

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.38>

Попов Алексей Валентинович

[Графика А. В. Хвастуновой и А. В. Фонвизина в контексте художественной традиции мастеров "Мира искусства": сравнительный анализ](#)

Цель статьи заключается в определении сходства и различий между листами художника А. В. Хвастуновой, выполненными тушью и гуашью в XXI веке, и акварелями признанного отечественного живописца А. В. Фонвизина (1883-1973) в контексте творческих достижений объединения художников "Мир искусства" (1898-1927). В статье проясняются специфические черты изобразительного языка последователей мастеров начала XX века, основанного на стилистике модерна. Научная новизна исследования заключается в определении особенностей использования художественной традиции мирискусников в отечественном искусстве Новейшего времени. В результате проведенного анализа продемонстрировано, что, в то время как акварелям А. В. Фонвизина свойственен созерцательный характер эстетизма, традиционный для мастеров "Мира искусства", живая и подвижная образность листов А. В. Хвастуновой придает эстетизму деятельный характер.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/38.html

Источник

[Манускрипт](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 199-204. ISSN 2618-9690.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/9/

[© 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

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.38>

Дата поступления рукописи: 14.08.2020

Цель статьи заключается в определении сходства и различий между листами художника А. В. Хвастуновой, выполненными тушью и гуашью в XXI веке, и акварелями признанного отечественного живописца А. В. Фонвизина (1883-1973) в контексте творческих достижений объединения художников «Мир искусства» (1898-1927). В статье проясняются специфические черты изобразительного языка последователей мастеров начала XX века, основанного на стилистике модерна. **Научная новизна исследования** заключается в определении особенностей использования художественной традиции мирискусников в отечественном искусстве Новейшего времени. **В результате** проведенного анализа продемонстрировано, что, в то время как акварелям А. В. Фонвизина свойственен созерцательный характер эстетизма, традиционный для мастеров «Мира искусства», живая и подвижная образность листов А. В. Хвастуновой придает эстетизму деятельный характер.

Ключевые слова и фразы: Алла Хвастунова; Артур Фонвизин; «Мир искусства»; стиль «модерн»; современная графика.

Попов Алексей Валентинович, к. иск.

Технический университет города Либерец, Чешская Республика
alesporov@yandex.ru

Графика А. В. Хвастуновой и А. В. Фонвизина в контексте художественной традиции мастеров «Мира искусства»: сравнительный анализ

Актуальность статьи обусловлена тем, что развитие художественных традиций Серебряного века русской культуры в настоящее время находится в фокусе постоянного внимания не только историков и критиков искусства, но и художников, стремящихся в своей практической деятельности к стилевому и содержательному обновлению отечественного изобразительного искусства. В частности, объектом пристального изучения является судьба творческого наследия объединения «Мир искусства», которое в течение первых пятнадцати лет XX века доминировало на художественной арене дореволюционной России [11, с. 203].

Поводом для проведенного исследования стало творчество современного графика Аллы Владимировны Хвастуновой (р. 1979), которая в полной мере использовала художественные достижения мирискусников спустя столетие, в начале XXI века [5, с. 174]. Особенностью авторской манеры художника является внешнее сходство с живописным почерком известного отечественного мастера А. В. Фонвизина – общая расплывчатость и отсутствие четких границ между объектами изображения характерны для произведений обоих художников, в связи с чем представляет несомненный научный интерес определить, в какой степени творчество А. В. Хвастуновой является вторичным по отношению к достижениям известного мастера, и в чем наш современник сумел усовершенствовать художественную систему своего предшественника.

Для достижения сформулированной цели необходимо решить следующие **задачи**: установить особенности художественных образов, рожденных А. В. Хвастуновой и А. В. Фонвизиным, оценить соотношения формальных и содержательных моментов в произведениях обоих художников, определить источники возникновения и природу эстетического чувства, а также сопоставить характер эстетизма, присущий листам, созданным нашим современником в Новейшее время и мирискусниками в начале XX века.

Для характеристики графических произведений А. В. Фонвизина и А. В. Хвастуновой были использованы **методы** сравнительного и формально-стилевого анализа.

Теоретической базой исследования послужили научные положения, приведенные в трудах непосредственных участников культурной жизни эпохи Серебряного века В. М. Лобанова [2], В. Д. Милиоти [3], А. К. Топоркова [7], А. М. Эфроса [10; 11], заложивших основы современного понимания художественных процессов начала XX века.

