

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.60>

Иккерт Татьяна Валерьевна

ПЕРСПЕКТИВЫ КОМПЛЕКСНОГО МЕТОДА АНАЛИЗА МОНГОЛЬСКОЙ ЖИВОПИСИ СТИЛЯ МОНГОЛ ЗУРАГ (НА ПРИМЕРЕ КАРТИН Б. ШАРАВА)

В статье обосновывается комплексный методологический подход в интерпретации произведений живописи монгольского художника Б. Шаравы. Он сочетает ключевые положения концепции культурных констант и опыта иконологического анализа. Данный подход позволяет вскрывать более глубокие семантические слои произведения, связанные с культурными универсалиями Монголии, а именно "орнаментом", и выявлять композиционную целостность многофигурных и многосюжетных картин, выполненных в самобытном живописном стиле - монгол-зураг, используя монгольский орнамент в качестве исходного иконологического образа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/11/60.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 322-326. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.03

Дата поступления рукописи: 09.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.60>

В статье обосновывается комплексный методологический подход в интерпретации произведений живописи монгольского художника Б. Шарава. Он сочетает ключевые положения концепции культурных констант и опыта иконологического анализа. Данный подход позволяет вскрывать более глубокие семантические слои произведения, связанные с культурными универсалиями Монголии, а именно «орнаментом», и выявлять композиционную целостность многофигурных и многосюжетных картин, выполненных в самобытном живописном стиле – монгол-зураг, используя монгольский орнамент в качестве исходного иконологического образа.

Ключевые слова и фразы: монгольское искусство; монгол зураг; творчество Б. Шарава; культурные константы; орнамент; иконологический подход.

Иккерт Татьяна Валерьевна

*Алтайский государственный институт культуры, г. Барнаул
promot2@yandex.ru*

ПЕРСПЕКТИВЫ КОМПЛЕКСНОГО МЕТОДА АНАЛИЗА МОНГОЛЬСКОЙ ЖИВОПИСИ СТИЛЯ МОНГОЛ ЗУРАГ (НА ПРИМЕРЕ КАРТИН Б. ШАРАВА)

Живопись Монголии представлена разнообразными формами и стилями и, несмотря на серьезное влияние со стороны других культурных регионов, смогла не только сохранить традиционные, но и сформировать ряд уникальных стилистических направлений. Одним из них является монгол зураг, в настоящее время активно изучаемый монгольскими и российскими искусствоведами Н.-О. Цултэмом [20], Д. Дамдинсуэрэном [8], Л. Сономцэрэном [17], Л. Батчулууном [1], Б. Баяртуrom [2], Ц. Эрдэнэцогом [23], Д. Гантулгой [6], И. И. Ломакиной [11], К. А. Чутчевой [21], М. Ю. Шишиным [18], С. М. Белокуровой [3] и другими.

Настоящая статья, базирующаяся на проведенных исследованиях, ставит целью предложить методологический подход в анализе и интерпретации произведений данного стиля, в частности, картин его основоположника, известного художника Б. Шарава. Проблема комплексного анализа произведения искусства, касающегося не только его формальной, но и образно-семантической стороны, в настоящий момент выдвигается в искусствоведении в качестве наиболее актуальной, при этом разными исследователями предлагаются различные подходы [22].

Для анализа мы выбрали картину Б. Шарава «События одного дня», которая является знаковой для монгольского искусства и примером самобытного стиля монгольской живописи монгол зураг, сформировавшегося на рубеже XIX – начале XX века. Б. Шарав (1869-1939), как уже сказано, считается основоположником данного направления. Его творчество явилось отправной точкой для развития светской живописи, портрета, революционного искусства. Основные работы Б. Шарава «События одного дня», «Праздник кумыса», «Зеленый дворец», «Белый дворец» затрагивают темы бытовой и общественной жизни на рубеже веков, передавая обычаи и традиции монгольских кочевников. Это многосюжетные композиции, которые выполнены в особой манере: ракурс «с высоты птичьего полета», миниатюрность в изображении фигур, многообразие сюжетов в полотне, условность колорита и линейность.

