С. Г. БАТЫРЕВА

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЛМЫКИИ XX ВЕКА

(1957–2000)

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
КАЛМЫЦКИЙ ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

С. Г. БАТЫРЕВА

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЛМЫКИИ XX ВЕКА (1957– 2000 гг.)

ЭЛИСТА
2014

ББК 85.103(2)
УДК 75
И 38

Печатается по решению Ученого Совета
Федерального государственного бюджетного учреждения науки
Калмыцкого института гуманитарных исследований
Российской академии наук

Рецензенты:
М. А. Неглинская, доктор искусствоведения,
У. Б. Очиров, доктор исторических наук

Батырева С. Г.
И 38 Изобразительное искусство Калмыкии XX века (1957–2000 гг.): Монография [Текст]. – Элиста: КИГИ РАН, 2014. – 226 с.

Монография представляет собой первый опыт историко-культурного комплексного исследования изобразительного искусства Калмыкии, анализируемого в совокупности видов и жанров в системе культуры. В исследовании прослежена традиция, истоки которой восходят к этнической картине мира; обозначены исторические вехи, определившие сложение профессионального искусства и его формы в советский, перестроечный и постперестроечный периоды истории страны (на рубеже XX–XXI вв.). Художественный процесс в изобразительном искусстве Калмыкии в 1957–2000 гг. показан во взаимовлияниях, синтезе традиций и новаций.

Издание предназначено историкам, искусствоведам, культурологам и студентам, а также широкому кругу лиц, интересующихся историей изобразительного искусства и в целом многонациональной культурой народов России.

ISBN 978-5-903833-71-9

© Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Калмыцкий институт гуманитарных исследований Российской академии наук, 2014
© Батырева С. Г., 2014

Содержание

Введение 4

1. 1960-е годы. Постдепортационный период возрождения калмыцкого изобразительного искусства

1.1. Формирование профессионального изобразительного искусства в 30-е – начале 40-х годов XX века 19

1.2. Калмыцкое изобразительное искусство 60-х годов XX века в ускоренном темпе постдепортационного развития 29

1.3. Исторический жанр как этнокультурная доминанта художественного процесса 35

2. 1970–1980-е годы. Искусство эпохи социалистического реализма

2.1. Живопись в многообразии жанров 43

2.2. Скульптура: монументальная и станковая 56

2.3. Графика: станковая и книжная иллюстрация 65

2.4. Сценография (театрально-декорационное искусство) 77

2.5. Декоративно-прикладное искусство: проблемы сувенирного производства 81

3. 1990-е годы. Изобразительное искусство перестроечного периода

3.1. Историческая память в свете этнической идентичности личности. Калмыцкая ассоциация художников «Джунгария» 98

3.2. Фольклорные и буддийские тенденции в искусстве 112

3.3. Эпическая картина мира 124

3.4. Евразийское поле калмыцкого искусства рубежа веков 147

3.5. Искусство начала XXI века в условиях глобализации культуры 174

Заключение 194

Список использованных источников и литература 200

Приложение . . . . . .

Публикации в периодической печати 212

Краткие сведения о художниках Калмыкии 218

Условные обозначения 225

Введение

Тема исследования определена интересом к искусству изобразительному как феномену культуры в эпоху постмодернизма, в условиях глобализации и интеграции мирового сообщества. В усиливающемся процессе исчезновения наследия малых этносов приходит понимание необходимости его сохранения и изучения. Полиэтничная российская культура не может быть полноценно изучена вне ее локальных явлений. Таково изобразительное искусство Калмыкии XX века, осмысление которого необходимо для целостного представления о художественном наследии, сформированном социокультурными процессами южного региона России. Актуальность темы заключается и в назревшей необходимости теоретического обобщения опыта изучения национального искусства, представляющего самобытный вклад в общероссийскую художественную культуру.

Исследование изобразительного искусства Калмыкии 60–90-х гг. XX века предваряем кратким обращением к истории культуры народа, уходящей истоками в Центральную Азию (Западную Монголию). Калмыки, сформировавшиеся как этнос в условиях российской государственности, в 1943 году были депортированы в Сибирь. В 1957 году последовали восстановление автономии республики в ускоренном ритме социалистического строительства, затем перестроечные явления, закончившиеся новым поворотом в жизни государства. Кризисные ситуации вкупе обусловили достаточно фрагментарное состояние художественного наследия Калмыкии, представленного памятниками музейного значения и произведениями, находящимися в частной собственности. Исследование базируется на сборе и обзоре объемного материала изобразительного искусства Калмыкии, а также анализе обширного историко-документального материала с привлечением многолетнего практического опыта в музейно-просветительской и образовательной деятельности автора.

Изучение искусства как части культурного наследия предполагает выяснение места искусства в культуре, разные аспекты их взаимосвязи в сфере гуманитарного познания. Искусство как социокультурная система, интегрирующая эстетические ценности, рассматривается в отечественной науке XX века М. Бахтиным, И. Иоффе и другими исследователями. В 70–80-е годы в связи с активизацией теоретического изучения искусства оформляется комплексное системно-историческое направление искусствознания (М. Афасижев, А. Зись, Ю. Барабаш), воспринимающее искусство как феномен культуры, ее «микрокосм», в котором, подобно миру в капле воды, отражается культурный «макрокосм» (М. Каган, В. Селиванов, А. Эткинд, Д. Лихачев).

Оценка художественного произведения в качестве образной системы, взаимосвязанной с культурой, формирует семиотический подход к искусству, разработанный в трудах Ю. Лотмана, В. Топорова, Б. Успенского и др. Как показал Г. Панкевич, пространство-время произведения выступает мерой упорядоченности его образно-эстетической структуры, сопряженной с художественным мышлением. Всем спектром многоплановых взаимосвязей человека и природного окружения, зависимостью искусства от социального менталитета обусловлен системный междисциплинарный подход современных исследователей к его изучению [Искусство в системе… 1987: 4; Системные исследования культуры 2008]. На перечисленных научных методах, а также теоретических аспектах исследований Е. Мелетинского и М. Элиаде структуры произведения в контексте целостности мифопоэтического мировосприятия, исторически заложенного в культуре, основывался автор в процессе разработки методики изучения.

Феномен искусства фигурирует как специфический регулятивный механизм, координирующий многоуровневую взаимосвязь человеческой деятельности с разными пластами культуры, понятой в качестве системы средств освоения и трансформации мира. Творческое отражение бытия характеризует художественную культуру этноса на разных стадиях развития. В предпринимаемом историко-культурном изучении изобразительного искусства Калмыкии автор исходит из понимания важности этой проекции, включающей искусство в социальную систему второй половины XX века.

В исследовании калмыцкого изобразительного искусства было учтено отношение к локальному искусству как исторически обусловленному этнокультурному явлению, обоснованное рядом отечественных ученых (среди них М. Бахтин, Н. Конрад, М. Каган, Э. Маркарян, А. Мыльников, Л. Мосолова, Г. Щедрина). В этот контекст укладывается художественная деятельность, воплощающая определенный образ мира и человека в мире, формируемый в культуре. Исследуя искусство, невозможно обойтись без анализа художественного образа в этико-эстетической системе культуры. Это обусловлено функцией языка искусства, являющегося «опредмеченным самосознанием культуры», тем, что позволяет в художественной форме представить код этнической традиции, как справедливо полагает А. Эткинд.

Историко-типологический аспект исследования искусства в культуре, обозначенный Н. Григорьевым, закономерно приводит к понятию традиции. В изобразительном искусстве традиция пространственного построения художественного образа фиксирует архетип мифологического мышления (по определению М. Элиаде, исходного начала в понимании процесса развития искусства). Мифо-религиозное жизнечувствование, сохраняемое этносом на разных стадиях развития, оказывает влияние на творческую жизнь социума (что было показано крупнейшими философами XIX–XX вв. К. Юнгом, З. Фрейдом, К. Леви-Строссом, А. Лосевым).

Соглашаясь с Б. Бернштейном, рассматривающим пластические искусства (к ним относится изобразительное искусство и архитектура в специфике выразительных средств, сопрягаемых с научно-техническими достижениями) как материально-духовный феномен, автор сферой изучения выделяет живопись и скульптуру, графику, театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Пространственный аспект мира, кристаллизованный в видах и жанрах

калмыцкого изобразительного искусства, дает возможность в историко-культурном исследовании выявить этническую модель мира. В методологии системного подхода автор опирается на опыт фундаментального изучения проблемы функционирования искусства в переходных процессах культуры XX века [Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах 2002].

Историография культуры народа, к которой автор обращается как источнику в осмыслении искусства, содержит сведения в описаниях историко-этнографического и социально-экономического характера. Это позволяет составить представление о культуре в соответствии с уровнем научного знания в трудах Н. Пальмова, впервые предпринявшего исторический обзор калмыцкой культуры в 20-е годы XX века; в обобщающих трудах «Очерки истории Калмыцкой АССР» советского периода, «Истории Калмыкии с древнейших времен до наших дней» в 3-х томах, подготовленных творческим коллективом Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. В обзоре приведены тематические, методологические, историографические (фактографические) источники и исследования. В развитии калмыцкого искусства предполагаем наличие циклической парадигмы, «архетипичной» в свойственной ей логике «вечного возвращения». Сохранение исторической памяти этнического сообщества инициирует в поле традиционной культуры фольклорные и буддийские тенденции развития изобразительного искусства XX века. Вместе с тем оно рассматривается инновационным явлением художественной культуры. Поэтому искусство как сложный и неоднозначный предмет изучения требует комплексной методологии, сочетающей методы искусствознания с подходами научных дисциплин — истории, этносоциологии, культурологии, философии.

Целью и задачей исследования является осмысление и восстановление исторической цепи развития калмыцкого изобразительного искусства второй половины XX века. Путями реализации автор считает выявление исторических факторов, обуславливающих ход развития, а также описание и изучение произведений, значимых в понимании художественного процесса. В анализе пространственной структуры произведений возможно осмысление художественной традиции, ее транзитивное бытие в изобразительном искусстве. Системное рассмотрение проблемы функционирования искусства в контексте культуры Калмыкии предложено впервые.

В соответствии с поставленной целью требуют решения следующие задачи:

- обобщение и систематизация собранного фактического и историографического материала изобразительного искусства Калмыкии второй половины XX века;
- рассмотрение исторических факторов, определивших формирование искусства;
- анализ произведений изобразительного искусства в совокупности видов: живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства;
- анализ произведений искусства в совокупности жанров: портрета, пейзажа, натюрморта, тематической композиции;
- выявление художественной традиции, предположительно концентрируемой в этнической картине мира, созданной выразительными средствами

искусства путем реконструкции пространственного мировидения культуры.

Объектом исследования является художественная культура Калмыкии как системообразующая основа данного искусства. Предметом исследования выступает калмыцкое изобразительное искусство в совокупности видов и жанров реалистического в целом отображения мира. В качестве существенного аспекта анализа рассматривается традиционное начало искусства, его сохранение и развитие в произведениях живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства Калмыкии второй половины XX века.

Источниковедческую базу исследования составляют памятники изобразительного искусства из музейных и частных собраний Республики Калмыкия; архивные материалы и научные данные отечественных и зарубежных исследований. Работа с памятниками и источниками реализована в практике музейной деятельности в Калмыцкой государственной картинной галерее, продолженной автором в Центре образования одаренных детей «Элистинский лицей» и в настоящее время в Калмыцком институте гуманитарных исследований Российской академии наук.

В комплексном междисциплинарном подходе в историко-культурном изучении изобразительного искусства применен свод теоретических положений, куда вошли: современное понимание культуры как способа бытия человека, искусства как способа его творческого отражения и «образной модели» культуры; методика реконструкции системы мировосприятия, в том числе традиционного; структурно-типологические, сравнительно-исторические и семиотические методы изучения искусства.

В определении взаимосвязей искусства и общества, типологически меняющихся в развитии, ориентиром были выбраны результаты анализа циклических ритмов истории в культурологической интерпретации переходных процессов России XIX–XX веков. Транзитный («транзитивный»), т. е. переходный, характер явлений искусства, определяемый современными учеными в междисциплинарных исследованиях субъектов других культур, был принят во внимание автором при разработке методических подходов к изучению калмыцкого искусства второй половины XX века.

Художественная традиция, обозначающая линию преемственности в развитии изобразительного искусства, обусловлена пространственным мировидением и способом «времяощущения» общества. Сохраняет ли искусство советской эпохи и далее перестроечного периода традиционное мировидение, проецирующее архетипы сознания творческой личности, или полностью подчинено идеологическим установкам социалистического реализма? Установить закономерности и хронологию исторического процесса взаимодействия традиции и инновации позволяют анализ и реконструкция художественного образа произведений искусства в переходном процессе развития культуры от традиционного уклада бытия к социализму, от социализма к перестроечному периоду на рубеже XX–XXI вв. В работе выявляется динамика, направление, ритм и формы развития изобразительного искусства, сопряженного с «креативным» типом социалистической культуры второй половины XX века, испытывающей на рубеже веков деструктивные явления. Предполагаем: локальное своеобразие калмыцкого искусства сформировано этноинтегрирующими и этнодифференцирующими функциями

сохраняющейся художественной традиции, осуществляющей преемственность в развитии культуры XX века.

Впервые в отечественном искусствознании:

- осуществлено историко-культурное исследование калмыцкого изобразительного искусства 60–90-х годов XX века в совокупности сложившихся видов и жанров;
- построена теоретическая модель формирования в постдепортационный период и дальнейшего развития изобразительного искусства в системе художественной культуры Калмыкии;
- проанализированы произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства 60–90-х годов (по десятилетиям постдепортационного развития), наглядно фиксирующим переход от социалистической идеологии (начиная с 60-х годов) через 70–80-е годы эпохи зрелого социализма к перестроечному периоду конца XX века и начала XXI века;
- реконструирована картина (модель) мира в структурно-функциональном анализе художественной традиции на материале историко-культурного исследования калмыцкого искусства;
- рассмотрены роль и место традиции и инноваций в развитии изобразительного искусства Калмыкии второй половины XX века.

Научная новизна работы связана с объектом изучения, а также целью и задачами предпринимаемого историко-культурного описания искусства. Хронологические рамки исследования определены периодом становления и развития профессионального искусства Калмыкии. Работа направлена на систематизацию и научное осмысление материала, углубление и уточнение знаний о калмыцком изобразительном искусстве 60–90-х годов XX века.

Концепция калмыцкого изобразительного искусства 60–90-х годов XX века как целостного явления культуры, рассматриваемого в динамике исторического процесса, может быть использована при изучении гуманитарных проблем калмыцкой культуры и изобразительного искусства монгольских народов России и зарубежной Азии.

Результаты исследования, осмысленные в междисциплинарных связях искусствознания с гуманитарными науками (историей, этнологией, философией, социологией, культурологией), определившие методологию и общетеоретические разделы работы, могут быть использованы в дальнейшем изучении путей развития художественной культуры Калмыкии, искусства народов России. Основные положения могут применяться при составлении учебных курсов по истории культуры и изобразительному искусству, учебно-методических пособий для соответствующих специализированных курсов высших и средних учебных заведений, а также в экспозиционной и исследовательской музейной практике, в культурно-просветительских целях.

Теоретические выводы и основные положения изложены в докладах конгрессов и конференций международного, союзного, российского и регионального значения в Элисте («550-летие калмыцкого героического эпоса «Джангар», 1990; «Буддизм в системе мировой цивилизации», 1998; «История и культура монгольских народов: источники и традиции», 1999; «Материальные и духовные основы калмыцкой государственности в составе России», 2002; «Кочевая цивилиза-

ция Великой Степи: современный контекст и историческая перспектива», 2002; «Эпос «Джангар» в евразийском пространстве», 2004; «Язык, культура, этнос в глобализованном мире: на стыке цивилизации и времен», 2005; «Азия в Европе: взаимодействие цивилизаций», 2005; «Единая Калмыкия в единой России: через века в будущее», посвященной 400-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав Российского государства», 2009; в главе «Искусство» Истории Калмыкии с древнейших времен до наших дней, публикациях ВАК, список которых прилагается; отражены в учебных программах спецкурса «Калмыцкое изобразительное искусство» для студентов Института калмыцкой филологии и востоковедения Калмыцкого государственного университета. Результаты исследования нашли свое отражение в монографии «Образная память предков, анализирующей живопись Г. Рокчинского во времени и пространстве традиционной культуры, многих научных публикациях.

Монография (общим объемом 226 страниц) состоит из Введения и трех разделов, структурированных на 13 глав; Заключения; Библиографии (включающей источники и на иностранных языках) и Приложения.

Во Введении предпринимаются постановка и обоснование темы в обзоре историографии калмыцкой культуры, в структуре которой рассматривается изобразительное искусство 60–90-х годов XX века. Историография художественной культуры Калмыкии базируется, в основном, на материале отечественных исследований XX века, позволяющих составить представление о культуре одного из многих народов России. Отметим, исследования представляют малую степень изученности собственно изобразительного искусства. Попыткой восстановления исторической целостности художественного процесса XIX – начала XX вв. отмечены труды архитектора Д. Пюрвеева, художника Д. Сычева, искусствоведов И. Трошина, Н. Кочешкова, И. Ковалева, этнографа А. Митирова, посвященные описанию архитектуры, народного декоративно-прикладного творчества (костюм, ремесла, орнамент) и изобразительного искусства советской Калмыкии, в основном, второй половины XX века.

Описательный характер исследования отдельных сфер художественной культуры не предполагал выявления системных взаимосвязей художественного процесса в анализе искусства, выступающего сферой самосознания общества. Вместе с тем его этническая составляющая определяет особенности формовыражения творчества. Оно реализуется на том или ином уровне индивидуального развития авторов, представляющих изобразительное искусство Калмыкии 60–90-х годов XX века. И это предполагает не только целостное рассмотрение художественного явления, но и анализ творческой деятельности авторов, внесших определенный вклад в его развитие.

Обращение к истории искусства республики данного периода можно найти, в основном, в работах советского времени: Трошина И. И. «Очерки изобразительного искусства Калмыкии» и «Изобразительное искусство Калмыкии», Яковлевой Л. В. «Художники Калмыкии», Червонной С. М. «Живопись автономных республик РСФСР». В достаточно разных по уровню искусствоведческого анализа исследованиях предпринимается исторический обзор калмыцкого искусства дореволюционного и советского периодов, очерк творчества ведущих художников Калмыкии, а также представление калмыцкой живописи как части советского изобразительного искусства автономных республик Российской Федерации.

Другие исследования касаются, в основном, персонального творчества калмыцких художников: В. Кургана о Г. О. Рокчинском; В. Дейнеги о Н. Санджиеве; Н. Воронова о В. Васькине; Т. Бембеевой об У. Бадмаеве. Творчество авторов рассматривается в библиотечке «Художники Калмыкии», подборке буклетов «Художники Калмыкии» и недавно вышедшем альбоме «Художники Калмыкии». В них содержится хронологический обзор произведений того или иного автора периода 60–90-х годов и начала XXI века, отметим, без обобщения материала изобразительного искусства Калмыкии в целом. Альбом «Тема депортации в калмыцком искусстве» представляет иллюстрированный ряд произведений начала 60-х – начала 90-х годов XX века, в основном, современной живописи с приложением обзорной статьи А. Бадмаевой.

Довоенный период развития изобразительного искусства является предметом изучения в очерках И. Трошина, описания калмыцкого периода творчества В. Фаворского в альбомной подборке И. Ковалева «В. А. Фаворский в Калмыкии» и анализе статей С. Батыревой, публицистическом издании «В мире эпоса» составителя В. Церенова. Материалы связаны с историей иллюстрирования героического эпоса «Джангар», оказавшего определенное влияние на становление и развитие профессионального искусства Калмыкии. В целом, как показывает библиографический обзор источников, это исследования додепортационного и постдепортационного периодов, охватывающих, в основном, 30–е и 60–80-е годы XX столетия. 40-е годы, как правило, «выпадали» из поля зрения исследователей в силу замалчивания всего, что было связано с противоправной политикой государства в отношении народа, подвергшегося депортации в период 1943–1956 годов. Естественно это не способствовало объективному рассмотрению искусства как явления и исторического художественного процесса.

Всеобъемлющего анализа постдепортационного состояния изобразительного искусства Калмыкии 60–90-х годов не предпринималось. Отмечено: исследования касались, главным образом, творчества отдельных авторов указанного периода. В работах И. Трошина нужно видеть первую попытку обращения к истории калмыцкого искусства дореволюционного и советского времени. В них наблюдаются определенные идеологические издержки, прослеживаемые в оценке традиционной художественной культуры народа, и в частности, изобразительного искусства Калмыкии 60-х годов XX столетия. Вместе с тем нельзя не отметить поисковый характер его трудов, восстанавливающих картину не только периода 60–70-х годов, но и довоенного, до сих пор целостно и глубоко не освещенного. Основной причиной последнего видим утраты культурного наследия в депортационный период истории народа, о которых не принято было судить ни в идеологизированной прессе, ни в научной сфере изучения искусства и культуры в советское время.

Преддверием пионерских трудов искусствоведа И. И. Трошина видим обзорную статью профессора Н. Н. Пальмова с кратким анализом «Культурных влияний, каким подвергался калмыцкий народ в течение исторической жизни», изданную в Астрахани в 1928 году. Достаточно схематично, но верно автор определяет ракурс культурологического подхода в осмыслении истории калмыцкой культуры.

Изобразительное искусство, как современный художественный процесс, являлось предметом сравнительно широкого представления в периодической печати,

что было, прежде всего, связано с практикой системного проведения Калмыцкой государственной картинной галереей республиканских, зональных, российских и союзных художественных выставок в советский период. Время накладывало свой отпечаток на журнальные и газетные публикации об изобразительном искусстве Калмыкии. В целом репортажный характер печати обусловлен идеологическим содержанием советской периодики, живо откликавшейся на явления современной культуры.

Непрерывную линию изучения искусства длительного периода, охватывающего начало 70–х годов XX века по настоящее время, представляют публикации автора, посвященные художественной жизни республики. В основном, это аналитические обзоры выставок Калмыцкой государственной картинной галереи 70–80-х годов, и с 90-х годов проводимых в выставочном зале Центра образования одаренных детей «Элистинский лицей» (связанных с преподаванием культуры родного края, общеобразовательного предмета региональной компетенции, и мировой художественной культуры). В организации выставок особое внимание уделялось вопросам этнического своеобразия изобразительного искусства в целом и персонального творчества художников-профессионалов, самодеятельных и народных мастеров.

Публикации советского периода сотрудников Калмыцкой государственной картинной галереи в специализированных периодических художественных изданиях сравнительно немногочисленны. Вместе с тем есть особый жанр научно-исследовательской и издательской деятельности музея. Это составление каталога той или иной проводимой выставки, представляющего собой ее документ, имеющий не только научное, но и просветительное значение для широкого круга интересующихся искусством и культурой. В этом плане Калмыцкой государственной картинной галереей с конца 70-х по 80-е годы выпускались буклеты и каталоги выставок активно функционировавшего до начала 90-х годов художественного музея. Из них отметим каталоги зональных выставок «Советский Юг», международных выставок «Дорогами дружбы. Элиста – Москва – Улан-Батор» и ряд других экспозиций республиканского, российского и союзного значения [Батырева... 1986; Пятая зональная…1979; Фольклорные мотивы… 2000], где предметом экспонирования является изобразительное искусство Калмыкии. Издания содержат обзор экспозиционного материала в совокупности видов и жанров, анализ произведений на профессиональном уровне составителя. Ответственный за организацию и проведение выставки, каталогизацию материала, представлял творческую деятельность художника, ориентированного на ту или иную традицию.

Обращение к этническим художественным традициям приводит к целенаправленному осмыслению наследия в историко-культурной реконструкции народного декоративно-прикладного и буддийского изобразительного искусства [Батырева 2005; Батырева 2006]. Сфера культуры, образования и науки в республиканской периодике и научной литературе в аспекте этнической проблематики является интегрированной основой изучения калмыцкого искусства второй половины XX века. Изобразительное искусство как художественное явление и исторический процесс в Калмыкии 1957–2000 гг. подлежит обобщению в процессе анализа.

Источниками исследования рассматриваются материалы КУРК «Национальный архив» (дела Союза художников Калмыкии и Министерства культуры Кал-

мыцкой АССР), а также архивный материал Калмыцкого республиканского отделения Союза художников России. Изучены материалы (отчеты по художественным выставкам Калмыцкой государственной картинной галереи) Национального музея имени Н. Н. Пальмова, а также использован личный архив автора.

Данное монографическое исследование востребовано в образовательных целях в качестве учебного пособия для студентов высших, средних специальных и общеобразовательных учреждений республики, изучающих калмыцкое изобразительное искусство как локальное явление национальной и российской художественной культуры. Такой подход к исследованию искусства в указанных хронологических рамках предполагает важность межэтнических аспектов его развития на пути интенсивного культурного обмена, взаимодействия всемирно-исторических стадиальных и этнических особенностей культуры, проецируемых в искусстве. Исследование призвано воссоздать и описать изобразительное искусство второй половины XX века в разнообразии видов и жанров, выявить этническую составляющую художественного процесса на примере произведений и тенденции, формирующие образование и развитие творческих объединений на рубеже веков, показать историческую взаимообусловленность искусства и культуры Калмыкии XX века.

В исследовательском поле темы интегрированы исторический подход и искусствоведческий анализ, а также этносоциокультурологический метод обобщения материала калмыцкого искусства, развивающегося в системе советской художественной культуры. Оно выступает результатом утрат и новаций в процессе адаптации, аккультурации и ассимиляции калмыцкого этноса, развития его культуры в меняющихся реалиях российской истории указанного периода. Объектом исследования является художественная культура национального региона юга России, рассматриваемая в традиционном аспекте, предметом изучения — изобразительное искусство Калмыкии в совокупности видов и жанров второй половины XX века.

В первом разделе исследования «**1960-е годы. Постдепортационный период возрождения калмыцкого изобразительного искусства**» автор стремился раскрыть взаимообусловленность художественного творчества и истории народа. В раскрытии исторического материала важно было подчеркнуть комплексную проблематику исследования, интегрирующего методы истории, этносоциологического описания и искусствознания. Первая глава раздела «**Формирование профессионального изобразительного искусства в 30-е – начале 40-х годов XX века**» содержит анализ культуры довоенного периода. В исследовании рассматривается сложение и развитие видов и жанров профессионального искусства Калмыкии в исторических предпосылках его формирования. Последнее происходит во взаимодействии культурных традиций в недавнем прошлом номадического общества в сфере влияния русского реалистического искусства.

Развитие культуры в общем процессе российской истории и коренные изменения в ней на межформационных рубежах обусловлены сменой хозяйственно-культурного типа общества. Переход к оседлости народа в процессе адаптации к новому этнокультурному ландшафту явился периодом консолидации этнической общности «калмыки», формирования ее культуры.

В условиях социальных потрясений, и в частности, смены среды обитания этноса нетрудно заметить: социум является самоорганизующейся адаптивной сис-

темой со своими законами функционирования культуры. В русле ее локального развития формируется изобразительное искусство в особенностях, наиболее полно проявляемых на переходных рубежах истории. В состоянии перехода необходимо рассматривать окончательное оседание народа на земле, адаптацию к меняющейся социальной среде в условиях пролетаризации культуры и восприятие новых художественных традиций, определяющих формирование советского искусства Калмыкии.

Вторая глава «**Калмыцкое изобразительное искусство 1960-х годов в ускоренном темпе постдепортационного развития**» посвящена историческому периоду, обозначенному процессом восстановления автономии в русле развернутого строительства социализма. Пафосом возрождения калмыцкой культуры наполнены произведения авторов, первых национальных кадров творческой интеллигенции, приехавших из мест расселения калмыков в депортационный период истории. В творчестве проецируется эстетическое поле калмыцкого изобразительного искусства, оформляемое традицией социалистического реализма. Последнее определяет доминанту развития художественной культуры страны Советов. После тринадцати лет насильственной высылки народа, перечеркнувшей достижения довоенного периода, воссоздается целостное художественное явление «калмыцкое изобразительное искусство». Искусство строящегося социализма формируется в совокупности видов и жанров рубежа 60–70-х годов, складываются условия для проведения съезда художников Калмыкии и создания Союза художников Калмыцкой АССР.

В атмосфере возрождения культуры в искусстве наблюдается обращение к истории, насыщенной драматическими событиями. Тема, одухотворяемая исторической памятью народа, обретает ментальную значимость в понимании позитивного периода потдепортационного рубежа 50–60-х годов, отмеченного хрущевской «оттепелью» в развитии калмыцкого искусства. Творческое осмысление истории в произведениях авторов составляет содержание главы «**Исторический жанр как этнокультурная доминанта художественного процесса**».

В целом изобразительное искусство Калмыкии 60–90-х годов выступает своеобразным зеркалом урбанизации, идеологизации и глобализации в цивилизационном процессе, смысловом наполнении социальных сдвигов в культуре XX века. В анализе периода 70–80-х годов, характеризующего эпоху развитого социализма, предполагаем учитывать не только исторический контекст времени создания произведения, но и контекст самого произведения и искусства в целом, рассматриваемого «самосознанием культуры». В закономерном обращении к культурной сфере творческой деятельности личности «…формальная часть анализа дополняется общеметодологическим подходом к раскрытию содержания произведения, а метод его изучения обретает связь с особенностями общественной философии времени» [Муриан 2005: 68, 76].

Философией этого времени становится идеология социализма, претворяемая выразительными средствами изобразительного искусства в совокупности его видов. **Живопись, скульптура, графика, театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство Калмыкии** в персональном творчестве и в целостности художественного явления представлены в соответствующих главах второго раздела исследования «**1970–1980-е годы. Искусство социалистического реализма**». Автором рассматривается развитие реалистической традиции

в многообразии жанров живописи и графики, в обзоре скульптуры подчеркивается историческая взаимообусловленность развития монументальной и станковой пластики. В совокупности этих видов, а также театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства формируется калмыцкое искусство как локальная художественная школа России. В работе последовательно проводится мысль о традиции соцреализма, осмысливаемой сквозь призму этнического мировосприятия. Устойчивость последнего наиболее заметна в такой области искусства, как прикладное творчество. В целом для произведений калмыцкого искусства характерны яркий декоративизм реалистической живописи, метафорическая условность скульптуры и графики в отображении мира, этническая символика образа в прикладном и театрально-декорационном искусстве. В синтезе традиционного мироощущения и воспринятой инновации, каковой рассматриваем метод соцреализма, сформировалась профессиональная художественная культура Калмыкии, органичной частью которой является изобразительное искусство.

В культуре находит концентрированное выражение творческий потенциал этноса, аккумулирующий в искусстве исторический опыт общественного бытия. В многослойном диалоге художественных традиций нужно видеть источник движения искусства в пространстве культуры этнического сообщества, региона и государства в целом: сложном, комплексном, перекрывающемся в переходных состояниях цикличности исторического процесса XX века. Таковым рассматриваем период девяностых годов — время больших перемен в государстве, преобразуемом из страны Советов в российское отечество нового социального устройства. Это становится главным содержанием художественной культуры, кардинально меняющей социалистические идеалы на новые ориентации, и анализируемой в третьем разделе исследования «**1990-е годы. Изобразительное искусство перестроечного периода**». В его социокультурной характеристике предполагаем важность первичных факторов, а именно конкретных исторических условий бытия социума эпохи перемен.

Развитие искусства происходит на гребне перестроечных явлений в этнокультурном перекрестье художественных традиций. Отметим, исходное в историко-культурном анализе традиционное начало искусства обусловлено взаимосвязями природного окружения и этноса. В сфере экологии культуры фокусируется ракурс этнического художественного мировосприятия, интегрирующего тождество человека и природы. Утверждаемое в искусстве, оно выражается в традиции, истоки которой уходят в далекое центральноазиатское прошлое народа.

Приобщение к культуре предков происходит на рубеже 80–90-х годов в совместных творческих поездках монгольских и калмыцких художников в западную Монголию и по республике. Поисками этнической идентичности в творчестве авторов, обращающихся к культурному наследию народа в связи с празднованием 550-летнего юбилея героического эпоса «Джангар», отмечен рубеж 80–90-х годов. В русле перестроечных явлений формируется в 1989 году творческое объединение «Калмыцкая Ассоциация художников «Джунгария», отделившееся от официального Союза художников Калмыцкой АССР. В спектре социокультурных взаимосвязей явление рассматривается в главе «**Историческая память в свете этнической идентичности личности. Калмыцкая ассоциация художников «Джунгария».**

Этническое самосознание авторов проецирует искусство, изоморфное культуре предков. Оно репродуцирует образное представление о традиционной модели мира и места в ней человека. Активизируемая в переходный период историческая память питает изобразительное искусство Калмыкии начала 90-х годов. В этот период появляются произведения эпического содержания как феномен биосоциосферы, объединяющие «культурно-психологическую общность людей одного языка, возникшую и развивающуюся на территории определенного геокультурного ландшафта» [Гумилев 1990: 41–42]. В этом историческом процессе культурная традиция, проецируемая в искусстве, выступает как система жизнеобеспечения и способ бытия народа, его консолидирующая.

В социально-исторической динамике изменчивости культуры наблюдается непрерывное порождение новых культурных феноменов наряду с наследованием и трансформацией прежних в развитии форм искусства, что позволяет целостно рассматривать художественный процесс второй половины XX века. Это имело свою предысторию в традиционном изобразительном искусстве Калмыкии, в качестве культурного наследия оказывающем определенное влияние на современное искусство.

Формообразующую функцию художественного процесса выполняет народное творчество, отождествляемое с культурой традиционной, сохраняемой и канонизируемой в искусстве буддизма и затем креативно осмысливаемой в искусстве новейшего времени. Анализу творческого процесса в исследовании посвящены главы «**Фольклорные и буддийские тенденции в искусстве**» и «**Эпическая картина мира**». Мифопоэтическое мировоззрение, сохраняемое в архетипах сознания, транслируется из поколения в поколение, одухотворяя творческую деятельность общества на разных стадиях развития. Здесь соединяются фундаментальные для исследования понятия: искусство, как подсистема художественной культуры, и фольклор, предполагающий ее традиционность, характерную особенность, сохраняемую и трансформируемую в художественном процессе.

В перипетиях исторической судьбы этноса, занесенного «солнечным ветром» с просторов Центральной Азии в евразийское культурное пространство России, формируется калмыцкое изобразительное искусство XX века. В осмыслении его развития, исторически обусловленного прерывностью, фундаментальное понятие традиции рассматриваем механизмом транслирования общественного опыта «из рук в руки» посредством ритуалов, обычаев, обрядов традиционной культуры. В этих взаимосвязях ритуальный характер обретает процесс творческий, конструирующий в художественном образе этническую картину мира.

Установочным комплексом представлений, обеспечивающим воспроизведение в обществе социально значимой деятельности, является парадигма, предполагаемая модель действия как «исходная концептуальная схема консультативной значимости», необходимая в ориентации творческой личности. Традиционным ориентиром культуры для нее является «идеал — комплекс представлений, посредством которых культура удерживает образ истинно должного. В архаической мифологии это образ «идеального мироустройства», помещенный в начальное время мира. Сохраняемый в культуре идеал обладает ценностью, обеспечивающей смысловой вес социально «сверхзначимого» символа культуры в творческой деятельности. Характерной для культуры мерой той или иной деятельности выступает норма как категория» [Найдорф 2008: 4–7], культурно значимая в духовной сфере творчества художника XX века.

Таков комплекс механизмов воспроизведения культуры в генетической общности, произрастающий из структуры традиции. В искусстве традиция предписывает поведенческий образ как парадигма, с предполагаемой мерой как норма, образом должного как идеал и символической значимостью как ценность того или иного ритуала в системе традиционной культуры. Обращение к ней в творческой деятельности, подчеркнем, фокусирует картину мира — идеальный образ, реализуемый в семиотике единой универсальной знаково-символической системы традиционной культуры, базовом пласте представлений о мире, архаичном и архетипичном в своей структуре. Последний проецируется в художественном образе, рождаемом искусством. Выявление образа дает возможность собрать, реконструируя, сопоставить и обобщить изобразительный материал в хронологических рамках 60–90-х годов. Сохраняется ли традиционное начало в установочной совокупности меняющихся представлений о мире, формирующих творческую деятельность личности в фольклорных и буддийских тенденциях изобразительного искусства Калмыкии, попытаемся проследить в исследовании. В анализе искусства важно не только описать в исторической последовательности явления художественного процесса, но и «выявить исходный компонент в меняющихся социокультурных параметрах бытия этноса в мотивах, сюжетах, структуре и символике произведений, выражающих этническое самосознание культуры» [Щедрина 1987: 45], в этноинтегрирующей функции объемлющей традиционную картину мира.

Художественное произведение, как культурный конгломерат, органично соединяет духовность и материальную основу бытия этноса — в этом состоит феномен искусства. Находясь на перекрестье отражения и выражения, конструирования и делания, изобразительное искусство не только формулирует, но и формирует пространственный аспект культурно-мировоззренческой модели общества. Способом «материально-духовного» существования предмета художественной значимости является его «вещность» в пространственности и «непроцессуальности» произведений изобразительного искусства. Здесь концентрируется диалектическое единство материи и духа, где материя не отягощает дух, но одухотворена, а дух материально явлен» [Бернштейн 1987: 136–142].

Пластические искусства вписываются в культуру двояким образом, органично выражая оба начала культуры: материального и духовного в произведении. Вещность произведений изобразительного искусства противостоит времени в относительной долговечности материала визуальных художественных образов. В материальной среде обитания сохраняется духовный опыт поколений, в исторической памяти общества — культурные традиции народа.

Таким образом, осмысление истории развития искусства сопряжено с исследованием проблемы традиций. Последние обеспечивают преемственность наследия в художественном процессе, и это предполагает историко-культурологический подход в его изучении. Развитие искусства в системе культуры рассматривается как процесс, переходный от одного исторического типа культуры к другому: от традиционного с пережитками родоплеменной организации общества к феодальной, сохраняющей в XIX веке канонический тип культуры, через кардинальные изменения социального устройства на грани веков к динамическому типу культуры XX века. В нашем исследовании это культура второй половины XX века, объемлющая в элементах структуры все предыдущие типы культуры.

В изучении сложных взаимосвязей искусства в системе культуры необходимо обращение к предпосылкам формирования калмыцкого изобразительного искусства. В постановке и обосновании темы, предполагающих исторический экскурс, важно выявить круг исторических факторов в процессе становления и развития искусства. В историко-культурном исследовании необходимо учитывать: в сохранении и трансляции языком искусства коллективного художественного опыта сочетаются традиционный тип культуры, несущий из глубины веков фольклорный пласт; канонический тип религиозной культуры средневековья и динамическая, личностно окрашенная художественная культура новейшего времени [Щедрина 1987: 41–47]. Период второй половины XX века во многом синкретичен, позволяя рассматривать этнокультуру в самобытной целостности «традиционных», «канонических» и современных «динамических» форм художественного сознания. Личностный уровень переосмысления традиции в творческой деятельности предполагает обращение к анализу этнического в видах и жанрах искусства: живописи и скульптуре, графике и театрально-декорационном, декоративно-прикладном искусстве Калмыкии.

Исторически обусловлена прерывность традиции в переходе номадов на оседлость. Процесс стимулирован целенаправленной государственной политикой России и далее перипетиями судьбы народа. Разрушение материальной основы традиционной культуры рубежа XIX–XX веков объясняет отсутствие народных промыслов и трудности их восстановления в художественной культуре Калмыкии второй половины XX века.

Опыт свидетельствует: духовные традиции, сохраняясь в сознании народа, более устойчивы в сравнении с материальной культурой народного быта. Глубина религиозного мировоззрения, каким является буддизм для культуры калмыков, его нравственно-этическое учение в синтезе добуддийских основ духовности этноса, — тому основание. Оно формирует изобразительное искусство буддизма в образной сути архитектуры, живописи и скульптуры, к их традициям обращается художник XX века. Это определяет взаимообусловленные фольклорные и буддийские тенденции развития искусства в постдепортационный период истории.

Калмыцкое искусство второй половины XX века сформировано деструктивными и созидательными явлениями отечественной истории. Оно одухотворено мировоззрением художника с российским профессиональным образованием. Его изучение предполагает выявление диалектического соотношения канонического во многом искусства соцреализма и локальных особенностей художественной традиции. Другой стороной анализа должна стать широта включения иноэтнических элементов культуры, зависящая от мировоззренческой концепции, духовных потребностей и в целом — уровня развития творческой личности. В процессе культурной адаптации иноэтническое входит в духовную сферу личности, обуславливая ее дальнейшее развитие [Щедрина 1987: 43] в художественном пространстве бытия.

В главах «**Евразийское поле калмыцкого искусства рубежа веков**» и «**Искусство начала XXI века в условиях глобализации культуры**» рассматривается сложный многоуровневый процесс взаимодействия традиции и инновации. Развитие искусства как «исторически детерминированный способ видения и упорядочения мира» [Бернштейн 1987: 141] во многом проецирует процесс фор-

мирования его этнического своеобразия. Оно представляет творческий акт восстановления преемственности традиции и стилизации как закономерного этапа развития в создании новой художественной формы. Ее определение видится в выяснении значимых для общества форм и смыслов традиции в искусстве Калмыкии. В предпринятом опыте его изучения выявляются традиции и новации, изменчивость и устойчивость, преемственность и прерывность ретрансляции культурных ценностей этноса на материале искусства. В неоднозначном и многослойном процессе формирования оно рождалось и развивалось, обусловленное логикой отечественного художественного процесса, формируемого историей государства.

В **Заключении** делаются выводы исследования искусства в системе культуры. Историко-культурный подход, реализованный в анализе изобразительного искусства, основывается на комплексном сравнительно-историческом методе изучения культуры в связи с социально-экономической системой, порождающей и формирующей развитие. В совокупности это определяет не плоскость, обозначенную методом искусствознания, а пространство методологии — комплекс подходов в возможности воспринять искусство в объемном контексте культуры, широком спектре многочисленных связей с другими областями «бытия человека». Проблема художественных и нехудожественных факторов в исследовании искусства предполагает «описание социального функционирования искусства в системе художественной культуры» [Зись 1983: 21].

Искусствознание в двуедином процессе интеграции и дифференциации синтезирует аналитические методы искусствоведения, истории и культурологии, социологии. Взаимосвязаны системный подход с проблемой комплексного изучения искусства [Барабаш 1983: 131], что позволяет выявить концептуальный стержень произведений в системе культуры. Практические и теоретические трудности историко-культурного изучения изобразительного искусства обусловлены сложностью впервые поставленной задачи — ввести искусство Калмыкии второй половины XX века в круг исследований отечественного художественного процесса во взаимодействии культурных традиций и новаций, выявить общее и особенное в его содержании.

I. 1960-е годы.
ПОСТДЕПОРТАЦИОННЫЙ ПЕРИОД ВОЗРОЖДЕНИЯ КАЛМЫЦКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

1.1. Формирование профессионального изобразительного искусства в 30-е – начале 40-х годов XX века

Формирование профессионального изобразительного искусства Калмыкии XX века обусловлено социально-политическими факторами развития культуры. На межформационных рубежах истории: в условиях классовой дифференциации калмыцкого общества XIX – начала XX вв. завершается смена патриархально-родовых отношений феодальными в русле политики по его оседанию в степной зоне Прикаспия. В процессе консолидации этноса прежние культурные традиции сохраняются, продолжая функционировать, или сменяются появляющимися новыми. Художественный процесс оформляется в системе исторических взаимосвязей национального региона с центром и другими областями страны. Взаимодействие традиций и инноваций определяет развитие своеобразной культуры, формирующейся в отрыве от этнолингвистической и культурной общности монгольских племен и народностей центральноазиатского региона.

В процессе культурогенеза с окончательным переходом этноса на оседлость традиционный хозяйственный уклад уходит в прошлое. Трансформируются и художественные традиции, «объемлющие» народное декоративно-прикладное искусство, в первую очередь, и изобразительное искусство буддизма. Другим влиятельным фактором в исторической судьбе традиционных форм искусства явился так называемый «культурный штурм» 20–30-х годов XX столетия в стране — прямое следствие Октябрьской революции 1917 года, — определившее их утрату. Эти события стали переломным периодом в истории культуры народа. Замена религии идеологией социализма повлекла за собой массовое разрушение культовых сооружений Калмыкии, а вместе с ними художественного наследия, в том числе произведений живописи, скульптуры и прикладного искусства буддизма. В 1920 году Калмыкия была провозглашена автономной областью, в 1935 году получила статус автономной республики советской России [История… 2010], строящей новую социалистическую культуру.

Становление профессионального изобразительного искусства Калмыкии происходит в 30–40-е годы, формирующие додепортационный период его развития. Многообразный материал калмыцкого искусства естественно рассматривать в широком поле художественной культуры страны Советов. Содержанием

ее является строительство социализма — главная тема, находящая отражение в появлении видов и жанров реалистического изобразительного искусства. Освоение европейского художественного опыта происходит в призме сохраняющегося традиционного мировоззрения творческой личности. Оно, выполняя миссию «самосознания культуры», осуществляет преемственность традиций в творчестве, трансформирующем объективную реальность в художественную. Творческая деятельность, выражая общественное сознание и самосознание личности, в целом определяет формирование и дальнейшее развитие искусства соцреализма.

Вместе с тем идентичность программирует обращение авторов к культурному наследию. Оно интерпретируется во взаимодополняющих аспектах творческой активности этноса: музыке, театре, исполнительском мастерстве сказителей, изобразительном искусстве. Фольклором, а именно народным эпосом одухотворена деятельность художника в ритуале причащения к сакральной для культуры эпической традиции. Универсальный вектор этнической идеи, выраженной в эпосе, связывает воедино историческое прошлое и настоящее народа в художественном поле новой культуры. Это сопровождается появлением ряда значительных эпических произведений в русле подготовки к празднованию 500-летнего юбилея калмыцкого героического эпоса «Джангар» в 1939–1940 годы. Фольклор становится богатейшим источником насыщенной творческой деятельности немногочисленных профессиональных кадров. К великому сожалению, наглядные свидетельства того времени — полотна талантливого живописца Ивана Нусхаева и произведения калмыцких художников Лиджи Очирова, Сергея Хазыкова, Родиона Богославского и других навсегда утрачены. История «размела» то, что было заложено на раннем этапе формирования советского изобразительного искусства Калмыкии. По дошедшим до нашего времени фрагментам, сохранившимся в архивных материалах и исследованиях некоторых авторов, обращавшихся к этому периоду, предпринята попытка свести воедино немногочисленные данные, целостно представив додепортационный, значимый в исследовании искусства период развития 60–90-х гг. XX в.

Важной составляющей художественного процесса видим традиционное мировидение авторов и влияние инноваций в становлении изобразительного искусства советской эпохи. Оно выступает результатом интенсивного взаимодействия разных в происхождении традиций. Результатом этнокультурного процесса рассматриваем юбилейное издание эпоса 1940 года, сохранившееся как свидетельство насыщенного событиями культуры додепортационного времени. Оно был подготовлено коллективом московских художников под руководством В. А. Фаворского, народного художника СССР. Издание сегодня воспринимается опосредованным графическим «мостом», соединившим довоенный и постдепортационный периоды развития искусства XX века, разделенные тринадцатилетней ссылкой калмыцкого народа. В этом заключается непреходящая ценность произведений книжной иллюстрации, дошедших до нас из додепортационного времени.

Отметим: профессиональное изобразительное искусство Калмыкии возникло в лоне культуры, рожденной Октябрьской революцией, получив развитие как художественная сфера наглядной агитации строящегося социалистического общества. В русле идеологических веяний оно оформляется одной из многих локальных школ изобразительного искусства РСФСР, союзной республики в сос-

таве СССР. В довоенный период появляются первые немногочисленные профессиональные кадры художников. Их творческой деятельностью и большей частью произведениями самодеятельных и народных мастеров представлено изобразительное искусство Калмыкии 30-х годов. Авторы участвуют в первой республиканской художественной выставке 1937 года в Элисте, собравшей формирующиеся виды станкового искусства в единой экспозиции. Превалирующим жанром в живописи и графике становится тематическая композиция на историко-революционный, хозяйственный, бытовой и эпический сюжеты. Произведениям, посвященным «героическим подвигам эпохи гражданской войны», уделялось особое внимание. Это было связано с появлением известного постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» [Трошин 1970: 64], призванных отвечать за идеологическое содержание советского искусства. Согласно архивным данным, содержание произведений определялось темами: «Сталин среди детей», «Киров организует калмыцкий отряд», «Расстрел коммунистов в Элисте», «Калмыки-партизаны», «Братья-калмыки» и другими [КУРК НА. Ф.Р-131, Оп. 1. д. 175, лл. 13, 16–17].

Профессиональным уровнем исполнения выделялись работы художника И. С. Нусхаева (1910–1944(5?). Навыки реалистической живописи автор получил, закончив Астраханский художественный техникум, и обучаясь затем в Институте пролетарского изобразительного искусства в Ленинграде. Вернувшись в Калмыкию в 1934 году, он активно включается в культурную жизнь родного края. Интерес к истории и художественному наследию определяет тематическое многообразие его живописи, впервые показанной зрителю на Олимпиаде национального искусства 1935 года. В 1937 году он становится одним из организаторов, членов жюри первой художественной выставки в Калмыкии [КУРК НА Ф. Р-131, Оп. 1, д. 94, л. 29–32]. С 1939 года И. Нусхаев является исполняющим обязанности начальника Управления по делам искусств СНК Калмыцкой АССР [КУРК НА Ф. Р-131, Оп. 1, д. 508, л. 35] и председателем республиканского оргкомитета Союза художников СССР, собравшего творческие силы того времени.

Из произведений, представляющих автора, плодотворно проявившего себя в живописи, графике и театрально-декорационном искусстве, сохранилось лишь несколько эскизов. Его камерные живописные наброски на тему «Пушкин в Калмыкии» отличает добротно исполненный композиционный строй и прочувствованный в работе на пленэре колорит произведений. О многочисленных работах И. Нусхаева, посвященных истории и современности, мы можем судить по сохранившимся репродукциям того времени в черно-белом исполнении: «Герой “Джангара” Хонгор», «Савр Тяжелорукий», «Джангарчи Дава Шавалиев» и другие. Произведения отмечены свободным владением построения формы приемами штриховки и линейной композиции, запоминающимся художественным образом того или иного эпического персонажа.

На пушкинскую тему, популярную в то время, выступил С. А. Хазыков (1912–1989), художник-оформитель пьесы «Любовь Яровая» Калмыцкого драматического театра, выпускник Московского архитектурного института. Историко-этнографический сюжет был представлен произведениями артиста театра Л. Э. Очирова (1914–1949(?): «Калмыцкий хотон», «Кибитка», «Старый калмык», «Калмыцкая невеста», «Петр I на приеме у калмыцкого хана». Его «Автопортрет», выполненный маслом в 1939 году, был высоко оценен В. А. Фаворским, предсе-

дателем выставкома юбилейной 1940 года экспозиции. Входя в республиканский оргкомитет Союза художников, Л. Очиров принимал активное участие в ее подготовке и проведении. В 1939 году он был назначен первым директором организованной в это время Калмыцкой картинной галереи.

Современной тематике были посвящены произведения Р. Н. Богославского (1916–1943), окончившего Московский художественный техникум и работавшего преподавателем рисования в школе: «Субботник на строительстве дороги Элиста–Дивное», «Орденоносец Гаряев среди детей», «Девушка-калмычка, записывающая народные песни» и «Золотошвеи», а также эпический сюжет «Борьба Хонгора Алого Льва с Цаганом».

Участником выставки была первая художница-калмычка П. И. Емчегирова (1907–1992), пришедшая после окончания Астраханского художественно-педагогического техникума в 1935 году и работавшая в школе преподавателем рисования и черчения. Ею были представлены характерные для того времени полотна «Собрание в колхозе», «Всеобуч», портреты колхозников и детей. «Автопортрет» П. Емчигировой в национальном костюме, выполненный в 1940 году, хранится в собрании Национального музея Республики Калмыкия имени Н. Н. Пальмова.

В творческий коллектив художников Элисты входили Е. К. Амосова (1915–1945), Л. В. Братков (1911–1942), З. И. Гогжаев (1916–1943), автор рисунков для газеты «Ленинский путь» на тему труда и нового быта Советской Калмыкии, а также В. Г. Лесной и Н. С. Фатов (1906), окончившие средние художественные учебные заведения. В целом надо отметить невысокий профессиональный уровень основной массы произведений изобразительного искусства, имевшего большей частью самодеятельный характер. Малочисленность художественных кадров, имевших специальное образование, недостаток связей с творческими коллективами других регионов Российской Федерации характеризует становление изобразительного искусства автономной республики. Оно развивается в направлениях этнографической и эпической тематики, и прежде всего, темы социалистического строительства в калмыцкой степи.

Первая республиканская выставка в Калмыкии состоялась в 1937 году. К этому времени творческий коллектив имел в своем составе 7 членов и одного кандидата в члены Союза художников СССР. Как указывает И. Трошин, Эрдни Менкеевич Шараев, резчик по дереву из колхоза «Ленинский путь» Троицкого улуса, был впоследствии принят в члены СХ СССР. В русле подготовки к юбилейным торжествам, связанным с празднованием 500-летия калмыцкого героического эпоса «Джангар», им были вырезаны сюжетные композиции: «Хонгор на коне» и «Колхозный табун», рельефной резьбы с растительными мотивами, а также рельеф с изображением В. И. Ленина. По его образцам традиционной художественной обработки дерева были изготовлены бутафорные элементы декораций к юбилейному театрализованному представлению «Бумбин орн» [Трошин 1970: 68].

Событием большой культурной значимости для республики явились подготовка и открытие в июле 1940 года выставки, посвященной пятисотлетию героического эпоса «Джангар». Калмыцкий фольклор своими истоками уходит в древнюю предысторию монголоязычного народа, пришедшего из Центральной Азии в начале XVII века и обретшего в России новое отечество. Открытие юбилейной выставки совпало с двадцатилетием автономии Калмыкии в составе РСФСР. В экспозиции, тематически не ограничиваемой, вместе с произведениями местных

авторов были представлены работы московских художников В. А. и Н. В. Фаворских, Г. А. Ечеистова, Л. М. Аронова, Н. Аввакумова, Ф. Константинова и других, принимавших участие не только в создании иллюстраций юбилейного издания эпоса «Джангар».

Их приезд был продиктован необходимостью помощи немногочисленному творческому коллективу республики в подготовке юбилейных мероприятий, связанных с эпическим наследием народа. В современном изобразительном искусстве и литературе Калмыкии это должно было иметь достойное отражение. Важную роль в повышении профессионального уровня выставки и росте национальных кадров Калмыкии сыграло Постановление правления и оргкомитета СХ СССР от 31 февраля 1940 года, согласно которому было решено «оказать помощь по организации выставки, посвященной 500-летию народного эпоса «Джангар» и изобразительному искусству Калмыкии» [Архив правления Союза художников СССР, д. 614, оп. 1, с. 97, л. 4]. Приехавшие из Москвы художники активно знакомились с культурой Калмыкии: общаясь с местными авторами, консультировали, выезжали с ними в колхозы, на строительство дороги «Элиста–Дивное», на встречи с народными мастерами (резчиками, вышивальщицами, золотошвеями, чеканщиками). Тесные культурные контакты, без сомнения, содействовали повышению профессиональной базы местных авторов. С другой стороны, это способствовало расширению границ творческой деятельности художников Москвы, приобщавшихся к культурному наследию народа, и в целом способствовавших развитию реалистического изобразительного искусства Калмыкии.

Из двухсот работ, представленных на второй республиканской художественной выставке, половину составили картины и этюды, написанные на производственную тематику. Агитационным пафосом социализма были проникнуты сюжеты строительства дороги «Элиста–Дивное»: «На трассе» Р. Богославского, «Утро на трассе», «На Юстинском участке», «Дорога Элиста–Дивное» И. Нусхаева и Л. Очирова. Портреты передовиков социалистического труда ударной для того времени стройки в Калмыкии, изображение этой и других строительных площадок города и республики нашли отражение в произведениях авторов.

Продолжающие тематическую линию выставки работы московских художников в графике имели выраженный этнографический характер. И это понятно: в них авторы открывали для себя своеобразие восточной культуры, имеющей древнее происхождение, приобщались к быту и духовности калмыцкого народа, его богатейшей истории. Таковыми воспринимаются многочисленные произведения Л. Аронова, выполненные в технике масляной живописи портреты артистки Улан Лиджиевой, джангарчи Давы Шавалиева, «Старушки-калмычки», «Портрет девушки» и «Отдых в степи», этюды «Верблюд», «Весна в степи», а также два пейзажных полотна «На строительстве дороги «Элиста–Дивное».

Портреты участниц ансамбля песни и пляски Б. Манджиевой, У. Лиджиевой, Л. Русаковой и других жителей степной республики; пейзажи «В степи», «Пастбища», «Мостик», «Вечер», «Элиста» были представлены В. и Н. Фаворскими в технике акварели. Насколько плодотворным был этот период культурных контактов для приезжих художников можно судить по прошествии полувека. Обширный калмыцкий цикл зарисовок, созданный В. А. Фаворским (более 150 произведений), впоследствии по инициативе Калмыцкой государственной картинной галереи был представлен в 1990 году в юбилейной художественной экспозиции

«Калмыкия В. А. Фаворского», посвященной 550-летию калмыцкого героического эпоса «Джангар». В состоявшейся перекличке времен и традиций необходимо видеть органичное продолжение плодотворного этнокультурного диалога, начатого в 1940 году додепортационного развития изобразительного искусства республики.

Ожидаемое со стороны гостей творческое «открытие Калмыкии» в книжной графике на выставке 1940 года составили 13 графических листов, написанных темперой и черно-белые иллюстрации в технике ксилографии к изданию эпоса. Их представил руководитель творческой группы московских художников В. А. Фаворский, завершивший основную работу по сбору и оформлению юбилейного издания вместе с Н. Фаворским, Г. Ечеистовым, Ф. Константиновым и Л. Мюльгауптом. Из них Н. Фаворскому принадлежали акварельный фронтиспис и гравюра к 12 песни, 6 листов иллюстраций к эпосу (гравюра «Битва Хонгора с Цаганом» и другие), а также 5 иллюстраций к эпосу в гравюре, самостоятельно созданные Г. Ечеистовым. Складывающиеся в общую картину творческого отчета живописные и графические наработки были сделаны в полевых условиях экспедиции московских художников.

Естественно, большая часть экспозиции была отведена произведениям калмыцких художников, и в частности, 65 работам И. Нусхаева, отобранным комиссией во главе с В. Фаворским. Количество произведений, прошедших компетентный отбор, свидетельствует о большом творческом потенциале автора, являвшегося, без сомнения, ведущим профессиональным художником Калмыкии того времени. Среди его многочисленных работ эпосу были посвящены монументальные панно-картины «Сражение Хонгора Алого Льва с шулмусами хана Догшн Шара Гюргю», «Встреча Хонгора с девушкой», «Хонгор и Ага Шавдал». Им были созданы графические портреты сказителей Анджуки Козаева, Давы Шавалиева, Мукебюна Басангова, Сангаджи Джанахаева как дань живой и плодоносящей в довоенный период эпической традиции культуры народа.

Обширная портретная галерея И. Нусхаева была продолжена образами воинов Красной Армии и политрука С. Гаряева, представителей национальной интеллигенции, режиссера Е. Цатуряна, актрисы М. Саргиновой и среди этих произведений — портретом В. А. Фаворского, выполненным цветным карандашом. Простое перечисление этого ряда произведений, приведенных в каталоге выставки, дает возможность судить о даровании художника-портретиста, его замечательной творческой работоспособности.

Продолжением экспозиции были 12 произведений Л. Очирова, из них 6 — по мотивам эпоса, объединенные темой «Богатыри Родины». Из 40 живописных работ Р. Богославского, одна из них была выполнена на тему эпоса «Борьба Хонгора Алого Льва с Цаганом». Важные для нас данные о выставке были взяты И. Трошиным из материалов отчетов Л. Аронова, Г. Ечеистова, Н. Аввакумова оргкомитету СХ СССР [Архив правления СХ СССР. Д. 614, оп. 1, с. 97, л. 13].

Отметим, два панно вышивальщиц Б. Молокановой и Н. Саргиновой на эпический сюжет, были выполнены ими по эскизу И. Нусхаева, представляя в многогранной широте творческую деятельность автора. Выставленные здесь же эскизы декораций И. Нусхаева и Н. Фатова к спектаклю «Бумбин Орн», эскизы костюмов Д. Сычева наглядно свидетельствуют о зарождении театрально-декорационного искусства Калмыкии [Трошин1965: 26–27].

Подготовка и работа над юбилейными (к 550-летию эпоса «Джангар») выставками «Калмыкия В. А. Фаворского» и «Школа В. Фаворского», открытыми в Калмыцкой государственной картинной галерее в 1990 году, дала возможность автору, тогда научному сотруднику музея, восстановить картину взаимодействия художественных традиций в историческом диалоге того периода.

Впечатления В. Фаворского от увиденного в Калмыкии легли в основу его многочисленных произведений «Актриса в национальном костюме», «Тетя Наташа, портниха театра», «Танцор Очир Катышев» и других. Костюм он изучал в фондах краеведческого музея, хранившего бесценные богатства культурного наследия народа. Многобразие этнического типа калмыков художник запечатлел в образах артисток Эрендженовой и Русаковой, артиста Гришкеева, учителя Дюдеева, зоотехника Босхомджиева. Полнокровно живут в пространстве графического изображения джангарчи Эренджен Самтонов, мальчик Дорджи-Гаря Потняев, домбристка Цаган Дорджиева и многие другие. Выставка «Калмыкия В. А. Фаворского», открытая в залах Калмыцкой государственной картинной галереи в дни празднования 550-летнего юбилея эпоса «Джангар», явилась для многих людей старшего поколения, перенесших депортацию, встречей с незабвенной молодостью. Об этом свидетельствовали многочисленные записи посетителей, с чувством глубокой признательности оставленные в «Книге отзывов» данной выставки.

Память художника была поразительной, — вспоминал писатель Л. Инджиев, — волею обстоятельств оказавшийся в его мастерской спустя двадцать лет после депортации народа. В ответ на вопрос, помнит ли он республику довоенного периода, В. Фаворский вытащил из объемной папки, на которой крупными буквами было выведено «Калмыкия», карандашный портрет писателя, ставшего когда-то его моделью на полчаса в 1939 году. Такие наброски автор делал повсеместно, где приходилось ему бывать, — на отдельных листах или в блокноте, по ходу размечая сюжет, его детали и цветовую раскладку, после им дорабатываемые. Документальную точность исполнения этих произведений подтверждают авторские подписи, содержащие имя и фамилию портретируемого, место и дату изображения.

Зная, что исторической прародиной ойратов-калмыков, откочевавших из Джунгарии, является Западная Монголия, в иллюстрациях к эпосу В. А. Фаворский и его коллеги вместе с тем изображали степь прикаспийскую, видя в этом необходимое приближение эпического повествования к современному калмыцкому читателю. Таков ряд его акварельных и карандашных зарисовок «Лошадь с жеребенком», «Табунщик Аржуев», верблюдов и быков, курдючных овец, повозок на фоне июньской в палевой зелени калмыцкой степи. Додепортационная Калмыкия стала для В. А. Фаворского и его коллег открытием самобытной культуры, воспринятой в непосредственном контакте с людьми и природным окружением, реальностью и эпическим наследием, сохраняющимся в живой устной традиции. Строящей социалистическое общество и новую культуру, открытую в динамичном движении ко всему новому — такой запомнили довоенную Калмыкию московские художники. В процессе взаимодействия культур была рождена совместная экспозиция республиканской художественной выставки, посвященной 500-летию калмыцкого героического эпоса «Джангар». Входившая в комплекс праздничных мероприятий выставка явилась событием большой культур-

ной значимости для становления профессионального изобразительного искусства Калмыкии.

Активное участие в выставке художников республики содействовало приобщению их к европейскому реалистическому искусству, представленному творчеством В. А. Фаворского и его коллег в новационном содержании и технической основе московской графической школы. Этническое направление, озаглавленное традиционным наследием народа, формируется в многообразии жанров молодого изобразительного искусства республики.

В 1990 году, спустя полвека в залах Калмыцкой государственной картинной галереи открывается следующая выставка, связанная с додепортационным периодом истории изобразительного искусства. Экспозиция «Школа В. А. Фаворского» собрала многие произведения авторов, принимавших участие в создании иллюстрированного издания калмыцкого героического эпоса «Джангар». Их имена вошли в историю становления искусства республики: Н. Фаворский, Г. Ечеистов, Ф. Константинов, В. Фербер, В. Федяевская, Т. Козулина, Л. Мюльгаупт, О. Эйгес. В 1958 году в связи с восстановлением автономии калмыцкого народа некоторые из них приняли участие в переиздании юбилейной иллюстрированной книги «Джангар». Данная экспозиция и известное издание постдепортационного периода дают возможность прикоснуться к творчеству учеников В. А. Фаворского, ощутив атмосферу этнокультурного диалога традиций, сопутствовавшую деятельности авторов в Калмыкии и в дальнейшем подготовке юбилейного переиздания калмыцкого эпоса.

Продолжением художественного процесса додепортационного времени явилась довоенная «Весенняя выставка произведений художников Калмыкии», открытая к празднованию Первомая в 1941 году. На ней были представлены «Портрет О. Городовикова» Л. Очирова и его тематическая композиция «Выступление Салбыкова в Кремле». К сожалению, сегодня мы не имеем возможности судить о художественных достоинствах этих несохранившихся произведений. Своеобразным обобщением данного этапа развития профессионального искусства рассматриваем живописный триптих «Калмыкия» И. Нусхаева. Его составными частями явились сюжеты, фиксирующие вехи развития социалистической республики: «Переход на новые пастбища», «Новые хозяева калмыцкой степи», «Гражданская война». Пейзажи автора «Элиста строится» дополняли экспозицию. Традиционная культура народа и его история, как дань памяти тем, кто устанавливал советскую власть в автономной республике и строил социализм в Калмыкии, составили живописную панораму произведений.

«На птицеферме» и «Колхозная отара» Р. Богославского; «Пушкин в калмыцкой кибитке» С. Хазыкова; «В новой семье» и «Портрет колхозника-ударника Д. Убушаева»; резные в дереве горельефы «Джангарчи А. Джанахаев» и «Золотошвея Н. Гаряева» Э. Шараева, вышитые панно и изделия Н. Саргиновой и Б. Молокановой, а также эскизы костюмов и декораций И. Нусхаева и Н. Фатова к спектаклю «Бумбин орн» [Трошин 1970: 75] составили экспозиционный ряд выставки, продолжающей в художественных образах жить юбилейными торжествами. Они явились событиями большой культурной значимости не только для калмыцкого этноса, но и всей страны Советов. Свидетельством тому могут служить многочисленные материалы периодической печати того времени, в ряду которых сегодня с большим интересом воспринимается замечательная статья В. А. Фаворского «Как я работал над «Джангаром» [Фаворский 1982].

Содержанием произведений изобразительного искусства Калмыкии, как и других регионов страны, в последующие годы становится военная тематика, ее агитационный характер. В годы Великой Отечественной войны появляется политический плакат, как новый жанр графики, тесно связанный с газетными публикациями: информационными сводками, статьями и очерками на военную тему. Таковыми явились сатирические плакаты И. Нусхаева, выпущенные местным издательством: «Смерть озверелому фашизму», «Уничтожим фашистскую гадину», зарисовки Л. Очирова «Гитлер — это война», «Такой будет конец Гитлеру». Карикатуры калмыцких художников перерисовывались в «Боевые листки» и районные газеты. Агитационное назначение имело оформление призывных пунктов, военных комиссариатов, клубных помещений.

Союз художников республики по инициативе И. Нусхаева организовал регулярный выпуск «Окон ТАСС» в содружестве с местными литературными деятелями. Теме помощи фронту были посвящены плакаты «Собрать без потерь урожай — помочь фронту» Р. Богославского, «Первые пуды хлеба — фронту» И. Нусхаева и др. Надо отметить, подобные тесные связи искусства со сферой политического и идеологического просвещения масс наблюдались повсеместно на всей территории страны. В каждом регионе творческая деятельность художников отвечала духу военного времени, мобилизующего народ на борьбу с немецко-фашистскими захватчиками.

В этот период продолжается активная экспозиционная деятельность калмыцких художников. В марте 1942 г. открывается следующая республиканская выставка. С местными авторами в ней принимает участие М. Гафт, театральный художник, прибывший из Ростова-на-Дону. В произведениях, выполненных в живописи и графике, были представлены батальные сцены, портреты воинов, жизнь республики. Сюжетная композиция «Подвиг Нармы Шапшуковой» Л. Очирова была посвящена прошлому эпохи гражданской войны, «Всеобуч в колхозе» П. Емчигировой — времени культштурма, «Тачанка» и «Известия с фронта» М. Гафта [Трошин 1970: 77]. Исторический жанр, отвечающий военному духу времени, продолжает вдохновлять И. Нусхаева, представившего на выставку живописное полотно «Въезд калмыцкого полка в Париж в 1813 году».

Это была последняя данного периода выставка художников Калмыкии. Многие из авторов, в том числе И. Нусхаев, Л. Очиров и другие, согласно источникам, погибли в застенках НКВД по доносу в антигосударственной деятельности [Художники Калмыкии 2009: 107, 150]. Массовым репрессиям, направленным против малочисленных народов, предшествовало смутное время политической борьбы в стране и в верхних эшелонах власти страны Советов. Эпоха массового насилия, унесшая миллионы жизней специалистов, партийных деятелей, руководителей и просто честных людей, не миновала и творческой интеллигенции Калмыкии. По прошествии времени художники, стоявшие у начала зарождения советского реалистического искусства в республике, были реабилитированы в силу отсутствия состава преступления в их творческой деятельности.

Анализируя историческое прошлое в реконструкции по сохранившимся фрагментам, приходим к следующим положениям. Юбилейная экспозиция к 500-летию эпоса «Джангар» явилась катализатором художественного процесса, получившего развитие в Калмыкии в додепортационный период 1930-х – начала 40-х годов. В это время наблюдается сложение основных видов и жанров профес-

сионального изобразительного искусства. Ведущими видами искусства становятся станковая живопись и графика, наиболее мобильные в актуальных запросах времени социалистического строительства. Скульптура как вид пластического искусства бытует в творчестве народных и самодеятельных мастеров, испытывая влияние традиций художественной резьбы по дереву. Оформляется театрально-декорационное искусство, получает развитие декоративно-прикладное искусство Калмыкии в творческой деятельности резчиков по дереву, мастериц золотного шитья и вышивки. Традиция живет и одухотворяет произведения молодого профессионального искусства республики сохраняющейся образной памятью предков. Это явилось главным открытием для московских художников во главе с В. А. Фаворским, обобщившим свои впечатления в небольшом станковом произведении «Военный праздник в Калмыкии», написанном впоследствии в эвакуации в Самарканде (1942). В. А. Фаворский и его коллеги стали участниками и очевидцами поступательного развития художественного процесса в додепортационный период истории народа.

Многослоен процесс социокультурного развития этноса в культурном пространстве России XX века. Профессиональное искусство Калмыкии формируется в историческом процессе «наведения мостов» между культурами разного происхождения. Традиционное прошлое, во многом определяющее мировидение молодой творческой интеллигенции республики, испытывает европейское влияние в художественном поле российского отечества. Это формирует евразийский вектор развития изобразительного искусства Калмыкии. Его анализ предполагает философское осмысление культуры продуктом истории этноса. В призме этнокультурного взаимодействия воспринимается приобщение авторов довоенного иллюстрированного издания калмыцкого героического эпоса «Джангар» к творческому наследию народа. Став своеобразным культурным «мостом», соединившим цепь исторического развития калмыцкой культуры, иллюстрированное издание эпоса явилось проекцией художественной жизни республики додепортационного периода. Процесс становления профессионального искусства, начатый в 1930-е годы социалистического строительства, был грубо прерван противоправной политикой сталинских репрессий. В 1943–1944 годах автономия была упразднена, а народ выслан в Сибирь. Насильственная депортация повлекла за собой уничтожение его культурного наследия, в полной мере это относится к достижениям додепортационного периода 1930–1940-х годов, заложившего основу реалистического искусства Калмыцкой Автономной Советской Социалистической Республики.

1.2. Калмыцкое изобразительное искусство 60-х гг. XX века в ускоренном темпе постдепортационного развития

В 1957 г. сталинская политика геноцида малых народов была осуждена, автономия Калмыкии восстановлена. Утраты материально-художественной культуры обусловили ее исходное «остаточное» состояние в процессе возрождения республики. Начало постдепортационного развития калмыцкого изобразительного искусства второй половины XX столетия в очерках исследователя И. Трошина кратко обозначено послевоенным периодом художественного явления. О трагедии народа в его и других исследованиях искусства Калмыкии советского времени не упоминается. Восстановительный процесс культуры республики описывается как явление повсеместное в стране, оправляющейся после военной разрухи И. И. Трошиным, С. М. Червонной и другими авторами. Отсутствие объективного видения истории не позволяет исследователям выявить, описав в искусстве данного периода его локальные особенности.

Отметим главное, оно развивается в русле восстановления автономии Калмыкии, аккумулируя в себе высокий возрожденческий пафос художественной культуры второй половины века. Это было связано с политическим актом жизненной важности для республики, а именно с политической реабилитацией депортированного в Сибирь калмыцкого народа. Происходит это в атмосфере идеологической «оттепели», наступившей после ухода сталинского режима. Возвращение народа после тринадцатилетней ссылки на родину происходило согласно Указу Н. С. Хрущева 1957 года о реабилитации и восстановлении Калмыцкой автономной советской социалистической республики, знаменуя начало новой вехи в истории его культуры.

Драма депортации обозначила кризисный этап в судьбе народа: более половины не вернулось в родные места и по сей день не восстановлена его довоенная численность. Огромны утраты культуры: период политической ссылки стал временем забвения художественного наследия, традиций. Это приводит к необходимости воссоединения прерванной цепи культурного развития народа. Горячим желанием восстановления утраченного одухотворено творчество авторов, прибывших в Элисту из различных регионов Советского Союза. Там они находились в положении спецпереселенцев, ограниченных в свободе передвижения и лишенных полных прав граждан своей страны. Справедливость восторжествовала: обретение национальной автономии вдохнуло новую жизнь в процесс культурного восстановления, в котором художники принимают активное участие. Это определяет развитие изобразительного искусства Калмыкии периода конца 1950 – начала 1960-х годов.

В числе первых творческих кадров, прибывших на родину, были живописцы К. М. Ольдаев, У. Д.-Г. Бадмаев, Г. О. Рокчинский, скульптор Н. А. Санджиев. На родину специалисты с профессиональным художественным образованием приехали не только по зову сердца, но и по официальному вызову вновь созданного правительства республики. Из мест проживания в вынужденной ссылке К. Ольдаев прибыл выпускником Ашхабадского художественного училища, У. Бадмаев — Нижне-Тагильского училища, Г. Рокчинский окончил Алма-Атинское театрально-художественное училище имени Н. В. Гоголя, Н. Санджиев — Новоси-

бирскую студию изобразительного искусства. Факт, свидетельствующий о реалистической художественной школе, ставшей основой культурного возрождения Калмыкии в сфере изобразительного искусства.

Впоследствии к немногочисленным национальным кадрам присоединяются сценограф Д. В. Сычев, работавший в Калмыкии до войны, графики Б. Ф. Данильченко и В. И. Мезенцев, выпускники Краснодарского художественного училища, составившие группу профессиональных художников, вокруг которых со временем консолидируются новые творческие силы республики.

С пополнением коллектива растет необходимость в создании материальной производственной базы его расширяющейся деятельности. Согласно архивным данным, в августе 1959 г. в Элисте был создан филиал Сталинградского отделения Художественного фонда РСФСР [КУРК НА. Р–156, Оп. 1, д. 42, лл. 8–9]. В 1961 г. решением Секретариата Союза художников РСФСР было сформировано Организационное бюро Союза художников КАССР, руководящее и координирующее производственную и творческую деятельность в республике. Задачами Оргбюро СХ Калмыкии определяются: пропаганда изобразительного искусства, использование всех возможностей для подъема искусства в совокупности его видов; в том числе декоративно-прикладного, книжной графики и наглядной агитации; организация выставок стационарных, передвижных и обменных [КУРК НА.Ф.Р–307. Оп. 1, дд. 1–16].