Практическая значимость исследования заключается в том, что раскрываемый в статье потенциал стиля модерн может быть использован современными художниками в творческой деятельности для создания эстетически совершенных произведений изобразительного искусства.

Анализ акварелей А. В. Фонвизина показал, что растекающаяся неопределенность художественной формы часто не позволяет автору донести до зрителя точную характеристику изображенного и приводит к ослаблению образности. Это касается произведений всех жанров, за исключением портретного, – так, например, зрителю трудно найти обоснование названия картины «Любовь» (1940-е. Б., акварель. 25×23) из-за неясности происходящего – по лицам участников бытовой сцены нельзя разобраться в их чувствах. Представляется возможным предположить, что женщина поправляет локоны, в этом зритель мог бы увидеть стремление автора передать чувство женской самоуверенности, а мужчина уходит с гордо поднятой головой – пожалуй, это единственные намеки на человеческие переживания, присущие акварели А. В. Фонвизина, но этого явно недостаточно для создания полноценного художественного образа, связанного с таким чувством, как любовь.

Подобная образная неопределенность из-за потери изобразительности ощущается в работе «За туалетом» (1936. Б., акварель. 37×32,5) – создается впечатление, что название произведения в большей степени информирует зрителя о сюжете, чем само изображение. Женской фигуры и стоящего на столе кувшина явно недостаточно для формирования законченного образа, оправдывающего название. Аналогичная ситуация наблюдается при рассмотрении листа «1001 ночь. Превращение» (1935. Б., акварель. 43,5×46) – зритель может только догадываться и предполагать, кто во что превращается.

Существенно лучше обстоит дело с образностью в произведениях А. В. Фонвизина из цикла «Песни и романсы», и особенно в посвященных цирковым представлениям акварелях, ставших визитной карточкой художника. Праздничная атмосфера цирка близка по духу театральным, маскарадным и карнавальнопраздничным сюжетам, которые являются иконографически показательными для мастеров объединения «Мир искусства» [6, с. 199]. Однако и в этих произведениях А. В. Фонвизина общая расплывчатость художественной формы и пренебрежение конкретными деталями также приводят к ослаблению связи изображенного с реальностью и способствуют формированию в сознании зрителя образов, имеющих оттенок фантастичности, что, впрочем, характерно для циркового действия. На самом деле нельзя отказывать акварелям А. В. Фонвизина в отсутствии художественных образов – образность, специфической особенностью которой является ее обобщающий эмоциональный характер, требующая от зрителя обязательного домысливания, несомненно, присутствует в акварелях художника, но она находится в тени эстетической декоративности и по этой причине подвергалась справедливой критике за недостаточную глубину и оторванность от действительности.

Так, в 1976 году, то есть после того, как «формализм» художника перестал быть объектом критических нападок, авторитетный отечественный искусствовед А. Д. Чегодаев, характеризуя технику А. В. Фонвизина, справедливо писал о «зыбкой, текучей, иногда – по внешности – почти аморфной акварельной технике, нередко намечавшей не столько заверченный образ, сколько общее эмоциональное состояние» [9, с. 123].

Анализ листов, созданных А. В. Хвастуновой, показал, что неопределенность художественной формы не мешает автору донести до зрителя точную характеристику изображенного и не приводит к ослаблению образности. Действительно, краска, причудливо растекшаяся по поверхности бумаги на таких листах, как «Старая балюстрада» (Рис. 1), «Гагра, тропический дождь» (Рис. 2), «Зима в провинции» (все 2012) (Рис. 4), «Венеция. Лунная ночь» (Рис. 3), «Дождь в Венеции», «Фейерверк. Венеция» (все 2013), не препятствует возникновению у зрителя явно выраженных живых и подвижных художественных образов, имеющих непосредственную связь с действительностью. Работы А. В. Хвастуновой своей реальностью и конкретностью изображаемого мотива принципиально отличаются от акварелей А. В. Фонвизина, о котором А. Д. Чегодаев в 1933 году, то есть до начала обвинений художника в формализме, писал следующее: у художника «на первом плане всегда остается причудливая лепка расплывчатыми пятнами цвета совершенно оторванных от реальной действительности образов» [8, с. 47]. Аналогичное мнение имел известный русский художник М. К. Соколов, который в письме А. Ф. Софроновой обратил внимание на следующее: «Что касается Фонвизина, то я вполне согласен с Вами. Вся беда его, что он чрезмерно декоративен, в ущерб образу» [4, с. 124].