При этом, несмотря на многофигурность и кажущуюся на первый взгляд дробность композиции, через некоторое время удается почувствовать ее особую логику. Картины не распадаются на самостоятельные части, и за внешней полной самостоятельностью отдельных сюжетов проступают их внутренние связи друг с другом и, как уже сказано, определенная логика их размещения в пространстве полотна. Выявление этой логики, или, иными словами, некоего имплицитного образа, схемы, лежащей в основе живописного произведения, которая объединяет и структурирует картину, является основной **целью** данной статьи.

Исходная гипотеза может быть сформулирована следующим образом: логика композиции картины может быть связана с определенными *культурными константами* (универсалиями), которые являются осью данной культуры, одной из базовых частей мировоззрения и мироощущения художника и, таким образом, осознанно или не осознанно отражаются им в художественных произведениях.

Тема констант культуры Монголии в настоящий момент активно изучается культурологами и искусствоведами [7; 10; 17]. Уже выявлен и описан корпус универсалий, определены их иерархическая структура и семантика, что позволяет на базе этих разработок предложить авторский методологический подход в анализе произведений монгольского искусства. По нашему мнению, есть основание совместить искусствоведческий анализ, основанный на выявлении культурных констант, с одним из перспективных подходов в анализе живописного произведения – иконологическим, основоположниками которого принято считать Аби Варбурга (1866-1929) [5], Эрвина Панофского (1892-1968) [15] и Ганса Зедльмайра (1896-1984) [9]. Они обосновали важный тезис о том, что выявление исходного иконологического образа помогает полнее раскрыть и понять художественный образ произведения. В качестве базового иконологического образа могут выступать устойчивые сюжеты, схемы, мотивы, различные символы, знаки и многое другое, что сохраняется на протяжении сменяющихся эпох и так или иначе отражается в различных видах искусства.

В качестве исходного иконологического образа живописного произведения стиля монгол зураг предлагается рассмотреть культурную универсалию «орнамент». Он, как известно, является важнейшей частью художественной культуры монгольского народа. Выдвинем предположение, что композиция живописного произведения Балдугийн Шарава «События одного дня» может быть семантически полнее раскрыта с опорой на структуру наиболее распространенных орнаментальных мотивов. Таким образом, в качестве **задач** данной статьи обозначим следующие: а) выделить устойчивые монгольские орнаментальные мотивы; б) обосновать орнаментальную схему в качестве иконологического образа; в) показать с опорой на этот образ логику композиционного расположения сюжетов картины и выявить перспективы для использования данного комплексного методологического подхода при анализе живописи Монголии.

Таким образом, **актуальность** исследования состоит в обосновании комплексного методологического подхода к анализу и интерпретации стиля монгол зураг на примере живописи Б. Шарава. **Научная новизна**, соответственно, состоит, во-первых, в формировании данного подхода; во-вторых, в выявлении и обосновании в качестве исходного иконологического прообраза распространенных орнаментальных мотивов.

Монгольский орнамент (монг. – хээ угалз) включает в себе культурное наследие всего монгольского народа. В его формировании сказывалось влияние культуры Тибета, Индии, Китая и Средней Азии; он тесно связан с древними мировоззренческими установками монголов: с поклонением силам природы и сакрального неба, с буддийской традицией, преломленной в монгольской культуре. Орнамент символичен и иносказателен, но в то же время семантически определен, поэтому человек, способный читать орнамент, может расшифровать «послание», сделанное художником. Орнамент активно используется при декорировании предметов быта, одежды, украшений, книг, деталей жилища, мебели, архитектурных построек и другого. Он достаточно подробно изучен монгольскими исследователями культуры и искусства, такими как Н.-О. Цултэм [19], Д. Майдар [12], Б. Ринчен [16], Д. Манибадар [13], Х. Нямбуу [14], Б. Болд [4], Ц. Ядамжав [24]. Исследователями предлагаются различные классификации орнаментов, выстраиваются орнаментальные мотивы в систему и, в основном, делается акцент на генезисе и структурных данных. Наше исследование будет опираться на одну из распространенных схем, которую разработал Ц. Ядамжав. В ней выделяется 5 классов орнаментов: геометрический, животный, растительный, природный и символический, – а также 29 подклассов (Рисунок 1).

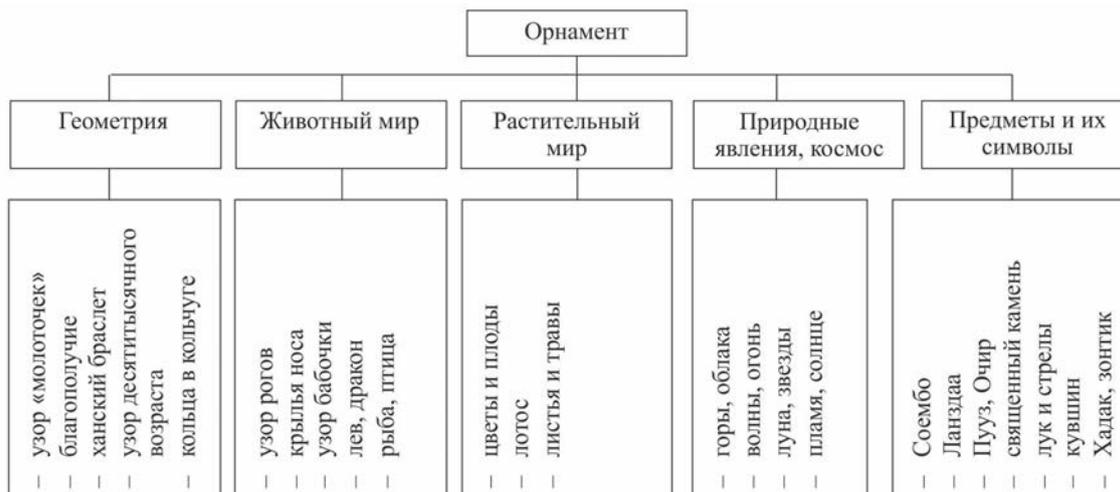


Рисунок 1. Схема орнаментальных мотивов Ц. Ядамжав

Самыми распространенными орнаментами считаются геометрические и символические, так как они чаще всего используются монгольскими мастерами. Примером могут служить «молоточный орнамент», или «меандр»; «узел счастья»; «колесо»; «роговидный»; «ланздаа»; «монета». Остановимся подробнее на нескольких геометрических и символических мотивах, необходимых для нашего анализа, которые чаще всего встречаются в декоративном искусстве монголов: хас, ульдзий, пууз и ланз, – из которых два первых считаются традиционными монгольскими орнаментами, а два других заимствованы из буддийской религии (Рисунок 2).

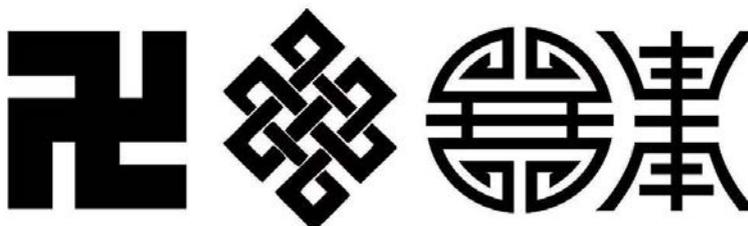


Рисунок 2. Орнаменты хас, ульдзий, пууз, ланз

Свастический орнамент *хас хээ* (монг.) относится к геометрическому виду, формируется из прямых линий правильной или скругленной формы, его лучи могут иметь направление как в правую, так и в левую сторону. Он несет в себе пожелание благосостояния, благополучия. Чаще всего им украшают жилище, одежду, ювелирные изделия, конскую упряжь, бытовые предметы.

Узел, нить счастья, или *ульдзий хээ* (монг.), представляет собой сложный замкнутый плетеный узор, символизирующий благопожелание, счастье, удачу. Он имеет множественные разновидности, отличающиеся по структуре и форме, прямые или скругленные элементы. Им украшают одежду, ювелирные изделия, бытовые предметы и утварь, жилище.

Пууз хээ (монг.) – это узор «монета», который олицетворяет долгую и здоровую жизнь. Предполагается, что он возник из рисунка древних букв и символических знаков. Имеет жесткую или скругленную форму. Применяется для украшения одежды, головных уборов, ювелирных изделий, мебели, предметов быта и т.д.

Ланз (монг.) – *ланзда*; в большинстве случаев этот символ используется в сочетании с узором «монета». Чередуясь друг с другом, они образуют орнаментальную ленту. Ц. Ядамжав пишет, что этот узор «происходит от древнеиндийской буквы “ланз”, также существует гипотеза о происхождении узора от изображения какого-либо рода обезьян» [Там же, с. 18].

