самого диалога культур, что ведется в XXI в. Такие его работы, как например, «Степная Нифертити», «Соколиная охота», «Степные мелодии», не подчиняющиеся никаким канонам, тем не менее представляют собой самое что ни на есть бережное отношение к мотивам степи, к корням, к природе, где «начала человеческого мира скрыты в нечеловеческом, поэтому человеку не дозволено вмешиваться в установленный не им порядок. Ему надлежит всячески поддерживать обычай, хранить и соблюдать традицию, все переданное ему в предании» [4]. Его образы, герои его работ являют собой часть этого степного мира: то динамическую — кочевническую, то гармоничную, размеренную. Степная долина переходна, она разная — от состояния стабильности в состояние переменчиво-

сти и непостоянства. С одной стороны степь — наглухо безмолвна, и ее обитатели — герои скульптур Даши — замирают, взирая на небо или всматриваясь в бесконечность, бескрайность перед собой. Таковы многочисленные фигурки лам у Намдакова, его работы — «Воспоминания о будущем», «Кочевник», «Шаман», «Хозяин». В этих скульптурных произведениях прослеживается концепт «тишина — одиночество — мечтательность». Но во внутреннем мире обитателей степи каждый день не останавливается жизнедеятельность. Потому что для кочевника «высшей ценностью обладает движение, способность перемещаться, передвигаться» [4]. И тогда появляются динамичные, стремительные лучники и воины, скачущие кони; такие произведения, как «Монгол» или «Стихия» — олицетворяющие эту сторону философии степи.

Скульптура Намдакова — словно выеденная степными ветрами бронза, вне времени, вне связей и ссылок на внешний мир — передает в пространство вокруг себя глубокое и внутренне наполненное состояние, то самое, в котором живут древние кочевники Бурятии.

Природное пространство, в котором рождается и существует человек — во многом определяет особенности этноса, быт, традиции, уклад жизни; формирует мировоззрение, мироощущение и особую философию мышления человека. Природа Забайкальского края с бескрайними степными равнинами и могучими хребтами лесистых гор создает особое отношение к миру, формирует так называемую философию степи и культ гор у Бурят. А мифологическое сознание, присущее бурятам, неизбежно пробуждает чисто языческие эмоции поклонения природе и тягу к архаичным трактовкам природы.

«Характерной особенностью отношения к природе, принятого в бурятском обществе, является отношение к природе, как к субъекту: «вся природа озарена чувствами, разумом» [3, с. 178].

Таким образом, главной идеей творчества многих бурятских скульпторов становится — на пластическом языке показать неразрывное единство природы и человека, что так же ярко прослеживается в некоторых работах другого бурятского скульптора — Гэсэра Зодбоева. Он не делает конкретного акцента на степных сюжетах в своих работах, но выражает в абстрактных образах ту самую философию степи, в которой она является пространством, миром, представляющим бурятское социально-культурное, философское бытие. И реальность этого природного мира — особенная форма существования человеческой сущности, особые условия движения человека к себе как личности. Это движение реализуется в словно выветренных воздушными потоками бронзовых скульптурах «Полет» и «Пространство». Стихийные, ритмически выразительные, словно изменяющиеся в пространстве образы — которые здесь представляют концепт изменяющейся, переменчивой степи. Возможно шаманы, возможно обычные кочевые жители степи запечатлели в себе одну секунду из тысяч в состоянии некоей шаманской медитации, когда мир вокруг становится единым цельным пространством и человек неотделим от него. Скульптуры не замкнуты сами в себе, а как бы вписаны в пространство, что предполагает окружающий мир вокруг произведения, так же включенный в эту медитацию. Эта особенность связана с мировоззрением бурятского народа, суть которого в том, что человек, как и животное, и насекомое, является неотъемлемой частью мироздания.

Осмысление образов отношения к природе и степной философии стало лейтмотивом творчества и еще одного скульптора — Баира Сундупова. Как отмечено в одной из программ к его выставке — оживление творческого климата Бурятии подвигло Баира на то, чтобы покинуть Петербург, в котором осталась часть его жизни, вернуться в Улан-Удэ. «Так началось самое плодотворное время творческой жизни Баира, которое он проводит не только в скульптурной работе, но и в активном поиске идей в традиционном центрально-азиатском искусстве, буддийской философии, эстетике Тантры и шаманском мировоззрении». О сложных поисках творческого пути, об успешных попытках выразить традиционные сюжеты через современные пластические формы свидетельствуют скульптуры «Смерть кочевника», «преображение Ямараджи», «Ташаангуй (Страсть)», «Хоохон шанар (Аллегория)», «Хан Хэрдиг (Хан Гаруда)» [10].

Однако основным мотивом творчества Баира Сундупова является стремление вырвать архетипы из рамок канонов, дать им современную авангардную интерпретацию, новую жизнь в свободной художественной пластике. Большое развитие в его работах приобретает центрально-азиатская кочевая эстетика степной философии, в которой преобладают образы коня и всадника, как некоей квинтэссенции одушевленной степи. В одних работах лошадь выступает как символ бытия, его иллюзорности и пустотности — такова «Аллегория» — уже новый способ трактовки философии степи, тут она уже не столь мечтательна и радостна, скульптор задумывается о бесконечности и безжалостности широких просторов края, такой же как сама жизнь, которая со временем выветривает все. В других работах конь выступает как воплощение динамизма и свободы степного мира — «Ветер страсти». Образ степи и ее энергетику скульптор осмысляет в далеких от реалистичной трактовки методах. Тут снова присутствует уже знакомая звенящая «тишина — одиночество». Но скульптор передает этот концепт, работая только с плоскостью и линией — через плоскостность абстрактных фигур и движение линии в пространстве он показывает ветер, холмистые равнины, горизонт, и в то же время вертикали лошадиных ног как бы соединяющие небо и землю, — что снова возвращает нас к мировоззрению единства окружающего мира.

В «Смерти кочевника» так же показана связь бурятского человека с природой, кочевника с его конем. В этой скульптуре снова наблюдается некая иллюзорность жизни человека в природе, здесь степь — поле для испытаний, он тут не хозяин, не является властителем мира, как в оседлой жизни. Тем не менее, человек — важная и неотъемлемая часть этого мира — безмолвный крик лошади разносится по степи, конь словно кричит над телом своего хозяина, которого вот-вот унесет ветром степи.

В заключении следует отметить, что тенденцией современности так или иначе становится осознание себя в контексте исторического времени и пространства, в ориентации на свои историко-культурные корни, но это происходит в новых формах, в отказе от канонов, что позволяет современному искусству апеллировать к исторической памяти актуальным языком. Тема родной земли всегда являлась одной из самых важных для мастеров художественного творчества, обращаясь к ней они переосмысливают философию бытия прошлого и современного. Художники обращаются к образу степи, осмысляя ме-

сто современного человека в контексте прошлого, исторического, природного. Борьба с бесконечным пространством и ускользающим временем, и в то же время подчинение ему, безмолвие и одиночество, но при этом постоянная переменчивость — таковы образы степи у бурятских художников, противоречивые, но каждый правдив. В таких условиях кочевнику ничего не остается, как искать полного единения и гармонии с природой, в которой он не хозяин, а часть ее. Практически во всех работах бурятских мастеров лейтмотивом звучит эта философия. Рассмотренные работы — всего несколько из многих ярких примеров поиска национальной парадигмы в условиях современного изменяющегося мира глобализации, которые, обращаясь к истокам, перерождают в своих произведениях идею о гармонии в единстве человека и окружающего его природного мира, в котором наш человек берет начало.

Литература

1. Амонголова Д. Д. Современная бурятская этносфера. Дискурсы, парадигмы, социокультурные практики. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. 290 с.
2. Гэсэр Зодбоев. Иркутск: ГОРОО, 2008, 70 с.
3. Дугарова Т. Ц. Особенности этнического самосознания подростков бурят в современных условиях: дис. ... канд. психол. наук. М. 1999. 200 с.
4. Коныратбаева Ж. Н., Абдуова Б. С. Философия степи в художественном дискурсе [Электронный ресурс]. Тамбов: Грамота, 2013. № 9(27). URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2013_9-1_21.pdf
5. Кореняко В. А. Альбина Цыбикова художник и друг [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/albina-tsybikova-hudozhnik-i-drug>
6. Намдаков Д. Официальный сайт скульптора [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dashi-art.com/>
7. Носова И. В. Традиции как социальный феномен: объект социолого-информологического анализа: дис. ... канд. социол. наук. Новосибирск, 2000. 143 с.
8. Ностальгия по истокам = Nostalgia for the Roots: Вселенная кочевников Даши Намдакова, каталог выставки / сост. Н. П. Комарова. СПб.: Чистый лист, 2010. 213 с.
9. Стерлигова Е. А. История становления и развития экологической психологии [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/istoriya-stanovleniya-i-razvitiya-ekologicheskoy-psihologii>
10. Сундупов Б. Информация о художнике [Электронный ресурс] // URL: <http://soyol.ru/personas/painters-and-sculptors/278/>

THE MOTIF OF THE STEPPE IN THE WORKS OF BURYAT SCULPTORS: TO THE TASK OF SEARCHING FOR AN ETHNIC PARADIGM

Nikitina Polina Vladimirovna
Graduate Student,
Saint-Petersburg Academy of Arts
Russia, Saint-Petersburg
E-mail: me@paulineart.ru

The modern tendencies in art society has shifted to recreating a model of social phenomena, in which the importance of ethnic forms of community begins to take a primary place. One of possible ways to identify your ethnicity is to emphasize its features in art. Comprehension of the images of traditional culture became the keynote of

creative works of many Buryat sculptors. One of these images is the image of the steppe, but not as a landscape element, but as a phenomenon in the conditions in which ethnic self-awareness, ideology and perception of the world are forming. Particularly, the characteristic landscape of the ethnic Buryat territory is — Lake Baikal, steppes, valleys, imprinted in the Buryat consciousness as a symbol of ethnicity — appears in genealogical adaptations. Numerous interpretations of myths, legends, cult worldviews, transformation archaeological subjects in a modern form — all this makes the sculpture of Buryatia today. However, all these subjects and traditions take a beginning from somewhere, and this beginning is — the natural space in which the ethnos was formed. Thus, according to one of that scientists — W. Kirk — as soon as a generally accepted stereotype of the landscape is established, there is a tendency for it to be preserved in the next generations. That way numerous steppe motifs appear in the works of many contemporary sculptors of Buryatia, whose main idea is to show in the plastic language the inseparable unity of nature and man. These are: first of all, one of the most famous Buryat sculpture today — Dashi Namdakov, as well as Bair Sundupov, Geser Zodoboev and many others, whose works, both bronze and wood, show steppe motifs in a variety of interpretations.

Keywords: sculpture, Buryatian sculpture, ethnos, ethnic identity, art of Buryatia, philosophy of the steppe, ethnic territory.

ОБРАЩАЯСЬ К НАУКЕ О ГРАФИКЕ С ПОЗИЦИИ МОДЕЛИРОВАНИЯ

© Мунхбаяр Дугэржав

доктор педагогических наук, профессор,
кафедра дизайна, Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, Улан-Батор
E-mail: mubismunkhbayar@gmail.com

© Гоцбаяр Раднаабазар

кандидат технических наук, заведующая кафедрой дизайна,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, Улан-Батор
E-mail: adna.g1969@gmail.com

© Алтантуул Адилбиш

преподаватель, магистр,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, 210648, Улан-Батор, ул. Сухэ-Батора, 14
E-mail: altantuul_a@yahoo.com

Мы выделили следующие модели, рассмотрев обзор моделирования чертежей с национальными особенностями с точки зрения моделирования. Оно включает:

1. Пространственное и реальное моделирование,
2. Изображение и графическое моделирование,
3. Моделирование геометрической формы,
4. Компьютерное моделирование [1].

Чертежи рассматриваются как концепция моделирования в современной науке, поэтому в них определена классификация и принцип модели и моделирования в соответствии с графическим (инженерный зурагзүй – инженерным рисунком), учебным содержанием и стандартом.

Мы изучили и протестировали возможности преобразования формы, местоположения, структуры, размера, соотношения, количества, цели, цвета, внешнего вида и объема объектов вручную (с использованием линейки или прецизионного компаса) или с использованием компьютера после создания разных моделей в результате пространственного моделирования, моделирования геометрической формы, графического моделирования и компьютерное моделирования.

Во время исследования модель является инструментом для тестирования объекта. Модель — это основание теорий, ее состав и форма развития. Модель представляет собой способ сокращать, упрощать, интегрировать и систематизировать уровень теоретических знаний.

Ключевые слова: модель, моделирование, описание, преобразование, изображение, упрощение, систематизация.

В настоящее время, когда интенсивно развивается информационная технология, вопрос о сущности и применении знаков, изображения и моделей, которые являются языком техники и науки, стал занимать в науке особо важное значение.

В социально-экономических областях широко применяется оптимизиру-

ющее, экономическое и имитационное моделирование. Если основной оптимизирующего моделирования служит линейное и нелинейное программирование, то эконометрическое моделирование оперирует такими методами, как экономический баланс, национальный доход, анализ входа и выхода и т.д. Метод, при помощи которого оптимизирующая и экономическая модель рассчитывается путём осуществления экспертной оценки в диалоге человека-машины, называется имитационным моделированием. В настоящее время в научно-технической, учебно-производственной области, а также в области бизнеса стали самым широким образом применять процесс создания моделей, т.е. моделирование, при этом любые предметы и явления рассматриваются в виде изображения, модели и схем.

Так, например, модели и моделирование принимаются:

- **В науке:** для выявления сущности и закономерностей тех или иных предметов и явлений, а также для определения взаимосвязей, существующих между ними;

- **В технике:** для конструирования новой или обновленной модели;

- **В производстве:** для создания, копирования, сбора, разбора, ремонта, осуществления регулировки или обслуживания, контроля или совершенствования тех или иных изделий;

- **В искусстве:** для художественного изображения тех или иных объектов, явлений и процессов;

- **В дизайне:** для создания проектов и моделей, направленных на удовлетворение материальных, духовных, интеллектуальных, эстетических и иных потребностей людей и т.д.

В национальной энциклопедии Монголии можно прочесть: «Модель есть система аксиом, установившая в математической логике признаки и взаимосвязь одного из абстрактных объектов. Любой абстрактный комплекс, могущий удовлетворить данные аксиомы, является моделью первичного комплекса. Модель — это пространственное изображение, показывающее комплекс любых изделий и объектов в уменьшенном масштабе» [4].

Российский учёный Г. И. Семакин пишет, что «Модель — это какое-либо упрощенное представление о том или другом конкретном объекте» [7].

Люди создают модель для того, чтобы познать тот или иной специфический признак оригинала. Разные отрасли науки смотрят на один и тот же объект с разных уголков, и тем самым создают свои специфические модели.

Графическую модель в общих чертах можно рассматривать, квалифицировав ее на перцептивную, объективную и плоскую.

Психическая модель: это перцептивный образ внешнего облика и признаков предмета или явления, который сформирован при помощи умственных действий человека через его органы чувства. Данная модель считается источником появления других моделей.

Объектная модель: это осуществленная перцептивная модель, замещающая оригинал. Объективная модель делится на статическую и динамическую. Предназначение объективной модели заключается в демонстративном показе видов и форм тех или иных изделий перед массовым их производством. Другими словами, это макет или форма для размножения изделия, которое можно производить без особого труда. Сюда относятся строительные, техни-

ческие макеты, а также формы и макеты для производства игрушек.

Рельефная модель: Модель, сделанная на какой-либо поверхности через углубление или выпучивание. Сюда относятся аппликация, настенная декорация, панно, медали, значки, а также декоративные украшения.

Плоская модель: рисунки и изображения на различных поверхностях реальных изделий, сделанные при помощи фигур, образованных от точек, линий, красок, пятен и т.д. Сюда относятся проекционное изображение, линейные штрихи, живопись, эскизы, графики, таблицы, техническая и конструкторская документация, дизайнерские проекты и композиции и т.д.

Макет: Реальная модель, сделанная в пространственном виде через резание, складывание, клейку и нарезку какого-либо материала из тонкого листа.

Развёрнутая модель: Развёрнутая картина для создания реальной модели, сделанная на листовом материале через использование различной формы оттисков и загибов. Сюда относятся коробки, мешочки, развёрнутые материалы из-под различной посуды и тары.

Абстрактная модель: Рисунок или модель, созданная в результате абстрактно-пространственного мышления, которая имеет ложное изображение, якобы существующее в пространстве и имеющее некий реальный объём. Это вид невозможного или нереального изображения и абстрактного искусства.

Электронно-пространственная модель: Статическая или динамическая модель, образуемая через создание в электронном пространстве подвижной модели с последующим внесением в нее модульных и других изменений.

Помимо этого модели разделяются на:

Теоретические:

- Систему Коперника с солнечным центром;
- Модель с борным атомом Резерфорда;
- Модель человеческих и животных генов;
- Эпюра Монжа или модель координатной системы;

Логические модели: модели, выражаемые логическими функциями:

- Алгоритмическая модель
- Языковая модель и т. д.

Помимо этого, модели можно классифицировать на познавательные, прагматические и инструментальные. Познавательная модель имеет формы, которые изображают и организуют информации, связывающие воедино новые и старые знания. Прагматическая модель служит средством организации практических действий, необходимых для управления чем-либо. Инструментальную же модель используют для создания и изучения практических и познавательных моделей.

В любой отрасли науки опытные методы основываются именно на моделировании. Моделирование – это деятельность по творческому познанию предметов и явлений действительности, служит языком и средством для передачи информации в современной науке, технике, обучении и производстве, в результате чего графическое моделирование следует считать системой действий для использования на различных уровнях мышления в учебных заведениях всех ступеней.

Моделирование, с одной стороны, есть процесс создания или изучения модели какого-либо объекта или изделия, с другой же стороны, эксперимент, имеющий целью интерпретации и познания какого-либо явления, предмета или процесса.

В зависимости от свойств того или иного объекта для создания модели моделирование классифицируется следующим образом:

1. Математическое моделирование.
2. Экономико-математическое моделирование.
3. Логическое моделирование.
4. Структурное моделирование.
5. Геометрико-фигуральное моделирование.
6. Графическое моделирование.
7. Сетчато-автоматическое моделирование.
8. Генетическое моделирование и т.д.

Обращаясь к науке о графике с позиции моделирования, мы особо рассматриваем следующие виды моделирования:

1. Пространственное или объектное моделирование

Сюда мы относим процесс создания модели с использованием какого-либо материала и ее изучения. Так например, сюда относятся задачи и упражнения на создание моделей с использованием таких материалов, как обучающие игры, проволока, пластилин, бумага, пенопласт и т.д.

Результаты эксперимента показали, что пространственное моделирование имеет перед другими такие преимущества, как повышение у учащихся их активности, привитие им знаний без какого-либо принуждения, так как оно имеет характер познавательных игр, в нём превалирует мышление реального образа.

2. Изображение или графическое моделирование:

Принцип проекционирования есть моделирование познавательного процесса человека через восприятие им вещей и предметов при помощи зрения, принимают участие следующие четыре элемента:

- а) Вещественный предмет.
- б) Световой луч, преломляющийся с поверхности предмета.
- в) Оптический центр глаза, пропускающий световой луч через одну точку.
- г) Сетчатый покров, в котором образуется изображение предмета.

При проекционировании, где световой луч берется в качестве проектирующей прямой, сетчатый покров — в качестве проекционной плоскости, а оптический центра глаза — в качестве центра проекции, изображаемый образ возникает вниз головой. Если же в проекцию внести некоторые изменения, то в результате этого можно получить несколько методов проекционирования.

В зависимости от того, как на основании этого принципа расположить проекционную плоскость изделия, каким должно быть направление проекционного центра и проекционной прямой, в учебной практике через моделирование определяются и принимаются теоретические основы нескольких методов получения проекционного изображения.

Отсюда вытекает вывод о том, что проекционное изображение – это модель, а процесс проектирования – это моделирование. Все графические модели, полученные в результате моделирования, принято считать конструкторской документацией. Так, например, сюда относятся эскизы, рабочие чертежи деталей и изделий, схемы, аксонометрические и детализированные чертежи и т.д., всё это есть результат моделирования.

3. Геометрическое моделирование:

Любое моделирование есть художественное творчество, вследствие чего вне зависимости от технического мышления дизайнеров, художников-инженеров, а также от их технологических и конструкторских решений моделирование предназначается для удовлетворения людских потребностей.

Так как идея художественной обработки и творческие поиски в конечном счёте важнее, чем получаемые результаты, их считают комплексным единством целой работы, которая осуществляет расчёт того, как выбрать ту или иную форму, из какого материала сделать, какой материал является наиболее подходящим и т.д.

Если моделирование рассматривать в плане проектирования, то оно является основой для внедрения в жизнь того или иного потребления, его выбора, изменения его вариантов, совершенствования его проектов.

Моделирование оформляет изображение в художественном проекте и при этом требует таких многосторонних действий абстрагирования, как анализ и синтез, обобщение и детализация и т.д., в результате чего оно максимально приближается к совершенству и передаётся в производство только в том случае, если соответствует всем необходимым техническим требованиям, с одной стороны, и художественным, с другой.

Моделирование можно разделить на простое и специальное.

Простое моделирование – это деятельность, направленная на создание чертежей и моделей производственного и бытового назначения.

Специальное же моделирование представляет собой деятельность, направленную на создание моделей для небольшого количества людей элитного разряда, причём при данном виде моделирования предполагается создание комплексной пространственной системы изделия, модели же должны иметь различные функциональные назначения и опираться на достижения современной техники и технологии.

При моделировании через абстрактное мышление следует работать над такими основными тремя видами моделирования, как графическое, геометрическое и пространственное.

Человек создаёт сжатую и абстрактную модель через воображение и осуществление анализа какого-либо предмета путём упрощения того или иного образа, существующего в природе. Другими словами, человек может создать ту или иную новую модель лишь после того, как он сможет выйти за рамки реально существующей модели и почувствовать ее абстракцию. Так, например, оптимально упрощенный образ рыбы на древней вазе, хотя и возник из реальной действительности, но всё же есть не что иное как модель, возникшая в результате весьма сильного абстрагирования как в отношении структуры, так и в плане моделирования.

Исходя из этого, изображение и модели можно разделить на несколько подвидов:

1. Изображение и модель, выражающая сходство предметов и явлений.
2. Модель, выражающая предметы и явления опознавательными знаками.
3. Модель, выражающая предметы и явления символическими образами.
4. Модель, выражающая предметы и явления абстрактными изображениями.
5. Модель, выражающая внешний вид предметов и явлений.
6. Модель, выражающая внешнюю и внутреннюю структуру предметов и явлений вместе с их внешними формами.
7. Модель, выражающая предметы и явления условными графическими знаками.
8. Модель, изображающая предметы и явления через их всестороннее рассмотрение и обобщение.

При создании и моделировании всех эти моделей применяются многочисленные варианты методов, каждый в отдельности или в сочетании друг с другом. А именно:

- Изменение формы фигуры
- Изменение структуры
- Изменение размеров и соотношений
- Изменение количества
- Изменение назначения
- Изменение пространства и объема
- Изменение цвета и тона и т.д. [1].

Вывод

Многие учёные мира в результате исторических и архелогических исследований установили, что в глубокой древности, ещё задолго до того, когда человечество приобрело язык и письменность, люди между собой общались при помощи графических изображений, и эти графические изображения считают «языком первоначального общения», что совершенно не случайно, а подтверждает то, что графические изображения того времени носили характер перцептивного образа и отражения.

В результате пространственного, геометрического и графического моделирования нами созданы модели различных видов и назначений, благодаря чему осуществлено экспериментальное исследование возможностей преобразования вручную (с использованием инструментальных средств), или при помощи компьютера формы, образа, расположения, структуры, размерных соотношений, количества, назначения внешнего вида, а также объема тех или иных предметов и изделий. Если на занятиях всех конструкторских и технических кружков и секций обучение будут начинать с создания моделей с последующим постепенным переходом на осуществление анализа созданных моделей, если обучение графике, и дизайну и технологии превратить в творческое обучение с когнитивным уклоном, основанное на моделировании, расширяя их содержание, рамки, объём отводимого количества учебных часов, то в развитии не только отдельно взятого человека-личности, но и общества в целом произойдут значительные сдвиги и ощутимый прогресс.

Литература

1. Зураг зүйн загварчлал: монограф. Улаанбаатар, 2013. 183 х.
2. Загвар загварчлал танин мэдэх, зохион бүтээх арга болох нь. Олон улсын Эрдэм шинжилгээний бага хурлын эмхэтгэлд. Улаанбаатар, 2011.
3. Монголчуудын загварчлах сэтгэлгээний өв уламжлал. Mongoli today сэтгүүл. Улаан-Баатар, 2011.
4. Национальная энциклопедия Монголии. Улаанбаатар. С. 399.
5. Обучение черчению, основанное на моделировании // Материалы междунар. науч.-практ. конф. Улан-Удэ, 2011.
6. Моделирование является методом познания и конструирования // Материалы междунар. науч.-практ. конф. Улан-Удэ, 2011.
7. Семакин И. Г, Хеннер Е. К., Шеина Т. Ю. Информатика. М., БИНОМ, 2014. 224 с.