Рисунок 1. А. В. Хвастунова. *Старая балюстрада*. 2012. Б., тушь. 43,5×63,5

Необходимо обратить внимание на то, что для творчества А. В. Хвастуновой, так же как и для А. В. Фонвизина, характерно создание циклов картин, объединенных одной тематикой – «Павловск», «Петербург» (оба 2012), «Карабиха Н. А. Некрасова» (2013), «Вишневый сад» (2014), «Венеция, XVIII век» (2011, 2013, 2016), но буквальное повторение одного мотива как трафарета не типично для творчества нашего современника. Действительно, в рамках одного цикла А. В. Хвастунова использует разнообразные, как правило, не повторяющиеся мотивы, и в этом заключается существенное отличие ее работ от творчества А. В. Фонвизина. Выбирая каждый раз новый мотив в рамках определенного цикла, А. В. Хвастунова ставит перед собой задачу передать индивидуальность изображаемого – своеобразие павловского парка или вида Петербурга, дворянской усадьбы XIX века или средневековой Венеции.

Зритель при рассмотрении каждого листа А. В. Хвастуновой сталкивается или с новым мотивом, или с иным чувством, которые автор вложил в произведение изобразительного искусства. Например, из-под кисти художника возникают свежие образы, навеянные цветущим вишневым садом, – при этом каждая работа, пропитанная духом живой взволнованности и заостренной образности, вызывает у зрителя свое особое переживание, характерное только для данного произведения. В то же время не поддающиеся подсчету акварели А. В. Фонвизина с изображением наездниц характеризуются композиционной трафаретностью и имеют только живописные отличия – каждый раз разные цветовые тона принимают активное участие в формировании колорита произведения, иная прихотливая узорчатая форма плоских цветочных пятен составляет основу цветовой композиции.

Таким образом, сравнительный анализ показал, что содержательная составляющая привлекает внимание А. В. Хвастуновой в большей степени и, как следствие, играет существенно большую роль в соотношении формы и содержания, чем в акварелях А. В. Фонвизина с несколько ослабленной образностью. Классик отечественной акварели в своем творчестве преимущественно опирался на достоинства художественной формы, в то время как А. В. Хвастунова ближе подходит к равновесию между формой и содержанием – чувства, привнесенные автором в создаваемые произведения, не только уравнивают достоинства формы, но и выходят на первый план.

Дальнейший анализ разнообразных акварелей А. В. Фонвизина, созданных по мотивам арабских сказок, цирковых представлений, песен и романсов, показал, что эстетическое чувство возникает у зрителя в первую очередь от изысканной игры сверкающих и плавно перетекающих акварельных красок, причудливым, волшебным образом нанесенных на плоскость бумаги. А. Д. Чегодаев писал об этом следующее: «В его акварелях все заслоняется прихотливой эстетической созерцательностью. Сплошное радужное мерцание одинаково растворяет в себе без остатка морской пейзаж, портрет или цирковую сцену» [8, с. 47]. В большинстве произведений А. В. Фонвизина, принадлежащих к различным жанрам, эстетизм и внешняя декоративность доминируют, в то время как внутренняя эмоциональность, живая взволнованность художника, свойственные произведениям А. В. Хвастуновой и способные вызвать ответную реакцию зрителей, в них отсутствуют.

Стремление опираться в своих произведениях, прежде всего, на достоинства формы путем эстетизации изображаемого свидетельствует о том, что А. В. Фонвизин непосредственно следовал традициям мастеров «Мира искусства», произведения которых вызвали «круг эстетических утонченных ощущений», свойственных созерцательному эстетизму [3, с. V; 7, с. 71]. Для пояснения сказанного целесообразно обратиться к работе «Наездница» (1940-е. Б., акварель. 37×29,5), типичной для изображения циркового представления. Она характеризуется отсутствием не только иллюзорной пространственной глубины, но и объемности объектов изображения. По сути, зритель видит только картинную плоскость с нанесенными на нее разводами взаимно перетекающих цветочных пятен, образующих красивый декоративный узор. Роль рисунка в обсуждаемой работе А. В. Фонвизина сведена к минимуму – торжествует живописность в трактовке Г. Вельфлина [1, с. 203]. Зритель, рассматривая обсуждаемую акварель А. В. Фонвизина, испытывает рождение эстетического чувства от утонченности и рафинированности цветочных сочетаний – никакие человеческие переживания и тревожения не мешают рождению у зрителя эстетического чувства, практически полностью оторванного от реальной жизни. Подобный характер эстетизма в искусствоведческой литературе принято называть созерцательным [7, с. 71]. Именно это имел в виду А. Д. Чегодаев, который проанализировал творчество А. В. Фонвизина в контексте художественной системы мирискусников и сделал вывод о том, что художник не вышел за рамки мирискусничества – «в его акварелях все заслоняется прихотливой эстетической созерцательностью» [8, с. 47].