Последняя из поставленных задач предполагает создание условий активной творческой деятельности, периодически представляемой на выставках жителям республики, региона, Российской Федерации. Так, в начале шестидесятых годов проводятся выставки: городская «Неделя изобразительного искусства» (ежегодно в апреле) и групповая в Волгограде, республиканская художественная «Советская Калмыкия», ставшая с этого времени традиционной, российские «150 лет Отечественной войны 1812 года» и «Советская Россия», зональная «Большая Волга» и многие другие [КУРК НА.Ф. Р–307. Оп. 1, д. 3, л. 1]. Участие в выставках тематически определяло и стимулировало творческую деятельность художников, поддерживая органичные связи с другими регионами и республиками РСФСР и страны Советов.

Выставка как явление художественного процесса имела большую значимость для формирующегося творческого коллектива. Организация и участие в выставочной деятельности давали возможность авторам соотнести свои творческие достижения и недочеты в общем русле развития советского искусства, позволяя делать выводы в перспективе дальнейшей деятельности. Локальный характер местных выставок (городских, групповых, республиканских) давал возможность чувствовать себя членом коллектива, объединенного одними целями и задачами. Художники на зональных и российских выставках представляли общую для всех регионов страны социалистическую тематику произведений, вместе с тем имеющую локальные особенности в развитии того или иного вида искусства. Участие в подобных выставках расширяло творческий горизонт авторов, давало представление о художественном уровне других регионов страны, служило ориентиром в дальнейшем движении на пути совершенствования профессионального мастерства и открытия новых рубежей в искусстве. В таком взаимодействии освоенного в творческой деятельности с новациями внешнего культурного окружения республики происходило развитие изобразительного искусства Калмыкии 1960-х годов.

Оптимистический пафос возрождения культуры сопровождал постдепортационное искусство в становлении его видов и жанров. История как бы заново возвратилась на круги своя через прошедшее двадцатилетие. Оно вместило драму насильственной высылки народа и восстановление справедливости в обретении им родины и вместе с ней — национальной культуры. Происходило это на новом уровне интеграции постдепортационного калмыцкого искусства в советский художественный процесс. Как и прежде, живопись, доминирующий вид изобразительного искусства, определяла ускоренный темп культурного развития Калмыкии. Появляются произведения, концентрирующие молодой, позитивный дух того времени, насыщенного чаяниями этнического сообщества, устремленного вперед и наверстывающего упущенное за время депортации.

Среди них полотно «Мать-земля родная», созданное в 1964 году народным художником РСФСР Г. Рокчинским (1923–1993). Оно воспринимается сегодня символом жизнестойкости калмыцкого народа и его культуры. Знаковое в этнической символике художественного образа произведение родилось из-под кисти автора, сполна пережившего вместе с народом драматические коллизии его исторической судьбы. Жизнеутверждающая идея в лаконичной емкости живописного решения во многом сопряжена с дальнейшим развитием калмыцкого изобразительного искусства второй половины XX века, призванного утверждать социалистический пафос созидания. Для Калмыкии вместе с тем, подчеркнем, —ускоренного восстановления культурных достижений додепортационного периода истории.

В этносфере культуры переживания триумфов и трагических событий в жизни народа надолго сохраняются в памяти поколений. Теснейшие интегральные связи между психологией, характером этноса и культурой прочитываются в произведениях искусства. Центральной темой становится та, где накапливаются исторический опыт жизни социума и спектр чувств, характеризующих в целом его нравственно-психологическое состояние и тонус общественной жизни.

Наглядным выражением этой закономерности явилась первая республиканская художественная выставка постдепортационного периода, получившая название «Советская Калмыкия». Экспозиция исторической значимости была открыта 21 ноября 1963 года в помещении Дома пионеров. На сравнительно небольшой экспозиционной площади было представлено 150 произведений живописи, скульптуры, театрального и прикладного искусства 14 авторов, среди которых, как и до войны, были самодеятельные художники [КУРК НА.Ф. Р–307. Оп. 1, д. 4, л. 1]. Выставка была воспринята зрителем на высоком эмоциональном уровне. В Национальном архиве Республики Калмыкии хранится книга отзывов на 40 листах, наполненная большей частью восторженными отзывами посетителей о произведениях К. Ольдаева, Н. Санджиева, Г. Рокчинского, У. Бадмаева, Б. Данильченко и В. Мезенцева, Д. Сычева и других авторов, принявших активное участие в создании экспозиции, получившей широкий резонанс в духовной жизни общества [КУРК НА. Ф.Р–156. Оп. 1, д. 157, 40 лл.].

О значимости этой выставки для этнического самосознания авторов и общественности свидетельствует факт проведения расширенного заседания выставочного комитета в г. Элисте от 6 декабря 1963 года [КУРК НА.Р–156, Оп. 1, д. 147, 44 лл.]. Среди выступавших были ученые Ц.-Д. Номинханов, А. Ш. Кичиков, Ю. О. Оглаев, поэт Х. Сян-Бельгин, ветеран войны А. Г. Маслов, архитектор

Д. Б. Пюрвеев, обозначившие выставку событием огромной важности в калмыцкой культуре. Действительно, концентрируя мощный психологический заряд, искусство, воздействует на сознание этнического сообщества и способствует его духовной консолидации. В этом плане эмоциональное преломление творческой деятельности личности в социуме представляет особый интерес для исследователя. В образном мышлении авторов, сопутствующем творчеству, происходит преобразование патриотических чувств. В обратной связи оно находит выражение в эмоциональном отклике общества.

Душа этноса живет жизнью творческой индивидуальности, одухотворяя создаваемый ею художественный образ. Таковым воспринимается обобщенный в живописи Г. Рокчинского образ матери-родины, выразивший высокий патриотический и эмоциональный настрой народа. Другими темами произведений становятся историческое прошлое калмыков в сюжетах войны 1812 года и пугачевского восстания, установления Советской власти и участия в Великой Отечественной войне, хозяйственно-культурное строительство возрожденной Калмыцкой Автономной Советской Социалистической Республики.

В выводах бурно прошедшего общественного обсуждения была сформулирована назревшая к тому времени проблема — создание необходимых условий для творческой деятельности художников. Востребованность искусства, провозглашенная в общем мнении выступавших на обсуждении выставки, инициирует подъем культурногостроительства: творческих мастерских для художников, детской художественной школы и впоследствии организацию и открытие Калмыцкой государственной картинной галереи, преобразованной из художественного отдела Калмыцкого республиканского краеведческого музея имени Н. Н. Пальмова. Это важно отметить как осознание обществом значимости искусства в цепи преемственности духовной культуры, которую необходимо было восстановить в ускоренном ритме развития республики.

Создаются произведения, вошедшие сегодня в классику калмыцкого изобразительного искусства и выразившие эмоционально насыщенный всплеск возрождения. Творчество авторов шестидесятых овеяно жизнеутверждающими помыслами в процессе реконструкции истории и традиций народа. Тема созидательного труда современников, каноническая в советском искусстве, и живой интерес к истории этноса определяют в целом тематическое содержание искусства Калмыкии, призванного все это отобразить в жанровом многообразии живописи и скульптуры, графики, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства.

В динамике развития художественного процесса XX века, имеющего локальные особенности в регионах, в стране формируется волна национальных возрождений автономных республик РСФСР рубежа 60-х – начала 70-х годов. Самобытной ее составляющей рассматривается калмыцкое изобразительное искусство. Оно питаемо пафосом социалистического созидания всей страны и духовным подъемом реабилитированного народа, вернувшегося на родину.

Впервые наши художники имели возможность соотнести свои творческие достижения, сделанные за краткое десятилетие развития на выставке автономных республик 1971 года в Москве (28 апреля – 6 июня). В истории народа и калмыцкого искусства выставка подвела итоги восстановительного периода шестидесятых. В общей экспозиции российского изобразительного искусства на равных

воспринимался калмыцкий раздел знаменательной для творческого коллектива выставки. Обширный живописный ряд составили полотна «Мать-земля родная», «Хозяин степи» и «Супруги», «Герой Отечественной войны 1812 года Цо-Манджи Буратов» и «В отряд к Пугачеву», «Счастье» и «На стройке Чограя». На высокой ноте национального самосознания прозвучало полотно «Джангарчи Ээлян Овла» Г. Рокчинского, обозначившее в художественной выразительности образ Родины, истории и культурного наследия народа.

Пафос гражданской войны и созидательного труда несла темпераментная живопись произведений «Всадники революции», «Семья чабана», «Командарм Ока Городовиков» К. Ольдаева. Небольшой индустриальный пейзаж «На стройке Чограя» В. Чернова и тематические портреты-композиции «Счастье» и «Мужчины» О. Кикеева; «Партизанка Тамара» П. Шрамко; «Супруги» У. Д.-Г. Бадмаева; «Рабочий-камнерез Овшиев» А. Цебекова и другие произведения составили запоминающуюся живописную панораму экспозиции.

Калмыцкое искусство как результат творческой реконструкции художников старшего поколения явилось плодотворной почвой утверждения национальной культуры. Оно выразительно оформляется в произведениях станковой скульптуры: «Портрет Д. Кугультинова», «Старик Церен», «Портрет С. Каляева» основателя современной калмыцкой пластики Н. Санджиева. Небольшой, но емкий в образном воплощении раздел экспозиции дополняли произведения «Девушка» и «Юноша» В. Адьянова; «Укрощение коня» В. Васькина; «Герой Советского Союза Эрдни Деликов» Н. Эледжиева, молодых скульпторов следующего поколения, получивших профессиональное образование в постдепортационный период. Произведения представляли в целом калмыцкую пластику в разнообразии творческих индивидуальностей, составивших небольшой работоспособный коллектив художников республики.

Графики Б. Данильченко и В. Мезенцев выступили произведениями «Джомба», «Арлтан Ангуляев» и «Зая-пандита», «Братьям калмыкам» и «Күүкн». Наглядно и достойно был представлен данный вид изобразительного искусства, дополненный книжной иллюстрацией в разнообразии техники графического исполнения, в исторической и современной тематике созданных художественных образов.

Театральные эскизы декораций и костюмов к пьесам национальной драматургии «Кенз байн», «Бумбин орн» и «Будамшу» показали авторы Д. Сычев, использующий в сценическом оформлении орнаментальное наследие калмыцкого прикладного искусства, и В. Ханташов, недавний выпускник Ленинградского института театра, музыки и кино.

Декоративно-прикладное искусство республики было представлено на выставке музейными экспонатами — изделиями из дерева и металла, кожи и ткани, исполненными в народных традициях художественной обработки материалов. Оно было дополнено кожаными панно «Калмыкия» и «Красный богатырь» Е. Гашинского, «Калмыцкий танец» Г. Божкова, выполненными в технике тиснения и гобеленом «Калмыкия» Ш. Зихермана, призванными украсить жилой или общественный интерьер. Подчеркнуто декоративный характер современного искусства данного раздела калмыцкой экспозиции объясняется отсутствием развитых художественных промыслов в республике. Связанные с обработкой традиционных материалов (кожи, войлока, дерева и металла), они могли бы наглядно

представить художественные традиции народа, к сожалению, во многом утраченные за период депортации. Закономерным явлением видится и отсутствие национальных кадров в данной сфере изобразительного искусства Калмыкии.

Вместе с тем очевидными были успехи наших художников в живописи и скульптуре, графике и сценографии, в совокупности дающие представление о новом художественном явлении искусства Российской Федерации. В таком качестве выступило изобразительное искусство Калмыкии 60-х годов, что было конкретно и убедительно обозначено произведениями, представленными в экспозиции. Сейчас по прошествии времени можно утверждать: московская выставка автономных республик РСФСР 1971 года явилась исторической вехой, подытожившей первое десятилетие постдепортационного развития изобразительного искусства Калмыкии. Оно выявило немалую адаптивную способность национальной культуры, позволившую изобразительному искусству республики во многом восполнить утраты наследия в ускоренном темпе развития.

Плодотворные достижения постдепортационного десятилетия искусства Калмыкии были продемонстрированы в общей экспозиции автономных республик РСФСР, собравшей воедино творческий потенциал шестнадцати российских регионов. Участие в ней калмыцких художников подвело важный рубеж истории национального искусства XX столетия: профессиональный качественный рост творческого коллектива в ускоренном темпе социалистического развития республики. Оформление локальной школы Российской Федерации закономерно приводит к созданию Союза художников Калмыцкой АССР. Последнее становится актом исторической значимости, определяющим дальнейшее развитие изобразительного искусства.

Решением Секретариата СХ РСФСР принимается постановление от 13 апреля 1972 года за № 16 «О проведении I организационного съезда художников республики». Подготовительным этапом проведения первого в истории Калмыкии съезда художников необходимо считать данное десятилетие постдепортационного развития искусства. Плодотворным итогом 60-х годов становится учредительный съезд творческой интеллигенции. Программа съезда обозначила выступление делегатов и приглашенных с участием представителей обкома КПСС и творческих организаций Калмыкии. В отчетном докладе Г. О. Рокчинского, возглавлявшего в данный период Оргбюро СХ КАССР, прозвучали основные положения и итоги деятельности творческого коллектива, сумевшего за короткий срок своего существования достичь плодотворной зрелости и доказать свою профессиональную состоятельность. Результатом проведения съезда 22 апреля 1972 года было создание Союза художников Калмыцкой АССР, документально зафиксированное [КУРК НА.Ф.Р–307, оп. 2. д. 17, 18 лл.]. Свершилось историческое событие, расцениваемое сегодня фактом официального признания творческих достижений постдепортационной Калмыкии, одной из автономных республик РСФСР.

Активная деятельность авторов-шестидесятников в живописи и скульптуре, графике, декоративно-прикладном и театрально-декорационном искусстве имела запоминающееся выражение в возрожденческой волне подъема искусства. Одухотворяемое чувством этнического самосознания творческой личности, утверждаемого в творчестве, искусство было глубоко созвучно атмосфере созидания первых лет постдепортационного развития Калмыкии. Тенденции эти, долго рефлексирующие затем в художественном процессе последующих десятилетий,

пополняемые новациями, явились источниками развития искусства 70–80-х и далее перестроечных 90-х годов прошлого столетия.

Калмыцкое изобразительное искусство как вновь воссозданное художественное явление постдепортационного времени, формировалось и развивалось в спектре конкретных обстоятельств культурного строительства социалистической эпохи. Историческая судьба народа, испытавшего вынужденную депортацию, определила локальные особенности художественной культуры, сформированные в утратах и достижениях, синтезированных в ускоренном темпе восстановления автономии советской Калмыкии 60-х годов XX века.

1.3. Исторический жанр как этнокультурная доминанта художественного процесса

Историческая память подобна животворной струе родника, пульсирующей в произведениях, родившихся на гребне национального возрождения. Драматические коллизии истории народа выступили катализатором этнических тенденций в искусстве второй половины XX века. Лучшие произведения этого периода наполнены глубоким смыслом творческой жизнеспособности народа. Пройдя дорогой испытаний, он сохранил себя как этническую общность с уникальной историей и культурой. Чувство глубокой сопричастности к истории одухотворяет мироощущение творческой личности, выступая доминантой развития художественного процесса. Глубоко индивидуальное в выражении этнического самосознания, оно наполняет психологической выразительностью произведения исторического жанра не только шестидесятых, но и последующих десятилетий столетия.

Естественно это расценивать показателем возросшего этнического самосознания художников, выступивших в одном ряду — на равных с другими республиками, избежавшими прерывности художественной традиции. Ускоренный темп развития национального искусства выявил большой творческий потенциал коллектива, принимавшего активное участие во многих выставках республиканского, зонального и российского значения. Произведения ведущих художников Калмыкии неоднократно отмечались местной прессой и центральной критикой. Явлением российского масштаба были приняты полотна Г. О. Рокчинского [Искусство народов СССР 1917–1970… 1977; Искусство стран и народов мира…1971]. Скульптура Н. А. Санджиева, живописные произведения У. Д.-Г. Бадмаева и О. Х. Кикеева, графика В. И. Мезенцева и Б. Ф. Данильченко, эскизы декораций и костюмов Д. В. Сычева и В. Д. Ханташова высоко были оценены зрителем и отмечены в периодической печати республиканского и российского значения [Выставка 16-ти автономных… 1971]. Все это свидетельствовало о новом этапе формирования калмыцкого национального искусства в шестидесятые годы прошлого столетия. Оно родилось в обращении авторов к исторической памяти общества, одухотворенной высокими патриотическими чувствами. Оптимистично самоутверждение творческой личности, обращающейся к историческому жанру в разных видах изобразительного искусства. В воплощении исторического сюжета органично соединяются фольклорные и буддийские тенденции развития. В перекрестье явлений культуры зримо спроецирована важная в понимании калмыцкого искусства тема истории и исторической памяти, высвечиваемая в приз-

ме этнической идентичности творческой личности. Художественный процесс интегрирует дальнейшее ускоренное развитие культуры республики.

Выявление этнического поля культуры, осуществляющего преемственность художественных традиций, предполагает обращение в исследовании к историческому жанру в постановке конкретного ракурса вопросов. Как на пути интенсивного культурного обмена происходит взаимодействие всемирно-исторических стадиальных и локальных особенностей художественной культуры? Сохраняется ли в изобразительном искусстве традиционная модель мира номадов и каким образом проецируется в межэтнических аспектах развития искусства советской эпохи?

Калмыцкое изобразительное искусство и его развитие происходит в пространстве российской художественной культуры. Образные системы, традиционные и нетрадиционные, взаимоперекрываемые в евразийском культурном диалоге, сформировали искусство строящегося социализма. Чутко улавливающее новые веяния, оно продуцирует его содержание — социалистический реализм — в этническом своеобразии проявления в регионах России. Определяя евразийские особенности отечественной культуры, исследователи связывают это с понятием «российский ориентализм», появившимся в процессе открытия «внутреннего Востока» и осознания России как многонародного государства в начале XX века» [Вахитов 2013: 124].

В пафосе идеологии строящегося социализма в додепортационной Калмыкии появились первые образцы профессионального реалистического искусства, заменившие традиционные формы народного прикладного творчества и буддийской иконографии в живописи и скульптуре. Подобное явление «замещения традиции», в целом характерное для многих национальных регионов РСФСР, в республике прерывается, образуя белое пятно калмыцкой истории протяженностью в тринадцать лет (1943–1956). Депортация определила драматические рубежи периода насильственного забвения народа и его культуры, и далее — возрожденческие явления постдепортационного развития.

В социокультурных противоречиях происходит восстановление автономии республики, ее материальной основы и духовности. Историческая память народа концентрирует многие кризисные ситуации: смену места обитания предков, разрушение кочевого уклада, пролетаризацию культуры, ссылку и восстановительный постдепортационный период с последующими перестроечными явлениями конца XX века. Вкупе это приводит к тотальному «переворачиванию» всех структурных соотношений и приоритетов в традиционной культуре этноса. Коренным образом трансформируется этническое ядро искусства: уходят в прошлое традиционные художественные ремесла в переходе народа на оседлое бытие. В условиях октябрьского переворота и последующих социалистических перипетий российской истории было предано забвению изобразительное искусство буддизма. Художественные традиции, связующее звено в цепи преемственности культуры, подверглись деструктивному влиянию меняющейся социосреды.

Этническому мировоззрению, питавшему традиционное искусство, социализм противопоставляет новую «креативную культуру», порывавшую с исконным началом и ориентированную на пролетарскую идеологию страны Советов. Радикальные изменения эти должны были искоренить иерархию ценностей тра-

диционалистского типа культуры. Действительно, калмыцкая культура взамен утраченных интенсивно воспринимает европейские художественные ценности в активном диалоге культур XX века. Сложный процесс измеряется параметрами эволюционного и циклического развития культуры в ускорении ритма современной истории [Хренов 2002: 15–17], включающей этапы перехода от номадизма к оседлости, от феодализма к социализму и далее от культуры индустриальной к постиндустриальной цивилизации.

Стереотипизированный опыт адаптации калмыцкой культуры, открытой к восприятию ценностей и образцов других культур, в искусстве фокусирует взаимообусловленный процесс взаимодействия традиций и инноваций. Закономерно теряются черты и свойства культуры, не отвечающие духу времени. Вместе с тем этнической особенностью произведений соцреализма остается синтез сложных чувств и представлений в наследственном уважении к основам бытия традиционного общества. Это в свое время продемонстрировала художественная выставка 1940 года, посвященная 500-летию калмыцкого героического эпоса «Джангар» и консолидировавшая в додепортационный период творческие силы республики. Богатейшую историю и эпическое достояние народа, как неиссякаемый потенциал национальной культуры, рассматриваем этнодифференцирующим фактором ее постдепортационного развития.

Изобразительное искусство Калмыкии XX века сложилось в реалиях российской истории, критических не только для его формирования, но и существования самого народа. И это наложило на искусство особую печать образной памяти предков, произрастаемой из традиций прошлого. В ускоряющемся процессе глобализации «транзитивный» культурный макрокосм духовности народа формирует искусство как «зеркало бытия» в призме многочисленных инноваций. Оно аккумулирует возрожденческий пафос художественной культуры советской Калмыкии второй половины XX века, одухотворяет творческие поиски авторов, активизируемые в русле отечественного феномена национальных возрождений 60–70-х годов. Явления этнической мобилизации общества наблюдались и ранее до депортации и позже в перестроечном русле, эмоционально усиленном празднованием юбилея эпоса «Джангар» (1940 и 1990 годов), в творческом подъеме изобразительного искусства Калмыкии.

Обращение к истории всегда сопряжено с духовностью этноса: из родника культурного наследия черпает художник, создавая новую реальность. Живописные произведения 1960-х: «Рядовой Отечественной войны 1812 года Цо-Манджи Буратов» Г. Рокчинского, «Калмыцкий полк» и «В отряд к Пугачеву» К. Ольдаева определены батальным жанром, но различны в сюжетной разработке, творческой манере исполнения. Композиция «Калмыцкий полк» (1963), навеянная мотивами истории Отечественной войны 1812 года, наполнена бурным движением летящих коней, развевающихся знамен, волнуемой ветром травы. В насыщенном цветовом ключе задумана картина «В отряд к Пугачеву» (1965), в характерном драматическом напряжении композиционного построения. Произведение воспринимается как большой эскиз начатой живописной работы, — этим отмечены многие произведения К. Ольдаева. «Такая трактовка исторической темы в станковой живописи носит характер одностороннего взгляда на событие. Излишнее увлечение декоративностью мешает автору дать глубокое истолкование исторического факта, обедняет содержательную сторону произведения» [Яковлева 1972: 13].

Обращаясь к событиям гражданской войны, художник выступает в привычной для него роли портретиста. «Легендарный герой гражданской войны Ока Иванович Городовиков стал любимым героем Ольдаева, он упорно работает над раскрытием образа этого интереснейшего человека, находя различные композиционные решения. Самым удачным среди них, пожалуй, можно назвать портрет, где Городовиков изображен молодым полководцем с буркой за плечами на фоне войска (1967). В общем настроении картины есть героика и человечность, что делает ее созвучной революционным песням тех лет» [Яковлева 1972: 13]. Другим запоминающимся полотном, воссоздающим патетику гражданской войны, является монументальное полотно К. Ольдаева «Командармы Красной Армии». Это большой групповой портрет выдающихся советских военачальников С. М. Буденного, К. Е. Ворошилова и О. И. Городовикова. Изображая их гарцующими всадниками Первой конной Армии, художник увлеченно живописует боевой дух подвига, находя напряженный ритм многофигурной композиции, созвучный революционному пафосу времени.

С возвращением на родину художник Г. Рокчинский пишет историческую картину «Герой Отечественной войны 1812 года рядовой Цо-Манджи Буратов» (1963). В деталях одежды и вооружения центрального образа, походного снаряжения и кибиток калмыцкого лагеря в средней полосе России автор документально точен. Художник-исследователь в исторической реальности опирается на архивные материалы монографии Г. Прозрителева «Военное прошлое наших калмыков», посвященной войне с французами. В психологической выразительности образа героя одного из калмыцких полков русской армии, с этнографической достоверностью воссоздана страница истории России [Батырева 2004: 56].Анализируя его творчество шестидесятых, Л. В. Яковлева пишет: «Передача им исторического факта выходит далеко за рамки иллюстрации события. Глубоко пережитый, он становится символом величия народного духа, символом его мужества и сплоченности в пору испытаний. Работая над образом народного героя, художнику удалось создать не только убедительный характер, но и показать своеобразную красоту национального типа лица, костюма, оружия, предметов быта. Точность деталей, переданная с любовью, но не навязчиво, убеждает в достоверности рассказанного, а темпераментное исполнение и взволнованность художника не оставляют зрителя холодным и равнодушным» [Яковлева 1972: 7–8].

Размышляя о важных этапах истории своей родины, автор обращается к событиям, более близким нам по времени. Первым годам социалистического строительства в калмыцкой степи посвящена картина «Культармейка Цаган» (1967). В отличие от картины «Цо-Манджи», которая и яркостью цветового решения, и сложностью композиции, и необычайностью сюжета звучит как эпическая песнь о славном сыне народа, портрет культармейки решен в ином эмоциональном ключе. «И здесь автор использует форму композиционного портрета, максимально приближая героя к зрителю и развивая на втором плане действие, помогающее прочтению сюжета, но в этой работе нет эпической героизации, скорее это жанровая картина. Культармейка Цаган — обыкновенная девушка с милым открытым лицом, во всем облике которой нет ничего сурового и отрешенного. Цветовой строй холста сдержанный и гармоничный: серовато-коричневая гамма оживляется лишь вспышкой красного платка. В картине он играет роль не просто

цветового пятна, но и определенного символа новой жизни», — замечает искусствовед Л. Яковлева [Яковлева 1972: 8].

Лирической нотой живописного решения перекликается полотно «Культармейка Цаган» с другой исторической композицией художника «Пушкин в Калмыкии». В появлении ее надо видеть продолжение пушкинской темы, связанной с портретом поэта, написанным еще школьником. Участвуя в школьном конкурсе 1937 года на лучший рисунок, посвященный юбилею А. С. Пушкина, мальчик занимает первое место, за что был награжден призом (велосипедом). Фотография, сделанная коррепондентом журнала «Крестьянка» А. Шишкиным (1899–1985) в довоенное время, подписанная «Гарик рисует Пушкина», сохранилась в Российском государственном архиве литературы и искусства (Москва).

Произведения шестидесятых составляют цикл сюжетных вариаций темы. Из них наиболее известна композиция жанрового характера, изображающая поэта у брички и идущую ему навстречу калмычку с ведром воды. Полотна являются собственностью Республиканской юношеской библиотеки имени А. С. Пушкина и Калмыцкого государственного университета. В частном собрании хранится поздний тройной портрет, изображающий калмычку, Пушкина и автора. Тема эта, волновавшая автора много лет, каждый раз открывала новую тональность звучания популярного сюжета додепортационного изобразительного искусства. К ней в свое время обращались художники Л. Очиров, И. Нусхаев и самодеятельные авторы. Пронеся увлеченность пушкинской темой через ссылку, Г. Рокчинский плодотворно к ней возвращается по прибытии в 1961 году в Калмыкию, соединяя в творческой преемственности прерванную цепь развития изобразительного искусства.

Обращение к истории характеризует автора «вдумчивым, необыкновенно внимательным и добросовестным в глубинном воспроизведении и трепетном отображении эпохи на полотне» [Яковлева 1972: 8]. Прием символизации образа, отмечаемый в анализе творчества Г. Рокчинского, приводит его к древним традициям иконописного искусства предков. Таково калмыцкое боевое знамя, впервые воспроизведенное им в исторической композиции «Рядовой Отечественной войны 1812 года Цо-Манджи Буратов». С символической атрибутикой исторической картины у автора связана большая исследовательская работа по реконструкции иконописи, в прошлом воспроизводимой не только в живописи буддизма, а также приемами народного декоративно-прикладного искусства.

Многогранно поле исторической тематики произведений художника, и в частности, эпохи гражданской войны. Эскизы цветного витража в характерной манере контурного письма, были сделаны им для экспозиции республиканского краеведческого музея, произведения в оригинале не сохранились. В создании сюжетов исторического воззвания В. И. Ленина к братьям-калмыкам, призванных воспроизвести страницы Гражданской и Отечественной войн, вместе с автором принимали участие художники К. Ольдаев и Б. Данильченко.

Произведения скульптора Н. Санджиева повествуют о подвиге, где «автор строит композицию из нескольких фигур, не перегружая ее деталями и сложным движением. Таковы его станковые композиции «Письмо в родные края», «Солдат революции», известные еще по кемеровскому периоду творческой жизни. В монументальной скульптуре Н. Санджиевым создан памятник жертвам фашизма в селе Красномихайловка в Яшалтинском районе и, конечно, мемориальный

комплекс на месте захоронения героев Гражданской и Великой Отечественной войны в Элисте. «Скульптор нашел образное воплощение подвига в создании обобщенных портретов-символов, объединенных композиционным замыслом… Перед нами как бы вся история Советской Калмыкии: солдат времен гражданской войны, простые люди Калмыкии, юноша и девушка, погибшие в борьбе с врагами, солдат Великой Отечественной. Выполненные в большом масштабе, четкие и ясные по форме, они торжественно монументальны и в то же время индивидуальны в своих характерах» [Яковлева 1972:18].

Жизненная правдивость образов Н. Санджиева проявляется в конкретизации его портретной галереи: полководец О. И. Городовиков, героиня гражданской войны Н. Д. Шапшукова, заслуженный хирург КАССР Г. П. Жемчуев и классик калмыцкой литературы Баатр Басангов. Исторической теме были посвящены композиции «Письмо в родные края» (1958), «Подвиг Эрдни Деликова» (1960) и «Солдат революции» (1960), «страдающие излишней литературной повествовательностью и иллюстративностью» [Яковлева 1972: 19].

Редкий сюжет исторической тематики воссоздан в картине О. Х. Кикеева «Реквизиция»: калмыков-кочевников насильно угоняли служить в царской армии, оставляя семьи без кормильцев. Картина привлекает «жизненной правдивостью и выразительной передачей драматического содержания темы. Живопись холста решена в сдержанной холодной гамме» [Яковлева 1972: 20], созданной в экспрессивной выразительности красочного мазка.

В. И. Мезенцев — график, успешно работавший в линогравюре и офорте. Его графические серии, объединенные общим замыслом, вошли в альбом «В краю легенд», где собраны гравюры с изображением Тюменевского хурула, архитектурного памятника XIX века, дополненные сюжетами фресок, сегодня безвозвратно утраченных. Композиции выполнены в приподнято-романтическом ключе, с немалой долей фантазии в изображении, составленном по описаниям и сохранившимся архивным материалам. Работа В. Мезенцева в книге полна интересных замыслов, всегда отмечена хорошим вкусом и носит завершенный характер [Яковлева 1972: 20]. Интересным дополнением книжной иллюстрации того времени явилась графика Н. Будникова, художественного редактора Калмыцкого книжного издательства. Его произведения относятся к прикладной сфере графического искусства: плакаты, афиши, каталоги, проспекты, памятные медали и значки. Среди них значки и медали «40 лет Советской Калмыкии», «100 лет Элисте», «350-летие добровольного вхождения Калмыкии в состав России».

Станковую графику представляют работы Б. Данильченко на историческую тему: «Зая-пандита, основоположник ойрато-калмыцкой письменности» и «Арлтан Ангуляев», выполненные в технике линогравюры, и другие. История народа волнует художников, вызывая появление произведений, ставших классикой калмыцкого изобразительного искусства XX в.

В пафосе созидательной деятельности шестидесятых должно было появиться произведение как символ жизнестойкости культуры. Знаковое в этнической символике художественного мироощущения историческое полотно «Мать-земля родная» родилось из-под кисти Г. Рокчинского. Проста как жизнь композиция: старая калмычка с непокрытой головой, идущая по родной, вновь обретенной земле. Это сама мать-земля, олицетворяемая в образе женщины. «Земля, как живое существо, имеет свою душу», — говорил художник. На полотне ожила образ-

ная память предков, став для поколения вернувшихся на родину потрясающим откровением. Образ старой женщины подсказан конкретной личностью бабушки, носившей символичное имя Цаган (калм. «Чистая», «Светлая») и всю жизнь следовавшей нравственным заповедям буддизма.

Фигура, вырастающая из земли и прямо идущая на зрителя, точно угадана в масштабе изображения. Соразмерны, а точнее, равновелики в этой композиции Небо, Солнце, Земля и Человек. Их целостность в авторской интерпретации органично соединяется в Человеке, выступающем мерилом окружающего мира. Образ матери в восприятии знаков: перед нами сама животворящая мир Природа. Иконография воспроизводит традиционное древо мира, уходящее корнями в землю и вершиной поднимающееся в небо, их соединяя. Глубоко и значительно выражение лица старой матери, изборожденного, подобно древесной коре, морщинами. Здесь нет аффектации перенесенных горя и страданий в спокойном и светлом лике женщины. Вместе с тем это не безмятежная тишь природы: сдержанная сила духа озаряет его изнутри, придавая величавое выражение мудрости человека, многое испытавшего на своем веку.

Лицо матери окаймлено черными полосами шивирликов-накосников, вносящих в светлый колорит произведения драматическую ноту судьбы народа. Впрочем, тут же перекрываемую цветом желто-красной «оркмж», матерчатой перевязи, одетой на левое плечо женщины. Это символ мирянина, исполняющего обеты на пути сострадания ближнему. Символика его находит разрешение в правой руке женщины, поднятой к груди. Она несет четки, круг которых образует знаковую для понимания буддизма восьмерку благородного пути Просветления. Взаимообусловленность бытия — зашифрованный код прочтения многозначного произведения. Монументален Образ, озаряемый желто-белыми флюидами солнечного света, идущими как бы из самой плоти пастозной красочной поверхности полотна.

Горячий степной ветер треплет седые волосы матери. Голова ее непокрыта: убор снят, как обычно делают миряне, входя в храм. Таковым воспринимается сюжет долгожданной встречи с родной землей, принимающей женщину в свое лоно. В развеваемом на ветру подоле простого ситцевого «берзе» проглядывают белые шаровары. В композиции непреднамеренная деталь изображения, имеющая вместе с тем в традиционном свадебном ритуале народа многозначный символ продолжения Жизни. Важны и другие детали: накосники с токугами-оберегами замужней женщины, составляют форму треугольника и придают фигуре матери монументальную устойчивость. Заметим, треугольник в калмыцкой орнаментике восходит к символике плодоносящего женского начала. Жизнеутверждающая идея и лаконичная емкость живописного решения слились воедино в сокровенном названии многозначного образа «Мать-земля родная», тяготеющего в трактовке к традиционной символике образного мышления народа [Батырева 2004: 18–20].

Светоносна живопись полотна, ее трудно передать в описании сложного спектра тончайших переходов радужного цвета. Колорит построен в сочетании желтого, охристого, коричневого, куда белый цвет вносится как символ чистоты и материнского благожелательного начала в традиционной художественной культуре. В живописном спектре произведения уместен и черный цвет, имеющий в мироощущении народа философское значение взаимообусловленности

Бытия. В произведении органично использована знаковая система цвета, берущая истоки в народном орнаменте. Это его спектральная тональная раскладка, не размывающая, а придающая колориту вибрирующую структуру воздушного пространства. В процессе восприятия оно последовательно развертывается снизу вверх: от буйного весеннего растительного покрова земли (а именно: богатых пастбищных угодий, как материальной основы бытия скотовода-кочевника), поднимается по живородящему «стволу» фигуры матери и уходит через белую(!) главу высоко в небо. Древняя трехъярусная вертикаль мироздания предков трепетно воспроизведена художником, почерпнувшим ее из генной памяти народа. Образ Матери, подобно Древу Жизни, соединяет собой земную твердь и воздушный купол Вечного Синего Неба. Образная память предков ожила в живописи, обретя архетипическую основу воплощения в образе матери-родины.

Историческая тема запоминается творческими поисками в искусстве шестидесятых, дав по прошествии десятилетий новые всходы в калмыцком изобразительном искусстве XX столетия. Депортационный период истории народа явился катализатором этнических тенденций: память, подобно струе родника, пульсирует в произведениях, родившихся на гребне национального возрождения культуры. Они несут глубокий смысл жизнеспособности народа, с честью прошедшего дорогой испытаний.

В произведениях нашли отражение история, культурные ценности, традиции, быт, духовный подъем общества. Возрождение интегрирует поиски художественных традиций, стабилизирующих развитие искусства. Ритм волнообразного процесса сопровождается «всплесками» этнической идентификации творческой личности, таковым воспринимается постдепортационное развитие культуры. Восстановление попранных прав калмыцкого народа находит концентрированное эмоциональное выражение в произведениях искусства. Одухотворенное исторической памятью и этническим самосознанием творческой личности искусство интегрирует ускоренный ритм развития [Гачев 1964]. В видовом и жанровом многообразии постдепортационного развития историческому сюжету отведено особое место в творчестве калмыцких художников.

В восстановлении и трансляции культурного опыта из поколения в поколение реализуется диалог времен в границах единой традиции. Сохраняющаяся образная память этноса генерирует поиск и приращение культурных смыслов бытия, общего и специфичного, воспроизводится в структуризации художественного мировидения калмыцкого этноса. Историческая память, ее формовыражение позволяют видеть в мировосприятии личности инструмент адаптации и саморегуляции калмыцкой культуры. В целом образное художественное решение исторической темы выявляет тенденции искусства, проецирующие зрелость этнической идентичности творческой индивидуальности. Личностный уровень исторической памяти репродуцирует духовность калмыцкого этноса в совокупности национальных идей, передаваемых выразительными средствами изобразительного искусства Калмыкии 60-х годов постдепортационного периода.

2. 1970–1980-е годы. ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

2.1. Живопись в многообразии жанров

Реалистическое изобразительное начало в утверждении и пропаганде коммунистических идей формирует содержание советского искусства второй половины XX века. Пролетарская идеология, заменившая религиозное мировоззрение, приводит к становлению и развитию многонациональной культуры народов Страны Советов. В ее лоне рождено явление социалистического реализма в Калмыкии, в конкретных условиях довоенного периода и его возрождения в постдепортационную эпоху. Исторически обусловленная прерывность — фактор, определивший особенности калмыцкого изобразительного искусства XX века, его периодизацию (додепортационного и постдепортационного), рассматриваемую в историческом русле российской культуры. Искусство невозможно осмыслить вне общества, вне «традиций, стимулирующих рост адаптивных возможностей социальной системы в условиях строительства развитого социализма. Ими обусловлен художественный процесс, осуществляемый в социальном воспроизводстве культуры социалистического общества» [Маркарян 1981: 87] в искусстве соцреализма, обеспечивающем его стабильность.

В центре и регионах наблюдается бурное развитие экспозиционной деятельности: организация и проведение выставок республиканских, зональных и российского значения. В начале семидесятых открывается выставка 16 автономных республик Российской Федерации (Москва, 1971), подытожившая 1960-е годы; затем следует выставка, посвященная 60-летию автономии Калмыкии (Москва – Элиста, 1980) и юбилейная экспозиция, посвященная 375-летию вхождения калмыцкого народа в состав России (Москва – Элиста, 1983), объединившая творческие достижения 70–80-х годов XX века. Период конца столетия подводит своеобразный итог советскому искусству XX века, подготовленный творческой деятельностью художественной интеллигенции 70–80-х годов.

Культурную жизнь республики второй половины XX века во многом определяет выставочная деятельность Калмыцкой государственной картинной галереи. Ее тематическое содержание одухотворено патриотическим пафосом первого десятилетия восстановительного периода. Изобразительное искусство продолжает жить в ускоренном темпе развития, переживая период зрелости в восполнении утрат и творческих свершений коллектива в эпоху развитого социализма.

В художественном поле социалистического реализма идет процесс жизнеутверждающего созидания. Эмоциональное выражение оптимистического духа советской культуры получает тема «Земля и люди», характеризующая время «строительства коммунизма». Эпоха соцреализма рождает образ всемогущего покорителя Природы. Преобразующий ее Человек изображается в трудовых буднях и свершениях, регламентированных советским изобразительным каноном. Живопись Калмыкии 70–80-х годов представляет многообразие творческого воплощения «сурового стиля» искусства страны Советов.

Образ труженика, человека–хозяина своей судьбы разработан в «производственных» сюжетах изобразительного искусства предыдущего десятилетия. Полотно «Хозяин степи» (1963–1965) К. Ольдаева выступает живописным лозунгом социалистической эпохи. «Ярким ковром стелется степь, ее густая зелень с красными головками тюльпанов пронизана мягким солнечным светом… Образ человека в этой картине решен монументально. В фигуре сидящего чабана, во всей прочной слитности его с землей ощутимо торжественное величие», — пишет С. Червонная [Червонная 1987: 143]. Продолжающая тему картина «Семья чабана» (1967–1969) К. Ольдаева запоминается «фрагментарностью композиции, сходством с кадром, выхваченной фотосъемкой из обычного течения жизни простых людей… В горячей насыщенной красочной гамме выдержано все полотно» [Червонная 1987: 144].

Подчеркнутый декоративизм изображения социалистической действительности наглядно представляет живопись К. Ольдаева семидесятых — «Юность» (1974) и «Калмыцкий чай» (1974), где «жанровая сцена чаепития вырастает в символ счастливой и полнокровной жизни народа... Разостлан на земле ковер, в сборе большая дружная семья»: хозяйка дома, отец с сыном, глава рода и юная девушка, разливающая в пиалы чай» (Червонная 1987: 144). В другой многофигурной композиции «Юность» представлена группа молодых юношей и девушка, воспринимаемая хозяевами степи. Тема, эмоционально заявленная автором в шестидесятых, в характерном продолжении отмечена наращиванием декоративного начала в изображении сюжета «трудовой деятельности советских людей». Полотна перекликаются яркой красочностью в трактовке цвета, приобретающей у автора откровенно декларативный характер в броском сочетании с линейным рисунком композиции. В русле этого направления работает Н. Шиняев, выпускник Астраханского художественного училища, представляющий на республиканские выставки живописные композиции на современную — «Зурачи» и историческую тематику — «За лучшую долю» (1977–1978).

В реалистическом направлении развивается немногословное портретное творчество живописца У. Бадмаева. Уверенный крепкий рисунок, добротно сделанная композиция в продуманном минимуме деталей отличает его камерное произведение «Супруги». Эмоционально сдержанно, достоверно — без пафоса «трудовых будней» — сказано о судьбе простых людей в емкой выразительности парного портрета. Красноречивыми символами прочитываются калмыцкая деревянная чаша на вышитом рушнике в произведении, ставшем классикой советского изобразительного искусства Калмыкии. Портрет, созданный на рубеже 60–70-х годов, перерастает рамки жанра, выступая в качестве сюжетной картины глубокого интернационального и психологического содержания.

Выверены в деталях портреты ветеранов войны и труда, основанные на пристальном внимании У. Бадмаева к модели в живописном воплощении. В серии образов 60–70-х годов: «Портрет ветерана гражданской войны Б. Майорова», «Старейший большевик А. Маслов», «Герой Социалистического Труда Ф. Дедов», «Ветеран Б. Джиринтеев» — дана верная и уважительная характеристика людям, сделавшим достойный вклад в социалистическое настоящее республики. Чаще всего, это погрудное или поясное изображение личности в обстановке камерного интерьера или рабочей среды. Живописная галерея образов исполнена спокойного достоинства людей чести и общественного долга, представляя сегодня документальную значимость в воссоздании поколения социалистической эпохи. Такова негромкая, лишенная эпатажа правда жизни в образе «Ветеран войны Э. Шовгуров», венчающем вдумчивые поиски автором своего героя. Немногословно и в то же время много сказано о человеке в лаконичной выразительности композиции и приглушенном колорите портрета пожилого инвалида. Своеобразие реалистического отображения времени в живописи У. Бадмаева сменяется усилением декоративных средств выражения, что наглядно иллюстрирует его полотно «Стригали» конца 70–х годов.

В станковых формах живописи, представляющей искусство Калмыкии, воспроизводятся не только социалистическая действительность, но и драматические коллизии российской истории, воплощенные на конкретном материале темы «служения Родине». Суровый стиль соцреализма характеризует портретный триптих О. Кикеева «Мы — интернационалисты»: «Участник Монгольской народной революции Харти Кануков», «Боец французского Сопротивления Дмитрий Балханаков» и «Бывший югославский партизан Канур Лиджиев». Жизнеутверждающее патриотическое звучание произведений О. Кикеева обобщено емкостью образной символики, чеканной выразительностью натюрморта «Слово о герое», посвященного подвигу Эрдни Деликова, Героя Советского Союза.

Исторические полотна В. Ургадулова решены с монументальной простотой и точностью образного выражения реалистического метода в композиции «предстояния». Тематическая картина «Вдовы», натюрморт «Памяти отца посвящается» и портретный образ «Сапер Далдынов» — все 1977 года создания, были показаны на республиканской выставке «60 лет Великого Октября». Полотно «Вдовы», полное философских раздумий о трагедии войны, явилось продолжением работы над темой после создания дипломной композиции «Воспоминание о погибших». Неожиданным и ярким было появление на республиканской выставке 1975 года, посвященной 30-летию Победы над фашистской Германией, произведений В. Ургадулова. «Монументализация формы, чистота цвета, тенденция к сближению живописи и графики проявились в его творчестве, склонность к анализу жизни посредством символов и аналогов… В них композиция, цвет, материальность написанного располагают к созерцанию картины, размышлению о времени» [Художники Калмыкии 1979: 5–7, 14].

Такие жанры, как пейзаж и натюрморт, позволяют художнику выразить свое мироощущение. Выбранные им предметы, помещенные в конкретном пространстве, конструируют то особое отстраненное бытие, в котором пребывает автор. «Его точка зрения, всеобъемлющий взгляд сверху включаются в композицию, становясь ее частью. Тщательный отбор предметов… раскрывает сущность и содержание окружающего мира», — отмечает искусствовед Г. Токтосунова [Худож-

ники Калмыкии 1979: 11]. Таковы его графически выразительные, построенные на контрастах объема и цвета, живописные произведения «Безымянные высоты» (1975), «В мастерской» , «Натюрморт с черной доской», «У окна» (1976), характеризующие период становления творческой деятельности автора.

Зрелым художественным явлением предстает калмыцкое изобразительное искусство семидесятых годов. В 1979 году в Махачкале открылась зональная выставка «Советский Юг», собравшая художников автономных республик, краев и областей региона. Большой выставочный зал дагестанской столицы был переполнен произведениями живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. К подобным смотрам авторы готовились задолго, пройдя до этого отбор республиканских выставок, представляя на зональные лучшее из творческих работ.

Экспозиция Калмыкии, сравнительно небольшая в объеме, привлекала внимание многочисленных посетителей своеобразием колорита, насыщенного теплой охрой неоглядных степных просторов. Терпким ароматом полыни веяло от произведений, выделявшихся в плотном ряду художественных школ Северного Кавказа и юга России. Впечатляюще монументально воспринималось большое живописное полотно «Вдовы» в выразительной трактовке «военного» сюжета и динамичной манере исполнения В. Ургадулова, впервые участвовавшего в зональном смотре южного региона.

Композиция стоящих тесным кругом женщин разного возраста, монументально обобщенная в жесткой экспрессии рисунка и темном колорите, несла выражение суровой скорби и затаенных страданий. Война опалила огнем многие семьи, оставив без отцов детей. Трогательно беззащитен вихрастый затылок подростка в отцовской фуфайке, стоявшего рядом с матерью. Не по-детски сурово выражение его лица… Лаконично и выразительно полотно, посвященное памяти матерей, выстоявших в борьбе со смертью. Обобщенный большими плоскостями колористический и композиционный строй произведений в сдержанной эмоциональности авторской манеры В. Ургадулова отмечен печатью «сурового стиля» советского искусства.

Тема воинского подвига была достойно продолжена автором в произведениях «Сапер Далдынов» и «Памяти отца Илюмджи Ургадулова» (1977). Последнее решено с монументальной простотой: рядом со спящим ребенком лежат ордена деда–фронтовика, не вернувшегося с войны. Экспрессия красочного слоя, линейная выразительность рисунка, тонко смягчаемая в лице безмятежно спящего ребенка, выразительно подчеркнута лапидарной композицией отливающих металлом боевых наград. Полотно остается в памяти лаконичной точностью выражения темы и мастерством живописного исполнения, в эмоциональном ключе достаточно отстраненного.

В картине «В мастерской» запечатлены во фронтальном полуобороте друг к другу художник, в котором автор изобразил себя, и модель в розовом платье. Своеобразие живописи фиксируется в подчеркнуто внешней статике предстояния, насыщенной камерной интонацией сюжета. Безмолвный диалог выстроен в оппозициях колорита, данного широко и свободно ярким красочным пятном женского платья и темным торсом художника, его сильных рук, держащих кисти и светлым ликом модели, к нему обращенной. Синий фон по-особому празднично высвечивает цветок в темных волосах, изящную хрупкость женского об-

раза… Глубокий розовый цвет в тональной разработке воспринимается камертоном живописи, звучащей сильно, уверенно, мажорно. Многозначная тишина сопровождала восприятие полотен художника, выставлявшего на просмотр свои новые произведения… В ее наполненности всегда было ожидание встречи с искусством.

Глубоко значима для Калмыкии военная тематика произведений, связанных с Великой Отечественной войной, общая для всех регионов страны. Воинскому подвигу в Отечественной войне посвящены живописные произведения фронтовика П. Шрамко, хранящего память о военных испытаниях. Образ советского солдата создан в полотнах «Трудные годы. Партизанка Тамара», «Дозор» (1970–1971), «Рядовой Великой Отечественной войны» (1977). Им свойственны «прочувствованность» сюжета, глубокое знание суровой романтики тех лет, трудного военного быта. Исторические композиции органично дополняют портрет «Чабан А. Г. Баканова» (1978) и «пейзажная живопись, воссоздающая современную калмыцкую степь, районы нефтеразработки, берегов Каспия и предгорий Кавказа. Картина «Микрорайон» (1970) — живое и поэтичное воспроизведение городского пейзажа, выдержанного в свежей мажорной гамме с преобладанием холодного и чистого зеленого цвета» [Червонная 1978: 145].

Пейзажи В. Чернова, выпускника Туркменского художественного училища, отличает несколько «суховатая, графическая манера в любви к простым, ясным, иногда несколько упрощенным, как бы геометрически расчерченным композициям». Среди них выделяется обращение к жанру индустриального пейзажа в картине «На стройке Чограя» (1969), посвященной строительству в Калмыкии Чограйского искусственного водохранилища. Есть в этой небольшой по размерам композиции мастерская передача большого пространства в изображении объемного, вырытого котлована и состояния знойного полудня, усиленного красно-рыжим цветом открытого земляного массива. В картинах, изображающих степной ландшафт, видим «интерес к миниатюрным деталям, четко выделенным в прозрачной атмосфере пейзажа в произведениях «Аршань», «Вечер на Волге у Цаган Амана», «Ярмарочные холмы у Элисты» [Червонная 1978: 145], созданных на рубеже 60–70-х годов.

Жанровая картина В. Баталаева «У калмыцких мелиораторов» (1978) написана в темно-охристом колорите в ракурсе сверху, что создает панорамное видение калмыцкой степи, возрождаемой к жизни созидательной деятельностью людей. Другим направлением живописи автора является портрет. Образ «человека на своем месте», с честью и достоинством исполняющего свои обязанности, воссоздан автором в картине «Инспектор дорожного надзора Ф. Корнев». Интерес к конкретной личности характеризует творчество П. Усунцынова, отмеченное крепким рисунком и добротной пастозной живописью в произведениях «Айса» (1980), «Элистинка» (1983), «Ветеран войны П. Б. Маминов» (конца 80-х). Живописная композиция «Мотобол» (1980) И. Чмерева, запоминающаяся декоративностью цветового решения и лаконичной выразительностью динамичного сюжета, посвящена популярному в 70–80-е годы виду спорта в степной Калмыкии.

Фиксация социалистической реальности в многообразии ее проявлений с течением времени уступает место философскому миросозерцанию авторов. Это наблюдается в 80-е годы, выражаясь в произведениях разных жанров, где особое место отводится тематической композиции, призванной обобщить раз-

мышления автора о себе, окружающих людях, родной земле. Таковы элегичные в настроении и живописном строе сельские мотивы Н. Буцкого рубежа 70–80-х: «Любимый берег», «В гостях у деда», «Вечер из моего детства» и другие. Тема эта находит продолжение в жанре натюрморта («Дыни», «Натюрморт с тыквами»), живо осязаемом в мягко приглушенном колорите и выписанных деталях деревенского быта, создающих особое настроение «памяти о детстве». Сквозь желтоватую пелену красочного слоя воспроизводится калмыцкая степь в произведениях братьев Вал., Влад. и Вяч. Леджиновых, выпускников Астраханского художественного училища им. П. Власова. Таковы их пейзажи «На буровой», «В степи», «Калмыцкая степь» (1989)конца 80-х годов.

Достаточно отстраненным от социальных явлений выступает творчество В. Терехова. Его пейзажи — городской «Пробуждение дня» и другие изображения степного ландшафта («Бургуста», «На Маныче» и др.), — суховатые в цветовом строе и фактуре красочного мазка, воспроизводят жизнь природы, не нарушаемой присутствием человека. Созвучно им в сюжете, эмоционально наполненном запечатлении природы, воспринимается живопись С. Кравченко. Трепетное признание в любви родному краю несут работы «Тихая заводь», «Розовые берега», «Солнечный день. Озеро Маныч», созданные на рубеже 80–90-х годов.

Пейзажный жанр занимает особое место в живописи Г. Рокчинского, детально разрабатывающего цвет в спектре тональных отношений. В его живописной палитре цвет и свет становятся предметом экспериментирования с натурой. Схваченное мгновение жизни запечатлевается в вибрирующей поверхности красочного слоя, создаваемого мазком, различным в объеме краски, направлению и динамике. Особое внимание уделяется нахождению тона цвета в смешивании или параллельном наложении несоединимых, на первый взгляд, мазков чистого цвета. Вкупе они создают нужный цветовой эффект в колорите полотна, сложной игре цвета в природном освещении. Здесь много наблюденного, технически выверенного в интуитивном осмыслении натуры на пленэре, приближающем к оптическим достижениям импрессионистов. Живописцем синтезирован глубоко индивидуальный стиль утонченного декоративного колоризма.

В неброском своеобразии ландшафта воспринимаются степные пейзажи 70-х гг., одухотворенные искренней любовью автора, тонко чувствующего красоту родной земли. Неповторима она во всех проявлениях жизни: в полуденном мареве летнего зноя («В калмыцкой степи», «Знойное лето»), в бархатной умиротворенности сумеречной степи («Ночь над Чограем», «Теплый вечер», «Закат в степи»), в мглистом и влажном дыхании разбуженной весной земли («Весна в Калмыкии»). Художник любил писать пейзаж, передавая душу природы в ее первозданном дыхании, органично выраженном в антропоморфном образе «Матери-земли родной» [Батырева 2003: 28–29].

Пейзажный жанр является самостоятельным направлением в творчестве калмыцких художников или входит органичной составляющей в тематическую и портретную композицию. Живописец Г. Шалбуров, выпускник Саратовского художественного училища и Московского высшего художественно-промышленного училища имени Строганова, прожил недолгую творческую жизнь, оставив после себя небольшое количество работ — портретов и пейзажей Калмыкии. Сельские виды, выполненные крепким рисунком композиции и пастозным красочным слоем, — «Чабанская стоянка», «У перевязи» и другие характерны эскизной

броскостью изображения. Не только степь калмыцкая, но и иной пейзаж интересует авторов В. и Н. Монтышевых. В 80-е годы с творческой дачи на озере Байкал они привезли целую серию произведений, представляющую суровый ландшафт Сибири: «Байкал», «Солнечный день», «Вечереет». Пейзаж в их творчестве органично синтезирует жанр натюрморта, проявляясь в изображении цветов, предметов быта на фоне степного или речного сюжета.

Интерес к пейзажному окружению, органично входящему в тематическую композицию, представляет творчество Г. Бембеева, пришедшего в коллектив после окончания Пензенского художественного училища им. Савицкого в середине 70-х годов. Особенно плодотворным для него становится период 80-х годов, когда автор становится членом СХ СССР. Его произведение «Матери сорок первого» (1980), перекликающееся содержанием с «военными» полотнами В. Павлова и В. Ургадулова, отличает своя трактовка сюжета. Г. Бембеев особое внимание уделяет состоянию природной среды, в которой происходит сцена проводов. Мглистое небо с еле проглядывающим сквозь облака солнцем и низкий степной горизонт создают эмоциональное напряжение тревоги и одиночества женщин, оставшихся со стариками и малыми детьми на руках. По-иному в работе на пленэре передана автором прозрачная свежесть апрельского дня, созвучная стихам поэта Д. Кугультинова, посвященным весне. Тонко раскрыто эмоциональное состояние человека, восторгающегося красотой родной земли в полотне «Давид Кугультинов» (1988).

Работающий в различных жанрах живописи художник О. Кикеев в полную силу раскрывает свои творческие возможности в 70-е годы эпохи «развитого социализма». Автор «контрастно сопоставляет крупные локальные пятна, использует прием обведения фигур и предметов четкой, сочной контурной линией, уделяя внимание их ритмической согласованности, плавности силуэтов. Глубокой символической емкостью отмечено полотно «Счастье», создающее впечатление яркой оранжево-желтой, сверкающей земли под синим густым небом, на которой изящно рисуются гибкие, стройные силуэты красных коней и молодых всадников», — пишет С. Червонная [Червонная 1978: 145].

Творческий пафос О. Кикеева нашел адекватное воплощение в этом программном произведении автора. В силе полнозвучного живописного мазка, контрастно соотнесенного цвета и графической выразительности композиции сотворена жизнеутверждающая гармония, воспринимаемая гимном Жизни. … Силуэты всадников четко выделяются на золотистом фоне холмов, пашен и берега степного водоема. Ярко пламенеет девичья блузка, матовым блеском отливают тела лошадей. Звонкие контрастные аккорды цвета сдерживает жемчужно-серый тон, связывая напряженную гамму в единое целое. Таким предстает счастье в мироощущении, одухотворяемом этническим самосознанием калмыцкого художника.

Созданное ранее полотно «Весна» воспринимается органичным предвестием появления сюжета «Счастья». Пейзаж с розовыми облаками на темно-синем небе поражает пронзительным ощущением степного приволья в пьянящей радости бытия. Повышенная эмоциональная острота мироощущения и философичность мышления характеризуют жизнеутверждающее творчество О. Кикеева. Картина «Мужчины» являет собой живописное раздумье автора о преемственности и связи поколений. Это тройной портрет, монументальным центром которого вы-

ступает фигура сидящего пожилого человека, держащего на коленях маленького мальчика. Зрелым воплощением мужской линии калмыцкого рода воспринимается его отец, стоящий в профиль мужчина в расцвете физических и духовных сил. Убедителен групповой портрет близких по крови людей, созданный автором в размышлениях о времени: прошлом, настоящем и будущем народа.

Тему продолжает ряд выразительных эмоциональных полотен 70-х годов О. Кикеева. Среди них камерный портрет маленького сына «Я – кавалерист» (1973), монументальная портретная серия «Мы – интернационалисты», натюрморт «В новом микрорайоне» и другие. В них полностью раскрывается живописный темперамент художника, умение лаконичной выразительностью контурного письма в броской цветовой гамме выразить самобытное мирочувствование. Отметим, одним из первых калмыцких авторов О. Кикеев обращается к исторической теме добровольного вхождения калмыцкого народа в состав России. Его полотно «Встреча Аюки-хана с Петром I» (1984), характерное экспрессией композиции, насыщенной разработкой цвета, привлекает внимание эмоциональной трактовкой начальной вехи исторической судьбы народа.

В. Цакиров — выпускник Рязанского художественного училища. Пластическая убедительность создаваемой им живописи приносит ему известность в 70-е годы. Оставаясь в стороне от тенденциозных направлений в искусстве, он выработал свой живописный стиль, сохранив преданность пейзажному жанру на всю жизнь. Исследователи находят в его творчестве «романтическое одиночество, что близко … состоянию самого художника, являясь сутью созерцания увиденного» [Адучиев 2010: 2]. Сюжетом его многочисленных степных пейзажей является изображение явлений природы, оживающих в графической выразительности композиции, энергии красочного мазка в пастозной живописи произведений: «Чограй», «Весна в Калмыкии», «Барханы», «Канал в степи». Созданные в разное время, они несут дыхание времени в «напряженном звучании цвета», динамике соотнесенных между собой элементов немногословного изображения. Лаконично выразительны полотна В. Цакирова, не устающего открывать новое в состояниях того или иного ландшафта. Это может быть марина или горный пейзаж Байкала в созданных на натуре этюдах, обобщение впечатлений находим в полотнах «Лагань» и «Земля предков». Запоминается шероховатая осязаемость красочного мазка, передающего терпкий запах цветов в натюрморте «Подсолнухи», красноречивом результате работы автора на пленэре.

Пейзаж в творчестве художника В. Хахулина немногочислен, достаточно своеобразен колоритом. Ночной сюжет запоминается сумеречной тональностью в трактовке ирреального состояния в небольших по размерам произведениях «Холмы Чолун-Хамура», «Волки». В фантазийности замысла «Медовый месяц» можно видеть сюжетную перекличку с известными произведениями М. Шагала. Близка пейзажам по стилю изображения многофигурная композиция «Трагедия», созданная в 1983 году как своеобразное предчувствие событий в Чечне. В произведениях разных лет, большей частью восьмидесятых, по-разному предстает художник, оставляющий за собой право быть собой. Созвучен самосознанию творческой личности автопортрет на фоне вечереющей степи «Улетающие птицы» («Одиночество»). Активна творческая и общественная деятельность художника-педагога, длительное время работающего на ниве художественного образования в республике.

Из шестидесятых годов приходит в калмыцкое изобразительное искусство выпускник Саратовского художественного училища А. Цебеков. В череде его ранних произведений, тяготеющих к приподнятой романтической трактовке молодежной темы, выделяется небольшое полотно «Тюльпаны». Автор использует кинематографический прием мгновенно выхваченного кадра из потока реальной жизни. Этюдная свежесть воспроизведения солнечного дня и рефлексов освещения на лицах смеющихся юных девушек, несущих тюльпаны, выражает особое весеннее настроение. Горизонтально вытянутый формат полотна создает эффект протяженности во времени сюжета запоминающегося произведения.

Эпохе установления советской власти в Калмыкии посвящена картина А. Цебекова «Красная косынка» (1970). Матовая приглушенность колорита живописи однофигурной композиции, строгая цветовая гармония в плотном созвучии красного, темно-коричневого и желтого воссоздают образ женщины-культармейки 20-х годов. Портрет «Ветеран», появляющийся в середине 80-х гг., следует рассматривать продолжением темы гражданской и военной героической судьбы женщины-калмычки. Интерес к конкретным явлениям современности, и в частности, изображению тружеников земли калмыцкой приводит к появлению портрета ветерана труда, камнереза карьера «Зунда-Толга» Ики-Бурульского района Э. Э. Авшеева. Материал был собран автором в процессе создания картины, а именно в карьере по добыче известняковых плит, используемых в сельской местности на жилое строительство. «Все здесь, вплоть до каменных плит и добела раскаленной на солнце, припорошенной пылью земли, дышит убедительной достоверностью» [Червонная 1987: 146]. Монументальной выразительности создан автором образ человека труда.

Камерным портретом «Дочка» заявляет о себе выпускник Пензенского художественного училища В. Павлов, пришедший в творческий коллектив живописцев Калмыкии в 70–80-е годы. Его живописную манеру отличает локальное сочетание цветовых пятен в жанровой композиции. Энергия и ритмическая четкость изображения свойственны полотну «Хальмг үнн» («Калмыцкая правда»)(1974). «Глубоко эмоциональная психологическая характеристика героев…, изображающая юношу и пожилого чабана в степи. Газета в руках юноши (первая национальная газета) определила название картины» [Червонная 1978: 146]. Продолжение творческих поисков происходит в обращении к исторической тематике, воплощаемой в станковых и монументальных формах живописи. Автор создает полотно «Матери 41 года» (1975), запоминающееся выразительностью женских образов, отмеченных скорбной печатью военного лихолетья. Монументальные росписи «Воззвание Ленина», сделанные в зале заседаний Президиума Верховного Совета Калмыцкой АССР (1975–1976), свидетельствуют о широте творческих возможностей художника. Теме труда он посвящает полотна «Строитель» (1980) и групповой портрет «Гуртоправы Эрендженовы» (1987), привлекающие замечательной психологической разработкой характеров персонажей и реалистической передачей природного окружения.

Показательны названия полотен живописи соцреализма: «Рыбаки Калмыкии» Г. Рокчинского, «Стригали» У. Бадмаева, «Семья тракториста С. Кекеева» А. Поваева и другие, представляющие обширный ряд типологически схожих сюжетов советского искусства. Вместе с тем творчество всегда окрашено особенностями индивидуальной манеры исполнения произведений, выражающей мировидение

личности. В романтической струе живописи «сурового стиля» создано монументальное полотно «Рыбаки Калмыкии» Г. Рокчинского, и сегодня не утратившее свежести эмоционального восприятия. Творческий замысел, рожденный в неоднократных поездках автора на Каспий, синтезирован в тематической композиции, насыщенной цветом и запахом морской стихии. Художественная трактовка «производственного» сюжета шире и глубже идеи социалистического строительства, восславляющего сурового Героя пятилеток. Не противоборство Природы и Человека и следующее за этим ее покорение, — гармонию их единения, естественную в традиционной культуре народа, оптимистически утверждает автор. Полотно наполнено первородной энергией Бытия, дающей новую жизнь идеологической схеме сюжета в насыщенном колорите живописи и психологической разработке образов тружеников в калмыцком искусстве 70–80-х годов.

Запахом земли, тонко переданным Г. Рокчинским в одноименном полотне («Запах земли», 1985), проникнута череда произведений народного художника Калмыкии А. Поваева. Погружают в атмосферу сельского быта сюжетные композиции, лишенные какой-либо нарочитой декларативности: «Семья», «Молочница», «Автопортрет с Верой», «Семья тракториста С. Кекеева». Доверительное предстояние семейной пары в сцене вечернего чаепития создано в неторопливым ритме живописания земли калмыцкой и ее людей. Это составляет лейтмотив творчества автора рубежа 70–80-х годов. Социалистические и вместе с тем глубоко личные ценности несут произведения, обобщающие тему счастья и смысла бытия человека.

Впоследствии автор обращается к поискам новой выразительности, проявляя интерес к опыту композиционного эксперимента в живописи Г. Рокчинского. Еще в 60-х годах, повествуя о пролетарской судьбе мальчика-пастушонка, ставшего впоследствии писателем-революционером А. Амур-Сананом, он в плоскости многофигурной композиции органично соединил разновременные события. Творческие поиски были продолжены в произведении «Бессмертие» (1975). В пространстве многоярусной композиции автор воплощает память о подвиге Эрдни Деликова в образе героя, вертикальной осью объединяющем прошлое и настоящее родной земли. Новаторским приемом обозначена трехчленная структура мироздания, объемлющая добро и зло, белое и черное, войну и мир… Совмещение реалистических приемов в иконописной плоскостной трактовке исторического сюжета характеризует живопись символической выразительности.

Параллелью воспринимается процесс творческого самоутверждения А. Поваева 80-х годов: от реализма к плоскостной живописи. Многоярусную композицию являет собой его живописное панно-ширма «Воззвание». Историческое обращение В. Ленина «К братьям-калмыкам» — сюжет показательный в поисках декоративной насыщенности художественного образа. Перелистывая страницы истории, овеянные духом «служения великой Родине», автор создает произведение, запоминающееся образным решением, отсылающим к выразительным особенностям плоскостной живописи.

«Солдаты 41-го» А. Поваева появились в преддверии 40-летия Победы, тематически обозначенного открытием республиканской выставки. Трое собрались под древом, наполовину засохшим и все же к весне выбросившим молодые зеленые побеги. Оно композиционно соединяет собой землю и небо, мифопоэтическую вселенную калмыцкого рода. Символикой родового сознания наполнена

живопись автора, воспитанного на почитании предков. Мы не слышим слов из уст пожилого солдата, возносящего к небу слова, но знаем — в них заключен вековой традиционный опыт бытия. Произведение, лишенное нарочитой условности стиля «монгол зураг», осваиваемого в этот период автором, вобрало главное, что он хотел сказать, отдавая дань исторической памяти и традиции. И сделано это сдержанно, с глубоким чувством уважения и сопричастности к прошлому и настоящему своего народа.

Слово о земле калмыцкой может быть разным: оно у каждого глубоко «свое». У художника, как правило, всегда единственное в своем роде, заключено в стилевых особенностях работ, своеобразном концентрате творчества. Труден был путь к себе Ц. Адучиева, не получившего специального художественного образования. Начало было положено созданием автопортрета, названного «В день Победы» (1975). Для калмыков она пришла в годы депортации, определившей судьбу многих детей того времени. Сегодня они — старшее поколение, с лихвой испившее все испытания военной и послевоенной эпохи. Приглушенный цвет «затуманенного» колорита живописи — дань мироощущению автора, выступившего с заявкой на самостоятельность живописного воплощения темы, традиционной для советского реализма.

Вехой его творчества является «Слово о земле калмыцкой» (1988), сказанное в жанре двойного портрета: предстояния фигур мужчины и женщины в стилизованном колорите пейзажа «а-ля гоген». Отсутствует изображение конкретного сюжета, и это особенность живописи, притязающей на свое видение. Отвлеченность от реально происходящего — метода художника, позволяющая ему свободно оперировать временем и пространством. Так им преодолевается застылая, во многом вынужденная скованность композиции ранних работ в процессе обретения новой живописи.

Появляющееся полотно «Легенда. Воин» (1988) — обоснование мифопоэтического видения мира, где в тщательно выстроенной компоновке цветовой гаммы презентируется свобода самовыражения. Зримо ощутим переход количества проделанных живописных опытов в качество личности, осознающей себя таковой. Живопись Ц. Адучиева связана с его литературным творчеством. Слово явилось для него знаковым мостом в искусство изображения, оно помогло ему обрести свое затаенное образное начало. Возможно, это была отдушина, куда он выплескивал то, что ему долго не удавалось воплотить в живописи. В диалоге с поэзией родилась творческая индивидуальность, самобытно спроецированная в пространстве изображения. Его всадник, перейдя зыбкую грань ирреального, обрел необходимую живописную плоть образа. Композиция в едва уловимом мерцании цвета, идущем изнутри формы, бережно трансформируема в тональной разработке, наконец, прорвавшей глухоту монохромного колорита. Перетекание одной формы в другую на пути ее усложнения в вибрирующую гармонию живописи рождено синтезом мысли и чувства автора.

В середине 1980-х гг. творческий коллектив калмыцких живописцев пополняется выпускником Московского художественного института им. В. Сурикова С. Болдыревым. Его произведения конца десятилетия «Студентка», «Ожидание», «1812» свидетельствуют о приходе нового дарования, от которого следовало ожидать открытий. Автор владел прекрасной школой в живописной лепке человеческого характера, тонким чувством цвета в мягко приглушенном колорите,

свободой в построении композиции-коллажа. В его творчестве не было традиционно советской темы прославления труда, оно выражалось в создании портрета современника или мастерской фиксации мимолетных дорожных зарисовок. Лишены драматической аффектации образа в художественном решении автора и страницы истории, связанные с войной 1812 года. С. Болдырев, принадлежа новому поколению, открытому новым художественным веяниям, принес с собой мироощущение, свободное от каких-либо советских привязанностей в трактовке истории. Оно будет превалировать в последующее десятилетие развития калмыцкого искусства.

Выделяя в искусстве 70–80-х годов ведущее положение живописи соцреализма в прославлении человека труда, подчеркнем особую роль исторического жанра в художественном процессе Калмыкии. Здесь сконцентрирована память общества, объемлющая драматические коллизии отечественной истории. Она воплощается на конкретном этническом материале, в жанровом многообразии станковых форм реалистической живописи. Противоречивая многозначность нашей истории заставляет задуматься… Такова тема депортации, не раз поднятая калмыцкими художниками. Вошли в историю изобразительного искусства республики произведения: «Мать-земля родная» Г. Рокчинского начала шестидесятых, «Калмыцкий хотон в 1943 году» О. Кикеева, «Красная иконография» Е. Баинхараева и «Похороны при луне» В. Ургадулова рубежа 80–90-х годов. В каждом из них предлагается на суд зрителя глубоко личностное мировидение… В них он найдет творческие поиски образного решения исторически значимой для калмыцкого изобразительного искусства темы. Здесь есть над чем поразмыслить: поклониться величавому образу матери, скорбно задуматься, слыша жуткий вой одичавших собак в калмыцком хотоне, придти в негодование перед новой свиточной живописью, или обратиться к исторической подоплеке депортации в многозначном полотне похоронной процессии.

Вместе с тем не только история установления советской власти, образы войны и депортации, связанные с российским периодом истории калмыцкого народа, но и его далекое прошлое находит отражение в произведениях художников. Тема центральноазиатских истоков культуры объединяет красной нитью произведения восьмидесятых. Серия «На земле предков» консолидирует творческие поиски разных поколений художников. Данный лейтмотив, как показывает время, оказался намного шире по значению советского интернационализма. Духом братского единения монгольского и калмыцкого народов проникнута живопись: «На земле предков» В. Ургадулова, «Семья монгола», «Ворота в Гоби» А. Поваева, приподнятого эмоционального строя монгольские пейзажи О. Кикеева. Далекая прародина одухотворена великолепной живописной мощью его полотен «Убса-Нур» и «Воспоминание о Хиргис-нуре», затаенной печалью «Вечерней песни. Джунгария», монументальной выразительностью «Красной горы в Улан-гоме». В тематической перекличке с монгольскими сюжетами калмыцкий пейзаж «Курган в степи» О. Кикеева несет «надвременное» ощущение истории, ее древних истоков в переосмыслении современником.

В суровом дыхании Природы, взаимообусловленной ее связи с человеком, чутко передано близкое по духу, трудноуловимое словами, — единое в истоках мироощущение народов [Батырева, Богородская... 1986]. Обобщающий «Сказ о Монголии» выступает живописной метафорой обширного цикла великолепных

монгольских пейзажей Г. Рокчинского («Өвкнрин һазр», «Шин бүүр», «Үзгдл»). Одухотворенное изображение Монголии выражает эпическую мощь чувства Родины. «Вечное Синее Небо» — вот оно изначальное, живущее в подсознании и щедро выливающееся в неизбывной бездонной небесной синеве. Произведение заставляет вспомнить величавый живописный гимн полотна «Мать-земля родная». Земля и Небо — вечно сущие, основополагающие понятия для народа, сошлись здесь воедино. Их объединяет сокровенное мифопоэтическое начало живописи автора. Архаичен культовый сюжет, воспроизводящий «первозданную структуру мира в фольклорном мироощущении» (Неклюдов 1992: 247). Художественный образ можно рассматривать своеобразным символом народа, одухотворяющего мироздание, и это, на наш взгляд, выражено с монументальной простотой. Лаконизм композиции органично объединен сложной пастозной раскладкой колорита произведения. Кобальтовая синева неба служит естественным фоном радужных переливов цвета в изображении ландшафта.

Живописуя горный утес, автор уподобляется музыканту, соединяющему экспрессию аккордов органа в мощно звучащую симфонию. Эмоциональным всплеском ее видится высоко парящий в небе орел, распластавший в полете огромные крылья. В мироощущении номада — прекрасный гордый символ свободы. На склоне бытия художник закономерно приходит к исходному рубежу, соединяя Небо и Землю опытом и творческими поисками жизни. Гора в синтезе этнического мироощущения подобна монументу творческого созидания, объемлющему собой огромный первозданный пласт культуры предков [Батырева 2003: 38]. Величественный образ прародины в совокупности символов, воплощающих историческую память, воспринимается знаком самосознания творческой личности. Глазами братьев увидена, понята, а точнее, узнана многообразная, близкая и далекая Монголия в живописных поисках разных поколений калмыцких художников.