Теперь рассмотрим применение данных орнаментов в качестве возможных иконологических образов в анализе картины Б. Шарав «События одного дня» (Рисунок 3).



Рисунок 3. Б. Шарав «События одного дня». 1910-е годы

В качестве точки «привязки» принимается физический центр картины, пересечение осей симметрии. Знак вписывается в пространство картины пропорционально, касаясь горизонтальных или вертикальных краев картины, в зависимости от своей формы. Необходимо отметить, что поскольку картина – продукт творчества, то возможно несовпадение некоторых частей картины со схемой орнаментального мотива.

«Наложим» на картину, прежде всего, свастичный орнамент (Рисунок 4). Произвольно выберем направление «завитков» против часовой стрелки как один из наиболее распространенных вариантов в монгольской художественной культуре. При этом отметим, что этот орнамент через «рукава» связывает противоположные углы в картине, акцентируя диагонали и центр живописного произведения. Это позволяет заметить определенную логику в расположении сюжетов. Например, в левый верхний элемент попадают сюжеты, изображающие работу скотовода в лесу, а правый нижний «посвящен» жизни людей в монгольской пустыне. Или же в правой верхней части произведения мы видим сюжеты, связанные с земледелием, она характеризуется отсутствием каких-либо ритуалов, а в нижней левой – традиционный обряд скотоводов, связанный с изготовлением войлока.

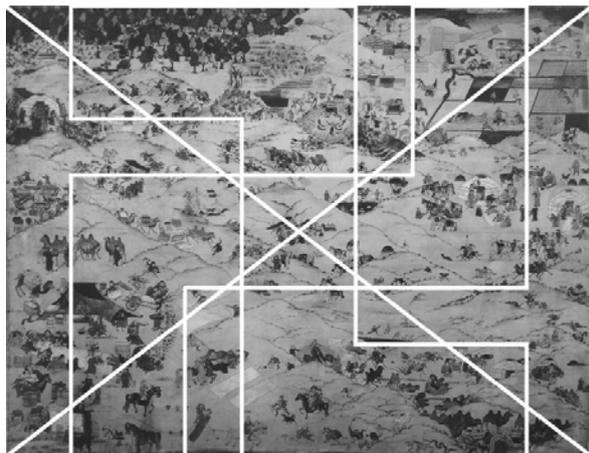


Рисунок 4. Б. Шарав «События одного дня» с орнаментальной схемой хас

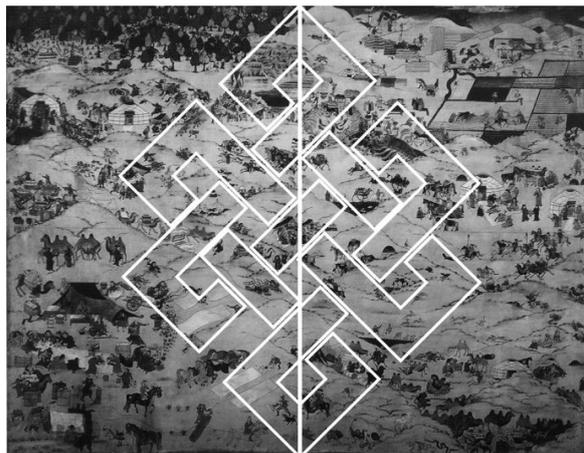


Рисунок 5. Б. Шарав «События одного дня» с орнаментальной схемой ульдзий

При наложении следующего орнамента – *ульдзий* – мы видим изменение акцентов в композиционном плане. Главенство отдано вертикали и симметрии сюжетов относительно нее (Рисунок 5). В верхней части картины «завитки» захватывают сюжеты, показывающие древние монгольские традиционные свадебные обряды – ввод невесты в новую юрту слева и увоз ее из дома родителей справа. Нижняя часть картины включает в себя взаимодополняющие сюжеты – слева художник располагает традиционный, с языческими корнями обряд изготовления войлока, в который были привнесены некоторые элементы буддийской традиции, а справа – животные и повседневные дела скотоводов в пустынной части Монголии. Верхний и нижний элементы логически связывают разные сюжеты – верхний «завиток» передает обряд строительства «обо» (монг.), дома духов, а нижний – сбор традиционного жилища монголов – юрты-гэр.

Следующий орнамент *нууз* можно рассматривать при анализе как отдельно, так и в сочетании с *ланз*, вместе с которым они создают новую схему. В этом случае *ланз* подставляется с двух сторон, как в широко распространенном мотиве. При этом за точку привязки берется физический центр, горизонталь живописного произведения и края картины (Рисунок 6).

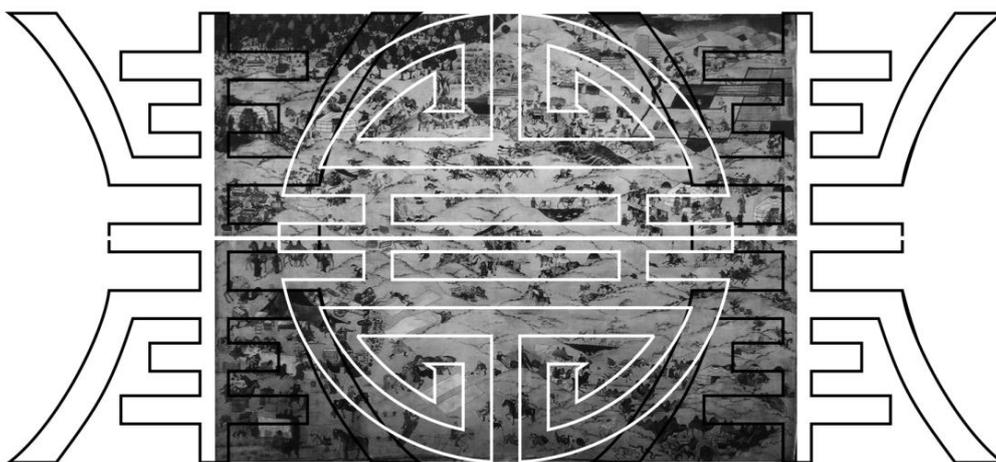


Рисунок 6. Б. Шарав «События одного дня» с орнаментальной схемой, состоящей из орнаментов нууз и ланз

Если мы рассматриваем орнамент *нууз* отдельно, то можем видеть основную симметрию сюжетов относительно горизонтали. В верхней части художник показывает монгольских аратов за работой в лесу и занимающихся земледелием, а в нижней части – пустыню и скотоводство. При добавлении орнамента *ланз* мы видим, что его элементы акцентируют ключевые сюжеты произведения, например, такие, как рубка леса и обработка древесины, перекочевка, дойка верблюдов, валяние войлока слева и возделывание земли, обед в степи, роды, верблюды на водопое справа.

Во всех трех случаях наложения орнаментов в центр полотна попадает сакральный сюжет – художник изображает древний обряд похорон, который несет в себе особую смысловую нагрузку, идею конечности жизни отдельного человека и бесконечности жизни как таковой. Картина, охватывающая один день жизни страны, обретает символическое значение. Разнообразные сюжеты превращаются из отдельных новелл в слитное эпическое повествование со своей драматургией и логикой связанности всего сущего и причинной зависимостью одного от другого. Народная мудрость и ключевое положение в буддийской метафизике о всеединстве всего

сущего раскрываются в своей полноте. Выделенные орнаментальные мотивы позволяют выявить связи между сюжетами и их взаимодополнительность. Композиционное семантическое единство как лейтмотив в народном гетерофоническом исполнении обогащается отдельными сюжетными линиями.

Подводя итоги нашего исследования, сделаем **выводы**:

1. На основании методологического подхода, опирающегося на концепцию культурных констант и опыт иконологического анализа, открываются перспективы комплексной интерпретации произведения, выполненного в стиле монгол зураг. Данный подход позволяет вскрывать более глубокие семантические слои произведения, связанные с культурными универсалиями Монголии, и выявлять композиционную целостность картин.

2. Предложенный методологический подход, примененный к живописи Б. Шарав, на примере его картины «События одного дня» позволил выявить внутреннюю логику произведения, целостность его композиции и композиционные связи многочисленных сюжетов.

3. В то же время открытым остается вопрос относительно применения данного метода к другим стилям монгольской живописи, а также живописи других культурных традиций. Данный вопрос требует дальнейшего исследования.

Список источников

1. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвилзүй. Улаанбаатар: Марзан Шаравын Урлагийн Академи, 2009. 340 с.
2. Баяргөр Б. Дүрслэх урлаг судлал шинжлэл. Улаанбаатар: «Бэмби сан» ХХК, 2014. 414 с.
3. Белокурова С. М. Семантика монгольского традиционного орнамента в контексте арга билиг // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 5 (24). С. 232-234.
4. Болд Б. Монгол ардын хээ угалз. Улаанбаатар: Адмон, 2012. 240 с.
5. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-классика, 2008. 384 с.
6. Гантулга Д. Монголчууд үлэмж ертөнцийн орон зайд. Улаанбаатар: «Голден легион» ХХК, 2017. 174 с.
7. Гекман Л. П., Цэдэв Н., Шишин М. Ю. Константы культуры в трансграничной области на Алтае: подходы и методы их обнаружения // Мир науки, культуры, образования. 2008. № 5. С. 160-161.
8. Дамдинсүрэн Д. Зураач Марзан Шарав // Уран сайханчад тусламж. 1953. № 3. С. 23-27.
9. Зедльмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства. СПб.: Аxioma, 2000. 272 с.
10. Константы культуры России и Монголии: очерки истории и теории / под общ. ред. М. Ю. Шишина, Е. В. Макаровой. Барнаул: Алтайский дом печати, 2010. 313 с.
11. Ломакина И. И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Гос. издательство МНР, 1970. 146 с.
12. Майдар Д. Монголын түүх соёлын дурсгалт зүйлс. М.: Прогресс, 1982. 176 с.
13. Манибадар Д. Монгол үндэсний хээ угалз. Улаанбаатар: Анхны хэвлэл, 2012. 146 с.
14. Нямбуу Х. Халхын зарим нутгийн хээ угалзын зүйл. Улаанбаатар: ШУА-ын хэвлэл, 1968. 128 с.
15. Панофский Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
16. Ринчен Б. Монголын хээ угалз // Хөдөлмөр. 1971. № 51. С. 4-7.
17. Сономцэрэн Л. Б. Шарав. Улаанбаатар: Монголын урчуудын эвлэлийн хэвлэл чимэглэлийн уйлдвэр, 1969. 22 с.
18. Учение арга билиг как ось монгольской культуры: монография / под общ. ред. М. Ю. Шишина. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. 181 с.
19. Цултэм Н. Монголын гоёл чимэглэлийн урлаг. Улаанбаатар: Гос. издательство МНР, 1987. 198 с.
20. Цултэм Н. Монгольская национальная живопись «Монгол Зураг». Улан-Батор: Гос. издательство, 1986. 192 с.
21. Чутчева К. А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы: дисс. ... к. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.
22. Шишин М. Ю. Проблемы интерпретации произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения // Вестник алтайской науки. 2013. № 2: в 2-х ч. Ч. 2. С. 105-112.
23. Эрдэнэцог Ц. Развитие национальной живописи Монголии в первой четверти XX века // Studia culturae. 2013. № 18. С. 222-231.
24. Ядамжав Ц. Орнаменты. Улан-Батор, 2009. 162 с.

PROSPECTS FOR COMPREHENSIVE STUDY OF THE MONGOLIAN TRADITIONAL PAINTING MONGOL ZURAG (BY THE EXAMPLE OF B. SHARAV'S PICTURES)

Ikkert Tat'yana Valer'evna
Altai State Institute of Culture, Barnaul
promot2@yandex.ru

The article justifies a comprehensive methodological approach to interpreting the Mongolian artist B. Sharav's paintings. The proposed approach combines the methodology based on identifying cultural constants and an attempt of iconological analysis. According to the author, such an approach allows revealing deeper semantic layers of pictorial works associated with Mongolia's cultural constants, namely the "ornament", and identifying the compositional integrity of multi-figure and multi-plot paintings executed in the original pictorial style Mongol Zurag using the Mongolian ornament as an initial iconological image.

Key words and phrases: Mongolian art; Mongol Zurag; B. Sharav's creative work; cultural constants; ornament; iconological approach.