Исследование творчества А. В. Хвастуновой показало, что произведения художника характеризуются не только иным источником возникновения, но и другой природой эстетического чувства, нежели в акварелях А. В. Фонвизина. Так, на листе «Старая балюстрада» зритель имеет прекрасную возможность любоваться рафинированной красотой расплывчатых цветочных пятен, которые причудливым узором растекаются на поверхности бумаги, то есть всем тем, что в полной мере присутствует в акварелях А. В. Фонвизина, но при этом на первый план выходит поэтическое чувство, вложенное автором в созданное произведение (Рис. 1). Основной причиной появления одухотворенности листа «Старая балюстрада» является наполненное воздухом загадочное, волшебное пространство, не отличающееся большой глубиной, но ощущаемое физически – падающий свет за балюстрадой выявляет воздушную среду. Формальная красота благородных цветочных сочетаний и тональных переходов, которая воспринимается зрителем на обсуждаемом выше листе А. В. Фонвизина «Наездница» в первую очередь, в работе А. В. Хвастуновой отступает на второй план и воспринимается только после формирования первичного эстетического впечатления от содержательной составляющей, то есть от образа-чувства.

Анализ листа А. В. Хвастуновой «Гагра, тропический дождь» (2012) показывает, что первоначальный источник возникновения эстетического переживания (так же, как и в работе «Старая балюстрада») не связан с формальной красотой художественной формы, как это свойственно произведениям А. В. Фонвизина, а появляется у зрителя, прежде всего, от ощущения тропического ливня, стирающего видимые границы изображенного (Рис. 2). Однако общая расплывчатость художественной формы не препятствует тому, чтобы увидеть конкретные детали, которым А. В. Хвастунова, в отличие от А. В. Фонвизина, уделила должное внимание – падающий стеной поток воды не мешает рассмотреть отдельные листья пальмовых ветвей на различных участках листа, что способствует усилению связи изображенного с действительностью.

Таким образом, можно утверждать, что в листе «Гагра, тропический дождь» художественная форма также уравновешена содержательной составляющей в виде образа-чувства, в результате чего зритель имеет

дело не с созерцательным мирискусническим эстетизмом, порожденным красивой художественной формой, а с эстетизмом деятельным, в формулировке А. К. Топоркова, при котором «обнаруживается новая красота, несхожая с красотой созерцания, красота творчества, преобразования жизни, воли, воплотившейся в красках... красота беспокойной, ищущей души художника, незримо присутствующей в его творении» [7, с. 71].



Рисунок 2. А. В. Хвастунова. Гагра, тропический дождь. 2012. Б., тушь. 43×60,5

Разницу между «созерцательным» и «деятельным» эстетизмом, в формулировке А. К. Топоркова, также можно достаточно выпукло ощутить при сравнении природы возникновения эстетического чувства от живописных акварелей А. В. Фонвизина, посвященных изображению цирковых сцен, и листов из венецианской сюиты А. В. Хвастуновой.

У А. В. Фонвизина преобладает созерцательный характер эстетизма, и именно по этой причине зритель не ощущает эмоционального присутствия автора в созданном произведении – чувство прекрасного рождается от лицезрения красивых цветовых сочетаний, от мерцающих и переливающихся цветовых тонов, у А. В. Хвастуновой природа эстетизма совершенно иная – впечатление волевой архитектоники и незримое присутствие автора ощущаются даже во внешне спокойных работах с как бы неопределенной и расплывчатой художественной формой.



Рисунок 3. А. В. Хвастунова. Венеция. Лунная ночь. 2013. Б., гуашь. 43,5×63,5

В качестве примера такого произведения целесообразно обратиться к листу А. В. Хвастуновой «Венеция. Лунная ночь» – формальная расплывчатость изображенного на данном листе с помощью гуаши близка неопределенности художественной формы произведений А. В. Фонвизина, но только на первый взгляд (Рис. 3). Присмотревшись, начинаешь видеть на листе подробности и детали, изобразительная четкость и однозначность которых не показательны для акварелей А. В. Фонвизина, – характерные для столицы Венецианской республики полосатые столбы с фонарями для крепления лодок, наиболее четко просматривающиеся в правой части картины, окна домов по обе стороны канала, городские огни на дальнем плане. Но главное отличие заключается в следующем – сам характер расплывчатости и неопределенности художественной формы существенно различается у обсуждаемых мастеров. При рассмотрении акварелей А. В. Фонвизина создается впечатление, что автор предпочитает предоставить непосредственно самой краске возможность

предъявить зрителю всю красоту благородных цветосочетаний и тональных переходов. Именно это имел в виду А. М. Эфрос, когда выделял совсем небольшое количество акварелей А. В. Фонвизина, в которых «художник ведет краску, а не краска ведет его», и считал их лучшими [10, с. 286]. В то же время на листах А. В. Хвастуновой расплывчатость носит организованный, управляемый характер, характеризуется большей связью с реальной действительностью и стремится в большей степени решить изобразительную задачу – в этом можно убедиться при рассмотрении водной поверхности венецианского канала на обсуждаемой работе «Венеция. Лунная ночь». Организованное распределение корпуса белых пятен, эквивалентных отблеску лунного света на колышущейся водной поверхности, несет в себе волевою сосредоточенность художника, направленную на отображение реальной действительности, и характеризует способность автора передать техническими средствами живописи свое эмоциональное настроение, свою взволнованность и зафиксировать у зрителя не только впечатление реальности увиденного, но и ощущение присутствия художника в созданном произведении. Таким образом, созерцательный характер эстетизма, характерный не только для произведений А. В. Фонвизина, но и для листов Версальского цикла А. Н. Бенуа, пасторалей К. А. Сомова, многих ксилографий А. П. Остроумовой-Лебедевой, посвященных Санкт-Петербургу, существенным образом отличается от беспокойной архитектоники и волевой образности листов А. В. Хвастуновой.

Завершая сравнительное исследование графики А. В. Хвастуновой и А. В. Фонвизина, необходимо обратить внимание на различный характер восприятия расплывшихся цветовых пятен на поверхности бумаги. В акварелях А. В. Фонвизина краска позволяет зрителю любоваться красотой собственных тональных и цветовых переходов даже на маленьком участке плоскости бумаги, в то время как на листах А. В. Хвастуновой цветное решение ближе к единому аккорду, объединяющему и собирающему все цветовые пятна в единое целое.

У А. В. Хвастуновой превалирует красота целого, у А. В. Фонвизина эстетическое чувство от частных в определенной степени соперничает с ощущением от общего.



Рисунок 4. А. В. Хвастунова. Зима в провинции. 2012. Б., тушь. 43,5×63,5

Наиболее выпукло цельность цветового аккорда в исполнении А. В. Хвастуновой проявилось в листе «Зима в провинции» (2012) – цветное решение настолько напряжено, что представляется возможным говорить об определенной экспрессии, никогда не присутствующей в акварелях А. В. Фонвизина и являющейся достаточно большой редкостью для современного художника (Рис. 4). Общая расплывчатость формы, характерная для этой работы, не мешает зрителю ощущать явно выраженный художественный образ, воспринимать конкретность мотива, понимать, что содержательная составляющая в значительной степени, пусть в данном случае и не полностью, но уравновешивает экспрессивное цветное решение, имеющее самостоятельное звучание – всем перечисленным лист, созданный А. В. Хвастуновой, отличается от акварелей А. В. Фонвизина.

Выводы. Подводя итоги сравнительного анализа произведений А. В. Фонвизина и А. В. Хвастуновой, выполненных на первый взгляд в близкой живописной манере, характеризующейся отсутствием четких границ между объектами изображения и общей расплывчатостью, можно утверждать, что между ними существуют принципиальные отличия как в выявленности художественных образов, в соотношении формы и содержания, в источниках возникновения и природе эстетического чувства, так и в особенностях нанесения красочного слоя на поверхность бумаги и в характере восприятия расплывчатых цветовых пятен.

Как следствие, акварелям А. В. Фонвизина свойственен созерцательный характер эстетизма, традиционный для мастеров «Мира искусства», в то время как живая и подвижная образность листов А. В. Хвастуновой придает эстетизму ее работ деятельный характер.

Таким образом, творчество А. В. Хвастуновой ни в коем случае не является вторичным по отношению к достижениям А. В. Фонвизина, оно имеет самостоятельное значение и представляет интерес для истории отечественного изобразительного искусства с точки зрения модернизации художественной традиции выдающихся мастеров круга «Мира искусства».

Список источников

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб.: Мифрил, 1994. 427 с.
2. Лобанов В. М. Художественные группировки за последние 25 лет. М.: Худ. изд. акц. о-во АХР, 1930. 148 с.
3. Милиоти В. Д. Забытые заветы // Золотое Руно. М., 1909. № 4. С. III-VI.
4. Михаил Соколов в переписке и воспоминаниях современников / сост., авт. предисл. и коммент. Н. П. Голенкович. М.: Молодая гвардия, 2003. 299 с.
5. Попов А. В. Традиции мирискусников в творчестве отечественных художников второй половины XX – начала XXI века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 2: в 2-х ч. Ч. 1. С. 163-174.
6. Сарабьянов Д. В. Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX – начала XX века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. С. 182-221.
7. Топорков А. К. О творческом и созерцательном эстетизме // Золотое Руно. М., 1909. № 11. С. 67-74.
8. Чегодаев А. Д. Книжная и станковая графика за 15 лет // Чегодаев А. Д. Страницы истории советской живописи и советской графики. М.: Советский художник, 1984. С. 45-60.
9. Чегодаев А. Д. Русская станковая и книжная графика 1940-х – 1950-х годов // Чегодаев А. Д. Страницы истории советской живописи и советской графики. М.: Советский художник, 1984. С. 102-127.
10. Эфрос А. М. Об Артуре Фонвизине // Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М.: Советский художник, 1979. С. 284-286.
11. Эфрос А. М. Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи // Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М.: Советский художник, 1979. С. 186-226.

A. V. Khvastunova's and A. V. Fonvizin's Graphical Works in the Context of the Miriskusniks' Artistic Tradition: Comparative Analysis

Popov Alexei Valentinovich, PhD
Technical University of Liberec, the Czech Republic
alespopov@yandex.ru

The paper aims to identify similarities and differences between A. V. Khvastunova's ink and gouache paintings of the XXI century and watercolours of the famous domestic painter A. V. Fonvizin (1883-1973) in the context of the Miriskusniks' (members of the artistic movement "Mir Iskusstva" (1898-1927)) creative achievements. The article reveals specificity of the Miriskusniks' pictorial language based on the Art Nouveau aesthetics. Scientific originality of the study involves identifying influence of the Miriskusniks' artistic tradition on the modern domestic art. Relying on the conducted analysis, the researcher concludes that A. V. Fonvizin's watercolours are meditative by nature, with features of aestheticism typical of the "Mir Iskusstva" style, whereas lively figurativeness of Khvastunova's paintings makes aestheticism more energetic.

Key words and phrases: Alla Khvastunova; Artur Fonvizin; "Mir Iskusstva"; Art Nouveau style; modern graphics.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.39>

Дата поступления рукописи: 09.08.2020

Целью исследования являются разработка и апробация комплексного метода анализа буддийской ступы – одного из важнейших художественно-выразительных элементов храмовых архитектурных комплексов. Показано, что ступа – сложный объект с богатой символикой. Охарактеризован генезис ступы, ареал ее распространения, основные варианты применения в сакральных местах; обосновывается, что ограждение из ступ, опоясывающее храмы, является одним из традиционных вариантов применения ступы в Монголии. **Научная новизна** заключается в обосновании комплексного метода анализа ступ, включающего: определение типа ступы; выявление роли ступы в композиции храмового комплекса; анализ символики ступы. Данный подход помогает глубже раскрыть семантико-символическое содержание ступы. Основным **результатом** статьи являются применение предложенного метода и проведение анализа художественно-выразительных и архитектурно-семантических особенностей храмового комплекса в г. Ховде в Западной Монголии.

Ключевые слова и фразы: ступа; буддийская архитектура; Монголия; храмовый комплекс Гандан Пунцаг Чойлон; символические аспекты.

Шিশин Михаил Юрьевич, д. филос. н.

Онуфриенко Даниил Евгеньевич

Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова, г. Барнаул
shishinm@gmail.com; daniilonufrienko@gmail.com

Ступы храмового комплекса в г. Ховде (Монголия): результаты архитектурно-семантического анализа

В последнее время заметно усиление интереса к искусству Монголии. Все чаще, по сравнению с концом XX века, стали появляться статьи и монографии, посвященные различным проблемам истории и теории