В содержании творческого процесса 70–80-х годов важно подчеркнуть: если шестидесятые воссоздают реконструктивное живописное поле художников-первооткрывателей, то черты зрелости закладываются в семидесятые с приходом новых кадров профессионалов, пополнивших творческий коллектив республики. Утверждающийся характер национального самосознания 70-х годов выразительно оформляется в развитии этнической струи искусства восьмидесятых и последующего десятилетия. Статикой социалистического утверждения в вызревании и становлении жанров, выражающих советскую идеологию, отмечена живопись семидесятых. Далее происходит ее смена «задумчивым предстоянием» художественного образа восьмидесятых. Тенденция, усиливающаяся со временем, характеризует в целом психологическое состояние советского общества на распутьи 80–90-х годов. Многожанровая живопись социалистического реализма Калмыкии объемлет тематическую композицию и портрет, пейзаж и натюрморт, нередко в размывании границ жанров. Различна их эмоциональная окраска в разнообразии индивидуального художественного почерка и профессионального мастерства, творческой зрелости авторов. Мировидение личности объемлет образ современника, тему труда и родины, героическое прошлое времен Гражданской и Отечественной войн, а также обращение к образу этнической прародины, и в целом — исторической судьбы народа в тематической композиции живописи, ведущем виде изобразительного искусства Калмыкии эпохи развитого социализма.

2.2. Скульптура: монументальная и станковая

XX столетие в жизнеутверждающих этапах развития государства — Октябрьская революция, Великая Отечественная война и советское строительство — составляет общую тематику искусства соцреализма. Пропагандистское начало закономерно наложило печать на все виды изобразительного искусства советской Калмыкии, и в первую очередь, скульптуру монументальную, развивающуюся в пространстве архитектурного ансамбля города. Элиста поднималась в новостройках шестидесятых и бурно оформлялась как столица степной республики в 70–80-е годы прошлого столетия. Искусство, выйдя на улицы и площади городов страны Советов, призвано было наглядно утверждать идеалы строящегося социализма.

В монументальных формах скульптуры, входящей в архитектурное пространство Элисты, воплощены канонические сюжеты советской истории: центральная площадь В. И. Ленина со статуей вождя пролетарской революции, традиционный комплекс «Вечного огня» героям, павшим за установление советской власти и на фронтах Великой Отечественной войны. Результатом большой обобщающей работы автора Н. А. Санджиева на революционно-патриотическую тему является мемориальный комплекс героям Гражданской и Отечественной войн, созданный и поставленный в Элисте в 1963 году. Композиционное решение мемориала, традиционного для советской тематики монументальной скульптуры, отвечало идеологическим требованиям времени. Пространство организовано стелой красного камня, представляющей у Вечного огня каноничные образы рабочего, крестьянина, солдата. По периметру площади установлены плиты, несущие имена героев. Символика Вечного огня акцентирована в нижнем уровне комплекса тремя пилонами, возносящимися высоко в небо. Мемориал сегодня является историко-культурным центром в парковой зоне столицы республики, куда по торжественным датам собирается общественность, чтобы отдать дань героям войн и труда, достойным гражданам Калмыкии.

Среди них особую значимость имеет памятник герою гражданской войны Оке Городовикову работы народного художника РСФСР Н. Санджиева (1924–1994), выполненный в лучших традициях монументального батального жанра. Созданная им в соавторстве с М. и Р. Роберманами и архитектором В. Нимгировым конная скульптура возвышается в центре круглой площади, соединяющей три направления городского маршрута. Монументальное произведение воспринимается запоминающимся символом Советской Калмыкии. Памятник смотрится со всех сторон целостно и выразительно: избранный скульптором жест правой руки полководца Оки Городовикова, высоко поднятой вверх, как бы приветствующей современника, придает особую величественность и масштабность монументальному произведению. Конная статуя советского командарма — замечательная идея планировщиков города — была воплощена в процессе напряженного труда с натуры, предъявлявшей высокие требования в создании единой композиции. Автором удачно найдена форма монумента, установленного на постаменте, имитирующем очертаниями степной курган. Безукоризненная посадка бронзовой фигуры всадника в папахе и бурке на горячем степном скакуне, показанном в сложном ракурсе композиции, потребовала не только мастерства ваятеля, но и множества технических усилий творческой бригады создателей. Торжественное

открытие в Элисте конного памятника О. И. Городовикову в 1976 году явилось крупным событием в общественной жизни Калмыкии. Помимо традиционной для всех советских городов монументальной символики, степная столица обрела свой символ в скульптуре, органично вошедшей в архитектурный ансамбль, придав ему локальное своеобразие.

Живописной параллелью пластическому образу красного командарма могут служить портреты О. И. Городовикова кисти К. Ольдаева и У. Бадмаева, многочисленные портреты ветеранов войны, выражающие идеологию времени. Атрибутика революционного прошлого превалирует в жанре героического портрета, отвечающем задачам социалистического реализма в изображении как созидательных буден, так и ратных подвигов народа. Достоверно воссозданный этнический тип знаковых в истории персонажей и конкретный ландшафт малой родины несет «местное» выражение российского искусства в идеологии социализма.

Появлению монументального образа Оки Городовикова предшествовала большая кропотливая работа Н. Санджиева над конным портретом командарма, венчающим портретную галерею мастера. Наглядно иллюстративен военный сюжет в станковой пластике: «Подвиг Эрдни Деликова» и «Нарма Шапшукова, героиня гражданской войны», «Портрет С. М. Буденного». Произведения эти — типичные образцы советского портрета шестидесятых, воссозданные на историческом материале первым профессиональным скульптором Калмыкии. В семидесятые годы в творчестве Н. Санджиева появляются образы: «Участник Гражданской и Великой Отечественной войн М. Т. Бимбаев» (1975), «Портрет ветерана Н. В. Бадьминова» (1976), «Портрет Героя Советского Союза М. А. Сельгикова» (1979), продолжающие героико-патриотичесую линию портрета. В русле психологической разработки характера в ранних произведениях «Домбристка», «Старик из Бор-Нура» автор создает камерный «Портрет пожилой женщины». Пластическое разнообразие материалов, используемых скульптором в создании произведений, свидетельствует о высоком техническом владении приемами художественной обработки конкретного материала, будь это дерево, гипс, терракота или металл.

Документальную и художественную значимость несут созданные автором скульптурные образы представителей калмыцкой интеллигенции 60–80-х годов. Портреты драматурга Б. Басангова, писателя С. Каляева, врачей П. Жемчуева и Ю. Эренценова, доктора филологических наук Ц.-Д. Номинханова, народного поэта Калмыкии Д. Кугультинова представляют вкупе высокий образ социалистической эпохи, ее созидательного пафоса. Героями представлены люди, чьей творческой мыслью и трудом во благо отечества были достигнуты значительные народно-хозяйственные и культурные достижения Советской Калмыкии.

Особое место в творчестве Н. Санджиева 70–80-х годов занимает создание памятника А. С. Пушкину, великому русскому поэту. Образ, волновавший многих калмыцких художников как в довоенный, так и в постдепортационный периоды, скульптору предстояло увековечить, поставив монумент в центре архитектурного ансамбля города. Поиски привели к мысли отказаться от изображения полной фигуры А. Пушкина. Автор создает голову поэта и устанавливает ее на круглую колонну классической формы. «Портретное решение головы поэта убедительно: она вылеплена реалистически и монументально обобщена. Оригинальность и простота скульптурного изображения, отказ от всего лишнего помогает до-

стичь в памятнике максимальной коцентрации образа. Пушкин предстает … как вдохновенный пророк, предчувствующий прекрасное будущее России и сам весь устремленный в это будущее», — констатирует журналист В. Дейнега [Дейнега 1984: 25].

Органично вписаны в скульптурно-архитектурную композицию металлическая декоративная решетка, несущая рельефное изображение путешествия поэта в калмыцкую степь, сопровождаемое вечными строками его произведений; светильники, стилизованные под фонари того времени. Пушкинская аллея Н. Санджиева является камерной садово-парковой зоной Элисты, где ежегодно в день рождения великого русского поэта звучат нетленные строки его вдохновенной поэзии.

С приходом новых профессиональных кадров в калмыцкой скульптуре 70–80-х годов получает развитие этническая струя художественного процесса. Это связано с обращением к фольклорным истокам национальной культуры, эпическая тема концентрирует поиски этнической идентичности в сфере монументальной скульптуры. Художественное оформление книжного магазина «Теегин герл», созданное молодыми скульпторами В. Васькиным и Н. Эледжиевым в 1968 году, свидетельствует о больших творческих возможностях авторов. Основной элемент оформления стенной поверхности внутреннего пространства составляют фигуры героев эпоса в барельефе: Джангра-богдо, Хонгора Алого Льва и прекрасной ханши Ага Шавдал. «Пластическая трактовка образов отличается лирической глубиной, поэтичностью, мягкостью, гармонией и плавностью линий. Все в интерьере «Теегин герл» скромно, строго и по-настоящему красиво», — пишет С. М. Червонная [Художники Калмыкии 1979: 8]. Монументально-декоративная направленность творчества В. Васькина складывается в опыте оформления интерьера Саратовского драматического театра имени К. Маркса, фойе ресторана гостиницы «Россия» и интерьера аптеки в Элисте. Резной скульптурный фриз, чеканные по металлу панно для ресторана и фойе гостиницы «Россия», созданные в соавторстве с Г. Божковым, являются продолжением творческой работы в монументальной пластике, отвечающей его профессиональной подготовке, умению интересно работать в технике обработки металла, дерева и бетона.

Традиционное мировидение характерно тонким чувствованием природы, равнозначимой человеку, его неотъемлемым от природного окружения бытием. Особенное ощущение взаимообусловленности предмета изображения и пространства питает творчество Н. Эледжиева и В. Адьянова. Их ранняя по времени создания монументально-декоративная пластика, представляющая стенные рельефы «Хонгр», «Арслан» и «Аранзал», а также сцены борьбы животных, органично вошла в парковый ансамбль Элисты, став его неотъемлемой частью. Линейные композиции, мягко перетекающие с одной плоскости на другую, отличает лаконизм контурного рисунка, четко и изящно выбитого по поверхности розового туфа. Ритмическая согласованность скульптуры и природного ландшафта города — один из примеров удачного воплощения фольклорной темы в монументально-декоративном искусстве Калмыкии. Продолжением ее является каменная скульптура едущего на баране «Кееди», веселого сказочного персонажа устного народного творчества. Образ появляется на рубеже 80–90-х годов, естественно вписанный автором Н. Эледжиевым в пространство многолюдной рыночной площади города.

Лирическая линия в его творчестве формируется в обращении к монументально-декоративной пластике. Вылепленная в гипсе рельефная композиция «Юность» в интерьере медицинского училища имени Т. Хахлыновой (1976) несет тепло человеческих взаимоотношений, «расцвеченное» изображением цветущей земли. Другим эмоциональным полюсом в творчестве автора становится Мемориальный комплекс жертвам фашизма, созданный совместно с В. Васькиным и архитектором С. Гучуновым в поселке Южный Городовиковского района. Это одно из значительных произведений Н. Эледжиева. «Доминантой архитектурно-скульптурного комплекса является восьмиметровая фигура скорбящей матери… пять барельефов изображают солдатский подвиг. Перед основным скульптурным изваянием горит Вечный огонь славы. Предельный лаконизм, образная убедительность…» [Художники Калмыкии 1979: 14] отличают монумент.

Серьезной заявкой Н. Эледжиева, выпускника Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. Мухиной, является образ Героя Советского Союза Эрдни Деликова, где тема мужества выявлена уверенно и пластически убедительно. Работая большими плоскостями, мастерски используя теплую фактуру дерева, он создает законченный образ воина в лаконичной выразительности скульптурного объема, что становится особенностями творческой манеры автора.

«Стремление проникнуть в глубину жизни своего народа, понять его дух и мощь привело художника к созданию образа джангарчи Элян Овла (1971)… Формы, моделированные мягко и обобщенно, помогают раскрыть внутреннюю одухотворенность творческой личности и мудрость великого сказителя» [Художники Калмыкии 1979: 10]. Осмысление истории культуры народа формирует историко-эпическое направление в творчестве, к которому автор не раз впоследствии вернется.

Образ современника привлекает внимание силой характера и значимостью личности. Его портреты, сделанные с конкретных людей, — «Чабан» (1972), «Матрос-каспиец» (1974), «Гутоправ М. Чодлаев» (1976), — несут черты индивидуализации образа с сохранением героического волевого начала личности. Последнее характерно для творчества, в котором «несмотря на кажущуюся статичность композиционного решения портрета, есть внутреннее движение, энергия» [Художники Калмыкии 1979: 11]. Добиваясь гармонии в органичной слитности формы, автор раскрывает эмоциональный строй и душевные качества современника. Созданию законченных портретных образов предшествует большая предварительная работа в появлении целых серий пластических этюдов, делающихся с натуры. Модель — исходное начало в создании скульптурной галереи портретов тружеников, крепко стоящих на земле, бытием своим утверждающих жизнь и счастье мирного труда. Работы автора экспонируются на всероссийских и всесоюзных выставках, получая высокую оценку зрителя и художественной критики.

Искусство автора глубоко национально в образной выразительности создаваемых произведений. Историческая личность Зая-пандиты интересует его на протяжении длительного времени, к пластической разработке портрета просветителя он обращался в дипломной работе 1970 года. Выношенность идеи была реализована позже в создании убедительного образа, свидетельствующего о зрелости мастера. Вызволяя из мраморной массы торс Зая-пандиты, автор добивается художественной выразительности в противопоставлении статики объема и

напряжения тела в поясном изображении. Произведение проникнуто величием и мощью духа, характеризующего деятельность выдающегося ойрато-калмыцкого просветителя.

Собственностью Национального музея имени Н. Пальмова является парная фигура «Двое», вырезанная в дереве в 1972 году и принесшая скульптору Н. Эледжиеву заслуженную известность. Станковая композиция мастерски создана пространством взаимодействия образов, выполнена в характерной обобщенной манере пластического видения, представляя немногословное своеобразие художественной формы. В этом состоит особенность творчества Н. Эледжиева, органично проявившего себя в монументальной и станковой скульптуре.

Станковая пластика 70–80-х годов характерна творческими поисками выразительности в произведениях семидесятников, заслуженных художников России Н. Эледжиева и В. Васькина, заслуженного деятеля искусств Калмыкии В. Адьянова. Ими пополняется на рубеже 60–70-х годов немногочисленный отряд калмыцких скульпторов. Произведения, литые в металле или «срубленные» из дерева и камня, намеренно не обработаны в завершенном творческом действе. Точно найденная линия образа лепится обобщенными плоскостями, выявляющими тяжеловесную обтекаемую массу материала. Общие особенности творений скульптуры, формирующиеся в русле реминесценций «сурового стиля», характерны для станковой калмыцкой пластики, в то же время несущей печать индивидуальной манеры каждого из мастеров.

Представителем талантливой плеяды калмыцких скульпторов, активно вступивших в художественную жизнь республики на рубеже 60–70-х годов по окончанию Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. Мухиной, является В. Васькин. Образование во многом определило направления его творчества — монументально-декоративное, связанное с оформлением общественных интерьеров, и создание станковой скульптуры. Его дипломная работа — композиция по мотивам эпоса «Джангар», выполненная в технике выколотки по металлу, представляет собой вытянутый по горизонтали рельеф с изображением летящих всадников, оформленный орнаментальным декором. Эпическая тема впоследствии будет продолжена в монументальной и станковой пластике, графике автора, оформляясь одним из основных направлений его многообразного творчества.

Становление художника происходит в обращении к декоративной скульптурной композиции. Это рельефы «Зая-пандита» (1970) и «Укрощение коня» (1971), объемные композиции «Юноша» (1974) и «Девочка с бабочкой» (1977), отмеченные психологизмом проникновения в характер человека, его неповторимую индивидуальность, переданную в пластическом объеме. Портреты «Актриса» (1973), «Нарашка» (1972), «Чабан Ангрикова» (1974) свидетельствуют о мастерстве художественной обработки дерева активно и плодотворно работающего автора.

В 70-е годы, а именно с 1972 по 1974 годы В. Васькин возглавляет недавно образованный молодой творческий Союз художников Калмыцкой АССР. В 1976 году состоялась его персональная выставка, продемонстрировавшая заметный творческий рост и незаурядную работоспособность автора. В графике он совершенствует чувство пластического разнообразия, ведь именно линия и рисунок составляют основу изображения в искусстве, будь это живопись или скульптура.

Он продолжает работать над эпической темой, заявленной еще в годы учебы. Появляются черно-белые иллюстрации к калмыцкому героическому эпосу «Джангар». В эпическом русле формируется этническое самосознание автора, выступающее важным стимулом в поисках самобытного отражения мира.

Одухотворена пластика в трехмерном объеме, прочитываемая в обтекаемой, дышащей изнутри форме обнаженного женского тела. Трепетно, просто и целомудренно оно изваяно руками мастера во всепоглощающем желании творить. Мир скульптора наполнен жизнью человеческого тела. Ему он поет гимн каждодневным трудом, передавая красоту движения в многочисленных торсах и фигурах: «Юноша» (1978), «Плач» (1981), «Лунная ночь», «Три грации» (1983), «Торсы», «Девочка» (1987). Им сотворен свой канон телосложения: небольшого плотного объема, мобильного и пластичного в бесконечных вариациях внутреннего состояния модели. Оно по-разному выявляется в материале: дереве и глине, металле и камне. Преодолевая его сопротивление, а точнее, выявляя его внутренний, глубоко спрятанный в породе и только ему видимый смысл, он создает образ, проецируя свой взгляд на мир и сотворяя свой идеал красоты.

Это не только обнаженная натура-природа, которую он «одушевляет». Многочисленный портретный ряд современников объединен в цикл «Время». К ранним произведениям 70-х относятся отточенный скульптурный абрис портрета чабана Ангриковой и эпический склад образа пожилого калмыка, вырезанный автором в теплой фактуре дерева, любимого с детства. Мальчика отличало стремление делать все самому: отец и дед были искусными ремесленниками, а дядя по материнской линии — иконописцем и золотых дел мастером. Поэтому естественно в его творчестве обращение к прикладному искусству: «Калмыцкий шахматный комплект» существует в разных вариациях исходного материала. Здесь на современной основе претворены народные традиции художественной обработки дерева и металла.

Притяжение к своим культурным истокам — естественный путь художника, осмысливающего себя в пространстве и времени национальной культуры. Ритуал Причащения может быть отдален драматическими обстоятельствами судьбы народа, но всегда состоится в силу закономерностей творческого поиска. Триедино время и пространство, объемлющие в искусстве прошлое, настоящее и будущее. У В. Васькина оно обозначено созданием монумента «Джангарчи Элян Овла», открытого в 1990 г. С эпосом, великой мечтой народа, он не расставался ни во время учебы — овладения европейской реалистической школой изображения и многотрудных поисков молодости, ни в зрелом обретении себя. Центром монументальной композиции является фигура коленопреклоненного сказителя на фоне мозаичных панно с рельефами сюжетов эпического содержания.

Автор, задумываясь о бренности человеческого бытия, пытается ей противостоять, «вкладываясь» в творчество. В мемориальной пластике пробует себя в мраморном и металлическом рельефе, совершая немало творческих открытий и находок. Среди этих произведений отметим памятные доски народного художника России Г. Рокчинского, народных поэтов Калмыкии А. Сусеева и М. Нармаева, А. Тачиева, а также погрудный памятник композитору П. Чонкушову.

Первая попытка соединить скульптуру и живопись прослеживается в деревянном расписанном рельефе, изображающем фигуру Зая-пандиты, основателя старокалмыцкой письменности «тод бичг». Художник оперирует цветом, вклю-

чая его в пространство выразительных средств скульптуры. Здесь требуется особое умение художественной интеграции, не допускающей простого «раскрашивания» пластической формы и следствия этого — ее деформацию. Тонкая игра с колоритом обогащает и углубляет образ, придавая ему особую значимость в нюансах цветопластики. В 90-е годы он продолжит эксперименты с цветом, создав произведения «Серебрянная девочка» и «Золотой Мальчик». Символ меры и гармонии счастливо был найден мастером в сотворении своего мира. Многомерное пространство традиционной культуры, воспринятой им через поколения предков, явилось для него мерилом нравственных и художественных ценностей народа.

Ощущение себя неотъемлемой частью калмыцкой культуры характеризует новое поколение скульпторов. Среди них одаренный художник В. Адьянов, который заявляет о себе творческими работами, становясь вскоре членом Союза художников СССР. Окончив скульптурное отделение Пензенского художественного училища имени К. Савицкого, он поступает в Элистинские художественно-производственные мастерские, активно работает. Композиционный горельеф «Красный командир» (1970) и головы «Портрет В. Маяковского» (1970) и «Буденновец» (1972) отвечают пафосу героического портрета советского искусства. Есть в них приподнятый эмоциональный строй и сдержанная патетика художественного образа. В психологическом состоянии модели в произведении «У Вечного огня» автор пытается передать глубину человеческих чувств, достойно заявляя о себе на всесоюзной выставке «На страже Родины» в Москве в 1972 г.

Вместе с тем иная камерная линия зреет в его творчестве, выражаясь в появлении новых работ на выставке 16 автономных республик в Москве. В. Адьянов выступает произведениями «Юноша» и «Девушка», привлекшими внимание поэтическим содержанием внутреннего мира современника и профессиональной зрелостью пластического исполнения. «Содержательность, эмоциональная наполненность, ясность и чистота пластической формы позволяют отнести их к числу лучших произведений В. Адьянова», — отмечают исследователи [Художники Калмыкии 1979: 12].

Другой темой, увлекающей автора, является образ труженика, разработанный в серии портретов-этюдов, среди них «Чабан Манджиева», «Кузнец Настаев», «Помощник гуртоправа Чодлаев», «Доярка Манько» — все 1972 года создания. Интересным результатом работы с конкретной натурой является «Портрет строителя Ункинова» (1975), собирательный образ творца-созидателя советского настоящего. Мастерски работая резцом по дереву, применяя различные способы его художественной обработки, автор вылепил запоминающийся облик человека интересной судьбы и взглядов на мир.

Монументально-декоративная скульптура предстает в органичном синтезе пространства и станковых форм декоративно-прикладного творчества. Таково впечатление от художественного оформления сквера по улице Пионерской (ныне Б. Б. Городовикова), выполненного совместно с Н. Эледжиевым на эпическую тематику. Отталкиваясь в художественном решении от зооморфного стиля древнего скифского искусства, авторы создали запоминающиеся декоративной выразительностью образы драконов, богатырей, борющихся животных (1972). Ощущение живых истоков традиции одухотворяет резьбу по розовому туфу, выполненную гибкой контурной линией.

Искусство семидесятников, ярко заявленное в этническом своеобразии произведений, монументальных и станковых форм пластики, свидетельствует о зрелом творческом потенциале молодых. В 70–80-е годы скульптуру Калмыкии представляет деятельность художников разных поколений, обретающих индивидуальную печать манеры исполнения произведений. Одним из них является Н. Очир-Убушаев (1947–1988), ставший членом СХ СССР в 1983 г. Автор пробовал силы в создании портретного образа в произведениях: «Девушка» (1973), «Портрет сына» (1972), «Портрет коммуниста с 1917 года Дорджи-Гаряева» (1977), представляемых на республиканских художественных выставках «Советская Калмыкия». Успех пришел к нему в середине семидесятых с созданием портрета «Доярки Е. Кураносовой», выставленной в экспозициях «Молодость России» и затем — «Молодость страны» в Москве 1976 г. В юбилейной выставке к 60-летию Калмыцкой АССР (Москва, 1981) автор участвует тематическим сюжетом «Весна» (1978). Ему принадлежат рельефные композиции на здании медучилища (1980) и торгового центра в 8 микрорайоне (1982) г. Элисты. С этим наиболее активным периодом его работы связано появление пластики малых форм. Такова его камерная скульптура 80-х годов: «Автопортрет» (1982) и «Возвращение» (1981), вылитые в металле. Последнее произведение продолжает тему Великой Отечественной войны и посвящено образу солдата-победителя, вернувшегося домой. Умение в малом объеме придать форме монументальность отличает немногочисленные произведения рано ушедшего художника.

Металл осваивается в качестве основного материала круглой станковой скульптуры Р. Рокчинского (1954–2003). Героическая ипостась современника — особая грань творчества художника. Его представление о мужестве, доблести и славе воплощено в жанре портрета таких известных в республике личностей, как: «Майор Иван Жигреев, адъютант маршала Рокоссовского», «Герой Советского Союза В. Очиров», «Воин-афганец Реенский». Портреты эти созданы в технике литья из металла, органично воплощающей яркую человеческую индивидуальность каждого из героев. Станковая скульптура Ивана Жигреева была отлита в монументальный бюст, установленный в 1985 г. на офицерском кладбище в Киеве, месте захоронения нашего земляка по желанию вдовы и детей И. Жигреева, проживающих на Украине.

Круглая скульптура «Мальчик с шаром» притягательно проста композицией стоящего сына, рассматривающего у ног круглый мяч. Есть в этом произведении сдержанное любование формами детского тела в характерной, сосредоточенно упрямой позе. Произведения портретного жанра, созданные автором, выпускником Пензенского художественного училища имени К. Савицкого, достоверно воссоздают этнический тип воина-фронтовика, современника, ребенка.

Участие в работе над архитектурно-скульптурным мемориалом «Памяти павших героев» в районном центре Ики-Бурул явилось для автора опытом работы в монументальной пластике. В творческом содружестве со скульптором Н. Евсеевой был создан значительный по своим художественным достоинствам памятник.

Особой духовностью наполнен монументальный образ выдающегося калмыцкого просветителя, основоположника ойрато-калмыцкой письменности «тод бичг» Зая-пандиты Намкайджамцо, установленный на площади студенческого городка в пятом микрорайоне Элисты. Отметим, на создание скульптуры

оказал несомненное влияние известный живописный портрет кисти народного художника России Г. О. Рокчинского. Автор, обращаясь в пластике к замечательному образу, в своей трактовке воссоздал статую стоящего Зая-пандиты. Произведение отличают благородная простота и достоинство облика просветителя, показанного в монашеском одеянии буддийского священнослужителя. Монумент воспринимается высоким символом чистоты духовных помыслов Человека, посвятившего себя просвещению народа. Сегодня этот памятник — неотъемлемая часть культурной ауры городского ансамбля Элисты, ставший авторским знаком скульптора Р. Г. Рокчинского.

В последние годы непродолжительной жизни художник создает памятник «Хозяин степи», установленный в седьмом микрорайоне столицы (по результатам российского конкурса на памятник животноводу). Бюст народного художника России Г. О. Рокчинского установлен во дворе средней школы № 21, расположенной в четвертом микрорайоне столицы. Из многих вариантов памятника выбран наиболее значимый образ творческой личности в монументальной простоте решения. Декоративные изваяния «арсланов» на постаментах у здания мэрии дополняют вклад автора в создание запоминающегося архитектурно-скульптурного ансамбля города.

В прославлении мужества, проявленного при исполнении патриотического долга, продолжена традиционная для советского искусства тема героического-портрета. Такова голова героя Эрдни Деликова, выполненная в технике литья из металла, характерной для периода 80-х годов. Ее автор Боктан Эледжиев, окончивший Саратовское художественное училище. Произведениям, посвященным образу джангарчи Элян Овла, представляющим собой бюст и фигуру, свойственна обобщенная трактовка материала (гипса и бетона). Полуфигура Аюки-хана, интересная в пластическом освоении исторического образа, являет собой монументальную работу молодого автора Б. Эледжиева.

Разнообразна тема монументальной скульптуры Калмыкии. Иногда ее создание растягивается на десятилетия, созревая сначала в глубине мироощущения творческой личности. Затем станковый образ, оформленный в материал, экспонируется на выставках. Так было с произведением «Велимир Хлебников» С. Ботиева, представленным в экспозиции произведений выставки автономных республик, краев и областей в Москве (1989). В калмыцкой степи (недалеко от пос. Малые Дербеты) установлена бронзовая статуя вечному страннику Велимиру Хлебникову (1992). Наследие его во многом созвучно исторической судьбе калмыков-номадов, вышедших из Центральной Азии и обретших в европейской части России новое отечество. Образ великого русского поэта осмыслен автором как духовное перекрестье культурных взаимовлияний востока и запада, где степь выступает вечной загадкой Азии, которую пытался решить поэт В. Хлебников в калмыцких мотивах творчества. Памятник поэту скульптора С. Ботиева, выпускника Саратовского художественного училища, единственный в мире. Образ уподобен поэтичной метафоре, выражающей трепетную грань самобытной национальной культуры, открытой к диалогу художественных традиций Европы и Азии. Своеобразно соединились традиции в современном изобразительном искусстве Калмыкии.

В восьмидесятые годы активно работает в жанре монументально-декоративной пластики П. Тазаев, инженер-строитель по образованию. Его скульптурные композиции сегодня хорошо известны элистинцам и гостям города. Это фигура

мальчика с драконом, являющаяся центром фонтана, расположенного недалеко от Дома правительства. Трехфигурная композиция сидящих мальчуганов-богатырей из известной песни эпического цикла «Джангар» установлена у здания Национальной гимназии по улице Ленина. Созданные самодеятельным автором произведения фольклорной тематики вносят теплую камерную ноту в архитектурно-художественный ансамбль города.

Обобщая анализ скульптуры Калмыкии эпохи социалистического реализма, отметим творчество народного художника РСФСР Н. А. Санджиева, скульпторов-семидесятников и молодых авторов во многом определило этническую выразительность изобразительного искусства республики. В процессе становления калмыцкой пластики были созданы запоминающиеся монументальные и станковые формы произведений, вошедшие в классику национального искусства. Достижения станковой и монументальной скульптуры связаны с развитием традиционных жанров. Это портретное изображение (голова, бюст, фигура) и его поджанровые формы — героический и гражданский портреты. Обнаженная натура и тематическая композиция в индивидуальных особенностях пластической выразительности образа становятся сферой развивающейся калмыцкой скульптуры. Все направления, реализованные в этом виде изобразительного искусства Калмыкии, явились основой дальнейшего поступательного хода его развития.

2.3. Графика: станковая и книжная иллюстрация

Сфера изобразительного искусства обозначена плодотворными поисками художников Б. Данильченко (1933–1977) и В. Мезенцева (1935–2003), начавшими работать в 1960-е гг. Ими закадываются основы того, что сегодня называют графикой Калмыкии. «Трудовые будни советских людей и их характеры, неувядаемая красота и величавая мощь земных просторов, полное драматизма столкновение старого и нового, глубинная связь настоящего с прошлым — вот те мотивы, темы и сюжеты, которые преобладали в творчестве..», — характеризует калмыцкое искусство 70–80-х годов искусствовед И. Ковалев [Художники Калмыкии 1979: 6].

Используя карандаш, кисть или резец художник Б. Данильченко старался найти в явлениях бытия существенное и общественно значимое, представляющее вместе с тем эстетическую ценность. Профессиональные навыки, полученные в Краснодарском художественном училище, он плодотворно применяет, работая в технике линогравюры. Автор находит свой язык графического изображения, лаконичного в благородной простоте и выразительности. Его произведения 60-х годов «Джомба» и «Бабушка с внуком» вошли в основной фонд калмыцкого искусства второй половины XX века. Их отличает органичная жизнь художественного образа, данного совокупностью линий, силуэта и контурного рисунка в белом пространстве графического листа. Это может быть маленький мальчик, озорно выглядывающий из-за края большой пиалы с чаем, или бабушка-калмычка с трубкой, выцветшими от старости глазами присматривающая за шаловливым внуком. В наблюдениях современной жизни республики запечатлена автором непринужденная простота сюжетов, сохраняющих элементы национального костюма, обычаев и предметов традиционного быта.

Искренний интерес к самобытной культуре народа и истории Калмыкии проецирует этническое своеобразие культуры в графической панораме бытия, созданной Б. Данильченко в произведениях: «На Черные земли», «1918 год», «Зая-пандита, основатель ойрато-калмыцкой письменности», «Варят чай» середины 60-х годов. Этот живой в познавательном процессе период предварял развитие калмыцкой графики последующих десятилетий. В стремительном беге запечатлено вспугнутое стадо быстроногих сайгаков. Тела животных даны черным силуэтом на фоне убегающей из-под копыт земли, трактованной экспрессией линий и штриха в линогравюре «Сайгаки» (1965). «…Возвышенное отношение к миру он впитал с вольными степными запахами терпкой полыни и шелком серебристого ковыля, трелями жаворонка и звуками цикад…» [Художники Калмыкии 1979: 10]. Романтическая натура тонко чувствующего художника преображает обыденный сюжет городского пейзажа «101 квартал» в развевающихся и наполненных ветром вывешенных белых простыней, воспринимаемых парусами дальних странствий. Простая в содержании композиция дана в условном лаконизме изображения и лишена дробности деталей, покоряет эстетической выразительностью пятна в контрасте с фоном, трактовкой предмета в движении, наполняющем пространство бытия.

Его линогравюры «Разбуженная степь» и «Верблюды», «На Каспии», «Степные дороги» и «Ковыльная степь», «Смена» можно объединить в серии «Земля и люди» и «Промышленный ритм республики» (эскизы, портреты, акварели, привезенные с разработки карьера «Зунда-Толга»), типичные для советского искусства и в то же время неповторимые в интерпретации современных сюжетов. Степной пейзаж требует особого мастерства в передаче ландшафта средствами черно-белой и цветной графики. В технике акварели выполнены его пейзажи «Волга в Цаган-Амане», «Черные земли», «Каменный карьер», «На Маныче» и др. В поиске пластических средств изображения автор приходит к тщательно выверенному изображению, строящемуся на контрасте силуэта и фона в мастерской передаче штрихом или линейным рисунком в линогравюре, в умелом сочетании заливки и подмалевка красочного мазка в технике акварели.

Найденное он претворяет в создании портретной галереи. Яркой индивидуальностью образа запоминаются сюжетные композиции рубежа 60–70-х вв.: «Чабан», «Ока Городовиков» и «Аралтан Ангуляев». Покоряет силой волевого характера образ защитника завоеваний Октября А. Ангуляева, показанного в ковыльной степи. Крепкая, уверенно стоящая фигура вырисовывается на фоне светлого неба, колышется цветущей травой степь: задумчиво выражение смуглого лица воина, удерживающего коня и черпающего силы в лоне родной земли. Работы с успехом экспонировались на всех республиканских выставках, начиная с 1960 г., а также на зональных «Большая Волга» и юбилейной Всесоюзной «Советская Россия» 1967 г.

Интересен автор и как иллюстратор книг, полиграфической продукции: поэмы «Воспоминания, разбуженные Вьетнамом» Д. Кугультинова, сборник стихотворений С. Каляева, обложка книги «Волна» Э. Лиджиева, плакат «Цвети, моя Калмыкия». Лучшие произведения Б. Данильченко составили основу формирующейся графической школы Калмыкии, имеющей продолжение в последующих произведениях авторов 1970–80-х гг.

Творчество В. Мезенцева (1935–2003) неотделимо от развития искусства книги в Калмыкии. Он работал в разных жанрах искусства, но «именно с книгой

связаны большие достижения художника. Она позволила ему наиболее полно и всесторонне раскрыть свои возможности и приблизить книгу к сердцу читателя, сделать ее драгоценным достоянием — произведением искусства», — тепло отзывается об авторе И. Ковалев [Художники Калмыкии 1979: 5]. Выпускник Краснодарского художественного училища и Московского полиграфического института В. Мезенцев работает в книжной, журнальной и газетной графике, свободно владея техникой линогравюры, офорта и акварели. Его техничность позволяет в каждом произведении находить новые пластические возможности. Манера исполнения динамична в создании линией и штрихом подвижной поверхности листа, имеющей свой ритм в контрастных соотношениях элементов изображения. С профессиональным мастерством иллюстрируя и конструируя книгу как художественное выражение литературного слова, он удостаивается многочисленных дипломов всероссийских и межнародных выставок искусства книги и бронзовой медали ВДНХ СССР. Таковыми являются книги Калмыцкого книжного издательства «Братьям калмыкам», «В краю легенд и сказок», «Семьдесят две небылицы» и «Сокровенное слово» (1970), библиотечка «Современная калмыцкая поэзия» (1977), буклет «Калмыцкий государственный ансамбль песни и танца «Тюльпан» (1977).

Плодотворная деятельность В. Мезенцева в книжном иллюстрировании дополняется не менее успешной работой в станковой графике. Его графические серии, выполненные в технике линогравюры, зримо и поэтично воспроизводят дух своего времени в образах шестидесятых. «Страда сенокосная», «Хлеб», «Песня жаворонка», «Ветры зеленые» — произведения, располагающие к размышлению о жизни, настоящем и прошлом родной земли. Искренность эмоционального воплощения темы вызывает живой отклик у зрителя, воспринимающего произведения. «Анималистическая» серия офортов (1971), собравшая такие графические листы, как «Табун», «Сайгаки», «Дрофы» и «Ласточки», несет ощущение гармонии природы, животного мира и незримо присутствующего человека. Для них характерна композиция, замыкаемая по кругу динамичной линией. Отходящие по нарастающей другие, дополняемые энергичной штриховкой, воссоздают сюжет в целостности пластического решения.

Появляющиеся в творческом процессе многожанровые произведения автор объединяет в серии, характерные смешанной техникой исполнения. В серию «От Волги до Маныча» вошли такие листы, как «Напевы Цаган-Амана», «Буревестники», «Долина туманов», «Песня» и «Высота» (1975–1976). Каждый лист серии глубоко продуман не только в технических средствах воплощения главной идеи, избраны подача и выбор темы. «Художник умеет заинтересовать зрителя то лирическим подтекстом изображения, то эпически-величавым и могучим накалом мысли, спокойно-созерцательным настроением», — объективно характеризуется графика автора [Художники Калмыкии 1979: 13]. Думаем, в идее серийности, творчески используемой В. Мезенцевым в создании станковых образов, необходимо видеть влияние опыта работы с книгой, всегда связанной с воплощением главного смысла литературного произведения, раскрываемого в череде иллюстраций.

Автор мастерски владел и техникой акварели, в которой создал поэтичную серию пейзажей рубежа 60–70-х: «Над вечным покоем», «Озерная гладь», «Ветры буйные», привлекающие изысканной красотой колористической разработки сю-

жета. Его искусство — «взволнованная исповедь души художника, постигающего (в творчестве — С. Б.) красоту мира» [Художники Калмыкии 1979: 14], будь это станковая графика или книжная иллюстрация. Творчество В. Мезенцева — одна из ярких и значимых страниц истории советского изобразительного искусства Калмыкии, наполненных пафосом созидания и раздумий о прошлом и настоящем степного края.

В. Сова, выпускник художественно-графического факультета Краснодарского государственного пединститута, работает преподавателем детской художественной школы в Элисте с 1969 г., член СХ СССР с 1991 г. Им создано большое количество произведений с изображением степного пейзажа: «Степь», «Угон табуна», «В окрестностях Элисты» (1970); «После дождя», «Солнечный день», «Чабанская точка», «Бургуста» (1974); «Лошади в степи», «Засохшее дерево», «Балка Гашун» (1980); «С пастбища», «Скачки», «Степная дорога», «Чабанская точка» (1985). В панораме графических образов зримо предстает земля калмыцкая в своеобразии степного ландшафта.

Мастерски владея графическими техниками (смешанная техника, офорт, акварель и тушь), автор создает натюрморт в разнообразии предметов изображения. Это могут быть «Степные цветы», «Натюрморт с тюльпанами», «Фрукты», «Натюрморт с рыбой» (1975–1988). Художник увлеченно работает и в портретном жанре, создавая «Портрет старика», «Беседа», «Старик Аюка» (80-е гг.). Его работы не притязают на пафосную трактовку социалистического труда или героико-патриотического портрета, являясь во многом жанровыми зарисовками того, чему художник становится свидетелем, будь это обед сельчан, изображение маляров за работой на городской стройке, скачки на верблюдах или бег табуна на водопой. По его произведениям можно составить подробную летопись жизни степной республики в буднях и праздниках советского времени.

Обращение автора к книжной графике связано с кругом изданий национальной литературы 70-х годов: Шугран Вера «Аавин авдрас» (стихи и сказки), романы А. Джимбиева «Верблюжьи облака» и М. Хонинова «Красная кровь, черный пот», поэтический сборник Б. Сангаджиевой «Бабушкин чай». Особо отметим оформление издания этнографических очерков У. Эрдниева «Калмыки» (1980) и сборник стихов и поэм «Новый день» Х. Сян-Белгина (1981).

В. Сова — участник республиканских выставок «Советская Калмыкия» с 1969 г.,тематических выставок Калмыцкой государственной картинной галереи: «Пейзаж и натюрморт» (1976), «Графика Калмыкии» (1979, 1986), «Искусство книги» (1980), «Этюд художников Калмыкии» (1983), «Скульптура и графика Калмыкии» (1987), республиканских «К 375-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав России» (1983), «Изобразительное искусство Калмыкии» (Москва, 1981), «Молодость Калмыкии» (1982), «Ради жизни на земле» (1985), «К 60-летию Советской Калмыкии (1982), российских «“Джангр” и современность»(1990) в Элисте, «Автономных республик, областей и национальных округов РСФСР» (Москва, 1988), «Дни культуры Калмыкии в МНР» (Монголия, 1990). По участию В. Совы можно детально представить бурную выставочную деятельность в республике 70–80-х гг., проводимую Калмыцкой государственной картинной галереей. За плечами плодотворно работающего автора — персональные выставки в Элисте 1984 и 1991 гг.

И. Ковалев — один из организаторов и «первый директор художественно-производственных мастерских в Элисте, филиала Волгоградского отделения Художественного фонда РСФСР, возглавлял Общество охраны памятников истории и культуры, руководил детской художественной школой. В 1968 г. его пригласили на работу в Калмыцкое книжное издательство художественным редактором, и с тех пор творческая деятельность И. Ковалева неразрывно связана с художественной иллюстрацией и оформлением книги», — так охарактеризован приход автора в калмыцкую графику [Художники Калмыкии 1979: 8]. Обладатель дипломов всероссийских и всесоюзных конкурсов «Искусство книги» 1970–1972, 1974 гг., он занимался оформлением научной, технической, художественной литературы, отмечаемой дипломами всесоюзной значимости на полиграфических выставках. Особой любовью автора было создание миниатюрных изданий, среди них — художественное оформление романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1971) в стилевом единстве шрифта, орнамента и композиции, создающих в совокупности поэтический строй выдающегося литературного произведения. Иным образным решением отмечено оформление поэмы В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» (1973), где сочетаются широта и экспрессия рисунка, адекватная напряженной ритмике рубленных стихов поэта. К числу удачных произведений искусства книги С. Червонная относит издание «Калмыцкий народный орнамент», им написанное и иллюстрированное. Исследование истории калмыцкого орнамента, его типологии и сюжетной характеристики, дополнено авторскими цветными репродукциями и черно-белыми рисунками, поясняющими содержание издания. Помимо этой монографии И. Ковалев является автором буклетов о современных художниках Калмыкии 1971 и 1979 годов издания, публикаций о калмыцком изобразительном искусстве в республиканской периодической печати и центральной прессе 60–70-х гг.

Особую страницу в калмыцкой графике 70–80-х гг., органично сопрягаемой с искусством книжного иллюстрирования, составляют произведения А. Докрунова (1951–2013). Автор создал целостный цикл графических знаков — экслибрисов, являющих собой знаки собственности владельцев того или иного книжного издания, книжных собраний библиотек. Художественные традиции уникального графического жанра самобытно осмыслены калмыцким художником. Являясь выпускником графического отделения Карачаево-Черкесского педагогического института, А. Докрунов приходит в коллектив СХ Калмыкии на рубеже 70–80-х гг., вписывая свою страницу в развитие станковой графики.

Созданная им серия наиболее удачных экслибрисов составляет сегодня уникальную часть художественного собрания Национального музея РК имени Н. Н. Пальмова. А. Докрунов — автор экслибрисов: М. Китаева, А. Докрунова, Х. Гочуева, В. Печаловой, Г. Кургановой, Ю. Карданова (1974–1975), А. Каруева и А. Адучиева (1977), выполненных в технике линогравюры. Графической техникой экслибрисов М. Басанова и Б. Чонаева он выбирает офорт, представив произведения на зональной выставке «Советский Юг» (Махачкала, 1979). Излюбленной остается резьба по линогравюре (экслибрисы В. Егорова, Л. Устиновой, 1980). Художественное решение книжных знаков отличает изысканный лаконизм изображения в чистоте линии и штриха.

Автора увлекает портретный жанр, моделями становятся окружающие его люди(портреты студентов, сестренки и отца). Произведения, выполненные в тех-

нике акварели и соуса, были представлены на зональной выставке «Советский Юг» (Орджоникидзе, 1978). Фломастером, карандашом и акварелью исполнены «Портрет бабушки», «Пушкин в Калмыкии», «Окраина Элисты». В изображении пейзажа график отдает предпочтение офорту: «Вечер в степи», 1979; «Дерево в степи», 1978; «Степь моя в апреле», 1980. Особой сферой его творчества становится книжная иллюстрация 70–80-х гг. В оформлении повести В. Нурова «Эзн», сборника стихов Е. Буджалова «Верность», сказок в журнале «Байр», «Стихов для детей» Б. Сангаджиевой он предпочитает рисунок тушью пером. Его творчество в тонком и детальном воспроизведении изображения, свободном владении различными графическими техниками, составило интересный раздел республиканской экспозиции «Графика Калмыкии» 1980 года в Калмыцкой государственной картинной галерее.

Возможность соизмерить свои творческие достижения А. Докрунову предоставляет участие в 1978 г. в первой зональной выставке графики «Советский Юг» (Орджоникидзе), в 1979 г. — в республиканской «Графика Калмыкии» (Элиста) и зональной «Советский Юг» (Махачкала), в 1980 г. в республиканской «К 60-летию автономии Калмыкии» (Элиста). Автор участвует в республиканских выставках «К 40-летию Победы» (1985), Всероссийской выставке автономных республик, краев и областей, округов (Москва, 1989): международной «Дни культуры Калмыкии в Монголии», 1989–1990, представляя экслибрисы (линогравюра, 1986–1990), серию портретов передовых работников совхоза «Хомутниковский» Ики-Бурульского района.

В 1990 г. на выставке «Джангр» и современность», посвященной 500-летию эпоса «Джангар» в Элисте, он выставляет: «Степные пейзажи» (серия, акварель); «Портрет юноши» (акварель, сангина), «Автопортрет» (карандаш, сангина), экслибрисы К. Катушова и К. Сельвиной (1986–1990), Г. Рокчинского, Л. Манджиева, Н. Санжиева (1991) и книжную иллюстрацию в технике акварели, карандашом и тушью. Автор участвует в выставке Калмыцкой ассоциации художников «Джунгария» (Элиста, 1990 и 1992 гг.).

В 80-е и на рубеже 80–90-х гг. сферой развития книжной иллюстрации становится детский иллюстрированный журнал «Байр», призванный просвещать юную аудиторию читателей Калмыкии. Яркий красочный мир калмыцкого фольклора, современной прозы и поэзии республики читатель воспринимает сквозь призму воображения и мастерства художников, оформлявших страницы детского издания. Это художники-графики, сформировавшие в творчестве глубоко индивидуальную манеру исполнения того или иного образа. Тонкой поэтической струной звучит графика К. Куберлиновой (1960–1995), убедительно в лаконичной выразительности иллюстрации Ф. Дуброва, игривы в эскизной легкости исполнения работы С. Бадендаева. Созданный последним автором образ верблюжонка становится талисманом Всемирной шахматной Олимпиады, прошедшей в Элисте в середине 90-х годов, а образ лукавого мальчика в национальном бешмете — художественным логотипом детского журнала «Байр».

Выпускник Рязанского художественного училища А. Цатхланов, специалист в области «промышленной графики». Член СХ с 1991 года, начинает творческую деятельность на рубеже 70–80-х гг. В 1979 г. участвует в республиканской тематической выставке «Графика художников Калмыкии» (Элиста), представляя: портрет старика, портреты Г. Надбитова, О. Эльзеева, выполненные в технике

пастели (1979). Параллельно автор пробует силы в живописи, отдавая предпочтение портретному жанру и натюрморту, участвует в республиканской выставке «Советская Калмыкия», открытой к 60-летию образования автономии Калмыкии (1982). Зрителю запомнились его графическая серия «Сакман» из 15 листов, выполненных фломастером (1981) и представленных на республиканской выставке «Юность Калмыкии», и живописная серия «Степь» (Стога. Память, Полдень) (1984) — на республиканской выставке к 45-летию Победы в Великой Отечественной войне.

В живописной технике он создает триптих «Память» (Четки. Разрушенный хурул. Обелиск в степи). Тяготение к многочастным произведениям приводит автора к созданию серии «Степь» («Орлы. Рассвет. В степи») в карандашной технике (Национальный музей им. Н. Пальмова). В 1989 г. его графический лист «Сумерки» экспонируется на всероссийской выставке автономных республик, краев и округов (Москва). На персональной выставке в поселке Яшкуль (Центральная районная библиотека, 1989) представляются портреты земляков, выполненные углем и карандашом. Для его графической манеры исполнения характерны мягкая распевность штриховой моделировки объема, незамысловатый композиционный строй произведений. Автор активно участвует во всех республиканских выставках, организовывавшихся Калмыцкой государственной картинной галереей.

Неотъемлемую часть графического наследия Калмыкии 70–80-х гг. представляют произведения художников, работавших, в основном, в живописи, театрально-декорационном искусстве или скульптуре. Обращение к графике естественно для каждого автора, в каком бы виде изобразительного искусства он не работал: рисунок составляет основу изображения. Сюжетное многообразие представляет серийная станковая графика «Труженики земли калмыцкой» Г. Рокчинского, посвященная современнику. Ее трудно отделить от живописной галереи автора, где особое место занимают образы чабана Тямисова, механизатора Сангаджиева, гуртоправа Лукшанова и многих других людей степи. За расхожей для советского времени формулировкой «труженики полей» скрывается знаковый лик эпохи. В поездках по республике созданы портретные зарисовки чабанов, доярок, мелиораторов, полеводов и механизаторов. В технике исполнения это образ, четкий и ясный в контуре линии, артистичной в прорисовке формы, создаваемой карандашом или фломастером в полевых условиях. Неспешный ритм степной дороги по животноводческим хозяйствам республики, общение с земляками объединяет произведения, написанные, большей частью, с натуры [Батырева 2003: 68].

Серия образов творческой интеллигенции Калмыкии собрала воедино людей, которых Г. Рокчинский хорошо знал, уважал и любил. По этим произведениям можно писать прекрасные воспоминания о времени, наполненном творческим созиданием, прошедшем под знаменем социализма, и прежде всего, людях советской эпохи. При всей противоречивости советского идеала это было время веры в себя, в прекрасное будущее. Оно овеяно духом самоутверждения народа, представленного образами замечательных современников: писателя Санджи Каляева и поэта Егора Буджалова, артистов Улан Лиджиевой и Бориса Эрдниева, певицы Лидии Кулешовой и художников, собратьев по перу (графическому) и кисти. Портретов последних особенно много, и это понятно, они составляли творческую среду общения и созидания того, что мы сейчас называем изобразительным ис-

кусством Калмыкии. Многочисленные произведения, выполненные карандашом, тушью или кистью представляют портреты Очира Кикеева, Владимира Ханташова, Никиты Санджиева, Виктора Мезенцева, Геннадия Божкова и многих других художников. В них много духовного единения в понимании ближнего по роду занятия. Оно связано с творчеством, и помимо профессиональной солидарности есть в этом чувстве достоинство человека, творящего свой особенный мир средствами изобразительного искусства. Осмысление высокого предназначения художника-творца наполняло портретный образ автора высокой духовностью.

В ряду графических произведений отметим творчество В. Бадмаева, выпускника Школы-студии МХАТ, сценографа по образованию. Его обращение к эпическому наследию народа в произведении «На рассвете вечных времен» запомнилось поисками нового пространственного решения. Найденные и реализованные им композиционные особенности плоскостного изображения, традиционны для калмыцкого искусства. Впоследствии он плодотворно их развивает в произведениях 90-х годов и начала XXI века (станковая графика, книжное иллюстрирование). Заглавными строками из эпоса «Джангар» назван графический лист, появившийся в начале восьмидесятых. Плоскостной разворот ярусной композиции объединяет в изображении монгольский период и собственно калмыцкую историю народа. Голубой горный ландшафт Джунгарии плавно перетекает в охристый степной пейзаж прикаспийской низменности, органично объединяемые в композиции с высоко поднятой линией горизонта. Границей исторического перехода от ойратов к калмыкам обозначено легендарное родовое древо, как смысловой зачин в прочтении произведения. Оно фиксирует качественно иной взгляд на систему пространственного изображения. Четкий контурный рисунок и яркий локальный цвет создают сказочную выразительность панорамы, тщательно прописанной в деталях сюжета. Театрально развернутый характер композиции, ее плоскостное пространственное решение адекватно фольклорному мировидению, произвольно трансформирующему пространство-время в целостности изображения. Освоение традиционных приемов графической живописи «На рассвете вечных времен» было продолжено в произведениях В. Бадмаева, посвященных доблестной воинской истории калмыков. Монументально-декоративное оформление книги «Джангар» (в «ручном» авторском издании) являет собой уникальное сочетание художественной иллюстрации и элементов декоративно-прикладного творчества, впоследствии интересно продолженное и обобщенное в подарочном издании калмыцкого героического эпоса 2013 года (Национальный музей им. Н. Пальмова).

Живописец Д. Санджиев, ныне академик Российской академии художеств, получает высшее профессиональное образование в доперестроечную эпоху советского искусства. Художник становится известным в стране и за рубежом, плодотворно работая и участвуя в многочисленных выставках и конкурсах, организуя персональные экспозиции. В эмоциональной сдержанности его ранней графики есть гармония лаконичной емкости художественного решения. Ею отмечены хорошо известные калмыцкому зрителю серии графических листов «Вдова чабана» и «Моя Калмыкия» (1982). Они опалены зноем степи, не терпящей многословия и излишеств формы. В них много идущих изнутри живого чувства и искренности. Родина отца Н. Санджиева — его родная земля, хранящая историю и культуру народа, и притяжение ее с возрастом закономерно усиливается. В 1982 г. на Второй Международной триеннале рисунков в Нюрнберге (Германия) графические листы

из его дипломной серии «Вдова чабана» были удостоены премии «Фабер-Кастель». Шесть листов этой серии приобрела Государственная Третьяковская галерея.Через конкретную судьбу женщины-калмычки прослежена судьба целого народа с особым укладом жизни и вековыми традициями. Художник отказывается от показа эффектных «этнографических» мотивов, сведя все детали композиции к минимуму в произведениях «Джомба», «Уходящая», «Дорога», «Кибитка», «Прощание», «Кумыс». В пластически выразительных листах «Первый самолет» или «Каменные бабы» из серии «Моя Калмыкия» каждый конкретный сюжет приобретает характер глубокого обобщения в опоэтизированной «картине-воспоминании». Рисунки карандашом свидетельствуют о незаурядном таланте художника, сохранившего в самосознании этнические корни и органично вошедшего в глобализованное пространство мирового искусства. В мае 2001 г. художник передал в дар Поезду Памяти, прошедшему по маршруту высылки калмыков в Сибирь 6 комплектов листов серии «Вдова чабана» для музеев шести районных центров Калмыкии.

В 1980–1990-е гг. художник создает серии рисунков карандашом и литографий: «Моя Калмыкия», «Братья меньшие», «Современники», «Снимается кино» («Каскадерша», «Режиссер»), «Сны» («Сон в летнюю ночь», «Сон после Юрского периода», «Сон в метро»), «Читая Распутина» и другие. Работая в Студии художников им. В. В. Верещагина, он выполнил большое количество работ, посвященных милиции («Свидание», «Дуэт», «Степные пешеходы») из серии «Будни милиции», значимо представляя в высоком профессионализме исполнения российскую графическую школу и изобразительное искусство страны на многих международных персональных выставках рубежа XX–XXI вв.

В творческом озарении эскиза, выполненного карандашом, углем, фломастером рождалась статуарная плоть монументальной пластики С. Ботиева. В основе его графики лежит творческий импульс, соединяющий полет души и трепет мысли художника. Реализуемые в наброске, заключающем основное и особенное замысла автора, эскизы позволяют выбрать наиболее выразительный и законченный вариант из массы графических работ. Произведения автора сегодня известны не только в Калмыкии, Астрахани или Москве, Великом Новгороде, но и за рубежом — в Казахстане и Японии, Европе.

Многочисленные эскизы объединены в серии, знакомые зрителю по выставкам художника. Это объемная, проходящая лейтмотивом рубежа веков серия «Велимиру Хлебникову посвящается», надолго захватившая творческие помыслы и деяния автора. Появление ее закономерно обусловлено евразийской сутью его творчества, широко открытого культуре российской и мировой в достижениях запада и востока. В степном пространстве, проецируемом им на бумаге так свободно и органично, соединяются традиции. Различные в истоках, они получают в творчестве С. Ботиева глубоко самобытное претворение. Подтверждение этому несут произведения, связанные с осмыслением русской литературы в строгом лаконизме и трепетной непредсказуемости линии, исполненной тушью. Это иллюстрации к книге В. Тредиаковского «Лирика, «Тилемахида» и другие сочинения», изданные в Астрахани. Город этот стал для автора новым творческим пространством, открытым со времени приобщения к творчеству В. Хлебникова и продолженным в книжной графике. Проникновенное осмысление художником культурного наследия России воспринимается легко и свободно в перекрестном поле его произведений, как скульптурных, так и графических.

Вместе с тем степная тематика составляет естественную основу его творчества, представленного многочисленными набросками, части которых уготовлено стать пластикой. Рисунок тушью с акварельным подмалевком являет мотивы степного пейзажа или портретные образы людей степи. Многочисленные зарисовки мазанок, животных, деревьев и побегов выражают то или иное состояние души автора. Их можно рассматривать собирательным символом отчего дома, который для него связан с селением Цаган-Нур в калмыцкой глубинке. Запахом полыни овеяна серия набросков, названных автором «Цаган-Нурские мотивы» (Музей имени Зая-пандиты КИГИ РАН). Эскизы, сделанные черной тушью, динамичны. В экспрессии мазков кисти рождается объем, взятый в неожиданном ракурсе композиции. Образ родного края воспроизводится легко и непринужденно в кажущейся случайной простоте исполнения. Белое пространство листа единичными штрихами автор преобразует в необозримую одним взглядом ширь степного пространства. Природу и человека С. Ботиев видит в гармонии равновеликих начал. Степь — естественное пространство существования человека, трактуемого им духовным средоточием Природы. Их много этих образов, трепетных в упругом абрисе линейной композиции, претворенных в скульптуре и графике, концентрирующих творческий путь автора.

Графическая серия «Джангариада» В. Васькина связана с воплощением дипломной работы, выполненной в стенах Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. Мухиной. Рисунок, выражающий пластическое мировидение, многообразно представлен в его творчестве. Выполненные углем, пастелью, в технике цинкографии, фломастером или простой шариковой ручкой, произведения фиксируют объем в пространстве графического листа. Определяющим моментом «полевой» техники становится неожиданный ракурс проецирования формы на плоскости. Таковы его теплые лиричные зарисовки «Гурзуфа», монументальные архитектурные изображения «Дрездена» и другие. Много обнаженной натуры, сделанной углем в монолитно обобщенной манере, перемежаемой легкими стремительными «почеркушками» бытового характера 80-х годов.

Графика как основа основ изобразительного искусства выступает в его деятельности далеко не фоном многочисленной скульптуре художника. В 80-е годы В. Васькина интересует классика мировой культуры, а именно культура Древней Греции, колыбели европейской цивилизации. В его творчестве появляется графическая серия «Одиссея», небольшие композиции на тему греческой мифологии. В них сконцентрированы философские размышления автора о жизни и творчестве, о смысле жизни и сподвижничестве в искусстве. Упругая и точная в скульптурной выразительности линии и штриха графика наглядно утверждает вечные ценности Бытия, сопровождемые сомнениями, страхом и радостью — вечными спутниками человеческой жизни. Зрелая рука мастера, отсекая лишнее, творит ясную завершенную форму, одухотворенную мировидением личности. В графическом ряду произведений автора выстраиваются портретные и пейзажные зарисовки, обнаженная натура и композиции, выполненные карандашом, фломастером, шариковой ручкой и пером. Рисунок как основа основ изображения — известное положение в изобразительном искусстве — находит у В. Васькина убедительное подтверждение, которое он совершает, постоянно «тренируя» руку, временами устающую от резца.

Открытием предстает графическая серия живописца Ц. Адучиева, основательно взявшегося за тушь и перо на рубеже 80–90-х годов. Назревшее изнутри

стремление рисовать заставляет экспериментировать в пространстве белого листа бумаги. Его первозданная чистота рождает боязнь ее нарушить неверным движением руки с карандашом или кистью. Вместе с тем иногда капля краски, случайно оказавшаяся на листе, может задать тему спонтанной художественной импровизации. Зримо в цвете, линии и форме представлено единство «противоречий Бытия»: Белого и Черного, Добра и Зла, Прекрасного и Безобразного. Переплетение всего составляет суть Жизни, которой художник восторгается, возмущается или соглашается, сопереживая явлению. Его чувственный мир объемно расширяет плоскость графического изображения. Монументальным видением проникнут лист «У края моря», органично сопрягающий скопление равновеликих масс, данных контурной линией или красочным пятном. В их сопоставлении рождается драма противостояния, которая благополучно разрешается в теме весеннего возрождения в произведении «После дождя». Намеком даны реальные очертания формы, приобретающей в игре воображения исходное начало, задающее нужный тон дальнейшему сотворению. И рождается образ, вызывающий у зрителя целый спектр ассоциаций, которые иногда возможны лишь в цветном сне. Так зыбок и сложен противоречивый мир, окружающий нас. Лишь человеку дано соединять в мироощущении его свойства и явления, одухотворяя собой в процессе творческого созидания. Духовность поисков заставляет нас оглядываться на себя, критически вопрошая: «Кто мы и зачем мы здесь? Разрушать или творить призван на свет человек?».

Творчество графика К. Куберлиновой (1960–1995) формировалось в опыте работы художника-прикладника, выпускника Абрамцевского художественного училища. С увлечением отдаваясь рисованию, она пробует и находит себя в новом качестве. Здесь, не в объеме конкретного материала, а в плоскости листа спроецировано новое видение мира, глубоко индивидуального и потому неповторимого. Автор намеренно отказывается от цвета, делая акцент на линии, то гибкой и певучей, то хлесткой в недосказанной завершенности композиции. Там, где удается избежать излишней детализации, четкий ритм и лаконизм рисунка обретают особое линейное изящество. Свободный полет мысли и руки рождал легкие и стремительные композиции («Танец», «Пробуждение», «Театр» и другие), к сожалению, в большинстве своем оставшиеся без авторского названия. Одухотворенные ночным бдением поэтические строки сопровождают некоторые из этих композиций. В них трепет души художника, оставшегося наедине с собой. Тонкая глубинная работа совмещает грани реального и ирреального постижения жизни на ином, свободном от повседневности уровне бытия художника. В произвольном, на первый взгляд, изображении серии «Времена года» есть выверенность, даваемая опытом многочисленных проб и ошибок. Ранняя несвобода старательного заполнения белого пространства листа сменяется умелым и чутким его использованием. Оно работает на образ в произведениях «Девушка и конь», «Уходящий художник», «Девушка с цветком», сообщая им полновесность, емкую и строгую выразительность. Изнутри осмыслены пространство и объем — в органичной совокупности статичного пятна, упругой линии и легкого штриха, рождающей художественный образ.

И. Бадмаева окончила Ставропольское художественное училище и Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское) (1985–1990) по специальности «интерьер и оборудование (мебельные и декоративные

ткани). С 1982 года работала художником-оформителем, в производственном объединении «Элвг» — с 1990 года.

Автор активно участвует в выставках, начиная со второй половины 80-х годов, представляет произведения: «Осень» (1984) на зональной «Советский Юг» (Нальчик); «Радуга», «Звезда», «Планета» (1985) на Всесоюзной к фестивалю молодежи и студентов (Москва); «Композиции» (1986) на Осенней молодых художников (Элиста); «Осень» (1987) на российской «Молодость России» (Москва). В 1988 году она организовывает персональную выставку из 37 работ (Москва, МВХПУ, училище Гнесиных); показывает работу «Утро» (1989) на российской выставке автономных республик, краев и областей (Москва). Ее многообразные произведения, выполненные в жанре пейзажа («Природа», «Рассвет», «Вечер»), или в тематической композиции, посвященной классике — «Аида», «Фауст», «Чио-Чиосан» (1990), были выставлены на зональной художественной выставке «Советский Юг» (Краснодар). Впоследствии автор приходит к осмыслению эпической темы, культурному наследию народа, создавая графические листы «Орел», «Страна Бумба» (1990), представляемые на республиканской выставке «Джангар» и современность» (Элиста). Графику И. Бадмаевой 80-х годов отличает свободное от детализации композиционное решение сюжета, яркий колорит, создаваемый совокупностью красочных пятен, декоративизм насыщенного локального цвета в применении смешанной техники (гуашь и тушь).

В творчестве А. Санджиева (1953–2005), выпускника Астраханского художественного училища (1980), особое место занимает такой графический жанр как плакат (политический, экологический и др.). Его произведения «Дельта Волги в опасности!», «Волга-Чограй», «Калмыкия — это что пустыня в Европе?», «Берегите братьев наших меньших», выполненных гуашью, отличает публицистичность замысла и доходчивость художественного решения. Плакаты А. Санджиева, экспонировавшиеся на российской выставке плаката «Волга — боль России» в Музее экологии, г.Чебоксары (1989) удостоены диплома СХ РСФСР.

Другими темами в графическом жанре плаката, волновавшими автора, являются общественной значимости сюжеты: «Через народ перешагнуть нельзя», «К застою возврата нет», «Равнодушие — наш враг» и «СПИД — угроза человечеству» (1990–1991). Параллельно автор работает в живописи: «Перед пыльной бурей», «Сакман», «На поливном», «Седая степь», «Озеро Аршань-Зельмень», «Путешествие Бааза-багши в Тибет», участвуя во многих выставках районного (1987–1988), республиканского, зонального, российского и международного значения.

В искусстве Калмыкии эпохи социализма, графике отводится особое место, а именно мобильного в технике исполнения вида изобразительного искусства, чутко рефлексируюшего на актуальные проблемы современности. Таковым является искусство книжной иллюстрации, ярко представленной произведениями С. Бадендаева, Ф. Дуброва, К. Куберлиновой — художников детского журнала «Байр». Его оформление, рассчитанное на восприятие ребенка младшего школьного возраста, несет особенности индивидуального почерка авторов. Зримые достижения в графике, станковой и книжной, далекой от идеологической пропаганды советского времени, реализованы в деятельности художников, всецело ей себя посвятивших. Свой неповторимый творческий вклад в искусство графики внесли скульпторы, сценографы и живописцы Калмыкии.

2.4. Сценография (театрально-декорационное искусство)

Начало театрально-декорационому искусству Калмыкии было положено в 1936 г., когда был основан национальный драматический театр имени Б. Басангова. В додепортационный период истории республики начинается профессиональная деятельность заслуженного деятеля искусств Калмыцкой АССР Д. Сычева (1908–1996). Его творчество во многом определило становление искусства сценографии Калмыкии, творческая деятельность автора навсегда связана с искусством театра республики. Вместе с тем своеобразным памятником его исследовательской деятельности необходимо рассматривать альбом «Хальмг улсин эрдм» о калмыцких ремеслах: художественной обработке кожи и войлока, металла и дерева, ткани. В издании о народном декоративно-прикладном искусстве калмыков скрупулезно собраны и аннотированы изображения экспонатов разных музеев, выполненные самим автором. Д. Сычев сделал культуру калмыков предметом жизненного интереса, главным смыслом своей жизни. Он был из плеяды российских деятелей, продолжавших большие традиции отечественной «науки о народах российских». Об этом свидетельствуют его широко известные труды: «Из истории калмыцкого костюма», «О калмыцком декоративно-прикладном искусстве (совместно с И. Трошиным), аннотированный набор открыток «Калмыцкая народная вышивка», сборник документов и архивных материалов «Калмыцкий театр».

С калмыцким театром были связаны наиболее плодотворные годы его жизни в довоенный и постдепортационный периоды истории республики, куда он возвращается работать по восстановлении автономии. В прерванной цепи преемственности художественного процесса его творчество сегодня воспринимается связующей нитью в развитии калмыцкой культуры. Знание народного искусства, реальной материальной среды довоенного бытия калмыков, впоследствии фрагментарно осевшей в музейных фондах, дало автору возможность его глубокого осмысления в сфере сценографии. Профессионализм выпускника Кубанского художественно-педагогического техникума и затем школы-студии Мейерхольда в Москве был реализован в широком тематическом диапазоне постановок калмыцкого театра. В творчестве автор обращался к драматургии русской, советской, западно-европейской, и конечно, национальной калмыцкой. Классикой театра имени Б. Басангова является осуществленное им художественное оформление постановок «Бумбин орн», «Чууче», «Случай, достойный удивления», «Кенз байн» и многих других.

Эскизы декораций и костюмов Д. Сычева хранятся ныне в архивном фонде художника в собрании Национального музея имени Н. Пальмова. Помимо сценографического материала, это многочисленные афиши постановок, иллюстрации к калмыцким сказкам, книги из его личной библиотеки, станковая графика. Сюда же с полным правом можно отнести и художественное оформление его изданий по искусству Калмыкии.

В образном решении национальной темы автор, как правило, отталкивался от композиции и колорита народного орнамента. Прочувствовав своеобразие художественной культуры народа в стилевом единстве произведений декоративно-прикладного искусства, он органично перекладывает найденное зерно ху-

дожественного замысла в сценографию национального спектакля: декорации к спектаклям, эскизы костюмов персонажей, атрибутику сценического действия. Орнаментальный контекст того или иного его эскиза тонко переосмысливается автором. Глубинное понимание самобытной культуры вложено им в строки из сборника «Старомодные стихи»: «…как в калмыцком узоре нить цветных фонарей. Красный, синий и белый, Ровный свет неживой. Перечеркнутый смело черной, узкой чертой». Вычлененная автором четкая рельефная структура орнамента «зег» творчески переносится в пространство театра, в композиционном оформлении объемля и концентрируя особенности художественного мироощущения народа.

Объективно характеризует искусствовед С. Червонная творчество Д. Сычева: «…оформление спектакля «Случай, достойный удивления», великолепное по своим декоративным качествам, веселой, звонкой мажорной звучности чистых красок (с преобладанием яркого красного), соответствующих духу комедии, сверкающей сочным народным юмором. Замечательной находкой в оформлении этого спектакля являются декоративные фантастические маски, созданные по мотивам старинных традиций народного творчества» [Художники Калмыкии 1979: 28].

Параллельно творческой деятельности Д. Сычева 70–80-х гг. начинает работу в театре художник В. Ханташов (1932–2001), окончивший Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. Годы учебы в мастерской народного артиста СССР Н. Акимова, признанного деятеля советского и мирового театра, послужили толчком его самобытному творчеству, начинавшемуся на рубеже 60–70-х гг.. «Спектакль для художника — сложный мир человеческих взаимоотношений, реально изображаемое событие на материалах истории и современности. Многие работы Ханташова говорят о своеобразном понимании им пространства, включенного в сценическую площадку», — констатирует, к сожалению, не раскрывая сути изложенного Ц. Адучиев [Художники Калмыкии 1979: 9].

Анализируя творчество художника, отметим, в эскизах к спектаклю национальной драматургии «Чууче» Б. Басангова автор реализует конкретное знание калмыцкой культуры. Владение языком народного прикладного искусства способствовало созданию естественной атмосферы в пространстве сценической площадки театра. Этим достигалось активное включение зрителя в развертывающиеся события, более углубленное им осмысление сюжета театрального действа, выстраиваемого в череде сцен той или иной постановки. Эскизы декораций и костюмов, а также афиша к спектаклю отличаются ясностью графического исполнения, выразительным лаконизмом образа, идущего от прочувствованного восприятия национального материала.

Органичным продолжением этих поисков необходимо рассматривать эскизы декораций к спектаклю Ц. Шагжина «Будамшу», написанные с подкупающей простотой в мажорной гамме оттенков синего цвета, дополняемого сочетанием красного и белого. В художественном решении лежит стилизованная автором манера буддийской иконописи. Запоминается образ статично стоящего героя на фоне лошади в свободной и непринужденной позе. Изображение объединяет текст названия спектакля, его выходных данных в органичном заполнении информационного поля афиши. Поиски образного решения спектаклей приводят

художника к обобщению изобразительного языка в трактовке каждой картины с выявлением смыслополагающих элементов идеи драматургии. Своеобразием авторского сценического оформления отмечены эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Своей дорогой» по сценарию Р. Ибрагимбекова.

К числу наиболее интересных находок В. Ханташова следует отнести эскизы к пьесе Б. Басангова «Бумбин орн», созданной по мотивам народного эпоса «Джангар» (1976). Самобытно решены сцены спектакля, разворачиваемые на фоне «Границы», показанной фронтальным рядом вражеских остроконечных пик и ставки Мангна-хана с активным использованием элементов буддийской атрибутики. Сюжетом игрового занавеса к спектаклю является монолитная композиция, изображающая скачущих богатырей под развевающимся боевым знаменем. Жизнеутверждающая идея спектакля оформлена в оригинальном решении контрастного противопоставления сфер сценического пространства.

В. Яшкулов окончил Школу-студию (вуз) им. В. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького в 1978 году. Придя в сложившийся творческий коллектив Калмыцкого драматического театра имени Б. Басангова на рубеже 70–80-х годов, занимается сценическим оформлением спектаклей национальной, российской и мировой классики. Позже работая в Театре юного зрителя, которому посвящен наиболее активный период творческой жизни, он создает эскизы декораций и костюмов к спектаклям, шедшим на этой сцене. Результатом плодотворной работы в театре становится вступление в члены СХ СССР в 1984 году. Длительное время В. Яшкулов был главным художником Калмыцкого государственного ордена «Знак Почета» драматического театра, получив звания Заслуженного деятеля искусств Республики Калмыкия и затем — Заслуженного деятеля искусств России.

Заслуженный художник Республики Калмыкия В. Бадмаев получил образование в школе-студии (вуз) при МХАТе СССР имени М. Горького на постановочном факультете в 1976 г. Он являлся членом Калмыцкой ассоциации художников «Джунгария» с 1989 г., в настоящее время — член Московского отделения Союза художников России, лауреат национальной премии «Улан Зала» в номинации «Изобразительное искусство» (2005).

В начале своего творческого пути, в 1977 г. он становится лауреатом премии Ленинского комсомола Горьковской области за оформление спектакля «Конармия» по рассказам А. Бабеля. Специальный приз Министерства культуры РСФСР за спектакль по пьесе Т. Габбе «Оловянные кольца» («Волшебные кольца Альманзора», 1976) автор получил, работая в Волгоградском драматическом театре им. М. Горького. Художник театра и график В. Бадмаев с 1971 г. принимает участие в республиканских, зональных, российских и всесоюзных выставках 90-х гг.

В обращении к народным истокам искусства, а именно декоративно-прикладного, автор в творческом переосмыслении культурного наследия и специфики выразительных средств сценографии создал эскизы декораций и костюмов к ряду спектаклей. В искусстве сценического оформления им последовательно реализуется знание драматургии русской, советской, западно-европейской и, конечно, национальной. Помимо материала сценографии, им созданы афиши постановок, иллюстрации к калмыцким народным сказкам и эпическому наследию народа.

Такова рукотворная книга «Калмыцкий героический эпос «Джангар», 1998 (смешанная техника, серебро, драгоценные камни). Опыт иллюстрирования впоследствии используется им в художественном оформлении подарочного издания «Калмыцкий эпос «Джангар» (2012), состоящего из 13 полосных иллюстраций, форзаца, 13 шмуцтитулов, 2 титулов, обложки (лицевая и задняя части), рисунков ¼, заставок и концовок, выполненных в авторской технике.

В книжной иллюстрации Калмыкии им оформлены учебники калмыцкого языка для 1–2 классов, книга «Три толстяка» Ю. Олеши, произведения Д. Кугультинова, А. Амур-Санана, С. Каляева, А. Тачиева. Особое место в творчестве автора принадлежит станковой графике «На рассвете вечных времен» (1982). Найденное плоскостное решение пространства изображения широко и плодотворно применяется им в графическах листах серии «1812 год» («Дым Отечества», «Казаки атамана Платова», «1812», «Стремительное отступление французов»). Выполненные в смешанной технике, листы отмечены детализацией многоярусного композиционного решения, основанного на знании исторических событий, атрибутики военного костюма.

В. Бадмаев состоялся и как педагог, работая в Калмыцком филиале Ростовского художественного училища имени М. Грекова в конце 90-х годов. Под его началом в постановочных проектах русской и зарубежной классики учащиеся входили в сценическое искусство. Умение моделировать его трехмерное пространство, формируется в воссоздании эпохи, насыщаемой цветом, деталями, атрибутами, что невозможно без знания литературы как основы появления театра. Освоение материала происходит под руководством художника, обучающего образно мыслить. Театральные эскизы декораций и костюмов А. Надбитовой, А. Лиджиевой и Е. Хочиевой свежо и интересно были поданы в студенческой экспозиции «Начало триумфа» (2000). Фантазией, вкусом, умением строить объем и форму были отмечены модели костюмов Г. Тищенко и Л. Бакановой, выпускниц Калмыцкого филиала Ростовского художественного училища имени Грекова (2000). Вполне состоявшиеся произведения наглядно представляли работу преподавателя, сумевшего зажечь творческую искру интереса к формирующемуся направлению искусства «Дизайн костюма» в образовательной сфере республики.

В истории калмыцкой сценографии второй половины XX века прослеживается преемственность поколений художников театра. Творчество корифея театрально-декорационного искусства Калмыкии Д. Сычева, создавшего художественное оформление классического репертуара драматического театра имени Б. Басангова довоенного и постдепортационного периода 60–70-х годов, было продолжено сценографами В. Ханташовым, В. Бадмаевым и В. Яшкуловым в постановочных произведениях театрально-декорационного искусства советской Калмыкии периода 70–80-х годов.

2.5. Декоративно-прикладное искусство: проблемы сувенирного производства

Декоративно-прикладное искусство Калмыкии как составная часть художественного процесса в республике прошло сложный путь становления и развития. Традиционной основой оно связано с народным прикладным творчеством, ушедшим в прошлое в связи с переходом кочевников на оседлый образ жизни. Во многом утрачены традиции художественной обработки войлока и кожи, дерева и металла, ткани, представляющие культурное наследие, зримо и материально воплощавшие мировидение народа. Сувенирное производство, сменившее бытие традиционных ремесел, определяет содержание, характеризуя состояние декоративно-прикладного искусства Калмыкии второй половины XX века. В силу заданности традиции этническое зерно искусства осмысливается в поле советской художественной культуры.

Проблема возрождения декоративно-прикладного творчества в Калмыкии поднималась еще на рубеже шестидесятых-семидесятых годов Г. Рокчинским. Актуальность ее решения, обусловленная культурными утратами, отвечала духу восстановительного периода искусства. Необходимо было возродить традиции художественной обработки кожи и дерева, других материалов, необходимых в создании произведений декоративно-прикладной значимости. «Подарок на память», сменивший функциональное назначение бытовой вещи, в эстетической сути должен быть адекватен восприятию самобытной культуры народа, выступать символом традиционного наследия. И это предъявляло особые требования к символике цвета и атрибутов, материалу изготовления и компактной форме в обязательной небольшой себестоимости и соответствующем товарном виде сувенирного изделия.

Отсутствие национальных кадров мастеров художественной обработки традиционных материалов в 60-е гг. восполняется в калмыцком искусстве творческой деятельностью профессионалов. Интересный пример в этом отношении представляет работа Г. Рокчинского в резьбе по дереву. Художник экспериментирует, обращаясь в творчестве к фольклорным мотивам, народному эпосу «Джангар». Он создает серию сказочных персонажей, где героем становится шутник Кеедя, персонаж калмыцких народных сказок. Бронзовые композиции автора «Кеедя, едущий на баране» и «Наездник, обуздывающий лошадь», детально проработанные в объеме и движении, были отлиты по спецзаказу республики на подмосковном Мытищенском заводе. Выпущенные небольшим тиражом вместе с композицией «Джангар», созданной в пластмассе местной промышленностью, они являют собой первые скульптурные образцы калмыцкого сувенира 60-х гг. О дальнейшей последовательной работе автора в этом направлении свидетельствуют его творческие разработки пластики малых форм: «Джангарчи», «72 небылицы», «Бык», «Аранзал», «Кююкн». Выполненные в пластилине, глине и дереве образы несут в себе самобытное мировидение, обусловленное конкретным знанием автора традиционного быта и культурного наследия народа.

Выполнены в технике тиснения по коже и чеканки по меди произведения Г. Божкова (1940 г. р.) 60–70-х гг. Он обращается к художественной обработке кожи, натуральному материалу калмыцкого ремесла, создавая произведения станкового искусства. Автор воспроизводит ряд декоративных кожаных панно

в технике тиснения, представленных на Выставке 16 автономных республик в 1972 году в Москве: «Женский час», «Джангарчи», «Калмыцкий танец» и «Танец «Тюльпан». Ободренный успехом, автор создает композиции фольклорного содержания «Домбристки», «Йорял» и «Многовековая песня», в которых использует традиционные приемы тиснения и плетения кожи, представляя произведения на второй Всероссийской художественной выставке в Москве 1980 года. Линейная выразительность контурного рисунка произведений характеризует многие его кожаные панно. Композиция «Песня о Джангаре» выполнена в технике тиснения по коже и дополнена в декоративном оформлении таким не менее традиционным материалом калмыцкого народного искусства как войлок. Работа была представлена за рубежом в Дни культуры и искусства Калмыкии в Убурхангайском аймаке МНР в 1989 году.

Произведения Г. Божкова экспонировались на многих республиканских выставках «Советская Калмыкия», городских, зональных — «Большая Волга» в Волгограде, Ульяновске и Горьком, а также на выставке шестнадцати автономных республик РСФСР в Москве 1971 года, зональной — «Советский Юг» в Махачкале 1979 г. Участие в этих выставках художников Г. Божкова и Е. Гашинского с кожаными панно на фольклорную тематику представляло декоративное искусство Калмыкии.

Рельефные композиции Е. Гашинского (1938 г.р.) «Калмыцкий танец», «Быстрее ветра охотник», «Бумбин орн» и «Легенда», выполненные в технике тиснения по коже, с интересом принимались публикой и художественной критикой на выставках российского и союзного значения. Они больше воспринимались станковыми произведениями, призванными самобытно украсить современный интерьер, нежели сувенирными изделиями, доступными в стоимости широким массам населения. Тиснение по коже Е. Гашинского отличалось от техники Г. Божкова более мягкой в пластичной лепке изображения, подчеркнутой экспрессией контурного рисунка композиции. Позже автор обращается к созданию изделий прикладной значимости. Кожаную флягу «бортху» Е. Гашинского приятно держать в руках, осязая добротную фактуру материала и тисненого узора в декоре медной оправы. Весомое в объеме изделие оправданно дорого и предназначено в качестве подарка почетному гостю. С 1970 по 1990 гг. автором создано большое количество кожаных панно: «Счастье», «Хонгр», «Красныйбогатырь» (1970), представленные на республиканской выставке «Советская Калмыкия»; «Калмыкия», «Счастье», «Красный богатырь» (1971) — на выставке автономных республик РСФСР в Москве; «Домбристка» (1973) — на республиканской «Художники Калмыкии — Ленинскому комсомолу»; «Дары степи», «Благопожелание», «Сестры» (1974) — на зональной выставке «Большая Волга», г. Горький.

Военно-патриотическим пафосом замысла проникнуты композиции «Кто к нам с мечом придет…» и «Пусть ярость благородная» (1975), экспонированные на республиканской выставке «На страже Родины»; «Легенда» и «Добро пожаловать» — на республиканской «К 60-летию Октября»; «Красный богатырь», «Страна Бумба» (1977) — на Днях культуры России в МНР; «Быстрее ветра охотник» и «Дары степи» (1981) — на республиканских выставках «Советская Калмыкия» и «60 лет автономии Калмыкии».

Кожаные панно Е. Гашинского вошли в экспозицию выставки Калмыцкой государственной картинной галереи «Искусство Калмыкии XIX–XX вв.» 1982 г., впервые представившей традиционное искусство буддизма в советское время.

Плодотворно работающий автор экспонирует произведения «Бумба», «Легенда», «Узор», «Добро пожаловать» на выставке калмыцких художников в г. Сальске Ростовской области в 1983 г.; «Курган», «Апокалипсис», «Восточная сказка», «Полдень» — на республиканской выставке 1984 г.; «Звени, домбра» — на выставке автономных республик, краев и областей в Москве (1989). В юбилейной экспозиции, посвященной 550-летию калмыцкого героического эпоса «Джангар», Е. Гашинский представил произведения «Славный Джангар», «Савр» и «Алтан Цеджи» (1990). Пятьдесят лет спустя после выставки 1940 г., где экспонировалась живопись и художественная резьба по дереву на эпическую тему, образы «Джангариады» 70–80-х гг. были вновь созданы, но уже в традиционной для калмыцкого ремесла технике тиснения по коже. Не в народной традиции, в индивидуальной трактовке сюжета, тисненного на коже, натуральный материал кочевого уклада калмыков вошел в прикладное искусство Калмыкии второй половины XX века.

Следующим этапом его возрождения и развития необходимо рассматривать творчество А. Кошевого (1957 г.р.), окончившего Ставропольское художественное училище в 1983 г. Трудоемкий в изготовлении и обработке материал калмыцкого ремесла продолжает жить в руках мастера, обретая ювелирную тонкость декора и выверенное многолетним опытом воспроизводство традиционной формы изделий.

Дипломная работа «Степь» А. Кошевого, декоративная композиция, выполненная приемами художественной обработки металла и дерева (1983) и заявившая о профессиональной состоятельности автора, экспонировалась с другими его работами на краевой «Молодость Ставрополья» и городской выставках в Ставрополе (1984). Мастер, уроженец с. Красномихайловка Яшалтинского района, работает в технике чеканки по металлу и резьбе по дереву, создавая композиции: «Ни-негн — дружба» и «Нойоны» (1984). Он принимает участие в республиканских выставках Калмыкии, выставке претендентов в члены СХ СССР, зональной «Советский Юг» (Краснодар) произведениями: панно «Джангариада» (1981) и «Волшебный мир детства» (1985), блюдо «Схватка вепря с собакой» и поднос «Национальная борьба» (1985), демонстрируя мастерство художественной обработки дерева и металла.

В это время появляются его кожаные изделия — кнут «маля» и чехол, выполненные в дереве, металле и коже с применением техники тиснения и плетения. Впоследствии комплект «Кнут в чехле» и набор национальных калмыцких трубок с кисетом (1988), «Донджик» (1989), выполненный в технике литья и чеканки по металлу, успешно экспонируются на Второй республиканской выставке автономных республик, областей и национальных округов РСФСР» (Москва, 1989).

Произведения свои автор называет «этнографическим искусством», имея в виду этническую специфику иделий традиционного обихода калмыков. Вкладывая свое представление о национальной культуре, сложившейся во взаимовлияниях различных в происхождении культур, он использует традиционный материал, применяя освоенную им народную технику художественной обработки. Вдохновение, как он выражается, — «берет от степи», осознавая ее территорией, где проживают многие народы. Синтез их традиций в культуре мастер воплощает в образах, объединяемых в серию «Быт и нравы калмыцкого народа», где «ищет корни культуры». Его творчество характеризует исследовательский подход в создании произведений.

«Автор имеет право на создание произведения лишь после осмысления традиции», — считает А. Кошевой [из беседы с автором, 24 октября 1911 года]. «Историческую связку ойратской и калмыцкой культуры» мастер стремится понять в обращении к трудам И. Бичурина, П. Палласа, М. Поло, В. Рубрука и А. Радлова, пытаясь проникнуть в образную суть искусства и художественной культуры народа. Интересен сюжет панно-триптиха «Похищение калмычонка хохлами» (2002), связанный с темой переселения малороссиян и освоения ими юга России. Здесь коренятся истоки его семьи и рода в Калмыкии, на территории которой происходит встреча культур, их взаимовлияния в развитии. Плодом размышлений становятся графические серии «Летопись степи», «Степная эпоха» и «Тибет» («Заклинания лам», «Посвящение Рериху», «Мистерия Цам»), выполненные в технике линогравюры. В серии «Летопись степи» он развивает тему «Половецкая степь», синтезируя культурные традиции в применении и обработке различных материалов. В издание каталога Всемирной выставки эстампов в Париже (2003) вошли репродукции его графических работ.

В произведения (за 32 года творческой деятельности создано около 2 тысяч произведений) вкладывает мастерство и душу. Он ищет золотую середину между исходной традицией и ее авторской трактовкой, лишь в обретении ее произведение искусства, считает художник, имеет право на существование.

Смешанную технику художественной обработки дерева, металла и кожи А. Кошевого отличает филигранная отделка материала и чувство меры. Такова стилизованная форма оберега «Мирд» и панно «Калмыцкий лук» и «Пагода». Выделка исходного материала в калмыцкой традиции, реализованной в изысканном декоре, свойственна вещам А. Кошевого. Мастер-профессионал, он прочувствовал специфику ремесла в его функциональном и эстетическом выражении. Изготовленные им кнуты и плети, трубки и кисеты, фляги и сосуды призваны служить людям. Вместе с тем это произведения искусства, превосходные по тонкости и совершенству технического исполнения изделия традиционного быта на художественном рынке Калмыкии.

Ювелирные произведения мастеров Н. Галушкина, Г. Ушановой и Ч. Кикеева известны не только в республике. Лаконизм отточенной формы, чистота технической работы и прихотливая барочная вязь ажурного рисунка являются своеобразными полюсами ювелирного дела в Калмыкии. В художественной обработке драгоценного металла и поделочного камня ясно прочитываются российское и «восточное» направления. Последнее ориентировано, прежде всего, на калмыцкие традиции художественного серебра, переосмысленные в призме современных требований потребителя.

Очевидно тяготение к трактовке традиционного наследия в ювелирном гарнитуре «Степные напевы» Г. Ушановой (1958 г.р.), заслуженного художника Калмыкии. Ею выполнен набор украшений женщины-калмычки: серьги, подвески к косам, браслеты и кольца, пользующиеся спросом взыскательного покупателя. Материал, обрабатываемый мастером, — мельхиор или серебро, красный и розовый коралл — характерные материалы народного ремесла. Идентична старинным украшениям замужней калмычки вытянутая форма токугов-накосников и больших серег с характерной треугольной дугой застежки. Здесь художник почти детально повторяет очертания ойратских «ээмгтə сиик», принесенных в начале XVII века из Джунгарии. В проработке декора серег и токугов техникой зерни

и скани мастер добивается изящества формы, спаянной из различных частей, по-новому воплощая традицию. Отметим, стиль традиционных калмыцких изделий более монументален, его отличают строгая целостность формы, скорее обобщенной, нежели детализированной. Прихотливая вариация его в ювелирных произведениях автора — дань профессиональной школе, приобретенной в Казахстане. Отсюда и легкая непритязательность названия комплекта «Степные напевы», включающего также амулетницу, браслет и перстень. Дутая объемная форма этих украшений изобилует тонким филигранным узором, заменяющим традиционную калмыцкую чернь по серебру [Батырева 2005].

Стилевое единство произведений декоративно-прикладного искусства достигается в переосмыслении традиции способами художественной обработки металла. Творчество художника-прикладника Н. Галушкина (1959 г.р.), заслуженного художника Калмыкии, напрямую связано с бытом, интерьером современной квартиры, офиса или учреждения, городского ансамбля. Это ювелирные изделия и культовые предметы, декоративное оформление храмового пространства, монументальная скульптура. Произведения его, как правило, функциональны, отвечая непосредственным потребностям человека. Вместе с тем они красивы, выработаны в поисках формы, согласованной с цветом и фактурой материала, и орнаментальным декором. О последнем надо сказать особо — в нем выражено самобытное мироощущение народа. К этому художник пришел в процессе осмысления этнического своеобразия прикладного искусства Калмыкии, имея за спиной профессиональную школу Абрамцевского художественного училища.

Среди замечательно исполненных ювелирных изделий, являющихся не только частной, но и музейной собственностью, стоит отметить традиционный комплект из серебра, состоящий из наборного пояса, курительной трубки и ножа в ножнах, в собрании Музея калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты КИГИ РАН. Значителен вклад ювелира Н. Галушкина в развитие традиционного искусства Калмыкии: им реконструирован серебряный гарнитур, атрибут мужского костюма. Пояс «авдрин бүс», собранный из многочисленных металлических деталей и пряжки, и нож в серебряных ножнах декорированы традиционными приемами художественной обработки серебра: чеканкой, гравировкой, насечкой. Вековые традиции предков своеобразно интерпретируются в умелых руках мастера, применяющего и технику оксидирования. Отметим, традиционная калмыцкая техника черни по серебру прикладниками, к сожалению, не воспроизводится.

Ювелирным мастерством художественной обработки металла отмечено декоративное оформление эпоса «Джангр» из собрания Национального музея Республики Калмыкия имени Н. Пальмова. Монументальный декор Сякюсн-сюме Элистинского хурула, хурулов Цаган-Амана, Большого Царына и многих других в районах республики создан руками мастера Н. Галушкина. Им совместно с В. Куберлиновым выполнены деревянный резной трон для Далай-ламы XIV, оформление Ступы Просветления близ Сити-Чесс и буддийской пагоды в центре Элисты.

В синтезе художественных традиций обработки металла, в свободе их переложения надо усматривать особенности декоративно-прикладного искусства Калмыкии. В образной выразительности украшений из металла мастера Н. Галушкин, Ч. Кикеев, М. Хактаев и другие, как правило, отталкиваются от композиции и колорита народного орнамента. Четкая рельефная структура узора в сочетании

с линейной выразительностью декора создается в индивидуальной трактовке авторов. Опытом осмысления художественной традиции отмечены многие комплекты из серебра и золота, драгоценных и полудрагоценных камней калмыцких мастеров, претворяющих евразийские традиции художественной обработки металла и поделочного камня. Традиционный вид прикладного искусства находится в более выгодном положении, чем иные ремесла, бытовавшие в кочевом хозяйстве калмыков. Искусство, призванное украшать человека, востребовано и в советскую эпоху 70-х – начала 90-х гг. XX в.

Яркость национального колорита в четкости контурного рисунка и символике цвета присуща декоративным панно и маскам Р. Рокчинского (1954–2003), активно работавшего в 80-е гг. Красочный рельеф, созданный в трудоемкой технике папье-маше, посвящен культовой тематике. Рельефное изображение покрывает прихотливым орнаментом, дополняющим мифологический образ. Беря в основу художественных поисков фольклор и наследие буддийской культуры монгольских народов, автор создал серию пластических образов-масок: «Собака», «Сайгак», «Слон», «Ямандага» в качестве красочного и запоминающегося сувенира из степной Калмыкии.

Маски и атрибуты персонажей буддийского ритуального представления Цам, дополняли синтез музыки, танца и изобразительного искусства. Среди них запоминается маска «Цаhан Аав», фольклорного персонажа, пришедшего из добуддийских верований народа. В современной трактовке художника образ сохраняет выразительные этнические особенности типажа. Обращение к древнему искусству, сопряженному с иконографией буддизма, вызвал появление популярных в Калмыкии 80-х годов декоративных изделий. Маски используются в качестве театрального антуража в концертной деятельности хореографических ансамблей республики, реализующих современные постановки древней традиции Цам.

В обращении к фольклору автором созданы произведения «Калмычка», «Калмыцкий календарь», «Блюда», представляющие собой декоративные панно, используемые в украшении современного интерьера. Монументальной трактовкой образа отмечено небольшое панно «Калмычка». Цветовое многообразие вариаций сюжета сочетается с выразительной трактовкой этнического типа и самобытного народного костюма. Автором Р. Рокчинским создан декоративно обобщенный образ матери-Родины, вызывающий высокое, далеко не «сувенирное» восприятие произведения. Народный орнамент в художественных особенностях цветовой символики органично переложен в своеобычную технику исполнения декоративной пластики. Фольклорные и буддийские образы расцвечены ярким узорочьем росписи, созвучной духовному складу художника. В 80-е гг. им создан уникальный и недорогой в себестоимости калмыцкий художественный сувенир, берущий истоки в традиционном наследии народа.

Резчик по кости В. Дорджиев (1953 г.р.) выставляется в начале восьмидесятых, получив образование в Абрамцевском художественном училище. В силу специфики материала, требующего немалых физических затрат в обработке, создаваемая им скульптура из кости, как правило, малых форм. Моржовая кость, бивень мамонта достаточно дорогие материалы, менее — кость крупного рогатого скота. Малая пластика диктует автору требование: суметь сказать о большом в малом, но далеко не малыми выразительными средствами. Здесь требуется умение чувствовать материал и в лаконичной резьбе выразить его художественные

достоинства. Жанровое многообразие свойственно малой пластике В. Дорджиева: портрет, фигурная композиция, анималистический жанр. Последний представлен особенно убедительно в произведениях, изображающих традиционные виды скота кочевого хозяйства: коров и быков, баранов и верблюдов и, конечно, лошадей. В резьбе натурального материала автором мастерски подчеркнута стать животных калмыцкой породы.

Обобщая компактную форму, художник придает ей выразительную завершенность. Таковы его «Бык» и «Баран», вырезанные в моржовой кости. Особую весомость скульптурная форма обретает в темно-серой керамической паре «Корова и бык», завораживающей в стилизации мощью палеолитического искусства наскальных изображений. Несмотря на малую форму, произведения эти монументальны в восприятии зрителем. Миниатюрная пластика — любимый вид творчества резчика В. Дорджиева — получает наиболее полное выражение в создании комплектов шахмат: «Калмыцкие», «Восточные», просто «Шахматы». Художником найдена гармоничная целостность ансамбля созданных из резного дерева столика и шахматных фигур из кости. Интересно дополняют творческую индивидуальность автора портретные образы («Мужской портрет», «Женский портрет», «Артист» и «Артистка»), выполненные в декоративно расписанной керамике. Ими можно украсить любой интерьер: жилой, офис, театральное фойе. В преодолении замкнутого камерного пространства малой пластики художник творчески осваивает большое пространство окружающего мира.

В резьбе по кости работал А. Буринов (1952–2002), также выпускник Абрамцевского художественного училища, пришедший в прикладное искусство Калмыкии в конце восьмидесятых. Используя кость, как правило, цевку в изготовлении ювелирных изделий (серег, кулонов и бус) он создает прихотливой ажурной вязи украшения. Тепло натурального материала дополняется инкрустацией серебряного декора. Работая в технике резьбы по кости и дереву, он создал оригинальный комплект «Калмыцкие шашки» с изображением символов центральноазиатского календаря. Хорошо проработанный рельеф знаковых образов изысканен в найденной художественной форме, тонко выявляющей в композиции пластику движения каждого животного.

Е. Хахулин (1956–2010) окончил Кубанский государственный университет, факультет художественной и технической графики в 1978 г. Проработав учителем рисования и черчения, преподавателем детской художественной школы в Элисте, художником-оформителем в Калмыцкой государственной картинной галерее, становится резчиком по дереву.

Формулируя цель своей деятельности, художник однозначно отвечает — творить, и тогда красота, несовместимая с духом разрушения, может наполнить собой материальный мир. Вещь, утилитарная в своем назначении, будет восприниматься символом духа культуры, когда ее создает художник. Это блюда, чаши, подносы, культовые принадлежности, сделанные чуткими и умелыми руками Е. Хахулина. Особая его любовь — резные в дереве вазы, разные по форме и характеру обработки материала, тепло окрашенные чувством автора. В них рождается образ рафинированной утонченности, монументальной уравновешенности или гармоничной простоты. Уважение художника к материалу, с которым он работает, реализуется в любви и кропотливом труде в тщательной обработке и выявлении фактуры дерева, не нарушаемой резцом. Своеобразная ода дереву, что дарит щедрая природа человеку, прочитывается в образе изделия.

Произведения мастеров создают интерьер, наполняя его теплом человеческого духа, творчески преобразующего мир. Искусство является органичной частью культуры, второй природы, создаваемой человеком. Это объединяет произведения, на первый взгляд, авторов разных и в то же время схожих в мироощущении сотворца вселенной. Оно закономерно выражается в творчестве, знаковом синониме искусства изобразительного. Художник, в каком бы материале он ни работал, противостоит разрушению, которому сопутствует уродливое Безобразие, сопоставимое с мраком насилия и воинствующего невежества. Его высокая участь — созидать и творить гармоничный Образ, заставляющий ощущать, сопереживать, входить в диалог и мыслить. Таковы произведения: ваза «Монголия»(1987), молитвенный цилиндр «күрд» и комплект культовой и бытовой утвари калмыков рубежа веков (собственность Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты КИГИ РАН), комплект шахмат со столиком, головоломка «нәрн шинҗ» и другие произведения Е. Хахулина.

Его керамика и произведения, созданные приемами художественной обработки дерева, представлялись в экспозиции республиканских выставок преподавателей ДХШ (1982), «Декоративно-прикладное искусство Калмыкии» (1983, 1990), персональной «Вяз и вязь» (Элистинский лицей, 1988, 2001), зональной «Юг России», Ставрополь (1992), на выставке художников Калмыкии «Хамдан» (Элистинский лицей, 1999). В восстановлении утраченных традиций художественной обработки дерева создается совершенство формы лучших изделий. Прочувствованную фактуру дерева автор умело выявлял в резьбе той или иной породы, бережно относясь к структуре материала.

Плодотворно работал с деревом и металлом искусных дел мастер Г. Васькин (1925–2009), происходивший из рода потомственных умельцев. Будучи манджи (послушником) Эркетинского храма, мальчик обучался ремеслу. Его наставником был дядя, иконописец Бадмин (Бадаков) Киирб (1891–1946), автор иконописной композиции апплицированного панно «Будда Шакьямуни», хранимого в семье рукодельницы Э. Б. Васькиной. Бадмин Киирб, имея духовное звание, был золотых дел мастером-ювелиром, скульптором, инкрустатором, чеканщиком. Мальчик, приобщенный с детства к кладези народного творчества, впоследствии становится известным в Калмыкии мастером-прикладником и ювелиром, знатоком традиций народного искусства.

Среди работ Г. С. Васькина — изделия из серебра и рога, деревянные предметы традиционной калмыцкой утвари, культовые произведения. Они находятся в частных собраниях России, США, Франции, Индии, а также в музейных коллекциях Калмыкии. В них своеобразно сочетаются вековые художественные традиции народа и творческая индивидуальность автора. Калмыцкие шахматы «шатр», изготовленные мастером, во многом схожи с шахматами из слоновой кости, привезенными предками из Джунгарии и подаренными Эркетинскому храму. Сохранив канонические требования, мастер привнес в произведение свое понимание традиционной формы.

В мире около 50 разновидностей шахмат. Калмыцкие шахматы отличаются правилами игры и своеобразием пластики фигур. Так, функцию пешки выполняет фигура овцы, называемая «көвүн», символизирует собой подрастающее поколение. Фигура коня «мөрн» — общая для европейских и калмыцких шахмат, фигура слона у калмыков заменена верблюдом «темән». Ладья заменена подводой

«тергн», которую представляет фигура быка. Фигуру короля называют ханом, а ферзь «берсн» обозначает «визиря». Кочевой уклад жизни ойратов-калмыков и традиционные виды скота получили отражение в изобразительных сюжетах калмыцких шахмат. Изделия Г. Васькина изготовлены из альпийского и кавказского бука, инкрустированы мельхиором. Доска резана из красного ганского дерева и инкрустирована рогом и берцовой костью буйвола. Традиционно калмыки выделывали доску для шахмат из тисненой кожи (такая была в Эркетинском храме), а фигурки хранили в кожаном кисете. Ножки деревянной шахматной доски, расположенные по диагонали ее плоскости, стилизованы в форме дракона «лу», символизирующего силу и мощь. Верхняя плоскость доски по периметру ограничена орнаментом «зүнһарин зег» (джунгарский). По углам поверхности нанесен растительный орнамент «өнцкин зег» (угловой). Связкой между ними является «элян зег» (орлиный), символ свободы и степного пространства. Клетки очерчены инкрустацией мельхиором в виде линий, чередующихся с узорами «арһмҗ зег» (аркан) и «сартг зег» (трилистник). Доска обработана пчелиным майским медом с целью выявления текстуры дерева [из беседы с автором, 13 сентября 2003 года].

Работы мастера, выполненные резьбой по дереву: столик для подношений, ритуальный поднос и курительная трубка, декорированные росписью и инкрустацией, представлены в постоянной экспозиции Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты КИГИ РАН.

Автором декоративного настенного панно «Древо жизни», выполненного в резьбе по дереву, является В. Куберлинов (1949 г.р.). Мастер, работавший в НПО НХП «Калмыцкие умельцы», оформителем архитектуры малых форм в кооперативе «Байр», постановщиком на калмыцком телевидении, впоследствии становится преподавателем художественного отделения Элистинского училища искусств. В. Куберлинов, обучаясь и окончив Абрамцевское художественное училище, освоил профессиональную российскую школу техники резьбы по дереву.

Набор калмыцкой посуды «Теег» (1988–1989) и декоративное панно «Джангарчи» (1987) представляют поиски художественной формы этнического своеобразия. Панно «Джангар» и «Древо жизни» появляются на рубеже 80–90-х гг. Мастер увлеченно работал над важным заказом «Трон Далай-ламы», установленный в Сякюсн-сюме» (1991–1992). Здесь воплотились его умение выявить теплую фактуру дерева в художественной резьбе, подчеркнуть рельефный декор в гармоничном соотношении с формой изделия, найти традиционную вязь орнамента, вписав в целостную композицию презентативного изделия.

В творчестве мастера появляются сюжетные композиции в характерной для декоративного искусства 80–90-х гг. форме резного панно: «Айс», «Зая-пандита», «Дракон», «Цаһан Аав», «Ээҗ», «Птица». Каждый из сюжетов становится начальным этапом в дальнейшей разработке вариаций изображения. Сделанные в рельефе или в технике сквозной выемчатой резьбы, произведения свидетельствуют о качественном росте автора, активно участвующего в выставках. Республиканская выставка «Декоративно-прикладное искусство Калмыкии» 1983 г. собрала в экспозиции мастеров разных направлений, работающих в Элисте [КРКМ имени Н. Пальмова].

Отметим, планируемая выставочная деятельность музея во многом формирует современный художественный процесс, а именно в направлении и темпе

развития. Таковыми были экспозиции Калмыцкой государственной картинной галереи 1970–1980-х годов, их целенаправленная тематика способствовала развитию того или иного вида и жанра изобразительного искусства. Примерами плодотворного содружества художников и музея были экспозиции республиканской значимости: «Тематическая картина в искусстве Калмыкии», «Портрет современника», «Пейзажный жанр», «Скульптура», «Живопись» и «Графика» Калмыкии, «Этюд», «Театрально-декорационное искусство», «Художники-педагоги». Выставки музея призваны были представлять современное состояние искусства Калмыкии, давая реальную возможность каждому автору соотнести свое творчество с общим уровнем, тем самым способствуя его личностному развитию. Трудно переоценить плоды периодичной и системно проводимой экспозиционной деятельности художественного музея, выступавшего культурно-просветительным центром в республике. Здесь осуществлялись необходимые в художественном процессе связи «союз–музей–зритель». В конечном итоге это определяло достойное выступление калмыцких художников на выставках: всероссийской автономных республик, областей и округов РСФСР, зональных «Юг России», республиканских «Советская Калмыкия».

Отметим, разные в исполнении «традиционные» сюжеты декоративных панно, выполненные в технике чеканки по металлу или резьбе по дереву, выставлялись на потребу зрителя-покупателя. Определяя достаточно безликий профессиональный рынок в республике, сувенирное производство 70–80-х гг. и калмыцкая художественная культура, его порождающая, в развитии предполагали обращение к национальным школам, близким в истоках этнической культуры. Определенный интерес в этом отношении представляет для наших авторов опыт сувенирной промышленности Монголии. Разнообразный национальный сувенир, характерный профессиональным уровнем технического исполнения, представлен в богатейшем ассортименте, востребованном потребителями. В качестве последних выступают многочисленные туристы, посещающие страну. Широкий спектр традиционного материала (кожа, войлок, дерево, рог и кость, металл, фарфор и пластмасса), используемого в его создании, органично сопряжен в сюжете, форме и технике исполнения с непременным знанием культурного наследия народа, реализуемого в сувенирном производстве.

В противостоянии массовой культуре, формирующей потребительский рынок, состоит проблема производства, претендующего на этническую выразительность изделий. Это должны быть художественные произведения, воплощающие эстетическую совокупность нравственно-этических ценностей этноса, свойственных культуре. Вот отправное начало, место и роль национального сувенира в современном диалоге культур. Традиции, ценностные ориентиры развития коммерческого искусства, возрождаются в функционировании российского художественного рынка. В возрастающих культурных запросах массового потребителя формировался калмыцкий сувенир, современный продукт декоративно-прикладного искусства.

Утрата народных художественных ремесел в переходе на оседлость и последующей депортации народа в XX веке наложила обезличенную печать на многие сферы национальной культуры. Связать «нить преемственности традиции», воссоздав художественные традиции из небытия, осмыслив их в новых, созвучных времени форме и содержании, ставится задачей еще в советские шестидесятые

годы прошлого столетия. Неоднократно поднимался вопрос о необходимости открытия в республике художественного училища. Декоративно-прикладное его отделение призвано было готовить профессиональные кадры художников-мастеров в республике.

В конце 1990-х гг. состоялось событие для калмыцкой культуры знаменательное: первый выпуск прикладников, получивших среднее художественное образование в Элистинском училище искусств. Осуществилась историческая смычка времен, традиций и поколений в качественном изменении художественного процесса. Проблема национальных кадров решалась до последнего времени подготовкой прикладников за пределами республики: Абрамцевском, бывшем Строгановском высшем промышленном и Махачкалинском училищах, Московском технологическом и Алма-Атинском художественном институтах, других учебных заведениях России и стран СНГ. По приезду на родину перед выпускниками российской, дагестанской или среднеазиатской художественной школы закономерно вставала необходимость переосмысления этих традиций в этническом русле развития изобразительного искусства.

Этого требовала идентичность художника, формируемая «в осознании принадлежности к этнической общности, характеризуемой языком, историей его государственности, культурой» [Тишков 2003: 112–120]. Традиции, нормы, ценностные ориентации вбирают в себя символы коллективной идентичности, усиливая чувство общих корней в приобщении к историческому прошлому. Самосознание личности органично претворяется в творчестве, реализующем потенции авторов в реконструкции художественного наследия. Его современное бытие и развитие составляют суть преемственности поколений, объединяемых традициями искусства, осуществляющими функционирование этнической культуры. Традиционная модель культуры, продолжая оставаться тем «универсальным механизмом, который благодаря селекции жизненного опыта, его аккумуляции и пространственно-временной трансформации позволяет достигать необходимой для существования социальных механизмов стабильности» [Мосолова 1995: 87].

Отметим, открытость культуры позволила малочисленному этносу выжить в условиях кардинальных социальных перемен, другой стороной адаптации явились многие культурные утраты. В процессе воспроизводства в 1990-е гг. актуальной становится проблема художественного стиля. Животворные истоки традиций «завалены» вторичными наслоениями сложной истории народа. В творчестве необходимо ориентироваться на стилистически завершенные формы в эстетической выразительности декора, отработанные веками. Древо художественных ремесел в условиях коммерциализации искусства растет во многом благодаря этническому самосознанию и энтузиазму творческой личности. Реконструируются традиции художественной обработки войлока и ткани, кожи и кости, издревле бытовавшие в кочевом быту калмыков.

Отдельные виды народного декоративно-прикладного искусства до сих пор бытуют: с негромким достоинством работали и работают на многотрудной стезе сохранения, возрождения и преемственности художественных традиций народные умельцы: ювелир Г. Васькин из Элисты, резчик по дереву А. Овкаджиев из совхоза «Ергенинский», мастер конской упряжи Д. Нандышев из Кетченер, шорник Н. Бадмаев из Кегульты, мастера кожевенных дел Б. Дохаев и Б. Баиндорджиев из села Бергин. Золотошвейки В. Басангова и Н. Лиджиева из поселка

Цаган-Аман и Б. Чурюмова из поселка Кетченеры продолжают традиции вышивки, ориентируясь и опираясь в работе на альбом произведений декоративно-прикладного искусства «Хальмг улсин эрдм» художника Д. В. Сычева [Сычев 1970] и другие источники [Ковалев 1970; Батырева 2005].

Из-под иглы вышивальщиц выходит орнамент, четко очерченный, емкий в богатстве полихромной рельефной композиции. Узор, душа калмыцкого искусства, сохранялся в генной памяти поколения, выросшего уже после сибирской ссылки. В воплощении народного идеала о красоте рукодельницы экспериментируют: ищут и находят в воссоздании многих вещей, бывших в употреблении кочевников. В творчестве воспроизводятся вещи народного быта из войлока и ткани. Отмеченные единством стиля и композиции изделия несут своеобразие творческого почерка автора в чистоте выстланного стежка гладью или незатейливого стеганого рисунка сюжета в войлоке. В следовании народным приемам наложения шнура, позумента, нитей и ткани, составляющим самобытный язык калмыцкой вышивки «зег», мастерицы создают сумочки, кошельки, декоративное оформление головных уборов, манишек, кисетов.

Ими преодолеваются технические трудности исполнения традиционного материала народного искусства. Войлок, плотно сваляная овечья шерсть, в прошлом шел на изготовление циновок-ширдыков, подушек, обуви и кибиточного покрытия. Стеганым геометрическим узором, несложным лишь на первый взгляд, заполнялись в древней системе воспроизведения форма и пространство предметов быта, окаймленных тканевым, умело подобранным в цвете, бордюром. Нить стежки традиционно должна быть контрастного к войлочному полотну цвета. Это могут быть циновка «ширдг», переметная сума «даальң», круглая валикообразная подушка «дер». Лаконичный художественный образ вещей, воспринимаемых в ансамбле, наглядно представляет кочевой скотоводческий быт калмыков, его эстетические особенности. Теплая кошмовая поверхность вещей создает необходимый сдержанный цветовой фон для выразительной геометрической композиции, сотворенной мастерицей. Экспонаты из калмыцкой коллекции Российского этнографического музея выставлялись в Калмыцкой государственной картинной галерее на выставках «Калмыцкая вышивка» и «Степные узоры», имевших на рубеже 80–90-х гг. заслуженный успех у зрителя.

Фольклорный колорит несли иконы, вышивавшиеся в технике лицевого шитья рукодельницами в буддийских храмах под руководством иконописца «зурач» [Житецкий 1892: 51–52]. Их продолжают вышивать учащиеся на уроках рукоделия в поселке Ики-Бурул у мастерицы-педагога Л. В. Полтавской. Изготовление вышивок-аппликаций отличает компактная выразительность формы, строгий графический абрис композиции, локальная цветовая палитра. Жанровые сцены, исполняющиеся в синтезе технических приемов, несут обаяние детского восприятия и творчества, направляемого умелой организующей рукой мастериц.

В конце семидесятых годов прошлого столетия сотрудники Калмыцкой государственной картинной галереи, озабоченные исчезновением калмыцкого золотного шитья заказали одной из старейших мастериц Булгун Отаевой (1896–1982) образцы вышивки «түнтгин зег». Ей тогда уже было за восемьдесят, но она изготовила из золотых нитей и позументов несколько орнаментальных композиций на торцовую часть круглой подушки-валика. Сегодня они хранятся в фондах Национального музея как свидетельство самобытного калмыцкого рукоделия, служа образцами для современных рукодельниц.

Деятельность мастеров, работающих в традициях народного искусства, одухотворена этническим самосознанием, их творчество возрождает из небытия искусство резьбы по дереву, тиснение по коже, валяние и стежку войлока, золотное шитье, шитье-аппликацию. На многотрудной стезе сохранения и возрождения художественных традиций плодотворно работает народный умелец Д. Нандышев (1957 г.р.) из Кетченер. Его произведения из кожи, войлока и конского волоса (плети, кнуты, арканы, седла и конская упряжь), с большой любовью и мастерством выполненные, экспонируются на республиканских и российских выставках, приобретаются музеями, достойно представляя народное творчество в разнообразии видов художественных ремесел.

Широк ассортимент изделий, рукодельных произведений арсчи, мастеров кожевенных дел. Плетение — один из традиционных видов художественной обработки кожи, востребованной и сегодня. Традиции калмыцкого ремесла сохранились в технике изготовления плетей «ташмг», «маля» и «елдң», кнутов «шилвүр» мастерами А. Душановым, С. Цереновым и Г. Санджиевым, В. Колупаевым и Д. Нандышевым, В. Засеевым и другими. Их изделия находят своего потребителя как в животноводческом хозяйстве, так и в качестве сувенира, доступного по своей себестоимости. Производство сдерживает трудоемкая технология обработки кожи, предлагаемой в традиционной форме бытовой вещи кочевой культуры. Другой сферы применения прекрасного пластичного материала мастера не видят, что наглядно показательно в этнической избирательности его восприятия, технического и художественного освоения.

Искусные руки и врожденный вкус народных мастеров рождают на свет вещи, вызволенные из забвения. Сегодня декоративно-прикладное искусство в волшебной магии народного духа достаточно полно представлено предметами кочевого быта калмыков, созданными в коже, кости и роге, войлоке, дереве и металле, ткани. Часть культурного наследия калмыков можно видеть в музеях, хранят произведения народного декоративно-прикладного искусства Национальный музей имени Н. Пальмова, ряд его районных филиалов, Ставропольский государственный объединенный краеведческий музей имени Г. Праве, Новочеркасский музей истории донского казачества и некоторые другие региональные музеи Поволжья и Юга России. Наиболее полно предметы народного художественного ремесла XVIII–XX вв. представлены в калмыцких коллекциях Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге.

В концептуальном осмыслении и представлении народного декоративно-прикладного искусства был создан Музей традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого института гуманитарных исследований Российской академии наук [проект РГНФ 02-01-10004б]. Здесь собраны экспонаты, представляющие виды калмыцкого ремесла, сопутствовавшие кочевому быту народа. Фонд музея периодически пополняется в русле финансирования по Программе поддержки академических музеев, осуществляемой Музейным Советом Российской академии наук. В большинстве своем это произведения, реконструируемые по описаниям источников и сохраняющимся в памяти мастеров традициям народного искусства. Целенаправленное комплектование фондов Музея имени Зая-пандиты сделало его этнокультурным центром, востребованным в сфере образования и науки. Издание каталога произведений калмыцкого народного искусства, хранящихся и экспонируемых в музеях, видится перспективным в плане методоло-

гического оснащения учебного процесса подготовки мастеров-прикладников в системе художественного образования республики.

В современных условиях развитие национального искусства невозможно без опоры на традиционное наследие. Хранилищем его выступает музей, функционирующий как научно-исследовательский и культурно-образовательный центр, своеобразный транслятор традиций в широком спектре коммуникативной и просветительной деятельности. Именно в такой социальной характеристике музея видится его значимая роль в сохранении культурного наследия, органичной частью которого является народное декоративно-прикладное искусство. Его современное в ситуации кризиса бытие осуществляется в условиях нарастающей коммерциализации и глобализации мировой культуры. В противостоянии нивелирующей тенденции важна поддержка творческой деятельности мастеров.

Этническая выразительность художественной продукции целенаправленно выносится во главу республиканской выставки «Калмыцкий сувенир» 1998 г. (выставочный зал Центра образования одаренных детей «Элистинский лицей»). Экспозиция объединила творческие поиски мастеров-прикладников, учащихся и педагогов, художников-профессионалов. Многообразно был представлен материал сувенирного изделия: дерево, металл и камень, кость, кожа, папье-маше и ткань в трактовке ювелиров Г. Ушановой и Н. Галушкина, резчиков по дереву и кости Е. Баинхараева, В. Куберлинова, Е. Хахулина, С. Молоканова и В. Дорджиева, красочных палантинах Е. Манжеевой в технике «батик».

В приемах художественной обработки дерева (резьбе, тонировании и росписи) сохраняются традиции народного ремесла в изделиях: курительной трубке «Малодербетовская» мастера Г. Васькина, блюде для мяса «тевш» В. Куберлинова, молитвенном цилиндре «күрд» Е. Хахулина или чайных пиалах «аah» Б. Умадыкова и Б. Сатаева. В реконструкции традиционной формы изделия работает мастер Е. Хахулин, создавая сосуды и чаши для кумыса и чая, культовые принадлежности, предметы традиционного калмыцкого досуга, нашедшие применение в современной культуре бытия.

Дерево, материал прикладного искусства, чаще всего стилизовано в форме декоративного панно, вносимого в современный интерьер. Изобразительное начало этнографического сюжета определяет лицо калмыцкого сувенира в резных композициях «Ворота в веру» и «В кольце драконов» Е. Баинхараева, «Подношение даров» С. Молоканова, «Древо жизни» В. Куберлинова. Формообразующие композиции В. Куберлинова и деревянные изделия Д. Павловой и И. Наранова, кубки В. Гайворонского и шкатулка для благовоний «Глаз дракона» О. Ткачева, ваза «Белая Тара» Е. Хахулина гармонично воспринимаемы в интерьере квартиры, офиса или помещения социокультурного назначения, представляя синтетичную в традициях современную школу художественной обработки дерева.

Тонкий контурный рисунок изображения деревянных пасхальных яиц, кулонов и ручек Г. Котиновой органично заполняет круглый, сферический объем или форму цилиндра. Миниатюрная живопись красочно красива, заставляя забыть эклектику соединения христианского культа с буддийской иконописной традицией в «лабиринте культуры постмодернизма, характерном многообразием связей и отношений в поле культуры, нередко составляющих «семиотический парадокс». Последний, — замечают исследователи, — «состоит в активизации «мифологического сознания, создании легенд и жизнеописаний, намеренно ложных,

не имеющих объективной основы в жизнедеятельности человека» [Иконникова 2008: 5]. В процессе активного диалога культур такие вещи имеют право на существование, выражая во многом транзитивный характер художественной культуры, обусловленный переходом от одной формы организации социума к другой [Глазунов 2007: 55].

Подчеркнуто традиционна тематика статуарной пластики Ц. Бадаевой «Цаһан Аав», «Танец» и «Җанһр», лаконичной в цвете и выразительной в сдержанной динамике движения. В деревянной резьбе красочных шашечных фигур О. Архакова «Ойратский воин», центральный образ комплекта удачно стилизован в расписанной форме. В материальной разработке традиционного национального сувенира тонко найдено этническое зерно условного обобщения формы деревянной куклы.

Мир ойрато-калмыцкой старины в изображении мифологических образов и исторических композиций отображен в резьбе по дереву Е. Баинхараева. Орнаментальные буддийские мотивы в декоре шкатулок, панно «Ворота веры», «Ойраты-калмыки» и шахматного комплекта, в красочной росписи блюд «В кольце драконов», «Дхармапала», «Дагини», «Тара» исполнены с чувством меры в художественной обработке дерева, мягко тонированного или расписанного в декоративной выразительности круглой и рельефной резьбы («Портрет Зая-пандиты» и «Сотник торгоутов»). Обаянием мифа проникнута статуарная пластика драконов, статичных и игривых, веселых и грозных в круглой монументально-декоративной скульптуре архитектурных сооружений, рельефных панно авторов. Зооморфные сюжеты, навеянные народными преданиями, многоликие в пластической трактовке художественной формы, объединены центральным образом Белого Старца в канонических требованиях облика, позы, атрибутов. В композицию входит изображение сайгачонка, сосущего матку. Предание гласит: нельзя стрелять в сбившихся в кучу сайгаков — их доит в это время сам Цаһан Аав. Хозяин всего живого, покровитель скота и пастбищных угодий, пришедший из древних добуддийских верований народа, гармонично вписан в «свое пространство», обозначенное «Воротами веры». Антропоморфный мифологический образ в традиционной трактовке формулирует изначальное тождество Природы и Человека, взаимообусловленных в этнической культуре.

Достаточно широко представлена художественная обработка ткани: шитье, вышивка и аппликация, связанные с изготовлением народного костюма, богатейшей областью декоративно-прикладного искусства. Красив «Сценический костюм» К. Орусовой и С. Бадма-Гаряевой мастерством технического исполнения. Свободная трактовка калмыцкого кроя и шитья здесь естественно запрограммирована и востребована в концертной деятельности профессиональных и самодеятельных хореографических ансамблей. К сожалению, редкость на сцене — органичное осмысление традиций калмыцкого костюма. Много необоснованного фантазирования современных конструкторов, порой граничащего с вульгаризацией форм народного костюма, нашего культурного наследия.

Бережную реконструкцию традиций художественной обработки ткани можно видеть в скромных, на первый взгляд, изделиях, представляемых на школьных выставках республики. Достаточно точны в ориентации на народные традиции произведения: женский головной убор «Халмаг», кисет «Түңгрцг», девичьи платья «Бишмүд» Э. Бурловой, вышитые манишки А. Нарановой и Г. Монкаевой, де-

вичья шапочка «Тоорцг» Л. Есиновой, пояс «Бүс» и сумочка «Тунгрцг» Л. Болдыревой. Народный костюм и вышивка — неисчерпаемая сфера творческого «в меру» осмысления современными рукодельницами.

Кукла-сувенир в национальном костюме достойно выражает лицо культуры народа. Исполняемое в многообразии материала (дерево, кожа, фарфор, ткань, керамика и пр.) изделие становится в рыночных условиях поточной сувенирной продукцией в этнографической достоверности художественного образа. Миниатюрные фигурные композиции В. Дорджиева «Җаңһрч», «Ээҗ» и «Җомба», комплект калмыцких шахмат созданы в филигранной обработке кости, трактуемой пластически емко и в то же время достаточно конкретно в деталях кочевого быта. Работы мастера завоевали признание во время Всемирной шахматной Олимпиады в Элисте 1998 г. Традиционная геометрическая и зооморфная форма шахматных фигурок — сфера творческих поисков многих авторов, работающих в дереве и кости, традиционном материале народных ремесел.

С исчезновением кочевого уклада жизни народа изделия художников-прикладников, нередко претендующие на традиционность, имеют стилизованный характер художественной обработки войлочных и кожаных предметов быта, покроя и декора сценического народного костюма, ювелирных украшений. В процессе этнизации художественной формы наблюдается обращение художников-прикладников к сравнительно позднему буддийскому пласту культурного наследия, интерпретируемому в создании произведений декоративной выразительности. Предметы культового назначения могут быть сувениром, составляя особую сферу его бытования. Это ритуальные шарфы-хадаки, иконописные танки и небольших размеров обрядовая утварь, в массе своей завозимые из-за рубежа — Монголии и Китая. Произведения местного рукоделия несут локальные художественные особенности исполнения каноничных требований. Синтезом иконографического канона с традиционными приемами народного искусства отмечены небольшие вышитые и апплицированные тканные панно рукодельниц Л. Полтавской, К. Шалаевой и А. Манджиевой. Другим примером обращения к буддийской традиции могут служить деревянные резные поставцы для бурханов, исполняемые художниками-прикладниками Е. Баинхараевым, В. Куберлиновым, И. Нарановым и другими.

Кустарные произведения мастеров и художников-профессионалов, созданные в небольшом количестве, достаточно высоки в себестоимости, обусловленной трудностями становления сувенирного дела. Сплелись воедино проблемы преемственности художественных традиций в культуре производства и спроса, конкурентоспособности в товарных требованиях к формовыражению изделий. В активном диалоге культур в условиях расширяющейся сферы туризма, иных форм культурного взаимодействия растет интерес к этнической выразительности современного искусства. На рубеже веков оно слагается творческими услиями художников-профессионалов, народных мастеров-прикладников и самодеятельных художников, ориентирующихся на традиционное наследие. Отвечая вызовам времени, оно противостоит тенденциям глобализации культуры и коммерциализации искусства, стимулируя творческие поиски мастеров. «Различные способы воплощения этнического начала на разных стадиях художественного развития позволяют выделить среди многих социальных функций искусства собственно этнические его функции» [Щедрина 1995: 25–29], активизированные современными потребностями общества.

«Живое древо ремесел», тема нескольких выставок ЦООД «Элистинский лицей» 90-х гг. была представлена работами учащихся художественного отделения Элистинского училища искусств (1999–2000 гг.). Преемственность в искусстве реализуется в системе подготовки профессиональных кадров. Выставки работ учащихся выступают наглядной иллюстрацией состояния образовательного процесса. Сфера среднего специального художественного образования, сформированная в республике, предлагает развитие таких направлений как: художественная обработка дерева и металла, живопись, скульптура, дизайн и театрально-декорационное искусство. Начало процессу было положено Калмыцким филиалом художественного училища имени М. Грекова, активно функционировавшим в Элисте на рубеже веков. Дальнейшее развитие этих направлений среднего образования в республике требовало специальной ведомственной поддержки Министерства культуры и образования. В Калмыкии было создано художественное отделение Элистинского училища искусств, готовящее мастеров обработки дерева, металла, живописи и дизайна.

Декоративно-прикладное искусство Калмыкии живет традициями народного творчества, переосмысливаемыми в современном художественном процессе. В поисках этнической идентичности мастеров и профессионалов, авторов самодеятельных, генерирующих освоение истории и культуры народа, его традиций, путеводной звездой выступает духовность этноса. Реализуемое самосознание приносит плоды искусства, синтезирующего художественные традиции на новом уровне развития калмыцкой культуры. Традиции вбирают в себя символы коллективной идентичности, усиливая чувство истоков этнической культуры. Историческое прошлое объединяет общество в настоящем, обращение к нему ведет к творческим поискам и обретению, в конечном итоге самого себя как представителя данной этнической общности. Это происходит в процессе межэтнического культурного взаимодействия традиций. Оно органично реализуется в творчестве, вливающемся в художественный процесс Калмыкии, образуемый коллективными усилиями авторов. Направление процесса — восстановление традиционной культуры как общего наследия, формирующего современное бытие этнического сообщества.

Процесс возрождения традиций искусства обуславливает механизм функционирования и развития этнической культуры. Традиции формируют ее модель, продолжая оставаться тем «универсальным механизмом», который благодаря селекции жизненного опыта, его аккумуляции и пространственно-временной трансформации позволяет достигать необходимой стабильности современного развития художественной культуры.

Историческая память как этнообразующая доминанта художественного процесса проецирует «лакмусовые» для самосознания фольклорные и буддийские тенденции развития искусства рубежа XX–XXI вв. В формалистических исканиях авторы опираются в творчестве на архетипические основы сознания, этноконфессиональную принадлежность, национально-территориальную государственность и исторический опыт народа. Универсален вектор этнической идеи, демонстрирующий непрерывность исторического Прошлого и Настоящего народа в художественном поле российской культуры.

3. 1990-е годы. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПЕРЕСТРОЕЧНОГО ПЕРИОДА

3.1. Историческая память в свете этнической идентичности личности. Калмыцкая ассоциация художников «Джунгария»

Художественная культура регионов России 90-х годов прошлого столетия развивается в сложных этнокультурных процессах постсоветского времени. В их противоречивом взаимодействии рождалось новое полиэтничное сообщество, адаптирующееся в условиях кардинальных социальных перемен на рубеже XX–XXI вв. Предметом художественного осмысления в искусстве становятся изменения социокультурной сферы, сопровождаемые конфессиональной адаптацией населения. Во многом это сопряжено с поисками идентичности этнических сообществ в поликультурном обществе России, характеризующими национальные интересы, границы и перспективы государства [Яковенко 1999]. В призме рефлексии на явления перестроечной эпохи формируется содержание постсоветского изобразительного искусства.

В пространстве меняющейся культуры происходят изменения психологических установок стереотипов поведения личности, что отражает глубинную архетипическую потребность человеческих сообществ к выделению себя из ряда подобных. По сути своей это утверждение так называемой «самости» [Червонная 1999: 35], которое недостаточно хорошо изучено на материале изобразительного искусства Калмыкии XX в.

Потребность личности, входящей в конкретную этническую общность, реализуется в самоидентификации различными средствами, в том числе и выразительными средствами искусства, выстраивающими в эпоху перемен культурную дистанцию по отношению к другой культуре. Этим объясняется заинтересованное обращение этнического сообщества к своей традиционной культуре, и в частности, к художественным традициям. Интересно отметить, что в искусстве, проецирующем таким образом этнокультурные процессы в России 1990-х, параллельно обнаруживаются две основные тенденции. С одной стороны, охранительная, отражающая потребность этнической культуры к демонстрации самобытной индивидуальности. С другой, параллельно ей наблюдаемой, — стремление к преодолению культурных границ, как осознанная (или неосознанная) попытка нивелировать свою этническую идентичность в приобщении к российскому культурному ареалу и мировой цивилизации в целом. Наблюдения, сделанные

в исследовании этнической идентичности на материале антропологии цвета [важного для изобразительного искусства маркера традиционного мироощущения — С. Б.], в определенной степени характеризуют состояние художественной культуры России, важнейшей частью которой является искусство [Самарина 1992: 154]. Его развитие происходит во взаимообусловленной связи явлений.

Действительно, самобытные этнокультурные сообщества, какими являются российские народы, ориентированы на сохранение себя в процессе освоения и трансляции культурного наследия новому поколению. Его уникальное своеобразие рассматривается фактором формирования этнокультурной идентичности творческой личности. В процессе этнической мобилизации, наблюдаемой в национальных регионах России на рубеже веков, происходит освоение пространства культуры, формирование ее нового содержания. Социальная ситуация в совокупности факторов определяет становление новых мировоззренческих основ этнической общности и российского общества в целом [Мнацаканян 2004].

Это во многом связано с необходимостью восполнения утрат социалистических ценностей культуры распавшегося Союза в обращении к национальным, и в частности, к этноконфессиональным. Средоточием духовности выступает традиционная культура этноса, что обусловлено уходом идеологической системы и связанных с ней идеалов советского общества. В прошлом его культура провозглашалась единой в своей многонациональной основе — социалистической по содержанию, дифференцированной лишь по территориально-региональному признаку. Волна перестроечных событий, связанная с распадом Союза Советских Социалистических Республик, закономерно влечет за собой необходимость переосмысления духовных ценностей в условиях нового нарождающегося общества. Лакуна отвергнутой социалистической идеологии естественно заполняется социальным опытом культуры этнической, связанной с традиционным мировоззрением предков. Стремление опереться на него в водовороте бурных постперестроечных явлений приводит к постепенному осмыслению необходимости «перестройки» в культурной сфере, и в частности, — искусстве изобразительном.

Интегрируемый процесс этнической идентификации народов России в новой системе формирует искусство, обращенное к культурному наследию с целью транслировать его новому поколению. Это влечет за собой обращение к этническим традициям полиэтничного в своей структуре государства. Взаимосвязаны сфера социокультурная и ее органичная часть — искусство, обусловленные современным цивилизационным процессом [Мосолова 1995]. Наглядным подтверждением может служить появление учебных программ культурологического направления и наполнение их материалом искусства в системе общего и высшего образования России 1990-х гг. В таком содержании соединяются универсализм, идея единого Отечества и исторические традиции культуры народов. Этнорегиональный компонент становится залогом сохранения единого культурного пространства России. Формирование «суверенных» этнических полей культуры, востребованной в системе образования, во многом определило перспективу развития художественной культуры в регионах России.

Ощутимая тенденция изобразительного искусства 90-х гг. XX в. — воспроизводство, реконструкция элементов этнической культуры на новом уровне развития. Этнокультурные процессы в искусстве развиваются центробежно в отличие от центростремительных процессов глобализации, органично поле их соединения в системе художественной культуры России в целом и национального регио-

на, в частности. Востребованность культурного наследия народа в калмыцком искусстве наглядно демонстрирует художественный процесс 90-х гг. в республике.

В историческом развитии общества с традиционной доминантой к обществу с современным «модернистским кодом» сформирована этническая идентичность творческой личности. Воспринимая «коллективное бессознательное» как сумму психического опыта всех поколений этноса, естественно стремление определить, как архетипы коллективного бессознательного, сохраняясь в культуре, «участвуют» в творческом процессе. В психологии художественного процесса согласно Юнгу «всякий раз, как коллективное бессознательное прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени, осуществляется творческий акт, значимый для целой эпохи, ибо такое творение есть в самом глубинном смысле весть, обращенная к современникам. И в той мере, в какой такая весть идет от этнического коллективного бессознательного, совершается творческий акт общенационального культурного характера» [Мнацаканян 2004: 173, 174].

Понимая культуру как хранилище психического наследства и потенциальных возможностей человека, осмысливаем процесс художественного творчества. Если Юнг акцентирует роль коллективного бессознательного — архетипов и мифологии как первооснов в творчестве, то Фрейд — проникновение в культуру, как мощного ее компонента, личностных переживаний людей, объединенных в коллективные общности [Юнг 1991; Фрейд 1991]. В изучении традиционного пласта искусства ориентируемся на формулировку коллективного бессознательного как родовой и социальной памяти и в этом русле — стандартизированной, то есть традиционной модели деятельности индивида, эмоционально транслируемой в художественном образе. Двигателем является интерес личности к культуре традиционной, в искусстве — к этническим художественным традициям, осмысливаемым на культурном уровне творческой индивидуальности. Стремление к самопознанию и самоутверждению в творчестве актуализируется на фоне утрат культурного наследия, этому способствует и процесс всеобщей глобализации культуры.

Интересно отметить, что тема депортации, впервые поднятая в живописи 1960-х гг., получает развитие в калмыцком искусстве лишь на рубеже 80–90-х гг. Потребовалось время для ее осмысления, подготовленное волной перестроечных явлений в российской культуре девяностых. Чувство сопричастности к своей истории объединила разные поколения художников, творивших на протяжении 60–90-х гг. Глубоко значим период депортации, кризисный для существования народа и его культуры, эмоционально воспринятый творческой личностью. Произведения вошли в историю калмыцкого изобразительного искусства, выражая этническое мироощущение, рассматриваемое мерилом состоятельности национальной культуры.

Трактовка истории определена творческой индивидуальностью автора, мироощущением поколения, к которому он принадлежит. Начиналось все с оптимистического самоутверждения шестидесятых годов в обращении к мифопоэтическим истокам искусства в произведении «Мать-земля родная» Г. Рокчинского. Далее тема депортации реализуется в традиционно образном обобщении трагедии народа в «Калмыцком хотоне» О. Кикеева, в философской отстраненности сюжета «Похороны при луне» В. Ургадулова и эпатажной заостренности произведения «Красная иконография» Е. Баинхараева. Отметим, произведения 90-х

годов появились в перестроечный период рубежа веков, предполагающий гласность и демократические свободы, провозглашаемые в творчестве. Анализ произведений искусства производится методическими возможностями искусствознания, истории и этнологии, философии и культурологии, семиотики.

Депортация — кризисная веха в истории народа, ставившая под вопрос его физическое бытие, — находит высокоэмоциональное выражение в творческой деятельности. В реализме воплощения исторической темы взаимообусловлены фольклорные и религиозные тенденции изобразительного искусства. В широком спектре проявления этнической идентичности творческой личности осмыслена тема репрессий, всесторонне проецируемая в калмыцком искусстве второй половины XX в. Это живописно воссозданная этническая картина мира в «Материземле родной», тотемистичные реминесценции в полотне «Калмыцкий хотон. 1943 год», зрелищная эффектность буддийского обряда в «Похоронах при луне» или произвольная трактовка изобразительного канона буддизма в произведении «Красная иконография».

Выразительными средствами живописи, скульптуры и графики запечатлена драма народа, поставленного в условия выживания: быть или не быть калмыцкому этносу в дальнейшей истории России. Быть или не быть его культуре? Несмотря на увеличивающуюся удаленность во времени осмысление депортации в изобразительном искусстве Калмыкии по сей день не теряет остроты авторского чувствования. Это период истории, унесший большие человеческие жертвы малочисленного этноса, поэтому так глубоко сопереживание творческой личности, в той или иной степени причастной народной трагедии, отложившей скорбную печать в народной памяти.

В жанровом разнообразии темы сибирской высылки выделим пейзаж и портрет, натюрморт и тематическую композицию. Предпочтение в большей степени отдается живописи, нежели другим видам искусства. Авторы пользуются широтой ее выразительных средств: светотеневой моделировки объема, линейной перспективы в изображении пространства, колористической глубины реалистического изображения сюжета. В многообразии сюжетной характеристики темы депортации, достаточно полно представленной в репродуцированном издании [Бадмаева 1994], выделим основные линии ее воспроизведения. Это иллюстративная повествовательность или поиски образного выражения темы, которые, согласимся, намного сложнее «движения по течению» — описательного изображения. Образцом последнего надо рассматривать произведения народного художника России Кима Ольдаева (1933–1998) из серии «Депортированные, но не сломленные» (1993), шаг за шагом восстанавливающие историю выселения калмыцкого народа, начавшуюся холодным декабрьским утром 1943 года.

Полотна, создающие череду событий, подобны фотомонтажу с документальной точностью их отображения. Отметим, многие из сюжетов, такие как «Указ о выселении», «В товарняке», «Похороны погибших», «Актирование», «Возвращение» и «Торжество справедливости» известны нам по обращению к ним художников: Ц. Адучиева (триптих «Выселение», 1993), П. Усунцынова («На Родине», 1993), Г. Бембеева («Прощай, земля калмыцкая», 1993), Н. Эледжиева («Безмолвие», 1993), В. Павлова («На лесоповале», 1992) и других. В них выразительными средствами живописи и скульптуры отображена изолетопись исторической драмы народа.

Многочисленные полотна К. Ольдаева, с точки зрения живописного исполнения, воспринимаются изобразительным рядом, имеющим скорее документальную, нежели образно-художественную значимость. В однозначной фиксации событийности сюжета отпадает необходимость осмысления сюжета, преподносимого фотографически — «как на ладони», вне образной символики художественного решения. С одной стороны, это обуславливает доступность изображения самой широкой аудитории, с другой, — ограниченную прямолинейность, не задерживающую взгляда думающего зрителя, механически соглашающегося с декларирующей трактовкой исторического сюжета.

Иное дело – творческие поиски образного решения темы. Глубоким прочтением исторической драмы является полотно заслуженного художника России О. Кикеева (1940–2001) «Калмыцкий хотон. 1943 год» (1989). Оно было отмечено центральной критикой на последней выставке автономных областей и республик России 90-х годов в Москве. Тема депортации художественно обобщена в образе, явившемся из-под кисти калмыцкого живописца. Центром психологической выразительности произведения, если не его главным персонажем, является собака (волк), как родовой тотем, осиротевший и потерявший свой род. … Воющие пестрые собаки и обезлюдевшее калмыцкое селение в жутком безмолвии разрушенного родового очага. Достоверна в своей простоте пронзительная выразительность раскрытия темы, понятной каждому калмыку. Не повторяясь в обличительном пафосе изображения национальной драмы, автор сумел найти в сокровенной глубине этнического самосознания свою трактовку истории. Емкое живописное осмысление судьбы калмыцкого народа лишено иллюстративного многословия, налицо точно найденный художественный образ народной трагедии. На высокой психологической ноте обобщен исторический факт, выносящий обличительный приговор Злу — авторитарному режиму сталинской эпохи. Произведение воспринимается важным рубежом не только в творчестве художника О. Кикеева, сопричастного к прошлому и настоящему народа, но и значительным событием искусства Калмыкии второй половины XX века.

Другим примером психологического видения темы может служить полотно «Похороны при луне» Виктора Ургадулова (1948 г.р.). В вытянутом по горизонтали произведении, реалистичном в мастерской манере исполнения, воспроизведена живописная метафора геноцида, страшного отвратительного явления XX столетия. Подчеркнуто отстраненная трактовка фантазийного сюжета предполагает характерное для автора состояние раздумья «сквозь дымку времени». Новая живописная реальность соединяет разных людей в многофигурной композиции отпевания калмыцкими ламами покойника. Вокруг него собраны конкретные исторические лица, причастные к трагедии народа. Среди них узнаваемы Сталин, Молотов, Берия, Калинин — высокопоставленные персоны советского правительства, повелевавшие судьбами народов России. Они, как непосредственные соучастники преступления, показаны на фоне толпы провожающих, представляющих репрессированный калмыцкий народ. Тема жертвы, потери веры в справедливость и милосердие, емко выражена в гробе с усопшим буддой, получая звучание торжественного реквиема в ночи (!). Сюжет проводов, традиционный в европейском изобразительном искусстве, — своеобразная дань калмыцкого художника реалистической школе живописания, трансформируемой в этническом русле мировосприятия. Филигранным профессионализмом отмечены многие

произведения В. Ургадулова, правомерно вошедшие в культурное наследие калмыцкого народа.

Не менее запоминающимся обращением и в определенной степени продолжением этой темы является сложная композиция диптиха (1990), состоящего из живописного свитка Е. Баинхараева «Красная иконография» и скульптурного произведения «Собака Будды». В процессе восприятия образа не сразу приходит понимание, что это не икона и культовая скульптура, а нечто противоположное. Осмысление переходит в шок: перед нами Сталин в огненной маске Ваджрапани, буддийского персонажа-охранителя, с кровавыми атрибутами. Вокруг в ярусной канонической композиции — люди в позах иконописных образов: Гитлер, Берия, попираемый Сталиным Троцкий и другие исторические личности. Над главным образом по верхней горизонтали — Маркс, Ленин и Энгельс, духовные апологеты Коммунизма. В темном глухом и жестком колорите преобладают сине-черный и красный цвета. Что же внизу под «иконой»? Скульптура раненой «Собаки Будды», символизирующей верность религии — национальной духовности, безжалостно раздавленной пролетарской революцией. Только здесь приходит понимание замысла автора, использующего (можно ли?) форму иконы, разрушаемую изнутри новым смыслом — образом кровожадного тирана, интерпретируемого персонажем буддийского пантеона (!). Массовое насилие, несовместимое с идеей сострадания в буддизме, — такова парадоксальная авторская трактовка культа личности, выросшего из власти Советов. Это дает возможность зрителю почти физически ощутить крах коммунистических идеалов, претворение которых начиналось Октябрьским переворотом. Насилие лежит и в трагедии народа, сосланного в Сибирь, — главная мысль произведения. Следы ее до сих пор ощутимы в каждой калмыцкой семье, получая многомерное отражение в изобразительном искусстве.

Вместе с тем далеко не каждый согласится с правомочностью произведения Е. Баинхараева, а именно — формовыражением замысла. В раскрытии его художник обращается к древним традициям иконографии буддизма, парадоксальным образом формулируя несовместимость идеи сострадания и насилия. Соединяя несовместимое в сюжете, он приходит к острой выразительности произведения, вызывающего сильные противоречивые чувства в осмыслении художественной интерпретации темы репрессий, явления советской эпохи.

Спектр идентичности от позитивной до этноцентричной [Мнацаканян 2004: 175, 177–179] в целом характеризует творческую деятельность авторов второй половины XX века. В динамике изменений российского общества от традиционной доминанты к обществу с современным «модернистским кодом» синтезированы формы межкультурного взаимодействия: ассимиляция, аккультурация, кооперация. Ими определяется эволюция культуры, проецируемая в искусстве, создаваемом творческой деятельностью художника [Мнацаканян 2004: 146–147; 193, 197].

Естественно в исследовании изобразительного искусства Калмыкии опираться на современное понимание культуры как способа бытия человека, искусства как «образной модели» и мифопоэтического «кода» культуры [Каган 1987; Бернштейн 1987; Маркарян 1985; Батракова 2002]. В русле теорий этноса, этничности и этнического развития [Арутюнов 1979; 1985; Гумилев 1990; Чебоксаров 1971; Бромлей 1983; Тишков 2003] применяем структурно-типологические, сравни-

тельно-исторические, мировоззренческие и семиотические подходы изучения культуры и искусства [Топоров 1964; Лотман 1970; 1987; Хренов 2002; 2004; Муриан 1999; 2004; 2005], опыт изучения социально-культурной инфраструктуры общества [Мнацаканян 2004; Этносоциология 1999].

Социологический метод в изучении культуры [Сорокин 1990; Данилевский 1991; Моль 1973] предполагает применение системного подхода в анализе искусства, рассматриваемого в диалогической концепции взаимоотношений культур Запада и Востока [Каган, Хилтухина 1987: 179]. Обобщим: комплексное историко-культурное исследование искусства возможно в синтезе методов искусствознания, истории, этнологии, социологии, этнопсихологии, семиотики, культурологии и философии.

В интегрированном поле нашего исследования важно обратиться к экспозиционному материалу активно функционировавшего (в отсутствии постоянной экспозиции Калмыцкого государственного музея изобразительных искусств) выставочного зала Центра образования одаренных детей «Элистинский лицей» на протяжении последнего десятилетия XX века. Периодически организуемые выставки современного изобразительного искусства представляли живопись, скульптуру, графику и декоративно-прикладное искусство 90-х годов.

Экспозиция искусства, преподнесенная в том или ином тематическом ракурсе, выступает своеобразной знаковой сферой, отображающей историко-культурные явления и процессы. Произведения искусства представляемы в логике концепции выставки и художественного образа, что реализуется в дизайне, ее пространственно-художественном решении. В тематическом спектре выставок делался особый акцент на культурное наследие. И это естественно, оно формирует этническую идентичность современника, отождествляемую с опытом предков, транслирующим творческий потенциал народа. Его средоточием является фольклор и духовность, сохраняемая в ценностях религиозного учения. Своеобразным ключом к пониманию традиционной культуры рассматривается эпическая (или этническая в концентрате творческого самовыражения народа) картина мира, передаваемая из поколения в поколение. Воссозданная выразительными средствами искусства структурированная модель мироздания воплощает в себе ценностные доминанты художественной культуры. Этническое самосознание калмыцкого художника адекватно реализуется в творчестве, обуславливая появление произведений, значимых для понимания последнего десятилетия XX столетия.

Изобразительное искусство Калмыкии живо памятью поколений, выработанной на протяжении истории этноса, уходящей истоками в Азию и протекающую ныне в Европе. Образная память предков одухотворяет творческие поиски авторов, вызывая к жизни самобытные произведения. Нарушенная преемственность художественных традиций восполняется реализацией исторической памяти народа в творчестве. Этим объясняется особое этноинтегрирующее положение исторического жанра в изобразительном искусстве, аккумулированное депортацией калмыков в Сибирь в 1943 году. Отметим, чем больше утрат целостности культуры, тем более сосредоточено в творчестве художника, выражающем этническое самосознание, реконструктивное начало искусства.

Путеводная нить этнического самосознания сохраняет нравственно-духовные ценности в почитании предков, стремлении жить с природой и другими

общностями в разумном равновесии. Духовный стержень этноса не дает ему растворить в сложном современном мире с его попытками все унифицировать и стандартизировать. В целом это можно охарактеризовать зрелым осознанием культурного наследия, обретающего актуальность на сломе исторических эпох. Здесь синтезированы стилистика, концептуально-образные модели художественного мышления в жанровых структурах и композиционных схемах изображения. В процессе культурной адаптации этнические особенности культуры все менее запечатлеваются в отдельных формах и все более — в неповторимом взаимодействии элементов. Это наглядно демонстрирует современный художественный процесс Калмыкии в многообразии проявлений этнического: исторической памяти, фольклорных и буддийских мотивах творчества, органично реализуемых в образной картине мира.

Изобразительное искусство Калмыкии второй половины XX века проходит развитие от становления «сурового стиля» советской эпохи до отражения перестроечного рубежа веков. Рассматриваемое в широком спектре взаимосвязей традиций и новаций, ориентации на исторические истоки культуры монгольских народов, оно одухотворено этническим самосознанием авторов. Вместе с тем ими ясно осознается европейская судьба этноса. Предметом осмысления становится Человек и Мир, их особые взаимоотношения в самобытном содержании традиционной культуры. Оно формирует мироощущение качественно иного уровня сознания художника, сохраняющего историческую память предков и вместе с тем открытого веяниям современной цивилизации последнего десятилетия XX столетия.

Начало 90-х годов на волне перестроечных событий выливается в народное празднование 550-летия эпоса «Джангар». Экспозиция Ассоциации «Джунгария» (Элиста, 1990) знаменует собой новый этап развития художественной культуры республики в русле перестроечных явлений уходящего столетия. Восстановление автономии Калмыкии в послевоенный период советской истории и празднование 550-летнего юбилея эпоса в девяностые годы явились главными событиями второй половины XX века, оказав мощное влияние на культуру в целом и, в частности, на творческую деятельность. Это выразилось в создании Калмыцкой Ассоциации Художников в декабре 1989 года, накануне юбилейных торжеств. В нее вошло 13 постоянных членов, профессиональных художников, председателем объединения избирается О. Х. Кикеев, заслуженный художник России. Творческое объединение, фиксирующее зрелость этнического самосознания профессиональных кадров, получает символическое название — «Джунгария». Этническая прародина калмыков — творческий через века посыл авторов, реализованный в ряде произведений этого периода. Несмотря на краткость своего существования во времени (ограниченном четырьмя выставками на протяжении 1990–1992 года), содружество сыграло значимую этноконсолидирующую роль в среде калмыцких художников, и в целом творческой интеллигенции.

В Уставе творческого объединения целью и задачами его указывается: «создание высокохудожественных произведений изобразительного искусства.., в укреплении связи художников с жизнью народа.., в содействии развитию калмыцкого искусства и художественной культуры, всемерно участвовать в пропаганде искусства, эстетическом и культурном воспитании народа, хранить честь и достоинство членов т/о «Джунгария» [Устав Калмыцкой ассоциации художни-

ков, творческого объединения «Джунгария», с. 1–2]. Деятельность творческого объединения строилась на принципах «демократического плюрализма», устав был разработан и принят на общем собрании т/о «Джунгария» 19 декабря 1989 года. Председателем собрания был О. Х. Кикев, секретарем — А. М. Поваев, документ заверен Председателем правления калмыцкого фонда культуры А. С. Романовым. Этим актом общественного значения была подкреплена связь и преемственность поколений национальной творческой интеллигенции на рубеже XX–XXI вв. в процессе этнической консолидации. Высокий дух историзма, сопряженный с празднованием 550-летия калмыцкого эпоса «Джангар» и его ментальной значимости для культуры народа, насыщает образное осмысление истории в изобразительном искусстве. Здесь концентрируется национальное самосознание творческого сообщества Калмыкии. Эволюционный темп культурного процесса проникнут высокой духовностью в обращении к наследию. Таковым видится исторический факт этнической мобилизации творческих кадров в образовании художественного объединения. Оно сыграло этноконсолидирующую роль в творческой среде конца XX века, собрав разные поколения художников под знаменем объединения «Джунгария», опоэтизированного в названии исторической прародины калмыков.

Самосознание социума, рефлексирующее на процесс ассимиляции культуры, целенаправленно ориентировано на ее истоки: в приобщении к ним виделось дальнейшее развитие искусства. На одноименной выставке КАХ «Джунгария» это получило выражение в появлении живописных произведений на монгольскую тематику (серия пейзажей и картин О. Кикеева, А. Поваева, В. Ургадулова, Г. Рокчинского). Скульптура С. Ботиева, посвященная образу сказителя Парчена и эпические полотна из цикла «Джангариада» Г. Рокчинского несли лейтмотив юбилейной экспозиции. Идея была оформлена в произведениях исторической экспозиции КАХ «Джунгария» в 1990 году: мощные в эпической выразительности монгольские пейзажи О. Кикеева, многожанровая плоскостная живопись А. Поваева, монументальные произведения на буддийскую тему В. Ургадулова, импульсивная пластика С. Ботиева, произведения молодых художников С. Болдырева, Э. Сангаджиева, Н. Монтышева и других. Евразийское содержание одухотворяло экспозицию, объединившую творческие поиски авторов разных поколений.

Тематической линией первой выставки творческого объединения «Джунгария» явилась история народа и фольклор. Калмыцкому героическому эпосу «Джангар» посвящены произведения Г. Рокчинского: «Джангарчи Ээлян Овла», «Джунгария», «Баатр», «Жаңһрин җиндмн», «Вечное Синее Небо», «Это было в начале времен…». В них поэтически осмыслена и воссоздана евразийская целостность традиционной культуры этноса, реконструирована система изображения в синтезе художественных традиций Запада и Востока. Образная память предков, счастливо найденная автором, одухотворяет знаковую суть мифопоэтического творчества. Оно несет эпическое мироощущение этнических ценностей культуры.

В художественном воплощении истории культуры народа реконструируется сложный многообразный мир, выражающий в той или иной степени традиционное наследие, в котором искусство — язык, транслирующий и сохраняющий коллективный опыт бытия. Этническое ядро культуры сохраняется, трансформи-

руясь в иноэтнических связях, в результате иноэтническое входит в этническую культуру, обуславливая ее современное состояние и дальнейшее развитие.

Интересно отметить, с «Джунгарией» связано судьбоносное самоопределение этноса на рубеже XVI–XVII вв. ойратского прошлого. Особое отношение авторов к отправной вехе истории калмыцкого народа, имевшей начало в Западной Монголии, на территории проживания ойратских племен, определено эпохой «кочевого ренессанса» культуры. Последняя рассматривается в искусстве как важный этап становления государственности ойратов, откочевавших из Джунгарии и положивших начало истории калмыцкого этноса.

Исторический жанр переживает подъем в творчестве калмыцких художников 60–90-х гг. XX столетия, проходя этапы от этнографической фиксации исторического эпизода через создание художественного образа до монументального обобщения судьбы народа. Историческая память авторов выделяет образ Личности, вершащей судьбу народа. Таковы образы исторических личностей, сопряженные с национальной идеей, ориентированной на Прошлое в обращении к мифологии, религии и фольклору.

Образ личности как этнический идеал трепетно воссоздается в картине мира, одухотворенной самосознанием художника, реализуемым на том или ином интеллектуальном и профессиональном уровне. Такими представлены образы калмыцкого хана Аюки и просветителя Зая-пандиты, основоположника ойрато-калмыцкой письменности, — харизматических величин, в поле деятельности которых творится российская история калмыков XVII–XVIII вв. Лейтмотив произведений — воссоздание эпохи в знаковой характеристике исторического Времени. Ойратское средневековье проецируется в историческом жанре, объединившем живопись и скульптуру, графику и декоративно-прикладное искусство Калмыкии 90-х гг.

Правление хана Аюки (1642–1724), сложный в противоречиях период утверждения калмыцкой государственности в составе России. Историки пишут: «Аюка-хан был выдающимся деятелем, с ним связан богатый на события и напряженный в политическом отношении период калмыцкой истории. Хан входил в дипломатические переговоры с представителями многих народов Северного Кавказа и Поволжья, заключая с ними мир или воюя. Калмыки с честью служили России, оберегая по поручению Петра I на юго-востоке обширную окраину государства: при нем Калмыцкое ханство существовало как самостоятельное государственное объединение» [Митиров 1998: 121–122].

Не случайно данный период калмыцкой истории становится сюжетом полотен с изображением времени правления Аюки. Еще в середине 80-х гг. в творчестве О. Кикеева появляется многофигурная композиция, изображающая «Встречу Аюки-хана с Петром I» (1984). Навстречу друг другу устремлены фигуры калмыцкого хана и русского царя с протянутыми для пожатия руками. Живописная трактовка исторического сюжета эмоционально приподнята автором, изображающим во многом отправной этап в российской судьбе народа. Последнее акцентировано в движении главных действующих лиц, образующих смысловой центр композиции. Декларативному характеру произведения созвучен красочный колорит произведения, построенный в насыщенном сочетании активного цвета: красного, синего и зеленого.

В ряду исторических полотен запоминается конный портрет Аюки-хана, созданный К. Ольдаевым в 1989–1991 годы. Гарцующий всадник в парадном облачении на фоне войска под развевающимися боевыми знаменами калмыков воспринимается в бравурном ритме красочного пятна и линейной выразительности живописи. Иным эмоциональным воспроизведением эпохи может служить картина «Ойрато-калмыцкая конница» (1997) О. Кикеева, воссоздающая дух ратной доблести предков, осваивающих в XVII веке обширные пространства приволжской степи. Пейзаж осенней степи и неба в виде темно-синей облачной гряды неотъемлемо входит в образное решение произведения. Оно воспринимается стихией вольницы в динамичной композиции живой лавины, заполняющей собой равнину.

В исторической реконструкции эпохи, значимой для национального самосознания, рельефно очерчена тема «Калмыки — ратные люди». Действительно, в военной истории России XVII–XVIII вв. народу принадлежит одно из первых мест по участию в борьбе за независимость Отечества. Славному боевому прошлому посвящена четко выверенная в деталях вооружения всадников серийная графика В. Бадмаева и образ «Ойратского сотника», созданный в пластике малых форм Е. Баинхараевым. Детальная реконструкция боевого снаряжения, мастерски воссозданная выразительными средствами графики и прикладного искусства, сообщает произведениям документальную достоверность изображения эпохи.

Приход ойратов на берега Волги — историческое событие, оформленное в 1608–1609 гг. добровольным вхождением в состав Российского государства. Земля между Доном и Волгой отныне становится новой родиной переселенцев, их судьба навсегда связывается с Россией. Графический лист В. Захарова «Калмыки на приеме у В. Шуйского» (1978) иллюстрирует историческое событие как начало истории калмыков выразительными средствами линогравюры.

Иной характеристикой исторического Времени, важного для этнического сознания калмыцких художников, является не воинская доблесть и боевой дух, а интеллектуальная значимость Личности. Портретный жанр появляется в изобразительном искусстве, отображающем эпоху формирования калмыцкого народа. В живописной трактовке образа «Зая-пандита, основоположник ойрато-калмыцкой письменности» Г. Рокчинским самобытно осмыслены историческое прошлое и настоящее культуры Калмыкии. Его живопись, канонизирующая исторический образ, воспроизведена в традициях старокалмыцкого искусства. Обращение к иконографическому канону буддизма проходит красной нитью в творчестве автора. Создание живописного образа Зая-пандиты в 1968 г. предвосхищает последующие, более поздние поиски калмыцких художников в приобщению к наследию в 70–80-е и далее 90-е гг. XX века.

Идеал человека просветленного сознания и высокой духовности положен в основу образа, ментально значимого для понимания калмыцкой культуры. Появление его предваряет графический вариант стоящего Зая-пандиты на фоне буддийского космоса: поколенная фигура просветителя вырастает на горизонте, соединяя собой Небо и Землю. Изображение Солнца и Луны, совмещающее Время и Пространство, знаково в архетипической символике иконографии мирового древа. Его живописный портрет на фоне Лхассы, буддийской столицы центральноазиатского мира (1980) монументален и величествен (Нац. музей РК им. Н. Пальмова).

Образ буддийского священнослужителя и философа Зая-пандиты Намкайджамцо, созданный изящным контуром плоскостного письма художника, сегодня известен в Западной Монголии, духовно объединив территории современного проживания соплеменников в разных частях света.

Иконография соблюдена в композиции, пропорциональном каноне, колорите и деталях изображения фронтально сидящего просветителя, запечатленного в момент составления ойрато-калмыцкого алфавита. Светло сосредоточено его лицо, полуопущенный взгляд несет ощущение покоя и умиротворения, в руках перо и рукопись с письменами на «тод бичг». Обобщен декоративный фон в изображении исторического своеобразия Времени. Великий Шелковый путь, проходивший караванами через места поселения ойратов-калмыков, не только осуществлял торговые связи Востока и Запада, но еще был и дорогой учености и Просвещения. В таком контексте образ Зая-пандиты воспринимается символом духовности культуры, в творчестве автора прозорливым предвосхищением девяностых. К истории народа калмыцкий художник обращается задолго до кардинальной перестройки общества, обретающего наследие в возврате к религии [Батырева 2002: 59–61]. В духовной сфере рождена изобразительная система буддийского Востока: контурная графика в сочетании с символикой цвета, линии и атрибутов, объединенных древним иконографическим каноном вероучения в искусстве.

У народа не было традиций реалистического изображения, в представлении советских исследователей — основы основ художественной культуры. Плоскостная живопись и буддийская скульптура не рассматривались ими в качестве таковых. Таким образом, «отсутствие давних традиций станкового искусства» косвенно свидетельствовало о патриархальном невежестве кочевого народа, выведенного на светлый путь культурного развития Великим Октябрем [Трошин 1985: 4]. Заблуждение это опровергается творчеством авторов, реализующих в портретной живописи исторические вехи бытия художественной традиции. Истории свойственно циклическое повторение пройденного на качественно новом — личностном уровне развития искусства XX века. Иконописный образ Зая-пандиты Г. Рокчинского появляется в советское время — задолго до демократических свобод перестройки, в акте реконструкции, казалось бы, навсегда утраченного наследия буддизма. Глубок генофонд художественной культуры Калмыкии, проросший знаковой вехой на пути последовательного обращения к древним традициям плоскостной живописи Центральной Азии.

Отметим, художник не был летописцем, детально и добросовестно запечатлевающим события прошлого. Его творчество, скорее, философское осмысление Истории, выявляющее типичное из Книги бытия народа, поэтому так емки его исторические образы. Размышляя о прошлом в полотнах «Мать-земля родная», «Рядовой Цо-Манджи Буратов» или «Зая-пандита Намкайджамцо» он приходит к важному для себя выводу: историю делают люди. Исторические композиции — портреты людей очень разных, но всегда в живописной интерпретации автора это личность, воссозданная в своеобразии духа и внешнего облика. Психологический анализ внутренней жизни человека находим в каждом из них, органично дополняемом окружением: степным ландшафтом, этнографическим воссозданием эпохи в изящном и в то же время строгом рисунке плоскостной миниатюры.

Драматизмом запоминается станковая трактовка изваяния «Зая-пандита» (1987) заслуженного художника России Н. Эледжиева: из глубины веков вырастает фигура, застывшая в глыбе белого мрамора. Выразительная недосказанность объема подчинена форме каменного блока в подчеркнутой иератике исторического образа. Не создать, вырубив, а оживить, вызволив из камня, — отличие созерцательного восточного мироощущения от рационально-преобразующего западного. Параллельно этому образу появляется портрет Зая-пандиты заслуженного художника России В. Васькина, исполненный в технике рельефной резьбы и росписи по дереву. Панно с изображением фронтально стоящей фигуры буддийского священнослужителя отмечено декоративной выразительностью, созвучной лубочной манере произведения, объединившего цвет и пластику.

Объемна и многолика человеческая личность необыкновенной судьбы в произведениях исторического жанра. Трудно сказать, что является важнейшим основанием государственности, ратная или культурная деятельность народа. Объединяет их политическая и просветительная, с ней связано создание письменности буддийским священнослужителем Зая-пандитой Намкайджамцо. Сегодня трудно представить архитектурно-художественный ансамбль Элисты без бронзовой статуи Зая-пандиты работы Р. Рокчинского (1954–2003). Произведение, органично вошедшее в ансамбль студенческого городка Калмыцкого госуниверситета, было установлено в дни празднования юбилея старокалмыцкой письменности «тод бичг» в 1999 году. Иконография образа буддийского монаха адекватно сопряжена с идеей духовного Просветления. Эпоха калмыцкого средневековья воссоздана в благородном облике ученого с подчеркнутой простотой пластического выражения.

Этюдная живописная лепка образа Зая-пандиты в исполнении скульптора С. Ботиева и детальная проработанность формы прикладника Е. Баинхараева представляют стилистическое многообразие произведений. История народа олицетворяема в пластическом мышлении С. Ботиева: в композиции «Габан Шараб» (1992) автор естественно и непринужденно выходит за рамки камерного портрета, создав в пластике малых форм произведение высокой поэзии. Самоуглубленное состояние модели органично наполняет замкнутое в скульптуре пространство и время эпохи. В поле театрально-декорационного искусства образ Зая-пандиты создан Заслуженным деятелем искусства Калмыкии В. Ханташовым (1936–2000). Подчеркнуто линейная графика театральной афиши запоминается сочной выразительностью контурного рисунка, дополненного шрифтом старокалмыцкого письма.

Живописное посвящение монгольскому скульптору и иконописцу Занабазару и ойратскому Зая-пандите Намкайджамцо создано Э. Сангаджиевым в 90-е гг. В декоративной насыщености письма воплощена мысль преемственности творческой деятельности, объединяющей родственные в истоках культуры народы. Рассуждая о богатейшей истории монгольских народов, связанной с политической деятельностью Чингис-хана, автор создает обобщенный образ исторической личности. Лик «Повелителя» (2000) в высоком головном уборе с атрибутами власти кагана царственно проступает сквозь призму Времени. Оно мастерски воссоздано фоном, стилизованным под древнюю наскальную графику Монголии. Выразительно его властное лицо, погруженное в раздумье о бренности человеческого бытия.

Ментально значимы в художественной трактовке образы исторических деятелей — политика и культурного просветителя, — сыгравших выдающуюся роль в судьбе народа. Этническое самосознание авторов реализуется в памяти об ойрато-калмыцком средневековье, эпохе «кочевого ренессанса». История осмыслена процессом становления калмыцкой государственности в политической деятельности воина Аюки-хана и одухотворена идеей просвещения буддийского монаха Зая-пандиты. Здесь соединяются творческие поиски художников разных поколений, создавших исторический портрет Личности. Персонализация истории, ее образное воплощение – характерная особенность калмыцкого искусства эпохи перемен.

Знаковую насыщенность исторических образов рубежа 80–90-х гг. сменяет тематическое затишье исторического жанра в конце девяностых. Живопись В. Монтышева «Нюдля в Париже» и «Ойраты на соколиной охоте», «Благословение» и «Жажда» трудно назвать исторической. Границы жанра размыты попытками ассоциативного осмысления мира в характерной пастозности «сумеречной» живописи автора. События 1812 года, данные фоном конного портрета дочери, бытовые сцены ойратского средневековья и традиционные «советского» звучания темы Великой Отечественной войны художник создает в сложный переходный период, пытаясь мужественно и достойно соединить, осмысливая в творчестве противоречивые этапы истории народа и государства.

Неизбывная историческая память народа, пережившего миграции и войны, переход на оседлость, октябрьский культштурм и депортацию в Сибирь в перекрестьи культурных влияний досоветской и советской эпохи, явления переходного времени наполняют содержание произведений, созданных художниками Калмыкии 60–90-х гг. XX века.

Искусство прошлого века, устремленное к идеалу социалистическому, в постсоветских социальных переменах уходит в прошлое. В переходной ситуации идеологического распада прежнего мира должно было пройти определенное время, чтобы способность пересоздавать мир на основе целесообразной упорядочивающей деятельности вновь оформилась в творчестве [Хренов 2002: 41–42]. Отсутствие значимых произведений историко-тематического жанра, характерное исчезновение социальной темы объясняется явлением «дегероизации времени» в искусстве конца XX века.

Иные отношения личности и общества определяют развитие искусства в системе постсоветской культуры. В кардинальном повороте от идеологии соцреализма к демократизации перестроечного периода рубежа тысячелетий формируется новый взгляд на историю народа за пределами недавней социалистической действительности. Умонастроение общества провозглашает идеи космополитизма, открытости мира и миру, готовности к культурному диалогу в искусстве. Русло развития культуры беспредельно расширяется в тенденциях художественного процесса всепроникновения культур, предполагающего прозрачность их границ в искусстве, «игре познавательных и творческих сил человека».

3.2. Фольклорные и буддийские тенденции в искусстве

Объемно пространство творчества калмыцкого художника, обращающегося к культурному наследию в осмыслении себя и мира. Мировидение современного «номада» проецируется в призме кросс-культурного диалога традиций: поток заимствуемых выступает инновационной средой интерпретации этнических. Сохраняющаяся историческая память в самосознании личности выступает стабилизирующим фактором развития творческой деятельности. Здесь генерируются этнообразующие доминанты в реконструкции элементов культурного наследия выразительными средствами искусства.

Явственно ощутимо в искусстве рубежа 80–90-х гг. XX века обращение к теме народной жизни. В реалистической традиции живописи А. Поваева оживают образы, показываемые в неторопливой череде событий жизни сельчан в произведениях «Молочница», «Семья тракториста С. Кекеева», «Свадьба в Шин-Мере», «Дорога» и других. Жанр «портрет-картина» в воссоздании бытия сельской глубинки характерен для ранних работ автора, глубоко искренних в сдержанно-эмоциональной преданности теме родной земли. Мотивы, идущие из памяти детства и юности, тяготеют в художественной выразительности к примитивистской стилизации незамысловатого сюжета. Здесь воплощен идеал автора, идентифицирующего себя в творчестве, им созидается своя летопись художественного отображения мира, наполненного радостями и стремлениями человека, живущего на своей земле.

Родной ландшафт воплощается художником в призме философского раздумья о Природе и Человеке, тонко прочувствованной гармонии равновеликих начал. Вечная тема в искусстве рождает проникновенный образ родины, овеянный запахом полыни. Скульптурно-графическую серию «Степь», лейтмотив творчества С. Ботиева, образуют динамичные эскизы, созданные черной тушью, несущие напряжение свернутой пружины композиции. В экспрессии мазка кисти рождается объем, взятый в неожиданном ракурсе акцентированного движения. Творческой сути личностного мироощущения отвечает отсутствие детализированного конкретного мотива степного пейзажа или образов людей степи. Спонтанно появляющиеся зарисовки глинобитных мазанок-домов, животных, деревьев и побегов на фоне уходящего вдаль степного горизонта выражают то или иное состояние автора в восприятии и изображении отчего дома. Очерк кисти, карандаша, шариковой ручки рождает стиль автора в концептуально-образных моделях художественного мышления. Они, как жанровые структуры и композиционные схемы искусства, обусловлены совокупностью этноинтегрирующих и этнодифференцирующих свойств культуры. В процессе взаимодействия [с инновациями окружающей среды — С. Б.] этнические особенности художественной культуры все менее запечатлеваются в отдельных формах и все более — в неповторимом взаимодействии элементов [культурного диалога — *С. Б.*], — справедливо замечает Г. Щедрина [Щедрина 1987: 25–29].

Современное бытие в разрушении естественных связей человека, общества и окружающей среды трансформирует традиционное мировидение, размываемое в процессе глобализации. Жизненный путь художника в конечном счете всегда является поиском самого себя в искусстве. Процесс этот закономерно воплощается в самоидентификации автора. Думаем, в этом проявляется особенность рос-

сийской художественной культуры, в процессе исторического развития представляющей поражающее многообразие этнокультур. Осознание себя творческой личностью невозможно без последовательного обращения к своему культурному наследию.

В фольклоре таится неисчерпаемый мир народной фантазии, душевной щедрости, философского восприятия бытия. Народная мудрость преподносит нам уроки в щедром многообразии калмыцких сказок: бытовых, волшебных, богатырских, рассказывающих о животном мире. Вместе с художником мы открываем чудесную закономерность сказочной вселенной, где обязательно, — несмотря ни на какие трудности преодоления, — побеждает Добро над злом, Истина над несправедливостью, Красота над безобразием и духовным уродством. Таковы колоритные калмыцкие сказки о «Мыши и Верблюде», «Комаре и Ласточке», «Сиротке и Корове», изобретательные в неисчерпаемой, поистине феерической фантазии народа — «72 небылицы». Мир этот особенно привлекателен для Г. Нуровой, художника, сотворяющего открытие калмыцкого фольклора в иллюстрациях к поэме «Сар-Герел» в трактовке Д. Кугультинова. Изысканно просто соединяет автор орнаментальные основы народного искусства и иконописные традиции буддизма с реалистическим опытом европейской художественной школы.

Народная философия органично вкладывается в уста и действия животных и растений, явлений природы, чудесно преобразующих мир человека. В результате возникает волшебная магия гармоничной целостности традиционного мироздания кочевника, меткого в словах, быстрого и пластичного в образе мобильного бытия. Отсюда закономерное ощущение вселенской гармонии, рождающейся в жизнеутверждающем персонаже — юноше из народа, отважно претендующем на руку ханской дочери. Герой выступает остроумным и ловким в действиях, исполненным необыкновенной жизненной энергии и способным на подвиг и творчество. Естественно это качества самого народа, создателя калмыцкого фольклора. Таким он и воплощен в одной из иллюстраций к «72 небылицам» — молодцем с белозубой улыбкой на смуглом лице. Изображая динамичное сказочное действо, автор изобретательно выходит из положения, создавая красочную орнаментальную композицию из предметов и явлений, соединяемых в многоцветный хоровод. Таких экспериментов с пространством и временем, изобилующих в небылицах и сказках, воплощенных в графике, у автора множество. Искусство образного народного слова находит адекватное претворение в произведениях, экспонировавшихся на персональной выставке Г. Нуровой «Хальмг туульс». Освобожденные из канвы книжного повествования, они создавали особое пространство персональной экспозиции (2005), приглашая к диалогу зрителя.

Многочисленные сюжеты с участием животных, думаем, особенность калмыцких сказок. В них выражен мир кочевника, неотъемлемый от природного окружения. Одухотворена в сказке Природа, к которой человек относится с традиционным должным уважением, никогда не противопоставляя ей себя, сказочно перевоплощаясь в ее многообразные формы. Красочные композиции Д. Васькиной–Сангаджиевой дают возможность прочувствовать самобытную выразительность мира народного творчества. Его условность преодолевается в тщательном воспроизведении деталей кочевого быта, особенностей природного ландшафта, данного в плоскости композиции. Точен этнический типаж фольклорных героев. Художник знает свою культуру не понаслышке, тактично создавая свой стиль изображения без лубочного упрощения пластической формы, одухотворенный

поэзией фольклора. В произведениях автор тактично соединяет традиции народного прикладного творчества и буддизма. Ее картины на буддийскую тему: «8 благих символов», «Лотосы», «Рождение Будды», «Ур Сар», «Буддийский натюрморт» имеют традиционное оформление танок.

В жизнеутверждающей энергии народной мудрости, качественно меняющейся в ускоренном темпе глобализации, особый интерес представляет мифология, питающая искусство современное. «Родовое древо цоросов», живописное произведение М. Мошулдаева, выпускника Петербургской академии художеств имени И. Е. Репина, являет собой достаточно иллюстративный подход в изображении фольклорной темы. Вне поэтической метафоры мифа — в наглядной атрибутике реалистически писаного образа младенца-первопредка воссоздан сюжет легенды. Анимистические и тотемистические представления народа воплощены в уравновешенной центричной композиции и гармонии ясного колорита живописи.

В ауре мифопоэтического мироощущения, размывающего границы видов и жанров изобразительной системы, автор В. Васькин органично соединяет скульптуру и живопись, оперируя цветом в пространстве пластических средств скульптуры. Художественная интеграция, не допускающая простого «раскрашивания» трехмерной формы рельефа, обогащает колорит в нюансах цветопластики создаваемого образа. Символичен цвет диптиха «Серебрянная Девочка и Золотой Мальчик» в сопряжени бинарных (гендерных, цветовых, символических) оппозиций бытия народа. Автором сотворен гармоничный мир в синтезе нравственно-этических и художественных ценностей традиционной культуры.

Самобытную трактовку фольклорных мотивов питают сюжетно-формалистические поиски калмыцкого художника, в каком бы виде или жанре изобразительного искусства он не работал. Расставшись с этнической аморфностью советизированной эпохи, он стремится опереться на традиции, без которых невозможен равноправный диалог с другими культурами мирового сообщества. Культура велика своей традиционной основой, в ее сохранении и дальнейшем развитии видится залог ее будущего.

В монументальной скульптуре, формирующей городской ансамбль Элисты второй половины XX века, сохраняется «номадическое» чувствование природы, целостной в совокупности форм Жизни. Идентично этническому духу культуры воспринимается декоративная пластика стенных рельефов «Хонһр», «Арслан» и «Аранзал» 70-х годов, созданных в творческом содружестве авторов Н. Эледжиева и В. Адьянова. Эпический сюжет линейных композиций, мягко перетекающих с одной плоскости на другую, отличает лаконизм контурного рисунка, изящно выбитого по розовому туфу. Более поздняя по времени создания скульптура «Кеедә» Н. Эледжиева, воплощающая в желтом песчаннике образ популярного персонажа калмыцкого фольклора, удачно найдена в пространстве городского ландшафта. Немногословна обобщенная пластика знакового для калмыцкой культуры его мифологического образа «Белого Старца». Участнику Международного симпозиума по скульптуре в камне (Бишкек, 1989) удалось передать ощущение величавой мудрости, исходящее от монумента, органично вошедшего в садово-парковый ландшафт столицы Кыргызстана. Дальнейшее развитие точно найденной мифологической темы можно видеть в мраморной статуе «Цаһан Өвгн» (калм. Белый Старец), установленной в Элисте. Образ монументально выразителен в

космической трактовке пластической формы, подчеркнутой гелиосимволикой орнаментального декора. Возвышенная иератика изваяния несет идею всемогущества Природы, частью которой является человек. Выявленное антропоморфное природное начало лежит в основе скульптурного образа, созданного в синтезе анимистических и буддийских основ народной космогонии калмыков.

В современный городской ансамбль входят горделиво величавый образ «Верблюда» С. Ботиева, заслуженного художника Калмыкии, и парящая на высоте ажурного постамента композиция «Танцующих журавлей» заслуженного художника Калмыкии Н. Галушкина. Произведения естественно вписаны в пространство жилого массива, где архитектору А. Басчаеву удалось объединить сложный ландшафт новостроек. Скульптурная композиция в найденном символическом образе возрождения культуры созвучна эмоциональному строю известного живописного полотна «Журавлиная песня» Г. Рокчинского. Ликующей мелодией любви воспринимается грациозный брачный танец птиц, олицетворяющих мифопоэтический образ степной Калмыкии. Пластическое утверждение единства мира несет каменное изваяние В. Васькина «Два мира», где в притчеобразной форме провоглашается: животный мир, как и другие формы жизни, неотделим от человеческого бытия. Актуальный в экологической значимости лозунг осмыслен авторами выразительными средствами монументальной пластики.

Этническое самосознание калмыцкого художника утверждалось под знаком советско-монгольской дружбы, крепнущей в совместных творческих поездках по Западной Монголии. Серия произведений живописи и графики, созданная авторами под впечатлением уникального ландшафта и культуры братской страны, опоэтизирована в творчестве мощного фольклорного звучания. Обобщен в лаконичной выразительности образ этнической прародины калмыков в произведении «Сказ о Монголии» Г. Рокчинского. Строг и величав мифопоэтический сюжет в эпически выразительной композиции. Трудно найти более емкий образ далекой прародины, воссозданной в совокупности символов этнической культуры. Это земля, горы и небо, соединяемые по линии горизонта юртами, графическим знаком монгольской государственности «соембо» и фигурой женщины. В древнем рогатом головном уборе она несет в руках хадак и чашу белого кумыса, знаки традиционной культуры. Характерное сочетание насыщенного красного, черного и желтого в символической композиции дополняемо каллиграфией письма «тод бичг» — традиционным благопожеланием во славу Монголии. Самосознание личности высокого интеллекта закономерно перерастает рамки самопознания, переходя границы собственно национальной культуры. Интеграционное поле культуры мировой художественной [Мнацаканян 2004: 166, 170, 207] становится пространством творческой деятельности личности, открытой к диалогу культур и художественных традиций.

Фольклор, этнообразующая доминанта искусства, одухотворяет реалистические образы живописи, графики, скульптуры и сценографии. Формалистические поиски приводят к декоративной выразительности плоскости полотна и графического листа; сдержанному, идущему изнутри выявлению скульптурного объема, орнаментальному решению сценического образа. В синтезе выразительных пластических средств формируется локальный колорит искусства. Его создают обрядовая поэзия, сказочный фольклор и эпос, прочитываемые в символической композиции, одухотворенной мифопоэтическим мировосприятием.

Другой струей, питающей фольклорные тенденции искусства, видим самодеятельную сферу калмыцкой культуры. Так называемое «наивное» искусство, формируемое в народной среде, являет собой самобытное творчество — то, что нередко долго ищет профессионал, обученный сложной грамоте изображения. Бесхитростны, и в этом их особая притягательность, полнокровные живописные произведения Е. Минтяева (1927–1995), уроженца с-за «Ергенинский» Кетченеровского района. В многочисленных пейзажных зарисовках «Сайгаки», «Степные красавцы», «Дары Калмыкии» воссоздан привольный мир скотовода-кочевника. Серия его эпических композиций, в том числе полотно «Мазан-баатр», была по праву признана лучшей в конкурсе самодеятельных авторов, посвященном юбилею эпоса «Джангар» в 1990 году. Декоративная живопись прочувствована в символике традиционного цветовидения. Колористическая особенность образного мышления в «наивном» искусстве сочетается с выразительной линией формы. Для усиления эмоционального воздействия утрируются пропорции героя, что сообщает его фигуре приземленность вплоть до ощущения «вырастания из земли». Вместе с тем образ динамичен в акцентированном движении, являя почерк самодеятельного мастера, тяготеющего в творчестве к героическому жанру эпоса.

Творчество Е. Минтяева отличает особенная «певучесть» живописания, сопряженная с мировосприятием художника. В натюрмортах (собственность Ергенинской средней школы), иконописном образе Цзонхавы, учителя желтошапочного направления буддизма, по словам владельца полотна Дорджи Оконова, сельского учителя из поселка Унгун Терячи много «калмыцкого» выражения в теплом красочном колорите произведений и этническом типе персонажа. Подобные образы, появлявшиеся в русле фольклоризации иконописи досоветского периода истории культуры, — интересное свидетельство репродукции этнических художественных традиций в советскую эпоху.

Фольклорная тематика произведений определяет полотна живописного цикла «Джангариада» самодеятельного художника А. Басангова (1963 г.р.) из поселка Ики-Бухусы Октябрьского района Калмыкии. Произведения Е. Минтяева и А. Басангова схожи, несмотря на различие авторских трактовок сюжетов калмыцкого эпоса. Способом изображения является гиперболизация формы, созвучная художественной выразительности эпического языка, а также яркому локальному цвету в традиционной символике народной культуры. Особенностью стиля А. Басангова является ракурс изображения снизу, что придает его образам подчеркнуто монументальный характер. Не ограничиваясь одной темой, он создал многочисленные портреты соплеменников и сельчан. В живописных и графических произведениях много экспрессии рисунка, плотного в мазке и сдержанного в тональности цвета. Интересно отметить в этом ряду его живописную «Родословную», где он выстраивает раскидистое генеалогическое древо рода ики-бухусов и своей семьи. Автор считает важным определить свое родовое место в истории народа: этническое самосознание одухотворяет его творчество.

Земляком А. Басангова является П. М. Нармаев, рисовавший с детства. Как сообщает В. Церенов [Аргументы Калмыкии» 2013, № 23]: первым учителем его был преподаватель черчения в школе И. Вакуленко и театральный художник Л. Очиров, часто навещавший родные Малые Дербеты. В депортации подростком ему приходилось в Сибири кормить себя и свою семью, рисовать портреты с натуры и фотоснимков мужей и сыновей, воевавших или погибших на фрон-

те. Для своих земляков он изображал калмыцкую степь в окрестностях Ики-Бухуса. К картинам последних лет относится «Хотон Кару Манджиева», «задуманная как светлая явь, разрушенная злой волей», в гармоничном союзе человека с природой. В работе «Высылка кулаков на Урал» он запечатлел воспоминания детства: «кистью художника водит душа, память человека, являющаяся залогом будущего. П. Нармаев составил генеалогическое древо своего рода, в котором смешались дербетские и торгутские поколения», — пишет В. Церенов. Его произведения-воспоминания элегичны и документальны в эмоциональной окраске живописи, характерной локальным колоритом и прописанностью бытовых и ландшафтных деталей в изображении ярусной горизонтальной композиции. Их много — авторов, вышедших из народа и творивших по велению сердца и души. Самодеятельное творчество Калмыкии является органичной средой сохранения традиционной художественной культуры. Мифопоэтической душой народа естественно рассматривать изобразительное искусство самодеятельных художников из степной глубинки.

В структуре фольклора, качественно меняющегося в ускоренном темпе глобализации, представляет особый интерес феномен мифа, питающего искусство современное. Его состояние обусловлено экологией народной культуры: в этническом и общечеловеческом содержании традиции гармонично уравновешены естественные связи человека, общества и окружающей среды. Их разрушение, наблюдаемое в современной культуре, закономерно ведет к трансформации всей системы в целом, что обуславливает трудности творческих поисков калмыцкого художника XX века.

Сложна структура современного фольклора в постфольклорных формах изобразительного искусства. Это принципиально новая художественная система, что необходимо учитывать в комплексном междисциплинарном исследовании искусства, совмещающем методы культурологии и семиотики, социологии и психологии, религии, эстетики и, конечно, искусствознания. В творческой интерпретации фольклора представлена самобытная картина взаимодействия художественных традиций в калмыцком искусстве второй половины XX века. Ими обусловлены трактовка художественного образа и мифопоэтическое мироощущение, изначальное в народном творчестве. Оно приводит авторов к осмыслению жанрового многообразия фольклора. Попытки обращения к эпическому наследию можно найти у многих авторов, но далеко не каждый способен творчески воплотить эпос, его интерпретация в изобразительном искусстве под силу лишь глубинно знающему фольклор.

Отметим, традиции, дифференцируемые нами на собственно фольклорные и буддийские, органично перекрываются и нередко сливаются в творческой деятельности авторов. Объяснение их взаимодействия в калмыцком искусстве необходимо искать в мифопоэтической структуре традиционной культуры. Действительно, в истоках фольклора и религии лежит миф, объемлющий культуру человечества во всех ее проявлениях. Попыткой осилить и передать неуловимые грани человеческого познания мира необходимо рассматривать создание мифа, явления глубоко синкретичного в искусстве XX века. Творческое распознание мифовидения (мифологического мировидения) и переложение его в пространство живописи и графики или скульптуры, сценографии и прикладного искусства - залог появления произведения мифопоэтического содержания.

В городском ансамбле Элисты монументальная скульптура и архитектура малых форм буддизма появляется в 90-е гг. Искусство буддизма как традиционное наследие Калмыкии, обусловленное изобразительным каноном, развивается на современной почве, питаемой фольклорными тенденциями. Своеобразный синтез скульптуры, прикладного искусства и архитектуры заявлен в художественном ансамбле статуи Будды Шакьямуни автора В. Васькина в круглом деревянном павильоне (архитектор В. Гиляндиков). Художники В. и К. Куберлиновы и Н. и Н. Галушкины использовали роспись резной деревянной формы и культовой атрибутики в архитектуре малых форм. В сочной выразительности пластики декоративного зодчества сформирована центральная парковая часть городского ансамбля. После столетнего забвения культовые традиции, вызрев в глубине художественного сознания авторов, гармонично воплотились в синтезе архитектуры и изобразительного искусства рубежа 80–90-х гг. Малые формы архитектуры столицы самобытно выделяются на фоне масштабных хурульных комплексов, воплощаемых, как правило, в тибетской художественной традиции.

Буддийское изобразительное искусство, как средоточие духовности этноса, переживало в истории культуры этапы трансформации, деформации и органичного взаимодействия канона с народными традициями. Оно формировалось в контурной выразительности рисунка и декоративном колорите старокалмыцкой живописи, стилизованном обобщении расписанной пластической формы и самобытной выразительности вышитых и аппликативных икон. В циклическом ритме развития культуры заново происходит возвращение к истокам древней художественной традиции, объединяющей прошлое и настоящее Калмыкии.

Скульптура беломраморного Будды Шакьямуни заслуженного художника России В. Васькина — смыслоорганизующий центр городского пространства. Статуи Будды украшают Ступу Просветления, храм Сякюсн-сюме Элистинского хурула Геден Шеддуб Чойкорлинг и центральный хурул Калмыкии «Золотая обитель Будды Шакьямуни», хурулы Яшкуля, Аршань-Зельменя, казаков Калмыкии и многие другие. Осмысливая наследие буддизма в его нравственно-этических ценностях, автор В. Васькин восстанавливает связующую нить художественной традиции. В созидании миропространства храма им органично найдена главная тема творчества, сопряженная с возвращением народа к своему духовному наследию.

Смысловым центром пластического декора храма Геден Шеддуб Чойкорлинг является монументальная скульптура основоположника буддийского вероучения. Статуя находится на возвышении в алтарной части храма Сякюсн-сюме. Лицо Будды спокойно, губы сложены в умиротворенную полуулыбку. В его выражении много национального характера: достоинства и сурового милосердия в единении духа и плоти в иконографии образа Будды Шакьямуни. Перед нами Учитель, путь которого к Просветлению может служить образцом для подражания верующим. Беломраморная статуя Будды, хорошо знакомая жителям и гостям Элисты, установлена в пагоде недалеко от Дома Правительства, а медная, покрытая сусальным золотом, — в Ступе Просветления.

Образ Будды имеет для калмыцкого художника особый духовный смысл. Это символ ментальности национальной культуры, не приемлющей разрушения и провозглашающей гармонию человека и природы, человека и общества, человека с самим собой. Это философия Жизни, которая органично совмести-

лась с народным миропониманием, преподанным ему предками. Материя — поверхностная форма Бытия, а суть его в духе, преображающем и наполняющем материю, — доказывает автор в образе «Буддийского монаха». Техника гальванопластики в скульптуре малых форм позволяет найти свободное от условностей переложение каноничного образа. Традиционны буддийские ценности для мастера.

Прочувствован им материал создания скульптуры: теплое дерево, пористый известняк, холодный благородный металл, светоносный мрамор. Благоговейное отношение автора к фактуре материала, эмоционально им воспринимаемой, дает изначальный творческий импульс, реализуемый в работе, сравнительно недолгой или продолжительной, в зависимости от зрелости выношенного замысла. Произведения можно сюжетно дифференцировать на тематические группы изображений, среди которых явлены фольклорные композиции и буддийские мотивы. В творческом диалоге проецируется динамика взаимоотношений автора с миром, меняющимся во времени и пространстве. Вне их творчество не мыслится, и всесильное время, диктующее изменения, объемлет деятельность, оперирующую пространством. Прочувствованная пластика тела дополняется психологическим анализом образа, мастерски переданным в скульптурном объеме. Здесь автор обретает большое поле для творческих поисков, комбинируя трехмерный объем скульптуры с рельефным и плоскостным изображением. Интересно соединились эти тенденции в создании скульптурной «картины» в произведении «Война и мир», где художник, возможно, впервые обращается к буддийской тематике, которая впоследствии определяет главное содержание его творчества.

В создание статуарной пластики, предназначенной для хурулов республики, вложен огромный труд по осмыслению традиций культурного наследия, каким является буддийское изобразительное искусство. К нему художник пришел не случайно, происходя из семьи мастеровых, связанных с хурульными традициями иконописания. Приобщение к тысячелетнему буддийскому изобразительному канону дало ему возможность творить, озаренную философией учения, сформулированного в каноне иконографии. Восстанавливая преемственность культовых традиций, мастер органично выходит за рамки реалистического искусства. Отдав дань профессиональной подготовке европейской художественной школы в произведениях станковой скульптуры, он обращается к монументальной пластике буддизма. Творчество его реально соединило прерванную нить вековых традиций культурного наследия народа.

Тематически сопряжены с буддизмом живописные произведения В. Ургадулова рубежа 80–90-х гг. Среди них монументальное полотно-триптих с изображением яркой декоративной композиции ритуального шествия монахов. Реализм воспроизведения одухотворенных лиц людей, одеяний и культовых атрибутов создают торжественную атмосферу обряда-презентации в переливах полнозвучного цвета, мерном ритме великолепно выстроенной композиции. Продуманность деталей в повествовательной канве изображения дает возможность рассмотреть сюжет до мельчайших подробностей. Интерьер здания республиканской телерадиокомпании наполняет живописная гармония духа и материального мира в мажорной тональной моделировке цвета. Мощь его живописного дарования звучит в полную силу в создании монументального полотна-триптиха, отвечавшего духу возрождения культуры народа рубежа XX–XXI вв.

Примером психологического видения темы в обращении к буддийскому мотиву может служить произведение В. Ургадулова «Похороны при луне» (1993). Художником самобытно обобщен исторический факт, живописной метафорой вынесен обличительный приговор Злу — авторитарному режиму сталинской эпохи. Вытянутое по горизонтали произведение несет стилевые особенности обобщенной манеры исполнения. Прекрасная реалистическая живопись В. Ургадулова демонстрирует филигранный профессионализм. Им отмечены многие его произведения, позволяющие говорить о замечательном явлении в калмыцком изобразительном искусстве, каким является высокого мастерства творчество автора.

В исследовании традиционной сути искусства важно выделить два слоя культуры этноса: духовной, тесно связанной с буддийским мировоззрением, и материальной — с основой номадического уклада бытия. Их взаимодействие осуществляется в русле прямого и опосредованного влияния культуры, способной к самосохранению, воспроизводству и трансформации в творческой деятельности. На личностном уровне происходит качественное преобразование традиций искусства в призме выражения этнической идентичности автора.

Живопись и пластика — экспериментальное поле возрождения буддийской иконографической традиции. Самобытный путь ее осмысления иллюстрируют произведения А. Поваева, увлеченного традициями плоскостного контурного письма «монгол зураг». Триптих «Зая-пандита», созданный в художественном стиле «мартан», и портреты калмыцких просветителей-монахов Бааза-бакши и Джижиктен-бакши экспонировались на выставках «Монголия глазами художников» и «Дорогами дружбы» (Элиста – Москва – Улан-Батор) рубежа 80–90-х гг.

Впоследствии автор импровизирует, составляя новые сюжеты и образы, далеко выходя за рамки иконографии — древних композиционных принципов, символики цвета и атрибутов плоскостной свиточной живописи. В «живописи диалога» реальность диктует иное содержание формы в поле фантазии и темперамента личности, вносящей в традиционное искусство монгольских народов свою творческую лепту. Это новые сюжеты с образами, пришедшими из иконографии: «Белый Старец», цикл «Встречи», «Лежащая Тара», «Далха» и другие. Сложное в стилевых противоречиях «возвращение» художника к этнической традиции можно назвать «дорогой к себе», естественно начинавшейся с темы семьи и отчего края в ранний период его творчества.

Выявляя этнообразующие доминанты искусства, приходим к необходимости структурно-комплексного подхода в осмыслении исторических, социальных, экономических и политических факторов его развития. Культурное взаимодействие во взаимовлияниях, сближении и отторжении, синтезе традиций реализма, фольклора и буддизма обозначено нами линией «этнизации» искусства, прослеживаемой на протяжении 60–90-х гг. Противоречивое в своей структуре творчество авторов во многом напоминает явление фольклоризации иконографии буддизма, наблюдавшееся в калмыцком искусстве рубежа XIX–XX вв. В буддийском изобразительном искусстве в преодолении рамок канона зарождались элементы светского искусства, не получившего в силу исторических обстоятельств дальнейшего развития. Все, что было связано с религией, уничтожалось в революционном пылу строительства нового общества.

Действительно, «противоречие — источник рождения новых культурных форм» [Маркарян 1985]. Огромной важности фактор обуславливает на уровне культурной преемственности дальнейшую эволюцию религиозного мировоззрения, трансформируемого в искусстве. Запрещенное в советский период, оно вновь возрождается на стыке XX–XXI вв. в буддийских мотивах живописи калмыцких художников. Мифопоэтический мотив горы в серии пейзажей («Священный Кайлас», «Сумер-уул», «Үзгдл») Г. Рокчинского связан с космогоническими представлениями народа о центре мироздания, часто выплывающем из облаков или синевы неба как белоснежная горная вершина в монгольском эпосе. Фольклорное начало мастерски выражено в сложной цветовой палитре изображения горы со всевидящим оком. Сказочно красива земля предков в череде многоликого горного ландшафта. Насыщен и чист цвет, как бы пронизанный мягким и ровным светом. В изысканной гармонии цвета и гибкого рисунка тонко передано состояние времени суток и сезона. Глубоко прочувствована автором гармония бытия номадов в единении с природой. Гора в народной мифологии одухотворена, соединяя вершиной землю и небо в мифопоэтическом видении вселенной.

От «Вечного Синего Неба Монголии» автора веет эпической мощью чувства Родины. Через десятилетия он опять и опять возвращается к этой теме, точнее, не расстается с ней, вечной в его творениях. Вот оно изначальное, живущее в подсознании и щедро выливающееся в неизбывной бездонной синеве небесного пространства. Произведение заставляет вспомнить величавое в эпической простоте начало — «Мать-землю родную». Здесь было рождено и глубоко осмыслено в творчестве автора восприятие Земли и Неба — вечно сущих, основополагающих, еще точнее — миросозидающих понятий традиционной культуры этноса.

Монументально прост сокровенный мифопоэтический образ «Вечное Синее Небо» (калм. «Мөнк Көк Тенһр»). Композиция воспроизведена сложной орнаментальной раскладкой цвета в колорите: кобальтовая синева неба служит естественным фоном радужных переливов, образующих ритмическую структуру полотна. Живописуя горный утес, автор уподобляется музыканту, соединяющему экспрессию аккордов органа в мощно звучащую симфонию. Эмоциональным всплеском ее видится высоко парящий в небе орел, распластавший в полете огромные крылья. В мироощущении номада — прекрасный гордый символ свободы. На склоне жизни художник закономерно приходит к исходному рубежу, соединяя Небо и Землю опытом творческой жизни. Гора в синтезе этнического мироощущения, как монумент творческого созидания, объемлет первозданный мир традиционной культуры. Мудр и прост сюжет, несущий дыхание Вечности, созерцанием которого не пресыщаешься [Батырева 2004: 36]. Несмотря на небольшие размеры, пейзажи эти монументальны, выражая поэтическую целостность мифологического сюжета. Великолепна монгольская пейзажная серия автора, тонко чувствовавшего и умевшего передавать в живописи душу Природы.

Анимистические культы одухотворения природы питают живописную ауру произведения «Джунгария» Г. Рокчинского. Объемля в ярусной раскладке пространство, соединяющее в вертикальной оси изображения небо и землю, оно во многом воспринимается тематическим обобщением его монгольского цикла. Это полотно-воспоминание об утраченной гармонии Бытия, воспроизводимое одой номадическому первозданию мира. Выступая в роли мифотворца, 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 красочного слоя живописи. Необыкновенная просветленность колорита идет от умонастроения автора, покоя и радости мудрого прозрения в захватывающей панораме бытия.

Плоскостная панорама «Джунгарии» воспринимается магической, концентрируя особый взгляд человека, находящегося в постоянном движении. Это обуславливает множество точек зрения, воспроизводимое в обратной перспективе на полотне… Пейзаж произведен житийной композицией иконы тонким контурным рисунком ярусного построения пространства в легко намеченной перспективе изображения. Верх 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, пасущиеся у порожистой горной реки. Органично входят в живописную ткань произведения родовые тотемные ассоциации в мифопереложении художника. Его внутренний мир адекватен воспроизводимой в живописи картины Мира.

Приобщаясь к глубинным мифопоэтическим истокам фольклора, Г. Рокчинский реконструирует картину мироздания в этнической идеограмме художественного наследия. Исходным в его поисках является «условность традиционного искусства» [Мириманов 1997: 1] как основополагающее начало осмысления мира. В плоскостной выразительности письма особое значение придается линии, гибкой и певучей, выразительно упругой в динамике контурного рисунка. Светотеневая моделировка объема отходит на задний план: в декоративной выразительности формы применяется различная толщина контура. Принимая условность традиции ярусного воспроизведения пространства, художник строит изображение, снизу вверх разворачиваемое. Пространство объемлется 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 — к двухмерной плоскости линейного письма. Его он создает в обратной перспективе, характерной множественностью точек зрения в воспроизведении многоярусной композиции.

Это характерно для живописи буддизма, представляющей условность, где рамками канона определяется символика линии и цвета, их глубинная сакральная значимость. История семантического развития древнейшего корня «зур» («зург» — «писать», «рисовать», «чертить» и «зурач» — «иконописец у западных бурят и калмыков — С. Б.) вплоть до наших дней сохранила его культовое назначение и религиозно-мистическую «толковательно-предсказательную окраску». Корень «зур» в сочетании с другими окончаниями дает понятия — «астрология», «историческое предание», «толкование», «объяснение» [Тиваненко 1989: 27–28]. Многослойная религиозно-мифологическая семантика слова «зург» в значении линейного рисунка плоскостной живописи монгольских народов находит объемное развитие в творчестве художника XX века.

Четкий линейный рисунок способствует созданию замкнутой и статичной композиции, отмеченной символической условностью декоративного изображения. Подчеркнем: особенности в изображении пространства на полотне и отсутствие выраженной пластической моделировки объема изображения, развернутого снизу вверх, определяют отличие плоскостной живописи «монгол зураг» от западной, стремившейся к иллюзорной передаче реального мира средствами светотеневой моделировки объема и его перспективного сокращения. В традиции Востока естественно принимать условность изображения, преодолевая рамки времени в плоскости его объединяющего пространства. Этим объясняются мифопоэтические особенности мироощущения, органично перелагаемые в живописи Г. Рокчинского рубежа веков. Освоение традиции всегда происходит на конкретном личностном уровне развития автора, который может или прикоснуться к традиции в буддийской теме произведения, или пойти дальше, глубинно осваивая структуру плоскостного изображения. Поиски были продолжены автором в создании эпических полотен, посвященных «Джангариаде». Колорит этих произведений знаков в составляющей цветовой гамме.

Пплоскостное контурное письмо обусловлено особыми отношениями Времени и Пространства в традиционной культуре народа, уходящей истоками в далекое прошлое Центральной Азии. Они развиваются от «линейного способа мировосприятия неделимого пространства древнего охотника-скотовода, связанного маршрутом его кочевок» 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» [Тишков 2003: 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». Пространство, создаваемое автором «Джунгарии», концентрируется в спиралеобразном движении не на земле, а как бы в парении над ней. Композиционный прием обусловлен постоянной сменой точки зрения художника, отсюда ее «распластанность» и в то же время «собираемость» взглядом. Это наглядно иллюстрирует панорамное полотно, в восприятии которого взгляд поднимается «ступенями» до центра композиции, отмеченного детальной раскладкой плана — главного в понимании сюжета, затем — к высшей точке изображения и спускается «ярусами по спирали» панорамы.

В совмещении древней динамически-линейной и более поздней, 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» [Leroi-Gourhan 1965; Топоров. Пространство, 1992: 341]. Примером может служить центрическая конструкция калмыцкой кибитки «ишкя гер», смыслового центра окружающей территории, структурированной радиально по степени ее хозяйственного освоения [Vasilevsky 1976]. Интересно отметить параллель в излюбленном автором способе оформления произведения объемным в размерах паспарту, его об-

рамляющим, дополнительно вкладываемым в раму. Пространство произведения в такой подаче многослойно, окружаемое нейтральной сферой широких полей картонного оформления, и только затем — той или иной каймой рамы целостно заключает пространство собственно изображения.

Выявленная линия фольклоризации искусства органично вбирает в себя буддийские мотивы в творчестве, сопряженном в той или иной мере с изобразительным каноном буддизма. Художественная трактовка плоскостной композиции дополняется этническими особенностями цветовой гаммы изображения.

Цвет в калмыцком искусстве берет начало в народной традиции, запечатленной в колорите орнамента. С синевой вечного неба, символизирующего такие понятия, как бессмертие и мужество, связан синий цвет, белый олицетворяет чистоту духовных помыслов и учения, желтый — святость вероучения, красный — цвет солнца, а черный воспринимается в качестве оппозиции белому. Остальные цвета происходят от «пяти основных». Белый цвет является «материнским» началом, производящим в спектре все остальные цвета радуги. Символическое цветовидение, берущее начало в народном орнаменте, изначально в своей природе декоративно [Батырева 2005]. Своеобразие местного ландшафта, четко разграниченного линией горизонта на землю и небо, и колорит народного орнамента, передаваемые выразительными средствами живописи, оказывают влияние на искусство Калмыкии, на формирование его локальных особенностей.

Фольклорные мотивы произведений живописи и скульптуры в самобытной трактовке авторов воссоздают образ мира и человека в мире. Художественное воплощение сюжета во многом обусловлено этническим мироощущением, и в частности, уровнем интеллектуального развития личности. Оно формируется под непосредственным влиянием окружающей среды, воспринимаемой художником и определяющей, в конечном итоге, своеобразие традиционной материально-художественной культуры этноса. Согласно Д. Лихачеву: «…пейзаж страны — это такой же элемент национальной культуры, как все прочее…» [Лихачев 1984]. Не случайно культура в концепции И. Хейзинги и С. Лема трактуется взаимообусловленной «игрой» человека и природы. Уровню развития общества соответствует свой характер взаимоотношений человека и природы, что и находит выражение в искусстве, будь оно традиционное или изобразительное искусство Калмыкии 90-х гг. XX столетия. В его развитии взаимообусловлены народное творчество, произрастаюшее на традиционной почве культуры, фольклорные явления профессионального искусства, и духовность этноса, оформленная в нравственно-этическую систему философии буддизма и ее иконографию.

3.3. Эпическая картина мира

Фольклорная тема — особая сфера калмыцкого изобразительного искусства, сформировавшая ряд произведений, ставших драгоценным культурным наследием народа. Круг творческих поисков формовыражения девяностых будет неполным, если не рассматривать предшествующий период 60–80-х гг., образующих единую цепь преемственности в развитии постдепортационного искусства. Оно сопряжено с судьбой эпического наследия в современной калмыцкой культуре. Поэтому в анализе всего, что создано авторами, оно имеет особую значимость

для малочисленного этноса, переживающего в XX веке процесс активной ассимиляции иной культурой. Прежде всего, культурой реалистического изображения, но, как справедливо замечает искусствовед С. Батракова: «…ему не охватить мир в сложности явлений, его расчленяющих… время притяжения разных культур, стилей, традиций, реконструируется в движении от реализма к мифу» [Батракова 2002: 35–40]. Миф целостно объемлет и поэтически объясняет мир. Мифопоэтическое мировидение составляет основу фольклора, вершиной калмыцкого фольклора является эпос, особая тема в изобразительном искусстве.

Возвращение мифопоэтического мышления в искусство второй половины XX века объясняется фольклорными и буддийскими тенденциями его развития. Но не всегда пространственно-временное измерение мифа одухотворяет видовое и жанровое многообразие искусства Калмыкии, рождает особый вселенский взгляд на мироздание. Создаваемое выразительными средствами изображения, оно различно масштабами художественного мышления, генерируя процесс этнической идентификации творческой личности. «Человек и огромный мир — открытие по плечу личности, поэтому культура XX века, — справедливо замечает С. Батракова, — в конечном итоге, воспринимается открытием самой личности. Человек есть модель мира, который он находит и открывает в самом себе». В изобразительном искусстве Калмыкии это происходит в обращении к героическому эпосу «Джангар», концентрированной сути народного творчества.

Осмысление эпического наследия начиналось в довоенный период истории народа. На волне духовного подъема общества, ознаменованного празднованием «Джангариады» в 1940 году, появляются полотна талантливых живописцев И. Нусхаева, Л. Очирова и других художников, впоследствии умерших в застенках НКВД или не вернувшихся из депортации. История «размела» то, что было заложено на начальном этапе формирования советского искусства Калмыкии, Свидетельством его додепортационного периода сохранилось юбилейное издание эпоса 1940 года, подготовленное В. А. Фаворским и группой московских художников, а также станковое произведение В. А. Фаворского «Военный праздник в Калмыкии» (1942), являющееся собственностью Национального музея Республики Калмыкия имени Н. Н. Пальмова.

Ощутимо влияние художественного издания на возрождаемое калмыцкое искусство второй половины XX столетия. Наглядным примером может служить творчество В. Васькина, обращающегося на рубеже 70–80-х к эпическому наследию. Его скульптура, вобравшая поиски и сомнения, находки и открытия, начиналась с появления в середине шестидесятых металлического рельефа с изображением летящего всадника, эпического героя, ставшего гением-хранителем его многолетней деятельности. Потом было обращение к графической серии линогравюр, созданной по мотивам эпоса. Обобщением «Джангариады» В.Васькина необходимо рассматривать появление в 1990 году монументальной композиции «Джангарчи Ээлян Овла» в синтезе круглой пластики и мозаичного панно, установленных в парковой зоне городского ансамбля Элисты. Интересно отметить, что еще в 60-е гг. на этом месте располагалась сравнительно небольшая в размерах стела, изображающая эпический сюжет угона табуна лошадей. Выполненное группой художников по эскизу Г. Рокчинского, произведение в технике мозаики удачно сочетало такие материалы, как смальта и цветное стекло. Декоративная игра локального цвета под жарким степным солнцем дополняла экспрессию ди-

намичной композиции, гармонично входившей в камерную зону отдыха элистинцев. Это был первый в истории калмыцкого монументального искусства опыт введения в городской ансамбль эпического мотива, удачно трактованного в произведении, органично объединившем живописное начало изображения и выразительные особенности цветного мозаичного панно.

Своеобразно творческое осмысление фольклора в произведениях С. Ботиева. Скульптура эпического богатыря «Лучник Хонгр», сооруженная в 1996 году перед въездом в Сякюсн-сюме Элистинского хурула, высоко поставлена на пьедестал, с высоты которого открывается необозримое степное пространство. Оно измеряемо стрелами, пускаемыми воином-защитником одновременно в четырех направлениях: на запад и восток, юг и север. Центром, объединяющим мировое пространство, является человек, — так претворен мифопоэтический мотив С. Ботиевым в пространстве круглой скульптуры. Станковый вариант произведения — собственность Музея КИГИ РАН. Тема творчества раскрыта автором в образе «Джангарчи», созданном в композиции панно, установленном в поселке Ики-Бухусы, на родине выдающегося сказителя Ээлян Овла. В диалоге с природным окружением осмысливается народная суть культуры, сопрягаемая с представлением о творческом предназначении человека. Монументальная пластика в декоративном оформлении города и села, станковая живопись фольклорного содержания составляют этническую культурную среду современного общества. Формирование ее происходит в процессе деятельности художника, входящего таким образом в диалог со зрителем.

Попыткой приблизиться к ментально значимому для традиционной культуры образу «Джангарчи» воспринимается одноименное живописное произведение А. Поваева рубежа 70–80-х гг. Стилистически неоднородна система пространственного изображения: реалистически трактованная фигура сказителя дана в ярусной плоскостной композиции. Не лишено противоречий художественного стиля и сувенирное издание «Җанһр» (Нац. музей РК им. Н. Пальмова). Многообразный иллюстративный ряд В. Бадмаева впечатляет декоративной эклектикой книжной иллюстрации, совмещающей плоскостную трактовку пространства и пышное орнаментальное оформление эпического повествования. Противоречия художественного решения объясняются формальным подходом в обращении к изобразительным традициям.

Спектр их взаимовлияний можно проследить в стилевых особенностях калмыцкого искусства, где процесс взаимодействия традиции с инновацией можно свести к формам «противодействия, сосуществования, смешения и превращения, нередко ведущим к выявлению пережитков и реликтов традиции» [Арутюнов 1979; Першиц 1981: 81]. Чистота стиля измеряется проникновением в глубину «образной системы, средств и приемов художественной выразительности» мифопоэтического мировидения. Оно как основа народного эпоса измеряемо особыми параметрами времени и пространства традиционной культуры. Действительно, «стиль — это не только формальная, а мировоззренческая, эстетическая проблема», обусловленная «исторически сложившейся общностью образной системы, средств и приемов художественной выразительности» [Вагнер 1987: 70]. Изобразительное искусство, ментальное поле этнической культуры, проецирует поиски калмыцкого художника со всеми трудностями преодоления реалистического изображения, не объемлющего многомерную во времени и пространстве мифопоэтическую суть фольклора.

Заметим, европейская живопись основана на линейной перспективе, передающей, то есть фиксирующей трехмерное пространство мира только в данный конкретный момент. Плоскостное же его изображение с близкого расстояния выводит предмет из одномоментности восприятия, помещая его в протяженном пространстве длительного времени, предполагающем домысливание предмета во всей сложности его присутствия в окружающем мире. Такова обратная перспектива иконописного образа. А. Флоренский изучал его особенности «как способ утверждения человеческого сознания в пространстве исторического Времени, как архаическое воплощение пространства в символике сакральных религиозных образов», — объективно замечает В. К. Кантор [Кантор 2006: 12, 16].

Возвращение калмыцкого художника, прошедшего школу реализма, к архаике временной незавершенности произведения средневекового искусства затруднено потерей традиционного мировидения. Достаточно неожиданно воспринимается на почве изобразительного искусства Калмыкии рубежа веков живописный цикл У. Бадмаева «Посвящение великому эпосу», появляющийся в череде произведений: «Во славу поколений», «Благопожелание», «Калмыцкий хотон», «Праздник». Обращение автора к традициям плоскостного письма разительно меняет его прежний, реалистический стиль живописи. Это выражается в декоративной красочности охристо-красного колорита, развернутом панорамном ракурсе многофигурных композиций, детальной прорисовке пейзажа, одежды, предметной атрибутики, напоминаюшей в манере изображения палехскую роспись. Здесь нет эпатажа, не свойственного автору ни в каких формах выражения, как нет и легкого заигрывания с эпической тематикой изображения. Появление фольклорных мотивов в творчестве живописца не случайно, оно запрограммировано сложными поисками художественной формы, адекватной в его восприятии культурному наследию народа.

«Все во всем» — формула мифомышления, механизм которого основан на принципе ассоциативных связей, создающих целостность мира, — резюмирует С. Батракова [Батракова 2002: 59–63]. Примером может служить отвлеченное восприятие Времени, позволяющее автору выйти за рамки конкретного жанра в создании живописных образов Ц. Адучиева «Повесть о женщине» и «Земные идолы», «Всадник», сюжетом не связанных с эпосом. Вместе с тем живописная метафора и поэтизация художественного решения, построенного на ассоциативном воспроизведении, позволяют сказать многое на найденном в многолетнем труде языке изображения. Живопись декоративна в тональной приглушенности пастельного колорита, сравнима с негромко звучащей мелодией, стойко сохраняющей своеобразие лейтмотива. В художественном образе многомерно синтезированы ценностно-познавательные представления автора, его эстетический идеал как сложное, возможно, не всегда понятное зрителю, единство реального и идеального, формы и содержания, создаваемое в творческой игре воображения.

Рациональной логике мышления в искусстве, воспроизводящей объемное жизнеподобие мира, его одномоментность в двухмерном пространстве, издревле было противопоставлено иррациональное мироощущение, утверждающее: центр всего сущего везде, в каждой точке Вселенной, и любая точка ее приобщена к абсолюту. Философичное и космичное в своей основе мироощущение традиционной культуры номадов органично воспроизведено в пространстве кочевого

жилища и буддийского храма, структуре народного костюма и архитектонике калмыцкого народного орнамента. Оно одухотворяет и иконографический канон буддизма, проецируя локальные художественные особенности мировидения народа.

Круговое восприятие пространства обусловлено циклическим ритмом кочевого бытия, формирующим этническое самосознание. Им наполнена концентрическая семантика понятий «род–народ–родина». Совокупностью их смысла преодолевается хаос Времени и Пространства, последовательно превращаемый в упорядоченный этнический Космос. Гелиоцентризм традиционной культуры спроецирован в этническом самоназвании калмыков «улан залата хальмгуд»: Солнце определяет смену сезонных кочевок в динамике функционирования и развития традиционного бытия этноса. Оно полно и целостно выражено в жилище кочевника, концентрирующем кочевой космос. Солнце, поднимаясь на востоке и заходя на западе, в апогее (его образное воплощение — красная кисть «улан зала» на головном уборе калмыка) фиксировано кругом «харач», объединяющим Человека и Небо, природное Пространство. Через отверстие «орке» выходит дым родового очага, огонь которого рассматривается в кочевой культуре проекцией солнца в жилище человека [Батырева 2000; Традиционное... 1988: 142]. Движение Солнца на небосводе отмеривает Время традиционного кочевого бытия.

Открытие феномена исторического Времени, измеряемого прошлым и настоящим [Лобок 1997: 571, 578] традиционной культуры, может быть реализовано в Пространстве живописи, объемлющей глубинную родовую, мифопоэтическую суть творчества. В кризисных условиях сохранения традиции в лоне культуры воспроизводится и канонически фиксируется матричная схема этнического мироздания. В творчестве современного автора, сохраняющего мифовосприятие, могут быть реконструированы архаические структуры, выстраивающие мифопоэтическую модель мира в широте ее пространственно-временных параметров. В этом случае воссоздание ее уподобляется «ритуалу, связанному с мифом творения, давшим начало искусству, на материале которого и восстанавливается архаичная модель мира» [Топоров, Модель мира 1992: 163]. Выразительно проста схема изображения архаичного в происхождении иконописного образа Цаһан Аав, генетически связанного с родовой сутью калмыцкой традиционной культуры. Знаком ее защитной функции является сохранение в искусстве второй половины XX века образа мироздания, несущего печать древнего архетипа в ценностных параметрах художественной традиции.

Взаимообусловлены народное творчество, произрастаюшее на традиционной почве культуры, и духовность, оформленная в нравственно-этическую систему философии буддизма. В мировоззренческой целостности культуры это органично осмысливается гармонией образа и окружающего мира, сопрягаемой с первичной его моделью, отображаемой выразительными средствами изобразительного искусства. Поэтому искусство правомочно рассматривать этническим «самосознанием» и «кодом» [Каган 1987: 6–21; Щедрина 1987: 45], в расшифровке и осмыслении которого необходимо обращаться к системе традиции, возникающей, функционирующей и развивающейся во времени.

Возвращение к традиции предполагает воссоздание на новой основе системы архаического пространственного мировидения. М. Элиаде называет космизм

«важнейшей категорией мифа» и видит особенность мифологического мышления в осознании реальности через космогенез, воспроизводимый во время ритуала [Элиаде 1994: 21–23]. Заметим, далеко не для каждого автора творчество становится ритуалом, и не каждый современный художник, живя и работая в немифологическую эпоху, создает свои картины-космогонии, превращая живопись в ритуальное сотворение мира. И если «в ритуале, обращенном вспять, время всякий раз свертывается в кольцо, возвращаясь к сакральному началу, то художник XX века будет обречен вновь и вновь прорывать границы мифического времени, чтобы заняться «изобретением» будущего» [Батракова 2002]. Предвосхищение его дано не каждому, оно возможно лишь в глубинном обращении автора к истокам культурного наследия.

В творческой деятельности личности общество себя осознает и критически оценивает, приобщаясь к идеальному в эпосе, глубоко прозревая смысл своего существования и развития. Этим объясняется прогностическая функция искусства, опирающаяся на историческую память этноса и воплощаемая в структуре, видах и жанрах изобразительной системы. Обращение к эпосу требует создания особого художественного языка, представляемого сложным кодом в адекватном прочтении произведения. Эпическим ядром исторической выставки КАХ «Джунгария», знаковой в осмыслении традиционной культуры народа, явились полотна: «Джангарчи Ээлян Овла» (1969, 1990), «Джунгария», «Баатр», «Җаңһрин җиндмн», «Вечное Синее Небо», «Это было в начале времен…» Г. Рокчинского. Монументальные полотна 90-х гг. реконструируют в пространстве живописи традиционную систему изображения. Анализируя ритуал этнической идентификации творческой личности, Г. Гачев предлагает маргинальный язык изучения на стыке научного и художественного мышления в синтезе Космо–Психо–Логоса [Гачев 1992]. Автором, оперирующим мыслеобразами в сравнительно-сопоставительном изучении культуры, разработана теория ускоренного развития литературы. В основе ее лежит «признание равной ценности для будущего человечества усилий разных народов, реализующих в себе какое-то неподменимое соединение общих всем народам фаз развития» [Гачев 1964: 19]. В «неподменимом соединении» надо видеть этническое мироощущение культуры, репродуцируемое в творческом акте современным художником.

Г. Гачев прав, когда утверждает: «Народ — это вечность в телесной форме, выходит из-под власти времени его творчество и в опоре на него создается новаторское в искусстве, смыкающее распавшуюся связь времен» [Гачев 1964: 21, 28]. Творческий процесс «обоюдовлиятельный»: в его итоге современная цивилизация получает обновление в культуре, прозревающей в искусстве будущее. В диалоге с миром рождается «стереоскопичность зрения, объемность мышления, самобытный стиль творчества. Здесь материализуется психология народа, концентрируемая в образном строе произведения, выражающем своеобычный ритм народного бытия, измеряемый пространством и временем традиционной культуры. Мировоззрение этноса предполагает свою художественную логику и склад мышления, образующие особый миропорядок, ему свойственный: национальный образ мира как итог исторического развития народа и его культуры» [Гачев 1988: 35–52].

«Два полюса: современное состояние мира и исходный исторический уклад жизни этноса» [Гачев 1964: 4] определяют творчество автора, открытого к вос-

приятию ценностей других культур. В процессе деятельности прозревает и объемлет он традиционную культуру в самобытном варианте общечеловеческой. Взаимодействие традиций и инноваций происходит на личностном уровне художника, осмысливающего закономерности традиционного изображения. Оно, рожденное этническим мироощущением Г. Рокчинского (название его рода «оркчихн» связано с кругом кибитки «орк», через который возносится к небу дым родового очага), синтезировано в живописи, оцениваемой качественно новым шагом в глубинном понимании традиций изобразительной системы предков, художественным явлением в советском изобразительном искусстве [Искусство народов СССР.., 1977: 504; Искусство стран… 1971: 767].

Еще в живописи 70–80-х гг. («Бессмертие», «Вечная весна») им найдено ярусное построение «растянутого» снизу вверх пространства композиции: пластично изменяемой по вертикали плоскости изображения. Гиперболизированный и метафорический язык калмыцкого фольклора, близкий традиционному мироощущению автора, прочувствован им в оригинале эпического повествования. Оно генетически сопряжено с пространством иконописи и народной живописи кочевников Центральной Азии. В панорамных полотнах «Один день Монголии», «Праздник кумыса», «Зеленый дворец» выдающегося монгольского художника Марзана Шарава начала XX века видят иконописные основы буддизма [Ломакина 1974]. Традицию, заметим, принятую монголами достаточно поздно. Думаем, композиционные истоки самобытной живописи заложены в архаической глубине мировосприятия кочевника, «генетически» тяготевшего к совмещению времени в пространстве. Мобильный уклад бытия проецирует глобальное пространственное мироощущение, адекватно реализованное в плоскостной системе живописи «монгол зураг», и далее развитой в иконографической традиции буддизма.

Интересно наблюдение Г. Гачева о характерном превалировании понятия пространства над понятием времени для кочевой, неземледельческой культуры. «Номад более космичен в мироощущении, которое дает постоянное движение, рождающее необыкновенную пластичность художественного мышления личности. В реконструкции национального образа мира берется целостность бытия: природа и быт, фольклор, язык и образность поэзии, соотношение пространства и времени, их координат. Фонд этнических ценностей, ориентиров, символов, архетипов определяет склад мышления, логос народа. Этнический инвариант единого мира видится народом в особой проекции…» [Гачев 1988: 67, 87, 189–190].

Многоярусное пространство изображения адекватно гиперболизму красочного фольклорного повествования, воспроизводимого в панораме Бумбы, в то время как образы героев обособлены во фронтисписах каждой из песен в структуре издания 1940 года. Заметим, опыт графического прочтения героического эпоса «Джангар» В. Фаворским и его коллегами Г. Ечеистовым, В.Фербером, Н. Константиновым, Н. Фаворским в целом реализован в европейских традициях книжного иллюстрирования. Постраничное воспроизведение сюжетного содержания юбилейного издания закономерно превалирует в данной интерпретации [Батырева 2004]. Как образно заметил сам В. Фаворский, последнее во многом зависело от «величины ячейки невода, закинутого им в море культурного наследия народа», слишком большой из-за недостатка времени [Фаворский 1982: 21]. Тем не менее, его творческая удача в оформлении «Джангариады» во многом обусловлена непосредственным знакомством с калмыцкой культурой в поездке

1939 года, позволившей точно воссоздать этнический тип персонажей, природный ланшафт в единстве флоры и фауны, особенности национальной одежды и культовой атрибутики. Параллельно им осмыслено единое в истоках тождество древнерусской иконописи и восточной миниатюры. Адекватно ему воспроизведено ярусное пространство страны Бумбы в заглавном фронтисписе эпического повествования. Интуитивно найденное В. Фаворским «зерно» плоскостного изображения фольклора прорастает вглубь, активированное сакральным смыслом для калмыцкого художника.

Живопись Г. Рокчинского создана в ритуальном обращении к эпосу. Средокрестье фольклора и изобразительного искусства соединило время и пространство сокровенной сути художественной традиции. Культура народа жива, пока сохраняется этническое мироощущение творческой личности. Подобно зеркалу оно проецирует, воспроизводя магические для номадов взаимосвязи Природы и Человека, Человека и Общества. Природа, колыбель цивилизации, в мироощущении народа остается праосновой бытия, в гениальной простоте воспроизведенной в композиции «Мать-земля родная». В убыстряющемся глобальном процессе оппозиции «Человек–Природа» традиции уготована функция сохранения былой гармонии взаимоотношений. В призме этнического самосознания автора оно обретает адекватное отображение в линеарной выразительности живописи, акцентированной контуром рисунка и колоритной раскладкой орнамента.

Композиция «мирового древа» выявляется нами в анализе художественной формы образа «Джангарчи Ээлян Овла». Осью центровой вертикали выступает триада «Небо–Образ–Земля», выстраивающая структуру традиционного мироздания. Центральным ее звеном становится Человек: фигура фронтально стоящего рапсода соединяет собой Небо и Землю. Заметим, в пространстве традиционного жилища образной ему параллелью воспринимается очаг жилища в перекрестье вертикальной и горизонтальной осей мироздания, фиксирующем смысловой центр в понимании родового социума.

В динамике выразительной композиции, наполненной действием, четким контурным письмом воспроизведен мобильный ритм бытия номадов. Расцвеченная радугой полихромия плоскостной композиции «Джангарчи Ээлян Овла» одухотворена животворным спектром цвета народной вышивки «зег». Переложение ее орнаментальной структуры в колорит живописи наполнило произведение ароматом этнической традиции. Богатейшая тональная раскладка цвета впервые применяется автором в тонко разработанной системе наложения красочного слоя по контуру письма, находя дальнейшее развитие в последующих произведениях. Форма и содержание многослойной композиции органично слиты воедино в прекрасной живописной картине мира. Ею провозглашается: эпос и народ неразделимы, лейтмотивом звучит основная мысль полотна «Джангарчи Ээлян Овла».

В живописной трактовке образа рапсода находим развитие глобальной темы «Человек и Природа». Ее начало уходит в эпоху «мирового древа», вдохновенно зафиксированную автором в основополагающей статике «Матери-земли». Живы древние анимистические представления, прорастающие в ментально значимых образах искусства. Иконография «Матери-земли родной» совпадает с композицией калмыцкой иконы «Цаһан Өвгн», закономерно предваряя появление образа творца-сказителя. Сохраняющаяся образная память предков фиксирует историческую последовательность смены эпох в живописи художника. В процессе ре-

генерации традиции культура, подобно живому организму, самовосполняется в творчестве, воспроизводящем на психогенетическом уровне личности древние архетипы мировидения.

Эпическая суть материнского образа получает продолжение в усложнении архетипической структуры полотна в многоярусной композиции цветущей обетованной страны Бумбы. В центр ее автор вводит фигуру поющего сказителя Ээлян Овла. Из уст рапсода были записаны Номто Очировым в 1908 году 10 песен эпоса в малодербетовской версии, впоследствии изданной профессором В. Котвичем в Санкт-Петербурге. Результатом явилась научная публикация, одна из первых оповестившая мир о самобытной культуре кочевого народа.

Певец показан фронтально, лицом к зрителю на возвышении, орнаментально обозначенном, с которого открывается панорама сказочной Бумбы. Глубоко символично ее название для понимания идеи эпоса, выраженной в теме заглавного фронтисписа иллюстрированного издания 1940 года. В переводе с калмыцкого «бумб» это «сосуд», «емкость» как мифическое вместилище человеческого благоденствия. Изобилие материальных благ и духовных ценностей добывается и охраняется усилиями богатырей, идеализируемых и воспеваемых народом.

Вместе с тем произведение живописца Г. Рокчинского посвящено не богатырю – главному герою эпоса, рельефно очерченному в графике В. Фаворского, а Человеку в его творческой ипостаси — рапсоду. Произведение в такой трактовке обретает глобальную смысловую завершенность темы народа, сотворившего героический эпос «Джангар». На полотне изображен вдохновенный джангарчи, певец земли родной, хранящий и несущий народу его духовное сокровище как метазнак культуры традиционной. В образе Ээлян Овлы сконцентрирована историческая память народа, а еще точнее, его творческий потенциал, претворенный в гениальной Джангариаде. Эпос выступает вековой мечтой народа о Счастье в созданной им картине Мира, органично объединяющей Человека, Общество и Природу. Велик маленький калмыцкий народ, предложивший миру глубоко самобытную в эпическом выражении тысячелетнюю мечту человечества. Уникальное и общечеловеческое синтезированы в образе поющего сказителя на фоне сказочной страны Бумбы, в глубинной живописной интерпретации эпоса, обретающей значимость национальной идеи [Батырева 2004: 45–48].

Подобно Солнцу в «зените», Человек поднимается над землей в композиции «Джангарчи» Г.Рокчинского, где в образе певца олицетворена животворящая энергия духа народа. Это эпический образ, в осмыслении которого художник проходит все фазы «солнцевращения», сопрягаемые с вехами его творческого пути. Восхождение озарено «Матерью-землей родной», точкой отсчета его национального самосознания становится полотно «Джангарчи Элян Овла». Оно сопряжено с космической глубиной времени-пространства произведения «Җаңһрин җиндмн» и бездонной синевой неба полотна «Көк Мөнк Тенһр» лучезарной монгольской серии. Завершение жизни художника ознаменовано живописным послесловием «Вечности начинался рассвет…» в монументальном полотне «Эрднин экин цагт…». Небосклон творчества измеряем параметрами традиционной культуры народа, адекватно воспроизводимой в Пространстве и Времени солнечной живописи. «Традиционная культура народа, его упорядоченное мировосприятие есть итог и развитие солнечной модели мира» [Кичиков 1998: 8], которую художник претворил в своей живописи.

В исследовании культурного обмена, обеспечивающего развитие калмыцкого искусства, необходимо учитывать пластичность и способность адаптироваться сохраняющихся родовых отношений социума. В духовной культуре и искусстве этноса миф и мифовоззрение сохраняются как реликт традиционной культуры, ее архетипической основы, прорастающей в меняющихся условиях исторического бытия.

Творчество Д. Н. Санджиева (р. 1949), действительного члена Российской академии художеств, получило известность еще в советскую эпоху сериями произведений «Вдова чабана», «Моя Калмыкия», «Братья меньшие», «Сны», «Мастер и Маргарита», «Мифы планеты», «Расколотое время». Он — участник и автор многих выставок в стране и за рубежом: его живопись и графика хранятся в крупнейших музеях и частных собраниях страны и мира. Художник успешно работает в стиле декоративной символики, применяя авторскую технику исполнения и оформления произведений. Создаваемые им образы закономерно складываются в этапы творческого пути, обозначаемые сериями, захватывают потоком многоцветной живописи. Ощущение полета появляется в тематическом движении творчества автора, восходящего ступенями: Египет, буддизм, сновидения, Булгаков… Феерично мировидение автора, позволяющего вместе с ним, подобно булгаковской Маргарите, совершать путешествия из мира «братьев наших меньших» в земной притягательности его воспроизведения до астрального в сияющей высоте художественного абстрагирования.

Автор увлеченно работает в разных техниках, неожиданно соединяя папирус, живопись на «золотых грунтах» и левкасе. Свое творчество объясняет «интерпретацией загадочного мира, который существовал когда-то», реализуемой под впечатлением от встречи с ним. «Характерная черта работ — рукотворные трещины (кракелюры), покрывающие живописную поверхность, несущие не только декоративно-пластическую нагрузку, но и «обозначающие некую границу, отделяющую фантастику от реальности, истину от вымысла, прошлое и будущее от настоящего, преходящее от вечного…», — объясняет художник.

Его живопись в сериях «Мифы планеты» и «Расколотое время» проецирует первообразное мышление, рождающее архетипическую схему — наглядное представление древнейшего человека о пространстве, трехчастном мироустройстве в небесном, земном и подземном уровнях. В центре его Человек, сотворяющий Мир, что осмыслено и выявлено художником в композиции. Главными координатами плоскости являются сферы: «левое и правое», «верх и низ», «сзади и впереди», — представляющие в совокупности первозданное творческое пространство человека. Высокий эстетический уровень живописных произведений проецирует внутренний мир художника, — мир евразийских сновидений Д. Санджиева. В них достаточно фантазийной феерии, на наш взгляд, органично соединяющей восток и запад. Техника исполнения и подачи замысла отмечено европейской респектабельностью оформления, рационально выстроена композиция, продумана до мелочей. Во многом это — компьютерная верстка произведения в заданной программе исполнения, предусматривающей все детали изображения. В то же время выраженная плоскостность совокупного результата творчества тяготеет к декоративной изощренности искусства Востока. Каноничные приемы буддийской иконографии последовательно прослеживаются в живописных композициях. Ими правит трехъярусная вертикаль, образующая характерную систе-

му мироздания Вселенной. Она подчеркнута в открытом локальном цвете колорита и контурной прорисовке деталей изображения египетских, иных древних цивилизаций, иного мировидения.

Небольшое полотно «Красный кентавр» гармонично лаконичной емкостью художественного решения. Автором найдена органичная целостность графической выразительности и живописного декоративного узорочья причудливого мира. Композиция — своеобразная матрица творческого потенциала автора. В мифическом персонаже европейской классической культуры фиксируется рациональная заданность его поисков, одухотворяемых первозданной и до сих пор неразгаданной магией древней культуры Азии. Последняя находится в перекрестье его рассчитанных поисков самого себя — своего «я», оказывающегося между культурными полюсами, его духовно воспитавшими и взрастившими.

Знаковость образного мышления Д. Санджиева кроется в генетических корнях тяготения автора к культуре Востока. Образование дает ему возможность соотнести оба полюса мировидения: поле притяжения запада–востока генерирует культуру, единую в общечеловеческих истоках. Заметим, вектор культурного поля всегда обращен от запада к востоку. Запад деловито озабочен, пытаясь в рациональной логике мышления постичь тайну иррационального в своей безмятежности Востока, как правило, заинтересованного в европейской цивилизации не духовно, а скорее всего, материально. В процессе мировой глобализации все явственнее наблюдается интенсивный процесс евроазийского культурного синтеза. Отражением его является искусство, и прежде всего, изобразительное, представляющее наглядно зримую картину этнокультурного взаимодействия. В таком аспекте естественно рассматривать творчество Д. Санджиева, счастливо нашедшего живописную формулу единства мира.

Формалистичные поиски автора одухотворены в полотнах-путешествиях, имеющих приключенческую завязку фантастического замысла. «Красный кентавр» манит и притягивает сакральной символикой образа, творческой энергией автора, транслируемой в живописи, известной далеко за рубежами отечества. Традиционные параметры явлены в структуре полотна, ориентированного по частям света и времени в его пространственном течении — вверх или вниз центровой оси, в будущее или прошлое через настоящее. Антропоморфно пространство мифа, триединое во времени Бытия, зримо проецируемое в традиционной системе пространственных отношений современной живописи автора.

Сложна диалектика взаимодействия и соотношения противоречивых тенденций стабильности и мобильности традиций. Возможность их вариаций и инвариаций на определенном историческом этапе развития искусства обуславливает способность к трансформации и модификации культуры. Творчество становится результатом естественного развития традиций, осмысленных в межэтнических культурных контактах. Качественная динамика наблюдается в критические переходные для этноконфессиональной общности периоды, когда остро ставится вопрос о самом ее существовании, в другие периоды имеет характер стабильности» [Абаева 1992: 6]. Заметим, наблюдения Л. Абаевой о средневековой культуре монгольских народов вполне применимы в анализе калмыцкой культуры и искусства XX века. Сохраняющиеся архаические пласты художественного мироощущения этноса активизируются в процессе ассимиляции в инокультурной среде. Закономерность, выявленная нами в исследовании калмыцкого изобразительного искусства второй половины прошлого столетия.

Это дает основание рассматривать культуру не раз и навсегда данным явлением, а динамичным процессом взаимодействия традиций и инноваций. Последнее обусловлено адаптацией этноса в меняющихся исторических условиях бытия. В переходный «перестроечный» период 90-х годов XX века в развитии культуры активизируется традиционное начало калмыцкого искусства, проецирующее мировоззрение предков. Кочевой уклад, закономерная ступень в освоении природы человеком, определил особый строй пространственно-пластического мышления, сложившегося под влиянием буддизма в ориентационной системе духовных ценностей общества. В культурологическом исследовании искусства формально-композиционный аспект искусствоведения взаимосвязан с мировоззренческим анализом искусства. Пространственное видение мира выражает накопленный тысячелетиями опыт мобильности, унификации и трансформации пространства. Это культурное наследие народа, обусловленное его адаптацией к климату и природному ландшафту, культурной среде, постоянно меняющимся в бытии номадов. Совокупность традиций жизнеобеспечения обозначается понятием «кочевая культура», утверждающим экологическое тождество человека и вселенной, исследуемое историками, этнографами, искусствоведами, философами и культурологами.

Г. Гачевым поэтически разработана в деталях система четырех стихий (земля, вода, воздух, огонь), соединяющих Космос и логос. Отметим ее близость основам древней космогонии номадов, введших в систему еще один элемент — металл. Методика познания мира, тяготеющая к естествознанию, обозначает согласно Аристотелю причины бытия: земля — материальная причина, огонь — деятельная, вода — целевая, воздух — формальная [Гачев 1988: 349, 355]. Структура национального образа мира самобытно реализована в космическом единстве природных стихий, что дает возможность культурологического анализа произведения искусства. Проникнутое мифопоэтическим мышлением, оно в художественном образе сопрягает основополагающие элементы материального бытия с «огнем» творческой деятельности, концентрирует духовность — эпическое наследие народа.

Богатырю-охранителю мифической страны Бумбы посвящается центральная патриотическая тема, развитая в творчестве В. Бадмаева (1947 г. р.), заслуженного художника Республики Калмыкия. В иллюстрировании мифологических сюжетов эпического повествования создано им рукотворное издание эпоса «Джангар» 90-х гг. (Нац. музей РК имени Н. Пальмова). Заоблачное пространство мироздания становится местом многих героических деяний его героев. Выплывают в небесном пространстве диски луны и солнца, характерные для иконописной композиции произведений буддизма. Изображение, тяготеющее к плоскости, разворачивается автором по вертикали – оси эпического мироздания, — только вверх, если центром внимания становится очередной богатырский подвиг, свершенный во имя Отечества. Это происходит между небом и землей, которые объединяет своей деятельностью Человек. Остальные события повествования эпоса у автора происходят, как правило, на земле, которая также может быть бесконечно растянута до горизонта. Моделируя таким образом пространство изображения, он дифференцирует канву эпического повествования на небесные и земные деяния персонажей, создавая для них соответствующие параметры существования. В процессе сотворения такого изображения, плавно перетекающего грани бытия,

воспроизводится бессмертный дух мифопоэтической интерпретации исторической реальности.

Впервые автор создает бесконечную плоскость изображения в появляющемся в восьмидесятые годы небольшом полотне «На рассвете вечных времен», [Нац. музей РК имени Н. Пальмова]. Поэзией мифовоззрения одухотворено произведение сценографа В. Бадмаева, выпускника Школы-студии МХАТ. Заглавными строками из эпоса «Джангар» назван графический лист, объединяющий в плоскостном развороте ярусной композиции изображение древнего монголо-ойратского и калмыцкого периодов истории народа. Горный ландшафт поднебесной Джунгарии плавно перетекает в охристую равнину прикаспийской степи. Композиционным центром перехода является легендарное родовое древо с сидящим лунем, оно — смысловой зачин появления качественно иной системы пространственного изображения. Автором счастливо угадана архаика плоскостной заданности композиции, включающей программу дальнейших поисков изобразительного языка в его творчестве.

В многофигурной композиции, очерченной тонкой контурной линией, верхняя часть изображения отведена Джунгарии с ее заоблачными горами, лесными массивами и прозрачными реками, нижняя уходит в равнинную поверхность прикаспийской низменности, нынешней земли обитания калмыков. Такая «распластанность» изображения, растягиваемого линией горизонта, — характерная особенность исторических композиций В.Бадмаева на тему Отечественной войны 1812 года. В создании произведений автором активно используется традиционная символика культуры в цветовом решении и многодетальной атрибутике батального сюжета. Подобно театральной сцене развернуто графическое пространство–время графики в сюжетах военной истории ойратов-калмыков. Объединяемые в серию произведения детально выписаны с каллиграфической точностью исполнения и орнаментально обрамлены. Живопись В. Бадмаева выразительно графична, а графика живописно многоцветна, тяготея в принципах изображения к пространственному мировидению предков. Последнее получает фантастическую интерпретацию в иллюстрировании последнего издания калмыцкого героического эпоса «Джангар».

Подобным образом выстраивается пространство живописных полотен 90-х гг. автора В. Ургадулова. Высоко в небо вознесся его «Ангел надежды» (1992). Идея запредельного божественного вознесения над миром людей, европоцентристская в своей сути, впоследствии воплощается в его более позднем по времени одноименном произведении 2007 года. Своеобразно сочетаются здесь буддийские иконописные мотивы, трактованные в деталях изображения девочки-калмычки в образе популярного персонажа христианского пантеона. На фоне нимба ангела и его крыльев хорошо просматривается скипетр удлиненной буддийской ваджры и белый цветок лотоса в руках ребенка, трогательного образа скорби и сострадания, внимательно вглядывающегося в зрителя. От него идет мерцающее свечение, создающее светоносную ауру образа, загадочного в синтезе атрибутов, деталей изображения, одеяния, принадлежащих разным культурам. Фоном служит космическое пространство поднебесья, по которому слева направо прочерчивает свое вечное движение небесный всадник «Дәәч теңгр». Диски луны и солнца, традиционные в композиции буддийской иконописи, дополняют фантастический сюжет В. Ургадулова, покоряющий обаянием мифопоэтического преображения реальности.

Согласно Хайдеггеру, упоминаемому С. Батраковой: «Творчество мифа осуществляется через простирание пространства, и оно простирается сверху вниз или наоборот, неизмеримо расширяя линию горизонта до ее полнейшего исчезновения. Космогенез предполагает напряженную реконструкцию первопластов архаического сознания человека» [Батракова 2002: 127, 128]. Мифическое Пространство всегда конкретно, неотрывно от происходящих событий и от мифотворческой деятельности человека. Нагдядным примером может служить многоярусная композиция Г. Рокчинского, «собранная и центрированная» образом сказителя, соединяющим линию горизонта Земли, изначальную праоснову Бытия человека, с вертикальной осью мира, сливающейся с Небом. Выразительна статика горизонтали и всегда динамична вертикаль, разворачиваемая действием изображения в полотнах художника.

Калмыцкая живопись второй половины XX века тяготеет к обратной перспективе и двухмерному распластыванию изображения на холсте. Причиной является острое ощущение изжитости одномерного восприятия времени и истории, что выражается в фольклоризации мышления отголосками мифического прошлого человечества и тяготеющего к пространственному образу мира [Батракова 2002: 129, 136]. Его характеристиками становятся уплощение изображения, декоративная мозаичность, нарушение и отмена перспективно-иллюзорного изображения или напротив — разрастание реального и обозримого пространства в «космическое». Оно аналогично пространству архаического мифа, таким образом преодолевающего по В. Мириманову «конечность бытия» [Мириманов 1997: 149, 150].

Художник несет в себе трагическое ощущение скоротечности времени и стремится сознательно или бессознательно ему противостоять. Это понимание наполняет его творчество смыслом, объединяющим Время и Пространство традиционной культуры. Человек как органичная часть природы несет мифовоззрение, мощно, на одном дыхании переданное автором в полотне «Мать-земля родная», находя величавое и всеобъемлющее раскрытие темы в произведении «Джангарчи Ээлян Овла». Композиция полотен, на первый взгляд, едина: фронтально стоящий человек и природное окружение. Интересно выявить и глубинные, прочитываемые далеко не сразу различия произведений. Антропоморфное одухотворение природы в образе матери есть выражение анимизма глубочайшей древности. К этому закономерно приходим в результате анализа композиции «мирового древа», цветового решения образа и в целом полотна, выразительного колористической символикой народного мироощущения.

Иконография образа матери повторяется в фигуре поющего джангарчи, лишь на первый взгляд. Гендерная смена персонажа глубоко значима в понимании исторического развития традиционной культуры. Не вырастая, как мать из земли, а параллельно ей — природе, многокрасочно отображенной в обетованной стране Бумбе, воспринимается зрителем Певец. В монументальной статике «Матери-земли» выражена первозданная целостность человека и природы, нарушаемая в следующем этапе истории человечества. Знаменательное расхождение человека и природы в развитии цивилизации определяет вектор исторического процесса. Наглядно показано это в динамике ярусной композиции, наполненной движением: сцены охоты, идущего каравана, пасущихся тучных стад животных, празднующих людей и едущих охранителей-богатырей. Здесь представлена многообразная деятельность человека, преобразующего Природу. Этому посвящено

вдохновенное пение джангарчи-сказителя, главного персонажа произведения. Творческое действо его мастерски перелагается автором в живописную красочную панораму многогранной жизнедеятельности человека «на лоне природы», воспринимающейся фоном его созидательного полнокровного бытия, расширяющего горизонт до неба.

Наполнена человеком Природа — очеловечена его деятельностью, чего нет в первозданной целостности его единения с природой в образе «Матери-земли». Принципиально их различие, прочитываемое в композиционной трактовке «Джангарчи», важной для осмысления глубинного содержания сопоставляемых полотен. Там матриархальная архаика первородного номадического мироощущения, здесь — патриархальная древность народа, осознающего свое творческое предназначение. Произведения взаимосвязаны и в то же время качественно различны, отображая следующие одна за другой вехи исторического процесса этнокультурогенеза. Воспроизводимые в творчестве художника образы обусловлены динамикой изменений взаимосвязей Природы, Человека и Общества в ходе развития Культуры человечества, выразительно проецируясь в живописи [Батырева 2004: 44–45].

От природного начала человека, с эпической глубиной выявленного в «Матери», в обращении к социальному его продолжению автор находит композиционное решение, отвечающее появлению другой составляющей константы Бытия. В творческих поисках воссоздается новый аспект взаимоотношений Человека и Общества, что находит выражение в живописной реконструкции исторически взаимообусловленной триады «Природа–Человек–Общество». В этом контексте рассматривается роль творческой личности в культуре народа, как свидетельство возросшего самосознания художника в оценке своей культуротворческой деятельности. В поисках этнической идентичности слагаются вехи творческого пути. Ускоренный ритм развития национального искусства органично сопряжен с ростом этнического самосознания калмыцкого художника, объемлющего в жизнедеятельности историю культуры народа.

Магия творчества заключена в образах, фантастически концентрирующих огромное историческое время протяженностью творческой деятельности индивида. Удивительная эта мысль приходит в процессе исследования наследия художника. Оно ментально значимо в понимании калмыцкого искусства второй половины XX столетия, выражая ускоряющийся ритм развития этнической культуры.

Патриархальное начало одухотворяет фольклорный цикл калмыков, складывающийся в XV–XVI вв. как героическая богатырская эпопея. Тождество человека и природы выражается в художественной структуре образов искусства: народного прикладного и буддийского изобразительного Калмыкии. Формула равновесия человека и природы, составляющая традиционное мироздание, сменяется оппозицией в ходе исторического развития цивилизации. Номады, пришедшие в Европу, переходят на оседлость в поле российской государственности. Сегодня это противостояние в мире принимает крайние формы, переживая кризис, которому в науке дали название экологического. Точнее видеть его следствием кризиса мировоззрения человека, далеко ушедшего от природы и бесперспективно противопоставившего ей себя в развитии цивилизации.

Этническое мироощущение калмыцкого художника преобразует в творчестве европейские реалистические традиции искусства. Здесь заключен феномен репродуктивной способности традиционной культуры, органично замещающей исторически обусловленные утраты в ячейке сознания ее носителя. В живописи выражена динамика этногенеза, фиксируемая архаической статикой антропоморфного образа природы и творческим действом вдохновенно поющего сказителя Г. Рокчинского. Графическая композиция страны Бумбы В. Фаворского обретает новое качество в глубоком смысле калмыцкой интерпретации, не иллюстрирующей эпический сюжет, а фокусирующей акт миротворения. В эпическом сознании народа и художника центром мироздания, воссозданного в живописи, является Человек. Он страдает и радуется, теряет и находит, созидает и борется. Он — двигатель истории, связующее и действенное звено Прошлого, Настоящего и Будущего народа. В его образе запечатлен новый этап развития традиционной культуры, творчески прозреваемой автором.

В «Джангариаде» богатыри — защитники Отечества, и главный из них великий Джангр-богдо, стоящий во главе Бумбы. Всадника в полном боевом вооружении, данного в сложном развороте стреляющего на скаку, изображает полотно «Баатр». Фигура привставшего в стременах воина и его лошадь полны неукротимой динамики и напряжения. Вверху, как знак благородных помыслов богатыря, обороняющего родную землю, высится белоснежная горная вершина Алтая. Опять символ, на этот раз этнической прародины, во имя которой совершаются подвиги — о них поется в калмыцком героическом эпосе «Джангар».

Полифонично в тональном раскладе цвета произведение Г. Рокчинского, где певец-сказитель Ээлян Овла сотворяет в ритуальном исполнении новый мир: панорама Бумбы дифференцирована в качестве фона главному герою. С его творческой функцией связана мужская ипостась образа, сменяющая статику женского первообраза мироздания («матери–земли»). В образе джангарчи усматриваем портретные черты художника: сходство, на наш взгляд, не случайное. Этим выражена и подчеркнута авторская позиция в осмыслении роли творческой Личности в судьбе традиционной культуры. Самосознание автора — плоть от плоти исторической образной памяти народа, в репродуктивном культуротворчестве великое предназначение художника. Прозрение его реализовано в произведениях, иллюстрирующих этническую картину миротворения: Человек, выходя из колыбели Природы, драматически теряет ее, сотворяя свой собственный мир — цивилизацию.

Воспроизведение глобального исторического процесса получает у художника обратную связь в проекции на культурного героя, творящего прекрасный миф о Счастье, воспринимаемом в союзе Человека, Природы и Общества. «Джангарчи Ээлян Овла» выступает картиной мифотворения, где, подчеркнем, центром мироздания становится не богатырь-охранитель, а творческая личность, ведущая к своей мечте народ. Создан качественно новый типаж, который рассматриваем следующей вехой прочтения эпического цикла Джангариады в современной калмыцкой культуре. Всеобъемлющая национальная картина мира в обратной проекции на героя-миротворца — творческий вклад в традиционную культуру автора, дающего ей новую жизнь в живописи [Батырева 2004: 47–48].

В отведенный ему для творчества недолгий век, он сумел, «шагая эпохами» культуры народа, сотворить живопись национальную. Под силу это только масте-

ру «уруну», стоящему у начала миротворения [Кичиков 1998: 7]. Оно стало возможным в процессе приобщения к истокам традиционной культуры, ее глубинного осмысления… Художник создает новый мир, в конечном итоге меняющий уровень этнического самосознания общества. Иными словами в его творчестве фиксируется зрелость самосознания этнической культуры. Общественные и политические изменения детерминированы изменениями в сфере идей духовной культуры, реализуемых в творческой деятельности личности, самовыражающейся в произведениях искусства.

Согласно оптимистической теории В. Вернадского, XX век — эпоха в жизни человечества, обусловленная переходом биосферы в ноосферу, царство разума. Энергетическое единство живой и неживой Природы пронизано токами неостановимого движения к вершинам эволюции. Коллективное бессознательное, осмысливаемое в творческой деятельности личностью, уподобляется физическому полю динамичного энергетического взаимодействия мышления и бытия. Процессом мифотворчества рассматривается история науки гуманитарной, объясняемая «ощущением безосновности бытия — одной из главных причин интереса к мифу, в котором виделось естественное, а не наигранное знание высшего смысла бытия» [Батракова 2002: 184–186; 191, 201].

Естественное предполагает первородную основу мира, в органичной целостности его составляющих рождается Культура. В ее лоне, в процессе функционирования культуры формируется национальный образ Мира. Таковым воспринимается персонифицированный образ Природы в иконографии Белого Старца как органичное выражение взаимоотношений человека и природы, проецируемых в традиционной культуре монгольских кочевников. Восприятие природы, уподобляемой «космосу, как субъекту» [Гуревич 1977: 51], ярко выражено в космическом облике калмыцкого персонажа — суровом и властном, всеобъемлющем. Налицо художественный синкретизм иконописного образа, органично совмещающего черты этнического мироощущения, обусловленные традиционным бытом и природно-социальными факторами, с приемами иконографии буддизма. Эпико-художественная тональность подобных образов находит воплощение в предельном лаконизме стиля изображения.

Самобытной интерпретацией иконографии образа «Белого Старца» является «Цаһан *Аав*» А. Поваева, красочная многофигурная композиция 90-х годов. В центре ее помещена фигура мифологического персонажа добуддийских верований народа. Он располагается под кроной ветвистого дерева, своеобразного символа рода, в руке держит посох, вершащий судьбы людей. Калмыцкому народу посвящено полотно, разделяемое мировой осью (фигурой Старца, сидящего в авторской трактовке), на верхнюю и нижние сферы человеческого бытия. Если земное существование иллюстрируется в событиях повседневных и праздничных, то нижняя сфера несет изображение мира подземного, ощеренного темным входом в пещеру, подземное царство Эрлик-номин-хана. Сюда втекают массы людей, подгоняемые мрачными охранителями буддийского вероучения. В панораме сюжета автором достаточно прямолинейно проводится мысль о причинно-следственной связи бытия, многогранно объединящей жизнь общества и определяющей следующее перерождение человека. Такое произведение не могло появиться в советскую эпоху соцреализма, овеянного идеями коммунистического строительства.

Предтечей образа необходимо рассматривать ярусную композицию «Джангарчи», появляющаяся в обращении к плоскостной выразительности «монгол зураг». Произведени являет собой экспериментальную попытку совмещения традиций. Вполне реалистичное изображение сказителя, сидящего с домброй в руках — в перспективе разворота слева направо, является центром композиции. Вокруг него фрагментарно размещены символы, взятые из иконографии буддизма. Эклектика соединения разных изобразительных традиций лишает произведение органичного «мирочувствования». Не случайно произвольная композиция производит впечатление незавершенной, как бы оставленной на творческом перепутье автором, еще не осознавшим куда и как дальше двигаться...

Мифопоэтическое мировидение способно одухотворить пространство полотна, создав органичное сопряжение времени и пространства калмыцкой традиции. Небольшое, но емкое в понимании творчества Г. Рокчинского произведение под названием «Җаңһрин җиндмн» («Сокровище Джангара») многозначно увязывает многие подспудные течения творческой жизни в интерпретации эпической темы. В поисках последних лет жизни автору с прозорливой простотой удалось совместить пространство традиционной культуры с народным ощущением времени. К этому он приходит естественно на склоне лет: с возрастом усиливается физическое ощущение убыстряющегося бега времени. Мироощущение автора рождает прекрасный образ бегущей Белой Лошади.

В ярусной композиции квадратного полотна воплощена символика традиционного мировосприятия. Статична в своей устойчивости форма черного пространства космоса: из его бездонной глубины рождается знак года в грациозном линейном абрисе мифического животного. В калмыцкой культуре с ним связаны характерная для кочевого уклада жизни мобильность и ментальная символика образа, а именно благородство помыслов, преданность и вера. Хаос космической бездны, рождающей время и пространство бытия номадов, художник-творец упорядочивает в систему мироздания знаковыми образами народного календаря. Белая Лошадь — смысловой центр живописной композиции, созданной в юбилейный 1990 год празднования эпической Джангариады.

Много значимого в цветовой символике традиционной культуры открываем вместе с автором, осмысливая бег времени, летящего из-под копыт животного. В нем заключен высокий смысл бытия кочевого (оказывается, далеко не в прошлом!) народа: резвый жеребенок, выбрасывающий вперед неокрепшие ноги, знаменует собой начало года. За лошадьми в космическую бездну Времени–Пространства уходят по нисходящей змея и дракон, животные символы предыдущих лет. Художник мыслит и говорит с нами языком предков, выстроившим самобытную систему летоисчисления времени–пространства мобильного Бытия. Творческий дух в художественной символике мифопоэтического Образа животного выступает метазнаком номадической культуры [Батырева 2004: 49] в ее пространственно-временном измерении.

Красив в сложной тональной разработке черный фон композиции, важный для понимания традиционной культуры, никогда не противопоставлявшей, а органично в двуединой целостности сопрягавшей цветовые оппозиции. Черный и белый — «родительские» цвета, дающие все остальные, закономерно используются автором в воспроизведении картины мира. Из черной бездны вырастает древо и гора мироздания, несущая на белой вершине красный диск восходящего

солнца. Композиция, содержащая в верхнем ярусе изобразительный ряд, прочитывается своеобразной идеограммой народа. Это его эпическое наследие в знакомых каждому калмыку образах могучего Джангра-богдо на престоле, юной красавицы-ханши Ага-Шавдал, мудреца Алтан Цеджи, храбреца Хонгра Алого Льва и свиты доблестных богатырей страны Бумбы. Символом бумбулвы, ханской ставки, воспроизводятся тонким рисунком родовой бунчук со знаменем, буддийский храм и юрта, цветок белого лотоса. Изображение очага связано с древним культом родового огня, уходящего истоками в солнцепочитание калмыков, называющих себя «улан залата хальмгуд» (в образном переводе — «детьми Солнца»). Красный диск светила поднимается из-за горы с прочерченной на его фоне вертикальной осью Мирового Древа. Еще одна вариация национальной картины Мира, воссозданная автором в символике традиционного мировидения. И если «Время в культуре монгольских народов неосязаемо, неконкретно, растворено в пространстве» [Содномпилова 2008: 39], их синкретизм наглядно представлен автором выразительными средствами национальной живописи.

Посвященный прочитывает композицию величавым благопожеланием народу, значимо осмысливаемым по прошествии времени. Воспринимаемое в синтезе с поэтическими строками, идущими из глубины души, живописное послание потомкам несет драгоценные знаки изящной каллиграфии ясного письма «тод бичг». В переводе со старокалмыцкого завещание мастера заключено в символическом названии композиции «Җаңһрин җиндмн» («Сокровище Джангара»). Рожденное им полотно посвящено великому культурному наследию народа [Батырева 2004: 51–52], осмысленому в живописном цикле «Джангариада».

В логике изображения смысл постигается как бы ненароком, выходя из самой структуры произведения. Глубоко образна древняя основа коллективного мифовоззрения. Миф как бессистемная и вместе с тем глубинная совокупность живых образных взаимосвязей всего со всем реализуем в метафорическом мышлении творческой индивидуальности [Батракова 2002: 165, 166, 177–178]. Образ-понятие в сложных конкретно-смысловых сплетениях мифа формирует картину мира художника. Мысль о гармонии Вселенной и человека обретает здесь мощь космического выражения традиционной культуры народа. Автором счастливо найден символический синтез Времени и Пространства эпического мышления. Изобразительное повествование выстроено в структуре древних космогонических представлений народа, образующих во взаимообусловленном единстве мироздание традиционной культуры. Воссозданная в драгоценной живописной трактовке эпическая картина мира емка по охвату и выражению культуры. Ее графическую интерпретацию можно видеть в авторском проекте Государственного флага Республики Калмыкия — Хальмг Таңһч (1990). Изящно выписан на алом круге солнечного диска «улан зала» белый силуэт бегущей лошади, в буддизме символ Учителя и бескорыстия помыслов человека. Сокровенный смысл созданного оберега-благопожелания «мөрн-эрдни»: «Да будет благословен народ в чистоте помыслов и деяний стремящийся к благоденствию!»

Лаконично выразительна символика изображения в удивительно строгой собранности формы и цвета в сравнении с щедрой живописной трактовкой темы и живым образным языком мифа. Графический образ воспринимается знаком, восходящим к иератике древней квадратной письменности монгольских народов, органично включаемой в композицию мантр на тибетском и старокалмыцком, языках древней в происхождении культуры народа.

Художник и эпос — взаимодополняющие начала. В этом убеждаешься, когда всматриваешься в произведение, возможно, главное в калмыцком искусстве по емкости осмысления истории и культуры народа. Полотно «Эрднин экин цагт…» (калм. «Это было в начале времен…») озаглавлено величавыми начальными строфами героической эпопеи. Эпос, символ народа, в концентрированной форме выражает его духовное величие в стремлении к благоденствию, счастью. Соизмеримы творчество и эпос в системе взглядов на мир — мировоззрении, точнее, системе миротворения, найденной в органичной целостности полотна. Многопланова и многообразна вытянутая по горизонтали живописная композиция «Эрднин экин цагт…». Сюжетная линия в целом воспроизводит пространство исторического Времени, акцентируемого в плане изображения. Это новый, емкий ракурс выражения темы: ярусная композиция «свертывается» и разворачивается, традиционно укладываясь в перспективной трактовке пространства. Художник мастерски варьирует главную тему творчества в разных системах изображения, воплощаемых эпическим рядом произведений, обобщаемых в единораздельной целостности Образа. Особый смысл в анализе полотна приобретает передний желто-красный план с изображением огромной каменной черепахи древнемонгольских городов и далее — обетованной Бумбы, возносящейся крышей храма в белоснежные вершины Алтая, этнической прародины. Ярусами снизу вверх выстраивается космическая ось Времени, объединяющая монгольский и ойрато-калмыцкий периоды истории народа. Философскую тему бренности бытия несет многозначная композиция, осененная на горизонте выплывающим в облаках светозарным образом Будды.

Центром вытянутой по горизонтали композиции, «бегущей» табуном лошадей к водопою, является горный утес, соединяющий вершиной небо и землю. Между ними основой мироздания осмыслен Человек в многозначной символике культуры. Из облаков, напоминающих очертаниями всадников, «пролилась» благодатным дождем дружина богатырей Джангара, призванная быть охранителями мифической страны Бумбы. Просторы ее растянуты по горизонтали ярусного пространства, прочитываемого в органичной взаимосвязи Прошлого и Настоящего. Повествовательность изображения «Джангарчи Ээлян Овла» сменяется глубоким философским обобщением художника, заглядывающим в Будущее: все бренно в мире, только народ и его культура вечны. Таков жизнеутверждающий итог его многолетних поисков в искусстве, приводящих к глубинному пониманию калмыцкой традиционной культуры.

«Эрднин экин цагт…» — сложный метафорический образ, суммировавший размышления автора об исторической судьбе народа, его культурного наследия. Рамки собственно эпической темы раздвинуты, обретя драгоценную живописную форму глобального понятия «народ–история–культура». Редкий пример в искусстве поистине эпического обобщения образа Родины. В самобытном формовыражении сюжета воплощена историческая память творческой Личности. Органично претворяются ею основы буддийской иконографии и цветовая символика художественного мироощущения народа, в совокупности представляющие этнообразующие доминанты калмыцкого изобразительного искусства. В гармоничной целостности этнического мироощущения созданы эпические произведения Г. Рокчинского [Батырева 2004: 52–53].

Эпос в разнообразии авторских трактовок в искусстве предстает самобытной вершиной калмыцкой художественной культуры второй половины XX столетия.

Тема «народ и культура», воплощенная в искусстве, естественно сопряжена с вехами творческого пути личности в широком образном диапазоне, его объемлющем. Мифопоэтической целостностью традиции, где эпос, величайший знак, знаменует пик духовности этнической культуры, значимо творческое наследие художника. Это мироздание, сложное и многозначное в созданной космической картине мира, дающей новую жизнь культуре народа в изобразительном искусстве. Масштабы творческой деятельности автора соизмеримы с параметрами традиционной культуры. Эпос, как особый жанр фольклора, предстает феноменом культуры, предметом научного исследования, требующего продолжения. Трудно выделить отдельно направления эпической тематики авторов, настолько они взаимосвязаны, выражая полноту их творческих устремлений и свершений.

В череде тематических произведений, созданных в эпоху социализма, творчески осмыслено бытие между небом и землей: в поисках самовыражения совершен прорыв в неожиданное для соцреализма пространство с горизонтом, поднимающимся высоко вверх до небес. Сделанное открытие развернутой плоскости изображения в «матричной» картине мира несет мифологическое обаяние сюжета в своеобразии авторской трактовки. Трехъярусное мироздание рубежа восьмидесятых-девяностых влечет необъятностью взгляда на человека и природу в глубоко органичных взаимоотношениях. Антропоморфная модель мира создана в линейно-динамических и концентрически-статичных способах освоения пространства средствами живописи и графики. Плоскостное видение мира, являя собой вертикальную проекцию пространства, творчески преобразует мифовоззрение монгольских народов [Содномпилова 2011: 42, 44, 50), вознося его на новую ступень развития традиционной культуры. Фантастические композиции как феномен вертикального видения и осмысления мира проецируют мифопоэтическую антропоцентрическую модель пространства. Вертикаль мирового древа была воссоздана в реконструкции авторов, сохраняющих образную память предков.

Ориентация на параметры пространства традиционного жилища как концептуальной модели мира, в которой север соотносится с верхом, а юг — с низом вертикальной оси пространства [Содномпилова 2011: 5] наполнило эпический цикл произведений юной свежестью глобального восприятия мира, веры в светлое мифопоэтическое начало жизни. Оно создается в изменчивой феерии колорита, выссвечивающего образы-знаки мира, органично сопряженные традиционной символикой калмыцкой культуры [Батырева 2004: 23–24].

Творческое осмысление фольклорных мотивов находим в произведениях графики В. Бадмаева. Эпическому мировосприятию близко творчество живописцев Д. Санджиева, А. Поваева, В. Ургадулова. Вместе с тем каждым из авторов пройден напряженный путь обретения творческого «я», далеко раздвигающий рамки реалистического изображения. Оно немыслимо вне контекста культуры и выражено в неповторимом своеобразии творческой индивидуальности, самозабвенно выстраивающей в произведении пульсирующий ритм космического пространства.

Завораживает свободное освоение пространства, далекое от перспективы объемного свето-теневого иллюзорного изображения, качественно иное измерение Пространства и Времени в многоярусных композициях Д. Санджиева. В эпических произведениях В. Бадмаева высоко до небес поднята линия горизон-

та, обнажая мифические ярусы неземного бытия страны Бумбы и ее охранителей-богатырей. Здесь располагаются и персонажи В. Ургадулова, синтезирующие кросс-культурные взаимосвязи традиций, несущие глубоко свою жизненную правду о мире. Аурой мифа овеяна живопись мозаичных полотен Д.Санджиева, космически раздвигающая границы дальних и близких миров еще непознанной Вселенной, и по-земному мягко и убедительно мир осваивается в плоскости фольклорного мироощущения А. Поваева.

В вертикальном взгляде на мир, проецируемом в живописи авторов, сохраняется то, что мы называем «традицией», подразумевая систему изображения, устойчивую, неподверженную радикальным изменениям, пока существует этнос как традиционное сообщество. Здесь сохраняется комплекс архетипов как упорядоченная основа традиционной культуры. Наиболее емко она спроецирована в живописи Г. Рокчинского, традиционную ось ее можно уподобить «конструкции с неизменным несущим каркасом и рабочими элементами-модулями, которые могут меняться и модернизироваться» [Традиционное мировоззрение 1988]. Традиционная культура не только подразумевает этническую культуру, она шире и объемнее в пространстве, являясь общей основой культуры со специфическими особенностями формовыражения. Согласимся, это предполагает целостный подход к осмыслению феномена «традиционное мировоззрение» монгольских народов [Содномпилова 2011: 5]. Сохраненный архаический пласт традиционной культуры сосуществует с культурными наслоениями, преломляющимися в мифопоэтическом комплексе фольклорных и религиозных тенденций. Буддийские мировоззренческие ценности непротиворечиво встроены в систему традиционной культуры, обогащая ее этические, духовные, художественные аспекты, не подвергающие изменениям изначальную традицию.

Интерпретация фольклора в искусстве всегда предполагает воссоздание смысла каждый раз заново. Выразительными средствами изображения решается проблема языка мифа, объединяющая реальность и элементы архаики, увиденной сквозь пласты культурных традиций древнего мира. Его фантастический образ суть архаического мировосприятия [Батракова 2004: 79, 124]. Художник, осмысливающий себя в пространстве и времени традиционной культуры, стремится к ритуалу Причащения. Оно может быть отдалено обстоятельствами его судьбы или народа, но всегда состоится в силу закономерностей творческого поиска: триедино время в пространстве традиционной культуры. Найти ее изобразительный код значит определить «конструкт духовности — абсолютный социокультурный идеал, обращенный в прошлое и представляющий собой образ изначального нераспавшегося синкрезиса традиционной культуры» [Яковенко 2006: 34].

В изучении искусства для нас важно отметить: система мировидения измеряется категориями символической насыщенности [Гуревич 1972; Жуковская 1988], выработанными в течение исторической жизни [Этнографическое изучение.. 1989; Лотман 1989]. Одна из них — «пространство», воплощаемое средствами изображения, относящегося к пространственным, или пластическим видам искусства. Создаваемая выразительными средствами «картина» или «модель мира» в локальных особенностях традиционного мировидения одухотворяет искусство этноса. Определяемое «кристаллизованной пассионарностью» этноса, оно обосновывается в русле биосферного подхода в исторической науке [Гумилев 1990: 452], проецирующего систему традиционных взаимосвязей Природы, Человека и Общества.

Не результатом механического заимствования реалистической художественной традиции, а сложного исторического развития культуры во всей полноте взаимосвязей, его составляющих, рассматривается в исследовании калмыцкое изобразительное искусство второй половины XX века. Творчество, являясь своеобразной формой выражения самосознания этноса [Эткинд 1987: 85–91; Каган 1987; Щедрина 1987] в индивидуальной вариативности его социокультурного развития, объемно продуцирует целостную модель мироздания [Семенов 1985: 470] в значимых произведениях искусства. Духовные ценности культуры являются фундаментальным элементом единения народа, образуя «идеальную» ось, вокруг которой «кружится» его история.

Калмыцкое искусство второй половины XX века выступает закономерным следствием исторических перипетий российской судьбы этноса. Изобразительное искусство буддизма, переживавшее на рубеже XIX–XX вв. явление жанровой дифференциации, свидетельствовало о качественных преобразованиях структуры иконографического канона. Зарождение в нем элементов светского искусства в локальных особенностях изобразительной системы, было прервано в русле перехода на оседлость народа и пролетаризации культуры. Утрата художественного наследия, народного прикладного творчества и буддийского искусства, дифференцируемых исследователями на искусство религиозное и народное [Сычев 1967: 36–52],восполняется инновациями формирующегося советского искусства, его реалистических традиций. В кросскультурном взаимодействии традиций органично взаимосвязано сложение локальной художественной школы в культуре XX века. В исследовании калмыцкого искусства изначально предполагаем формирование особенностей «местной» трактовки воспринятого канона социалистического реализма. Становление искусства происходило в русле этнической консолидации общества постдепортационного периода истории Калмыкии.

Динамику сложного процесса взимовлияний традиций и инноваций можно проследить в тематической композиции, характерном явлении всех видов изобразительного искусства. Здесь фокусируется этническое самосознание личности, закономерно обращающейся в творчестве к истории и фольклорному наследию. В искусстве формируется концептуально-образная модель трактовки эпической темы в творчестве авторов, сохраняющих традиционное мировидение. Оно генетически тесно связано в художественной форме выражения с категориями пространства и времени традиционной культуры.

Изначальный традиционный пласт мировидения проецирует образную память предков, формирующую этническую струю в советском изобразительном искусстве Калмыкии. Оно анализируется в системно-комплексном подходе [Афасижев, Барабаш 1983] на уровне структурного анализа художественных традиций. В исследовании опираемся на фундаментальный постулат социологического знания: что когда-либо возникло в культурном процессе, не могло просто исчезнуть, а выступает, проецируясь в последующих культурных формообразованиях. Универсалии логико-философского мышления позволяют найти единое общее образных систем традиционных и нетрадиционных культур [Муриан 2005: 161, 164]. Искусство Калмыкии неотделимо от исторической судьбы художественной культуры России. Здесь сформировано целое и частное, общее и специфическое традиционной культуры, духовным стержнем которого выделяем этническую идентичность авторов, создавших калмыцкое изобразительное искусство второй половины XX века.

3.4. Евразийское поле калмыцкого изобразительного искусства рубежа веков

Традиции и современность — одухотворяющее начало искусства, органично соединяющее прошлое, настоящее и будущее в ретрансляции культуры. Самосознание творческой личности, ориентированной на традиции, является субъективной базой развития художественной культуры. На личностном интеллектуальном уровне происходит постижение культурного наследия, концептуально проецируемое в искусстве. Вместе с тем идентичность художника закономерно обращена в будущее, его интересует судьба культуры, сохранения духовности народа. Самосознание творческой личности, как правило, перерастает рамки самопознания: источником прогресса осознаются не только внутренние потенции национальной культуры, но и интеграционные процессы культуры мировой художественной [Мнацаканян 2004: 166,170, 207]. В средоточии этих взаимообусловленных тенденций необходимо рассматривать искусство Калмыкии рубежа веков. Его развитие происходит в пространстве взаимовлияний многих традиций, синтезированных в самобытной и самодостаточной отчественной культуре, принадлежащей не только Европе, но и Азии [Данилевский 1991: 75]. Срединное положение России между цивилизациями Запада и Востока, — основа ее маргинальности, представляющей благоприятную среду для культурного разнообразия. В утверждении волнообразного движения культур отрицается изолированность развития культуры в историческом кругообороте [Сорокин 1990].

Важно отметить, процесс взаимодействия культур «всегда, хотя бы в какой-то мере, бывает обоюдным… В общепринятом противопоставлении западной и восточной культур главное место занимает степень традиционности культур», — отмечают исследователи [Муриан 2005: 149,163]. Полюсами в развитии калмыцкого искусства являются центральноазиатское прошлое народа и европейская профессиональная база реализма, освоенная художником. Это определяет евразийское содержание искусства, как выяснено, сохраняющего традиционное ядро мифопоэтического мышления в образной памяти творческой личности. Динамика переходных ситуаций истории народа обусловила «остаточное» состояние культурного наследия, трансформируемое в призме советского изобразительного канона. В анализе этнообразующих доминант традиции констатируем: процесс приобщения творческой личности к наследию происходит через призму исторической памяти этнической общности. Здесь концентрируется осмысление фольклора и иконографических основ плоскостного письма как образца и «строительного материала» художественной традиции в произведениях калмыцкого искусства 60–90-х гг. прошлого века.

На рубеже веков фольклоризирующие тенденции в реалистическом формовыражении сюжета размываются в русле значительных потерь традиционной культуры, и в частности, языка этноса. Неслучайно архетип мифопоэтического мышления целостно был воссоздан в творчестве старшего поколения, к сожалению, ушедшего. В постсоветский период наблюдается возрождение духовности, оформленной в нравственно-этическую суть философии буддизма. Отметим, поверхностное знание своей культуры нередко приводит к эклектике художественного образа, фиксирующего внешние буддийские признаки сюжета в произвольной композиции. Иногда лишь каноничное (в форме танкописи) оформление

указывает на иконописные истоки изображения, вбирающего достаточно свободное переложение буддийского канона. Сегодня это принято обозначать синтезом евразийских художественных традиций. Широк их спектр — от реализма социалистической эпохи, вбирающего тенденции советского изобразительного канона, до постмодернистских веяний рубежа XX–XXI вв. в изобразительном искусстве Калмыкии.

В усиливающемся процессе глобализации культуры наступают бурные девяностые уходящего столетия. Это происходит в противоречиях формирования перестроечного поколения художников, в атмосфере творческого разобщения в коллективе. Каноническая тематика искусства социалистического реализма, объединявшая авторов в советское время, уходит в прошлое. Приход новых творческих кадров, в основном, выпускников художественных вузов и училищ России и бывших союзных республик СССР, приносит с собой волну творческого прозрения, воплощаемую в искусстве. Появляются произведения, и среди них значимые для понимания времени перестройки, дифференцирующей в социальном кризисе периода разные направления художественных поисков. Питаемые самосознанием молодого поколения, уровнем интеллектуального развития личности, они адекватно реализуются в произведениях. В динамике изменений общества, противоречивом диалоге традиционного и новационного мировоззрения происходит развитие искусства в пространстве российской культуры: сложном и перекрывающемся во взаимовлияниях.

Многослойный диалог культурных традиций, отрицающих изолированное развитие этнического сообщества в историческом кругообороте и проецируемых в искусстве рубежа веков, предполагает системный подход в исследовании. Системным, деятельностным и ценностным (аксиологическим) методами определяют социокультурологический процесс познания искусства М. Каган, А. Эткинд, Э. Маркарян. К необходимости междисциплинарных аспектов исследования художественной культуры приходят Н. Хренов, И. Муриан и другие ученые, рассматривающие циклические ритмы в истории отечественной культуры. В опыте культурологической интерпретации переходных процессов XX века искусство анализируется в ситуации смены циклов К. Соколовым, Э. Сайко, А. Ахиезером, И. Яковенко. В динамике развития важно учитывать транзитивный характер явлений искусства (А. Мыльников), объемлющих качественные «переходы» в историческом генезисе художественной культуры.

В русле деятельностного подхода искусство рассматривается процессом творческим, духовно обогащающим общество в самосозидании личности, субъекта культурно-исторического процесса [Каган 1987; Эткинд 1987]. Искусство представляется специфическим способом деятельности, сохраняющим и воспроизводящим культуру в условиях изменчивости окружающего мира [Маркарян 1981; 1985]. Взаимосвязан с этими подходами ценностный, определяющий культуру и искусство способом самоутверждения человека, и это важно в исследовании идентичности творческой личности, предполагающей широкий круг ее культурных ориентаций.

Ценностные ориентации — нормы, идеалы, традиции общности, динамика их изменений и взаимодействия рассматриваются в русле этносоциологического изучения искусства в системе культуры. В предыдущих главах «Фольклорные и будддийские тенденции» и «Эпическая картина мира» калмыцкое искусство

предстает одной из региональных школ искусства России, отмеченной печатью этнического своеобразия. Вместе с тем ограничиваться этим в восприятии калмыцкого изобразительного искусства рубежа веков недостаточно. В живописи и скульптуре, графике, декоративно-прикладном и театрально-декорационном искусстве Калмыкии можно видеть соединение разных традиций, осуществляемых на уровне индивидуальности. Призмой, трансформирующих их в художественный образ, является мировидение личности. Оно вкупе творческих устремлений авторов выражает общественное сознание и самосознание, определяющее в целом развитие искусства в современном художественном процессе.

Осознанная культурная идентичность предполагает обращение художника к наследию: этническому или мировому художественному, интерпретируемому в многочисленных и взаимодополняющих аспектах его творческой активности. Последняя осуществляется в поле переходных ситуаций российской художественной культуры второй половины XX века.

Внутренние противоречия художественного процесса в Калмыкии вылились в возникновение творческого объединения калмыцких художников «Джунгария» в 1989 году. Часть молодежи, чутко улавливающая веяния в развитии современной культуры, заинтересованно восприняла творческую программу «Джунгарии». Яркий эмоциональный всплеск этнического самосознания, реализованный в создании Калмыцкой ассоциации художников «Джунгария», получил развитие в организации и проведении ряда выставок, в том числе и юбилейных, в связи с празднованием в 1990 году 550-летия калмыцкого героического эпоса «Джангар». Художники разных поколений принимали в них активное участие своими произведениями. Среди участников выставок «Джунгарии» были творческие кадры живописцев, скульпторов, графиков, сценографов, прикладников различных возрастных групп. Старших и средний возраст авторов представляли маститые художники Г. Рокчинский, О. Кикеев, В. Ургадулов, А. Поваев, также С. Ботиев и А. Докрунов. Из молодых к движению примкнули С. Болдырев, Э. Сангаджиев, В. Ошланов, Ю. Хаджинов, Г. Нурова, Г. Ушанова и другие. И это показательно выражало общественный характер художественного процесса 90-х гг. в республике.

Уровень «включенности» личности в этническое поле культуры, образование и эрудиция, а также открытость личности новациям мировой значимости обуславливало то или иное качество творческого выхода сознания. В эмоциональной сфере формируется его когнитивное поле, регулирующее поведенческий комплекс творческой деятельности художника, являющегося членом сообщества [Этносоциология 1999: 167–168]. Впоследствии массовое проявление этнической идентичности, объединившее в какой-то момент разные возрастные группы национальных кадров, испытывает брожение в среде молодого поколения. Оно приходит к осознанию собственного места и роли в развитии художественного процесса, своего предназначения. Это придало произвольное «независимое» выражение творческому самосознанию молодежи, представляющей сегодня по прошествии десятилетий наиболее деятельную часть творческой интеллигенции Калмыкии.

В искусстве, рассматриваемом эстетической формой «самоактуализации» творческой личности, преодолеваются культурные границы, происходит соприкосновение и диалог с другими культурами в усвоении иных ценностей, затем превращающихся или не превращающихся в традицию формирующейся новой

культуры. В междисциплинарном исследовании ее переходных явлений интересен опыт европейской психологии XX века, представляющей «жизненный цикл личности как перманентный кризис идентичности в обретении новой» [Хренов 2004; 2002]. Исследователи приходят к выводу, что объективные исторические процессы, если не обусловлены, то сопряжены со степенью самосознания современников, определяющей зрелость культуры на переходных этапах развития [Искусство в ситуации… 2002]. Искусство Калмыкии 90-х гг. представляет творческую деятельность в ситуации кардинальных изменений общества. Региональный (национальный) локус происходящего надо воспринимать как отражение переходных явлений в общегосударственном, российском масштабе.

«Авангардное» течение в развитии калмыцкого искусства обусловлено социальными явлениями «переходного» состояния российской культуры последнего десятилетия XX века. Поколение, выросшее на гребне перестроечных явлений, привносит в художественный процесс реалии культурной жизни российского и мирового сообщества. В локальном выражении синтеза этих взаимовлияний формируется творческое поле художественной культуры уходящего столетия.

Интересно отметить, что «авангардное» движение, формировавшееся в искусстве 90-х гг. как полюс «этническому», ориентированному на истоки калмыцкой культуры, на первых порах объединило молодых художников. В выставках авангардистов принимают участие все, что отвечало революционному духу перестроечного времени. Достижения мирового изобразительного искусства и, в первую очередь, модернизма в России рубежа XIX–XX вв. становятся полем творческих поисков группы авторов. В кросс-культурном перекрестье художественных традиций формируется калмыцкое изобразительное искусство девяностых годов XX века.

Параллельно происходит смена поколений в коллективе Союза художников Калмыцкой АССР. Наиболее деятельная часть молодежи заявляет о себе «Независимой» выставкой художников, претендентов в члены Союза художников СССР, открывшейся в 1990 году. Показательно ее название: экспозиция собрала произведения будущих «номадистов» и «авангардистов» обновленческих движений, зародившихся в русле перестроечных явлений постсоветского периода. Поколение, открытое всем «культурным ветрам», провозгласило лозунг, предлагающий широту обращения современного художника к искусству мировому в многообразии изобразительных традиций. Это послужило основой единения молодежи, порывающей с социалистическим реализмом, призванным обосновывать идеологию страны Советов, уходящей в историю. Независимая дистанция по отношению к прошлому была заявлена в названии исторической выставки.

Клубом авангардистов, образованным в начале 90-х гг. и оснащающим оформление экспозиций (афиши, каталоги, буклеты), представлялись произведения многих молодых художников, в том числе и тех, что консолидировались впоследствии под знаменем «культурного номадизма». Активно экспонировались произведения Ю. Давыдова, Р. Тимошенко, С. Болдырева, Э. Сангаджиева, С. и Г. Котиновых, В. Пуринова и вместе с ними молодых художников из Ставрополя, Астрахани и Москвы.

«Авангардное» движение в Калмыкии, ориентированное на европейское искусство, провозглашало свободу самовыражения, не ограничиваемую традиционной культурой и ее этническими истоками. И это привлекало в его ряды

многих «независимо» настроенных авторов. Под лозунгом русского модернизма рубежа XIX–XX вв., — вехи в мировой истории культуры, отвечающей вызовам современности, совершается эпоха перемен в искусстве Калмыкии. Молодые отвергают все, что связано с идеологическими постулатами страны Советов, в том числе и советскую культуру как результат кардинального поворота в социально-экономическом развитии России, повлекшим «пролетаризацию» содержания и художественной формы изобразительного искусства.

«Независимая» выставка молодых калмыцких художников, претендентов в члены Союза художников СССР, явственно обозначила процесс расслоения коллектива по возрастному-поколенческому принципу. Знаменательные экспозиции «авангардистов», озаглавленные как «выставки современного искусства», надо рассматривать своеобразной презентацией новой программы развития искусства Калмыкии рубежа веков. Как уже отмечено: параллельно идущие поиски этнической идентичности молодых авторов и «авангардистские» тенденции в искусстве 90-х гг. сливались в участии в общих экспозициях, системно и периодически организуемых.

«Клуб авангардистов» объединил группу художников, провозглашающих себя «западниками», подхватившими модернистские явления отечественной культуры. Ими пропагандируется обновление форм и художественного образа в создании новой визуальной реальности на основе дологического мышления. Впоследствии этой группой объявляется курс на постмодернистские средства выразительности в изобразительном искусстве. Инициатором движения становится Ю. Давыдов (1961 г.р.), выпускник Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское). Его приход в коллектив художников Калмыкии в конце 80-х гг. происходит после работы в Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина художником-оформителем. Это оказало на становление автора большое влияние в возможности приобщения к традициям авангардного русского театрального и изобразительного искусства. Проникнувшись духом экспериментаторства в художественном оформлении сценического пространства, автор приходит к синтезу пластических приемов в создании формы своих произведений. Его интересовал творческий метод П. Филонова, основателя аналитического искусства. В середине 80-х гг. он открывает для себя новый изобразительный язык с элементами сюрреализма в оптических деформациях художественной формы. Пластика деформации воспринимается им как отражение времени, постоянно меняющегося — деформирующего человека, — формулирует Ю. Давыдов свои поиски в живописи. Он становится участником, а затем и организатором выставок: «Оттепель», Элиста (1989–1990), «Проект-ой, г. Лунд, Швеция (1990), выставки-перфоманс В. Хлебникову, Малые Дербеты (1990), «Отражение», Элиста (1991), «Artist and Model» (1994), «Двадцать первый» (1996) и других. В члены СХ СССР был принят в 1991 году.

В живописных произведениях «Вознесение», «Несение креста» (1991) и других, появляющихся позднее, автор применяет метод цвето-оптического отчуждения. Свое творческое кредо он излагает в следующем: «Анатомирование формы… под микроскопом вскрытые вены формы: спрессованные в тугой узел, извиваясь, споря друг с другом, создавая на границах контакта напряжение, путем чередования сближенного сочетания с контрастным, концепты (цвето-формы?) рождают пластическую ткань цвето-оптического отчуждения, имею-

щую как реалистические черты трехмерного пространства, так и способность растворяться в пульсирующей поверхности беспокойного океана. Обнаружив среду обитания вируса отчуждения (возбудителя рождения новой формы? — С. Б.), исследователь приходит к следующему выводу: «…Разум — источник знания. Знание-стержень мировоззрения. Мировоззрение — основной двигатель. Питаясь от сердца, отчуждение излучает свет: свет-энергия бога, бог-свет во тьме. Цвет — физическое свойство света. Оптика — физическое свойство глаза. Глаз — окно разума в мироздание…». Метод отчуждения у автора образно рассматривается «утраченной надеждой — иллюзией спасения. Спасение-иллюзия справедливости» видится автору ближним путем к истине, куда ведет «вечная дорога к познанию. Познание — смысл жизни, смысл жизни — любовь. Любовь — энергия жизни. Жизнь — дорога к смерти. Смерть — утрата энергии, энергия — источник жизни» [От модернизма…1995: 9]. Круг размышлений Ю. Давыдова о смысле жизни для художника определен постулатом об иллюзорности реалистического отображения жизни. Вывод, сделанный в эпоху перемен, закономерен в выражении разочарования в реализме и в устремленности к поискам новой художественной формы.

Начало этим поискам было положено в 1988–1989 гг., когда в стенах Калмыцкой государственной картинной галереи была организована выставка, посвященная 70-летию комсомола. В молодежных выставках принимали участие художники из Ставрополя и Москвы, Астрахани (Ш. Такташев, преподаватель Астраханского художественного училища и братья М. и С. Приказчиковы). Экспозиции собрали молодежь, осмысливающую эстетику модернизма. Это было искусство, появившееся в русле глобализации культуры, отвечавшее вызовам времени. Так родилась выставка «Оттепель» (1990), а затем последовала выставка-перфоманс в Малых Дербетах (в кинотеатре «Юбилейный»,1990), организованная 28 октября, в день рождения Велимира Хлебникова. Выступление-действие вылилось в праздник искусства, запомнившийся многим зрителям. Впоследствии усилиями Ю. Давыдова и будущих авангардистов С. Котинова. Р. Тимошенко и В. Пуринова, составившими актив объединения «Клуб авангардистов», открывается выставка «Отражение» (1991), консолидирующая творческие силы. Ими задумывались и реализовывались новые экспозиции, выражающие устремления молодежи. Это было время плюрализма, простодушия и искреннего увлечения новыми идеями и замыслами.

Свежеее дыхание перестроечного периода продемонстрировала экспозиция «ВСЕ. Выставка современного искусства» (1992), открытая при содействии СХ КАССР в Калмыцкой государственной картинной галерее. В ней принимают участие художники Элисты, Москвы, Астрахани. Элисту представляют Ю. Давыдов, Г. и С. Котиновы, Р. Тимошенко, Э. Сангаджиев, И. Бадмаева, В. Пуринов, Ю. Хаджинов, Ю. Азыдов, С. Болдырев. Москву и Астрахань представляли Е. Осипова, К. Поляков, М. Капралов, Т. Обросова-Серова, выпускники МВХПУ (б. Строгановское). Лозунгом вытавки провозглашался модернизм как оппозиция соцреализму, и это объединяло всех участников. К выставке был издан каталог произведений (живопись, графика, объекты) в Минводах (издательство «Кавказская здравница»). Отметим, выставки всегда были оснащены полиграфической продукцией, имели каталоги с аннотациями, подготовленные и выпущенные самими авторами.

Интересны их высказывания об искусстве и предназначении художника. В. Пуринов (1963 г.р.), выпускник Ставропольского художественного училища, представляя графический лист «У окна» (1991), выполненный в технике пастели, размышляет о времени: «… [оно] уносит с собой то, что делал вчера, сейчас, минуту назад, чем жил, над чем думал, что помнил и что любил» [От модернизма… 1995: 8]. Ностальгический характер его произведений дополнялся иной тональностью других авторов. Так, С. Котинов (1964), выпускник Ставропольского художественного училища, член СХ СССР с 1991 года, автор живописных произведений «Красный кот» (1991), «Цветы и птицы» (1991), «Арлекин» (1991), рассуждает: «Все в искусстве говорит языком ритма, цвета и пластики, позволяющим зафиксировать на холсте ЭНЕРГИЮ, которая на уровне восприятия зрителя и его подсознательных ассоциаций вступает с ним в непосредственный контакт. Сгустки психо-визуальной энергии передаются от художника к зрителю» [От модернизма…1995: 10]. Ш. Такташев (1949) из Астрахани, участник элистинских выставок, высказывается: «Мышление движением творит форму, когда сам сюжет формы не нуждается в литературном содержании, создавая предметность, которую мы называем авангардизмом… Активная внутренняя и интеллектуальная жизнь, память, взаимодействие с повседневной (?) историей народа делают необходимым отражение этого в образе действительности, всегда уходящим от канонизации…» [От модернизма…1995: 8].

Одной из последних выставок Клуба авангардистов была экспозиция «От модернизма к постмодернизму. Выставка современного искусства» (1995). По прошествии времени эти экспозиции осмысливаются, конечно, не как авангардистские, бывшие таковыми на рубеже XIX–XX веков. Точнее будет их определить авангардными попытками пересмотреть развитие российского искусства, которое насильно в начале XX века было «втиснуто» в русло пролетаризации культуры, родившей свое идеологическое обоснование в методе социалистического реализма. Об этом размышляет Ю. Давыдов, инициатор движения, впоследствии в 1997–1999 гг. художник газеты «Известия Калмыкии», в 1999–2009 гг. — книжного издательства «АСМО-пресс»; художник-дизайнер альбомов «Знаменитые женщины России», «Нефтяной комплекс России» и Veb-сайтов, книги «Рыбное хозяйство России». Экзистенциальный манифест клуба авангардистов, объявленный в 1989 г. на экспериментальной молодежной выставке «Оттепель», по его мнению, требовал новой редакции в результате радикальных перемен, происшедших в Отечестве за это время [из беседы с автором 28 июня 2012 года].

В определении задач на будущее 90-х гг. в Экзистенциальном манифесте клуба авангардистов Ю. Давыдов считает: «часть положений, изложенных в манифесте еще актуальны, а принципы не устарели. …искусство «совкового» реализма бессильно отразить реальную действительность в России образца 90-х гг. Там, где абсурд господствует над смыслом, человек враждебен самому себе, разум спит и жизнь предстает в отчужденных формах, только выразительные средства АВАНГАРДНОГО искусства способны передать весь апокалиптический кошмар. АВАНГАРД остается верен принципам нонконформизма и не утратил репутации честного искусства, без фальши… стремится вскрыть суть вещей, изобразить содержание только ему соответствующими средствами и освободить дремлющие в подсознании энергии для дальнейшего саморазвития и поиска новых форм» [От модернизма… 1995: 1].

С появлением компьютерных средств изображения возникает опасение за искусство изобразительное, в европейской традиции появившееся как создание иллюзии реальности. Ему предсказывают гибель, и именно это вызывает необходимость пересмотра концепции авангардного движения «по спирали своего развития… в этих научных открытиях», рождающих новые идеи. Определяя их, Ю. Давыдов указывает на «необъятное поле концептуального искусства, цветовой и аналитической абстракции, способных развивать свой язык,.. использовать фактуру как производное, применяя аналитическое разложение цвета, концентрацию виртуального пространства, соединяя на одном холсте, в одном образе фигуративное и беспредметное мышление».

Действительно, культура уходящего атомного столетия влекла за собой приближение неизвестной новой культуры XXI века. Считаем, «ре-эволюция» модернизма в постмодернизм в эпоху П. Филонова механически переносится автором концепции из прошлого рубежа XIX–XX вв. в 90-е годы XX столетия. Вместе с тем справедливым остается замечание, что заложенный внутри переходного процесса клубок противоречий является источником дальнейшего его продолжения. Диалектическое положение получает обоснование в концепции «переходных» этапов развития культуры и искусства в исследованиях отечественных ученых [Каган 1987: 176–180; Хренов 2002]. В истории России это был курс, объявленный на пролетаризацию художественной культуры, который мы прошли в течении семидесяти лет и вновь в конце XX столетия оказались перед выбором, куда идти дальше. Правда, обстоятельства выбора на рубеже XIX–XX вв. были совершенно иными. Изобразительное искусство Калмыкии 60–90-х гг. необходимо рассматривать в общем русле развития российской художественной культуры постсоветского времени. По всей вероятности, представление о цикличности развития культуры и искусства, ее части, явилось основанием реконструкции авангардных идей на почве калмыцкого искусства девяностых прошлого века.

«Авангардистское» движение в республике не захлебнулось на новом витке его бытия, продолженного последователями. После ухода Ю. Давыдова, инициатора начинаний, оно продолжило свое существование, может быть, в более естественном содержании, оставшись, по его выражению, «на стадии модернизма, не переросшего в постмодернизм». В целом калмыцкое искусство было обусловлено влиянием внешних факторов развития культуры в эпоху интенсивно глобализующейся культуры.

Основной фигурой дальнейшего развития течения видим Р. Тимошенко (1934), выпускника Владикавказского художественно-педагогического училища и Московского государственного заочного педагогического института, родившегося на Северном Кавказе, жившего и работавшего в Прибалтике (1962–1965), затем в Казахстане (1965–1978) и с конца 70-х гг. — в Калмыкии. Интересно сложившаяся судьба художника сформировала личность широкого интеллекта, объемлющую в творческих поисках, прежде всего, европейское искусство. С 1989 года он, как и другие «авангардисты», участник экспериментальных выставок в Элисте: «Оттепель» (1989), выставки-перфоманс В. Хлебникову, М. Дербеты (1990), Отражение (1991). На выставке «Все» (1991) был представлен живописью («Большое дерево», «Напряжение», «Вместе»). Интересны его мысли об искусстве: «Раскрепощение духа как осознанная установка художников от гнета идеологии и официального вкуса… Эти идеи заставляют художника «мир людей

и природы» мистифицировать, т.е. раскрывать таинственные сверхъестественные силы, через откровение и некую мистическую интуицию».

Р. Тимошенко — участник девяти выставок «авангардного» движения в Элисте, вплоть по начало 2000 года. Он рассказывает, как произошло объединение авторов: «Художники в группе собрались по интересам. Работа с Ю. Давыдовым в Доме детского творчества дала многое в саморазвитии личности. Давыдов рационалист в процессе творчества, организованный, с присущими ему качествами лидера. Появилась группа: Давыдов, Котиновы, Пуринов, Тимошенко. С.Котинов как импровизатор, более эмоционален, чем Давыдов. В. Пуринов — лирик, но упорядоченный, мягкий в общении. Объединял всех интерес к западным веяниям культуры».

Художникам хотелось все попробовать и осмыслить в творчестве, отсюда наблюдаемые «открытость миру культуры, не замыкание в этнических рамках, а принадлежность ко всеобщей мировой культуре, сложившейся в кросс-культурных влияниях». Свой интерес к инсталляции объясняет «бегом за уходящим поездом европейской культуры». Он считает, что художник-экспериментатор всегда в поисках и удовлетворение получает в процессе самого поиска. Совершенствование видит не в техническом плане, а в познании через живопись скрытых смыслов и явлений жизни. Творчеству, связанному с открытием, должно сопутствовать состояние воодушевления, при этом художник не должен никому подражать в осмыслении уже пройденного» [Из беседы с автором 10.11.2012 года].

Выставка «21 век» организуется в 1996 году и становится последней в самовыражении калмыцких авангардистов, далеко не всех увлеченных в творчестве реализацией провозглашенной техники «оптического отчуждения». Время «авангардного» движения в Калмыкии охватывает период с 1989 по 1998 годы. Впоследствии, как объясняет Ю. Давыдов, в движении предпринимались «попытки отойти от модернизма и придти к постмодернизму», но это авторам не удалось сделать» [из беседы с автором 9 июня 2012 года].

Группа бывших авангардистов активно работает, выезжая в западную Европу и организовывая совместные выставки во Франции и Элисте. Этюды с натуры под впечатлением нового культурного ландшафта, работу на пленэре приморских городов страны Р. Тимошенко, по прошествии лет, осмысливает как деятельность, определяя ее «БЕГом С УСКОРЕНИЕМ». Для человека искусства, по его выражению, это неистребимое стремление творческого созидания. Действительно, произведения его многочисленны не только количеством, но и множеством подходов в создании художественного образа, будь это непривычный для элистинского зрителя объект («Птица Сирин», «Голова в очках», «Маяк»), живопись или графика. Себя он называет экспрессионистом, представителем одного из течений модернизма, отсылая к творчеству формалистического направления. Мы бы назвали его творения синтезом многих «измов», преломленных сквозь призму личностного восприятия мира. Для них характерны интенсивный цветовой контраст и энергия живописного мазка, беспредметные, большей частью, геометрические композиции, в которых обнаруживаются интуитивные кубистические и супрематические ссылки в игре с художественной формой.

Произведения, разные по сюжету и исполнению, но везде видишь автора, неутомимо «примеривающего» к себе сделанные до него открытия… Среди них отметим композиции «Маска», «Белые птицы», «Игра с мячом». Явственно прочитываются авангардистские опыты с обнаженной натурой в произведениях «Три

грации», «Торс», «Соучастницы». В фантазийном русле сотворены «Пришельцы», «Дорога к тайному обществу» или «Бискайский залив». В них много притягательного обаяния детского мировосприятия. Далеко не каждому удается его сохранить в преклонную пору жизни. Слишком много стандартов и стереотипов обретаем по мере прохождения своего пути. Заворачиваясь в них, подобно кокону, закрываемся от жизни, лишаясь непосредственной чистоты открытости миру. Последнее присуще игровым композициям автора на тему рыцарского средневековья: «Кондотьер», «Всадник», или «Рыцарь у стен крепости». Декоративно изящен и строг «Праздничный наряд» прекрасной дамы (как же без нее?) в фантазийной трактовке живописца.

Игру воображения, основу творческого процесса, сохраняет Р. Тимошенко, представляя себя в «Автопортрете» в образе испанского гранда. Бутафорен красочный наряд, но строг и серьезен пытливый взор художника, всматривающегося в жизнь с неутомимым интересом… Автор ставит многочисленные опыты, пользуясь выразительными средствами искусства. Он проигрывает на полотне, в создаваемом пластическом пространстве впечатление, прочувствованное в реальности, и затем осмысленное в цвете и рисунке. Отметим его замечательные коллажи «Композиция», «В Таллине» и «Цветные тени», где в произвольной игре с формой найдена художественная целостность образа.

Вместе с тем реальность обнаруживаема практически в каждом произведении, каким бы фантастическим на первый взгляд не показалось оно зрителю. В ее отображении он прибегает к жанрам классическим в искусстве изображения: портрету, натюрморту, тематической картине или пейзажу. В экспрессивной живописной импровизации обнаруживаем творческие находки, достойные мастера. Таковы, на наш взгляд, небольшая композиция «Посвящение» или пейзаж «На хуторе Соленом». Цвет, оформленный четким контуром, лишен дробности, лаконичен и напряжен, надолго задерживая взгляд искушенного зрителя.

В целом они составляют мозаику внутреннего мира автора, по-разному реализующего способ и уровень исполнения замысла. Целостность видения обретается им, несмотря на тяготение к беспредметной живописи, в манере, близкой по открытиям импрессионистической технике. Думаем, они не случайно сделаны во Франции, задолго знакомой автору по книгам, музеям и иллюстрациям известных произведений. Здесь во многом воображаемый Р. Тимошенко мир обретает красочную плоть в произведениях, привезенных впоследствии из творческих поездок в Европу.

Деятельность С. Котинова характеризует игровой процесс живописания. В творческой игре, с избытком вытекающей из авторской позиции, рождается энергетика плотного красочного слоя живописи, переполняющей его полотна, которые «он делает долго и кропотливо — всего за 10 дней». Таковы его полотна «99 изображений», «Город у океана» или «Я не говорю по-французски». Цвета просто много в насыщенном колорите произведений «Дома» и «Красные рыбки». Экспрессия рельефной живописной ткани создает впечатление сиюминутности созданного сюжета. Переполнены светом, легки и изящны небольшие полотна «Полет желтой птицы» и «Розовый ослик» из многочисленной серии, определяемой автором «персиковым» периодом его творчества.

В свободной смене живописной манеры и движении от условности к другой сочно и упруго прослеживается творческое кредо С. Котинова. В экспрессии впе-

чатления, играющей и искрящей в одномоментных композициях, продиктованной неистребимым желанием объять необъятное: в импульсивном отображении воспроизводится непосредственный диалог художника с натурой. Последняя избирательно выхвачена его образной памятью и запечатлена в динамичной передаче насыщенного цвета, выразительности контурного пастозного письма в композиции случайной, после разрастающейся у автора множеством вариаций.

Живопись, объекты, инсталляции, перфоманс представляли творческую группу Г. и С. Котиновых, Р. Тимошенко и В. Пуринова. Театральная атмосфера их экспозиций связывает воедино достаточно разные творческие индивидуальности. Это «их» мир, которым каждый из авторов делится со зрителями по-своему. Здесь много задумчивого предстояния в карнавальных мистериях В. Пуринова, просветленного созерцания в венецианских безоблачных сюжетах Г. Котиновой, эпатажного сочного веселья С. Котинова и философской умудренности в объектах и инсталляциях Р.Тимошенко.

Ключом в понимании того, что их объединяет, является творческая игра. Тематическая композиция полотен предполагает свободное скольжение авторов, а вместе с ними и зрителей, из трехмерного пространства объекта и инсталляции в плоскость картины, коллажа, рисунка. Объекты «Атлантический маяк», «Гений компьютерного мира», «Ловец Времени», в авторском наименовании «Трофеи большого охотника», посвященного памяти Жана Тингели, — несут в себе подчеркнутую трехмерную вещность сделанных, а еще точнее, — сработанных произведений Р. Тимошенко. Философские раздумья автора сопрягают лики человеческого бытия. Наиболее весомо реальность проецируема в его инсталляциях «Натюрморт», «Композиция в зеленых тонах», «Витрина», а также в коллажных произведениях «Крик петуха» и «Хеллоу, Долли». Очевидна их обусловленность современным процессом урбанизации мира и сопутствующей ей бездуховностью глобализованной техногенной цивилизации.

Жизненный опыт художника, не потерявшего творческой способности играть, позволяет сказать многое современнику, чаще всего, не озабоченному грядущим и легко плывущему по течению… Произведения Р. Тимошенко были тематическим стержнем экспозиций бывших авангардистов, представлявших мозаичную ткань полотен. Различны их персональные интонации в творчестве. Неопределенная задумчивость вневременных театральных сюжетов «Ночная серенада», «Шествие» и «Венецианский сон» В. Пуринова соседствовали с пленэрной игрой света и цвета его полотен «Освещенная солнцем» и «Утро». Пытаясь передать ощущение времени, он прикасается к магии изображения, «соединяющей ушедших с живущими»… Реальностью для него становится ощущение вечности, которое, говоря словами автора, «ничто, кроме изображения передать не в состоянии».

Его отстраненным композициям сродни итальянские сюжеты Г. Котиновой, в них тоже игра, не призрачно заторможенная, а наполненная воздухом и солнцем. В контрасте реалистически прописанного фона и изображения актеров выявлен декоративизм колорита и сюжета произведений, проникнутых средневековой поэзией трубадуров. Завораживает настроение мечтательности и сказки в серии масок из цикла «Венеция». Свежо воспринимается пейзаж в живописных вариациях «Золотые ворота», «Сити-чесс», «Национальный театр». Хорошо знакомый элистинскиму зрителю тот или иной городской вид предстает по-особому, неся в

трактовке неуловимый «эстетический идеал» автора, успешно пробовавшей себя в 90-е гг. и в создании национального сувенира. Многоплановы в творческой деятельности художники, представлявшие данное направление калмыцкого искусства конца XX века.

Рассматривая искусство как феномен культуры, нельзя миновать традиций, осевого стержня проблемы «культуры и стиля», являющейся по сути проблемой значения и знака, информации и кода духовного содержания культуры и искусства, взаимосвязанных между собой» [Искусство… 1987: 18,19]. Этим объясняется структурное единство образной системы и приемов художественного выражения в искусстве второй половины XX века. Историко-культурное исследование, закономерно предполагающее анализ традиций искусства, не претендует на всеобъемлющую полноту описания его стилевого своеобразия. Это сложная задача, требующая в решении специального изучения в конкретной постановке темы. Предваряющим экскурсом видим опыт данного исследования, первой в искусствоведческой практике реконструкции изобразительного искусства в контексте развития культуры 60–90-х гг.

В целенаправленном выявлении логико-смысловой оси культуры постигаем «уникальность художественной традиции, как механизма связи не только времен, но и феноменов, частей и свойств культуры между собой, механизм их взаимодействия и функционирования» [Мнацаканян 2004: 137]. В воспроизводстве элементов культурного наследия, фиксирующем устойчивость и преемственность опыта поколений, традиция сопрягает сложные взаимосвязи всех сфер жизни социума, обуславливая восприятие инноваций в искусстве. Изобразительное искусство как явление культуры Калмыкии переживает периоды становления, утраты и воссоздания наследия в преодолении исторической прерывности процесса развития. И если размывание граней этнического убедительно иллюстрирует «авангардное» течение в калмыцком искусстве, то явление «культурный номадизм» видим ответом на вызов глобализации культуры. Универсальный вектор этнической идеи, демонстрирующий непрерывность исторического Прошлого и Настоящего народа в художественном поле российской культуры, выступает стабилизирующим фактором творческой деятельности этого периода.

Интересно выявить динамику изменения этнической идентичности авторов, претерпевающей на рубеже 80–90-х годов заметную трансформацию в искусстве перестроечного поколения. Оно мыслит себя «номадами, открытыми всем ветрам», свободно ориентирующимися в художественных традициях евразийского пространства. И это свидетельствует о качественном обновлении процесса, происходящем в призме перестроечных и демократических перемен в стране. Открытость культуры внешним влияниям и в тоже время ориентация на ее традиционные истоки синтезированы в декларативном характере творчества молодых. Движение «культурный номадизм», предполагающее евразийский синтез традиций искусства, — закономерное явление конца XX века. Оно вбирает творческое осмысление художественной традиции в кочевой специфике буддийского Востока и такое же свободное в правомочности обращение к изобразительным традициям Запада. Этими тенденциями взаимообусловлено развитие искусства, обозначенное приходом в девяностые молодой творческой интеллигенции.

Старшее поколение, знавшее «в живую» традиционную культуру, реалистически претворяло ее бытие в произведениях искусства. Как правило, это был

фиксирующий, т. е. иллюстративный подход в воспроизведении ее материальности или творческие поиски, предполагающие выход за пределы реалистического изображения. Новое поколение, выросшее на ниве перестроечных явлений постсоветского периода, открытое всем «культурным ветрам», провозгласило лозунг «культурного номадизма», не отменяющий вместе с тем развитого этнического самосознания автора.

Действительно, культура в поступательном развитии не может «пробуксовывать» на уровне консервации этнического наследия, воспроизведения ее традиционных форм. Формальное повторение того, что было, без вписывания в канву современного художественного процесса не может иметь место в развитии искусства. В ориентации на традиции, объединяющие прошлое, настоящее и будущее культуры, закономерно появление новых форм художественного бытия общества. Интересно констатировать: молодежь в творчестве заглядывала не в сравнительно недалекое кочевое прошлое калмыков, а в древний общемонгольский период истории культуры. Возможно, такой выбор обусловлен архаикой культурного наследия Центральной Азии, не имеющей ничего общего с советским периодом калмыцкой культуры, от которого осознанно и решительно отказывались. Эпоха перемен, родившая поколение рубежа веков, отвергает все, что связано с идеологией социализма, — советскую культуру и искусство как результат кардинальной ломки номадических традиций в процессе пролетаризации культуры.

Течения «авангардизм» и «культурный номадизм» имеют общие истоки в исторической «Независимой выставке» претендентов в члены Союза художников СССР (1992). Ее предваряло появление творческого объединения «Джунгария» в Союзе художников Калмыкии конца восьмидесятых, поддержанное новым поколением, заинтересованно осмысливающим дальнейшее развитие национальной культуры. Яркий эмоциональный всплеск этнического самосознания молодых получил продолжение в произвольном «независимом» движении творческой интеллигенции Калмыкии. Возникновение свежей струи в развитии национального искусства обусловлено социальной динамикой «переходного» состояния культуры в системе российской государственности завершающегося XX века.

В знаменательной экспозиции 1992 года были представлены поиски поколения, выросшего на гребне перестроечных явлений, отражающие не только местные, российские, но и реалии культурной жизни мирового сообщества. Заметим, не традиционная культура в ее этнографическом изображении, как пройденный этап осознания этнической идентичности автора, является предметом интересов. Символичен в этом отношении уход «глобализованного» поколения от провозглашенной программы галереи «Улан Зала», открытой в это же время и ориентирующейся на традиционное кочевое, воспроизводимое в художественной форме бытие этноса. Время «этнографического иллюстративного воспроизведения» традиций в искусстве безвозвратно ушло. Еще ранее это продемонстрировало художественное направление «Джунгария» (1989), объединившее разные поколения национальных кадров и давшее впоследствии жизнеспособные побеги в движении «культурного номадизма». Новым витком спирали возрожденческого пафоса калмыцкого искусства завершается культурный диалог традиций 60–90-х гг. XX века.

Торжественная презентация галереи современного искусства «Алан-Гоа арт», провозгласившая программу «культурного номадизма», выразила новый уровень

осмысления этнических тенденций художественной культуры. В произведениях живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства авторов, профессионально состоявшихся, была найдена своя интонация в диалоге с художественной традицией, уходящей в архаику общемонгольского культурного наследия. Последнее было озвучено в церемонии открытия выставки горловым пением известного джангарчи В. Каруева. Сопричастность к истокам культуры рождала светлую приподнятую атмосферу праздника искусства, одухотворенного древним мифом об Алан-Гоа-марал, легендарной прародительнице монгольских номадов. Историческая судьба этноса, занесенного «солнечным ветром» с просторов Центральной Азии далеко на запад, явилась темой произведений С. Болдырева, Э. Сангаджиева, Н. Евсеевой и других авторов. Изобразительное искусство конца XX века в циклическом завершении полувекового художественного процесса на новом уровне развития генерирует историческую память предков. Мифологическое сознание традиционной культуры актуализируется и транслируется в кризисных переходах истории, одухотворяя творчество молодых.

В возрастном отношении качественно меняется сообщество творческой интеллигенции, его этническое самосознание. Возвращение к традиции происходит в ее опосредованном, достаточно точно обозначенном термином «культурный номадизм», новационном художественном процессе. Живописный «Разговор с белым верблюдом» автора Д. Мошулдаева воспринимается символическим образом диалога с культурной традицией. Картина, появляющаяся в конце XX века, во многом объемлет современные тенденции искусства Калмыкии, отображая цикличность развития художественного процесса. В видении автора традиционное как бы отодвинуто в прошлое, расплывающееся в тумане исторического времени. Тихая завораживающая гармония матовой фактуры серо-голубого колорита рождает умиротворенное состояние покоя. Так воспринимается композиция фигур мужчины и женщины, нагруженного скарбом верблюда, лежащего у кибитки. При всей обыденности темы быта в художественном образе нет приземленности, изображение абстрагировано в лаконичной целостности его трактовки. Цвет живописи плотен, насыщен и в то же время лишен лобовой яркости, сумеречен. В «заторможенном» ритме обыденного, на первый взгляд, сюжета фиксируется ирреальное — разговор с верблюдом. Ментально обозначенное, оно проступает контуром сюжета, далекого от этнографической иллюстративности воспроизведения. Это глубоко личностное отношение к традиции, во многом интуитивное ее воспроизведение, трактованное в призме европейской изобразительной культуры.

Вместе с тем точна обобщенная пластика формы, подчеркнутая традиционной символикой цвета. Последняя прочитывается идеограммой этноса от красного верха головных уборов до синего дымохода «харач», белого войлока жилища и животного. Трудно найти в калмыцком изобразительном искусстве конца XX века более емкий художественный образ культурного наследия. В творческом его осмыслении личностью определен характер соотношения традиции и новации в изобразительном искусстве рубежа веков.

С течением времени многое уходит безвозвратно, но ментальность и историческая память, драгоценный дар предков, живет, прорастая побегами нового искусства на древе художественной культуры этноса. Религии, отринутой в свое время социалистической эпохой, духовности нового общества посвящает В. Ош-

ланов произведения на культовый сюжет. Полотно «Багши» появилось в русле перестроечных явлений на постсоветском пространстве. Значимо произведение калмыцкого искусства конца XX столетия: емкий образ священнослужителя психологически насыщен, «держит» композицию, концентрируя внимание зрителя. Вариантом произведения воспринимается изображение священнослужителя на фоне легендарного Хошеутовского хурула. Полотно «Цам» запоминается экспрессией поз мифологических персонажей буддийского пантеона, подчеркнутых многослойным облачением и атрибутами. Экспрессивен и красочный слой полотна, создающий своеобразную ауру сакрального театрального действа. Более камерны в просветленном декоративном колорите небольшие произведения «Пагода», ставший традиционным для калмыцкого искусства сюжет «Хурул в степи», каноничный «Портрет Чингис-хана». Стиль изображения подчеркнут орнаментальной выразительностью колорита полотен. В этом состоят особенности живописи художника, принимавшего активное участие в декоративном оформлении хурульного комплекса в Элисте.

Посвящена драме народа композиция «Опустевший хотон» В. Ошланова — сюжет, появившийся в перекличке с известным в калмыцком изобразительном искусстве полотном О. Кикеева. Это не многословная иллюстрация тягот, выпавших на долю репрессированных калмыков. Просто изображено обезлюдевшее селение с полуразвалившимися домами, засыпанное песком вперемежку со снегом. Жуткое одиночество прочитывается в тоскливом завывании ветра, в пустых глазницах окон и распахнутых дверей жилищ, оставленных людьми. Отсутствие в пейзажной композиции людей, преподносится автором конечным результатом трагедии разрушенного отчего дома.

В динамике его творчества линейный, несколько жесткий в экспрессивной выразительности реализм ранних произведений сменяется декоративной манерой исполнения рубежа веков. Такова его живопись в произведении «Тюльпаны», запоминающемся мажорной тональностью колорита и тонко стилизованной композицией образа в полотнах «Верблюд», «Беркут», «Голова верблюда». Небольшие в размерах произведения ирреальны в вылепленной красочным мазком форме, проступающей сквозь слой тонко прочерченных линий, создающих своеобразную призму восприятия. Отсюда достаточно фантастичный ракурс изображения, необычного в трактовке обыденного, на первый взгляд, сюжета.

Новый этап возвращения к мифопоэтическим истокам культуры естественно вписывается в евразийское содержание искусства. Интуитивное в силу европейского профессионального образования осмысление культурного наследия наглядно демонстрирует искусство скульптуры. Возрожденческий пафос спроецирован в номадической тематике монументально-декоративной пластики Н. Евсеевой, нашедшей свой выразительный язык в диалоге с традицией. Художественный процесс конца XX века трудно представить без ее произведений, многомерно одухотворяющих направление «культурный номадизм» девяностых. Камертоном творческого потенциала автора, реализованного в произведениях 90-х гг. и рубежа веков, воспринимается произведение «Степь» (собственность ГТГ). Антропоморфный образ целостно объемлет необозримое степное пространство, номадическую вселенную автора. Диалог мироздания и человека, их гармоничное единство образуют внутреннюю наполненность пластической формы. Литая в металле композиция «Степь», лаконичная и компактная в объеме,

органично «держит» воздушное пространство произведения. Небесный купол объемлет лоно полулежащей фигуры, замыкая и обобщая собой земную сферу. В единстве неба и земли автором создан номадический космос, объединяемый в мифопоэтическом мировосприятии образом Человека.

Монументально-декоративная композиция «Эхо» Н. Евсеевой (архитектор Ю. Сангаджиев) воспринимается органичным продолжением творческих поисков в русле движения «культурный номадизм». Произведение во многом является символом нового художественного облика столицы республики. Традиционное мироощущение автора выражено аллегорией, отождествляющей творческую суть человека со струной музыкального инструмента. В свободной пластике обобщенной формы ощутима сдержанная многозначность содержания, воспринимаемая урбанизированным эхом номадической культуры.

Целостно найден аскетически строгий объем в продуманной нарочитости пропорций гипсовых моделей «Меркита» и «Летящего ламы», монументальной головы «Номада», композиции «В седле». Трепетное исполнение номадической темы органично органично дополняет полновесная форма в точно найденном ракурсе состояния и движения бронзового «Борца сумо». В образной самодостаточности объема, его выверенных пропорциональных соотношений, ощущается сдержанное напряжение глубоко прочувствованной в процессе сотворения формы. Метафизическая отстраненность пластики Н. Евсеевой, созданной на буддийскую и номадическую тему, являет собой этнический концепт современного искусства. В трактовке автора творчество реализуется в стилистическом обобщении формы, выводящем на новый в декоративной выразительности уровень бытия искусство реализма.

Лозунг «Назад к мифическим первоистокам культуры» ясно прочитывается в сюжетной линии живописных произведений, формирующих стилеобразующее направление в искусстве Калмыкии рубежа 80–90-х гг. Созвучен магии мифа живописный строй произведений С. Болдырева (1961), значимых в русле развития искусства 90-х гг. Художник учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина АХ СССР (Ленинград, 1980), становится обладателем Диплома МК СССР и АХ СССР (1985), участником Московской художественной молодежной выставки, Всесоюзной «Молодость страны», Международной выставки молодых художников социалистических стран (1988). Впоследствии он оканчивает Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова (мастерскую монументальной живописи), участвует во Всероссийской выставке станковой живописи (Ленинград), Второй всероссийской «Художники АССР, автономных областей, национальных округов РСФСР», Всесоюзной дипломных работ выпускников художественных вузов в Ленинграде, Московской молодежной «Москва-Ленинград» (1989). Художник принимает активное участие в республиканских выставках Ассоциации художников Калмыкии «Джунгария», зональной художественной выставке «Юг России» (Краснодар, 1990). В 1991 году принят в члены СХ СССР.

Многообразны его произведения 90-х гг.: «Студентка» (1986), «Ожидание» (1987), «Калмыцкая борьба» (1987), «1812 год» (1989), «Зеленая композиция» (1990), «Красная композиция» (1991). Художник объясняет, как появляются его произведения: «Импульс к работе, полученный в течении Времени, факт биографии, случай из жизни, прочитанная книга, кинофильм…

Затем, наверное, начинается определенная работа внутри художника. Долго, во всяком случае у меня идет этот процесс… Получается с трудом. Живописью занимаюсь с 10 до 12. Пишу очень медленно, к сожалению моему. Каждый замысел развиваю в течении 2–3 месяцев. Умозрительно видеть несуществующую вешь — одно, а когда реализуется замысел, то окаывается, что визуальный эквивалент той высокой идеи, которую с надеждой нес все это время, в которую верил из последних сил и вложил всего себя, существовать не может. Проиведение не состоялось, и это провал. Не вина в этом художника. Просто не все возможно передать средствами живописи как таковой» [От модернизма… 2005: 9]. Вот он драматизм творческой деятельности, о котором искренне повествует автор: переживания, знакомые каждому настоящему художнику, постоянно ищущему в работе.

И далее, комментируя создание композиции «У зеркала», пишет: «…Искусство — это не копия действительности, это еще и чувства, и мысли, это поиски смысла и формы. Ты хочешь соединить, слить в одном холсте, в одном образе фигуративное (действительное) и беспредметное (абстрактное) видение. Чтобы в беспредметной структуре были органично слиты, вкраплены фигуративные элементы и наоборот…» [От модернизма… 2005: 9].

Новую реальность рождают мифопоэтические истоки видения автора в живописных композициях монументального звучания, несмотря на их сравнительно небольшие размеры. Художник мыслит образами, соединяя их в пластике живописи, выражающей метафорические особенности мышления. Так, в волне одухотворения материи возникает полотно «Цаган Сар. Обряд очищения». Здесь автором сотворяется вещность цвета, теряющего зыбкость ирреальной монохромии в игре яркого и сочного колорита. Посвящение народной традиции родилось в процессе обретения живописи, свободно сопрягающей полихромию цветовой гаммы. Композиция непростая в составляющих элементах, вместе с тем лишена загромождений формы, охватывается взглядом заинтересованного зрителя и прочитывается как символ традиционной культуры, восстающей подобно птице Фениксу из пепла в испытаниях, выпадающих на долю художника. Мощный творческий потенциал ощутим в монументальном живописном полотне, где предметом осмысления явилась обрядовая сторона традиционной культуры народа, ее знаковый характер, выразительно воспроизведенный автором.

По-иному воспринимается тематическая композиция «Легенда», при малых размерах холста производит монументальное впечатление. Это происходит, когда художник по наитию рождает структуру, гармонично выстроенную в тонко прочувствованных отношениях цвета и света, объема и формы. Тогда появляется новая реальность, имеющая истоки в мифе, реализуемые в поэтическом образном мышлении. «Легенда», тяготеющая к пластике рельефа, проступает легким «процарапанным» рисунком композиции, выплывающей из полумрака монохромного колорита. Манера, напоминающая наскальные композиции первобытной архаики древней Монголии, является стилистической основой ряда произведений 90-х годов. Тема выходит за грани бытоописания, синтезируя в образном обобщении поиски этнической идентичности С. Болдырева. Продолженные в произведении «1812 год», посвященном славной воинской истории калмыков, они достойно явили профессиональную зрелость автора. Его ассоциативное мышление получило полихромное воплощение в композиции, живописно озвучившей пафос победы калмыцких полков, принимавших активное участие в изгнании французов из России.

Мифопоэтический сюжет объединил лирическую мелодию живописи «Алан-Гоа» Ю. Хаджинова, эпическую тональность произведения «Предание» Э. Сангаджиева и загадочную притягательность образа «Всадник» Ц. Адучиева. Профессиональное созревание последнего автора, растянувшееся на десятилетия советской эпохи, вылилось в появление значимых произведений на рубеже веков. Его творчество, отмеченное тонко моделированной системой отношений объема и полутонов цвета, дающей эффект мифической призрачности художественного образа, органично влилось струей в течение «культурного номадизма». Декларация этнического самосознания в противоречивых коллизиях постсоветского периода достаточно условна, если не сказать, размыта в произведениях калмыцкого художника «Повесть о женщине» и «В краю утренних жаворонков». Оно метафорично, как средство поэтизации художественного решения, притязающего на свое видение образа, отвлеченного от реально происходящего.

Мерцание цвета, трансформируемого в тональной разработке, перетекание одной формы в другую на пути ее усложнения в вибрирующую гармонию живописи рождает новую реальность в композиции «Похищение детства». Автор мыслит образами, европейскими литературными, объединяя их в ассоциативном мировосприятии. Оно дает свободу домысливания зрителю, принимающему эстафету мифологической метафоры. Фантастично пространство «Идола» из живописной серии «Земные идолы» (2000) с изображением обтекаемого тела неведомого существа. Оно вневременно, не связано с конкретной реальностью, вместе с тем многозначность образа заставляет сопрягать ассоциации, вполне земные. Вплетаемые в образную структуру живописи, они связывают воедино представления и мысли воспринимающего в целостную картину мира.

Произведения Э. Сангаджиева (1962), одного из зачинателей «культурного номадизма», во многом определили культурный уровень нового течения, представленного всеми видами изобразительного искусства Калмыкии. Интересно отметить, что Э. Сангаджиев, так же, как и С. Болдырев — активный участник выставок авангардистов в 90-е годы: экспериментальной молодежной «Оттепель» (1989–1990), современного искусства «Отражение», групповой калмыцких художников (1991), современного искусства «ВСЕ» (1991); выставки «Культурный номадизм» (1993). После официального провозглашения манифеста «номадов» Э. Сангаджиев и С. Болдырев принимают участие в выставке членов Клуба авангардистов «YES», наглядно демонстрируя творческую свободу современного калмыцкого художника.

На персональной выставке Э. Сангаджиева (Элиста, 1993) были представлены произведения живописи: «Мечты об Индии», «По Джангару», «Восточный мотив», «Эльташка», «Материнство», созданные в 1991 году. Впоследствии появляются исторические композиции «Аюка-хан», «Юный Зая-пандита», «Забытые фрески» (1995). Органично используя прием живописного коллажа в создании художественного образа, автор формулирует «творчество как откровение и вдохновение. Нельзя заниматься им с холодным сердцем и нельзя этому отдавать себя частично, в «свободное время», это обман и нет чистоты откровения. Лучше ничего не делать, так как фальшь видна и ничего не получится. Это будет мертвым, не будет затрагивать человека. А любое творчество — часть жизни. И оно должно жить и дышать также органично, также многомерно, как и все окружающее нас» [От модернизма… 2005: 11].

Автор вырабатывает свой собственный стиль в произведениях второй половины 90-х гг. Интерес к истории вызывает появление полотен: «Окн Тенгр» (1997), «Забытые фрески» (1999), «Повелитель» (2000). В сюжетной характеристике это участие калмыков в Отечественной войне 1812 года, буддийские фрески Центральной Азии, легендарная личность Чингис-хана, естественным образом объединяемые мировидением творческой личности. В органичном сопряжении с динамикой развития калмыцкого искусства рубежа веков воспринимается живопись Э. Сангаджиева: яркая, красочная и декоративная, имеющая индивидуальное выражение, заряженая оптимистическим восприятием мира. Незаурядная личность художника, деятельно осмысливающего бытие в обращении к калмыцкой истории и современности, находит свою интонацию в воплощении того или иного сюжета, будь это пейзаж, тематическая композиция или портрет. Они монументально значимы в художественном решении четко очерченного образа. Это не этнографическое воспроизведение самобытной культуры народа, в произведения он вкладывает свое мироощущение, что вызывает соответствующий отклик у зрителя. В творческой деятельности нового поколения авторов, пришедших в калмыцкое искусство на рубеже веков, в глубинном осмыслении сотворена история культуры.

Поток заимствуемых традиций выступает новационной средой авторской интерпретации наследия. Оно питается этническим самосознанием творческой личности, активизируемым в критических ситуациях бытия социума и стабилизирующим развитие искусства в системе изменяющейся культуры. Доминантами процесса выступают взаимообусловленные нравственно-этические и фольклорные основы этнического мировидения, противостоящие интенсивному размыванию в эпоху глобализации.

Вместе с тем своеобразная «эпохальная» эклектика заставляет задуматься о возможности в будущем потери этнического выражения искусства. «Нестойкость, размытость и изменчивость границ истины — понятийной и образной» рождает «непрозрачность, смутность и подвижную многомерность картины мира... Это предполагает перемешивание всего со всем подобно шитью «лоскутного одеяла» без идеологического копания вовнутрь. Если самое важное в мире совершается на переходе, на границе, там, где проходит межа, где пролегает пространство «между», то своеобразной особенностью искусства XX века является уничтожение границ между видами и жанрами искусства» [Батракова 2002: 56, 65–68] новейшего времени. Ассоциативная многомерность видения художника в интерпретации разных традиций сопровождается компромиссом дальнейшего развития искусства.

Традиционный компонент мировидения в меняющихся социокультурных параметрах бытия этноса прослеживается в мотивах, сюжетах, структуре и символике произведений искусства, реализуемых в фольклорных и буддийских мотивах произведений. Сутью фольклора, народного творчества в его этноинтегрирующей функции, воздействующей на профессиональные формы художественной культуры, сопряженные с религией и изобразительным искусством, понимается традиция [Щедрина 1987: 45].

Показательно в этом отношении творчество живописца Ю. Хаджинова, входящего тонко звучащей лирической мелодией в общий лейтмотив произведений «культурного номадизма». Его полотна «Алан-Гоа», «Йиртмж» и пейзажные рабо-

ты, разные в передаче состояния природы — наполнены солнечным светом или показаны в туманной дымке. Манера исполнения декоративных сюжетов напоминает изыски наложения красочного слоя постимпрессионистов, реализованные в трепетной живописной плоти работ. Художественная импровизация объединяет противоречия бытия в стилистической целостности отображения цветом, линией и формой. В них заключена суть жизни, сопереживаемой художником. Намеком даются реальные очертания формы, приобретающей в игре воображения исходное начало дальнейшего сотворения. И рождается образ, вызывающий у зрителя спектр ассоциаций, возможных лишь в цветном сне. Зыбок и сложен окружающий нас мир, рождающий размышления о противоречиях и бренности жизни, многогранной в радости и драматизме человеческого существования.

Мифопоэтические мотивы живописи Ю. Хаджинова («Заясн заян», «Закат») имеют свое затаенное образное начало. В диалоге с окружающим миром родилась его творческая индивидуальность, самобытно спроецированная в пространстве изображения. Его образы, перейдя зыбкую грань личностного мировосприятия, обрели зримую живописную плоть произведений, отмеченных печатью тонкого мироощущения. Есть в них едва уловимое мерцание цвета, идущее изнутри формы, бережно трансформируемой в тональной разработке цвета, прорывающего глухоту монохромного колорита. Глубоко прочувствовано им перетекание одной формы в другую на пути ее усложнения в вибрирующую живопись полотна, рождающую синтез мысли и чувства в созданном художественном образе.

Мифопоэтическая недосказанность изображения дает свободу домысливания зрителем. Образное воплощение замысла — еще одна особенность живописного языка художника, рождающего загадочный образ в его ассоциативном восприятии. Именно это обуславливает ирреальный ключ изображения, замысел которого находит отклик у зрителя, как правило, подготовленного и свободно принимающего эстафету мифологической метафоры. Закономерно появление многочисленных импровизаций мифа в произведениях молодых живописцев и графиков Д. Васькиной, Г. Нуровой, А. Цатхланова, прикладника Е. Манжеевой, создающих свою реальность в прочувствованной тяжести трудов и радости творческого прозрения. Произведения эти воспринимаются продолжением живописи Ц. Адучиева, В. Монтышева, В. Ургадулова, скульптурных образов В. Васькина, Н. Эледжиева, С. Ботиева — произведений старшего и среднего поколений. И те и другие питает свобода сотворения образа, жизнеспособного в передаче воспринимаемого мира. Этим обусловлен интерес зрителя, пытающегося прочитать произведение: его многозначность заставляет думать, сопрягая ассоциации, вполне земные для каждого из нас. Они вплетаются в образную структуру произведения, связывая воедино представления, мысли и элементы реальности, иногда не сразу осмысливаемые. Это плод размышлений художника о смысле бытия, его противоречиях, бренности жизни, многогранной в радости и драматизме человеческого существования.

Обновление современного художественного процесса влечет качественное его изменение на волне демократических перемен в стране и республике. Открытость внешним культурным влияниям и в тоже время ориентация на традиционные истоки искусства синтезированы в творчестве авторов. Движение «культурного номадизма» одухотворено идеей культурного возрождения, отрицающего воспроизведение былых традиционных форм калмыцкого искусства, и это закономерно. В поступательном развитии культуры переосмысливается этническое наследие, претворяемое в новых формах художественного бытия.

Объединяющим началом в творчестве остается историческая память, восстанавливающая и преобразующая на новом уровне развития искусства прошлое, настоящее и будущее культуры. Творческое переосмысление исторического наследия народа сопровождается свободой правомочного обращения к достоянию мировой культуры. Концептуальное направление «Культурный номадизм» в искусстве рубежа веков, рожденное этническим самосознанием творческой личности, несло системную целостность мировосприятия, выражаемого творческой деятельностью молодых. Традиционное начало культурного процесса, трансформируемое в новом бытии этноса, определяет «локальное» выражение изобразительного искусства Калмыкии конца XX века.

Обозревая 90-е годы XX столетия, отметим противоречивую суть взаимодействия традиций в культуре. Ее характерной особенностью являются взаимовлияния, сближение и отторжение традиций, в конечном итоге приводящие к их синтезу на уровне творческой реализации автора. Явление этнизации культуры наблюдается в процессе осмысления наследия в пространственно-временном измерении мифа, одухотворяющем поиски художников в видовом и жанровом многообразии изобразительного искусства. Ообозначенные в исследовании тенденции творческой деятельности объемлют поиски этнической идентичности авторов С. Болдырева, Э. Сангаджиева, Ц. Адучиева, В. Монтышева, В. Ошланова, Н. Евсеевой, Г. Нуровой, Ю. Хаджинова, Д. Васькиной, Е. Манжеевой, В. Киштанова и других.

В кардинальном повороте от идеологии соцреализма к демократизации художественной культуры перестроечного периода формируется новый взгляд на историю культуры народа, уводящий за пределы недавней советской действительности. Идеи космополитизма, открытости миру и готовности к культурному диалогу в творчестве обусловлены циклическим развитием культуры, беспредельно расширяющим пространство бытия искусства. Произведения калмыцких номадистов и авангардистов — интересное тому свидетельство. В целом евразийское содержание искусства объемно прослеживается в тенденциях художественного процесса: всепроникновении традиций, предполагающем прозрачность их границ в творческом переосмыслении.

В анализе постсоветских перемен в искусстве 90-х гг. необходимо отметить явление «дегероизации времени», что связано с разрушением социалистического идеала личности. Обстоятельство, увлекающее автора в поиске гармонии, цели и смысла человеческого существования в глубины этнической культуры и вместе с тем наднациональной мировой, не ограниченной рамками этнического идеала. Думаем, в переходной ситуации идеологического хаоса и распада прежнего мира в конце 90-х гг. XX века должно было пройти определенное время, чтобы способность пересоздавать мир вновь оформилась в акте творчества художника. Во многом это был период выжидания в отечественной культуре, характерный отсутствием значимых произведений на историческую тематику, не обошедший и калмыцкое изобразительное искусство.

Другой особенностью процесса было размывание границ между видами и жанрами искусства, рождавшее ассоциативную многомерность видения художника, обращавшегося в творчестве к мифопоэтическому традиционному началу или концептуальным направлениям в искусстве. Рассматриваемое в евразийском культурологическом контексте оно развивается в пространстве между «законсервированным» традицией прошлым и трансформированной в этнокультурных

взаимовлияниях состоянием культуры в новейшее время. Указанные тенденции в художественном процессе Калмыкии данного периода обусловлены в целом временем перемен в стране.

Калмыцкое изобразительное искусство, сформированное в сложных перипитиях исторической судьбы культуры XX века, развивается во взаимовлияниях традиций, принесенных из Центральной Азии, исторической прародины, и заимствованных в этнокультурном пространстве российского Отечества. Оно имеет логику собственного развития, обозначенную своеобразной парадигмой развития. Последнее формируется и происходит в русле усиления кросскультурных связей мирового сообщества, сообщающих свой эволюционный темп истории культуры.

Калмыкия в середине 90-х гг. становится евразийским средокрестием пространства, где происходит интенсивный диалог традиций. Национальные культуры стран бывшего СНГ, России, Японии и Болгарии представили полиэтничное содружество художников. Ими было рождено творческое поле, очерченное темами: «Великий Шелковый путь», «Природа и человек глазами Востока», «Мир Давида Кугультинова» и «Планета Каисса». Организация международного симпозиума по скульптуре была связана с подготовкой и проведением в 1996 году Всемирной Шахматной Олимпиады в Калмыкии.

В творческом процессе органично соединились Азия и Европа, рождая гармонию человеческих взаимоотношений в искусстве, светлой энергетикой объединяющем людей. Действительно, искусство «способно оказывать влияние на... сохранение национальной идентичности народов и возможности переосмысления и увязки нового и традиционного», — признают исследователи [Яновский, Простов 2006: 49]. В пределах культурно-языковых, демографических, бытовых и многих иных взаимодействий возник культурный феномен, вобравший ценности, нормы и традиции Запада и Востока. Объединяющим полем явился срединный евразийский мир, обусловленный «совокупностью цивилизационных, территориальных и этнических системообразующих факторов в культурной преемственности развития национальных регионов России» [Мосолова 1995: 38–41]. Международный симпозиум скульпторов явился событием большого культурного значения для Калмыкии. Интересно было наблюдать, как привычные глазу улицы и скверы города Элисты меняются, принимая в свое пространство пластические композиции: понятные реалистические, загадочные символические и совершенно, казалось бы, отвлеченные от реальности – абстрактные…

В каждой из них была претворена своя культурная традиция, преломленная в призме творческой индивидуальности автора и прозвучавшая своей вариацией в разработке заданных тем. «Великий Шелковый путь» и «Природа глазами Востока» — темы, наиболее отвечавшие творческому пафосу многонационального коллектива авторов. Диалог в скульптуре происходил в атмосфере братского содружества художников Юга России, Урала, Тувы, Казахстана и Грузии, представлявших постсоветское культурное пространство бывшего Советского Союза. Калмыкия с ее историей и художественным наследием, как культурное перекрестье Европы и Азии, явилась объединяющим творческим пространством и вместе с тем объектом серьезного пластического осмысления в искусстве.

Понятны были благие намерения устроителей конкурса и отцов города, готовившихся принять участников и гостей шахматной Олимпиады. Элисте предстоя-

ло пройти испытание на зрелость и состоятельность культурного центра мирового значения. До последнего времени столица Калмыкии являла собой стереотип советского города с жилыми застройками, механически нумерующимися микрорайонами, центральной площадью Ленина с памятником вождю пролетарской революции и традиционным комплексом «Вечного огня» павшим героям. Советский образ создавался постепенно по мере расширения городского пространства, фиксируемого историческими памятниками — вехами социалистического строительства. Монументальная скульптура в архитектуре имела, прежде всего, пропагандистское, нежели декоративное значение. Поэтому говорить о национальном своеобразии степной столицы, возрожденной лишь с восстановлением автономии депортированного народа в середине XX века, не приходится.

Международный симпозиум скульпторов явился своеобразным экспериментом в создании нового облика города. Символический образ культурного возрождения являет собой композиции грузинского скульптора В. Джикии «Возрождение» (у Дома Печати) и казаха М. Сеисова «Утро Калмыкии» (101 квартал). И если в конструктивистской пластике темы возрождения угадывается ритм поступательного хода истории не сломленного испытаниями народа, то светлая пластическая мелодия «Утра» несет в себе поэтическое признание в любви. Близка ей по искренности вложенного чувства реалистическая композиция «Полдень» А. Кныша из Пензы, расположенная на перекрестке улиц Ленина и Чкалова.

В многоголосии скульптурного хора симпозиума явственно прослеживались два полюса мироощущения. Так, полновесно в строгой завершенности «звериного стиля» номадической культуры прозвучал центральноазиатский мотив тувинской пластики. В древних традициях резьбы по агальматолиту изваяна Д. Хеймер-оолом (Тува) монолитная скульптура «Лу», установленная у гостиницы «Элиста». По образному выражению другого тувинца М. Май-оола, автора «Лунного календаря» (у республиканского ДКИиНТ), здесь важно было «найти дух камня» и в процессе обработки камня его освободить. В основе такого диалога лежит мифопоэтическое одухотворение Природы как особенность «восточного» мироощущения. Интуитивно угаданное, оно претворено в образном строе композиции «Каспий» (у здания Государственного культурного центра) А. Хачатуряном (Пенза). В антропоморфном образе водной стихии ему удалось выявить целостность Природы и Человека. «Упрямый, капризный и красивый камень» он уподобляет женщине, требующей уважительного отношения к себе. Вместе с тем, отметим, буддийское культурное наследие Калмыкии воспроизведено автором достаточно отстраненно — пластическими цитатами образов «Странник» (перекрестье улиц Ленина и Пушкина) и «Гаруди-охранительницы» (у Элистинского училища искусств). Одухотворение материала происходит, когда высекаемый образ становится глубоко своим, пропущенный сквозь призму личностного мировидения.

Калмыцким скульптором В. Васькиным, автором монументальной пластики храмовых образов, осмыслены в философском ключе художественные традиции буддизма. Изваяние каменной черепахи, несущее «Два мира», естественно вписано в пространство сквера у здания мэрии. Примерами опосредованного через культуру буддийского Востока восприятия Природы явились анималистические композиции «Кораблик пустыни» (у здания РДКИ и НТ) Г. Панько (Новороссийск) и «Верблюд-Тюльпан» (у кафе «Элистинка») В. Баркова (Башкортостан, Уфа).

Заметим: скульптура начинает полнокровно жить, когда находит свое место в пространстве. Это можно отнести к произведениям бурятского скульптора А. Миронова — «Беркутчи» (у зала заседаний правительства РК) и «Всадник» (у здания ТЮЗа). Есть в них неторопливая и сдержанная духовность культуры монгольских кочевников. Пластически отточенная композиция сидящего охотника с ловчей птицей органично вошла в пространство площади Ленина, великолепно воспринимаясь со всех сторон в четких и ясных формах объема. Пористая, как бы изъеденная тысячелетиями структура желтоватого известняка и его форма — исходный материал мастеров симпозиума. В создании произведений каждым из них применено множество приемов технической обработки камня в создании образа. Сотворенная пластика в настоящее время является примечательной сферой архитектурно-художественного ансамбля столицы современной Калмыкии.

Образ Великой степи, куда приходили, где умирали и рождались племена и народы, ожил в пластической метафоре Ф. Нуриахметова из Башкортостана. Скульптура (у здания торгово-промышленной палаты по улице Клыкова) откровенно декоративна, представляя собой изображение степного луня «хулд», родовой птицы Чингис-хана. Каменное изваяние посажено на орнаментальный пьедестал. В тотемной символике кочевников найден выразительный язык воплощения пластической идеи художника. Обращение к фольклору навеяно историческими параллелями этнокультурогенеза тюрков и монголов, имеющих единые истоки происхождения.

«Рождение в год Быка» В. Джикии (перекрестье улиц Сусеева и Очирова) воспринимается результатом творческого осмысления культуры Центральной Азии. Оно эпически монументально в образном решении, найденном в синтезе с собственной пластической традицией. Умение скульптора «насытить» камень собой, не нарушая красоты, данной ему природой, обусловлено иным мироощущением. Это рационализм Запада, направленный на поглощение (покорение) человеком Природы. В эмоциональном подходе к творчеству нетрудно заметить различие мировоззренческих установок культуры Европы и Азии. Широкий спектр их взаимодействия был представлен в многообразной пластике международного симпозиума, явственно тяготеющей к архаической эпохе номадической культуры.

«…В степи вырастают города. Хочется, чтобы опять, как много веков тому назад, пластика половецких баб украшала их…». Так, свозь призму наследия кочевников Великой евразийской степи трактованы образы «Степная Ника» С. Олешни и «Праматерь мира» В. Босаковского (оба Ростов-на-Дону). В культурной перекличке эпох и народов художники приходят к вечной теме искусства — образу женщины-матери, родоначальницы.

Разнообразие представляемых творческих индивидуальностей объединяет реалистическая школа советского изобразительного искусства. «Мы все оттуда», — несмотря на различие художественных ориентаций, — это в той или иной степени осознавалось участниками творческого содружества.

Заметно выделялось особой тональностью в «советском интернациональном хоре» скульптурное соло японца Я. Танаки. Его выразительная урбанизированная композиция «Танец» (перекрестье улиц Очирова и Ленина) рождена иной культурой. Мощный авангардный пафос произведения не мог скрыть изначальное пантеистическое мировосприятие этнической культуры. Образно вызволенная

в художественной обработке камня бинарная целостность бытия завораживает размеренным воспроизведением циклического движения в Пространстве произведения. «Втягиваемое» в овальную воронку Времени, оно осмысливается в пластике взаимоотношений мужчины и женщины. Мастер их уподабливает танцу, для которого жизненно важно пространство. Моделируя его в скульптуре, он считает, что «искусство создано для жизни», — в этом он солидарен с авторами, принявшими участие в Элистинском сипозиуме.

В творческом содружестве глубоко личностный в каждом случае подход к материалу дает жизнь «иной реалии», активно входящей в нашу жизнь. Осмысливая бытие, мастер самовыражается в пространстве пластики, входя в диалог со зрителем. Перефразируя М. Бахтина, смеем утверждать: симпозиум явился «диалогом культур, познающих себя на стыках». В этом смысле программную суть симпозиума выразила скульптурная композиция «Евразия» Д. Джикии (у зала заседаний правительства РК), органично объединившая прошлое, настоящее и будущее. Во взаимодействии каменных блоков композиции и пространственных лакун среды, составляющих цельный художественный образ, сотворена Гармония. В синтезе традиций востока и запада увидел он культуру Калмыкии. Абстрагируясь от реальной формы изображения, Д. Джикия создал сложную и в то же время легкую и динамичную каменную реальность. В мозаичной структуре произведения, подсказанной формой камня, акцент сделан им на различии техники его обработки. Шлифованная поверхность соотнесена с шероховатой, не тронутой рукой мастера. Изысканен декоративный эффект цвета и фактуры камня — лощеной «респектабельности» нивелированной цивилизации и мшистой патины Вечности древней культуры. Зеленые вкрапления на сером фоне воспринимаются символом Азии, загадку которой еще предстоит открыть миру. В пространственном соотношении стыкуемых масс и объемов пластически трансформируется тысячелетняя история культурных контактов народов Евразии. История и современность — тема пластики мастера, глубоко самобытно выраженной в скульптурном объеме. В сложном синтезе различных культурных традиций воспринято художниками евразийское наследие Калмыкии. Элистинский симпозиум скульптуры середины 90-х гг. явился качественно новым этапом его развития, продолженного на международном уровне диалога культур запада и востока.

Кросскультурное взаимодействие традициий сопровождает многослойный художественный процесс Калмыкии рубежа XX–XXI вв. В этом русле воспринимается совместная выставка элистинских художников А. Поваева и Р. Тимошенко. Заметим, искусство — особая сфера человеческого бытия, вращаясь в которой художник может уверять себя и других в том, что творит, прежде всего, в поисках самовыражения. Соглашаясь с ним деликатно, вместе с тем, заметим: его произведение всегда предназначено зрителю. Так устроен человек, нуждающийся быть услышанным, иначе его творчество лишено смысла. Он приходит в этот мир, чтобы сказать нечто другому, обменявшись понятым, осмысленным и прочувствованным на собственном опыте бытия. Последнее в полной мере относится к искусству — специфическому способу общения посредством выражения чувства и только затем знания. Иными словами, — знания, одухотворенного чувством и мастерством его воплощения, что и транслируется в диалоге автора и зрителя. Естественные в наших размышлениях об искусстве слова «дух», «душа» и «духов-

ность» сопряжены единым корнем, характеризующим творческое осмысление мира. В этом состоит прерогатива искусства, являющегося трепетной «душой» и чутким «сердцем» культуры. Творчество истинного художника всегда пронизано духовностью, которой он щедро делится со зрителем.

Ярко декоративная в своей красочной живописной основе экспозиция-диалог состоялась в органичном взаимодополнении авторских индивидуальностей, очень разных и, на первый взгляд, никак не стыкующихся. С одной стороны, это авангардистский, а точнее, постмодернистский Запад Р. Тимошенко, с другой — без сомнения, буддийский Восток А. Поваева. Именно «Запад–Восток», увиденный и прочувствованный личностью, вкупе создает своеобразную целостность мира в искусстве. Осмысление взаимосвязи времени и пространства одухотворено в творческом процессе реализации профессионального знания. Искусство постоянно рефлексирует на грани впечатления, рождающего чувство, и знания, его материализующего в создании художественного образа.

В разных жанрах, будь то портрет, пейзаж, натюрморт или абстрактная композиция, автор творчески обобщает накопленный опыт знания мира. Художественное сознание рождает реальность, — все то, что он увидел, прочувствовав, и затем передал в порыве вдохновения. В силуэтных композициях Р. Тимошенко видим качественно новый мир в экспериментах с формой, цветом и линией. В технике коллажа он нащупывает новую манеру исполнения — графически выразительную в целостности абриса линии и красочного пятна на декоративном фоне. Они запоминаются женским силуэтом, неоднократно повторенным, но всегда разным, выбранным в качестве формообразующего элемента. Фигура трактуется не самоцелью, а лишь оболочкой многообразного внутреннего мира индивида. Видеть глубоко личностное в реальном, или реальное сделать «своим» удается автору всегда по-новому, постоянно расширяющему пространство созидания. В легкой схематичной подаче цвета или, наоборот, прочувствованном воссоздании его фактуры, игре с контуром и линией он непринужденно создает простор воображению зрителя, вовлекаемого в процесс сотворения художественного образа.

Творчество А. Поваева имеет собственную нишу в искусстве Калмыкии рубежа веков. Его трактовка религиозного сюжета в качестве изобразительной традиции «замешана» на основе монгольского плоскостного письма, сформировавшей в многолетнем осмыслении стилистический почерк автора («Лежащая Тара», серия «Встречи», «Джангар», «Цаһан Аав» и многие другие). В последнее время приемы латентного эпатажа становятся характерной особенностью творчества художника. Таковы его «полотна с К. Малевичем», присутствие которого обнаруживается в изображении красных и черных квадратов в композиции свиточной живописи. Используя ее «буддийское» пространство в полотне «100 будд и Малевич», автор приглашает зрителя к размышлению: канон — это нечто большее, чем просто форма? — вмещая последнюю в рамки другой. По всей видимости, вопрос задает себе сам художник, и в процессе эксперимента красноречиво констатирует: «Малевич» идеально вписывается в иконографическую схему», по-детски забывая, что случайности в каноне быть не может. В символике изображения реализуется философичность мироощущения буддизма, объемлющего в полноте и формалистические поиски русского авангардизма.

«Разрушение мандалы» выделяется особым напряжением противоречивого диалога художника и воспринимающего зрителя. В черной воронке разрушения смешались люди, демоны и кони… Автором создан символ человеческих страстей, творящих хаос. Осмысливая драматизм бытия, он обращается к деформации каноничной композиции, тем самым выходя за рамки изображения, каноном предписанные.

Его полотна тематически связаны с искусством буддизма, но эти многочисленные изображения Тар, дхармапал, Будд и учителей церкви вы никогда не примете за иконопись. Все дело в характерной манере, сочетающей иконописные приемы композиции и нарушающей ее в деталях, цветовой символике, атрибутике и пропорциях изображений культовых персонажей. Таковы его полотна «Встречи», выполненные в жанре лирической эротики, обшитые матерчатым паспарту. Форма свитка транспортабельна и мобильна, полностью отвечая духу современного экспонирования. Раздвигая условные рамки изображения, художник создает натюрморты из живых цветов, бабочек, женских фигур и декоративных растений. Яркое полотно, не претендуя на глубину сюжета, предназначено для украшения спального интерьера, холла современной квартиры, и офиса и, без сомнения, имеет право на существование в экспериментах автора, выражающих многообразие мира искусства Калмыкии.

Отметим, условна предлагаемая нами периодизация изобразительного искусства 60–90-х гг. XX столетия, фиксирующая время творческих вливаний в коллектив и взаимовлияний традиций в художественном процессе. В анализе его качественной характеристики естественно опереться на различия, дифференцируемые 10–15-летним периодом развития, вмещающим многое в историческом содержании искусства. Интенсивно наверстывая упущенное за время тринадцатилетней депортации народа, искусство в характерном ускоренном процессе восстанавливает творческий потенциал культуры. Поиски идентичности личности синтезированы в естественном процессе регенерации самосознания, сопряженного с подъемом национального духа. Многообразие его проявлений на почве освоенного реализма продуцирует: обращение в творчестве к исторической памяти, фольклорным и буддийским мотивам творчества, явления «культурного номадизма» и «авангардизма» последнего десятилетия XX века, обретающего выразительность евразийского содержания.

Исторический жанр как воплощение этносоциальной памяти в творчестве избирателен в сюжетной характеристике. Не документальной полнотой воспроизведения исторических событий, а уровнем самосознания личности, окрашенного традиционной философичностью этнического мироощущения, характерно калмыцкое изобразительное искусство. В образной интерпретации Времени, переходных этапов истории культуры народа сформированы «поколенческие» десятилетние вехи искусства в локальных особенностях художественного процесса. Во внутреннем механизме развития общества синтезирован базовый ценностно-нравственный потенциал, определяющий этническое выражение искусства. Обусловленное утратами, критическими для существования культуры, оно дает возможность соизмерить полвека ускоренного развития народа в глобальном русле мировой истории. В исследовании живого организма культуры, восполняющей потери в творческой реализации генофонда этноса, значим анализ аспектов диалога во взаимодействии мировых и локальных закономерностей художественного процесса.

3.5. Искусство начала XXI века в условиях глобализации культуры

Калмыцкое изобразительное искусство рубежа веков как художественный процесс характеризуется все всевозрастающей интенсивностью различного рода связей: коммуникационных, политических, экономических, культурных. В глобальной взаимосвязи современного бытия культурные образцы, научные достижения, произведения искусства, новые формы социальной и политической жизни транслируются и усваиваются по всему цивилизационному пространству. Новая культура так называемого «информационного общества» определяет пути формирования культуры рубежа XX–XXI веков.

Особую духовную ипостась художественной культуры несут в себе произведения изобразительного искусства, проецирующие внутренний мир художника во взаимосвязях с постперестроечным бытием общества. После десятилетнего перерыва (в отсутствии регулярных коллективных экспозиций Государственного музея изобразительных искусств) в выставочном зале Министерства культуры Республики Калмыкия в июне 2003 года открывается республиканская художественная выставка «Хамдан». На ней были представлены живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство калмыцких художников, собранные для совместного показа. Отсюда и название этой выставки, дающей возможность проследить изменения в художественном процессе республики, отмеченном метаморфозами Времени.

В анализе видового и жанрового разнообразия произведений достаточно хорошо просматривалось новое лицо изобразительного искусства Калмыкии. В перестроечных коллизиях оно потеряло социалистическое выражение, отказавшись от производственной тематики и идеологической схематизации портретных образов. Что же осталось после бури деидеологизации российского общества, неотъемлемой частью которого является республика?

Своеобразной проекцией современного художественного процесса могут служить временные параметры: отношение автора ко Времени, выражаемое пространственными средствами изобразительного искусства. Предварительно можно было предположить, что ускоряющийся темп времени активизирует обращение авторов к многообразию формалистических поисков. Но нет, их отсутствие заявлено экспозицией, проецирующей ностальгию по временам ушедшим. Выставка, ее новое содержание явилось своеобразной адаптивно-уклоняющейся реакцией калмыцкого художника на катаклизмы Времени. Это выражалось в обилии произведений пейзажного жанра в живописи, наиболее адекватно отражающей изменения в духовной жизни общества и соответственно мировидения авторов: В. Монтышева, Ю. Хаджинова, В. Терехова, С. Кравченко, Т. Цатхланова, Б. Утнасунова и других. Произведения разного уровня художественного исполнения демонстрировали характерное состояние отстраненного, если не заторможенного реагирования на окружающую реальность в итоге исторических изменений.

Массовое обращение авторов к пейзажу объясняется достаточно просто: это тот жанр изобразительного искусства, позволивший художнику «выплыть» в разрушительном круговороте перестройки. В тенденции коммерциализации современного художественного процесса пейзаж как нейтральный в идеологическом

отношении жанр, позволял быть автору самим собой, обращаясь лицом к Природе. Мало того — увидеть свое отражение в Природе, никогда не изменявшей человеку в многочисленных перипитиях противоречивого общественного бытия. В пейзаже он искал и до сих пор ищет отдохновения в мучительных раздумьях о смысле жизни… Таковы программный уход В. Терехова в пейзаж, лишенный даже признаков человеческого бытия, — так оно для него безотрадно, ностальгирующая по отдаленному Прошлому интонация пейзажей Б. Утнасунова и А. Цатхланова, эмоциональное растворение авторской личности в прекрасно выписанных пейзажах В. Монтышева, широко пастозно и с чувством воспроизводимых образах природы Ю. Хаджинова. Их много — пейзажей, конкретно фиксирующих настроение, мечтательно-отстраненное от человеческой среды обитания. Они закономерно воспринимаются островками, найденными автором в защитной реакции от бурно меняющегося бытия, уставшим в противостоянии и поисках излечения своего больного «Я». Никогда не отказывая человеку в защите от самого себя, задумчива и тиха, печальна и щедра природа, нашедшая отображение в произведениях начала XX столетия.

Конкретная фиксация момента преобразуется в философском восприятии Времени, в сфере которого автор выходит за рамки чисто пейзажного жанра в создании тематической композиции. Примером могут служить живописные образы Ц. Адучиева начала XXI века, позволяющие сказать многое на найденном в многолетних стилистических поисках языке. Тональная приглушенность пастельного колорита современного пейзажа сравнима с тихо звучащей мелодией души, ранимой, но стойко сохраняющей наперекор времени своеобразие лейтмотива.

Близки ассоциативному восприятию Времени образы, причудливо объединяющие прошлое, настоящее и будущее произведений В. Монтышева «Благопожелание» и «Нюдля в Париже». Это своеобразное обращение в живописи к историческому жанру, отметим, достаточно одиноко представленному на выставке. Плотная материальность красочного слоя, тяготеющего к темной живописной гамме и чудесно осветляемой в пейзаже, характеризует творческую манеру исполнения произведений. Взаимосвязи настоящего с прошлым — структурообразующий момент размышлений художника о Времени. Иллюстрацией их прочитывается выверенная четкая графика В. Бадмаева, посвященная калмыцкой истории — блестящей воинской эпохе хана Аюки. Близок к нему по восприятию Времени «Ойратский сотник» Е. Баинхараева. В лирическом воспроизведении традиционного прошлого создан женский образ Ю. Хаджинова «В кибитке». Фольклоризованное восприятие Времени можно было видеть в небольшом живописном триптихе А. Цатхланова «Тюльпаны», «Белый Старец» и «Ковыль», где центральный иконописный образ созвучен мироощущению автора, последовательно работающего в графической технике.

Вневременные сюжеты демонстрировали известные формалистические поиски С. Котинова и В. Тимошенко, представивших декоративно-фигуративные композиции. Характерные живописным или орнаментальным началом, объединяющим плотную красочную основу изображения, произведения трудно определить сюжетной живописью. В абстрагированном воспроизведении созданы карнавальные мистерии В. Пуринова, светлые и мечтательные, уводящие зрителя в вымышленный мир с остановившимся Хронографом.

В русле жанрового пограничья с пейзажем весомое положение занимали плотно выстроенный натюрморт Н. Буцкого, сохраняющего ему многолетнюю верность, постановочный с легким окрасом пасторали Т. Сураевой, графически прорисованный А. Цатхланова. Это тоже природа, но очеловеченная, внесенная особым образом в интерьер, где художник, оставаясь самим собой, пытается отобразить адекватное его внутреннему миру изображение.

Скульптура на выставке была представлена немногочисленными, но показательными в оценке состояния культуры произведениями. Глубоко выразительны в этюдной незавершенности пластические композиции С. Ботиева «Фаворский и эпос «Джангар», «Поэт», затрагивающие тему творчества. Другой эмоциональной тональности произведения В. Васькина «Серебряная девочка» и «Золотой мальчик» появились в процессе осмыслении этнических культурных ценностей сквозь призму философии буддизма.

Творческое поле прикладного искусства Калмыкии рубежа веков составляет современная интерпретация художественной традиции в произведениях ювелиров Г. Ушановой и Н. Галушкина, резчиков по дереву и кости Е. Баинхараева, В. Куберлинова, Е. Хахулина, С. Молоканова и В. Дорджиева, красочных палантинах Е. Манжеевой, выполненных в технике «батик. В целом атмосфера переоценки прошлого в настоящем, достаточно затянувшаяся в изобразительном искусстве Калмыкии, выявила особое «вневременное» выражение художественной реальности, представленной на республиканской выставке «Хамдан».

В характерной унификации культурных норм и способов видения мира происходит развитие калмыцкого искусства, неотвратимо втягиваемого в процесс глобализации. Вместе с тем этническое сообщество вопреки этому принимает из системы общекультурных человеческих связей только то, что соответствует его духовному настрою, уровню социального развития. Этим обусловлена мощная тенденция к сохранению собственной идентичности, ощутимо проявляемая в искусстве. Трудно представить современную цивилизацию, имеющую сложный и противоречивый характер, механическим соединением локальных цивилизаций и культур, формирующихся и развивающихся...

Культура так называемого «информационного общества» определяет формирование искусства XXI века на пути интеграции ценностей гуманизма, творческого развития личности, распространения научного знания и передовых технологий, взаимообогащения культур в бережном отношении к жизни и окружающей среде. Ориентация на общечеловеческие ценности находит параллель в буддийской идее гармонии Человека, Природы и Общества. Триединая гармония Бытия без насилия провозглашается буддийским учением. Исследование искусства показывает удивительную пластичность культуры Калмыкии в избирательном восприятии достижений цивилизации. В условиях кризиса современной культуры, сформированной в активном преобразовании реальности, приведшем к глобальным тупикам развития (загрязнение окружающей среды, угроза термоядерного конфликта, истощение энергетических ресурсов), органичная диалектика этнического и общечеловеческого предполагает преемственность традиций в формировании художественной культуры XXI века.

Наблюдающийся интерес к ценностям восточных культур и европеизация мышления — оппозиции, определяющие пространство современного развития художественной культуры России в целом и ее этнических форм в частности. Фи-

лософское мировоззрение проповедует культура буддизма Калмыкии: человек живет в единой Вселенной, где бытие и небытие взаимообусловлены в единстве противоречивого мира. Учение, подразумевающее равнобытие изначально природной и социальной среды, формирует одну из тенденций современного развития калмыцкого изобразительного искусства.

Экспозиция современного искусства Калмыкии, впервые после десятилетнего вынужденного застоя, представившая живопись, скульптуру, графику и декоративно-прикладное искусство, явилась активизирующим фактором художественной жизни республики. Предложение работать ВМЕСТЕ было сформулировано в лаконичном названии выставки «ХАМДАН». Материал экспозиции предоставил интереснейшую возможность сопоставить творчество работающих авторов, соотнести с наследием доперестроечного периода, проанализировав в общем современном художественном процессе. В этом была назревшая необходимость, осмысливаемая не только устроителями, какими явились Министерство культуры Республики Калмыкия и сотрудники выставочного зала ГУ «Калмконцерт», но и самими художниками.

Творческая инициатива, обозначенная в формулировке «ИСКУССТВО в ЕВРАЗИЙСКОМ ПРОЕКТЕ» предполагала сделать выставочную деятельность планомерной. Начало работы галереи современного искусства связывалось с организацией республиканской Весенней экспозиции, традиционной еще с советского времени. Изобразительное искусство обусловлено кардинальными социальными изменениями традиционной художественной культуры и логикой собственного развития. Последнее закономерно обнаруживает себя в поле взаимовлияний традиционного мироощущения этнической культуры, и европейского художественного опыта его технического обоснования. Здесь заключена своеобразная парадигма развития культуры как живого организма, восполняющего потери в искусстве, творческой реализации его генофонда. Совокупность межэтнических аспектов культурного диалога, взаимодействие общих и локальных закономерностей развития этнической культуры обусловлены историей.

Явления художественной культуры, самобытно проецируемые в произведениях изобразительного искусства, предлагалось рассмотреть в экспозиционно-исследовательском проекте «Изобразительное искусство Калмыкии в евразийском диалоге культур: век XXI» (2003–2005). Автором Батыревой С. Г. ставилась задача осмысления национального искусства — его содержания, форм и функций в процессе реализации тематических художественных выставок: общих, групповых и персональных, стационарных и обменных, передвижных. Их культурное пространство предполагалось постепенно расширять, охватывая не только республику и художественную зону «Юг России», но и другие регионы страны с закономерным выходом за ее пределы. Организующим научно-методическим и коммерческим центром должна была стать Галерея современного искусства «Юг», планирующая проведение тематических экспозиций скульптуры, живописи, графики, сценографии и декоративно-прикладного искусства в рамках заявленного проекта. Важно было определить перспективный план работы галереи, слагаемый из основных тематических выставок, экспозиций по творческим заявкам художников, деятелей культуры и просто зрителей, заинтересованных в плодотворном развитии современного искусства Калмыкии.

Своевременная инициатива была направлена на устранение деструктивных перестроечных и постперестроечных явлений в обществе, оказавших негативное влияние на искусство изобразительное. Его вынужденная адаптация к откровенно рыночным условиям бытия постсоветской эпохи представляла собой сложный, во многом болезненный процесс переориентации творческой деятельности к смене идеологических установок российского общества. Художник, оказавшись один на один с демократическими свободами, растерялся: далеко не каждый сумел перестроиться в новых условиях, найти творческую нишу, не отрекаясь от выбранной профессии. В советское время он был в той или иной степени защищен системой производственно-художественных заказов, осуществлявшей смычку художника с потребительскими запросами общества. Идеология требовала пропагандистского обоснования, реализуемого художником, что давало ему возможность иметь сравнительно стабильное материальное существование, и в конечном итоге — возможность творить, осуществляя духовные замыслы. Бесплатной для советского художника была практика работы на творческих дачах России и стран СНГ. Одно это давало мощный заряд художнику развиваться и совершенствоваться, пробуя свои силы в многообразии видов и жанров изобразительного искусства, их технического претворения…

Последнее десятилетие ушедшего столетия художественный процесс шел подспудно, изливаясь, в основном, в выставках персонального значения. Факт, иллюстрирующий творческую разобщенность коллектива. Обобщая многое, что ему сопутствовало, можно констатировать: достижения в области монументальной скульптуры, и прежде всего, культовой, а также в станковых формах живописи, появление особых жанров, ранее почти отсутствовавших в искусстве советской эпохи. Это мемориальная пластика и активизировавшееся сувенирное производство, объемлющее не только декоративно-прикладное искусство, но и живопись, графику, скульптуру. Последнее появилось на потребу самого широкого зрителя. Удовлетворение рынка художественных услуг, в котором заинтересован автор, давало ему необходимое ощущение востребованности творческой деятельности. Вместе с тем нередко он оказывался в плену массовых запросов зрителя и вынужден был работать только на рынок, не оглядываясь на творчество других и не заглядывая далеко в будущее. В таком случае автор мало-помалу превращался в ремесленника, пусть и квалифицированный в кустарной сфере производства, но постепенно теряющего творческую потенцию Художника, создающего произведение Искусства.

Вместе с тем время перемен не истребило духовную потребность общения. Открывается выставка «Хамдан» как явление творческой готовности авторов работать. Очень важно было составить интересную познавательную экспозицию, дающую простор воображению и мыслям зрителя. Заинтересованным в этом экспонентам была предоставлена (согласно условиям проекта) свобода бескомпромиссного авторского отбора, ставящего цель внести свою достойную лепту в экспозицию. Выставком вместе с тем, представленный специалистами выставочного зала, с целью лучшего экспонирования имел право корректировать составление, содержание и оформление экспозиции.

Эскиз пригласительного билета на историческую выставку был предоставлен Г. Котиновой, предложившей назвать выставочный зал Галереей современного искусства «ЮГ». Конечно, стоило бы оконкретить в графическом изображе-

нии, какой «юг» имеется в виду (Черноморское побережье Краснодарского края, волжские просторы Астраханской или Волгоградской областей или горные выси северокавказских республик). Все это «Юг», обозначенный художественной зоной «Юг России» (в прошлом «Советский Юг»), в которой каждый из регионов отличался особенностями не только ландшафта, но и этнической культуры. Важно было найти емкий красочный символ степной республики, имеющей свои художественные традиции. Интересно отметить, название галереи не стали оконкречивать под влиянием художников из бывших авангардистов, активно участвовавших в возрождении выставочной деятельности.

Долгожданная экспозиционная площадь, выделенная художникам, начала успешно функционировать по принятому плану экспозиций Галереи современного искусства. В план 2003 года вошли: июнь — совместная Н. и Д. Санджиевых, Республиканская «Хамдан» (Весенняя); июль — живопись А. Асуханова (Чечня), «Поиски новой Реальности» (С. и Г. Котиновы, В. Пуринов, Р. Тимошенко); август — «Евразийские мотивы в скульптуре», выставка «Субъекты малых форм» (вместе с прикладниками) студентов Элистинского училища искусств и малой Грековки; сентябрь — республиканская «Осенняя» («Мифы и реальность XXI века», или «Взгляд в Пространство», долженствующая рассмотреть творческое взаимодействие Пространства и Художника; октябрь — «Графика сегодня» (книжная, промышленная графика, станковая) и «Традиционное в современном» (декоративно-прикладное искусство), предполагавшая рассмотреть ее современное состояние; ноябрь — групповая «Леджинов и другие», «Взгляд из-за занавеса» (театрально-декорационное искусство), групповая «Мы из Шамбая, или лицом к Природе»; декабрь — юбилейная к 80-летию народного художника России Г. Рокчинского и «Рождественская» выставка-продажа, переходящая на январь следующего 2004 года.

Разнообразные в тематике экспозиции, запланированные выставочным залом Министерства культуры РК, были в целом реализованы. Плодотворные результаты работы объясняются формированием инициативной группы, куда вошли художники Ц. М. Адучиев, В. А. Бадмаев, искусствовед С. Г. Батырева, сотрудник зала В. Бондарук, художники Н. К. Галушкин, Н. К. Евсеева, С.Котинов, А. М. Поваев и Г. Н. Ушанова. Группой было выработано Положение о Художественном совете от 4 июля 2003 года, в котором говорилось:

1. В сфере общественно-профессиональной реконструкция Союза художников Калмыкии сегодня невозможна в силу объективных обстоятельств. Необходимо сначала отладить постоянную работу выставочного зала ГУП «Калмконцерт» при МК РК с дальнейшей перспективой создания творческо-коммерческого объединения, призванного решать задачи функционирования и дальнейшего развития современного художественного процесса Калмыкии.

2. С этой целью избран и утвержден состав Художественного совета при выставочном зале МК РК в качестве координационного и методического совета художников Калмыкии. В перспективе его последовательной работы планировалось создание концепции развития, учитывающей принципиальный отбор произведений на открываемые выставки изобразительного искусства. Их организация с учетом качественных изменений художественного процесса в республике должна проводиться в системе таких культурных инициатив, как: разработка Целевой программы выставочной деятельности художников Калмыкии в

системе бюджетного финансирования республики. В ее русле программировался план творческих конкурсов в системе материального поощрения (в форме персональных грантов), поддерживаемой Министерством культуры и Министерством промышленности Республики Калмыкия, Мэрией г. Элисты.

3. В связи с этим необходимо открытие в Министерстве культуры РК (ГУ «Калмконцерт», в частности) web-сайта, представляющего калмыцкое изобразительное искусство с выходом в международную торговую сеть Интернет. В реализации продажи произведений определенный процент суммы должен переводиться на счет Миистерства культуры РК в целях решения актуального вопроса учебно-производственных и творческих мастерских для декоративно-прикладного отделения Элистинского училища искусств и материальной поддержки художников, не имеющих площади для постоянной творческой работы.

4. Особое внимание необходимо уделить решению проблемы преемственности в подготовке профессиональных кадров. Такие учебные заведения, как Училище искусств им. П. Чонкушова, Школа искусств, Калмыцкий филиал художественного училища им. М. Грекова, осуществляющие на деле решение кадровой задачи, должны быть на особом положении в системе МК РК. Предметы изобразительного цикла в учебных заведениях и общеобразовательных школах должны вести дипломированные художники на договорной основе, учитывающей ставку по самому высокому разряду, а для преподавателей сельских школ выплату дополнительных льгот и предоставление творческих дней).

5. Необходимо решение вопроса о реконструкции выставочной площади Музея изобразительных искусств, не участвующего в художественном процессе, функционирующего как хранилище произведений искусства, фактически не пополняемого в течении десятилетия. Фонд культурного наследия Калмыкии должен комплектоваться за счет отбора достойных произведений, закупаемых по линии Министерства культуры РК. В этом спонтанно появившемся Положении о Художественном Совете от 4 июля 2003 года практически были сформулированы все звенья цепи, призванные активизировать в реализации творческую деятельность.

Внешней стороной процесса было справедливое акцентирование выставочной деятельности, предполагавшей организацию и проведение республиканских, тематических (по видам и жанрам), групповых (по интересам), персональных, выставок одной картины, обменных с другими регионами, краями и областями, передвижных по районам Республики Калмыкии. В многолетнем опыте практической работы Калмыцкой государственной картинной галереи с художниками, творческим союзом и министерством культуры музей всегда выступал связкой этой органичной цепи, результатом которой было искусство, развивавшееся в русле времени. Музем изобразительных искусств, фактически не выполнявшим этих функции в течении продолжительного времени, была разрушена система взаимосвязей «Художник – Союз – Музей – Министерство», функционирование которой в советское время осуществлялось в целенаправленной деятельности художественного музея. Позитивно настроенной части творческой интеллигенции пришлось брать на себя инициативу в создании и реализации указанной программы действий по активизации художественного процесса в республике. Отвечая вызовам времени выставочный зал МК РК начал работу, призванный поддержать творческий потенциал художников, «забытых» в перипитиях перестройки.

Эпоха перемен в потоке многочисленных следствий кардинального процесса предъявляла свои требования к содержанию экспонирования, активизировавшегося благодаря энтузиазму творческой интеллигенции. Инициатива 10 июня 2003 года выявилась в создании плана деятельности центрального выставочного зала ГУ «Калмконцерт» (бывший ДКП). В тугой узел постперестроечного периода сплелись проблемы творческой деятельности и преемственности художественных традиций в культуре производства и спроса, товарных требований к произведению искусства, традиционно экспонируемому на выставках. Оно все чаще выступает в качестве сувенирного изделия, отвечая вызовам глобализующегося мира. Необходимость в создании памятного подарка, активизированная материальной заинтересованностью художника в отсутствии поддержки со стороны государства, закономерно возросла в условиях расширяющегося этнокультурного взаимодействия в мировом сообществе. Тенденция глобализации культуры рождала интерес потенциального покупателя к ее этнической выразительности, стимулирующий творческие поиски в производстве произведения, необходимого в массовой сфере культурного обмена. Сувенир становится объектом коммерциализации искусства, востребованного в расширяющейся социокультурной сфере туризма.

Его тиражированное производство, отвечающее условиям художественного рынка, и с другой стороны, сохранение традиционной основы произведения — «прокрустово ложе» декоративно-прикладного искусства. В обозначенных тенденциях коммерциализации и этнизации художественной формы живописи, скульптуры и прикладного творчества развивается искусство Калмыкии начала XXI века. Действительно, произведение как этнический символ необходимо в активном диалоге культур, характеризующем эпоху стремительно изменяющегося мира. Это визитная карточка культуры этноса, как правило, представляющая его самосознание в художественной форме сувенира. Бытие его во многом определено факторами перспективы общественно-политического, экономического и культурного развития республики в системе российской государственности. Способы воплощения «этнического начала на разных стадиях художественного развития (этноса — *С. Б.*) позволяют выделить среди многих социальных функций искусства собственно этнические его функции» [Щедрина 1987: 172], активизированные потребностями общества, вовлеченного в процесс глобализации и кросс-культурного взаимодействия.

Обращение художника-профессионала к сувенирной живописи продиктовано реальными рыночными отношениями, сложившимися в пространстве постсоветской культуры. Роптавший ранее на идеологические оковы социализма, жаждавший самовыражения автор сейчас полностью свободен… К сожалению, вместе с этим пришла проблема невостребованности его труда, достаточно хорошо оплачиваемого и поощряемого ранее в сфере социалистической пропаганды. «Производственная» работа художника, обеспечивавшаяся функционированием художественно-производственных мастерских в советское время, давала ему реальную «материальную» основу заниматься творчеством. Ныне автор полностью свободен в борьбе за существование и право называться художником. Известный компромисс предоставляет ему искусство сувенира, обусловленное спросом покупателя. Его интересы, далеко не всегда художественного уровня, диктуют автору запросы широкого потребительского рынка. И это одна из важных проблем

сувенирного производства, претендующего на эстетическую выразительность исполнения и воплощение этнических художественных традиций.

В качестве живописного сувенира авторами большей частью предлагается традиционный этнографический сюжет: кибитки, лошадки и буддийские храмы на фоне безоглядной калмыцкой степи. Живописный рынок искусства наводнен степными и речными «пейзажами с лошадками». В многочисленных вариациях хорошо знакомого, ставшего почти традиционным сюжета (иногда для разнообразия вносятся изображения буддийского монастыря «хурула», водоема, отары овец или пары верблюдов, фигур людей, одетых в национальные одежды), представленного в экспозициях начала XXI века, зачастую теряется то немногое, что сотворено в процессе созидания. Разнообразны художественные поиски в этом направлении — от свиточной живописи А. Поваева до акварельных миниатюр Т. Сураевой. Законченностью стиля исполнения отмечены реалистические произведения В. Ургадулова, С. Ользятиева, В. Терехова, нашедших свою живописную нишу в производстве подарочных изделий. В этом ряду произведения Э. Сангаджиева выделялись тонким колоризмом и достаточно обстоятельным знанием традиционной культуры народа. Его живопись удачно совмещала интересы как рядового, так и подготовленного покупателя.

В череде знакомых зрителю «буддийских» композиций «Чинтамани», «Встреча» и «Танцующая Тара» А. Поваева появляются красочные анималистические сюжеты «Павлин», «Ящерица», «Бабочка», исполненные в подчеркнуто декоративной манере. Им близки ориентализирующие сюжеты Д. Васькиной-Сангаджиевой произведений «Восточная композиция», «Веера» и «Дракон», выполненные в технике свиточной живописи. Карандашом исполненные графические листы «Золотой шар» и «Чаша» Г. Нуровой привлекают неприхотливостью исходного материала, чистотой мягкого штриха и линии, сдержанного колорита, рождающих задумчивый, немного отстраненный образ. Творческих работ в прикладной сфере искусства сравнительно немного, и это заставляло задуматься о дальнейшей судьбе художественного изделия, питающего современный рынок потребления.

Показательной в этом плане надо рассматривать новогоднюю экспозицию произведений художников Калмыкии 2003 года. Устроители Галереи современного искусства «Юг» неслучайно назвали выставку-продажу «Староновогодние мотивы», подчеркнув почти не изменившееся содержание новой, и в то же время во многом знакомой нашему зрителю экспозиции.

Староновогодний рынок искусства, «выставленного на продажу», представил произведения творчески работающего В. Монтышева. В их череде выделялся колоритом прочувствованной, мастерски реализованной живописи «Натюрморт с аквариумом». Небольшой прикладной раздел экспозиции образовали формообразующие композиции В. Куберлинова и деревянное панно-календарь Д. Павловой, его ученицы, представляющие местную школу художественной обработки дерева. Основную массу на выставке составляли упомянутые пейзажи, разные по уровню исполнения, предназначенные зрителю, а еще точнее — покупателю… Подобные сюжеты определяют лицо художественного рынка в республике.

Вместе с тем «рынок искусства» заметно расширяется в систематических торговых акциях, устраиваемых в выставочном зале Министерства культуры и Союза художников Калмыкии. Объясняется мнением, что это не только возможно,

но просто необходимо организовывать пресловутые продажи пальто, брюк, «Мир камня» на фоне произведений наших художников. В начале века подобная практика становится традиционной. В чем причины такой откровенной коммерциализации искусства? Неужели прошло время Искусства, живущего творческой деятельностью Художника? К сожалению, сегодня он выступает поставщиком очередных сувенирных изделий, зачастую не устраивающих качеством исполнения даже рядового покупателя. Последний готов в порыве дани искусству приобрести в подарок степной мотив, но нередко отказывается от не профессионально, но расторопно исполненного полотна...

Под деятельностью художника по традиции подразумевается творчество. Обязательным его условием является наполнение произведения мыслью, чувствами, самобытным мировидением художника. Сотворение образа должно отвечать профессиональному качеству исполнения произведения живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства. Это обязательное условие бытия Искусства. Совокупность требований определяет художественную ценность произведения, выражающего Личность художника. Как оценить его творческую индивидуальность? В принципе невозможно перевести в те или иные денежные единицы ценность процесса творческого озарения и самовыражения. Как могут Дух и духовность быть соотносимы с товарной стоимостью на рынке? Не только честный художник, бескорыстно и полностью отдающийся творчеству, но и не менее честный, пусть и не знакомый с художественными изысками зритель придет в затруднение, определяя рыночную цену товара, каким является настоящее произведение Искусства.

Не потому ли так легко это делается в отношении пресловутых «степных лошадок», сработанных привычно — не задумываясь — на продажу? Они сформировали рынок, который трудно назвать художественным, об этом свидетельствовала очередная выставка-продажа. Их масса, напористая и целеустремленная на быструю продажу, во многом формирует дешевое рыночное содержание современного искусства Калмыкии. Думаем, именно количество, закономерно переходящее в качество обезличенного товарного формотворчества, создает условия для появления выставок-продаж, в русле которых естественно и вполне презентабельно смотрелись в начале века предметы широкого потребления (пальто, брюки, поделки из камня и многое другое).

Наводнение дешевой безвкусицы от искусства, конечно, не способствует художественному образованию массы потенциальных покупателей. В этих сувенирных изделиях нет души, а зачастую и просто ремесленного мастерства исполнителя. Искусство сегодня во многом обесценено теми, кто должен его создавать и теми, кто приобретает такие поделки от коммерции на выставках-распродажах. Их устроение надо рассматривать попыткой «сломать» устаревшие для кого-то взгляды на Искусство. Сейчас, по их мнению, все продается. Чтобы оно стало ходовым товаром, необходимо снизить планку творчества до такой степени, чтобы оно отвечало потребностям самого широкого зрителя, а еще точнее, — просто покупателя. В таком случае произведение искусства (произведение ли?) становится товаром массового потребления. В замкнутую цепь «товар–деньги–товар» рыночного производства пытаются вовлечь Искусство, открывая пресловутые выставки-продажи, предначенные для массового потребления… В перспективе можно предположить появление больших ярмарок сельскохозяйственной и про-

мышленной продукции, показываемой вперемежку с произведениями живописи, графики и скульптуры.

Тенденция, рельефно выявляемая в сфере коммерциализации изобразительного искусства, соединяет понятия, на первый взгляд, несовместимые. Ведь идя в ногу со временем, уже не до Творчества, сопряженного с Искусством. Пусть оно станет уделом одиночек, копающихся в поисках самовыражения. Зачем нужна эта самая Самость, когда она не в ходу у Покупателя? Может создаться впечатление, что мы вообще против последнего. Конечно, нет: должен быть покупатель на рынке искусства, но пусть он будет не оценщиком стоимости товаря, а ценителем искусства. Мы за зрителя, предъявляющего к творчеству художника высокие требования, не позволяющие ему упасть до уровня ремесленника, зачастую не владеющего своим ремеслом. Необходим цивилизованный рынок творческого труда художника, сотворяющего не просто «вещицу на память», а новую реальность, заставляющую зрителя внимательнее всмотреться в себя, окружающих, наше бытие. Не для удовлетворения наших бытовых и материальных потребностей должен работать художник, а во всю полноту своих творческих возможностей. Тогда появится произведение искусства, для которого оскорбительно быть фоном на рынке товаров массового потребления. Необходимо создание «творческой индустрии» в производстве сувенирного изделия, раз уж времени бег убыстряется…

…Думаем, часть художников просто растерялась под агрессивным напором коммерциализации современного искусства. Разорвать и в новом качестве соединить эту цепь понятий способен автор, требовательно относящийся к себе, уважающий себя как творческую личность. В размышлениях о состоянии искусства нового века, отметим важность инициативы Министерства культуры Республики Калмыкия. Впервые после перестроечного и постперестроечного забвения искусства была открыта выставка с целью пополнения фондов Калмыцкого государственного музея изобразительных искусств, ныне вошедших в собрание Национального музея Республики Калмыкия им. Н. Пальмова. Здесь были представлены произведения живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства, предназначенные для целенаправленного закупа творческих работ калмыцких художников.

Годы безвременья обусловили их «свободное плавание», не гарантированное государственной поддержкой. В силу этих обстоятельств художник сегодня творит, обреченный на работу для продажи, полностью зависимый от покупательского спроса зрителя. Долгожданная акция ведомства и обещание сделать ее систематической с целью материального поддержания авторов и целенаправленного комплектования фондов художественного музея республики была принята ими с готовностью. Ответом явилась экспозиция, составленная из произведений, большей частью знакомых, но преподнесенных с заявкой «быть в собрании музея». Среди них и произведения 60–80-х гг. прошлого столетия. Отметим, 90-е гг. в собрании ГМИИ практически отсутствуют в силу перестроечных и постперестроечных кризисных явлений в музейном деле, в частности, и в культуре в целом. Но именно они, отражающие рубеж столетий, во многом проецируют современное состояние изобразительного искусства Калмыкии.

Являясь текущим творческим процессом, искусство не может быть независимым от общества. Художник всегда отвечает, в конечном итоге, на его запросы. В этой цепи «искусство–художник–общество», основательно выстроенной в советские времена, в эпоху перемен «выпал» художник, забытый в перипитиях пере-

стройки. Через десятилетие безвременья в обществе формируются позитивные изменения в сфере духовной, проявляется интерес к личности творческой, без которой невозможно дальнейшее развитие художественной культуры.

Экспозиция вместила в себя более 70 произведений 25 авторов, предназначенных войти в собрание музея, хранилища культурного достояния республики. В изменившихся условиях современного бытия ушла в прошлое советская тематика произведений авторов, так или иначе отдавших ей искреннюю дань, овеянную верой в социалистические идеи. Нет сегодня почвы, питавшей семьдесят лет тему производственного труда во славу отечества. Заметим, не может быть она «плохой» лишь потому, что это советское прошлое: оно родило наше настоящее, устремленное в общее будущее. Эта путеводная нить, соединяющая бытие, зримо прослеживалась в экспозиции, являющей реалистическое лицо калмыцкого изобразительного искусства начала века.

Пейзаж как жанр, независимый от социальных перемен, представлял широкое поле живописных поисков в творчестве М. Мошулдаева, С. Кравченко, В. Терехова, В. Монтышева, А. Канаева, Д. Васькиной-Сангаджиевой, Т. Сураевой, С. Ользятиева, А. Санджиева, В. Совы, выражающих свое видение мира, уровень реалистического живописания. Свежую «изюминку» пейзажной части экспозиции составили морские пейзажи Р. Тимошенко, привезенные из Франции. Сделанные на пленэре, они отмечены сочностью колорита, овеянного ветром Атлантики. Новые произведения М. Мошулдаева «Весна» и «Гуляя в парке» продолжили академическую линию российской живописи. Запоминались трепетная выписанность мазка в произведениях «Мелодия весны» и «Летний Маныч» С. Кравченко, техничный уровень исполнения сувенирных полотен С.Ользятиева и лапидарная манера письма пейзажей В. Терехова.

Мир в его многоцветьи являли произведения: «Перед дождем» В. Совы, «В тихом омуте» С. Кравченко, «Ностальгия» Т. Сураевой, арбатские мотивы Элисты С. Деликовой, городские и сельские А. Куськиева, степные пейзажи В. Терехова, Б. Бембетова, В. Баталаева. Драматической выразительностью решения выделялась живопись «Степь горит», дополняемая пленэрной серией «Атлантическое побережье» Р. Тимошенко, пейзажами «Розовые берега озера Маныч» С. Кравченко и северной серией В. Монтышева «Урга. Ханты-Мансийский край». Последняя явилась результатом творческого осмысления нового ландшафта художником. Интересно сопрягались в экспозиции эти сюжеты с индийскими пейзажами серии «Дхарамсала. Гималаи» В. Монтышева, наполненной философской отрешенностью буддизма. Неожиданный натюрморт «Золотые рыбки в лотосовом раю» заключали ряд полнокровной живописи автора. Ее выразительность воспринималась полем серьезных тематических поисков В. Монтышева в произведениях, посвященных религии. Буддийские мотивы в композициях «Ом мани падме хум» и «Дорога к храму», а также натурные зарисовки Дхармасалы явились своеобразным ответом автора на изменения в обществе. Обращение к религиозному сюжету давало ему возможность духовного причала, необходимого в творческой деятельности.

Искусство эпохи перемен отмечено поисками, замещающими лакуну потерянного нравственного идеала советской эпохи. В русле этих веяний могла восприниматься и работа «99 изображений» С. Котинова, играющего формой в сакральном поле иконографического канона буддизма. Истоками известной

свиточной живописи А. Поваева нужно видеть середину восьмидесятых, время отказа от реализма и обращения к традициям буддийской живописи. Поискам формовыражения в этой сфере автор остается верен и поныне. Его живопись представляет своеобразный синтез традиций иконописи, осмысленных в реалистическом изображении. Такова сложная монументальная композиция «Цаган Аав», где художник попытался соединить иконографические приемы письма с реализмом трактовки жанровых сюжетов современного бытия народа.

Триптих старейшины калмыцкой живописи У. Бадмаева из серии «В краю предков» был посвящен эпосу «Джангар», являя собой живописное обобщение творческих поисков. В ориентации на историческое прошлое были созданы тематические композиции В. Ошланова «Чингис-хан» и «Федор Калмык», тяготеющие к жанру исторического портрета. И это было показательным в характеристике процесса: пока нет определенности формирующегося настоящего, взоры художника всегда будут обращены в прошлое, как правило, героическое, имеющее ценностное выражение культурного наследия.

В процессе самоутверждения калмыцкий художник самообразуется в творчестве. Поиски идентичности одухотворяют произведения, значимые, — ими в конечном итоге формируется культурное достояние народа. Интересно отметить: истинный мастер всегда работает на вечность, оставаясь в произведениях искусства. Иными словами, магия творчества освящена борьбой художника со Временем, в которой он иногда побеждает… Замечательная пластика «Борца сумо» скульптора Н. Евсеевой надолго задерживала взгляд зрителя. Вбирая в себя пространство экспозиции, произведение «держало» ряд авторских композиций. В произведениях «Мальчик на седле», «Лама», «Композиция» чувствуется напряжение глубоко продуманной, опоэтизированной формы. Метафизическая патетика культовых образов была колоритно оттенена теплой аурой парной фигурной композиции В. Васькина. В этнической символике художественного образа «Серебряной девочки» и «Золотого мальчика» одухотворена пластика человеческого тела. Скульптурный раздел экспозиции мог быть дополнен произведениями авторов Н. Эледжиева и С. Ботиева. Творчество каждого из них являет собой уникальную творческую ипостась современной калмыцкой пластики.

В разделах живописи и графики заслуживали внимательного восприятия произведения Д. Васькиной и Г. Нуровой. Жанровый характер и монументализирующие тенденции их творческих поисков сформировали индивидуальный стиль авторов. Им отмечены свиточная живопись «Калмыцкая сказка», «Павлины» и «Ур Сар», графические листы «Ээж», «Глаза», «Цаган идян» и «Аршан», выполненные в смешанной технике пастели и акварели.

Всегда притягательно творчество художников-прикладников, питаемое традициями народного искусства. Его небольшой раздел представляли многообразная миниатюрная пластика В. Дорджиева, плодотворно работающего с костью, «Торгоутский сотник», вырезанный в дереве Е. Баинхараевым, шахматный комплект мастера Е. Хахулина и серебряные гарнитуры ювелира Г. Ушановой.

Евразийское поле калмыцкого изобразительного искусства живо самобытным выражением этнической идентичности художников. Знаковой поддержкой национального искусства явилось проведение в республике Национального конкурса «Улан Зала» с вручением ежегодной премии «Муза» деятелям культуры по 10 номинациям: музыкантам, писателям, артистам, художникам. Среди послед-

них высоко были оценены творческие достижения живописца Ц. Адучиева, ставшего победителем в номинации «Художник Года». За произведения «Легенда. Воин», «Посвящение натюрморту», серию «Земные идолы» живописец был удостоен премии «Муза» Национального конкурса «Улан Зала» 2004 года. Символом общественного признания явилась звенящая статика образа «Музы», созданного для премиального фонда Национального конкурса «Улан Зала» по заказу Министерства культуры Республики Калмыкия. Автор «Музы» — скульптор Н. Евсеева, чьи работы всегда наполнены биением творческого пульса.

Изобразительное искусство Калмыкии вправе рассматривать художественной проекцией изменяющегося бытия. Оперируя образами, оно вырабатывает целостное представление о мире, потенциально позитивное, несмотря на смену ценностных установок общества. Наблюдаемая дегероизация эпохи, создаваемая в игре познавательных и творческих сил, выступает рефлексией автора, чутко реагирующего в вечном поиске гармонии, цели и смысла человеческого существования. Искусство познает мир с помощью художественных образов, в которых синтезированы культурные ценности.

Одна из них — историческая память общества, сохраняющая его целостность. В начале века по традиции, оставшейся с советских времен, продолжают устраиваться выставки памятных дат. 50-летие восстановления попранной в сибирской ссылке автономии калмыцкого народа было оформлено тематической экспозицией галереи «Юг». Предпринятая попытка исторической ретроспекции темы, обозначенной на афише выставки, свидетельствовала о преемственности поколений, формирующей гражданскую позицию художника, и в новое время отдающего ей творческую дань.

Исторической памятью общества живет жанр плаката Калмыкии. Тема политических репрессий была поднята в графических листах А. Санджиева «Вспомним всех поименно», «Ссылка калмыков: обыкновенный геноцид» и «Через народ перешагнуть нельзя». Лаконичной выразительностью отмечена композиция ритуальных лампадок, выстроенных в нескончаемый ряд поминовения ушедших в мир иной. Эмоциональной сдержанности художественный образ «Черное солнце Сибири» Ц. Адучиева запомнился космической тональностью осмысления трагедии народа. Оно нашло неожиданно емкое многозначное решение в работе В. Тимошенко «Буддийский мотив». Достаточно традиционным выглядело воспроизведение военной темы в триптихе Ю. Бадмаева «Память». Произведения Ц. Адучиева «В день Победы» и «Победный день ветеранов» объединяло философское обобщение, реализованное в полотне «Надежды маленький оркестр»…

Параллельно теме героического советского прошлого художники продолжают обращаться к номадическому средневековому прошлому народа. История калмыков претворена в живописных полотнах М. Мошулдаева «Кочевники», Ю. Хаджинова «Заясн Заян», У. Бадмаева «Возвращение к хотону», Т. Цонхлаева «Хранительница очага» и В. Ошланова «Далекое и близкое». Мистическое выражение приобретает память в диптихе В. Киштанова «Борец всегда в Бардо – между смертью и жизнью». О бренности человеческого бытия рассуждает А. Поваев в произведении «Мандала Авалокитешвары», показывая разрушение символической Вселенной. В буддийских и фольклорных сюжетах, проецирующих этническое мировоззрение авторов, заключен дух развития художественных традиций культуры. Вместе с тем тематической целостности выставки в произведениях,

воссоздающих историю, к сожалению, не было. Фрагментарное бытие жанра объясняется избирательной позицией художника, выявляющего в творчестве знаковые исторические вехи культуры. Ойрато-калмыцкий период средневековья и период депортации калмыцкого народа выступают индикатором памяти, фокусирующим этническую идентичность автора.

Реализм как стилистическая направленность выставки, был представлен лирической ретроспекцией известных произведений заслуженного художника России У. Бадмаева: «Улица Пионерская», «Тропинка в город», «III микрорайон строится». В эмоциональном выражении им были близки камерные живописные этюды студентов Элистинского училища искусств А. Куськиева, С. Деликовой и М. Эрднеева. Организаторам выставки важно было показать их работы рядом с произведениями зрелого художника. В такой преемственности виделось естественное желание продолжить связующую нить калмыцкого искусства. Важно отметить: в работах молодых не было эпохального выражения соцреализма; оно ушло вместе с прекрасным живописным циклом восьмидесятых С. Болдырева, неожиданно представленным в экспозиции. Полотна «Лето» и «В ожидании попутной», перекликающиеся в восприятии с лирикой жизнеутверждающих образов советского искусства 20–30-х годов, несли дыхание времени в тематике и стиле воспроизведения. Трепетной поэтизации жизни обыденной, навевающей грусть узнавания быстролетного времени был близок по духу обаятельный портретный образ «Лидочки» Г. Нуровой, выполненный в технике пастели.

Индивидуальное мироощущение несло искусство художников всех поколений в творческом процессе диалога традиций. Замедленный ритм бытия наполнял летние голландские пейзажи М. Мошулдаева из серии «Гаага». В динамике кинематографического плана воспринимался его портрет артиста А. Сасыкова в роли главы рода Орнана из фильма «Пегий пес, бегущий краем моря»; в сюжетной перекличке с модернизмом — произведение С. Котинова «История любви». Евразийский колорит скульптурных композиций С. Ботиева в художественных образах «Поэт и Муза», «Лев Гумилев» в характерной этюдной незавершенности замысла давал зрителю пространство домысливания в творческом диалоге с автором.

Более органичной в выражении темы исторической памяти выглядела майская экспозиция 2005 года «И помнит мир спасенный…», посвященная 60-летнему юбилею Победы. Открытая в канун праздника, выставка была светла и задумчива в осмыслении сурового прошлого. Время — великий судья в измерении всего, что сделано человеком. Поэтому так естественно сопрягались вечные для нашего искусства темы матери-родины, воинов, отстоявших ее в смертных боях, и мирного настоящего.

Памяти павших посвящено полотно «Солдаты 41-го» народного художника Калмыкии А. Поваева, созданное еще в восьмидесятые годы прошлого столетия к 40-летию Победы, по случаю которого устраивалась очередная республиканская художественная выставка в Калмыцкой государственной картинной галерее. Сюжет посвящен землякам художника, ушедшим на войну из его родного поселка Шин Мер. Не все из них вернулись на родину, в майские дни по обычаю, завещанному предками, чтят их память, собравшись под древом, наполовину засохшим и все же к весне выбросившим молодые зеленые побеги. Произведение вобрало в себя главное, что хотели сказать авторы экспозиции. И сделано это было с

искренним чувством уважения и сопричастности прошлому и настоящему. Полотно, дополняемое в экспозиции свиточной живописью А. Поваева («Воин» и «Окон-Тенгри»), свидетельствовало о широте интересов автора. В композиционные основы изображения художник по своему усмотрению вносил изменения, выходя за рамки изобразительного канона. Это заставляло по-иному оценивать его творчество. В новых работах «Подношение Малевичу» и «Малевич и степь» автор в поисках выхода из каноничного лабиринта искусства буддизма, отважно соединил в творческой игре несовместимые, на наш взгляд, правила изображения…

В естественном продолжении темы Памяти была выстроена портретная череда произведений заслуженного художника России У. Бадмаева, посвященная ветеранам П. Н. Оружейникову, А. М. Джимбееву и Г. И. Кузьмину; В. Хахулина «Памяти моего отца», В. Совы «Балка Гашун» и «Безымянная высота», В. Монтышева «Портрет Б.Городовикова. Победный 45-й», С. Кравченко «Выстояли», В. Терехова «Хулхута». Из скульптуры на выставке было представлено произведение заслуженного художника России В. Васькина «Победители» (мрамор).

В осмыслении темы подвига во имя Родины авторы привычно следовали правилам социалистического реализма. Образ солдата, прошедшего огненной дорогой Великой Отечественной, рожден патриотическими чувствами художника, не вышедшего за грани каноничной «советской темы». В ее русле воссоздано материнское лицо Родины в живописи Т. Сураевой «Солдатская вдова», В. Хахулина «Вдова» и «Мать солдата», В. Совы «Уехал сынок на войну». В них много цитаты, заимствованной из советской эпохи и мирно перекочевавшей в постперестроечное время. Такая преемственность естественна в искусстве, пока не найдена новая позиция в осмыслении прошлого в настоящем, каким бы оно не было, разумно жить наработанным и даже отработанным временем. В этом сохраняется память, оставляющая нам путеводную нить в будущее…

Характерную отстраненность видения темы художником, сложившимся в постсоветское время, несли в экспозиции декоративные поиски В. Ошланова. Лишенная иллюстративного подхода живопись была представлена произведениями из серии «Победный марш», светлыми по настроению, акцентированными в колорите, передающем в красочном слое особенности живописания. Другой спектр цветовой гаммы свойственен произведениям заслуженного художника Калмыкии В. Монтышева — «Жажда» и «Посвящение 110 ОККД. Благословение». Напряжение колорита, вязкого в пастозной фактуре приглушенного цвета, останавливало внимание зрителя, погружая в ассоциативный строй мысли автора, своеобразно решающего тему преемственности поколений.

Сквозь призму пережитого озвучена связь времен автором Ц. Адучиевым в диптихе «Победный день. На лесоповале» и «Ветераны войны». Таким видится ему судьба поколения, прошедшего испытания войной и депортацией. Жизнь противоречива, ее сложные перипетии — основа тематической композиции, прочитываемой не заданной формулой соцреализма, требующей ассоциативного домысливания сюжета. Наше настоящее значимо выглядело в психологической состоятельности женских портретов «Буга» и «Девушка из 41-го года» Г. Нуровой. В них много просветленного состояния души, сопрягаемого в графической чистоте линии и ненавязчивого колорита. Автором найден зримый идеал, передаваемый ею трепетно в русле буддийского миропонимания. Близок по настроению

этим произведениям натюрморт Т. Сураевой «Ностальгия». Празднично воспринимались декоративные свитки Д. Васькиной-Сангаджиевой «Ур Сар» и «Свет в окне», панно Е. Баинхараева «Японские мотивы». Тихой «задумчивости» пейзажа Э. Азыдова «Вечереет. Туман» отвечала источающая свет живопись С. Ользятиева «Ожидание праздника».

В целом экспозиция продемонстрировала новый, не озабоченный идеологией прошлого взгляд на жизнь, продолжающуюся. Ничто не стоит на месте, и в этом движении заключена диалектика бытия, получающего отображение в искусстве. Небольшая, пламенеющая алым цветом композиция «Цветы» Г. Котиновой завораживала одухотворяющим сиянием колорита, взятого в тональности чисто, мощно, светло и нежно. Здесь не было прямого обращения к теме войны, здесь царила Жизнь, прекрасная в ясном колорите жизнеутверждающей живописи. Не Смерть во имя Жизни, идейно программированную в произведениях соцреализма и названии выставки «Помнит мир спасенный», а просто Жизнь. Да здравствует Жизнь!

Анализ искусства начала двадцать первого века будет неполным, если не рассмотреть его в призме научно-технических достижений настоящего. Этим объясняется появление цветной фотографии, необыкновенно точно воспроизводящей реальность, в выставочной деятельности Галереи современного искусства «Юг». Выразительные средства выдвинули художественную фотографию на передовую изобразительного искусства. В новом информационном пространстве культуры воспринимаются выставки, посвященные фотографии. Это явление Времени, определяющее художественную фотографию видом современного искусства.

Экспозиция «В объективе — люди, годы, события…» собрала фотоработы Б. Басанова, Е. Манжеевой и известного мастера Н. Бошева. Изменения бытия во времени и пространстве фиксирует фотоаппарат. Техническими средствами продуцируется летопись нашей жизни, по сути своей, механическая, не будь за объективом внимательного и зоркого глаза художника. Именно он запечатлевает проявления жизни в ракурсе, отвечающем его индивидуальности: человеческой и творческой… Личность сама отмеряет качество явления в череде Бытия. Годы концентрируются в События, объединяющие нас в этом временном потоке, называемом Жизнью.

Рассматривая выставку как несомненное событие культуры, отметим явственную динамику художественного процесса — от технического в своей основе противостояния Времени, к художественному, с философским выражением, взгляду на Бытие. Не просто плывущий по течению человек с фотообъективом, а творческая индивидуальность вылавливает из реки бытия События, в мгновенной фиксации концентрируя художественную значимость того, что и как увидел Художник.

Интересно было до открытия выставки прочитывать безымянные работы авторов. В таком показе могло быть запрограммировано участие зрителя в процессе осмысления художественного образа фотографии. Реализуемый в музейной практике своеобразный опыт социального анкетирования современника представляет интерес в исследовании процесса восприятия искусства. Выставка была призвана подчеркнуть авторскую принадлежность работ, поэтому каждая из них сопровождалась названием. У молодого автора Б. Басанова они выразительно односложны: «Душа», «Память», «У чекистов», «На улице», или «Оптимист». Была в

них мужская немногословность и четко выраженная позиция заинтересованного фиксатора события. Не на каждом произведении дольше обычного задерживается взгляд посетителя, пытающегося по-своему осмыслить сюжет. За портретом нищей «Цыганочки» или «Оптимиста» на мусорной свалке зримо встают большие социальные проблемы Времени, в котором мы живем. В официальном русле воспринимались его «Память», посвященная майскому празднику Победы, или композиция рабочего момента в кабинете ФСБ «У чекистов». В этих композициях автор Б. Басанов, прежде всего, фоторепортер на задании от редакции газеты «Хальм унн»… Вместе с тем его выразительный «глаз» в фотоснимке «Душа» фиксирует немаловажный момент творческого осмысления своей профессии, который должен иметь продолжение.

Е. Манжеевой, пришедшей в фотографию из изобразительного искусства, — известной в республике художника по ткани, — рождены художественные образы: «Забытые стихи», «Баиркины радости», или «Лаганский экстрим». В произведении под названием «Ох, уж эти вопросы» был представлен портрет президента республики К. Илюмжинова, сменяемый композиционно выверенным групповым портретом «Юбиляры национального». Взгляд художника, отбрасывая сиюминутность временного потока, откладывается в серии фотопроизведений «Уходящая эпоха» в выразительных сюжетах «Эжкины хлопоты» или «Заготовка топлива». Хорошо прочитывается детская тема в череде работ от анималистических до спортивных сюжетов: «Процесс пошел», «Лаганский экстрим», «Юный дзюдоист». Последний запоминается выразительностью выбранного момента спортивного события.

Творческая и женская индивидуальность автора наиболее полно раскрылась в серии «Астраханский заповедник». Естественное стремление комбинировать фотоматериал, исправляя техническую статику кадра, реализуется в появлении таких художественных композиций, как «Весна пришла» и «Лотосы». Красивый фотоэтюд обнаженной натуры «Сон» выдает «руку» дизайнера по ткани в продуманной эстетике драпировки фона. Из ландшафтных зарисовок выделим легкую, воспаряющую вверх светлую пагоду «Под снегом». Сочный в материальной насыщенности цвета «Ритуал» из культовой серии — творческая заявка сформировавшегося фотохудожника.

Первой коллективной выставке художественной фотографии предшествовали персональные экспозиции Н. Бошева, признанного в этой сфере мастера. Его художественные образы, представляющие «людей и годы…», начиная с семидесятых и по наше время — своеобразная мозаика Времени. Ракурс определен жизненным опытом и зрелостью взгляда на Жизнь. Наработано им много и выставлялось далеко не все, что раскрывает его творческую индивидуальность полностью. В череде работ за кадром проецировалась личность, сопереживающая, не только фиксирующая многочисленные события в жизни республики. Творчество его многотемно и объемно: «Духовность», «Спорт», «Официальный репортаж», «Калмыцкая интеллигенция», «Судьба народа». Оно органично объемлет черно-белый и цветной периоды развития художественной фотографии в Калмыкии. Их отличает высокий технический уровень исполнения и личностное мировосприятие, воспринимаемое в динамике развития.

Хорошо просматривается в произведениях рубежа 80–90-х гг. стремление к планетарному видению в круглом горизонте его больших ландшафтных компо-

зиций. Это обусловлено особым ракурсом сверху, объемлющим взаимосвязанное единство природы и человека. Целостность видения Художника определяет авторскую манеру исполнения произведений, вычленяющих из бытия художественную выразительность События. Ему есть, что вспомнить, рассматривая фотообразы, созданные в «реальности поэтических реминисценций».

Персональная экспозиция из произведений разных лет художника Н. Бошева, выражала его мировоззрение в поэтическом восприятии мира, трепетного в своей выразительности и неповторимого. Хотя и здесь автор, верный себе, подписывал свои произведения строками известных поэтов, как бы уступая им пальму первенства, привычно уходя в тень смутного «воспоминания» (в переводе с лат. «реминесценция»), отражения явлений бытия. Смутным его ни в коей-мере назвать нельзя: художественные образы сияют чистотой взгляда на огромный мир, в котором мы живем. Но далеко не каждый из нас способен взглянуть на него так беззащитно и по-детски непосредственно, не отторгая от себя жестко, поделовому деля мир на себя и все остальное. Последнее так характерно для нашего времени: мы постоянно что-то строим, предварительно разрушив до основания то, что было, и беззастенчиво затем утверждаем себя при этом созидателями. Не здесь ли кроется драматизм нашего кратковременного бытия, наполненного его крайними противоречиями, характерными для рубежа XX–XXI веков?..

Поэтому так органично воспринимались его работы, посвященные религии: портрет Его Святейшества Далай-ламы XIV, хурульный интерьер, обрядовые натюрморты. Все это снято мастерски и тактично с соблюдением гармоничного равновесия в композиции, колорите и светотеневой моделировке объема. Рождающееся чувство умиротворения созвучно буддийскому утверждению срединного пути, избегающего крайних проявлений Бытия, а вместе с ними жестокости, насилия и страдания. Сострадание, а в произведениях Н. Бошева сопереживание — основа его творческого метода в создании своей Реальности. Иным определением его произведения разных жанров — портреты, пейзажи, тематические композиции и натюрморты — назвать нельзя. Она многообразна, вобрав в себя удивительную гармонию взаимоотношений автора с миром: природой, людьми, с самим собой. Произведения эти нельзя назвать отзвуками в конкретном значении слова «реминисценция». Ведь совокупность их выражает целостную объемную картину мироздания...

Чуткое, поэтически преобразующее многогранную реальность творчество художника, характеризует его лириком чистейшей воды, несмотря на физическую материальность выразительных средств фотографии. Пластический язык его произведений точен и выразителен в воспроизведении прошлого и настоящего. Это способность поэта философски осмысливать Бытие, запечатленное в объективе фотоаппарата: монументальный памятник Эрнста Неизвестного «Исход и Возвращение», завораживающая серия «Небо», изящные этнографические зарисовки, прекрасный степной пейзаж, такой разный в проявлениях природы.

Объединяющим началом сюжетов является мироощущение, в основе которого всегда лежит чувство: грусть, удивление, тихая радость, тревога, умиротворение…Чувство рождает ОБРАЗ, созвучный творческой индивидуальности художника, честного и требовательного к самому себе. Он очень требователен к тому, что выходит из-под его объектива: может до бесконечности снимать сюжет, подавая его с разных точек зрения, не удовлетворяясь достигнутым, и в конце кон-

цов добиваясь поставленной цели. Результатом кропотливой работы становится образ, рожденный в процессе творчества – созидания новой Реальности, находящей созвучие в известных строках известных поэтов.

Для лирика, тонко чувствующего красоту в пластике фотографии, не существует двухмерной плоскости изображения. Автор мыслит категориями пространства, созданного его воображением, где взаимозависимы история и современность, день и ночь, земля и небо, темное и светлое, духовное и материальное… Этот ряд оппозиций можно продолжать до бесконечности, говоря о творчестве Н. Бошева. В работах, вместивших бессонные ночи творческого горения, муки сомнений, размышления и жестокую необходимость выбора, нет безобразного. Без образного мышления нет художника Н. Бошева, его творческой индивидуальности. Им создан огромный фотоархив: за каждым из составляющих его снимков стоит историческая значимость факта-явления, преобразованного волшебным объективом в руках мастера.

В произведениях создана панорама всей Калмыкии с ее бескрайними степными просторами и бесконечная портретная галерея ее тружеников — села и города в череде событий и явлений. Как человек думающий, он тяготеет к явлениям Времени, особое внимание уделяя культуре: театру, музыке и изобразительному искусству. Сегодня в сфере пластических средств живописи, скульптуры, графики достойное место занимает художественная фотография в высокопрофессиональных снимках Н. Бошева. Здесь запечатлена фотолетопись культуры и искусства Калмыкии, которую он ведет на протяжении более чем трех десятилетий. Венцом ее нужно рассматривать композиции последних лет, где Природа, а именно ее гармония так созвучна душе художника. Близко увиденная и воспроизведенная им, она притягивает глубиной мироощущения, выражаемого в точно найденном ракурсе, монументальной выразительности крупного плана, звонкой фиксации быстролетного мига бытия и полнокровном колорите натуры. Это его натюрморты с изображением хрупкого цветка на тонком стебле, драгоценной капли росы, легкой парящей в осеннем воздухе паутинки. Здесь он поэт, необремененный долгими поисками формы. Она рождена самой Жизнью, он ее увидел и зафиксировал выразительными средствами художественной фотографии.

...Поле изобразительного искусства расширяется с течением времени. Процесс этот идет особенно интенсивно в русле интеграции технических достижений в искусстве. В отражении ее появляется новая терминология: виртуальная художественная реальность, компьютерная графика, цифровое искусство, сопровождающие появление новых видов искусств. Этому есть материальное основание в научно-технической революции, сопровождающей развитие изобразительного искусства в мировом процессе глобализации культуры…

Заключение

Изобразительное искусство Калмыкии второй половины XX столетия сформировано в лоне советской культуры, рожденной Октябрьским переворотом. Оно развивалось в русле истории социалистического государства как одна из многих региональных школ России. Вместе с тем ограничиваться отечественными рубежами культуры в анализе предмета исследования будет недостаточно. Творческий потенциал калмыцкого художника питает древняя предыстория монголоязычного народа, уходящая в далекое прошлое Центральной Азии. В ее европейском продолжении и переосмыслении в творчестве самобытно выражается содержание художественного процесса 60–90-х гг. XX века.

Самосознание творческой личности проецируется в произведениях живописи и скульптуры, графики, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. В исследовании, поднимающем проблему художественных традиций, отметим: образ, создаваемый автором с развитым этническим самосознанием, несет ценностно-базовое ядро традиционной культуры народа. В анализе содержания художественного образа естественно выявляется структурообразующая роль наследия. В историческом процессе бытия этноса искусство выполняет миссию «самосознания культуры». Здесь осуществляется преемственность художественных традиций на уровне творческих индивидуальностей, созидающих изобразительное искусство Калмыкии. Призмой преломления объективной реальности, трансформирующей ее в художественное произведение, является Личность. Мировоззрение творческой личности, формируемое в совокупности общественного сознания и самосознания, определяет развитие искусства и в целом современный художественный процесс. Отсюда методологический треугольник в изучении искусства, в понимании того, как в бытии общества культура и искусство взаимодействуют в развитии, осуществляя социальные связи в цепи «культура – личность – искусство». Этим объясняется обращение к методам комплексного междисциплинарного исследования искусства, рассматриваемого в системе российской художественной культуры второй половины XX века.

Строительство социализма получило многообразное отражение в советском искусстве национальных регионов 60–90-х гг. Социалистический реализм как метод отображения реальности проходит вехи развития от становления «сурового стиля» шестидесятников до отражения перестроечных явлений девяностых. Изобразительное искусство выражает общественное сознание, спроецированное динамикой развития культуры.

Всоциокультурологическом подходе исследования важны локальные особенности художественного процесса в проявлении традиций, формирующих и направляющих творчество личности. Вместе с тем искусство, анализируемое в общем цивилизационном процессе, его изменение на межформационных рубежах развития свидетельствует о важности межэтнических аспектов культурного обмена. Во взаимодействии всемирно-исторических стадиальных и этнических (локальных) закономерностей развития культуры в эпоху глобализации сформировано изобразительное искусство Калмыкии 60–90-х гг. и начала XXI века.

Историко-культурное исследование рассматривается опытом, не претендующим на всеобъемлющую полноту разработки темы: отсутствуют фундаментальные изыскания с многоаспектным анализом искусства обзорного или частного характера. Впервые предпринятое в практике российского искусствознания, изучение объемлет историю становления, возрождения и развития изобразительного искусства Калмыкии, освещает проблему художественных традиций в видовом и жанровом многообразии содержания произведений.

Тема, хронологически охватывая период с 60-х по 90-е гг. XX века, не рассматривалась ранее ни в научной, ни в популярной периодической литературе. В публикациях республиканской периодической печати автора, начиная с 70-х гг. прошлого века, можно найти те или иные аспекты указанной проблематики. В обобщении материала изобразительного искусства автором применен опыт реконструкции художественных традиций (монографии «Калмыцкое народное декоративно-прикладное искусство XIX — начала XX вв.», «Старокалмыцкое искусство.Опыт историко-культурной реконструкции», «Традиционное изобразительное искусство Калмыкии XIX — начала XX вв.»), а также исследования современного искусства («Образная память предков» и др.).

Фольклорные и буддийские мотивы в сюжете и художественной форме произведений, проецирующие этническое самосознание творческой личности, объемлют явление «культурного номадизма», представленное в синкретизме традиций и новых тенденций художественного процесса рубежа веков. Висследовании его развития поэтапно прослежена судьба традиций в изобразительном искусстве, анализируемом в системе отечественной культуры.

Творчество авторов, выпускников российских и бывшего СНГ высших и средних учебных заведений, реализовалось в идеологическом русле искусства соцреализма. Сформированное как явление довоенной истории 30-х гг., оно утрачивается в депортационный период и затем вновь возрождается в ускоренном темпе восстановления автономии и социалистического строительства 60-х — начала 90-х гг. XX века. Обращение художника к истории народа, фольклору и нравственно-этическим ценностям культуры формирует образный мир произведений. Искусство транслирует, сохраняя коллективный опыт в традициях: механизм их реализации меняется в тот или иной период развития культуры, условно называемый исследователями традиционным, каноническим или креативным [Щедрина 1987]. В художественном процессе второй половины XX века (1957–2000) и начала XXI века этническое ядро мышления автора сохраняется, трансформируясь в инокультурных связях реального бытия советского и постсоветского общества. Тенденции, обозначенные в исследовании, являют в совокупности общее и специфическое художественного процесса, каким предстает изобразительное искусство Калмыкии данного периода.

Истоки культуры, уходящие в Центральную Азию, питаютисторическую память общества, определяя художественный процесс, это дает возможность осмыслить закономерности его развития. Репродуктивная способность традиции зависит от состояния культуры: чем больше утрат ее целостности, тем более сосредоточено в творчестве художника с этническим самосознанием стремление реконструироватькультуру. Образная память предков одухотворяет творческие поиски авторов, создающих самобытные произведения социалистического реализма.

Преемственность развития художественной культуры интегрирует особое положение исторического жанрав искусстве. Последний переживает подъем в творчестве художников, динамически развиваясь от этнографической фиксации исторического эпизода до монументального обобщения истории народа. Произведения «Герой Отечественной войны 1812 года Цо-Манджи Буратов», «Портрет Зая-пандиты» и «Это было в начале времен, в стародавний век золотой…» Г. Рокчинского, «Командарм Ока Городовиков» и цикл «Исход и возвращение» К. Ольдаева, «Супруги» и «Ветеран» У. Бадмаева, «Слово о герое» и «Счастье», триптих «Мы-интернационалисты» О. Кикеева, «Похороны при луне» В. Ургадулова, «Аюка-хан» и «Воззвание Ленина к калмыкам» А. Поваева и многие другие образуют живописную панораму истории Калмыкии, продолжаемую в скульптуре и графике, сценографии и декоративно-прикладном искусстве.

Тенденцией развития художественного процесса выделяем движение от статики описания (иллюстрирования) сюжета к творческому осмыслению реальности в создании художественного образа. Самосознание общества, существенно меняясь в процессе эволюции, сохраняется, передаваясь из поколения в поколение. В таком контексте воспринимаются образы исторических личностей, сопряженные с национальной идеей (ориентированной на Прошлое) в обращении к мифологии, религии, этнической картине мира. Здесь формируются идеи, которые в истории народа являются доминантными в развитии этнического самосознания, проецируемого в искусстве.

Изучение художественного процесса предполагает исследование феномена культуры, сущностным ядром которой являются сохраняющиеся архетипы общественного сознания. В самоидентификации творческой личностью обозначен широкий спектр традиций — от реализма социалистической эпохи до постмодернистских исканий рубежа XX–XXI вв. Отметим, формалистические поиски художников, обращающихся к фольклорной тематике, не всегда приводят к образной памяти предков. Художник ее обретает, творческирепродуцируя выразительными средствами искусства структуру традиционного мифопоэтического мироощущения.

Пространство и время — важнейшие категории, образующие систему координат культуры, в рамках которой возникают, функционируют и развиваются явления искусства. Его этническая выразительность формируется в индивидуальном мировосприятии, объединяющем исходное мифопоэтическое и рационально-логическое начала. Обусловленное реальным этнокультурным ландшафтом, самосознание творческой личности образует двуединство креативного и консервативного в совокупности сознательных и бессознательных установок деятельности. В творческих поисках личность формируется, опираясь на архетипические конструкции сознания, этноконфессиональную принадлежность, нали-

чие национально-территориальной государственности, историю народа, — выступающие доминантами развития национального искусства.

Традиционное мироощущение выстраивает картину мира, проецирующую этническую идентичность общества, членом которого личность является. Индивид творит в совокупности смыслов и установок этнической культуры, реализуя тем самым свою культурную идентичность [Зверева 2006: 27–33]. Особый уровень идентичности предполагает правомочное обращение художника к эпическому творчеству народа. «Сакральность его деяния» характеризуется «эпическим сознанием — чрезвычайно сложной реальностью этнической культуры, которую можно интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах, раскрывающих творческую активность этноса» [Бичеев 2006: 29].

Слитная органика взаимосвязей пространства-времени свойственна мифопоэтическому мироощущению Г. Рокчинского, воплотившего образную память предков в произведениях «Мөрн-эрдни», «Җаңһрин җиндмн», «Джунгария». Анализ живописи позволяет выявить традиционную картину мира с сохраняющимися архетипами родового начала культуры. Осмысливая наследие, автор создает пра-временной мифопоэтический Образ в плоскостных параметрах пространства этнической Вселенной. Возвращение к мифовоззрению предков, сохраняющему хронотроп традиции, одухотворяет творчество: этим значим вклад авторав искусство Калмыкии.

Фольклорные и буддийские тенденции, нередко перекрываемые, выступают этнообразующими доминантами художественного процесса. В произведениях А. Поваева, В. Бадмаева, Д. Санджиева проецируется универсальный вектор этнической идеи, демонстрирующий непрерывность исторического прошлого и настоящего в художественном поле российской культуры. В реалистическом формовыражении исторического сюжета произведений В. Ургадулова («Вдовы», «Процессия», «Похороны при луне»), Н. Эледжиева («Э. Деликов», «Зая-пандита») и других находит отражение прошлое и современность. Фольклор, выросший на традиционной почве бытия кочевого народа, его духовность, оформленная в нравственно-этическую систему философии буддизма, взаимообусловлены в развитии этнической культуры. Строгое исполнение канонических требований в скульптуре В. Васькина и иконописи В. Монтышева(«Будда Шакьямуни», «Белая Тара», «Цаган Аав») или авторская трансформация канона в произведениях А. Поваева («Тара в Шин-Мере», «Далха», серия «Встречи») одухотворяют художественный образ. В противоречии заложен источник этнического направлениякалмыцкого изобразительного искусства, не ограничиваемого реалистической фиксацией советской истории и настоящего рубежа веков.

В русле перестроечных перемен формируется биполярное поле его дальнейшего развития в широком спектре взаимосвязей традиций и новаций постсоветского времени. Художественные течения «авангардизм» и «культурный номадизм», синкретичные в происхождении, ориентированы на традиции, заложенные в истоках русского модернизма и архаике культуры монгольских номадов. Трепетное воплощение номадических образов можно видеть в скульптуре Н. Евсеевой («Номад», «Летящий монах», «Седло», «Эхо»). В произведениях калмыцких «авангардистов» Ю. Давыдова, С. и Г. Котиновых, Р. Тимошенко и В. Пуринова концентрируется европейский полюс развития изобразительного искусства.В противовес «авангардному» или «номадическому» программированию тематики наблю-

дается ясное осознание евразийской судьбы современной калмыцкой культуры. В скульптурных образах С. Ботиева («Лучник», «Фаворский и «Джангар», графических сериях «Цаган-Нурские мотивы» и «Посвящение В. Хлебникову») предметом осмысления становится человек и природное окружение, их особые взаимоотношения в самобытном содержании искусства Калмыкии. Формируется качественно иной уровень самосознания художника, открытого культурным веяниям прошлого и настоящего Евразии, российского Отечества.

Исследование традиций в искусстве рубежа веков приводит к осознанию ускоренного размывания этнической традиции в условиях глобализации культуры. Пробивающийся на поверхность процесса животворный родник требует активного содействия в его сохранении и передаче новому поколению. В его воспитании искусство выступает языком, транслирующим и сохраняющим коллективный художественный опыт. В процессе исторического этносоциогенеза закладывалась устойчивость традиций, механизм реализации которых менялся в тот или иной период развития культуры. Традиция сохраняется, трансформируясь в иноэтнических связях, в результате иноэтническое входит в этническую культуру, обуславливая ее современное состояние.

В синтезируемом мировоззренческом поле искусства, связывающем на переломном этапе его прошлое и будущее, выстраиваются традиционные ориентиры в сотворчестве слоев и поколений. Здесь концентрируется система нравственно-духовных ценностей, связанных с почитанием предков, семьи и рода, стремлением жить с природой и другими общностями в разумном равновесии. Это духовный стержень этноса, не дающий ему раствориться в сложном современном мире с его попытками все унифицировать и стандартизировать. В целом его можно охарактеризовать зрелым осознанием своего культурного наследия, обретающего актуальность в процессе усиливающейся универсализации культуры в мировом масштабе.

Российской художественной культуре в исторической эволюции, отмечают исследователи, свойственен инверсионный тип развития, в основе которого лежит логика «отрицания отрицания, т.е. деструкции [Искусство в ситуации смены циклов… 2002: 18–21], своеобразно трансформируемой в ее локальных вариациях. Стабилизирующей доминантой развития Калмыкии XX века естественно рассматривать архетипическую основу искусства, духовного стержня развития культуры. В психологическом подходе исследованияискусство осознается как «исторический процесс, заключающийся в переходе от переживаний архетипических (коллективных представлений) к различным трансперсональным переживаниям» [Бичеев 2006: 19].

В пространстве этноинтегрирующих и этнодифференцирующих свойств культуры искусство продуцирует стилистику, концептуально-образные модели художественного мышления в жанровых структурах и композиционных схемах изображения. В процессе взаимодействия культур этнические особенности фольклора, символа национальной культуры, все менее запечатлеваются в отдельных формах и все более — в неповторимом взаимодействии элементов. Это наглядно демонстрирует художественный процесс Калмыкии 60–90-х гг. в многообразии явлений: исторической памяти, фольклорных и буддийских мотивов творчества, реализуемых в образной картине мира. На уровне зрелой личности, осмысливающей в творческой деятельности традиционную культуру народа, транслируются

ценности, активизирующие тонус самосознания общества, его потенциального развития.

Обобщая, подчеркнем: анализ искусства невозможен вне культурного контекста, где искусство рассматривается важнейшей формой бытия культуры. «Искусствознание, наука об искусстве, является структурной частью науки о культуре. В пределах общей теории культуры возможно рассмотрение социальных явлений искусства, как возможно познание искусства в широком историко-культурном контексте» [Яновский, Агошков 2006: 28.]. Духовные ценности евразийского поля культуры Калмыкии, проецируемые в искусстве, формируются в эмоциональной природе сознания творческой личности, выражающей свое отношение к объективной реальности в создании художественных образов.

В предпринятом исследовании приходим к следующим положениям:

– развитиеизобразительного искусства есть исторически обусловленный процесс, в анализе которого важны социальные аспекты бытия культуры;

–формообразующим, стабилизирующим и регулирующим фактором развития искусства является художественная традиция, осуществляющая процесс преемственности культуры;

–преемственность культуры и искусства реализуется в сложном процессе взаимодействия традиции и инновации;

– выразительные средства изобразительного искусства репродуцируют модель мира в пространственно-временных параметрах мифопоэтической художественной традиции, «активизируемой» в переходные кризисные периоды истории народа;

– развитие калмыцкого изобразительного искусства второй половины XX века циклично, обусловлено социально-экономическими и политическими изменениями в обществе, определено исторической судьбой художественной культуры России. Здесь сформировано целое и частное, общее и специфическое рассматриваемого явления — изобразительного искусства Калмыкии 60–90-х гг. XX века.

Список использованных источников и литература

КУРК НА. Ф.Р-131. Дела Совета народных комиссаров Калмыцкой АССР.

КУРК НА.Ф.Р-156. Дела Министерства культуры Калмыцкой АССР. Протоколы заседаний художественных советов при Совете министров Калмыцкой АССР.

КУРК НА. Ф.Р-307. Дела Правления Союза художников Калмыцкой АССР.

Абаева Л. Л. Культ гор и буддизм в Бурятии. – М.: Наука, 1992. – 142 с.

Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Вып. 3. – М.: Наука, 1972. – С. 110–155.

Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1992. – Т. 1. – С. 110–111.

Авляев Г. О. Происхождение калмыцкого народа. 2-е изд., перераб. и исправл. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 2002. – 325 с.

Адучиев Ц. М. Живопись, графика. – Элиста: АПП «Джангар», 2003. – 32 с.

Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. Отв. ред. А. Я. Зись. – М.: Наука, 1983. – 368 с.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Стереотип. изд. Пер. с англ. – М.: «Архитектура-С», 2007. – 392 с., ил.

Арутюнов С. А. Механизм усвоения нововведений в этнической культуре // Методологические проблемы исследования этнических культур. Материалы симпозиума. – Ереван, 1978. – С. 7–8.

Арутюнов С. А. Этнография и время // IV конгресс этнографов и антропологов России. Нальчик. 20–23 сентября 2001 г. – Тезисы докладов. – М., 2001. – С. 14.

Арутюнов С. А., Жуковская Н. Л. Этнос и город // Проблемы сохранения традиционных культур. Энергия: экономика, техника, экология. М., 1992. – № 12. – С. 67–72.

Архив правления Союза художников СССР. Д. 614, оп. 1, с. 97, л. 4, 13.

Афасижев М. Н. Системно-исторический анализ искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1983. – С. 159–180.

Ахиезер А. С. Социокультурные механизмы циклов культуры // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М.: Наука, 2002. – С. 116–135.

Аюшова Ц. Н. Этническая картина мира калмыков: лингвокультурологический аспект. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2012. – 112 с.

Бадмаева А. А. Тема депортации в изобразительном искусстве Калмыкии. – Альбом. – Элиста, 1994. – С. 1–3.

Бадмаев В. Н. Национальная идентичность: дискурс и социальная практика // РАН. Институт истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова. – М.; Элиста. – 2002. – 110 с.

Бадмаев В. Н. Феномен национальной идентичности (социально-философский анализ). – Волгоград; Элиста: РИО КИСЭПИ, 2005. – 279 с.

Бакаева Э. П. Категории пространства и времени в культуре калмыков: маркеры / V конгресс этнографов и антропологов России. Омск, 9–12 июня 2003 г. Тезисы докладов. – М., 2003.

Баллер Э. А. Преемственность в развитии культуры // АН СССР. Институт философии. – М.: Наука, 1969. – 294 с.

Барабаш Ю. А. Комплексное изучение искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1983. – С. 126–158.

Батракова С. П. Искусство и миф: из истории живописи XX века. М.: Искусство, – 2002. – 215 с., ил.

Батырева К. П. Этнокультурные доминанты в формировании эстетики калмыцкого народного костюма. Автореф. дис. ... канд. философ. н. – М., 2008. – 27 с.

Батырева С. Г. Зональная художественная выставка «Советский Юг». Живопись, скульптура, графика, монументальное и театрально-декорационное искусство. Калмыцкая АССР. Каталог. – Нальчик: СХ РСФСР, 1979. – С. 33–39.

Батырева С. Г. На пути к зрелости. О современном изобразительном искусстве Калмыкии // Дружба народов. – М.: Изв. Советов народ. депутатов СССР, 1980. – № 6. – С. 94–97.

Батырева С. Г., Бошева В. П. Республиканская художественная выставка, посвященная 60-летию Советской Калмыкии. Живопись, графика, скульптура, театрально-декорационное и декоративно-прикладное искусство. Каталог. – Элиста: Союз худож. Калмыцкой АССР; Государств. музей искусства народов Востока, 1980.

Батырева С. Г. В непрерывном поиске. О современной калмыцкой живописи // Теегин герл. – № 6. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1981.

Батырева С. Г. О научно-практической конференции «Проблемы развития калмыцкого изобразительного искусства» // Художник. – М., 1981. – № 10. С. 18.

О научно-практическом семинаре «Изобразительное искусство Калмыкии к 60-летию образования СССР» // Художник. – М., 1983. – № 7. С. 23; О выставке калмыцких художников в ГМИНВ // Художник. – М., 1981. – № 6. – С. 26–27.

Батырева С. Г. Искусство Калмыкии XVIII–XX вв. Каталог. – Элиста: Калм. гос. картин. галерея, 1984. – 32 с., ил.

Батырева С. Г., Богородская Н. С., Гаанданчийн Д., Прокофьева Н. Г. Дорогами дружбы. Москва – Элиста – Улан-Батор. Выставка произведений художников СССР и МНР. Каталог. М.: Сов. худож., 1986. – С. 9–10.

Батырева С. Г. Старокалмыцкое искусство. Альбом. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991. – 127 с., 102 ил.

Батырева С. Г. Евразийское пространство скульптуры // Труды КГУ. Народы Калмыкии: перспективы социокультурного и этнического развития. – Элиста, 2000. – С. 124–128.

Батырева С. Г. «Джангар» и В. А. Фаворский // Тематический лекторий «Калмыцкое изобразительное искусство». – Элиста: Калм. гос. картин. галерея, 1990.

Батырева С. Г. Эпоха Аюки-хана в калмыцком изобразительном искусстве // Материальные и духовные основы калмыцкой государственности в составе России. Мат-лы Междунар. науч. конф. – Элиста: КГУ, 2002. – Ч. 2. – С. 8–11.

Батырева С. Г. Этнокультурогенез калмыков в свете теории Л. Н. Гумилева // Материалы конференции «Л. Н. Гумилев. Теория этногенеза и исторические судьбы Евразии». – СПб.: Европейский дом, 2002. – С. 87–91.

Батырева С. Г. Образная память предков. Живопись Г. Рокчинского во времени и пространстве калмыцкой традиционной культуры. – Элиста: АПП «Джангар», 2004. – 104 с., ил.

Батырева С. Г. От реализма — к символике буддизма // Шамбала. № 2. – Элиста: КИОН РАН, 1994.

Батырева С. Г. Буддизм и калмыцкий народный орнамент // Шамбала, №№ 3–4. – Элиста, КИОН РАН, 1995.

Батырева С. Г. Старокалмыцкое искусство XVII – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. – М.: Наука, 2005. – 141 с., ил.

Батырева С. Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. – Элиста: НПП «Джангар», 2006. – 160 с., ил.

Батырева С. Г. Музей традиционной культуры в системе науки и образования. Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН. – Элиста: НПП «Джангар», 2007. – 184 с., ил.

Батырева С. Г. Изобразительное искусство Калмыкии 60–90-х годов XX века (к постановке проблемы исследования) // Научная мысль Кавказа. Научный и общественно-политический журнал. Северо-Кавказский науч. центр высшей школы Южного Федерального ун-та. – 2008, – № 4. – Ч. 2. – С. 99–102.

Батырева С. Г. Искусство как фактор этнической идентичности личности // Искусство в школе. – 2008. – № 5. – С. 77–80.

Батырева С. Г. Изобразительное искусство Калмыкии 60–90-х годов XX века (К проблеме этнической идентичности творческой личности) // Культурная жизнь Юга России. – 2008. – № 3. – С. 9–13.

Бембеева. Т. Ц-У. Убуш Бадмаев. – Элиста, 1990.

Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства / предисл. Р. А. Гальцевой. – М.: Искусство, Лига, 1994. В 2 т. – Т. I. – 542 с.

Бернштейн Б. М. Традиция и канон. Два парадокса // Советское искусствознание, 80. Вып. 2. – М., 1981. – С. 112–153.

Бернштейн Б. М. Пространственные искусства как феномен культуры / Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л., Наука, 1987. – С. 135–142.

Бичеев Б. А. Мифолого-религиозные основы формирования этнического сознания калмыков. Автореф. дис. … д-ра философ. н. Ставрополь, 2006.

Бичеев Б. А. Этнообразующие доминанты духовной культуры западных монголов (ойратов). Отв. ред. Авксентьев В. А. – Элиста: КГУ, 2003. – 204 с.

Борев Ю. Б. Эстетика. Изд-е 4-е, доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.

Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. АН СССР. Ин-т этнограф. им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 1983. – 412 с.

Брудный А. Архетип — связь прошлого с настоящим // Декоративное искусство СССР. 1983. – № 8. – С. 43–44.

Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987. – 288 с.

Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1974. – 268 с., 32 ил.

Ванслов В. В. О станковом искусстве и его судьбах. М.: Изобразит. искусство, 1972. – 296 с.

Васькин В. С. Юбилейная художественная выставка: скульптура, графика. Автор вступ. ст. С. Г. Батырева. – Элиста, 2001. – 22 с.

Вахитов Р. Р. Евразийство и европеизация в России начала XX века: «Российский ориентализм и евразийства // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2013. – № 2. – С. 124.

Вестник Калмыцкого республиканского краеведческого музея имени Н. Н. Пальмова. Вып. 1. – Элиста, 2003. – 104 с.

Викторова Л. Л. Основные этапы этнической истории монгольских народов // Проблемы алтаистики и монголоведения. Вып. 1. – Элиста, 1974.

Викторова Л. Л. Роль стереотипа культуры в этногенезе монголов // Археология и этнография Монголии. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 5–15.

Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – 2-е изд., исправл. и доп. – М.: Изобразит. иск-во, 1985. – 288 с.

Владимир Васькин. Каталог. Автор статьи Воронов Н. В., сост. Короткая Е. Н. – М.: Сов. худож., 1990. – 30 с.

Вопросы социологии искусства: теоретические и методологические проблемы / АН СССР. НИИ искусствознания Министерства культуры СССР. – М.: Наука, 1979. – 352 с.

Выставка молодых художников «Культурный номадизм». – Элиста, 2003. – 15 с.

Выставка художников Калмыкии. Калмыцкое общество «Ниицян». США, штат Нью-Джерси, г. Хауэлл. – 2003.

Выставка произведений художников автономных республик РСФСР. – М., 1971.

Выставка «Художник и модель». Клуб авангардистов. Каталог. – Элиста, 1994. – 10 с.

Выставка современного искусства. От модернизма к постмодернизму. Каталог. – Элиста, 1995. – 16 с.

Галина Ушанова. Выставка ювелирных изделий. Каталог. Автор вступ. ст. С. Г. Батырева. – Элиста; М., 1995. – 18 с.

Гамзатова П. Р. Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа. – М.: «УРСС», 2004. – 144 с.

Г. О. Рокчинский, народный художник России. Юбилейная художественная выставка «Поэма о земле родной», к 80-летию со дня рождения. Живопись. Каталог. Автор вступ. ст. И. А. Новомлинова. – Элиста, 2003. – 21 с.

Гачев Г. Д. Творчество, жизнь, искусство. – М.: Дет. лит., 1980. – 143 с.

Гачев Г. Д. Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1988. – 448 с.

Гачев Г. Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. – М.: Худ. лит., 1989. – 431 с.

Гачев Г. Д. Наука и национальные культуры. – Ростов-на-Дону: РГУ, 1993. – 320 с.

Герасимова К. М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII в. АН СССР. СО Бур. фил. БИОН. – Улан-Удэ: Бур. кн. изд-во, 1971. – 303 с.

Глазунов О. Н. Общее понятие «транзитива» как перехода от одной формы организации социума к другой // Вопросы культурологии. – 2007. – № 11. – С. 29–55.

Григорьев Н. В. Соотношение мифа и искусства в культуре: историко-типологический аспект // Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 99–104.

Гумилёв Л. Н., Кузнецов Б. И. Опыт разбора тибетской иконографии // Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 5. – С. 26–31.

Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. – Л., 1990. – 459 с.

Гусев В. Е. Фольклор как элемент культуры // Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 36–41.

Гусейнов А. А. Диалог культур: возможности и пределы. Вопросы культурологии. – 2008. – № 9. С. 6–9.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – 320 с.

Гуревич П. С. Философия культуры. – М.: Аспект Пресс, 1994. – 315 с.

Данилевский Н. Л. Россия и Европа. – М.: Книга, 1991. – 574 с.

Дейнега В. Никита Санджиев: очерк творчества. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1984. – 64 с., ил.

Джангар. Калмыцкий народный эпос. Пер. С. Липкина. – М.: ГИХЛ, 1958. – 361 с., ил.

Дорогами дружбы. Москва – Элиста – Улан-Батор. Выставка произведений художников СССР и МНР. Каталог. – М.: Сов. худож., 1986. – 38 с.

Дробышев Ю. И. Экологические аспекты традиционной культуры монгольских народов // Человек и природа в духовной культуре Востока. – М.: Наука, 2003. – С. 465–497.

Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 248 с.

Ерасов Б. С. Социальная культурология. В 3 ч. – М.: АО Аспект Пресс, 1994. – 384 с.

Живопись как знак культуры. О творческом наследии народного художника России Г. Рокчинского. Сер. «Калм. интеллигенция». – Элиста: АПП «Джангар», 2004. – 252 с.

Житецкий И. А. Астраханские калмыки. Наблюдения и заметки. – Астрахань, 1892. – С. 51–54.

Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов. Отв. ред. А. П. Деревянко / АН СССР. Ин-т этнограф. им. Н. Н. М.-Маклая. – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит. – 1988. – 196 с.

Жуковская Н. Л. Ламаизм и ранние формы религии. АН СССР. Ин-т этнограф. им. М.-Маклая. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит. – 1977. – 200 с.

Зверева Н. Ю. Культурное измерение понятия идентичности // Вопросы культурологии. – 2006. – № 5.

Зись А. Я. Некоторые методологические проблемы современного искусствознания / Актуальные проблемы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1983. – С. 3–29.

Иванов В. В., Топоров В. Н. Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1970. Вып. VIII. – С. 103–119.

Изобразительное искусство автономных республик РСФСР. – Л.: Худож. РСФСР, 1973. – 449 с., ил.

Иконникова С. Н. Постмодернизм как новая парадигма в культурологии // Вопросы культурологии. – 2008. – № 5. – С. 4–6.

Имкенова А. Б. Этническая идентичность калмыков. – Элиста: АПП «Джангар», 1999. – 90 с.

Искусство автономных республик Российской Федерации. Автор вступ. ст. В. В. Ванслов. – М.: Аврора, 1973. – 192 с., ил.

Искусство в системе культуры. Сост.и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – 272 с.

Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – 467 с.

Искусство Запада и Востока / ред. П. Р. Гамзатова. – М.: Искусство, 1993. – 84 с.

Искусство и этнос: новые парадигмы. – Казань: Изд-во «Дом печати», 2002. – 160 с.

Искусство народов СССР: 1917–1970-е годы. – Л.: Аврора, 1977. – 504 с.

Искусство стран и народов мира. Калмыцкая АССР. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство // Энциклопедия. Т. 3. – М.: Сов. энцикл., 1971. – 472 с.

История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3-х т. – Элиста: ГУ «Издат. дом «Герел», 2009. – Т. 1. – 848 с.: ил.; Т. 2. – 840 с.: ил.; Т. 3. – 747 с.: ил.

Каган М. С. Искусство как феномен культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган // Искусство в системе культуры. – Л.: Наука, 1987. – С. 6–22.

Каган М. С. Принципы построения историко-культурной типологии // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Общественные науки. – 1976. Вып. 13. – С. 68–76.

Каган М. С., Хилтухина Е. Г. Методологические принципы изучения взаимоотношения художественных культур Запада и Востока // Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 176–180.

Калмыцкое изобразительное искусство. Тематический лекторий. – Элиста: Калм. гос. картин. галерея, 1990. – 99 с.

Кантор А. М. О стиле и стилистическом анализе // Советское искусствознание, 1977. Сб. ст. М: Сов. худож., 1978. – С. 383–392.

Кичиков А. Ш. Образная память народа как знак культуры // Образная память народа. Библиограф. пособие. – Элиста: АПП «Джангар», – 1998. – С. 7–8.

Ковалев И. Г. Калмыцкий народный орнамент. – Элиста: Калмиздат, 1970. – 146 с., ил.

Ковалев И. Г. Борис Данильченко. – Элиста: Калм. кн. изд., 1980. – 48 с.

Ковалев И. Г. В. Фаворский в Калмыкии. – Элиста: Калм. гос. картин. галерея, 1998. – 12 репрод.

Коган Л. Н. Социология культуры. – Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 1992. – 117 с.

Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль // Культура народов Востока: материалы и исследования. – М.: Вост. лит., 2002. – 327 с., ил.

Кочешков Н. В. Декоративное искусство монголоязычных народов XIX – середины вв. Отв. ред. С. В. Иванов. – М.: Наука, 1979. – 206 с.

Кочешков Н. В. Этнические традиции в декоративном искусстве монголоязычных народов МНР и СССР (XIX – 70 гг. XX вв.). Академия наук СССР. Ин-т этнограф. им. М.-Маклая. Автореф. ... д-ра ист. н. – М., 1980. – 48 с.

Культурология. XX век: Словарь. – СПб.: Университет. кн., 1997. – 640 с.

Курган В. П. Г. О. Рокчинский. Альбом. Художники Российской Федерации. – Л.: Худож. РСФСР, 1976. – 16 репрод.

Курган В. П. Г. Рокчинский. – Элиста: Калм. кн. изд., 1984. – 64 с., ил.

Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить. – М.: Наука, 2002. – 256 с.

Липкин С. И. Гравюры Джангариады. Посвящается В. А. Фаворскому. – Литературная Россия. – 1966. – № 12 (168). – С. 14.

Лихачев Д. С. Заметки о русском. – М.: Сов. Россия, 1984. – 71 с.

Лобок А. М. Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культур. информ., 1997. – 688 с.

Ломакина И. И. Марзан Шарав. – М.: Изобразит. искусство, 1974. – 192 с.

Лосев А. Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. – Вып. 6. – М., 1964. – С. 351–399.

Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.

Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 480 с.

Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.

Лотман Ю. М., Успенский Б. М. Миф – имя – культура. Ученые записки Тартусского университета. Труды по знаковым системам. – Вып. 6. – Тарту, 1973. – 308 с.

Лотман Ю. М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам. Т. X. Семиотика культуры. Ученые записки Тартусского госуниверситета. – Вып. 463. – Тарту, 1978. – С. 3–17.

Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.

Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 2005. – 702 с.

Магидович М. Л. Профессиональная идентичность художника // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2004. – Т. VII. – № 3. – С. 139–152.

Майдар Д., Пюрвеев Д. Б. От кочевой до мобильной архитектуры. – М.: Стройиздат, 1980. – 216 с., ил.

Максимов К. Н. Калмыкия – субъект Российской Федерации. – М.: Республика, 1995. – 320 с.

Максимов К. Н. Трагедия народа: Репрессии в Калмыкии. 1918–1940-е годы. М.: Наука, 2004. – 311 с.

Маркарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 78–97.

Маркарян Э. С. Соотношение формационных и локальных исторических типов / Этнографические исследования развития культуры. Отв. ред. Першиц А. И., Тер-Акопян Н. Б. – М.: Наука, 1985. – С. 7–30.

Маркина К. Н. Семиотические и культурологические основания типологии культур (на примере традиций России и Китая) // Вопросы культурологии: Научно-практический и методический журнал. № 8, 2007. – М.: Просвещение, 2007. – С. 27–30.

Мастера художественной резьбы по дереву. Каталог выставки. – Элиста: АПП «Джангар», 2003. – 20 с.

Мелетинский Е. М. Время мифическое / Энциклопедия. Мифы народов мира. – М.: Наука, 1982. – Т. 2. – С. 252–253.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Исследования по фольклору и мифологии Востока. – М.: Наука, 1995 (1976). – 406 с.

Мелетинский Е. О. О мифологии Востока и Запада // Фольклор и мифология Востока. – М.: Вост. лит., 1999. – С. 7.

Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1–3. – Л.: Наука, 1975–1980.

Мир вокруг нас: авангард и традиции в единстве и противоречии / Никитский клуб. – М., 2006. – 102 с.

Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. – М.: Согласие, 1997. – 328 с., ил.

Мир эпоса. Сост. В. З. Церенов. Элиста: Калм. кн. изд., 1991. – 128 с., ил.

Митиров А. Г. О цветовой семантике орнамента монгольских народов // Этнография и фольклор монгольских народов. Отв. ред. Митиров А. Г. – Элиста, 1981. – С. 90–100.

Митиров А. Г. Ойраты-калмыки. Века и поколения. – Элиста: Калм. кн. изд., 1998. – 384 с., ил.

Мкртумян Ю. И. Основные компоненты культуры этноса // Методологические проблемы исследования этнических культур. – Ереван, 1978. – С. 42–46.

Мнацаканян М. О. Нации и национализм. Социология и психология национальной жизни. – М.: ЮНИТИ, 2004. – 367 с.

Моль А. Социодинамика культуры / пер. с фр. – М.: Прогресс, 1973. – 406 с.

Мосолова Л. М. Современный цивилизационный процесс, проблемы актуализации традиций этнических культур и образование // Проблемы изучения регионально-этнических культур России и образовательные системы. Тезисы докладов на международной научной конференции. – СПб., 1995.

Муриан И. Ф. К проблеме синтеза в искусстве стран Азии // Синтез в искусстве стран Азии и Африки. Сб. ст. Отв. ред. И. Ф. Муриан. – М.: Наука, 1999.

Муриан И. Ф. Цикличность как одна из форм осознания реальных процессов в истории и искусстве // Сб. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. Отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2004. – С. 216–228.

Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV–VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. – М.: КомКнига, 2005. – 200 с.

Мыльников А. С. К построению исторической типологии культуры и искусства // Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 47–51.

Мыльников А. С. Язык культуры и вопросы изучения этнической специфики средств знаковой коммуникации // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. – Л.: Наука, 1989. – С. 7–37.

Найдорф М. И. К проблеме культурологической терминологии: о механизмах культурной мотивации // Вопросы культурологии. – 2008. – № 10. – С. 4–7.

Неклюдов С. Ю. Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве. Ранние формы искусства. Сб. ст. – М.: Наука, 1972. – С. 191–219.

Неклюдов С. Ю. Монгольских народов мифология // Мифы народов мира. Т. 2. – М.: Сов. энцикл., 1992. – С. 170–173.

Неклюдов С. Ю. Ойрат-калмыцкая мифология // Мифы народов мира. Т. 2. – М.: Сов. энцикл., 1992. – С. 247–248.

Огибенин В. