

4. *Сунь Чжаоцзунь*. Его называли китайским Карузо. Шэнь Сян — человек, певец, педагог // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Ч. 2. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010.

5. *Цоу Чуань Хуа (Zou Chuan Hua)*. Опера Чайковского «Евгений Онегин» в исполнении молодых артистов Китая и России. Режим доступа: <http://chinese.ruvr.ru/2010/04/29/7113595.html>

REFERENCES

1. *Kuklina-Vrana N. K.* // *Muzykal'naja entsiklopedija*. M., 1982. T.6. S.809.
2. *Li Tin' Vjej, Li Tin' Juan'*. *Vokal'noe i pedagogicheskoe iskusstvo Shjen' Sjan*. Pekin. 2008. 3-e izd.
3. *Lju Shi Zhon*. «Evgenij Onegin» v Kitae // *Muzykal'nyj ezhenedel'nik*. Pekin, 2001, 6 marta.
4. *Sun' Chzhaozhun'*. Ego nazyvali kitajskim Karuzo. Shjen' Sjan — chelovek, pevec, pedagog // *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen. Ch. 2*. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2010.
5. *Cou Chuan' Hua (Zou Chuan Hua)*. Opera Chajkovskogo «Evgenij Onegin» v ispolnenii molodyh artistov Kitaja i Rossii. Rezhim dostupa: <http://chinese.ruvr.ru/2010/04/29/7113595.html>

М. Д. Творжинская

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЮГРЫ

Рассматривается роль национальной традиции в профессиональном изобразительном искусстве художников Югры. Особое внимание уделено применению тотемных образов и символов в современном творчестве художников Западной Сибири.

Ключевые слова: Югра, культура, тотемный образ, художник, народное искусство, современное искусство.

М. Tvorzhinskaya

NATIONAL TRADITIONS IN CONTEMPORARY ART OF YUGRA

The role of national tradition in the creations of professional artists of Yugra is regarded. A particular attention is drawn to the totem images and symbols in the works of Western Siberia artists.

Keywords: Yugra, culture, totem, artist, image, folk art, contemporary art.

Искусство Сибири составляет одну из интереснейших граней духовного богатства нашей страны. Сибирь поражает не только своим территориальным пространством, но и напластованиями временных слоев культур, нередко представляющих связь современности с «живой архаикой». Культурное наследие Сибири не однозначно. Оно по-разному проявляется как в отдельных регионах Сибири, так и на различных этапах ее освоения. Заселение северных земель началось в глубокой древности, в эпоху па-

леолита. Малочисленные народы Сибири территориально были разбросаны, разделены суровым климатом и далеки от центров цивилизации.

Такие факторы, как малочисленность и естественная изоляция способствовали консервации традиционной культуры. Современному искусству ханты и манси удалось сохранить национальные традиции как в фольклорно-поэтическом мифотворчестве, семантике орнамента, так и в изобразительном искусстве.

В данной статье мы проанализируем особенности влияния национальных традиций на творчество современных художников Югры. Эта своеобразная тенденция в изобразительном искусстве мало изучена, она возникает не везде, а только в местах проживания коренных народов, сохранивших традиционное мышление, и представляет собой особый синтез современного и традиционного мировосприятия, позволяющий расширить пространственно-временные рамки изобразительной картины мира.

Традиционное искусство Сибири имеет многовековую историю, связанную с ритуально коллективным сознанием древних народов, в нем собраны целые системы мировоззренческих познаний, а профессиональное изобразительное искусство ханты и манси сформировалось в течение XX века. Причем, если в первой половине века, начиная с 1920-х годов, его развитие шло медленными темпами, так как основные промышленные, экономические и культурные изменения проходили в центральных городах страны, то во второй половине века, с 1960–1970-х годов, оно получило стремительное ускорение. Развитие профессионального искусства шло двумя путями: во-первых, в Сибирь приезжали художники из центра России и других регионов; во-вторых, талантливая молодежь выезжала для получения образования в ведущие художественные вузы страны. Таким образом, профессиональные художники увлеклись искусством коренных народов, а затем стали его исследовать и изучать. И если сначала развитие искусства профессионального и народного шло параллельно, не пересекаясь, то позднее произошло взаимное заимствование методов и формы. Взаимовлияния профессиональных изобразительных школ и их методы (законы композиции, перспектива, рисунок, цвет) и формы народного искусства (декоративное обобщение реальных форм, изображения в знаках, обладающих глубинным смыслом) проникли во все виды изобразительного искусства

Сибири. Как правило, развивались те виды искусства, которые имели непосредственную взаимосвязь с традиционным художественным творчеством — это живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, скульптура.

Еще в начале 1910–1920-х годов в разных городах появляются художественные общества и школы, где профессиональные художники активно ведут поиски новых условных форм и изобразительных стилей. В Томске — это Томское общество любителей художеств, членами которого стали живописцы, графики, исследователи «сибирского стиля» (ТОЛХ), в Иркутске — это школа И. Л. Копылова, на Алтае работали художники Г. И. Гуркина и Н. И. Чевалкина. Создатели этих объединений понимали, что поиски нового в современном художественном процессе должны находиться в синтезе традиционного и современного искусства. Затем, уже в 1930-е годы, в Ленинграде был создан Институт народов Севера (ИНС), где те же сибиряки, северные аборигены и представители столичной интеллигенции, объединившись, вели разработку «северного изобразительного стиля». Здесь обучались талантливые дети охотников, рыболовов и кочевников. Учебная программа ИНС учитывала специфику образа жизни, традиции и особую систему изобразительного мышления, свойственную этим народностям. Преподаватели севфака П. И. Соколов, Л. А. Месс, А. А. Успенский — ученики и коллеги А. Матвеева, искусствовед Н. Пунин, писатель Г. Гор и др. были видными педагогами, учеными, исследователями и талантливыми художниками. Они разработали оригинальную методику преподавания для студентов из Сибири.

Благодаря бережной методике обучения педагогам-художникам ИНС удалось сохранить своеобразие художественного мышления и мировосприятия студентов-северян, которое можно наблюдать в их произведениях (в живописи, в графике, в скульптуре). Символический язык — одна из основных

форм, применяемых в творчестве традиционными художниками. Профессиональные мастера также используют символы и образы в своих произведениях, но осмысливая их иначе и применяя иные формы и методы.

В процессе освоения изобразительной грамоты в художественных мастерских педагоги-новаторы, не навязывая сложившихся академических законов и структур, приветствовали свободу творческого мышления и применения учениками разнообразных художественных методов, приемов и пластических систем. Такая творческая свобода вызвала появление яркого явления в советском изобразительном искусстве — такого, как «сибирский стиль». Работы северных художников 20–30-х годов поражают богатством ритма, фактур, пространственностью на основе собственного «арсенала» изобразительных средств, построенных на глубочайшем знании природы и традициях орнаментально-знакового искусства. Последовательные этапы выявления самобытного стиля в Художественных мастерских севфака (1926–1941) дали уникальные результаты в графике, скульптуре и живописи, а также воспитали целую плеяду замечательных художников-северян — таких как К. Панков, А. Агилев, К. Натускин, Е. Шешкин, В. Уза, К. Маремьянин и др.

Среди них в эти годы самым известным художником Севера стал ненецкий мастер Константин Панков. Ему удалось соединить в своих произведениях традиционные, фольклорные сюжеты, присущие мировоззрению северных народов, с достижениями мировой живописи XX века. Он — один из основных представителей «северного стиля» — стал известен как автор картин о жизни, быте и природе Сибири (по существующим сведениям [2], отец К. Панкова — ненец, а мама — манси). В 1937 году его работы экспонировались на художественной выставке в Париже, где на творчество художника обратил внимание весь мир. На сегодняшний день в музеях страны сохранилось небольшое количество живописных

картин и графических листов мастера, которые поражают своей искренностью, сказочным колоритом и сакральными тайнами, характерными для жителей северных окраин, обожествляющих все вокруг: пространство, космос, деревья, птиц и зверей. Тотемно-образное мировоззрение, народное мироощущение наполняют систему творческого сознания художника, а влияние классических шедевров изобразительного искусства, японской акварели, античной культуры, искусства Египта и фаюмского портрета определило индивидуальный художественный стиль Панкова-творца [3]. В этой связи интересен карандашный портрет «Ненца» (1940). Колористическая сдержанность цвета, условность форм и тщательная прорисовка деталей лица, особенно глаз (каждой реснички), поглощают и «захватывают» внимание зрителя, вызывают такие же ощущения, как и при встрече с фаюмским портретом. Фаюмские портреты — это погребальные изображения, и интересно, что и сегодня многие примитивные художники Сибири изображают своих близких только после смерти: в древних традициях северных народов изображать лица живых запрещено.

Сюжеты пейзажных картин Панкова «Синее озеро» (1930 г.), «Весна» (1940 г.), «Охота» (1940 г.) соединены единым жизненно важным для него пространством, которое плавно перетекает из одного времени года в другое. Пространство в творчестве художника — живое существо, в котором живут воспоминания-образы из его жизни и где существует неразрывная связь с окружающим миром — с миром животных, растений, воды, земли, космоса и небесных светил. Для выражения этих древних связей художники иногда прибегали не только к непосредственным изобразительным формам природы, но и к опосредованным, выражаемым через изображения тотемов, духов, божеств. И если в довоенное время художников, работающих в «сибирском стиле», было немного — как правило, живо-

писцы тех лет были увлечены освоением реалистического метода изображения — то в послевоенные годы, а особенно в 60–70-е, большая группа художников стала проявлять в своем искусстве повышенное внимание к национальным корням. Эти годы в истории советской страны — период «освоения» недр первозданного континента, и «тема Сибири», сибирского Севера и его культуры стала востребованной, поддерживаемой государством.

В этот период в творчестве народных и профессиональных художников возникает поиск новых художественных образов и приемов. Этому способствовало и изучение современными исследователями происхождения и развития тотемистических представлений у народов Западной Сибири (В. М. Кулемзин, Н. В. Лукина, Т. А. Молданова, Г. В. Голынец, Федорова и др.). Эти исследования отчасти раскрывают и малоисследованные аспекты влияния на изобразительную манеру художников XX века тотемных образов и символов.

Заметной тенденцией в искусстве стало стремление проникнуть в древний мир художественного творчества, осмыслить заново историю народов и их культуру, сделать обобщения и найти закономерные и определяющие истоки этнической идентичности, для которой важны не все элементы культуры, а только ее ценностные части. Основу традиционной духовной культуры составляет совокупность представлений, в которой находят отражение сложные взаимоотношения природы, общества и человека. Национальная традиция, проникая в профессиональное изобразительное искусство, со свойственной ей своеобразным пластическим языком не только отражает народные мифологические представления об окружающей действительности — картине мира, но и активно участвует как в консервации, так и в модификации этой картины, имеющей непосредственное отношение к обрядовой жизни, к верованиям людей.

Удивительно наивное, жизненно-глубокое, очень символичное творчество художников, несущих в себе древние культуры, рождает у зрителя ощущение личной сопричастности с природой. Характерное тотемное образное мышление просматривается в народном творчестве таких художников, скульпторов и графиков Югры, как Г. Райшев, М. Тебетева Л. Горечевская, братья Ю. и А. Гришкины, П. Шешкин и других. Эти творцы прекрасного чаще всего берут свои сюжеты из окружающей жизни, фольклора, мифологии или из собственной фантазии. Им легче, чем многим художникам-профессионалам, удастся спонтанное, интуитивное, незатрудненное культурно-социальными правилами и запретами творчество. В результате этого в их работах рождаются оригинальные художественные миры, где царствует гармония природы, человека, тотемных образов и символов.

Яркий, глубоко народный и на сегодняшний день самый известный художник Югры — это Геннадий Степанович Райшев. Именно в творчестве этого хантыйского живописца и графика наиболее четко прослеживается переход от реалистической манеры к образно-символической. Во второй половине XX столетия своеобразие сибирского пространства, которое волновало его предшественников еще в начале века, на уровне художественной системы в символах и знаках выразил в своих работах именно Райшев. Время в его произведениях — не просто измерение. Это не столько то, что идёт, сколько, то, что происходит. Как заметила Т. Е. Шехтер: «Время в искусстве ахронально, в нем возможны любые временные смещения и перемещения, компаративно, ибо допускает любые сопоставления, синкретично, так как в нем сливаются разные эпохи, и мы воочию наблюдаем, что время едино, что будущее не позднее бывшего, а прошлое не раньше будущего. И это свойство художественного времени обрело особую актуальность в XX столетии» [3, с. 195].

Творческий путь Г. С. Райшева начинался с реализма «сурового стиля», но постепенно художественный поиск привел его к характерному обобщению формы, что определило в дальнейшем переход к символизму и условно-знаковой модели мира. Его интересовали поиски современного искусства, связанные с возвращением к сущностным первоосновам жизни и творчества. Художник совершенно осознанно использует особенности восприятия и отражения мира, присущие его предкам по хантыйской линии, благодаря чему имеет прямой доступ к сокровищнице этого коллективного опыта, но передает его современными средствами изобразительного искусства.