TURNING TO THE SCIENCE
OF THE SCHEDULE WITH MODELING POSITION

Munkhbayar Dugerjav

Sc.D, Professor

Department of Design School of Fine Arts and Technology, MNUE

Mongolia, Ulan-Bator

E-mail: mubismunkhbayar@gmail.com

Gotsbayar Radnaabazar

Ph.D, Head of the Department of Design,

School of Fine Arts and Technology, MNUE

Mongolia, Ulan-Bator

E-mail: adna.g1969@gmail.com

Altantuul Adilbish

Teacher, master Department of Design,

School of Fine Arts and Technology, MNUE Mongolia,

Ulan-Bator

E-mail: altantuul_a@yahoo.com

We emphasized the following models by considering the survey of drawings-modeling with national features from the perspective of modeling. It includes:

1. Spatial and real modeling,
2. Descriptive and graphic modeling,
3. Geometric shape modeling,
4. Digital modeling.

The drawings are considered as the concept of modeling in the modern science, so we determined herein the classification and principle of model and modeling in compliance with graphic (зурагзүй – engineering drawings) training content and standard.

We have studied and tested the opportunities to make the transformation of shape, location, structure, size, ratio, quantity, purpose, color, appearance and capacity of the objects manually (using ruler or precision compass) or using the computer after creating different models in the result of the spatial modeling, geometric shape modeling, graphic modeling and electron modeling.

All inventive and technical trainings and courses are started from creating model and

then, the modeling survey is made, but there will be the significant improvements in the human-social development if the drawing, design and technology trainings are changed to modeling-based creative training and the training content, scope, duration and stage are extended and improved.

Keywords: model, modeling, description, transformation, image, simplification, systematization.

ИННОВАЦИИ В ИСКУССТВЕ

УДК 304.44; 7.067

**СЛОЖНАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
КАК ОСНОВА ТРАНСФОРМАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ**

© **Кистова Анастасия Викторовна**

кандидат философских наук, заместитель директора по научной работе,
Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова
Россия, 660049, г. Красноярск, ул. Парижской Коммуны, 20
E-mail: kistochka7@mail.ru

В статье рассматривается феномен сложной социальной идентичности, проявленной в творчестве художников В. И. Сурикова и Д. Б. Намдакова. Идентичность понимается как постоянно меняющийся процесс идентификации — соотнесения себя с различными социальными группами. В соответствии с конструктивистским подходом социальные идентичности могут быть сформированы с помощью специальных культурных практик. Одними из эффективных являются визуальные культурные практики, среди которых художественное творчество занимает первое место. Художники, создавая произведения искусства, в силу своего таланта конструируют визуальные культурные тексты. В их материи содержатся знаки и образы, способные формировать определенные культурные идентичности у реципиентов.

Понятие «сложная социальная идентичность» раскрывается на основе теории сложной социальной идентичности Софии Роккас и Мерилин Брюер как результат осознанного сочетания нескольких групповых идентификаций личности при условии одновременного понимания их различий и возможностей их интеграции. В художественной культуре данный процесс может приводить к трансформации ранее существовавших традиций и к появлению новых, основанных на интеграции, слиянии или сочетании различных социокультурных качеств и признаков.

Творчество исторического живописца В. И. Сурикова исследуется с точки зрения трансформации региональной культурной идентичности в общенациональную. Примером визуального воплощения такой трансформации является живописное произведение «Боярыня Морозова».

Творчество бурятского мастера Д. Б. Намдакова анализируется с позиции интеграции национальных, общероссийских и общемировых традиций в новый тип культурной мультиидентичности. В качестве визуального воплощения в статье рассматривается скульптурное произведение «Полет».

Ключевые слова: сложная социальная идентичность, трансформация художественных традиций, В. И. Суриков, Д. Б. Намдаков.

В современном социально-гуманитарном знании феномен идентичности крайне востребован в связи с постоянно меняющейся сложной современной реальностью и необходимостью ее адекватного описания. Некоторые исследователи рассматривают идентичность через понятие «идентификация»

(Р. Брубейкер, Ф. Купер, Д. Кучеровой [1], И. Яковенко [12] и др.) — постоянно меняющийся процесс соотнесения себя с различными социальными группами, результатом которого становится «поиск идентичности и ее постоянная модификация» [11, с. 513–514]. В соответствии с конструктивистским подходом социальные идентичности понимаются как процесс и результат целенаправленного формирования со стороны политических и социальных элит с помощью специальных культурных практик. Одними из эффективных являются визуальные культурные практики, среди которых художественное творчество занимает одно из ведущих мест. Художники, создавая произведения искусства, в силу своего таланта конструируют визуальные культурные тексты, в материи которых содержатся знаки и образы, способные не только фиксировать определенные этнокультурные смыслы, но и формировать социальные идентичности у реципиентов.

Такая позиция опирается на определенный исследовательский опыт по изучению проблем культурной и этнической идентичности через произведения изобразительного искусства (Н. П. Копцева [5], В. И. Жуковский [2, 3], А. А. Семенова [10], К. В. Резникова [9], Н. Н. Пименова [8], Н. Н. Неволько [7], Н. М. Лобакова [6] и др.).

Понятие «сложная социальная идентичность» раскрывается на основе теории Софии Роккас и Мерилин Брюер [13]. Российской науке эта теория стала знакома благодаря публикациям О. Е. Хухлаева и М. А. Хайт, которые представили основные принципы на русском языке [11]. В русле данной теории выделяется несколько типов сложной социальной идентичности: «пересечение», «преобладание», «дробление» «слияние».

«Пересечение» представляет собой такой тип идентичности, когда человек соотносит себя с какой-либо одной социально-этнической группой, которая на самом деле объединяет две или более. Например, какой-либо человек соотносит себя с группой российских художников. При этом он не отождествляет себя со всеми художниками или со всеми соотечественниками, а только с этой группой.

«Преобладание» характерно для людей, у которых есть несколько разных идентичностей, но среди них одна доминирует. Эта преобладающая идентичность будет наиболее важна для человека во всех ситуациях. Так, взятый за образец российский художник может воспринимать себя прежде всего художником.

«Дробление» фиксирует такое свойство сложной идентичности как преобладание разных идентичностей в разных ситуациях. Например, тот же самый российский художник в семейном кругу может проявлять свою первую идентичность, в профессиональной сфере — вторую.

По-настоящему сложным является только четвертый тип «слияние» — результат осознанного сочетания нескольких групповых идентификаций личности при условии одновременного понимания их различий и возможностей их интеграции. Сложность здесь заключается не в количестве разных идентичностей, а в сложности той работы, которую проводит сознание индивида по одновременной дифференциации и интеграции разных этнокультурных качеств. Такой тип идентичности и приводит к рождению новых ментальных

и образных структур, способствует развитию толерантности и мобильности, которые так необходимы современному обществу.

В художественной культуре данный процесс может приводить к трансформации ранее существовавших традиций и к появлению новых, основанных на интеграции, слиянии или сочетании различных социокультурных качеств и признаков. В качестве примеров сложной социальной идентичности типа «слияние» можно рассмотреть творчество двух отечественных мастеров, каждый из которых по-своему преломляет различные художественные традиции, формируя новые.

Творчество исторического живописца Василия Ивановича Сурикова (1848–1916) в русле теории сложной социальной идентичности может являть образец трансформации региональной социальной идентичности (сибирской) в общенациональную (общероссийскую). Суриков — первый сибирский художник, которому не только удалось добраться до столицы и поступить в Императорскую академию художеств, но получить признание в столичной профессиональной среде. Он смог адаптироваться к жизни в Санкт-Петербурге и Москве, прожив 20 лет в небольшом, торгово-промышленном и далеко от центра Красноярске. Будучи уже признанным мастером русской исторической живописи В. И. Суриков гордился своим казачьим происхождением и всегда считал Сибирь источником своего вдохновения и творческих сил.

Но ему удалось и гораздо больше — именно Суриков вывел историческую картину в России на уровень философского обобщения и вскрытия исторических закономерностей, что поставило его на один уровень с европейскими мастерами. Не случайно свою самую знаменитую историческую картину «Боярыня Морозова» он пишет после возвращения из-за границы.

«Боярыня Морозова» (1887; 304x587,5; холст, масло) представляет собой вершину творчества художника и является признанным шедевром российского искусства, а также этнически близка жителям Сибири. В этом произведении Суриков затрагивает один из самых острых для любого народа и государства вопрос — вопрос веры и ее раскола (рис. 1). Оно может быть рассмотрено как культурный текст, содержащий знаки сложной социальной идентичности [4].

На начальном этапе взаимодействия человека в качестве зрителя с произведением предстает образ огромного и многоликого целого, и благодаря большому формату картины зритель может ощущать себя частью этого целого, имея возможность виртуально «встроиться» в произведение.

В процессе идентификации персонажей зритель знакомится с многогранным образом русского народа, предстающего в различных социальных, экономических, религиозных, эмоциональных, возрастных и иных качествах. Реципиент имеет возможность стать частью многоликой толпы российского государства периода церковного раскола и выбрать созвучные ему роль и место, тем самым сформировать собственное представление о своей этнической и культурной идентичности.

Во время формирования целостного представления о сюжете акцент смещается на противоречивость и полярность образа народа, разбивая толпу на противоположные лагеря (религиозно, материально, социально, эмоционально и др.). Качество противоречивости ключевое для определения обще-

русского национального характера в данном произведении. Необходимо отметить, что персонажи при всем их разнообразии не разобщены. Произведение являет объединяющую роль веры, как основного внутреннего качества русского человека и человека вообще. Божественные сферы окутывают снегом как покровом многоликий народ, объединяя его. Произведение являет общее стремление поиска путей к Богу. Это объединяющее начало и может стать основой для трансформации этнической идентичности в общенациональную, которая представляет собой сложную социальную идентичность.

На этапе осмысления наиболее общих культурных смыслов — символический этап — произведение предоставляет зрителю возможность выбора своего способа отношения с божественным диктатом, который может примирить противоположности. Картина способна сформировать глубоко переживаемую связь человека-зрителя и общероссийского целого через обращение к вневременным общечеловеческим ценностям.

Одновременно с раскрытием содержания произведения у зрителя происходит процесс формирования образа В. И. Сурикова (через персонажа «странник»). Образ автора как основного культурного героя лежит в основе формирующейся положительной культурной идентичности.

Проведенный в диссертационном исследовании более подробный анализ показывает [4], что произведение изобразительного искусства в своем потенциале действительно способно формировать образ сложной социальной идентичности в следующих аспектах: 1) наглядное зрительное живописное единство; 2) набор уникальных и самоценных элементов целого — основы для этнической идентичности; 3) общенациональный характер; 4) общенациональные ценности; 5) общенациональные исторические и государственные символы и события; 6) общечеловеческие вневременные ценности, встраивающие многоликий народ и конкретную личность в Мироздание в целом; 7) образ культурного героя — автора произведения.

Одновременно с формированием представления об общенациональном целом в ходе построения художественного образа зритель соотносит себя с этим представлением: 1) на уровне чувственного восприятия себя частью разноликого целого; 2) в процессе соотнесенности себя с множеством уникальных и относительно самостоятельных элементов целого (этническая идентичность); 3) на эмоциональном уровне при постижении связей и отношений персонажей друг к другу и к основному событию и герою; 4) на знаточеском уровне при узнавании исторических событий, героев, символов, значимых для общенационального целого; 5) в процессе осознания и личного переживания главных общенациональных и общечеловеческих ценностей, лежащих в основе представленного целого; 6) в результате осознания места и роли общенационального целого и себя как его части в Мироздании в целом; 7) через соотнесение себя с образом основного культурного героя — автора произведения.

Процесс формирования сложной социальной идентичности в ходе развития художественного образа сопровождается проверкой человека-зрителя на способность быть достойным элементом целого через узнавание сюжета, персонажей, изображенных в произведении характерных элементов быта, социальной иерархии и т.д., а также на владение базовыми навыками визуальной

культуры общения с произведением изобразительного искусства. Произведение искусства, таким образом, способно развивать и стимулировать зрителя к «возрастанию» до уровня неотъемлемого элемента общенационального целого, способствующего формированию и развитию сложной социальной идентичности.

Творчество Дашинымы Бальжимаевича Намдакова (р. 1967), бурятского скульптора, графика, ювелира, также может быть рассмотрено в русле теории сложной социальной идентичности. С одной стороны, Д. Намдаков — носитель этнокультурных традиций своего народа, которые он впитал с детства. С другой стороны, он мастерски владеет русской академической художественной традицией, которую освоил во время обучения в Красноярском государственном художественном институте (1988–1992) и в Региональном отделении Российской академии художеств. Признание профессиональной элиты к нему пришло в начале 2000-х годов. Связано это, прежде всего, с формированием его собственного стиля, основанного на сочетании архаичных образов степной Азии в ее широком понимании (от скифской культуры и культуры древней Месопотамии до культуры Китая), архетипов европейской культуры (начиная с Античности и заканчивая творчеством мастеров кубизма и сюрреализма XX в.) и традиционных приемов русской реалистической традиции. Его образы построены на сочетании контрастов: серьезное и смешное, прекрасное и безобразное, реалистичное и фантастическое.

В качестве наглядного примера можно рассмотреть скульптурное произведение «Полет» (2007; бронза, литье, чеканка, патинирование; 120x78x22), относящееся к переходному периоду, когда мастер постепенно начинает отходить от станковых произведений и всё большее внимание уделяет монументальным формам (рис. 2). Это произведение может быть исследовано в качестве визуализации четвертого типа сложной социальной идентичности — «слияние».

Скульптура изображает тонкую изящную фигурку мальчика. Он сидит на коне, прижимаясь к его мощной шее и почти сливаясь с ним. Мальчик изображен обнаженным и с бритой головой, что делает его схожим с маленькими послушниками буддистских монастырей. Его глаза закрыты, голова опущена вниз, руками он обнимает коня за шею. Конь изображен с вытянутой вверх шеей и головой, форма которой удлинена и напоминает архаическую голову лося, встречающуюся среди археологических находок на территории Сибири. Копыта передних ног едва касаются постамента, создавая ощущение начинающегося полета. Конь вместе с хрупкой ношей вот-вот оторвется от земли и воспарит. Пропорции тел всадника и животного нарушены: удлинено тело мальчика, утончены его руки и ноги, удлинено тело коня. Вся скульптура покрыта темно-серой патиной, создающей ощущение камня, а не бронзы.

Данное произведение отсылает одновременно к нескольким архетипам: для европейской культуры — это образ Пегаса, древнегреческого мифического персонажа — символа вдохновения и одновременно это образ Кентавра — знак слияния животного и человеческого начал, стихийного и разумного; для сибирской и азиатской культуры — это образ небесного Лося / Лосихи, языческого божества, олицетворяющего силу Неба и Жизни; для буд-

дистской культуры бурят — это символ жертвенного посвящения себя высшим силам, судьбе, предназначению; для самого автора — это глубоко личная история о раннем уходе из жизни одного из бурятских поэтов — друга Даши Намдакова. В итоге складывается многогранный образ, рассказывающий разным зрителям о разном, каждому о своем, но всякий раз о хрупкости человеческой жизни и доверии чему-то высшему, что способно проявляться в природных формах. Именно эта хрупкость и доверие высшим силам являются объединяющим фактором для формирования сложной культурной (социальной) идентичности.

Хотя творчество мастера еще развивается и проходит всё новые этапы становления, уже сейчас возможно выделить основы, которые роднят Даши Намдакова и Василия Сурикова. Это, прежде всего, сложность социального опыта, мобильность образа жизни и обобщающий характер создаваемых образов, которые объединяют противоречивые смыслы и традиции. Если о влиянии Сурикова на художественную традицию отечественной живописи сказано достаточно много и вклад его ясен, то в отношении творчества Даши Намдакова возможно утверждать, что потенциал для трансформации существующих традиций в нем есть, но результат будет зависеть от множества факторов, как и в случае с творчеством В. И. Сурикова. Для профессионального сообщества важно понимать, что сложная социальная идентичность художника складывается в том числе и под большим влиянием коллег, знатоков и исследователей. Именно нахождение Сурикова в составе Товарищества передвижных художественных выставок, постоянное общение с критиками и коллегами, переписка с семьей и друзьями, а также поездки и исследовательская деятельность способствовали развитию и поддержанию сложной социальной идентичности.

Таким образом, теория сложной социальной идентичности может быть применима не только для раскрытия потенциала художественных произведений в качестве визуальных культурных текстов, но и для анализа происходящих в художественной среде процессов, а также для их прогнозирования и конструирования.

Литература

1. Брубейкер Р., Купер Ф., Кучеровой Д. За пределами «идентичности» // *Ab imperio*. 2002. Т. 2002. № 3. С. 61–115.
2. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2011. 496 с.
3. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Природа визуального мышления // Журнал Сибирского федерального университета. Сер. Гуманитарные науки. Красноярск, 2008. Т. 1, № 1. С. 149–158.
4. Кистова А. В. Конструирование этнокультурной и общенациональной идентичностей на основе этнографического подхода в социальной философии: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Красноярск, 2013. 22 с.
5. Копцева Н. П., Пименова Н. Н., Лузан В. С., Семенова А. А., Сертакова Е. А., Бахова Н. А. Этнообразующие механизмы и формы самосознания коренных народов в условиях внешнего цивилизационного давления (на примере якутского этноса) // Журнал Сибирского федерального университета. Сер. Гуманитарные науки. Красноярск: СФУ, 2012. Т. 5, № 7. С. 988–1004.

6. Лобакова Н. М., Копцева Н. П. Отечественная культура рубежа XIX–XX вв. в поисках истины. Истинность реального бытия человека в философии всеединства Владимира Соловьева и творениях русской живописи // Журнал Сибирского федерального университета. Сер. Гуманитарные науки. Красноярск: СФУ, 2009. Т. 2, № 1. С. 67–83.
7. Неволько Н. Н. Визуализация этнической темы в живописных и графических произведениях искусства хакасских мастеров // Журнал Сибирского федерального университета. Сер. Гуманитарные науки. Красноярск: СФУ, 2011. Т. 4, № 8. С. 1109–1126.
8. Пименова Н. Н., Марышева А. В. Деревянное зодчество Красноярска как пространство процессов территориальной и этнокультурной идентичности // Сибирский федеральный университет. Сер. Гуманитарные науки. Красноярск: СФУ, 2011. Т. 4, № 12. С. 1784–1793.
9. Резникова К. В. Социальное конструирование общенациональной идентичности в Российской Федерации: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Красноярск, 2012. 20 с.
10. Семенова А. А. Модификации древнерусского концепта «государство» в российской культуре XXI века: методологический аспект: дис. ... канд. филос. наук. Красноярск, 2009. 198 с.
11. Хухлаев О. Е., Хайт М. А. Сложность социальной идентичности: концепция С. Роккас и М. Брюер // Социальная психология и общество, 2012. № 3. С. 16–26.
12. Яковенко И. Г. Идентичность и диалог // Вопросы социальной теории, 2010. Т. 4. С. 513–518.
13. Roccas S., Brewer M. B. Social identity complexity // Personality and Social Psychology Re-view, 2002. № 6. P. 88–106.

COMPLEX SOCIAL IDENTITY AS BASIS FOR TRANSFORMATION OF ARTISTIC TRADITIONS

Kistova Anastasia Viktorovna

Candidate of Philosophical Sciences, Deputy Director for Scientific Work,
Krasnoyarsk Art Museum named after V. I. Surikov
Russia, Krasnoyarsk
E-mail: kistochka7@mail.ru

The article looks into the phenomenon of complex social identity as manifested in the works of artists V. I. Surikov and D. B. Namdakov. Identity is understood as a constantly changing process of identification — relating oneself to various social groups. In accordance with the constructivist approach social identities can be formed through special cultural practices. The effective ones are visual cultural practices, among which art works take the first place. In the process of creating their works, artists, by means of their talent, construct visual cultural texts. Their fabric consists of signs and images, capable of shaping specific cultural identities of their recipients. The notion of a «complex social identity» is revealed on the basis of the theory of complex social identity by Sofia Roccas and Marilyn Brewer as a result of deliberate combination of several group identifications of an individual, which are viewed as different yet at the same time capable of integration. In artistic culture this process can lead to transformation of previously existing traditions and appearing of new ones, based on integration, merging or combining various socio-cultural features and signs.

The creative work of historical painter V. I. Surikov is studied from the point of view of transformation of regional cultural identity into the all-Russian one. The example of

visual embodiment of such transformation is the painting «Boyarynia Morozova». The creative work of Byryat artist D. B. Namdakov is analyzed from the point of view of integration of national, all-Russian and world traditions into the new type of cultural multi-identity. As its visual realization the article analyses the sculpture «Polyot» («The Flight»).

Keywords: complex social identity, transformation of artistic traditions, V. I. Surikov, D. B. Namdakov.

УДК 7.048, 004.42

ИННОВАЦИОННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДИЗАЙНА ТРАДИЦИОННЫХ БУРЯТСКИХ ОРНАМЕНТОВ

© **Кочева Татьяна Валерьевна**

кандидат технических наук, научный сотрудник,
Институт физического материаловедения СО РАН,
Россия, Улан-Удэ, 670047, ул. М. Сахьяновой, д. 6
E-mail: tavako@mail.ru

© **Шолохов Евгений Сергеевич**

младший научный сотрудник,
Институт физического материаловедения СО РАН,
Россия, Улан-Удэ, 670047, ул. М. Сахьяновой, д. 6
E-mail: eshol@ya.ru

© **Бальжанова Юлия Васильевна**

аспирант,
Институт физического материаловедения СО РАН,
Россия, Улан-Удэ, 670047, ул. М. Сахьяновой, д. 6
E-mail: nikolsonbtl@rambler.ru

Этнокультурные традиции в культуре и искусстве органично уживаются с технологическими новациями, выступают их основой и фильтром, что сохраняет важную для культуры преемственность. В художественных традициях бурят важное место занимает резьба и роспись по дереву. Здесь часто используются разнообразные плетёнки, а также композиционные решения в виде прямоугольных и круговых панно. На подготовительном этапе мастера вручную создают эскизы будущих изделий, прорисовывают разные варианты. Это кропотливый труд, требующий терпения и тщательности.

В последние десятилетия основным инструментом художника-дизайнера становятся разнообразные графические программы, позволяющие рисовать и обрабатывать цифровые изображения. Но плетёнки сложно нарисовать даже в современных графических редакторах, поэтому начали создаваться специальные программы, в которых легко и быстро можно получать изображения плетёных узоров. Авторами разработан собственный интерактивный редактор и генератор монгольских плетёнок MonPlet. Также нами спроектирован онлайн-конструктор панно, представленный в открытом доступе на сайте monornament.ru. Пользователь может сконструировать свой вариант прямоугольного панно, варьируя изображения центральных и угловых элементов и разнообразных рамок, хранящихся в базе данных орнаментов на указанном сайте, сохранить его в векторном формате и использовать в дальнейшем по своим потребностям.

Прогресс компьютерных наук и технологий расширяет возможности мастеров и дизайнеров, работающих в области традиционных искусств. Использование новых технологий прививает молодому поколению интерес и любовь к традициям, способствует их сохранению и бытию в современности.

Ключевые слова: традиции и инновации, плетёный узор, панно, автоматизированное конструирование.

Внесение инноваций в такую традиционную область, как орнаментальный дизайн, стало возможным с появлением компьютерных графических программ в конце XX века. Уже в те годы художник мог или нарисовать на экране монитора какую-либо картину, используя условные палитру и холст, или задать программу, по которой создавалось изображение, а затем художник принимал или отвергал результат [1]. Приблизительно в то же время началось движение за возвращение к истокам, сохранение традиций. Компьютер стал отличным помощником в решении и этой задачи. Собранные и хранившиеся на бумаге изображения, имеющие художественную ценность, в том числе образцы орнамента, начали оцифровывать, а позже и размещать в базах данных. Таким образом, стало понятно, что «В действительности этнокультурные традиции органично уживаются с технологическими новациями и даже выступают их опорой. Традиции могут выступать не тормозом, а основой, фильтром, трамплином новаций. Более того, без них новации, особенно внешние, способны подавить или подчинить культуру. Ценностные и технологические качества традиций, переходя в инновации, сохраняют важную для культуры преемственность. Всякая традиция когда-то была новацией, а всякая новация, в случае успешного внедрения, обречена стать традицией» [2].

Исходя из вышесказанного была начата и продолжается более 20 лет работа по сбору, оцифровке, классификации, обработке изображений и созданию базы данных орнаментов (БДО) монголоязычных народов. На сегодняшний день БДО вмещает около 3000 изображений композиций орнаментов и 128 изображений выделенных нами орнаментальных мотивов, с подробными описаниями по разработанной классификации [3]. Таким образом, сделан определённый вклад в сохранение традиций.

Однако, народные мастера, как истинные творцы, всегда стремятся каким-то образом придать своеобразие традиционному узору, внося свои изменения. Часто это довольно трудоемкая работа, что особенно касается плетёнок. Плетёные узоры являются особым видом орнаментов в монголо-бурятской традиции. Они широко применяются для украшения конской сбруи, мебели и деревянных конструкций жилища, посуды, костюма и ювелирных изделий. Плетёнки используются даже на погонах и знаках различия формы современной монгольской армии [4]. При прорисовке плетёнок необходимо соблюдать строгую параллельность линий, периодичность переплетений, для чего применяются чертежные инструменты и даже численные расчеты. Возникающие при этом вспомогательные линии в окончательном варианте рисунка надо стирать, что требует дополнительных усилий. Процесс создания плетёного узора на компьютере с помощью графических редакторов и стандартных инструментов затруднен прежде всего потому, что они имитируют приемы рисования вручную. Чтобы упростить процесс, создаются различные специализированные программы, облегчающие конструирование плетёных узоров. В основном они разрабатываются для построения широко распространённых кельтских узлов и мусульманских звездчатых плетёных орнаментов, например [5, 6].

При изучении множества образцов из опубликованных исследований монгольских и бурятских искусствоведов нами были выявлены особенности монголо-бурятского стиля плетёния, которые заключаются в следующем:

1) узоры строятся на равномерной квадратной сетке; 2) используются как плавные (по дуге окружности), так и прямоугольные изгибы лент; 3) структура мотива строится на зеркальной или поворотной симметрии. С учетом этих свойств авторами была создана программа MonPlet для автоматизированного конструирования плетёных орнаментов в монгольском стиле [7]. Программа позволяет быстро и геометрически точно строить плетёные розетки, бордюры и сетчатые узоры различных размеров и цветового оформления. Пользователь может изменять толщину и ширину ленты и ее окантовки, величину изгиба лент, придавая узору больший или меньший объем, добиваясь лучшего визуального эффекта.

Большинство литературных образцов плетёных розеток выполнено в полях размерами от 5×5 до 7×7 клеток. Вероятной причиной этого является сложность построения плетёнок в больших полях. Один из самых распространенных плетёных мотивов — вечный узел, «улзы» по-бурятски, вписывается в поле 4×4 . Он считается одним из восьми символов буддизма, сейчас используется повсеместно. «Нить счастья», вечный узел — узор в виде замкнутой плетёнки из одной ленты, являющийся символом долголетия, счастья и достатка. Узел бесконечности символизирует стремление к познанию тайны бессмертия, вечной молодости и красоты [8].

На рисунке 1а показан вечный узел в окне программы MonPlet. Точки, вокруг которых описываются ленты, — это узлы квадратной решетки. Узор имеет симметрию вращения 2, и в программе достаточно работать в половине поля, во второй (затемненной) части симметрирование происходит автоматически. Если дизайнер захочет, например, преобразовать улзы, то всего три раза кликнув мышкой (узлы выделены кружками), можно получить узор, показанный на рисунке 1б; также здесь округлые изгибы лент заменены на прямоугольные. Эти два варианта плетёнок образованы одной лентой. Выбором другого вида симметрии из варианта 1б можно получить вариант 1в, — здесь переплетаются уже две ленты, которые можно раскрасить в различные цвета (ленту и её окантовку). Подобных преобразований можно совершить великое множество, насколько хватит фантазии пользователя. Симметричные маркеры ставятся автоматически, и по программе ленты в узлах перекрещиваются поочередно. Вручную такие построения выполняются намного дольше, даже в таких небольших полях.

Наша программа позволяет конструировать плетёные узоры в поле размером до 50×50 клеток. В литературе плетёные бордюры и сетки встречаются не так часто, как розетки. Бордюры получаются переносом мотива вдоль одной оси, а сетки — переносом по двум осям. Построение таких плетёнок в программе MonPlet позволяет значительно пополнить базу образцов и шире использовать их в декоративной отделке (рис. 2).

Плетёный узор состоит из одной или нескольких лент. В нашей программе все ленты при построении окрашиваются одинаково или задается режим мультицвета, когда каждая лента имеет свой окрас. Иногда дизайнеру требуется изменить цвет отдельных лент, это можно сделать в других графических редакторах.

Функции редактора плетёнок дополняются программой — генератором плетёных орнаментов. Количество плетёнок, которые можно построить, воз-

растает многократно с увеличением размера поля, их может быть многие тысячи. Конечно, не все изображения удовлетворят дизайнера, в дальнейшем нашей задачей станет разработка дополнительных условий автоматического отбора наиболее эстетически привлекательных узоров. Полученные с помощью компьютерных программ плетёные узоры чаще всего служат основой для дальнейшей работы. Строгие геометрические построения дизайнер может дополнительно украсить растительными или зооморфными мотивами, часто вместе с плетёнками изображается ритуальный шарф хадак. Также применяется преобразование прямоугольной сетки в ромбическую и другие приёмы моделирования.

Еще одна программа, предназначенная для создания орнаментов в монголо-бурятском стиле, расположена на созданном авторами сайте monopnament.ru [8]. При поддержке гранта РФФИ в течение трех лет (2015–2017) создавался информационный ресурс, содержащий Базу данных орнаментов монголов и бурят и Конструктор орнаментальных панно [9]. Впервые создана онлайн-база данных орнаментов в монголо-бурятском стиле, где приведены характерные образцы мотивов и композиций узоров, созданных в XVIII–XXI веках, и их подробное научное описание. Мы разработали собственную, достаточно подробную систему описания орнаментальных мотивов и композиций (20 и 16 параметров соответственно), которые имеют различное количество значений, таким образом классификационные характеристики мотивов и композиций фиксируются более чем в 50 полях.

Например, по параметру *Вид* Композиции подразделяются на Уголок, Бордюр, Розетку, Панно, Сетку и Рамку. Панно — очень распространённый вид орнаментальной композиции, состоящий из крупного ярко выраженного центрального элемента, ограничивающей узорной рамки, между которыми помещаются средние по величине элементы, чаще всего угловые. На прямоугольной поверхности также возможно повторение несколько раз мотива, заключаемого в общую рамку. На основе изученных принципов построения орнаментального панно создан онлайн-конструктор таких узоров. Уголки, бордюрные рамки и розетки, которые могут быть центральной частью панно, перерисованные в векторном формате, служат составными элементами конструктора.

Панно может иметь форму круга, прямоугольника, восьмиугольника и т.д. На сайте реализован вариант онлайн-создания прямоугольного панно (рис. 3), простую прямолинейную рамку можно преобразовать из прямоугольной в круговую (изменением радиуса), в дальнейшем возможно расширение функционала геометрического конструктора для других форм. Кроме прямых линий (от 1 до 5), образующих рамку, представлено 5 вариантов характерных узорных рамок, в которых можно увеличивать или уменьшать количество мотивов, тем самым изменяя размер узора. Можно также варьировать пропорции сторон панно, — предлагается 6 вариантов, на практике их может быть сколько угодно.

Из 50 предложенных видов центров, 25 уголков и 6 типов рамок простым перебором за несколько минут можно создать более 7000 вариантов панно, — это не учитывая изменения масштабов, размеров, цвета. Некоторые варианты угловых заполнений объединены с рамками, в них линии автоматически за-

мыкаются, как показано на рисунке 3а; в таких случаях отдельное обрамление не требуется. Раскрашивание узоров происходит с выбором цветов случайным образом. Возможно сделать коррекцию цвета, воспользовавшись предлагаемыми палитрами или сохранить только контуры панно, если предполагается, например, вырезать узор на деревянной поверхности (рис. 3б). Для изображений задана постоянная ширина в 1000 пикселей, поэтому при разном соотношении сторон размеры подстраиваются под ширину. Некоторые элементы конструктора интерактивные — бордюры перестраиваются по заданным параметрам, прямые линии уголков продлеваются до замыкания по центрам сторон. Рамки в виде полос могут плавно изменяться, преобразуясь в круговые. Команды конструктора представлены на русском и английском языках (сравните рис. 3а и б). Конструктор реализован в векторном формате SVG, что обеспечивает более простое масштабирование частей узора и упрощает дальнейшую работу с рисунком после скачивания.

Моделирование узоров в национальном стиле с помощью специализированных программ расширяет возможности мастеров и дизайнеров. Результат работы дизайнера может воспроизводиться натом или ином материале вручную или применением автоматизированных способов. Так, на станках с числовым программным управлением производилось фрезерование по дереву, вышивка на сукне, лазерное выжигание по дереву и металлу [11], в последние годы появилась печать на 3D-принтере [12]. Орнаменты для этих процессов чертились в системах автоматизированного проектирования AutoCAD и КОМПАС 3D, не предназначенных для работы с узорами. Поэтому появление специализированных конструкторов орнаментов еще больше расширяет возможности творчества, убирая рутинные процессы перерисовки. Полученные в конструкторах образцы могут быть в дальнейшем использованы как основа для художественных дополнений. Несомненно, необходимо совершенствовать эти конструкторы, добавляя новые функции, а для конструктора панно — новые образцы составляющих центров, уголков и рамок.

Таким образом, применение графических компьютерных программ в сочетании с многофункциональной базой данных орнаментальных образцов и современным технологическим оборудованием значительно упрощает и ускоряет процессы формирования и воспроизведения новых узоров с учетом определенного национального стиля. Знание новых методов конструирования орнаментов и доступность их применения будут полезны школьникам и студентам, изучающим народные традиции, математику и симметрию; учащимся художественных школ, дизайнерам мебели, одежды, посуды; ювелирам, создателям сувенирной продукции и рекламы.

Литература

1. Мичи Д., Джонстон Р. Компьютер-творец. М.: Мир, 1987. 225 с.
2. Деревянко А. П. Традиции и инновации в истории и культуре. Программа фундаментальных исследований Президиума РАН на 2012–2014. URL: <http://tradition.iea.ras.ru>
3. Kocheva T. V., Balzhanova Y. V., Khabituev B. V., Nikonov A. A. The mongol-buryat ornaments database for learning and designing // Current trends in Art, Design, technology and physical education. Int. conf. Ulaanbaatar, 2017. P. 41–48.
4. В. Bold. Mongolian national ornament. Ulaanbaatar: ADMON. 2011. 240 p.

5. Fung King H. Celtic Knot Generator. Fung.The University of Bath, 2007. 106 p.
6. Abdelbar Nasri and Rachid Benslimane. Parametric Shape Grammar Formalism for Moorish Geometric Design Analysis and Generation // ACM J. Comput. Cult. Herit. 10, 4, Article 19 (July 2017), 20 pages. URL: <http://dx.doi.org/10.1145/3064419>
7. Кочева Т. В., Шолохов Е. С. Крестовидный маркер разрыва как средство автоматизированного проектирования плетёного орнамента [Электронный ресурс] // Вестник Компьютерных и Информационных Технологий. 2013, № 9. С. 11–16. URL: <http://vkit.ru/index.php/archive-rus/173-09-september>.
8. Информационный ресурс МонОрнамент [Электронный ресурс]. URL: <http://monornament.ru/gallery/item/?id=88>.
9. Кочева Т. В., Хабитуев Б. В. Информационный ресурс monornament.ru [Электронный ресурс] // Информационные технологии в гуманитарных науках: тез. докл. науч.-практ. конф., 18–22 сент. 2017 г. Красноярск: Сиб. федер. ун-т., 2017. С. 99–100.
10. Кочева Т. В., Шолохов Е. С. Новые способы формирования современного монгольского узора // Современное искусство Востока: материалы междунар. научной конф. М.: Моск. музей соврем. искусства, Гос. ин-т искусствознания, 2017. С. 196–206.
11. Машинное орнаментирование / Т. В. Кочева [и др.]. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1999. 160 с.
12. Струйная 3d-печать [Электронный ресурс]. URL: <https://3dsmart.com.ua/blog/strujnaya-3d-pechat?shared=email&msg=fail>.

INNOVATIVE TOOLS FOR DESIGN TRADITIONAL BURYAT ORNAMENTS

Kocheva Tatiana Valerievna

Candidate of Technical Sciences, Research Associate,
Institute of Physical Materials Science SB RAS,
Russia, Ulan-Ude
E-mail: tavako@mail.ru

Sholokhov Evgenii Sergeevich

Junior Researcher,
Institute of Physical Materials Science SB RAS,
Russia, Ulan-Ude
E-mail: eshol@ya.ru

Balzhanova Yulia Vasilevna

Graduate Student,
Institute of Physical Materials Science SB RAS,
Russia, Ulan-Ude
E-mail: nikolsonbtl@rambler.ru

Ethno-cultural traditions in culture and art organically coexist with technological innovations, act as their basis and filter, which preserves an important culture continuity. Carving and painting on wood has an important place in the artistic traditions of the Buryat. Varieties of interlaced ornaments, as well as compositional schemes in the form of rectangular and circular panels are often used as traditional patterns. Masters manually had created sketches of future handicrafts, drawn various options. It is hard work, requiring patience and thoroughness.

A variety of graphics programs for drawing and processing digital images have now become the main tool of the artist-designer. But it is hard to draw the interlaced ornaments even in modern graphics editors, so special programs began to appear for easily creating images of such patterns. The authors have developed their own interactive editor and generator (named MonPlet) taking into account the particular geometry of the Mongolian braided patterns. In addition, we are creating an online designer for the panel, the parts for which are contained in the database of ornaments, presented in the public domain on the site monornament.ru. The user can design his own variant of a rectangular panel, varying the images of the central and corner elements and various frames, save it in vector format and use it further according to his needs. The progress of computer science and technology expands the possibilities of masters and designers working in the field of traditional arts. Learning these new technologies instills interest and love for traditions, contributes to their preservation and being in modern times.

Keywords: tradition and innovation, interlaced pattern, panels, computer-aided design.

ОТНОШЕНИЯ ИСКУССТВА И КОМПЬЮТЕРНОЙ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

© **Мунхбаяр Чулуунбат**

старший преподаватель, магистр, кафедра дизайна,
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, Улан-Батор
E-mail: ch.munkhbayar@msue.edu.mn

Главная цель этой статьи — продемонстрировать соотношение искусства, дизайна и компьютерной графики сегодня. Компьютерная графика считается ключевым компонентом современного общества и индустрии развлечений и развивается как часть дизайна визуальной коммуникации. Кроме того, компьютерная графика была признана наиболее полезным и эффективным инструментом для художников. В работе использовались две основные стратегии исследования: 1) анализ имеющихся данных и 2) обзор различных работ художников, дизайнеров и компьютерной графики. Данные были собраны из книг и других опубликованных источников, и Интернет-ресурсов. В статье представлены работы студентов графического дизайна МГУО по трехмерному моделированию, нацеленные на развитие художественного осмысления, знаний и навыков искусства, которые включают в себя творческое отношение к компьютерной графике. Творчество оказалось основной темой во всех областях графического дизайна, геометрического моделирования, рендеринга и анимации. На основе анализа данных можно сделать выводы о том, что развитие художественных навыков является самой важной частью подготовки новых творцов в этой сфере, и что компьютерная графика создает совершенно новую виртуальную вселенную в современном художественном сообществе.

Ключевые слова: искусство, цифровое искусство, компьютерная графика, медиа-дизайн.

Одним из основных аспектов развития информационных компьютерных технологий, ставших неотъемлемой частью сегодняшней жизни, является их влияние на искусство. Новая концепция «цифрового искусства» или «компьютерного искусства», которая появилась в результате использования художниками компьютеров и электронных устройств, уже не нова. Концепция искусства широка, и, естественно, ее определения очень разнообразны. В своей статье «Искусство» в книге «Critical Terms for Media Studies», Джоанна Дракер пишет: «Современная концепция заключается в том, что отличительная самобытность искусства проистекает из уникальной способности отдельных художников придавать формальное выражение воображаемой мысли» [1]. Это определение может быть достаточно широким и оптимальным. Определение «цифровой» можем понимать с двух сторон: во-первых, что означает «цифровое», а во-вторых, какие черты должно содержать искусство, чтобы быть понятым как цифровое. После точного определения, что такое цифровое искусство, можем исследовать другие факторы, например, результаты цифрового искусства, позиции в медиа-секторе и в более широком понимании как ещё одного вида искусства.

Есть несколько определений «digital» (цифровое) в Оксфордском словаре. Из них нас интересуют два: «Компьютерно-цифровое понятие, связанное с использованием или хранением данных или информации в виде цифровых сигналов» и «Обозначение записи, в которой исходная форма сигнала закодирована в цифровом виде, а информация в ней представлена наличием или отсутствием импульсов равной силы, что делает ее менее подверженной деградации, чем обычный аналоговый сигнал». Из этих определений следует, что цифровая информация состоит из кодирования других элементов данных, чаще всего работающих через компьютер [2]. Можно считать началом исследования цифрового искусства то, что в 1976 г. в книге «Languages of Art» Нельсона Гудмана описано понятие цифрового искусства. Хотя Гудман исследовал общее аналого-цифровое различие, это было начало нового. Его работу продолжали другие, например Дэвид Льюис (1971) и Джон Хогланд (1981).

Цифровые творческие работы очень разнообразны. Цифровые фотографии могут быть непосредственно получены в режиме реального времени, а также могут быть оцифрованы с помощью сканеров со старых фотоплёнок и отредактированы. В искусстве музыки можно использовать записи аудио-информации или создания новых звуков с помощью специального программного обеспечения цифровых технологий. Искусство кинематографии представляет собой сложное сочетание реальных изображений, звука и графического представления, что делает невозможным вообразить создание уникальных изображений в мире кино без использования электронных технологий и компьютерной графики.

Участие цифровых технологии в художественных произведениях тоже разнообразно. Можно написать сценарий пьесы, которую играют в традиционном театре, в Microsoft Word, и музыка может быть отредактирована «Сибелиусом», но это не считается творением цифрового искусства, а можно считать простую картинку, созданную по стандарту ASCII 1963 года (рис. 1).

Развитие цифрового искусства тесно связано с развитием компьютерной графики, являющейся его основным инструментом. Проблема компьютерного искусства была поставлена давно, и в 1980 г. исследователь Сэнфорд Ресслер рассмотрел компьютер как инструмент, устройство для хранения информации, систему, соединитель, контроль-соединитель (ameta-medium) и интеллектуальный блок [3].

Можно считать, что компьютерное искусство начинается в период с 1956 по 1958 г. когда впервые создали на компьютере человеческую фигуру. И ещё связывают начало компьютерного искусства с Десмондом Пол Генри (1921–2004), который в 1960 году разработал «машину Генри для рисования» и провёл выставку в галерее Рейд в Лондоне в 1962 году (рис. 2).

Несмотря на то, что в середине 1960-х годов были художники, которые начали смотреть на компьютер как на новый творческий инструмент, пионерами цифрового искусства были инженеры и ученые. Летом 1962 г. А. Майкл Нолл запрограммировал компьютер исключительно для рисования, а позже с помощью компьютера создал картины, основанные на работах Пита Мондриана и Бриджит Райли, которые можно считать первыми классическими примерами цифрового искусства [5].

В настоящее время электронное искусство является одним из основных частей современного искусства, оно развивается в разных направлениях, и о нём существуют разные мнения. Одни полагают, что цифровое искусство можно рассматривать как один из самых многообещающих видов искусства. Есть также мнение, что из-за того, что цифровые устройства и программное обеспечение максимально развиваются и открывают для любого человека легкий путь художественного творчества, ценность настоящего искусства падает.

Современное электронное искусство можно разделить на две основные группы — традиционное и новое медиа-искусство. Традиционное цифровое искусство включает цифровые произведения, которые используют цифровые технологии и традиционные методы, такие как цифровая графика и цифровая живопись, цифровая скульптура. И можно заметить, что цифровая живопись наиболее развита среди профессиональных художников, а цифровая скульптура больше развивается в сфере трехмерной графики, медиа-арт и мультимедиа. Медиа-искусство может включать себе различные элементы, такие как изображение, движение, звук и свет, получаемые с использованием цифровой технологии в абстрактной 2, 3, 4, 5-мерной среде.

Новые возможности компьютерной технологии стали широко использоваться и в прикладном искусстве. Например, моделирование традиционных орнаментов и изображений в 3D-среде и использование современных технологий, таких как аддитивная печать и CNC (Computer numerical control) машины является отличным примером развития национального наследия в современности (рис. 3).

Для создания произведения искусства нового поколения с помощью мощных электронных устройств тоже требуется художественное творческое мышление и творческие способности. Как писал психолог Скотт Х. Джонсон: «Основные проблемы человеческого развития заключаются в связи филогенетического развития мозга и развития инструментов, используемых человечеством» [4]. Человеческое творчество начинается с единства работы руки и мозга, и проявления креативного мышления. Поэтому основой успешного использования возможностей цифрового и медиа искусства, дизайна, компьютерной графики и создания качественных изделий является овладение традиционными навыками изготовления.

Заключение

В связи с этим можно сделать выводы о том, что развитие художественных навыков является самой важной частью обучения в этой сфере, и что компьютерная графика создает совершенно новую виртуальную вселенную в современном художественном сообществе.

Эпоха компьютерного искусства началась, когда стало очевидно, что компьютерная графика — один из самых мощных инструментов для современных художников. Однако цифровое искусство достаточно сложное и требует от художника знания традиционного искусства, обладания художественным чутьём и мастерством. Цифровая технология — это одно крыло цифрового искусства, которое можно назвать просто неживым устройством без мышления и умения творца.

Но и художник сам по себе не может создавать цифровое искусство, потому что великолепное воображение и неповторимое самовыражение художника не могут быть сформированы без помощи мощного инструмента. Поэтому самая сущность цифрового искусства находится в корреляции творческого мышления, мастерства творцов и возможности электронных средств.

Литература

1. Drucker, Johanna. Art / In *Critical Terms for Media Studies*, edited by W. J. T. Mitchell and Mark B. N. Hansen. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2010. P. 3–18.
2. Tresp, Lauren. Digital art. The Chicago School of Media Theory. PDF.
3. Ressler, Sanford. Towards a computer art theory. Rutgers University, 1980.
4. Johnson-Fry S. Arts with the brain in mind. Alexandria V. A: Association for Supervision & Curriculum Development, 2004.
5. Shanken, Edward A. Contemporary Art and New Media Digital Divide or Hybrid Discourse. PDF. 2015.

RELATIONS OF ART AND COMPUTER GRAPHICS
OF TODAY'S WORLD

Munkhbayar Chuluunbat

Senior Lecturer, Master, Department of Design,
School of Fine Arts and Technology, MNUE
Ulan-Bator, Mongolia
E-mail: ch.munkhbayar@msue.edu.mn

The principal objective of this paper is to demonstrate the relations of art, design and computer graphics today. Computer graphics is considered a key component of modern society and the entertainment industry and is developing as part of visual communication design. Additionally computer graphics has been found to be a most useful and effective tool for artists. In the study two major research strategies were used: 1) an analysis of available data and 2) a review of various works of artists, designers and computer graphics. Data was collected from books and other published sources and internet resources. In the work presented 3D modeling works of students, graphic design students of MNUE and found to be focused on developing an artistic sense, knowledge and skills of art which includes a creative attitude in computer graphics. Creativity were found to be a major theme to train the new artists in all areas of graphic design, geometric modeling, rendering, and animation. Based on the data analysis conclusions can be made that developing artistic skills are the most important part of design training and that computer graphics create whole new virtual universe in today's artistic community.

Keywords: art, digital art, computer graphics, media design.

УДК 004.94, 76.02

ИННОВАЦИОННАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ПОЛУЧЕНИЯ 3D-МОДЕЛЕЙ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

© Хитерхеева Надежда Сергеевна

кандидат технических наук, доцент,
Бурятский государственный университет
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. А. П. Смолина, д. 24а
E-mail: kite69@yandex.ru

© Урмакшинова Елена Рониславовна

кандидат технических наук, доцент,
Бурятский государственный университет
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. А. П. Смолина, д. 24а
E-mail: helurm@mail.ru

© Кочева Татьяна Валерьевна

кандидат технических наук, научный сотрудник,
Институт физического материаловедения СО РАН
Россия, 670047, г. Улан-Удэ, ул. М. Сахьяновой, 6
E-mail: tavako@mail.ru

© Мунхбаяр Чулуунбат

старший преподаватель, магистр, кафедра дизайна,
Институт изобразительных искусств и технологии,
Монгольский государственный университет образования
Монголия, Улан-Батор
E-mail: ch.munkhbayar@msue.edu.mn

Период конца XX — начала XXI века характеризуется ростом интереса к народному орнаменту, восстановлению традиционных технологий и, в то же время, появлением новых способов, позволяющих на другом уровне создавать и воспроизводить узоры на самых разных материалах. Орнаментом традиционно украшают разнообразные предметы быта, костюма, печатную продукцию, жилище и всю среду обитания. В последние годы популярными стали орнаментированные металлические ограды улиц. Так, в Улан-Удэ, Иркутске, Улан-Баторе встречаются узоры «вечный узел», «шоу», меандровые бордюры.

Разработка дизайна изделий с использованием элементов национального орнамента производится с применением компьютерных программ, таких как Corel-Draw, Adobe Illustrator, AutoCAD, 3DS-MAX и других. Создаются и специализированные программы более узкого назначения. Например, в ИФМ СО РАН разработан конструктор для моделирования орнаментальных панно в монголо-бурятском стиле.

Традиционная схема производства изделий ограничивалась построением плоского чертежа (рисунка), который затем вручную воплощался в материале. В конце XX века появилась технология печати трехмерных изображений — стереолитография. Формирование трехмерных изделий начинается с компьютерного моделирования, затем файл передается на 3D-принтер. В современных условиях на этапе перехода от традиционного производства к аддитивному используется промежуточная технология «быстрого прототипирования», суть которой заключается в быстром получении модели изделия из более дешевых и менее прочных

материалов (пластиков). Затем серийное производство осуществляется по традиционной технологии, например, изготавливается металлическая отливка в форме, получаемой с помощью прототипа.

Ключевые слова: национальный орнамент, автоматизированное проектирование, 2D — 3D-моделирование, аддитивные технологии, быстрое прототипирование.

Задача орнаментирования разных бытовых предметов, создания стилизованных костюмов стоит перед современными мастерами, такие изделия пользуются всё большим спросом. И уже есть примеры изготовления подобной продукции. Например, фирма «Сундуки Бурятии» в Улан-Удэ изготавливает разнообразные предметы мебели, украшая их резьбой, чеканкой, самоцветами. Народный костюм — удлиненное платье дыгыл, шапки, вечерние платья в национальном бурятском или монгольском стиле всё чаще надевают жители Бурятии, постоянно носят жители Монголии. Появились ателье, специализирующиеся на пошиве национальных костюмов. В настоящее время для вышивки орнамента чаще используются автоматические вышивальные машины.

Подбор узоров для украшения изделий — задача непростая. Мастера и дизайнеры часто используют широко известные образцы, такие как «вечный узел» и меандр, они не всегда знают о том богатстве, которым располагает монголо-бурятская орнаментика. Это связано с тем, что книги по бурятским орнаментам в основном издавались в середине XX в., сейчас они стали библиографической редкостью. Последнее издание [1] содержит контурные изображения традиционных образцов узоров, перерисованные из различных источников, но этого всё равно мало. С монгольским орнаментом дело обстоит несколько лучше, — в Монголии книг издается больше, но они не доступны в России. Поэтому в 2015–2017 гг. при поддержке гранта РФФИ был создан информационный ресурс monornament.ru, содержащий базу данных орнаментов (БДО) монголов и бурят. Дополнительно к БДО был создан и размещен на указанном сайте уникальный конструктор орнаментальных панно [2]. Ресурс содержит около трех тысяч изображений орнаментальных композиций, каждое из которых сопровождается подробным описанием по разработанной классификации. Для мотивов узоров в числе прочих характеристик указывается их семантическое значение. Пользователь может скопировать узор с сайта и использовать для украшения какого-либо предмета, учитывая его символику.

Изображения орнаментов в БДО представлены в растровом формате. В конструкторе представлены образцы центральных и угловых элементов, а также рамок, из которых в режиме онлайн можно получить образцы орнаментального панно и сохранить их в векторном формате. Дизайнер, владеющий различными пакетами графических программ, может преобразовать эти форматы в необходимый для воспроизведения каким-либо автоматическим устройством. Эти узоры можно использовать также для вышивки, создания аппликаций, раскрашивания, выжигания и других техник ручного и автоматизированного воспроизведения.

Технология 3D-печати, также известная как аддитивная технология, существует с 1984 года. Долгое время эта технология оставалась неприспособленной или экономически невыгодной для промышленного производства.

Стремительный рост она приобрела в последние годы. Росту аддитивных технологий способствовали следующие факторы [3]:

1. Развитие трехмерного моделирования (компьютерных программ для трехмерного моделирования).
2. Развитие способов трехмерной печати в целом (3D принтеры).
3. Развитие технологий получения трехмерных изделий из металлов (технологии селективного лазерного спекания и другие).
4. Развитие индустрии новых материалов для трехмерной печати (пластики и др.).

Аддитивные технологии — это реальное воплощение инновационных технологий (инноваций). Под «инновацией» понимают: «Новую или улучшенную продукцию (товар, работа, услуга), способ (технология) ее производства или применения, нововведение или усовершенствование в сфере организации и (или) экономики производства, и (или) реализации продукции, обеспечивающие экономическую выгоду, создающие условия для такой выгоды или улучшающие потребительские свойства продукции» [4].

В аддитивных технологиях процесс производства начинается с этапа трехмерного моделирования. Затем компьютерная 3D-модель передается на воспроизводящее устройство, и получается материальный образец изделия. Все трудоемкие и экономически затратные этапы традиционного производства заменяет один этап трехмерной печати (аддитивный процесс). Для изделий из металла это технология носит название «селективное лазерное спекание» (плавление). Таким образом, аддитивные технологии сокращают время от идеи до материального воплощения, соответственно уменьшаются затраты. По отношению к материалу производство практически безотходное.

Таким образом, современный этап развития характеризуется тем, что старое традиционное производство начинает изживать себя, технологии устаревают, а новое аддитивное (цифровое) производство уже существует, внедряется в отдельные отрасли, но еще не является основным, — за ним будущее.

На современном переходном этапе актуальной становится технология «быстрого прототипирования», когда разрабатывается компьютерная трехмерная модель изделия, затем она распечатывается методом послойного выращивания на принтере, работающем на пластических материалах, более доступных и дешевых. Получается прототип изделия. На основе этой модели создается форма для отливки в материале по традиционной технологии. Такой симбиоз пригоден для изделий из металлов и пластмасс, получаемых литьем.

Для перехода от традиционного производства к аддитивному важным становится этап компьютерного моделирования в программах трехмерной графики. К таким пакетам относятся, например, AutoCAD, 3DSMax и др. Все программы трехмерного моделирования имеют возможность конвертации своих моделей в формат STL, с которым работают большинство трехмерных принтеров. Чтобы получить трехмерную модель изделия, содержащего орнаментальные изображения, нами предлагается следующая технология:

1. Создание плоской модели, или обычного чертежа. Его можно получить путем прямого моделирования в программах компьютерной графики, либо применяя специальный конструктор.

2. На основе плоской модели в программе AutoCAD или 3DSMax создается трехмерная модель изделия (декоративное панно, элемент украшения, сувенир и т.д.).

3. Вывод на печать.

Рассмотрим пример применения этой технологии для получения трехмерной модели орнаментальной розетки. При создании плоской (двухмерной) модели могут быть использованы мотивы и композиции узоров, содержащиеся в БДО. Так, на рисунке 1 приведен пример орнаментальной розетки из монгольских образцов, хранящихся на сайте под названием «Я-1985-48-5», что означает, что источник изображения — книга Ц. Ядамжава [5], 1985 г. издания, рисунок находится на 48 странице, 5-й по счету. Непосредственно из БДО скачивание изображений не предусмотрено, можно только сделать копию экрана. Однако, мы располагаем отрисовкой этой розетки в программе AutoCAD, т.е. чертежом, который несколько отличается от исходного изображения и имеет строго симметричный вид.

Для создания трехмерных моделей в каждой программе есть свой набор инструментов. Владение ими и навыки работы в трехмерных пакетах зависят от квалификации проектировщика. На рисунке 2 показан пример розетки после преобразование её в объёмную модель в программе AutoCAD. Для этого отдельным элементам детали задаётся разная высота, а также формируются сквозные отверстия.

Для вывода на печать необходимо предварительно преобразовать формат чертежа. Модель из исходного формата программы AutoCAD экспортируется в трехмерный формат STL, который читается трехмерными принтерами. Полученный файл при необходимости может быть дополнительно обработан в собственной программе печатающего устройства, где корректируются настройки. Таким образом послойно формируется готовое изделие или его прототип (рис. 3).

Выводы

Современный этап развития общества ставит перед дизайнерами и художниками новые задачи по освоению инновационных технологий. Основным инструментом дизайнера все чаще становится компьютер. Аддитивные способы получения трехмерных объектов расширяют горизонты использования традиционных элементов народного творчества и прикладного искусства. Они заставляют по-новому взглянуть на традиции, в том числе в искусстве. Овладение технологиями трехмерного моделирования для многих из них превращается в насущную необходимость.

Литература

1. Кочева Т. В. Буряад хээ угалза / Бурятские узоры. Книжка-раскраска. Улан-Удэ: НоваПринт. 2017. 24 с.
2. Кочева Т. В., Шолохов Е. С. Новые способы формирования современного монгольского узора // Современное искусство Востока: материалы междунар. научной конф. М.: Моск. музей соврем. искусства, Гос. ин-т искусствознания, 2017. С. 196–206.
3. Хитерхеева Н. С., Мунхбаяр Ч., Урмакшинова Е. Р. Инновации в обучении аддитивным технологиям в университете / Инновационные технологии в науке и об-

разовании: материалы V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Улан-Удэ, 3–5 июля 2017 г.). Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2017. С. 182–187.

4. Грошева Е. П., Шекшаева Н. Н. Практикум по основам инновационной инженерной деятельности; под ред. Н. И. Наумкина. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та. 2013. 76 с.

5. Ядамжав Ц. Монгол ардын хээ угалзын эх дурсууд. Улаанбаатар, 1985. 96 х.

INNOVATIVE TECHNOLOGY FOR 3D MODELING OF ORNAMENTAL IMAGES

Khiterkheeva Nadezda S.

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor,
Buryat State University,
Russia, Ulan-Ude
E-mail: kite69@yandex.ru

Urmakshinova Elena R.

Candidate of Technical Sciences, Associate Professor,
Buryat State University,
Russia, Ulan-Ude
E-mail: helurm@mail.ru

Kocheva Tatyana Valerievna

Candidate of Technical Sciences, Research Associate,
Institute of Physical Materials Science SB RAS
Russia, Ulan-Ude
E-mail: tavako@mail.ru

Munkhbayar Ch.

Senior Lecturer, Master. Department of Design,
Institute of Fine Arts and Technolog,
Mongolia, Ulaanbaatar
E-mail: ch.munkhbayar@msue.edu.mn

The growth of interest in folk ornamentation, the restoration of traditional technologies and, at the same time, the emergence of new methods that allow creating and reproducing patterns on a different level at different materials — all this is typical for the period of the end of the XX — beginning of the XXI century. Ornamental design are traditionally used for a variety of household items, costume, printed products, homes and entire habitats. In recent years, ornamented metal fences of streets have become popular. For example, such patterns as the «eternal knot», «show» and meandering borders exist in Ulan-Ude, Irkutsk, Ulan-Bator.

Product design elements of national ornament make with the use of computer programs such as CorelDraw, Adobe Illustrator, AutoCAD, 3DS-MAX and others. Programs that are more specialized are also being created. For example, a Constructor for modeling ornamental panels in the Mongolian-Buryat style was developed at the Institute of Physical Materials Science SB RAS.

In the traditional manufacture of products, the design of the pattern (ornament) was painted first, and then it was manually made in any material. The technology of printing three-dimensional images — stereolithography appeared in the late XX century. Creation of three-dimensional products begins with computer modeling, then the file

is transferred to a 3D-printer. In modern conditions, at the stage of transition from traditional production to additive, the intermediate technology of «rapid prototyping» is used. In essence it is the rapid obtaining of a product's model from cheaper and less durable materials (plastics). Then the serial production is accomplished by conventional technology, for example, manufactured by cast steel in a form obtained by the prototype.

Keywords: national ornament, computer-aided design, 2D — 3D-modeling, additive manufacturing, additive production, rapid prototyping.

ТРАДИЦИИ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ ТЕКСТОВ

УДК 76.02

**ГАЗЕТНАЯ ГРАФИКА В ТВОРЧЕСТВЕ
ЦЫРЕНЖАПА САМПИЛОВА 1920-1930-х гг.**

© **Амханова Инесса Сергеевна**

педагог,

Дом творчества «Форус» Советского района г. Улан-Удэ

Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. В. И. Ленина, 20

E-mail: amhanova@rambler.ru

Творчество Цыренжапа Сампиловича Сампилова открывает первую страницу советского изобразительного искусства Бурятии. Сампилов относится к числу тех художников, которые стали основоположниками профессиональной живописи, скульптуры и графики.

Примечательно, что Сампилов, последовательный художник-реалист, воспринявший реалистические традиции русского искусства, был вместе с тем подлинно бурятским национальным художником и обладал ярким своеобразием индивидуальной манеры. Его творчество позволяет с особенной чёткостью выявить важнейшие черты становления и развития искусства Бурятии.

В данной работе рассматривается творчество художника в бурятских газетах в качестве оформителя рубрик и карикатуриста. До создания союза художников в 1933 г., Ц. С. Сампилов трудился в двух газетах — «Бурят-Монгильская правда» и «Буряад-Монголой унэн» один.

Творчество многих бурятских художников 20–30-х годов XX в. остаётся малоизученным искусствоведами. Именно в этот период происходит профессиональное становление и рост художников в области графики, так как у них появляется возможность получить академические навыки в рисунке и живописи в Московской и Ленинградской академии художеств.

Ключевые слова: «Бурят-Монгильская правда», «Буряад-Монголой унэн», титульные заголовки, карикатуры, портреты, зарисовки с натуры.

Введение

Творчество Цыренжапа Сампиловича Сампилова открывает первую страницу советского изобразительного искусства Бурятии. Сампилов относится к числу тех художников, которые стали основоположниками профессиональной живописи, скульптуры и графики. Творчество многих бурятских художников 20–30-х годов начала XX в. остаётся мало изученным искусствоведами. Именно в этот период происходит профессиональное становление наиболее известных художников в области графики, благодаря тому, что у была возможность получить академические навыки в рисунке и живописи, в московских и ленинградской академиях художеств.

4 сентября 1923 г. вышла в свет газета «Бурят-монгольская правда». Всё творчество в газете можно распределить по жанрам: 1. Титульные заголовки. 2. Карикатуры. 3. Портреты. 4. Зарисовки с натуры. 5. Орнаментальное обрамление. Все работы легко датируются по годам.

С 1923 г. прослеживается путь Цыренжапа Сампилова с начала деятельности в республиканских газетах до отъезда в Москву во ВХУТЕИИ (т.е. до 1928 г.). По окончании данного учебного заведения он переходит на другую работу. Одним из причин, по которой дальнейшее творчество Ц. Сампилова трудно проследить в газетах «Бурят-монгольская правда» и «Буряад-монголой үнэн» является появление в республиканских газетах новых художников (например, Ф. И. Балдаева).

«Бурят-Монгольская правда». 1923 год. В первом номере газеты от 4 сентября 1923 г. появляется первая карикатура. Данная карикатура помещена под заголовком «Шулер», где высмеивается поп-картёжник. Следует отметить, что это начало политики борьбы с представителями церкви, с панмонголизмом и т.д. Черты людей в работах искажены и нарочито уродливы. Однако мы можем проследить характерность изображения, по которому мы точно можем определить, что это Сампилов. Здесь характерной чертой стал у него массивный черный силуэт с небольшими белыми контурами, четко передающие объём фигур. Но черты лиц ещё не имеют той академической выразительности, появившейся после учёбы в Москве. В них ещё сквозит немного наивное детское творчество.

В газете за 7 сентября 1923 г. появляется работа, выполненная Ц. Сампиловым — портрет товарища Серафимовича. Он выполнен точно, без каких-либо излишеств. Создается впечатление, что автор сам лично знаком с портретируемым. Можно допустить, что художник нарочно подчеркнул его глаза, чтобы показать мудрость и ум этого человека.

Следующая карикатура появляется 23 сентября 1923 г., посвященная обстановке на востоке, а точнее, в Японии. В газете за № 18 представлен образ вождя мировой революции В. И. Ленина. Под снимком наблюдаем подпись «В. И. Ленин выздоравливает, снимок сделан в августе 1923 года».

«Буряад-монголой үнэн». В единственной газете с иллюстрацией изображен портрет товарища Амагаева. Он был избран почётным членом Президиума на третьем монгольском народном съезде. Известно, что сюда он прибыл в составе бурятской делегации, будучи уполномоченным Коминтерна. Затем этот портрет неоднократно будет появляться в этих двух вышеуказанных газетах.

«Бурят-монгольская правда». 1924 год. В январе этого года в свет выходит газета с портретом Ильича. Особенность этого изображения состоит в том, что оно взято из газеты «Известия» за 1923 год. Данное изображение использовали многие российские газеты, так же — иностранные. Оно стало неким каноном по изображению вождя мировой революции.

Следующие номера газет, интересующие нас: «Бурят-монгольская правда» и «Буряад монголой үнэн» за № 31 от 1 августа 1924 года. Тут мы наблюдаем несколько изображений разной тематики. Первый рисунок — это схематичное изображение административного здания Верхнеудинска. В нём был размещён Центральный исполнительный комитет и Совнарком БМАССР. Ин-

интересен тот факт, что «Буряад монголоЙ үнэн» в те годы нередко дублировал «Бурят-монгольскую правду». Оба этих номера вышли с одной датой 1 августа 1924 года.

Следующее в этом номере изображение — это изображение демонстрации с флагом, на котором надпись на русском языке «Да здравствует Советская Бурятия». Это многофигурная композиция, уводящая взгляд вглубь рисунка. Фигуры изображены схематично и многие условно. Характерным в этом году становится установление неких клише-заголовков. Их отличительной особенностью становится то, что они используются в последующие годы в других газетах. Это оформление таких рубрик как «Жизнь рабочих и служащих» или же «У красных героев».

В качестве разделителей представлена пара орнаментальных композиций, выполненных на цветочную тематику. Они больше похожи на вариации с изображением лотоса.

«Буряад-монголоЙ үнэн». В газете № 30 нашему взгляду предстаёт графическое произведение на тему бурятского быта. Для нас оно ценно тем, что в нижнем левом углу рисунка имеется подпись. Это хорошо читаемая начальная буква имени «Ц» и начальные буквы фамилии «Самп». В то время большинство оформителей газет не ставили в газетах своих подписей. Изображено несколько фигур в национальных одеждах, под которыми автор сделал надписи, — видимо, имена изображаемых. На переднем плане, как уже было сказано ранее, изображены три фигуры в национальных костюмах. Позади одной из фигур, стоящей к нам в анфас, находится стадо. Но это не отдельная группа животных, а смешанная. Чётко просматриваются олени, коровы, кони и овцы. Чуть подальше виднеются две юрты. Чёткими графическими линиями схематически показан пейзаж, но мы точно понимаем, что это степь, и вдали виднеются холмы. Сама картина лаконична и закончена. Нет ни перегруженности, ни какого-либо диссонанса.

«Бурят-монгольская правда». 1925 год. В течение года началось насаждение новой идеологической политики через средства массовой информации: борьба с кулачеством, борьба с церковью, предвыборная агитация. 10 января этого года выходит в свет газета, где под оформлением рубрики «Рабочая и профессиональная жизнь» стоит подпись «Ц. Сампилов». На самой картинке изображены заводы, поезд, пароход и рабочий у станка. В последующих выпусках оформление этой рубрики более скромное, уже без подписи. Что снова говорит нам, что в этот год Цыренжап Сампилов продолжал усердно работать в редакциях газет. Не менее интересен заголовок рубрики «По деревням и улусам» от 13 января 1925 года.

В номере газеты от 4 апреля идёт рассказ о жестоком подавлении восстания на приисках Ленского золотопромышленного завода. Сампилов создал уникальную, полную трагичности картину случившегося. Эта одна из трагических страниц революционной борьбы рабочих за свои права, она никого не оставила равнодушным ни во времена случившегося, то есть в 1912 году, ни во время выхода газеты. Даже сегодня, читая рубрику и рассматривая изображение, можно проникнуться сочувствием к тем людям. Казалось бы, простая многофигурная композиция. Мы уверены, если картина была бы создана

в наши дни, она, безусловно, стала бы одним из его шедевров. Хотя, кто знает, может у автора и были мысли о написании картины на эту тему.

В газете от 23 апреля 1925 г. появляется интересное изображение В. И. Ленина. На фото изображен вождь мировой революции, читающий газету «Правда», сидя за столом. В семейном фотоальбоме есть фотография, где имеется подпись Ленина. И нас поражает то, насколько фотография была точно передана.

В этом же году на страницах двух этих газет появилось изображение пахущего поле трактора, которое будет повторяться в последующие годы, даже тогда, когда графика уступит место фотографии. Это изображение стало неким каноном. Подобное значение приобрело изображение самолёта, которое многие знают по фильму «Небесный тихоход». Старшее поколение этот силуэт любили называть У-2 или «кукурузник».

«Бурят-монгольская правда». 1926 год. Из наиболее интересных графических работ можно выделить заголовок номера газеты от 19 июля, где главный герой сидит верхом на лошади спиной к зрителю, на фоне юрт. Всадник смотрит в сторону движущейся силы, в которой легко угадывается революционное движение, возможно, надвигающееся в клубах пыли на юрты. Об этом свидетельствует надпись сверху.

Выпуск «Буряад-монголой үнэн» от 14 января целиком и полностью посвящен описанию жизни вождя мировой революции В. И. Ленина. На первой странице изображен Ленин, выступающий перед собравшимися людьми. Это изображение взято с фотографии 1920 года. Это одна из редких фотографий — «Ленин выступает на Театральной площади перед войсками, отправляющимися на фронт против белополяков. 5 мая 1920 год». Найти истинное название фотографии оказалось не так-то просто. В разных источниках этот снимок называли по-разному: то Ленин в Петрограде, то в Тамбове. Однако есть и другой снимок, с правильным названием, определенным путем сравнения.

Второе изображение — это встреча Ленина с делегатами. Аналога-фотографии мною найдено не было. Так что можно считать это изображение авторской работой. В данном случае изображены сам вождь и группа мужчин, явно из крестьян. В целом, по самому сюжету понятно, о чём идёт речь.

«Буряад-монголой үнэн». 1927 год. В этом году продолжилась тенденция предыдущего года к дублированию «Бурят-монгольской правды» и «Буряад-монголой үнэн». Нередко случалась так, что рисунки появлялись сперва в «Үнэне», а затем в «Правде». Это можно видеть на примере выпусков газет от 14 и 15 января или 23 февраля и 15 июня. Вместе с тем, продолжается публикация карикатур как отзыв на события в мире. Например, в номере от 19 февраля «Поставили козла огород стеречь» или в номере от 24 ноября с заголовком «Позиция занята».

В последующем происходит упрощение изображений и поиска композиции. Данное обстоятельство вызвано тем, что в это время Сампилов находится в поездке по Монголии и работает над созданием нескольких крупных картин. Тем не менее, по-прежнему, продолжает сотрудничать с «Бурят-монгольской правдой» и «Буряад-монголой үнэн». Это время расцвета его как художника-графика. Он много рисует, и это находит отражение в таких рабо-

тах как титульный лист от 21 января 1927 г. «Үнэн». Там изображены бурят-монголы за книгой о Ленине. То, с какой точностью переданы лица и костюмы, говорит о мастерстве художника.

«Бурят-монгольская правда» 1928 год. На первой странице в номере от 8 марта изображена в полный рост бурятка, шагающая по ступеням ведущей вверх лестницы, крепко сжимая книгу с заветами В. И. Ленина. Это монументальная мощная фигура ничего не боящейся, уверенной в завтрашнем дне женщины. В этом же году, в связи с пятилетием со дня образования Бурят-монгольской АССР, Сампилов пишет картину «Свободная Бурятия». В дни празднования эта картина появилась в виде фото на странице «Бурят-монгольская правда» от 10 июля. Сама по себе картина имела в те дни ошеломительный успех. Дошло до того, что после выхода газеты это изображение вырезалось и вставлялось в рамку.

В номере от 10 июня газеты «**Буряад-монголой үнэн**» нам интересна первая страница. Очевидно, что художник подводит некий итог работы перед отъездом на учёбу в Москву. Художник в одну композицию уместил, казалось бы, всё, что накоплено предыдущими годами: трактор, паровоз, самолёт с сыплющимися бумагами с цифрой пять, заводы и фабрики, борьбу с ламами и кулаками, свободных бурят на лошадях. В сентябре 1928 г. Цыренжап Сампилов уезжает на учёбу в Москву во ВХУТЕИИ. Возвратившись, в газетах он уже не работал.

Несмотря на графическое оформление газет в рассматриваемое время, происходит тенденция увеличения роли фотографии. На смену графики приходит более достоверное изображение. Всё больше людей увлекаются фотосъемкой. В последующие годы во время Великой отечественной войны произойдёт спад количества фотографий и некоторое увеличение графики, но это уже совсем другая история.

Литература

1. Аболина Р. Л. Советское искусство периода гражданской войны строительства социализма. М., 1962.
2. Базаров Б. В. Общественная политическая жизнь в 1920–1950 годах и развитие литературы и искусства Бурятии. Улан-Удэ, 1995.
3. Базарова В. В. Латинизация бурят-монгольской письменности: опыт культурно-исторической модернизации в 1920–1930 годы: автореф. Улан-Удэ, 2006.
4. Батулин С. А. Визуальные материалы по истории довоенной Бурятии: характеристика источникового комплекса: автореф. Улан-Удэ, 2012.
5. Беляев В. Изобразительное искусство Бурят-Монголии. Выставка национальной живописи // Искусство. 1929, № 3,4.
6. Бороноева Т. А. Графика Бурятии. Улан-Удэ, 1997.
7. Борьба за реализм в искусстве 20 годов. М., 1962.
8. Бураева С. В. Вестник БНЦ № 3(11). 2009. С. 59–77.
9. Волосович С. «Художники Бурятской АССР» // Искусство, 1960, № 3.
10. Выставка изобразительного искусства Бурят-Монгольской АССР. Каталог. 1940.
11. Бурят-монгольская правда. 1923 г. № 1 по № 89.
12. Бурят-монгольская правда. 1924 г. с № 1 по № 211.
13. Бурят-монгольская правда 1925 г. с № 1 по № 300.
14. Бурят-монгольская правда 1926 г. с № 1 по № 297.

15. Бурят-монгольская правда 1927 г с № 1 по № 297.
16. Бурят-монгольская правда 1928 г. с № 1 по № 208.
17. Бураяд-монголой үнэн 1923 г. с № 1 по № 7.
18. Бураяд-Монголой унэн 1924 г. с № 1 по № 16.
19. Бураяд-Минголой унэн 1925 г. с № 1 по № 35.
20. Бураяд-Монголой унэн 1926 г. с № 1 по № 35.
21. Бураяд-Монголой унэн 1927 г. с № 1 по № 35.
22. Бураяд-Монголой унэн 1928 г. с № 1 по № 31.

NEWSPAPER GRAPHICS IN THE WORKS OF TSIRENJAP SAMPILOV IN 1920–30'S.

Amhanova Inessa Sergeevna

Teacher,

House of creativity «Forum» of the Sovetskiy district of Ulan-Ude

Russia, Ulan-Ude

E-mail: amhanova@rambler.ru

Creativity Tsirenjap Sampilovich Sampilovich opens the first page of the Soviet art of Buryatia. Sampilov is one of those artists who became the founders of professional painting, sculpture and graphics.

It is noteworthy that Sampilov, a consistent realist artist who took in the realistic traditions of Russian art, was at the same time a truly Buryat national artist and had a vivid personality of his own. His work allows us to reveal with particular clarity the most important features of the formation and development of the art of Buryatia.

In this paper, it is view the work of the Buryat artist in the Buryat newspapers as a columnist and cartoonist. In particular, the creative process of C.S. Sampilov, since before the creation of the Union of Artists in 1933, he worked in two newspapers alone.

The work of many Buryat artists of the 20–30s of the beginning of the 20th century remains a little studied by art critics. It is during this period that professional development and growth of the main artists in the field of graphics takes place, as they have the opportunity to obtain academic skills in drawing and painting, at the Moscow and Leningrad Academy of Arts.

Keywords: «Buryat-Mongil truth», Buryad-Mongolia unen, Title Headers, Cartoons, Portraits, Sketches from life.

**МЕДИЦИНСКИЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ АЦАГАТСКОГО
МАНБА-ДАЦАНА, ОСНОВАННЫЕ НА МАТЕРИАЛЕ
ТИБЕТСКИХ ТЕКСТОВ «ЧЖУД-ШИ» И «ВАЙДУРЬЯ-ОНБО»**

© **Болсохоева Наталья Даниловна**

кандидат филологических наук, независимый исследователь,

Россия, Улан-Удэ

E-mail: n.bolsokhoeva@gmail.com

В богатой коллекции Национального музея Бурятии хранятся 65 разноформатных таблиц, иллюстрирующих основные положения тибетской науки исцеления. К сожалению, таблицы не имеют пагинации. Изобразительные ряды таблиц выполнены директором Ацагатского манба дацана Д. Ендоновым (1870–1937?) и его учениками в 1929–1931 гг. Материал таблиц подчинен тематике отдельных глав, разделов и томов основополагающего тибетского медицинского трактата «Чжуд-ши», в котором «представлена наука врачевания в целом и нет того, что было бы упущено» и комментария «Вайдурья-онбо» («Голубой берилл»). Комментарий явился текстовой основой для создания свода иллюстраций, называемый бурятскими учеными «Атласом тибетской медицины». Таблицы «Атласа» в значительной степени послужили образцом для создания Ацагатских медицинских рисунков. Студенческие работы главным образом относятся к практическим разделам тибетской медицины, их знание было необходимо для будущих традиционных врачей (эмчи). Исходя из содержания, изображения рассматриваемого комплекта разумно разделить на несколько групп. Самая большая группа включает таблицы анатомического содержания. Следующая группа содержит иллюстрации «Древа медицины», представляющие собой схематическое изображение теории и практики тибетской медицины. Хирургические инструменты, используемые в терапии, и таблицы с изображениями вредоносных злых духов и демонов, оказывающих негативное действие на человека, выделены в особую группу. Студенческие реферативные работы по пройденному материалу составляют последнюю группу. Значимо, что иллюстрации использовались как наглядные пособия по всему курсу тибетской медицины и являлись одним из важных компонентов в образовательном процессе Ацагатской медицинской школы.

Ключевые слова: Эмчи-лама Д. Ендонов, тибетская медицинская культура, медицинские иллюстрации, тибетская анатомия, Ацагатский манба дацан, «Атлас тибетской медицины», «Чжуд-ши», «Вайдурья онбо».

В богатой коллекции Национального музея Бурятии хранятся 65 разноформатных таблиц медицинского содержания, относящиеся к разным разделам тибетской медицины. Они нарисованы директором Ацагатского манба дацана Д. Ендоновым (1870–1937?) и его учениками [6, с. 126–136]. Эти медицинские иллюстрации, созданные в бурятском этнокультурном регионе в 1929–1931 гг., являются единственным образцом подобного жанра. Они имеют значительную ценность как исключительно важный источник для детального изучения содержания рисунков, определения стиля и манеры изображений, выполненных на глубоком знании двух научных тибетских медицинских трактатов «Чжуд-ши» и его комментария «Вайдурья-онбо» [1, с. 16–25]. Автором второго текста является Деси Сангье Гьятцо (1653–1705) разносторонний средневековый тибетский ученый, ближайший сподвижник Далай-ламы

V Агван Лобсана Гьяцо (1617–1682), во времена которого Тибет стал феодально-теократическим государством [1, с. 26]. Каждый из трактатов состоит из четырех объемистых томов, материал которых распределяется по 156 главам.

Надо сказать, что богатый иллюстративный материал Ацагатской медицинской школы демонстрирует тонкое знание и правильное понимание предмета тибетской медицинской культуры, а также особенностей структуры и содержания вышеназванных тибетских источников. Изобразительные ряды иллюстраций дают добротный наглядный материал для всестороннего изучения теоретических и практических аспектов тибетской медицины и аналитического анализа принципов рисования и цветового решения, искусно разработанных бурятскими высококвалифицированными традиционными медиками (эмчи) и художниками, получивших традиционное образование в области буддийской живописи.

Ацагатские иллюстрации главным образом относятся к практическим разделам тибетской медицины, их скрупулезное знание было необходимо для будущих традиционных врачей, завершивших классическое тибетское медицинское образование. Исходя из содержания, изображения рассматриваемого комплекта разумно разделить на несколько групп.

17 одноформатных таблиц из 65 в определенной мере можно назвать приближенными копиями средневекового памятника тибетской медицинской культуры, за которым закрепилось название «Атлас тибетской медицины». Масштабный и дорогостоящий проект по созданию этого бесценного источника тибетской медицинской культуры продолжался шестнадцать лет, с 1687 по 1703 г. Его инициатором и идейным руководителем был выдающийся ученый и крупный политический деятель, регент Тибета Деси Сангье Гьятцо [2, с. 160]. Не исключено, что один из Учителей XIII Далай-ламы Тубтен Гьятцо (1876–1933), прославленный буддийский авторитет, бурят по национальности, цаннид-кхамбо Агван Доржиев (1853/54–1938) заказал с оригинального комплекта копию «Атласа тибетской медицины». К сожалению, мы не располагаем документальными свидетельствами, которые могли бы дать достоверный материал о происхождении бурятской копии «Атласа» и каким образом, и когда она была доставлена в Бурятию. Можно только предположить, что сведения либо не сохранились, либо не были письменно зафиксированы [2, с. 161]. Цветные изображения «Атласа», гигантского кладезя медицинской мысли средневекового Тибета, нарисованные на льняном полотне высокого качества фабричной работы, поражают высокой техникой, искусством исполнения, удивительной гармонией и свежестью красок. [7, с. 41]. Этот уникальный памятник хранился в Ацагатском дацане до 1936 г. и, вполне вероятно, в значительной степени мог служить идеальным образцом для копирования отдельных таблиц «Атласа» студентами Ацагатского манба дацана, под руководством руководителя Д. Ендонова. Впоследствии свод «Атласа тибетской медицины», состоящий из 76 одноформатных цветных таблиц (хотя порядковых номеров 77, утрачена 62-я таблица), был передан в фонды Антирелигиозного Музея. Однако в то время мало, кто знал о существовании этого уникального памятника и о месте его хранения. В настоящее время раритет хранится в Национальном музее Бурятии (инв. № 15, А 18-79, акт особых ценностей).

Следующая группа представлена иллюстрациями «Древа медицины», это схематическое изображение теории и практики тибетской медицины. Особую группу составляют хирургические инструменты, используемые в терапии. К данной группе также следует отнести таблицы с изображениями вредоносных злых духов и различных классов демонов, оказывающих негативное действие на человека.

25 таблиц являются иллюстративным материалом к отдельным главам и разделам коренного текста «Чжуд-ши» и его исследовательского комментария «Вайдурья онбо», что свидетельствует о глубоком знании, понимании и трактовке ключевых положений фундаментальных текстов. Надо сказать, названные источники считаются базовыми в деле подготовки высококвалифицированных тибетских медиков.

Три таблицы представляют собой своеобразный синтез тибетской и европейской анатомии. Здесь изображены вены, артерии, сонные артерии и артерии водных путей верхних и нижних конечностей. На отдельной таблице помещен рисунок подкожной водянки головы ребенка. С моей точки зрения, эта патология не имела широкого распространения в Забайкалье, эмчи Д. Ендонов в своем практическом руководстве детально описывает симптомы водянки, сопровождая описание иллюстрацией ребенка, страдающего этим тяжелым заболеванием. Бросается в глаза диспропорция головы и туловища, внешний вид ребенка позволяет заключить о сложном характере патологии.

Последняя таблица содержит рисунки с описанием санитарных норм и конкретными рекомендациями, которые следовало соблюдать при приеме ванн и лекарственных средств. Весьма важно, что правила, разработанные доктором Д. Ендоновым в тридцатые годы прошлого столетия, не потеряли актуальности и в наши дни. Современные ламы Ацагатского дацана проводят энергичную работу по сохранению аршана (минеральный источник с целебными свойствами). Тем более, что согласно традиционным представлениям бурят, все аршаны, расположенные на территории расселения бурятского этноса, считаются сакральными источниками и служат особыми местами поклонения [4, с. 18].

В корпус Ацагатских медицинских иллюстраций входят 29 анатомических таблиц. Эта группа изображений является самой большой по объему, и служит свидетельством того, что эмчи Д. Ендонов уделял особое внимание анатомии человека: строению человеческого тела, расположению и функциям внутренних и наружных органов. Он был убежден, что без глубокого знания анатомии — одного из ключевых разделов практической медицины — и правильной диагностики невозможно назначить эффективное лечение больному, страдающему той или иной патологией.

Анатомические рисунки служили составной частью образовательного процесса и занимали доминирующее положение в деле подготовки профессиональных медицинских кадров из числа бурят. Медицинские рисунки представляли собой своеобразное учебное пособие, направленное на усвоение дисциплинарного, в данном случае, медицинского знания. Аннотации и подписи к изображениям написаны на тибетском и старо-монгольском языках, или только на старо-монгольском языке. Заметим, что старо-монгольский язык считался официальным письменным языком бурят до 1931 г.

Необходимо обратить внимание, что медицинские иллюстрации Ацагатского манба дацана использовались не только как наглядные пособия в учебном процессе, по ним студенты-медики сдавали экзамены. Они являлись составной частью традиционного тибетского медицинского образования. Эта традиция возникла в Тибете и живет в наши дни. Студент садился перед Учителем и, согласно заданному вопросу, ему следовало четко изложить содержание и значение каждого рисунка в изобразительном ряду определенной таблицы, базируясь на конкретном материале базовых медицинских трактатов. Кроме того, студенту следовало незамедлительно дать ответ, к какой главе или главам четырехтомного собрания коренного текста («Чжуд-ши») относятся изображения. Такой принцип служил хорошим ориентиром для определения уровня приобретенных студентами знаний. Считалось, что эта часть экзаменов была одной из самых сложных, так как студенту приходилось демонстрировать огромный объем усвоенного материала по обширному курсу тибетской медицины.

На отдельных таблицах, нарисованных хуvaraками (студентами) Ацагатской медицинской школы, имеются заметки на русском языке с указаниями, кем они нарисованы. Эти таблицы, как правило, представляют собой ученические рефераты по пройденному курсу. Они в значительной степени относятся к практическим разделам тибетской медицины, знание которых, прежде всего, были необходимы для будущих традиционных врачей.

В Ацагатском комплекте имеются таблицы, авторство которых принадлежит Д. Ендонову, где отмечено: «Директор Ендонов рисовал». Он руководил медицинской школой в Ацагате в течение десяти лет, с 1926 по 1936 г. Школа была самой большой по количеству обучавшихся в ней студентов и отличалась высокими образовательными стандартами [5, с. 64].

В доступных документах не указана дата смерти Д. Ендонова. Вероятнее всего, он был арестован в 1937 г. и разделил судьбу не в чем неповинных людей в годы репрессий.

В заключении хотелось бы отметить, что выдающийся бурятский медицинский авторитет Д. Ендонов внес неоценимый вклад в развитие и трансформацию медицинского образования в Ацагатском манба дацане. Он явился организатором и идейным руководителем крупного проекта по созданию оригинального иллюстративного материала и копированию отдельных таблиц «Атласа тибетской медицины». Именно в учебном процессе медицинской школы Ацагатского дацана широко использовались инновационные методы преподавания, положившие начало изучению современной европейской медицины, особенно это касается таких значимых предметов, как анатомия и физиология. Следует обратить внимание, что эмчи-лама Д. Ендонов первым в истории тибетской медицины этнической Бурятии поставил вопрос о трансформации тибетской анатомии.

Заслуга эмчи-ламы Д. Ендонова заключается в том, что благодаря его активной деятельности был начат плодотворный диалог между представителями альтернативных медицинских систем. Весьма значимо, что диалог, начатый в первой половине прошлого столетия, успешно продолжается и в наши дни. Свидетельством тому служат Центры тибетской медицины, открытые в разных географических зонах нашей страны. Традиционные тибетские медики

основываются в своей практике на многовековом положительном опыте тибетской медицины и используют широкий спектр лекарственной и нелекарственной терапии. Они весьма успешно излечивают многие заболевания, которые часто не поддаются лечению методами и средствами современной медицины.

Литература

1. Атлас тибетской медицины. М.: Галарт, 1994. 592 с.
2. Болсохоева Н. Д. История приобретения Улан-Удэнской копии «Атласа тибетской медицины» / Буддизм России. № 38, 2004. 191 с.
3. Bolsokhoeva N. Anatomical Paintings from Atsagat Medical School / Transforming Tibetan Anatomy. Institute for Social Anthropology at the Austrian Academy of Sciences. Book of Abstracts. Symposium: 12th and 13th of June 2014. Vienna. 2014. 25 p.
4. Bolsokhoeva N. Tibetan Medical Illustrations from Atsagat Medical College and Other Anatomical Achievements of the Buryat Lama and Physician D. Endonov / Curare. Zeitschrift für Medizinethnologie. Journal of Medical Anthropology. Human Body in Asian Texts and Images. Vol. 39 (2016) 1.104 S.
5. Ламаизм в Бурятии XVIII — начала XX века / Г. Р. Галданова [и др.]. Структура и социальная роль культовой системы. Новосибирск: Наука, 1983. 235 с.
6. Очирова Ц.-Х. Реконструкция биографии Дондуба Ендонова-руководителя тибетской медицинской школы при Ацагатском аршане (по материалам музея истории Бурятии / Культура Центральной Азии: письменные источники. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2004. Вып. 6. С. 126–136.
7. Шаглахаев В. А (Даши лама), Болсохоева Н. Д. Атлас тибетской медицины в культурном пространстве Центральной Азии. Улан-Батор, 2010. С. 41.

MEDICAL ILLUSTRATIONS BASED ON THE MATERIAL
OF THE TIBETAN TEXTS «RGYUD-BZHI» AND «VAIDURYA SNGON PO»

Bolsokhoeva Natalia

Candidate of Philology,
Independent Researcher
Russia, Ulan-Ude
E-mail: n.bolsokhoeva@gmail.com

In the valuable collection of the National Museum of Buryatia 65 of different sizes plates illustrating the basic tenets of Tibetan science of healing are keeping. Images were painted by D. Endonov (1870–1937?), the director of the Atsagat manba datsan and his disciples in the years between 1929 and 1931. The material of the plates is based on the subjects of the number of chapters, branches and volumes of the fundamental Tibetan medical treatise «rGyud bzhi» and its commentary «Vaidurya sngon po». The commentary was a textual basis for the creation of the code of the illustrations, which the Buryat scientists are called «The Atlas of Tibetan Medicine». The plates of the «Atlas» were to the great degree a pattern for the formation of the Atsagat medical depictions. The student's works mainly belong to the practical branches of Tibetan medicine, their knowledge were necessary for the future traditional physicians (Emchi). By tradition medical Tibetan education is based on the profound knowledge of these texts. According to the content the paintings of this set reasonably divide into several groups. The biggest group incorporates the anatomical plates. The next group contains the illustrations of the «Tree of medicine», imagining

the outlined picture of the theory and practice of Tibetan medicine. The separated group includes surgical instruments, used in performing therapy and plates with the images of the harmful spirits and demons influenced on the human beings negatively. The last group of the set consists of the student abstract work on the completed materials. It is important, that the illustrations used as visual aids on complete course on Tibetan medicine and were one of the most important components of the educational process in the Atsagat School.

Keywords: Emchi-Lama L. Endonov, Tibetan medical culture, medical illustrations, Tibetan anatomy, Atsagat manba datsan, «Atlas of Tibetan Medicine», «rGyud-bzhi», «Vaidurya sngon po».

**ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ НАРОДНЫХ ЭПОСОВ В ТВОРЧЕСТВЕ
В. А. ФАВОРСКОГО И ЕГО УЧЕНИКОВ**

© **Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна**

кандидат искусствоведения, научный сотрудник,
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Генеральный директор Общероссийской общественной организации
«Ассоциация искусствоведов»
Россия, 119992, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4 (учебный корпус «Шуваловский»)
E-mail: gribonosova-grebneva@yandex.ru

На протяжении своего творческого пути В. А. Фаворский неоднократно обращался к иллюстрированию народных эпосов: в 1930-е годы он увлеченно работал над калмыцким эпосом «Джангар» вместе со своим учеником и сыном Н. В. Фаворским, в 1937 г. начал многолетний труд над «Словом о полку Игореве», который продолжил в 1950 г. В ряду подобных веж особое место занимает визуальное осмысление мастером киргизского эпоса «Манас», для чего он путешествует по родной земле этого литературного памятника вместе со своими учениками: В. Федяевской, Е. Родионовой, Л. Ильиной, А. Михалевым и другими. Во время двухмесячной поездки в Киргизию в августе-сентябре 1946 г. Владимиром Фаворским был создан уникальный цикл цветной и черно-белой графики, насчитывающий более ста рисунков. В ходе нее не только возникла внушительная серия оригинальных графических работ, но и был наглядно закреплена и мастерски образно выявлена ряд интересных теоретических взглядов и идейно-художественных установок Фаворского, касающихся его понимания и отношения к эпосу как литературно-историческому феномену, важных закономерностей и основ натурального рисунка, стилистики эпических иллюстраций. Так в созданных на киргизскую тему графических композициях Владимир Фаворский по-настоящему сумел прочувствовать время, выразить эпос и создать стиль. И в этом заключается, пожалуй, самое главное обстоятельство его киргизского путешествия, в судьбоносной точке которого утверждаемые им в искусстве категории «разнопространственного» и «разновременного» как будто неожиданно и тесно переплелись.

Ключевые слова: Иллюстрирование, графика, композиция, рисунок, народный эпос, ученики В. Фаворского, В. Федяевская, А. Гончаров.

Обстоятельства места и времени¹, безусловно, влиятельны и ощутимы в жизни каждого человека, но в судьбе художника они играют особенную роль, поскольку во многом определяют пластическое содержание и ментальный смысл его произведений. Одним из таких немаловажных обстоятельств в творческой биографии Владимира Фаворского стала его поездка в Киргизию в августе-сентябре 1946 г. Хотя, казалось бы, она была, на первый взгляд, продиктована внешним импульсом (художнику предложили проиллюстрировать киргизский национальный эпос «Манас»), но на деле превратилась в плодотворное и созвучное многим нюансам авторского вдохновения путешествие.

¹ Эта фраза стала удачным подзаголовком книги: Г. А. Заганская. Фаворский. Обстоятельства места и времени. М., 2006.

В ходе него не только возникла внушительная серия уникальных рисунков, эскизов и набросков, но и был наглядно закреплен и мастерски образно выявлен ряд интересных теоретических взглядов и идейно-художественных установок Фаворского.

Прежде всего, это касается исходного понимания и отношения художника к эпосу, в котором он всегда был склонен усматривать, в первую очередь, не сказочно-фантазийное, а исторически-реалистическое начало. Такой подход удачно совпадает с содержательной природой киргизского эпоса, которую всесторонне раскрывают исследователи этого памятника, например, А. Н. Бернштам и Е. М. Мелетинский. В одной из своих работ Мелетинский пишет: «Из числа героико-эпических памятников тюрко-язычных народов “Манас” выделяется как наиболее яркий пример обширной эпопеи, сложившейся на основе исторического предания» [9]. А в другом месте еще более лаконично и веско утверждает: «Эпическое время в «Манасе» не мифическое, а историческое» [9]. В свою очередь, Фаворский, выступая на конференции по эпосу «Манас», организованной во время его поездки в Киргизию, говорил следующее: «...эпос, хотя он иногда очень фантастичен, даже сказочен, он в конце концов приводит к реальной жизни этого народа. Подошедший однажды к эпосу, иллюстратор книги уже не сможет этого забыть. Он все время стоит на земле, хотя и изображает фантастику» [3].

Подобная установка в творческой практике Фаворского привела к созданию пластически емких и точных по характеристике убедительно решенных эпических образов, возникших, кстати, не только в связи с историей Манаса. Она существенно повлияла на его более раннее иллюстрирование калмыцкого эпоса «Джангар» 1939 года и на многолетнюю серьезную работу над «Словом о полку Игореве», которая началась еще в 1937 и продолжилась в 1950 году. Анализируя последнее из названных эпических произведений, крупный знаток и исследователь графики Ю. А. Молок закономерно видит в Фаворском «художника, наделенного чувством исторической памяти» [11], который, «собственно, всю жизнь выстраивал свой гравюрный эпос». Уместно распространяя категорию эпического на основополагающие ценности и качества искусства художника, Молок пишет так: «Высокий строй чувств, огромная территория, населенная событиями, разными во времени и в пространстве, все это — прямой аналог его философии гравюры, где на одном листе, одной плоскости тоже совмещены далековатые понятия. На языке Фаворского — «разнопространственное» и «разновременное» [11]. Необходимо заметить, что в издание «Джангара» были включены пять иллюстраций, созданных одним из лучших учеников Фаворского — Георгием Ечеистовым, которые, по справедливому мнению искусствоведа О. Бескина, были исполнены в «монументально-декоративном плане» [2] и благодаря которым «Г. А. Ечеистову удалось пластически и «стилево» войти в это издание, вполне сохранив, вместе с тем, свою творческую индивидуальность» [2].

Однако в отличие от «Джангара» и «Слова» работа Фаворского над эпосом «Манас», к сожалению, не дошла до стадии итоговой гравюрной реализации по не зависящим от художника обстоятельствам. Поэтому в данном случае мы имеем дело, казалось бы, лишь с призванными помочь «вжиться» в тему натурными рисунками и несколькими эскизами иллюстраций. Но спо-

собны ли они настроить нас на более или менее полноценное ощущение киргизского эпоса или могут рассматриваться только как исключительно подсобный и второстепенный материал?

Прежде всего, стоит отметить, что работы киргизской серии не только несут в себе признаки уже сложившегося авторского понимания отдельных закономерностей и основ рисунка, но и передают ощутимое влияние на него новой для художника природы, визуальные приметы которой он неустанно и жадно впитывает. В отличие от степного калмыцкого пейзажа, который Фаворский наблюдал, готовясь к иллюстрированию «Джангара», в Киргизии он оказался в окружении величественного горного ландшафта, ставшего источником изысканных графических экспериментов. В прочитанной во время поездки лекции о рисунке художник, рассуждая о сложном как бы двойном контуре, когда «контур вещи является и контуром фона» [15], увлеченно комментирует свою практику рисования гор, которые имеют «линию встречи с небом», «как бы лежат на небе», что в результате «дает правильный контур» [15], превращающий его «в цветовой встречи вещи с фоном» [15].

И, наверно, именно горы всячески обостряли и настраивали композиционное видение Фаворского на изображение повышенной динамики пространства благодаря ощущению захватывающих перепадов высоты и бугрящихся каменистыми хребтами уходящих к горизонту далей. Поэтому, скорее всего, не случайно в эскизах иллюстраций к «Манасу» преобладает вертикальный формат и используются пирамидально возвышающиеся очертания фигурно-предметной массы, когда композиция ненавязчиво подчиняется плоскости и монументально выстраивается как бы «фресковыми» регистрами, так что художник мастерски избегает «засовывания человека за человека» [15].

Интересно обратить внимание на то, что киргизские пейзажи Фаворского, за редким исключением, имеют подчеркнута эпический монументальный характер, который отчетливо заявляет о себе даже в небольших и, казалось бы, априори камерных рисунках. Они, как правило, лишены сюжетно-жанровых подробностей, первозданно безлюдны и словно обнажают перед нами разлитую повсюду эпическую мощь земли. В свою очередь, портретные рисунки чаще всего свободны от бытовых деталей реальной обстановки, а фигурам на них в качестве фона отводится чистое светлое поле листа. В результате такого композиционного приема модели Фаворского, в роли которых выступали студенты, колхозники, пограничники, актеры, дети и подростки, предстают в спокойных слегка отрешенных позах и прочитываются внятными отточенными силуэтами, от которых так и веет эпической значительностью и величием. По такому же принципу построены и рисунки сопровождавшей Фаворского в киргизской поездке его ученицы Веры Федяевской, вспоминавшей, что учитель всячески призывал к «строгости отношения к натуре», «освобождению от предвзятости» и «остранению», «борьбе с контурами» в пейзаже [5], «правде места художника», особому вниманию к «поверхности лица» [15] путем изображения его черт в портрете.

Еще работая над «Джангром», Фаворский приходит к выводу о том, что «для эпоса с его простой материальностью образов штрих, строящий форму и трактуемый цвет несколько отвлеченно, не подходит, и поэтому, когда я иллюстрировал эпос и думал о нем, то останавливался на силуэте, где простота,

материальность, «тельность» изображаемого по стилю подходила эпосу» [14]. К тому же киргизские портреты словно воочию подтверждают и другие слова художника: «Белый лист в ваших руках — это масса белого цвета, из которой вы лепите ваш рисунок. Очень важно в рисунке возбудить это чувство массы белого на бумаге, чтобы ваш первый контур, первый штрих поднимал это белое, делал его массивным, чтобы вы могли в этой массе увидеть ту форму, которую вы хотели изобразить» [15].

Выступая против излишне осязаемой объемной трактовки формы, Фаворский склонен работать в портретном рисунке в духе своих любимых старых мастеров Гольбейна и Клуэ, которые, по его мнению, «признавая белое как основу, как материю, из которой художник в рисунке лепит форму, часто не рисуют самую поверхность лица непосредственно, а изображают поверхность лица глазами, ртом, ухом, носом, контуром волос» [15]. Так прибегая к умеренно уплощенному графическому изображению и будучи убежденным противником тушевки, Фаворский дополнительно акцентирует богатые возможности линейно-штрихового рисунка, работая над киргизской серией твердыми и цветными карандашами, на что справедливо указывает Вера Федяевская².

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

Сам Фаворский изначально как бы двояко понимал свою задачу. С одной стороны, он ратовал за живое погружение в материал для иллюстрирования эпоса, собирав его не по книгам, а путем непосредственного общения с самыми разными жителями Калмыкии или Киргизии. В уже упомянутом выступлении на конференции он говорил так: «...когда задание — иллюстрировать эпос, вы просто встречаетесь с народом. И хотя этот народ живет уже, может быть, совсем не той жизнью, какая описывается в эпосе, но народ как бы вечен, очень интересно вникать в его быт, в его типы, его характер. Этот материал для иллюстрации дает сама жизнь» [3]. В тех же случаях, когда художник объективно не имел возможности непосредственно наблюдать эпически окрашенные реалии народной жизни, он основательно погружался в изучение литературных и материальных предметно-бытовых источников, как это было в случае с иллюстрированием «Слова о полку Игореве», когда Фаворский, по его собственным воспоминаниям, внимательно прочел древнюю ле-

² «Рисовал он довольно жесткими черными и цветными карандашами». Подробнее см.: Федяевская В. К. Поездка в Киргизию. 1946 год // Восток в творчестве Владимира Андреевича Фаворского: сб. материалов и каталог выставки. М., 1982. С. 33.

топись, неоднократно знакомился с соответствующими разделами экспозиции исторического музея [13].

С другой стороны, он призывал всячески задействовать богатую визуальную память художника, опираться на его знание классических образцов мирового искусства, а потому говорил следующее: «В любом народном искусстве, как и в народном типе, нужно искать классику. И в этом смысле и в киргизском народе можно искать классику, очень своеобразную» [5]. Вот эти увенчавшиеся очевидным успехом поиски живой классики привели к сложению в киргизской серии рисунков чаще всего даже не излюбленных у Фаворского «двойных», а скорее «парных портретов»: «человека и природы» [11]. А те «эпические картины быта» [9], о которых писал Мелетинский по поводу эпоса «Манас», были, по большей части, увидены и запечатлены художником в рисунках его киргизских современников разных поколений.

Наконец, очень серьезно подходил Фаворский к «вопросу о стиле иллюстрации эпоса». Опасаясь здесь риска «впасть в стилизацию» [3], он предпочитал «сохранение реалистического подхода» [11], предостерегал от неоправданного фрагментирования, «обрезов» или укрупнения в изображении фигур и предметов и утверждал, что «больше всего эпосу соответствует иллюстрация с более плоскостным решением, монументальная иллюстрация» [11]. Именно такую оригинально сформулированную иллюстративную стилистику художник и воплотил в эскизах к иллюстрациям эпоса «Манас», в которых сам выбор предпочтительных для иллюстрирования сюжетов обозначил тяготение Фаворского как бы к универсальным и вневременным жизненным ситуациям: мирный досуг за национальной игрой, встреча двух влюбленных, кормление и спасение ребенка и другие. Так происходит органичное переплетение истории и современности, эпического вымысла и жизненной правды.

По намеченному Фаворским пути в деле иллюстрирования народных эпосов успешно устремлялись его ученики, среди которых, помимо уже упомянутого выше Ечеистова, плодотворно обращались к визуальному осмыслению эпической литературы Михаил Пиков и Андрей Гончаров. Так в 1949 г. была издана в оформлении Пикова «Илиада» Гомера, к которой художник сделал двадцать четыре иллюстрации, не считая концовок и заставок, высоко отмеченных Фаворским, считавшим, что они «очень хороши, выразительны, сдержанны, но не сухи» и всячески «достоинны “Илиады”»³. По удачному наблюдению исследователя его творчества историка искусства и библиофила И. Г. Мямлина, «захваченный красотой эпоса, Пиков не пошел по наиболее простому и спокойному пути стилизации гравюр под греческую вазопись. Напротив, изучив богатство античного искусства, он вдохнул в древних героев жизнь, одухотворил их и сделал это так, как будто сам был участником всех событий кровавой Троянской войны. Не бесстрастным летописцем, а взволнованным певцом мужества, благородства, страсти, красоты выступает в книге художник-иллюстратор» [12]. Вскоре Пиков уже совместно с Фаворским оформил вышедшее в 1951 г. «Слово о полку Игореве», для которого, помимо концовок и заставок, сделал две ценные в художественном отноше-

³ Цит. по: Мямлин И. Г. Михаил Иванович Пиков. Л., 1968. С. 43.

нии иллюстрации, а также «награвировал орнаменты, шмуцтитутлы и страничные украшения, без которых книга была бы очень обедненной» [12].

По сравнению с пластически тщательно выверенными и поэтически осмысленными гравюрами Пикова, возможно, чуть более поверхностными и слегка «небрежными» выглядят отпечатанные в несколько цветов иллюстрации Гончарова к армянскому эпосу «Давид Сасунский», изданному в Москве в 1958 г. Формальное участие в их создании того же Пикова и В. А. Фаворского не во всех случаях спасает изображение сюжетных сцен от некоторой композиционной дробности и стилизаторского «произвола». Так визуальный язык иллюстраций отчасти эклектично балансирует в диапазоне между сюжетно-бытовой и декоративно-монументальной интерпретацией литературного действия. При этом данные иллюстрации испытывают некий очевидный недостаток как «символизма», так и «реализма». И здесь необходимо вновь вернуться к киргизскому опыту Фаворского.

Реалистическую природу своих «монументальных иллюстраций» к эпосу Фаворский, как правило, утверждает еще и тем, что отказывается от «символических знаков-образов», которые, по мнению Ю. Я. Герчука, «переполняли» его книги 1920-х годов и несли в себе «внебытовые вселенские смыслы» [6]. Но в итоге гораздо важнее подчеркнуть, что возвышенная и строгая атмосфера эпического произведения пронизывает не только собственно иллюстрации, но и глубоко проникает в художественный строй исполненных в Киргизии натуральных рисунков, позволяя говорить об особом сложившемся в них стиле, который с некоторой долей условности можно обозначить как «эпический» реализм. Так в своих внешне непритязательных графических композициях Владимир Фаворский по-настоящему сумел одолеть время, выразить эпос и создать стиль. И в этом заключается, пожалуй, самое главное обстоятельство его киргизского путешествия, в судьбоносной точке которого «разнопространственное» и «разновременное» как будто неожиданно и тесно переплелось.

Таким образом, рисунки киргизской серии могут рассматриваться как самостоятельный важный раздел в творчестве художника, а самозабвенная увлеченная работа над ними, ставшая залогом их высокого технического уровня и добротного художественного качества, позволяет усомниться в правомерности дискуссии о «старческом стиле Фаворского» [8] и дает основание говорить о его крепкой и неиссякаемой творческой энергии, которая, по сути, всегда имела характер эпического свойства... И дополнительным весомым доказательством тому служит деятельность учеников и сподвижников мастера в деле полноценной образной интерпретации и авторской пластической визуализации эпической литературы.

Литература

1. Апчинская Н. В. Восток в творчестве В. А. Фаворского // Восток в творчестве Владимира Андреевича Фаворского: сб. материалов и каталог выставки. М.: Советский художник, 1982. 40 с.
2. Бескин О. М. Георгий Ечеистов. М.: Советский художник, 1969. 72 с.
3. В. А. Фаворский в Киргизии / сост. А. Н. Михалев. Фрунзе: Кыргызстан, 1977. 96 с.
4. В. А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. 588 с.

5. Владимир Фаворский. Эпос Киргизии. Рисунки / Каталог выставки в Государственном музее А. С. Пушкина. М.: Арткитчен, 2016. 176 с.
6. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. М.: РИП-холдинг, 2013. 320 с.
7. Загянская Г. А. Фаворский. Обстоятельства места и времени. М.: ГИТИС, 2006. 512 с.
8. Климов Р. Б. Заметки о Фаворском // Советское искусствознание '75. М., 1976.
9. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. М.: ИВЛ, 1963. 462 с.
10. Мир эпоса. О работе В. А. Фаворского над «Джангаром» и его поездке в Калмыкию / Альбом. сост. В. З. Церенов. Элиста: Калмыц. кн. изд-во, 1992. 128 с.
11. Молок Ю. А. Фаворский и «Слово» // «Слово о полку Игореве» в гравюрах В. А. Фаворского. М.: Искусство, 1987. С. 193–237.
12. Мямлин И. Г. Михаил Иванович Пиков. Л.: Художник РСФСР, 1968. 102 с.
13. «Слово о полку Игореве» в гравюрах В. А. Фаворского / сост. Ю. А. Молок. М.: Искусство, 1987. 286 с.
14. Фаворский В. А. Как я работал над «Джангром» // Восток в творчестве Владимира Андреевича Фаворского. М.: Советский художник, 1982. С. 16–21.
15. Фаворский В. А. О рисунке. О композиции. Фрунзе: Кыргызстан, 1966. 80 с.

ILLUSTRATIONS OF FOLK EPICS IN THE WORK OF VLADIMIR FAVORSKY AND HIS PUPILS

Gribonosova-Grebneva Elena Vladimirovna

Candidate of Art History, Research Fellow, Department of the History of Russian art General Director of the All-Russian Public Organization "Association of Art Critics"

Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia

E-mail: gribonosova-grebneva@yandex.ru

In the course of his creative career Vladimir Favorsky repeatedly turned to illustrating folk epics: in the 1930s he was engrossed in the work on the Kalmyk epic "Dzhangar" together with his son and student Nikita Favorsky; in 1937 he began a long-time project of illustrating "The Lay of the Host of Igor" which he resumed in 1950. Among the landmarks of this sort the visual artistic interpretation of the Kyrgyz epic "Manas" takes a special place in Favorsky's work. Favorsky took a journey of the homeland of this great literary monument together with his pupils Vera Fedyaevskaya, Elena Rodionova, Lydia Ilyina, Andrei Mikhalev, and others.

During their two months trip around Kirghizia in August-September 1946 Favorsky created a unique cycle of more than a hundred color and black-and-white drawings. As a result of that journey not only did he amass an impressive series of graphic works but he also elaborated and visually illustrated a number of interesting theoretical concepts and ideological principles in art which were directly related to his understanding of the Kyrgyz epic as a literary-historical phenomenon, as well as formulating important regularities and fundamentals of drawing from nature, and establishing the style of illustrating epics. Moreover, in his graphic compositions on Kyrgyz themes Favorsky succeeded in conveying the spirit of the times, he expressed the very essence of the epic and created a suitable style for illustrating it. This is probably the main accomplishment of his Kyrgyz travels, which at some crucial point brought together, suddenly and closely, the art categories he had been professing his whole life: «spatial diversity» and «temporal diversity».

Keywords: Illustrating, graphic works, composition, drawing, folk epic, Vladimir Favorsky's pupils, Vera Fedyaevskaya, Andrei Goncharov.

ВОСПОМИНАНИЕ О МОДЕРНЕ. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГРАФИКИ ИРИНЫ СЕМЕНОВОЙ

© Ржевская Елена Александровна

кандидат искусствоведения, член-корреспондент РАХ,
ученый секретарь Научно-организационного управления,
Российская академия художеств
Россия, 119034, Москва, улица Пречистенка, 21
E-mail: Lrjevskaya@rah.ru

В статье рассматриваются графические произведения Ирины Семеновой, выполненные в технике рисунка пером и тушью. Каждое произведение создано в единственном экземпляре и потому неповторимо. Их отличает особая выразительность и интеллигентная тонкость. Искусство Ирины Семеновой выявляет связи с графикой художников рубежа XIX–XX веков в стиле модерн. К этому ведет и излюбленный художниками модерна пластический язык графики, и создание композиций в двухмерном пространстве. Образы своих фантазий художница преимущественно черпала в литературных произведениях великих писателей. Одной из центральных тем в ее творчестве стало создание графического цикла по мотивам повести-сказки Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер». В настоящее время подготовлена к выходу в печать книга писателя с ее иллюстрациями. В графике Ирины Семеновой линия, очерчивающая прихотливые и изменчивые формы, служит раскрытию замысла. Стремясь полнее раскрыть свои внутренние переживания, художница подбирала все новые и новые средства для их выражения, искала более глубокое и проникновенное звучание. Чуткая к разным стилистическим направлениям, для воплощения своих сложных замыслов художница прибегает к абстрактному искусству. В творческом наследии художницы есть работы, не привязанные к конкретной теме или литературному произведению. Но удивительная особенность ее искусства, что даже, казалось бы, отвлеченная тема или сюжет в ее интерпретации может ассоциироваться с той или иной книгой писателя. Признаков стиля модерн в графике Ирины Семеновой преобладающее большинство. Стремясь выразить больше своих внутренних чувств, она продолжала пробовать новые выразительные средства, всегда в поисках более глубокого и более привлекательного впечатления.

Ключевые слова: графика, стилизация, модерн, классическое наследие, ритм и пластика.

В графическом искусстве Ирины Семеновой¹ (1962–2012) явно слышен отзвук Серебряного века. Будучи ребенком, оказавшись с мамой в Музее

¹ Ирина Семенова родилась в Москве. Закончила Детскую художественную школу № 1 им. В. А. Серова (педагоги в ДХШ заслуженные художники: А. И. Демко, Е. В. Лапин, В. Н. Мухина, А. Н. Золотарев); Московский государственный текстильный институт им. А. Н. Косыгина (основан в 1919 г., с 1991 — университет), факультет прикладного искусства. Получила специальность художника-модельера; ее педагогами в вузе были: профессор кафедры прикладного искусства Н. С. Черёмушкина; заслуженный художник РСФСР Д. Н. Домогацкий (ученик Н. П. Крымова, Домогацкий преподавал живопись, рисунок, графику); заслуженный художник РСФСР А. М. Дубинчик (преподаватель рисунка и живописи).

изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, она была под большим впечатлением от импрессионистов. Здесь она получила свои первые знания о прекрасном мире искусства у замечательного педагога детской изостудии при музее — Нины Николаевны Кофман. Уже в ранних работах ребенка педагог отметила необычайную смелость фантазии и стремление к неограниченной свободе, и сделала все, чтобы эти детские черты остались у будущего художника навсегда. Ирина была очень трудолюбива и могла работать над одним рисунком год. Порой, по свидетельству мамы, она трудилась по пятнадцать, а порой и двадцать часов в сутки. В журнале «Детская литература» за 1973 год была помещена ее «долгая» графическая работа «Красная шапочка», и эта любовь к сказке осталась у нее на всю жизнь.

Давно подмечено, что художники-графики, как и театральные художники, высоко интеллектуальны и широко образованы. Это во многом объясняется тем, что они постоянно работают с шедеврами мировой литературы, глубоко осмысливают ее и доносят до нас свою интерпретацию текста. Как творческая личность, Ирина Семенова сделала прочитанную литературу — Данте, Гете, Пушкина, Бунина — своим достоянием, драгоценным сокровищем души. Кроме того, свободно говоря на французском языке, она в оригинале читала Мериме, Верлена, Готье...

Ассоциация с графикой художников конца XIX — начала XX века не случайна. К этому ведет и излюбленный художниками модерна пластический язык графики, и создание композиций в двухмерном пространстве, а при непосредственном знакомстве с ее творчеством — ассоциативная связь с «черным бриллиантом» О. Бердслеем, Н. П. Феофилактовым, также графикой Н. Н. Сапунова, В. Д. Милиоти, Ф. Э. Руцица и Густава Климта.

К произведениям излюбленных писателей, которые Ирина Семенова трактует как импровизатор, она создала серии работ. Каждый графический лист можно подолгу рассматривать: настолько сложна техника исполнения — от сплошных заливок, где черные локальные плоскости высвечивают силуэты фигур на сложном фоне, до тончайшей паутинки штриховых рисунков, где все построено на полутонах и едва уловимых градациях. Порой создается впечатление, что она изобрела свою технику перьевого рисунка. Подобное ощущение возникает от работ из серии «Фантазии» (1992), где женские образы плывут в эфемерном тумане, а все пространство соткано из «тонких властительных связей», — оно наполнено мельчайшими штрихами, точечками, закорючками; здесь нет резких тональных переходов, все построено на изысканных валёрах. И такой ирреальный мир для книжной графики составляет саму суть этого искусства, не случайно Сергей Маковский утверждал: «Предоставляя живописи и прочим «большим» искусствам всю реальность мира, всю воплощенность форм, живые краски, светотень рельефа, иллюзии перспективы, она оставляет себе только то, что ей принадлежит по праву: тени и грани, легкую роскошь контурных линий, несуществующих в природе, подкрашенный узор, черное кружево силуэта. В этой призрачной области она всемогуща. Одухотворение этих бесплотных форм — ее секрет» [2].

Подобное ощущение возникает от работ из серии «Маркизы» (1990), выполненные приблизительно в это же графической манере, что и «Фантазии». Стремление к метафорам сближает «Маркизы» с графикой объединения «Го-

лубая роза» — символом мечты; эмоциональное же воздействие на зрителя созвучно лиричным картинам В. Э. Борисова-Мусатова. Слова исследователя творчества Борисова-Мусатова М. М. Дунаева словно сказаны и об Ирине Семеновой: «Сколько безумцы исповедовали стремление ко сну золотому — пусть даже и не для всего мира, но для себя только. И не это ли стремление постоянно воспроизводится в человеческом бытии во всех точках времени и пространства: забыться в мире грез, вымысла, в придуманной кем-то красивой сказке» [1].

В своем творчестве саратовский живописец особое значение придавал категории времени и, по мнению Дунаева, он стремился «создать мир без времени, остановить течение событий, воплотить в творении своем мечту о бессобытийном мире». О таинственной взаимосвязи категории времени и искусства Ирины Семеновой высказался В. А. Мишин, ведущий научный специалист ГМИИ имени А. С. Пушкина, на открытии ее персональной ретроспективной выставки «Серебряная нить» в Центре эстетического воспитания «Музейон» в марте 2015 г.: «Вся творческая жизнь Ирины есть, в каком-то смысле, и победа над временем. Представляя себе бесконечные часы, посвященные рисованию, мы почти физически ощущаем, как отведенное ей жизненное время перетекало в ее рисунки» [8].

Одной из центральных тем в ее творчестве стало создание графического цикла по мотивам повести-сказки Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (1990). В интерьерных композициях, с дамами в старинных нарядах, как и в работах к повести-сказке Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», несмотря на декоративную стилизацию форм, царит гармония. Но и в мире сюит Ирины Семеновой свои контрапункты и минорные звучания. Обращаясь к Гофману, она чувствует характер конфликтов, лежащий в основе произведения писателя. В ее работе главный герой Крошка Цахес на контрасте с прекрасными дамами выглядит маленьким уродцем, посредством этого раскрывается разлад между мечтой и действительностью, заложенный в фабуле произведения немецкого романтика. Театральность сюжетных ситуаций гофмановской сказки легла в основу графических работ Ирины Семеновой. Пластический язык этих произведений раскрывает декоративное направление ее творчества, что в разговоре о графике подтверждает органичность этого метода: «Аналогию же декоративной живописи составляет графика книги, — считал Николай Радлов, — то, что обыкновенно подразумевается под словом «графика» в узком смысле» [3]. Графические листы к «Крошке Цахесу, по прозванию Циннобер» сложились в серию, в связи с этим в этом году готовится к изданию книга Гофмана с иллюстрациями Ирины Семеновой.

Э. Т. А. Гофман, «живописец внутреннего мира», по меткому замечанию В. Г. Белинского, был особо любим художниками конца XIX — начала XX века, и многие из них делали иллюстрации к его произведениям, но современная художница видит его творчество по-своему, делая больший акцент на лирической ноте.

Ирина Семенова, будучи человеком своего времени, проявила творческое воображение и фантазию по мотивам книг второй половины XX века. Так, абстрактные мотивы легли в основу работ к «Властелину колец» (1989)

Дж. Р. Р. Толкина, самого популярного романа XX в. в стиле фэнтези, вобравшего в себя лучшие мифы средневековой Европы.

Но и средневековые эпосы взволновали ее творческое воображение. Серия работ к эпической поэме «Песнь о Нибелунгах» (1994) выявляет уже несколько иную манеру исполнения: сплошные заливки черной туши на белой плоскости бумаги. Здесь в окружении силуэтов главных героев, выполненных контурной линией, разной по нажиму, главенствуют совершенно фантастические цветы модерна, которые то растворяются в пространстве черного фона, рождая необычные ассоциативные картины, то вновь «распускаются» в другой части композиции. На некоторых листах эти сказочные цветы «переходят» в деревья, облака, порой в фигуры людей, подобно мистическим превращениям в «Метаморфозах» Овидия. И сама техника рисунка словно уподобляется перевоплощениям образов героев.

Не менее выразительны её «образы изменчивых фантазий» в серии о короле Артуре. Невольно вспоминаются выразительные черно-белые иллюстрации к «Смерти Артура» Томаса Мэллори, выполненные Обри Бердслеем. Та же самодовлеющая декоративность, орнаментальность, использование только двух цветов — черного и белого. Однако есть и существенные отличия. У Ирины Семеновой нет особого акцента на эротике. Также отсутствует характерная для творческой манеры Бердслея рамка из стилизованных цветов, обрамляющая страницы с иллюстрациями. Король Артур изображен несколько абстрактнее, чем у Бердслея. Концентрируясь на ключевых эпизодах эпоса, художница по-своему решила сюжет поклонения Экскалибуру. Об Экскалибуре существует множество легенд: он был не только мечом великого короля, его судьба связана с древними кельтскими обычаями затопленного оружия, согласно которым клинок, отслужив своему хозяину, должен вернуться в священный водоем, к Владычице Озера.

Со времени написания Томасом Мэллори романа-эпопеи «Смерть Артура» и на протяжении более пятисот лет эта книга вдохновляла творцов всех континентов на создание индивидуальных интерпретаций текста. Очевидно, работая над английским эпосом, Ирина Семенова заинтересовалась не только текстом Мэллори, но и японскими сказками о короле Артуре. В ее иллюстрациях к ним проявляется флер восточности, как, например, в работе «ЯсокА», где герои словно порождены сверканием драгоценных камней меча Экскалибура.

Используя стилистические принципы модерна, Ирина Семенова сближает знаменитые эпосы в единстве их первоосновы. По-своему переосмысливает художница гибель героев, вслед за авторами бессмертных поэм утверждая их воскрешение.

Многие выдающиеся графики модерна, начиная с англичан, к примеру Данте Габриэля Россетти (1828–1882) и Артура Рэкхема (1867–1939), обращались к графической интерпретации не только эпосов, но и сказки. Ирина Семенова не обошла своим вниманием этот удивительный жанр литературы.

В ее композициях на тему той или иной сказки проявляется лиричность, мягкость и тонкость эмоционального начала, как и в вышеупомянутой серии к «безумной сказке» (так сам писатель ее охарактеризовал) Гофмана. В графическом листе к «Королю Дроздобороду» (1993) из первого сборника «Детские

и домашние сказки» братьев Гримм история любви короля и стропливой принцессы раскрывается в ритмически сложном сюжете композиции.

Тема «двоих» полифонично обыгрывается в таких работах, как «Любовь» (По мотивам немецкой поэзии) (1987), а также многих композициях, имеющих разнообразные апелляции к литературным текстам: «Венецианский карнавал» (1994), «Поцелуй» (1994), «Рим» (1994), «Макс 2» и др., что свидетельствует о философском мироощущении автора. Но особая чувствительность в переживаниях раскрылась в работе «Долгое прощание барабанщика» (1996–1997). Здесь трагедия расставания влюбленных выражена в трогательных объятиях и соответствующем их чувствам насыщенном «сумрачном» колорите. По-своему выразительна многофигурная композиция «Сватовство майского жука» (1996) к сказке Х. К. Андерсена «Дюймовочка», где в отличие от предыдущей статики «замирания» — все колыхание, движение и устремленность к полету. «Туалеты» сказочных существ подобны переливающимся крыльям насекомых. Но белоснежный узор вырисовывается прихотливым контуром только на наряде главной героини — Дюймовочки, эльфа (нем. elf — от alb белый). Ее крылья становятся символом окрыленности, вдохновения, которое у истинного художника выше общественного мнения. Стремясь показать волшебную сущность эльфа, Ирина Семенова в воображении, видимо, представляла самых экзотичных бабочек, быть может, великолепных махаонов или не менее колоритных ураний, в итоге претворяя в композициях их собирательный образ.

К воплощению своих графических стилизаций она пришла от внимательной и кропотливой работы с натуры. Сохранились ее многочисленные зарисовки цветов, бабочек, экзотических и простых полевых растений, которые имеют самостоятельную художественную ценность.

В работе Ave, Caesar, morituri te salutant («Славься, Цезарь, идущие на смерть приветствуют тебя») (1998) не выявляются очертания бабочки как существа, но в вихревом, закругляющемся движении линий чудятся взмахи ее крыльев. На таком сложном фоне женские образы, как на картине «Реквием» Борисова-Мусатова, подобны звукам музыки, слагающимся в гаммы. Наибольшей проникновенностью наполнена героиня, изображенная в нижней части композиции: лицо ее печально, веки сомкнуты, подчеркнута плавные очертания силуэта вызывают ощущение ускользания или перехода в иное — Божественное — пространство.

Особая тема в творчестве художницы — «японески». В графических работах по мотивам японской классической поэзии Ирина Семенова разгадала многие тайны графики мастеров укиё-э. Она раскрыла их в серии «Японские куклы» (1987–1996), над которой работала в течение десяти лет, черпая вдохновение в искусстве художников Страны восходящего солнца. Наряду с этим сама техника работы пером была на Востоке наиболее высоко чтима.

Тема человека и его бытования в мире по-разному обыгрывается художницей. В работе «Храм Создателя» (1991) она не столько выстраивает очертания храма и каноническое решение его пространства, сколько, возможно, раскрывает глубокую мысль апостола Павла из Первого послания к коринфянам, что человек есть Храм Бога Живого. Абстрактная композиция построена из сложнейших пересечений плавных линий, разных по конфигурации и тону

плоскостей, — все это ассоциируется с отражениями в сферических зеркальных поверхностях.

Конечно, в творческом наследии художницы есть работы, не привязанные к конкретной теме или литературному произведению. Но удивительная особенность ее искусства, что даже, казалось бы, отвлеченная тема или сюжет в ее интерпретации может ассоциироваться с той или иной книгой писателя.

Чуткая к разным стилистическим направлениям, для воплощения своих сложных замыслов художница прибегает к абстрактному искусству, например, в графических листах из серии «Бабочки» (1991–1995). В очертаниях крылатых существ угадываются женские силуэты — снова мы видим метаморфозы, свойственные уже бабочке. Богатство цветовых нюансов решено черным и белым. В мерцании линий рисунка отражается суть бабочки: она вестница иного мира.

Графический язык работ из этой серии частично перенесен художницей в произведение «Карта Средиземье» (1995) (по Дж. Р. Р. Толкину), где в линиях уже больше закруглений, вызывающих ощущение движения, преобразования.

В произведениях Ирины Семеновой порой деформация образов служит раскрытию отрицательных черт героев: «Мужчина» (1988), «Лица» (1989). О намеренном искажении форм персонажей в искусстве модерна Е. О. Мирошина пишет в своей диссертации: «В мировой художественной культуре очень часто можно встретить каких-либо существ, изображенных художниками с намеренным искажением первоначальной, божественной красоты, что является признаком демонической сущности. Таким образом, художник не раз в своем творчестве выражал идейное содержание формой» [6].

В абстрактном искусстве Ирины Семеновой глубокие подтексты. Так сюжет композиции «Противостояние» (1996) отсылает к истоку модерна — Альпийским фиалкам Германа Обриста. Но волновое движение «удара бича» на рубеже нового века и даже тысячелетия в работе художницы преобразуется в своеобразную картину «Сотворение мира», которая трактована через динамику сложных форм-миров и мирозданий, противостоящих статике Божественного — бесконечного и вечного пространства.

В произведениях Ирины Семеновой линия, очерчивающая прихотливые и изменчивые формы, служит раскрытию замысла: «плывут» в миражах силуэты героев, держат друг друга в объятиях влюбленные, кружится в танце Турандот, ускользает в иные пространства душа человека...

Стремясь полнее раскрыть свои внутренние переживания, художница подбирала все новые и новые средства для их выражения, искала более глубокое и проникновенное звучание, в некоторых работах тонко добавляя цвет в свои творения, например, в акварели «Том Бомбадил и Златеника» (1988) (Дж. Р. Р. Толкин «Возвращение Государя»). Но неизменным в них оставался свет (трактованный через белый цвет), струящийся мощным потоком или только мерцающий.

Ритм и пластика ее сюит, тональная градация делают их музыкальными, неслучайно она любила творить, слушая классическую музыку — И. С. Баха, И. Ф. Стравинского, С. Рахманинова, Н. А. Римского-Корсакова. Нетривиальную мысль высказала Т. П. Семенова, находясь под большим влиянием искусства своей дочери и памятуя ее высказывания: «Черное — не траур, бе-

лое — не блаженство. Она разрабатывала свое видение в графике — в контрасте, игре, переплетении, тушью и пером ткала тончайшее полотно с оттенками, как звуки в симфонии, создавая собственный мир, который затягивает, завораживает» [7].

Модерн в России, безусловно, соотносится со стилем последних десятилетий XIX века и начала XX века, однако в связи с искусством Ирины Семенович можно говорить об очередном витке стиля. Здесь, как нельзя кстати могут оказаться слова академика В. А. Ляпунова: «Одной из самых увлекательных искусствоведческих идей является взгляд на историю искусства, при всей ее прихотливости, как на подчиняющийся стадийному ритму попеременный выход на авансцену одного из всего лишь двух фундаментальных принципов: классического и романтического или ренессанса и барокко» [8]. Ему же принадлежит мысль, высказанная в этой же статье, «модерн — очередная ипостась вечного барокко».

В конце XX — начале XXI века доминантой этого возвращения стала Ирина Семенова, возможно, у нее есть и другие «собратья по перу». Удивительно, но она во многом имела судьбу, схожую с «черным бриллиантом» — Бердлеем, и посвящала отведенное ей судьбой время только искусству, в котором отражались все ее мечты, тревоги, переживания и надежды. Как у истинного художника в ее творчестве был высокий полет, не случайно она обращалась к таким темам, как «Рождение» (1988) и «Вечность» (1983).

Любовь к Книге была несомненным достоинством Ирины Семенович. В ее искусстве раскрывается индивидуальное прочтение идей великих писателей и поэтов минувшего. Ее графика обогатила каждое произведение литературы, к которому она обращалась как художник и интерпретатор, новым параллельным миром изобразительного искусства. И даже более того — стала камертоном для каждой выбранной ею книги в такой сложной и неповторимо-драгоценной технике как рисунок пером. Не случайно художник, поэт и теоретик китайского Средневековья Ван Вэй (699–759) считал: «Средь путей живописца тушь простая выше всего. Он раскроет суть природы, он закончит деянье творца» [12].

Признаков стиля модерн в графике Ирины Семенович преобладающее большинство — это образ женщины-цветка, бабочки; мотивы объятий, поцелуев, танца, отражения в зеркале, смерти, воскрешения в антропоморфных формах растений и насекомых — бабочек ... Это и глубокое изучение и интерпретация мотивов и образов изобразительного искусства Древнего Египта, Китая и Японии. Стилистические и пластические приемы ее графики также напрямую восходят к искусству модерна, при этом она имела свой индивидуальный и неповторимый художественный почерк, который можно было бы поэтично назвать драгоценное «кружево модерна».

Литература

1. Дунаев М. М. Борисов-Мусатов. М.: Искусство, 1993. 191 с.
2. Маковский С. Современная русская графика / текст Н. Радлова, ред. С. Маковского. Пг.: Свободное искусство, 1917. 148 с.
3. Радлов Н. Э. Современная графика и рисунок / сост. Н. Радлов СПб.: Тип. Р. Голике и А. Вильборг, 1913. I-24, 15–22. 32 с.
4. Мастера искусства об искусстве Т. 1. М.: Искусство, 1965. 378 с.

5. Неоклассицизм в России. Альманах ГРМ. Вып. 212. СПб.: Palace Editions-Graficart, 2008. 208 с.
6. Мирошина Е. О. Монументальная церковная живопись рубежа XIX–XX вв. / Национальное своеобразие и процессы стилиобразования: канд. ... дис. 2016. 260 с.
7. Ирина Семенова. Альбом. М.: Гайдмарк, 2015. 126 с.
8. Ляняшин В. А. Не о классицизме... Неоклассицизм в России / Альманах. Вып. 212. СПб.: Palace Editions-Graficart, 2008. С. 8.
9. Ржевская Е. А. Серебряная нить // Мир музея. 2015. № 5.
10. Ржевская Е. А. Искусство Ирины Семеновой и традиции русского символизма // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: вестник / МГХПА. 2016. Вып. 1. Ч. 1. 326 с.
11. Ржевская Е. А. Феины сказки // Юный художник. 2013.
12. Ван Вэй. Тайны живописи: трактат // Мастера искусства об искусстве. М.: Искусство, 1965. С. 68.

RECOLLECTION OF THE MODERN. STYLISTIC AND PLASTIC FEATURES OF IRINA SEMENOVA

Rjevskaya Elena A.

Candidate of Art History, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts,
 Scientific Secretary of the Scientific and Organizational Department,
 Russian Academy of Arts
 Moscow, Russia
 E-mail: Lrjevskaya@rah.ru

The article deals with graphic works by Irina Semenova, made in the technique of drawing with a pen and ink. They are distinguished by unusual expressivity and intelligent subtlety. The art of Irina Semenova reveals links with the graphic artists of nineteenth and twentieth centuries in the Art Nouveau style. This impression is strengthened by the plastic language of graphic art favored by Art Nouveau masters and compositions in two-dimensional space. Images of her fantasies the artist mostly drew in the literary works of great writers. One of the central themes in her works was the creation of a graphic cycle based on the story Hoffman's Little Zaches Called Cinnabar. Currently, the writer's book with her illustrations has been prepared for publication. Theatricality of Hoffmann's plot situations set the tone of her graphic work. But as she turns to Hoffmann, Irina Semenova feels the nature of conflicts underlying the story. In Irina Semenova's drawings, the line that traces fanciful and changeable forms serves to disclose authors' intent. Signs of the modern style in schedule of Irina Semenova the overwhelm majority is the image of a female flower, a butterfly motives of embraces, kisses, dance, reflaction in the mirror, form of plants and insects-butterflies...This is a deep study and interpretation of the motives and images of the fine arts of Ancient Egypt, China and Japan. Her multitone suites, with their distinctive rhythm and plasticity, become musical pieces. Striving to express more of her inner feelings, she kept trying new expressive means, always in search for a deeper and more appealing impression.

Keywords: Graphic arts, stylization, Art Nouveau, classical heritage, rhythm and plasticity.

УДК 76.02

**ОБРАЗНО-СТИЛЕВЫЕ ПОИСКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ
В МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКЕ
ПЕРИОДА 1953–1960 гг.**

© **Рокачук Виктория Викторовна**

кандидат искусствоведения, доцент-исследователь, старший научный исследователь, и. о. заведующего сектором «Изобразительное искусство», Академия наук Молдовы, Институт культурного наследия Республика Молдова, Кишинёв, MD 2001, бул. Штефан чел Маре, 1
E-mail: rocaciuc@gmail.com

1953–1960 годы вошли в историю молдавской книжной графики как этап профессионального роста. Значительное оживление всех творческих процессов стало более выраженным в 1957 и 1960 годах, ознаменованных такими важными событиями как: I Всесоюзный Съезд основания Союза Художников; Юбилейная всесоюзная выставка, посвященная 40-летию Великого Октября; Декада молдавской литературы и искусства в Москве и др. Ярче обозначится тенденция молдавской национальной школы, основанная на выявлении этнических черт во всём изобразительном искусстве, в том числе и в искусстве книжной графики. Прототипом национальной парадигмы стало народное и наивное искусство. В этот период духовные процессы совпали с расширением сфер познания. Исходя из продвижения идей новаторства в издательском процессе, элементы описательности и документальности были обогащены новыми формами условности трактовок художественных образов. Реалистический метод художественного изображения обогатился новыми декоративными приёмами, включая метод плоскостной стилизации. Выдающимися мастерами молдавской книжной графики данного периода были Леонид Григорашенко, Илья Богдеско, Борис Несведов. После 1953 г. в искусстве молдавской книги рядом с уже известными мастерами начали свою творческую деятельность тогда ещё молодые художники Игорь Виеру, Борис Брынзей, Яков Авербух, Геннадий Зыков, Василий Цехмистер, Филимон Хэмурару, Николай Макаренко и др.

Ключевые слова: графика, книга, иллюстрация, жанр, тенденция, национальное, условное, символ, повествование, парадигма.

Начиная с 1950-х годов в молдавской книжной графике ярко проявилась тенденция, характерная для всего советского искусства того периода, состоящая в стремлении молдавской национальной школы выявить этнические особенности. Тогда прототипом национальной парадигмы стало народное и наивное искусство. В этот период духовно-культурные процессы совпали с расширением сфер познания. Исходя из продвижения идей новаторства в издательском процессе, элементы описательности и документальности были обогащены новыми формами условности трактовок художественных образов. Реалистичный метод художественного изображения обогатился новыми декоративными приёмами, включая метод плоскостной стилизации. Выдающимися мастерами молдавской книжной графики данного периода были Леонид Григорашенко, Илья Богдеско [1, р. 514], Борис Несведов. После 1953 г. в искусстве молдавской книги рядом с уже известными мастерами начали свою творческую деятельность тогда ещё молодые художники: Игорь Виеру, Борис

Брынзей, Яков Авербух, Геннадий Зыков, Василий Цехмистер, Филимон Хэмурау, Николай Макаренко и др.

В 1950–1960 годы советские художники, представители всех видов изобразительного искусства проявляли особый интерес к истории своего народа, его этнографии, народному искусству и эпосу. Творчество художников-графиков было проникнуто стремлением впитать в себя народные традиции и придать им новое социалистическое содержание. Литературное содержание текстов трактовалось по-разному: опираясь на народный эпос или фольклор, исходя из поиска характерного обобщённого типажа, с прямыми или косвенными повествовательными аспектами либо с символическим началом.

Искусство молдавской советской книги 1950–1960 гг. характеризуется совершенствованием органического единства элементов книги, то есть книга уже рассматривается как полноценный ансамбль композиционных элементов: изображений, шрифтов, украшений, гарнитур, их архитектурных взаимосвязей и т.д.

На первый взгляд, в книжной графике до 1953 г., реализм изображаемых образов лишь подчёркивал идею использования повествовательных принципов. Но обращение к типическому (типажам, типичным позам и жестам), портретный психологизм или другие композиционные формы и художественные средства выражения (как например: ракурсы, динамизм движений персонажей) могли указывать на этнические или универсальные символы. Также к используемым средствам относилось акцентирование выражений лиц в состоянии растерянности или душевной боли или так называемые театральные немые сцены. Некоторым мастерам удавалось или, по крайней мере, они стремились подчеркнуть своим творчеством сюжетные аспекты различных литературных произведений вышеупомянутыми средствами, когда действие (временно) прерывается на кульминационном моменте, сохраняя зрителя или читателя в состоянии напряжения, в ожидании развязки, в состоянии спровоцированным самим контекстом. Этот приём также можно отнести к категории условного. Подобные кульминационные ситуации советские искусствоведы называли конфликтными, особенно при рассмотрении основных характерных черт сурового стиля, отмеченного в тот период. Понятия «зона конфликта», «основной конфликт» до сих пор применимы в искусствоведческой терминологии, и также не отменяют их условного значения или содержания.

Художники Борис Несведов, Леонид Григорашенко и Илья Богдеско сумели ярко себя проявить, работая над типажам и образами, в том числе и в их кульминационном, главном, характерном сюжету состоянии, то есть в состоянии действия продолжающегося, хотя и временно приостановленного. Творческое отражение человеческих душевных переживаний затрагивает идеи, по сути, близкие парадигматическим или даже является таковым благодаря своим связям с символом. Если до 1950 года в изобразительной трактовке текстов, практически, ещё не встречаются элементы прямого символического, аллегорического или метафорического характера, то именно иллюстрирование сказок и книг явно эпического и исторического содержания привело к трансформации творческих взглядов и переходу на язык условности, язык «суровый» или «декоративный». Здесь мы говорим о стилях, вошедших в советское искусствознание, как основанные на народном искусстве и на этниче-

ских символах. Возникали ситуации, когда одна и та же книга могла одновременно содержать отдельные иллюстрации нарративного (повествовательного) и символического содержания. Одна и та же иллюстрация могла сочетать в себе повествовательные и символические элементы композиции: когда детали пластической части свидетельствовали о нюансировке семантического расширения текстового содержания в сторону Вечного или развития тех чувств и эмоций, которые свойственны многим, приближая, таким образом, символический контекст. В подобных случаях историческая тематика или дух передаваемого времени, определённой эпохи, также может косвенно затрагивать символическое. В молдавском изобразительном искусстве, в частности в книжной графике, данное символично-нарративное звучание зачастую акцентировалось посредством изображения пейзажа и ландшафта, типичного для отображаемой эпохи, обычно сельской или аграрной зоны.

В 1950–1960 годы, национальные школы, признавая свои этнические особенности, стали всё больше рассматривать себя неотъемлемой частью многообразного советского искусства и культуры. Творчество художников-графиков отмечалось тенденцией ассимиляции национальных традиций, с попыткой придать им новое социалистическое содержание. Темы трактовались по-разному [8, с. 224–225]. В композициях часто встречались типичные ландшафты (в работах Бориса Несведова, Леонида Григорашенко, Ильи Богдеско, Филимона Хэмурау), исторические места или связанные с этапами жизни выдающихся личностей (работы Леонида Григорашенко для книги Николая Милеску Спафария «Сибирь и Китай», Кишинэу: Карта Молдовеняскэ 1960, 515 с.). В произведениях молдавского искусства ярко подчёркивались детали или элементы свойственные народному творчеству [5, с. 6] (декор и народный орнамент и народная утварь в иллюстрациях Бориса Несведова к произведениям Г. Ботезату и Ем. Букова). Этнические черты заметны в творчестве Ильи Богдеско, Игоря Виеру и др. Таким образом, этнические символы прочитываются в работах всех известных молдавских мастеров, а средства выразительности: композиционная форма, манера и техника исполнения, по сути, лишь нюансировали аспекты качественного и количественного определения этнической сути.

Важное место отводилось иллюстрациям Игоря Виеру к произведениям румынского классика Иона Луки Караджиале (1956, 1959). С впечатляющей силой они воздействуют на зрителя, отражая образы великого писателя и раскрывая самые типичные характеры и атмосферу времени [7, р. 120]. Выполненные тушью, они стилистически верно подчёркивают условность языка, свойственного реалистической манере. В контексте трактовки нарратива и символа, творчество Игоря Виеру развивалось своеобразно и интересно. Анализируя искусство этого мастера, можно заметить одновременное использование приёмов, характерных для станковой живописи и книжной графики: акварелью, гуашью или тушью; следование академическим традициям и довольно резкие одновременные переходы в технике линогравюры на совершенно другой язык и декоративную манеру, как в иллюстрациях к книге «Свекровь с тремя невестками» Иона Крянгэ. В 1956 г. эта книга была отдельно издана. По характеру оформления она напоминает книжную графику Ленида Павловича Григошенко, непревзойдённого в Молдове мастера академизма и

реализма. Помимо повествовательного начала, Игорь Виеру прибегает к использованию фольклорных элементов, с большим вкусом находя им место в пластической композиции листа [2, с. 20]. Но специалистам известен и совершенно другой вариант иллюстрирования данной книги в технике линогравюры, в которой стиль художника приближается к декоративной манере, вдохновлённой народном искусством. Совершенно другую задачу решал художник в своих масляных картинах, иллюстрирующих «Воспоминания детства» Иона Крянгэ, написанные маслом на картоне в 1955 году и сейчас хранящиеся в Национальном музее археологии и истории Молдовы, работы напоминают сюжетные реалистические картины, необыкновенно живописные и атмосферно приятные. В этот же период Игорем Виеру была оформлена книга „Товарищ Ваня”/ «Товарищ Ваня» Соломона Шляху. Живописное содержание сказок Иона Крянгэ передано Игорем Виеру в книге „Inul și cămașa”/ «Лён и рубаха» (1960) путём акцентирования движений и жестов главной героини, женщины, изображённой в процессе обработки льна, «как добрая и трудолюбивая волшебница, защитница природы» [2, с. 20], так описывала её искусствовед София Бобернага в своей монографии, посвящённой творчеству Игоря Виеру. Все движения героини книги пластичны, спокойны и музыкальны, что придаёт её образу изысканную монументальность. В этот период художник иллюстрировал „Ioan Vodă cel Cumplit” Б. П. Хашдеу (1959), „Drâmba” de М. Герман (1960). К 1960 году Игорь Виеру продемонстрировал своё колористическое мастерство в иллюстрировании произведений молдавских классиков, работая акварелью и гуашью („Limba noastră” А. Матеевича, 1960). Мастерство художника основывалось на разных формах обобщения, часто приближающих графическое искусство мастера к его монументальной живописи. Свободное применение свето-теневых мазков в их точных цветовых соотношениях наряду с прекрасным, умелым рисунком (анатомия, ракурсы, воздушно-пространственная перспектива) раскрывают зрителю весь талант и мастерство автора, который в любой технике или художественной форме свободно, ярко и умело раскрывал литературные художественные образы.

За иллюстрации к басням И. Крылова, в 1953 г., в ряды кандидатов в члены Союза Художников поступил иллюстратор и плакатист Яков Авербух (1922–1998). С 1950 г. художник сотрудничал с издательствами Молдавской ССР и журналом „Scânteia leninistă”/ «Ленинская искра». В 1955 г. Яков Авербух иллюстрировал книги „Nicoară Potcoavă” М. Садовяну, „Grică perde vară” («Грикэ perde varэ») В. Белистова „Miorița” В. Александри „Poveștile lui moș Trifan”/ «Сказки дедушки (дядюшки) Трифана». Сценографические и станковые живописные принципы прочитывались в его иллюстрациях к „Nicoară Potcoavă” М. Садовяну и și балладе „Miorița” В. Александри, следствии опыта работы Якова Авербуха в театре. Часть иллюстраций к «Миорице» В. Александри хранятся в коллекции Музея румынской литературы имени Михаила Когэлничану в Кишинёве. Они отражают определённую специфику послевоенного времени, что особенно прочитывается в образе матери чебана, главного героя баллады, изображённой в состоянии скорби, с перемотанным лбом, может быть раненной, как будто вернувшейся с фронта. Таким образом, все детали компо-

зиции: одежда, тоновые нюансы чёрной туши, нанесённой кистью, образ героини, наклон головы, выражают боль и психологическую драму, расширяют повествовательную сторону и саму суть литературного содержания. Одну из форм соединения повествовательного метода с аллегорико-символическим представляют иллюстрации Авербуха к книге „Grică perde vară” («Грикэ перде варэ») de В. Белистова, в которых сцены колхозной жизни (с трактором) пресекаются с фантазийными изображениями пчёл и ос, изображённых в процессе работы и борьбы. В иллюстрациях к роману „Codrii”/ «Кодры» И. К. Чобану (1954) Яков Авербух обратился к декларативным принципам свойственным плакату, что весьма естественно, если принимать во внимание данные его творческой биографии, ведь художник известен и как представитель плакатного жанра.

Если вспомнить книжную графику Александра Колосова, нужно отметить его работы 1954–1960 гг. (А. Матеевич „Opere alese”/ «Избранные произведения», 1954; А. Чехов „Povestiri”/ «Рассказы» в румынском переводе, 1954; „Antologia poeziei moldovenești”/ «Антология молдавской поэзии», поэтическое творчество М. Эминеску, 1954; Г. Менюк „Balade și sonete”/ «Баллады и сонеты», 1955; пьесы Л. Сорняну, 1956; „Istoria ieroglifică” / «Иероглифическая история» Д. Кантесира, 1957; антология молдавской драматургии, 1957; „Drumuri și gânduri”/ «Дороги и мысли» П. Крученюка, 1958; „Pamflete”/ «Памфлеты» Хаждеу, 1958; творчество П. Крученюка, Е. Букова, Г. Менюка (1959) и др. Молдавские искусствоведы отмечали в этот период иллюстрации Александра Колосова к „Iarba fiarelor” Г. Менюка, 1959, каллиграфичные по своему техническому подходу к решению фигурной композиции. Книжная графика дидактического плана представлена этим художником иллюстрациями к „Abecedarul pentru clasa a II-a a școlii primare”/ «Букварю для II-го класса начальной школы» (1954, «Учпедгиз»).

В 1954 г. Борис Несведов переиздал книгу „Andrieș”/ «Андриеш» Ем. Букова, «Шкоала Советикэ». Другие произведения, вошедшие в молдавскую историю искусств — роман М. Садовяну „Venea o moară pe Siret”/ «Шла мельница по Сирету», 1955, и иллюстрации к «Сказкам» Г. Ботезату, 1956 (коллекция Национального художественного музея Молдовы). Если оба издания книги «Утренняя роса» de Ем. Букова могут служить, как возможность сравнения во времени уровней качества издательской продукции, явным эволюционным этапом стали иллюстрации к книгам „Ghici, ciupercă, ce-i?”/ «Отгадай, грибок, что это?» (1960) и „Păcălici”/ «Обманщик» В. Рошки (1960). В последней, элемент условности обретает декоративность стилизации, где основной акцент переходит на работу с материалом (гуашь или акварель). Экспрессивны иллюстрации Бориса Несведова к сказке Иона Крянгэ „Harp Alb”/ «Белый Арап» (1959), выполненные тушью, часть которых также хранятся в коллекциях Национального художественного музея Молдовы. В иконографическом и иконологическом смысле одна из них может быть сравнима с суперобложкой к антологии сказок И. Крянгэ, изданной в том же году в оформлении Леонида Григорашенко.

Практически, в одной манере Леонид Григорашенко работает над созданием оформления книг Л. Деляну, И. Шрайбмана, А. Лупана, Д. Ветрова, Ф. Пономаря и другие произведения начала и середины 1950-х годов. Само

содержание этих книг близко по своей повседневной тематике того этапа советской эпохи. Соответственно и графическая часть основана на повествовательной линии, и лишь этнический аспект и пасторальный пейзаж приводит читателя в национальную атмосферу баллады. В контрасте с этими работами может быть рассмотрена книга Г. Виеру «Весёлый перезвон», 1960 [3, с. 1–20]. Здесь встречаются другие формы выражения литературного повествования. Неординарно выглядит образ гриба, как в советских мультфильмах, с лицом человека.

Одним из характерных нюансов молдавского искусства начала советского периода является коллективное создание произведений. Примером коллективного иллюстрирования книги служат „Poezii”/ «Стихи» Д. Ветрова (1953), над художественным оформлением которой работали Л. Григорашенко, А. Нефоросов, О. Орлова, С. Шильков, И. Табурца, обложку создал С. Пикунов. В ней черно-белые рисунки соединяются с фоновыми локальными цветовыми пятнами оттенков голубого, оранжевого и светлой охры. Сама книга уникальна и необычна по стилистике, разнообразию технических подходов и количеству участников коллективного исполнения. Объединяющим звеном такой неоднородной графической структуры книги служит по-плакатному плоский цветовой фон.

К концу 1950-х проявляется новый этап в книжно-графическом творчестве Леонида Григорашенко. Чёрно-белые рисунки из точной передачи воздушной перспективы изменяются в лаконичную сторону, часто сводясь к одной графической линии, тени становятся схематичными, как абстрактные пятна и служат в качестве композиционной поддержки. Такие рисунки зачастую несут функцию фронтисписов или виньеток и контрастно сочетаются с большими иллюстрациями, выполненными цветной акварелью как жанровые композиции. В структурном плане дизайна книги в целом, эти рисунки-импровизации в комбинации с завершёнными акварелями создают оригинальную гармонию взаимоподдержки. Таковы и иллюстрации к антологиям сказок Иона Крянгэ (1956), его книге „Amintiri din copilărie”/ «Воспоминания детства», „Făt-Frumos și Soarele”/ «Фэт-Фрумос и Солнце» в украинском переводе (1959) или „Povestirile”/ «Рассказы» Семёна Пасько (1960). В каждом случае, фантастичность сказок или реализм рассказа подчёркиваются реалистическим эффектом «физического присутствия» зрителя внутри текстового повествования, но и различных форм передачи моментов кульминации.

Иллюстрации Ильи Богдеско служили примером мастерского оформления книг. Иллюстрируя народные баллады и молдавскую классическую литературу, Илья Богдеско продемонстрировал свою способность проникать в суть текста, опираясь в своей деятельности не только на анализ литературных и критических источников, но и на глубокие знания национальных традиций.

Комбинируя в оформлении книг широкое применение каллиграфических шрифтов, рукописное письмо и приёмы начертания старославянских букв, Илья Богдеско ввёл новую форму написания текстов, что стимулировало фантазию советских графиков. Высоко были оценены его иллюстрации к поэме А. Пушкина «Цыганы» (1956), суперобложка и иллюстрации к которой приближается к станковому искусству [6, с. 18–19]. Творческий метод Ильи

Богдеско отмечается неповторимыми качествами, особенно проявившимися в классическом линейном стиле, с особым артистизмом и свободой импровизации. В 1959 г. Илья Богдеско создал первый вариант оформления романа Л. Леонова «Русский лес», иллюстрации к которому он выполнил в технике туши кистью, а в 1960 г. этот же роман художник проиллюстрировал в технике акварели. Эти иллюстрации представляли молдавскую книжную графику на выставке в Бухаресте (1962).

Ярко прозвучали иллюстрации Евгения Мереги к сборнику «Гагаузские сказки», выполненные тушью 1958 году, в которых автор возвращается к принципам стилизации и обобщению типажей [4, с. 3–21], которые автор применял ещё в 1930-е годы, хотя и менее экспрессивно. По манере и технике исполнения иллюстрации к «Гагаузским сказкам» продолжают те творческие начинания, которые применил Илья Богдеско при иллюстрировании рассказа В. Александрии „Istoria unui galben” / «История одного золотого» (1956). Известно также, что работая над книжной графикой Евгений Мерега сотрудничал с Леонидом Григорашенко, Борисом Брынзеом и др.

Архивные документы подтверждают, что в период 1956–1958 гг. Борис Брынзей (1930–1993) участвовал во Всесоюзной Выставке книг с иллюстрациями к книгам „Clopotețul” / «Колокольчик» Анны Лупан, „Roșcovan” Веры Панфил и „Vasme și snoave” Григоре Ботезату. В советское время этот художник был воспринят как один из одарённых, способный приблизиться к волшебному таинству пластики литературных текстов. Превращая литературные образы в визуальные, художнику обычно удавалось находить в своих изображениях точные эмоциональные ноты звучания.

Зигфрид Полингер иллюстрировал книги молдавских писателей, Г. Менюк «Хитрая Лиса», В. Велистов «Мышонок», „Lauda de sine nu miroase a bine...” / «Бахвальство не хорошо пахнет...», сравнимые с иллюстрациями Якова Авербуха к книге «Грикэ перде варэ» В. Белистова, но по своей пластике более точные и убедительные (можно сказать эстетские, что говорит и о вкусе самого автора).

Александр Нефоросов в период 1953–1960 гг., проиллюстрировал роман „Codrii” / «Кодры» И. Чобану, „Lasă vântul să mă bată” («Пусть ветер меня обдувает») А. Лупана и др. Иллюстрации к произведениям И. К. Чобану отмечались в документальных источниках того периода. Изучая изданный роман, предполагаем, что художник работал только над вторым томом (над первым работал Яков Авербух, внося определённую дозу примитива в изображения, подчёркивая типические моменты среды и атмосферы советской эпохи).

В время изучаемого периода, в рамках социалистического реализма, зародятся предпосылки к появлению в книжной графике новых тенденций, материалов и техник. Как следствие новых требований перед всем изобразительным искусством, в графике рубежа '50–'60 20-го столетия ярко проявятся условные черты. Некоторые из них будут негативно оцениваться или даже перейдут в характерные черты сурового стиля. Практически одновременно с этими изменениями выявятся и декоративные тенденции, положительно воспринятые специалистами в области искусства благодаря их близости к традициям народного искусства. Одновременно черты совершенно другой стилизации возникнут в книжном творчестве Николая Макаренко, в иллюстрациях к

книге А. Бусуёк „Aventurile lui Nătăfleacă” / «Приключения Нэтэфляцэ» (1958, 1961). В этих произведениях плоскостная форма изображений, как будто вырезанных ножницами, напоминает польскую графику этого периода (особенно мультфильмы), разнообразив таким образом эстетику молдавского искусства книжной графики.

В результате данного исследования, констатируем появление множества принципов создания художественного образа, что демонстрирует разнообразие формально-стилистических источников вдохновения и творческих взглядов: от реалистического до плоскостного и геометрического.

Исходя из всего изученного, в качестве выводов, предлагается собственная структура толкования «прямого» или «косвенного» смыслов в рамках изучения повествования и символа в произведениях молдавской книжной графики периода 1953–1960 годов. Таким образом, были выявлены два основных критерия структурирования: 1) повествовательные аспекты прямого или косвенного значения; 2) символические аспекты с уже отмеченными характеристиками. Объединяющей выглядит, на данном этапе, формально-стилистическая линия, указывающая на повествование или на символ. Таким образом, полагаем, что пластическая форма выражения может акцентировать проявление конкретизации или метафоризации иллюстрируемого сюжета. Эти аспекты могут напрямую зависеть от уровня восприятия текстового содержания в рамках повествования и от способности его художественно отобразить. А в случаях изучения развития творческого процесса, в рамках способов прямого или косвенного выражения нужно принимать во внимание, что не всегда каждое творческое решение, относящееся к любому из двух отмеченных критериев способно создать положительное впечатление у искушённого зрителя. Наилучшим способом, разрешающим данную дилемму, является только мастерство художника, сила его таланта и мышления.

Литература

1. Stavilă T. Grafica. În: Republica Moldova. Ediție enciclopedică „Enciclopedia Moldovei”. Chișinău: 2009. P. 77–514.
2. Бобернага С. Игор Виеру. Кишинэу: Литература артистикэ, 1982. 20 с.
3. Виеру Г. Весёлый перезвон. / пер. К. Шишкана. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1960. 20 п.
4. Выставка произведений Евгения Никитича Мереги: 50 лет со дня рождения, 25 лет творческой деятельности. Каталог / автор вступ. ст. М.: Лившиц. Кишинёв, 1960. 21 с.
5. Гольцов Д. Д. Арта пластикэ а Молдовой Советиче. Кишинэу: Тимпул, 1987. 6 п.
6. Лившиц М. Образы Пушкина и Гоголя. Творчество, 1958. № 9. С. 18–19.
7. Лившиц М., Чезза Л. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958. 120 с.
8. Павлов П. А., Журавлёв А. М., Морозов А. И., Ягодковская А. Т., Шмидт И. М., Поспелов Г. Г. (отв. ред. Г. Г. Поспелов). Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. М.: Советский художник, 1980. С. 237–243.

FIGURATIVE AND STYLE SEARCHES OF A NATIONAL PARADIGM
IN THE MOLDAVIAN SOVIET BOOK GRAPHICS
OF THE PERIOD OF 1953–1960

Rokachuk Victoria Viktorovna

Candidate of Arts, Associate Professor,

Institute of Cultural Heritage under the Ministry of Education, Culture and Science
The Republic of Moldova

E-mail: rocaciuc@gmail.com

The 1953–1960 in history of the Moldavian book graphics became a stage of professional growth. Considerable revival of all creative processes became more expressed in 1957 and 1960 marked by such important events as: I All-Union Congress of foundation of the Union of Artists; The Anniversary all-Union exhibition devoted to the 40 anniversary of Great October; Decade of the Moldavian literature and art in Moscow, etc. The tendency of the Moldavian national school based on detection of ethnic lines in all fine arts including in art of book graphics was designated more brightly. Folk and naive art became a prototype of a national paradigm. During this period, spiritual processes coincided with expansion of spheres of knowledge. Proceeding from advance of ideas of innovation, in publishing process elements of the description and documentation were enriched with new forms of convention of treatments of artistic images. The realistic method of the fine art image will be enriched with new decorative receptions, including a method of plane stylization. Leonid Grigorașenco, Iliia Bogdesco, Boris Nesvedov were outstanding masters of the Moldavian book graphics of this period. After 1953, in the Moldavian book art, near the already famous masters, there began the creative activity then still young artists: Igor Vieru, Boris Brânzei, Iacob Averbuh, Gennadi Zikov, Vasili Țehmister, Filimon Hămuraru, Nikolai Makarenko, etc.

Keywords: graphics, book, illustration, genre, tendency, national, conditional, symbol, narration, paradigm.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|---|
| <i>Бороноева Т. А.</i> Приветственное слово..... | 5 |
|--|---|

Раздел I

Национальный и региональный аспекты в проблематике искусствоведческих исследований

| | |
|--|----|
| <i>Алсаткина А. Б.</i> Роль научного наследия И. И. Соктоевой в формировании изобразительного творчества западных бурят | 6 |
| <i>Алтанцэцэг П., Уранмандах М.</i> Исследование символизма изображения оленя в одежде и оборудовании шаманов | 11 |
| <i>Асалханова Е. В.</i> Буддийская коллекция национального музея Усть-Ордынского Бурятского округа | 18 |
| <i>Баторова Е. А.</i> Орнаментация бурятского огнива из коллекций П. П. Хороших и Ц. С. Сампилова..... | 26 |
| <i>Болортуяа Ч.</i> Плетение на «Зоос ширээ» (Монетном столике) | 33 |
| <i>Гомбоев Б. Ц.</i> Культ серебра в этнокультурной традиции бурят (опыт трансляции духовного и культурного наследия) | 40 |
| <i>Дементьева В. В.</i> Творческая интеллигенция и ее влияние на формирование культуры Бурятии советского периода | 47 |
| <i>Жамбаева Т. И.</i> Традиционные бурятские ножи на современном этапе (на примере мастерской «Бата»)..... | 53 |
| <i>Манзырева Е. С.</i> История зарождения художественных выставок и музейных коллекций в городах Восточной Сибири (сер. XIX — нач. XX в.)..... | 59 |
| <i>Чирков В. Ф.</i> Метрополия и провинции. Проблемы децентрализации искусства в России (к постановке проблемы)..... | 65 |
| <i>Эрдэнэтулга Г., Амгаланбаяр Д.</i> Особенности монгольского городского пейзажа | 73 |

Раздел II

Трансформация традиций в современном искусстве

| | |
|---|-----|
| <i>Банаева В. А.</i> Трансформация традиций в творческой деятельности мастеров Усть-Ордынского национального центра художественных народных промыслов | 79 |
| <i>Бардалеева С. Б.</i> Особенности утраченных региональных техник и материалов в искусстве бурятских мастеров-дарханов (по материалам фондов Национального музея Республики Бурятия) | 85 |
| <i>Дондокова Н. Д.</i> Народный мастер Булат Жамбалов (1952–2016) | 93 |
| <i>Кабунова Е. М.</i> Концепция выставочного проекта «Художники Бурятии в собрании Иркутского областного художественного музея им. В. П. Сукачева» | 98 |
| <i>Комарова Н. П.</i> Даши Намдаков: погружение в архаику | 104 |
| <i>Энхтайван Н., Одпурэв Г.</i> Экотрадиции в таре и изделиях Монголии | 111 |

Раздел III

Образно-стилевые поиски национальной парадигмы

| | |
|---|-----|
| <i>Алексеева Т. Е.</i> Анималистические мотивы в бурятской деревянной скульптуре..... | 115 |
| <i>Амгаланова М. В.</i> Формирование профессиональной бурятской культуры в первой трети XX в. | 122 |
| <i>Батырева С. Г.</i> Эпос и художник: в поисках архетипа | 130 |
| <i>Кудрявцев В. Г.</i> Художественная интерпретация мифологических представлений в марийском народном искусстве..... | 140 |
| <i>Никитина П. В.</i> Мотив степи в произведениях бурятских скульпторов: к вопросу о поиске этнической парадигмы..... | 147 |
| <i>Мунхбаяр Д., Гоцбаяр Р., Алтантуул А.</i> Обращаясь к науке о графике с позиции моделирования..... | 154 |

Раздел IV

Инновации в искусстве

| | |
|---|-----|
| <i>Кистова А. В.</i> Сложная социальная идентичность как основа трансформации художественных традиций | 162 |
| <i>Кочева Т. В., Шолохов Е. С., Бальжанова Ю. В.</i> Инновационные инструменты дизайна традиционных бурятских орнаментов | 170 |
| <i>Мунхбаяр Ч.</i> Отношения искусства и компьютерной технологии в современном мире..... | 177 |
| <i>Хитерхеева Н. С., Урмакшинова Е. Р., Кочева Т. В., Мунхбаяр Ч.</i> Инновационная технология получения 3d-моделей орнаментальных изображений..... | 181 |

Раздел V

Традиции иллюстрирования текстов

| | |
|---|-----|
| <i>Амханова И. С.</i> Газетная графика в творчестве Цыренжапа Сампилова 1920–1930-х гг..... | 187 |
| <i>Болсохоева Н. Д.</i> Медицинские иллюстрации Ацагатского манбадацана, основанные на материале тибетских текстов «Чжуд-ши» и «Вайдурья-онбо»..... | 193 |
| <i>Грибоносова-Гребнева Е. В.</i> Иллюстрирование народных эпосов в творчестве В. А. Фаворского и его учеников..... | 199 |
| <i>Ржевская Е. А.</i> Воспоминания о модерне. Стилистические и пластические особенности графики Ирины Семеновой..... | 206 |
| <i>Рокачук В. В.</i> Образно-стилевые поиски национальной парадигмы в молдавской советской книжной графике периода 1953–1960 гг..... | 214 |

CONTENT

| | |
|--|---|
| <i>Boronoyeva T. A. Welcome word</i> | 5 |
|--|---|

Section I

National and regional aspects in the field of art research

| | |
|--|----|
| <i>Alsatkina A. B. The role of the I. I. Soktoeva's scientific heritage In the figurative creativity formation of the Western buryats</i> | 6 |
| <i>Altantsetseg P., Uranmandakh M. Study of the deer symbolism in the shaman's clothing and attributes</i> | 11 |
| <i>Asalkhanova E. V. The Buddhist collection of the national museum of Ust-Ordinsky Buryat district</i> | 18 |
| <i>Batorova E. A. Ornamentation of the Buryat tinder pouch from the collections of P. P. Khoroshikh and T. S. Sampilov</i> | 26 |
| <i>Bolortuya Ch. The coin-table weaving</i> | 33 |
| <i>Gomboev B. Ts. The cult of silver in the ethno-cultural tradition of the Buryats (experience of translation of spiritual and cultural heritage)</i> | 40 |
| <i>Dementieva V. V. Creative intelligence and its influence on formation of culture of Buryatia republic of the soviet period</i> | 47 |
| <i>Zhambaeva T. I. Traditional Buryat knives at the modern stage on the example of the «Bata» workshop</i> | 53 |
| <i>Manzyreva E. S. The history of the origin of art exhibitions in the cities of eastern Siberia (19th-20th centuries)</i> | 59 |
| <i>Chirkov V. F. Metropolis and province. Problems of decentralization of Russian art</i> | 65 |
| <i>Erdenetulga G., Amgalanbayar D. Feature of Mongolian cityscape painting</i> | 73 |

Section II

Transformation of traditions in contemporary art

| | |
|--|-----|
| <i>Banaeva V. A. Transformation of tradition in creative activity of masters of Ust-Orda National Center of artistic folk crafts</i> | 79 |
| <i>Bardaleeva S. B. Peculiarities of the lost regional techniques and materials in the art of the Buryat masters-darhans (by means of the national museum of the republic of Burytia's collection)</i> | 85 |
| <i>Dondokova N. D. People's master Bulat Zhambalov (1952–2016)</i> | 93 |
| <i>Kabunova E. M. The concept of the exhibition project « artists of Buryatia in the collection of Sukachev Irkutsk regional art museum»</i> | 98 |
| <i>Komarova N. P. Dashi Namdakov: immersion in archaism</i> | 104 |
| <i>Enkhtayvan N., Odpurev G. Eco-traditions in containers and products of Mongolia</i> | 111 |

Section III

Imaginative-style researches of the national paradigm

| | |
|--|-----|
| <i>Alekseeva T. E.</i> Animalistic motives in the Buryat wood sculpture..... | 115 |
| <i>Amgalanova M. V.</i> Formation of professional Buryat culture in the first third of the XX century..... | 122 |
| <i>Batyreva S. G.</i> Epos and artist: in search of archetypes..... | 130 |
| <i>Kudryavtsev V. G.</i> Artistic interpretation of mythological concepts in the Mari folk art | 140 |
| <i>Nikitina P. V.</i> The motif of the steppe in the works of Buryat sculptors: to the task of searching for an ethnic paradigm..... | 147 |
| <i>Munkhbayar D., Gotsbayar R., Altantuul A.</i> Turning to the science of the schedule with modeling position..... | 154 |

Section IV

Innovation in art

| | |
|--|-----|
| <i>Kistova A. V.</i> Complex social identity as basis for transformation of artistic traditions | 162 |
| <i>Kocheva T. V., Sholokhov E. S., Balzhanova Yu. V.</i> Innovative tools for design traditional Buryat ornaments..... | 170 |
| <i>Munkhbayar Ch.</i> Relations of art and computer graphics of today's world | 177 |
| <i>Khiterkheeva N. S., Urmakshinova E. R., Kocheva T. V., Munkhbayar Ch.</i> Innovative technology for 3d-modeling of ornamental images..... | 181 |

Section V

Traditions of the illustration of texts

| | |
|--|-----|
| <i>Amhanova I. S.</i> Newspaper graphics in the works of Tsirenjap Sampilov in 1920–30's. | 187 |
| <i>Bolsokhoeva N. D.</i> Medical illustrations based on the material of the Tibetan texts «rgyud-bzhi» and «vaidurya sngon po»..... | 193 |
| <i>Gribonosova-Grebneva E. V.</i> Illustrations of folk epics in the work of Vladimir Favorsky and his pupils..... | 199 |
| <i>Rjevskaya E. A.</i> Recollection of the modern. Stylistic and plastic features of Irina Semenova..... | 206 |
| <i>Rokachuk V. V.</i> Figurative and style searches of a national paradigm in the Moldavian soviet book graphics of the period of 1953–1960..... | 214 |

**НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ И. И. СОКТОЕВОЙ
В СВЕТЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ
СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Материалы всероссийской научно-практической конференции,
посвященной 90-летию со дня рождения
И. И. Соктовой

ОРГАНИЗАЦИИ–УЧАСТНИКИ

- ❖ Академия наук Молдовы, Институт культурного наследия
- ❖ Арт-фонд Даши Намдакова, Москва, Россия
- ❖ Бурятский государственный университет, Улан-Удэ, Россия
- ❖ Восточно-Сибирский государственный институт культуры, Улан-Удэ, Россия
- ❖ Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия
- ❖ Дом творчества «Форус» Советского района г. Улан-Удэ, Россия
- ❖ Институт изобразительных искусств и технологии, Монгольский государственный университет образования, Улан-Батор, Монголия.
- ❖ Институт физического материаловедения СО РАН, Улан-Удэ, Россия
- ❖ Иркутский национальный исследовательский технический университет, Иркутск, Россия
- ❖ Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева, Иркутск, Россия
- ❖ Калмыцкий научный центр РАН, Элиста, Россия
- ❖ Марийский государственный университет, Йошкар-Ола, Россия
- ❖ Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Россия.
- ❖ Общероссийская общественная организация «Ассоциация искусствоведов», Москва, Россия
- ❖ Российская академия художеств, Москва, Россия
- ❖ Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия
- ❖ Союз художников России, Москва, Россия
- ❖ Усть-Ордынский национальный центр художественных народных промыслов, Усть-Орда, Россия

ПРОГРАММНЫЙ КОМИТЕТ

| | |
|--|--|
| Председатель Бороноева Т. А. | директор Национального музея РБ, кандидат искусствоведения |
| Заместитель председателя Болсобоев Е. А. | председатель Союза художников РБ |
| Емонаков Н. В. | заместитель министра культуры Республики Бурятия. |
| Члены программного комитета Горлова И. Г. | Государственная Третьяковская галерея, за- ведующая отделом новейших течений, Москва |
| Гоцбаяр Р. | Монгольский национальный университет образования, Институт изобразительных ис- кусств и технологии, кандидат технических наук |
| Toshio K. | Akita International Artists Association, Japan |

ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

- Гомбоев Б. Ц.** заместитель директора по науке, Национального музея РБ, кандидат исторических наук
- Алексеева Т. Е.** заведующая сектором хранения коллекции изобразительного искусства Национального музея РБ
- Базарова Т. Х.** заведующая художественным центром имени Ц. С. Сампилова Национального музея РБ
- Жамбаева Т. И.** и. о. доцента кафедры культурологии и искусствоведения ВСГИК, кандидат искусствоведения
- Литвинцева Д. Ц.** заместитель директора по финансовой и хозяйственной деятельности Национального музея РБ
- Рабжаева В. Ф.** реставратор живописи Национального музея РБ
- Малгатаева О. А.** хранитель живописи Национального музея РБ
- Улзытуева Н. А.** председатель регионального отделения АИС, член правления Союза художников РБ
- Кочева Т. В.** научный сотрудник Института физического материаловедения СО РАН, кандидат технических наук
- Урмакшинова Е. Р.** заведующая кафедрой вычислительной техники и информатики Бурятского государственного университета, кандидат технических наук
- Семенова Л. Д.** системный администратор Национального музея РБ

Научное издание

**НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ И. И. СОКТОЕВОЙ
В СВЕТЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ
СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

Материалы всероссийской научно-практической конференции,
посвященной 90-летию со дня рождения
И. И. Соктовой

(Улан-Удэ, 26–30 июня 2018 г.)

Дизайн обложки
В. Тугутовой
Компьютерная верстка
Т. А. Олоевой

Свидетельство о государственной аккредитации
№ 2670 от 11 августа 2017 г.

Подписано в печать 03.07.18. Формат 70x108 1/16.
Уч.-изд. л. 15,86. Усл. печ. л. 20,03. Тираж 300. Заказ 128.

Издательство Бурятского госуниверситета
670000, г. Улан-Удэ, ул. Смолина, 24а
E-mail: riobsu@gmail.com

Отпечатано в типографии Бурятского госуниверситета 670000,
г. Улан-Удэ, ул. Сухэ-Батора, 3а