Тематика художественных произведений Г. Райшева традиционна и современна одновременно. В его расчетах встречаются пространство прошлого и пространство настоящего, где тотемные образы духов всего живого сливаются, а время останавливается и движется одновременно. Он использует в своих композициях параллельный тип перспективы, дающий богатые вариативные возможности передачи природного пространства. Зритель, вглядываясь в абстрактно-знаковые фигуры людей его картин, видит характерные черты современников. И вместе с тем в его произведениях прошлое концентрирует наше внимание в символах и знаках архаических культур. К. Богемская обратила внимание на то, что визуальные образы, рожденные воображением примитивных художников, обладают огромной силой воздействия на зрителя, но и для художника, создавшего их, являются самоутверждением своей личности и «обрастают» собственным космосом [1, с. 21].

Особенностью творческой среды Югры является наличие художников, обладающих оригинальным изобразительным языком, сродни примитивным художникам — таким, как Анри Руссо, Нико Пиросмани и тот же Константин Панков. Райшеву удалось сохранить в своем художественном творчестве традиционные формы искусства и архе-

типические образы и символы. Эти основы примитива, как правило, отражают не художественное сознание живописца, а подсознательное, внутреннее мироощущение древних народов. В хантыйской культуре одним из проявлений субъектного отношения к действительности является отсутствие восприятия мира в застывших, закоростевших формах. Мир есть живое вибрирующее начало. Например, одна и та же конкретная сущность способна проявить себя то в облике антропоморфного божества, то в облике дерева или животного, либо воплотившись в ритуальном предмете. В произведениях Райшева ощущается именно этот живой поток жизни с контурами туманными, неустоявшимися, легко перетекающими из одной формы в другую. Так называемая персонификация явлений окружающей действительности, человеческих чувств, являющихся и по сей день реалиями хантыйской культуры. То же самое мы видим и в полотнах художника. Вот она, одухотворенная природа! Она воплотилась в многочисленных «болотных бабах», «шайтанах», «хозяевах» рек, озер, болот. Серия живописных женских портретов: «Зеленная Югана» (1985), «Две сестры» (1986), «Женщина-осина» (1982) стилистически решены условно. Тела — квадраты, головы — ромбы, лица пусты, руки отсутствуют. Пространство здесь обволакивает фигуры, просвечиваясь через них.

Характер образного мышления и творческий метод Райшева с особенной ясностью обнаруживаются в серийности его произведений. Содержательные, композиционные, колористические задачи решаются в изобразительном ряду, где каждое полотно, сопоставленное с другими, обретает дополнительную смысловую нагрузку, которая развивается, нарастая. Новые сочетания одних и тех же элементов образа дают художнику исключительную возможность импровизации. Временное начало активно включается в восприятие кадров живописной ленты, помогая почувствовать процесс художнического восхищения натурой, фантазирования,

претворения. По определению исследователя истории примитива К. Г. Богемской, каждый наивный художник отбирает для своего изобразительного творчества круг «любимых» образов и сюжетов, которые он повторяет и обрабатывает, комбинирует на протяжении всей жизни [1, с. 88].

Во второй половине XX века в конце 1980-х гг. среди народов Севера началось мощное движение в защиту национальных культур. Пожалуй, наиболее организованным оно выглядело в Ханты-Мансийском автономном округе. Здесь была создана ассоциация северян «Возрождение Югры», примеру которой последовали коренные жители других автономных округов. В рамках законов Российской Федерации и правительства Югры красной линией определялась такая цель, как доступное образование на льготных условиях для выходцев из малочисленных народов Севера. Это давало возможность ханты и манси и другим малочисленным народам получить образование в любых учебных заведениях страны и округа. Символично, что необходимость открытия Института народов Севера в начале прошлого века завершилось в конце века XX и в начале нового XXI созданием в Югре художественно-образовательного центра «Для одаренных детей Севера».

Усиливается влияние мифологической системы ханты и манси на профессиональное изобразительное искусство Югры, которое непосредственно цитирует, репродуцирует, подвергает утонченной стилизации и претворяет в новой эстетической системе постмодернистских течений символы и знаки языческой мифологии.

Итак, в сложном слиянии народной культуры и профессионального искусства нашли выражение некоторые закономерности:

1) при создании профессиональными художниками композиционного решения работ, связанных с раскрытием традиционной деятельности охотников, рыболовов, оленеводов, соединились два изобразительных типа построения, характерных для коренных сибирских народов: горизонталь орнаментального бордюра, семантически свя-

занного с мотивом движения-пути, и топографический принцип изображения местности. Синтез двух начал привел к параллельному типу перспективы, дающему богатые вариативные возможности передачи природного пространства;

2) использование художниками-профессионалами локальных цветов, семантики цвета, традиционных цветосочетаний, искаженного рисунка, нарушение законов перспективы, введение контура в «обрисовку» форм и предметов, характерных для народного искусства;

3) «рождение» двойственности изображения: «с одной стороны — тяготение к реальному миру, с другой — стремление преобразовать его в декоративную систему» [2, с. 132].

4) тяга профессионалов к обобщенности и деформации форм не скрывает их интереса к передаче фактуры предметов, будь то мех или иней, деревянные лодки или хвоя, что, скорее, характерно для самодеятельных художников;

5) обращение художников к тотемным образам (всадника, «Земли-матери», «Солнца-старухи», лося, медведя, мамонта, крылатого-оленя, лягушки, птиц и др.); применение их для разработки формы и образного начала в произведениях архитектуры, скульптуры, живописи, графики и ДПИ, геральдики и эмблематики;

6) в произведениях профессионалов увеличивается значение роли орнамента, так как элементы геометрического орнамента (ромбы, зигзаги, елочки, ячейки ажурного узора, комбинации линий) включают в себя рудименты изобразительности и несут еще и охранительную функцию, по-своему зашифрованную, закодированную в знаках информацию не только об окружающей реальности, но и о тех силах, которые, согласно языческим религиозным представлениям, формируют иерархию его духовных структур, этический порядок и всю модель мироздания.

Эти представления созвучны поискам современного искусства. Орнамент в этой связи можно рассматривать как индифика-

ционный код-символ зашифрованных традиций и ритуальных обрядов, как код-хранитель тайны древней национальной культуры от «чужих», сохраняющий историю для «своих». Современные художники стали учитывать, что северные народности, воспитанные в архаических традициях, обладая богатой изобразительной культурой (орнаменты, знаки, символы), сформировали свой особый стиль изобразительного мышления. Этот опыт универсальности и синтетичности традиционного и классического искусства дал уникальный результат во многих видах изобразительного искусства Сибири.

И эти закономерности стиля находят свое развитие в эпоху глобальной модернизации, научно-технического прогресса, техногенной цивилизации, выводя искусство на но-

вый уровень развития, где творец, используя привычные формы и образы, обогащает их новым видением, новыми конструкциями, новыми материалами, создавая произведения «нового языческого Возрождения». А национальные традиции, в которых сохранено тотемно-мифологичное мышление, пройдя через исторические стадии развития человечества, сохранили архетипы и символы своей древней культуры, а также проникли во все сферы социальной и политической культуры Югры. Они органично вплелись в архитектурные формы, планы городов, отобразились в изобразительном искусстве совмещением реальности и образности, в геральдике в виде тотемных животных. И сфера их использования на этом не завершена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185с.
2. Гор Г. С. Пространство Панкова // Радуга на снегу: Сборник. М., 1972. С. 169–173.
3. Гор Г. С. Ненецкий художник Константин Панков. Л., 1969. 68 с.
4. Турчинская Е. Ю. Примитивизм как стилеобразующий фактор русской авангардной живописи 1900-х — начала 1910-х гг. // Научные труды. Вып. 8: Проблемы развития отечественного искусства. СПб.: Российская Академия художеств; Институт им. И. Е. Репина. 2009. С. 127–141.
5. Шехтер Т. Е. Искусство как реальность. Очерки метафизики художественного. СПб., 2005. 258 с.

REFERENCES

1. Bogemskaja K. G. Ponjat' primitiv. Samodejatel'noe, naivnoe i autsajderskoe iskusstvo v XX veke. SPb.: Aletejja, 2001. 185 s.
2. Gor G. S. Prostranstvo Pankova // Raduga na snegu. Sbornik. M., 1972. S. 169–173.
3. Gor G. S. Neneckij hudozhnik Konstantin Pankov. L., 1969. 68 s.
4. Turchinskaja E. Ju. Primitivizm kak stileobrazujushchij faktor russkoj avangardnoj zhivopisi 1900-h — nachala 1910-h gg. // Nauchnye trudy. Vyp. 8: Problemy razvitija otechestvennogo iskusstva. SPb.: Rossijskaja Akademija hudozhestv; Institut im. I. E. Repina, 2009. S. 127–141.
5. Shehter T. E. Iskusstvo kak real'nost'. Ocherki metafiziki hudozhestvennogo. SPb., 2005. 258 s.

О. М. Шувалова

МУЗЕЙНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ И ЭКСПОЗИЦИЯ АНТИЧНОЙ КЕРАМИКИ В ЭРМИТАЖЕ. ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Выбор методик реставрации произведений античной керамики всегда был связан с целью проведения работ: в древности — для продолжения использования в домашнем хозяйстве или в религиозных обрядах; сейчас — для изучения, публикации, хранения, экспо-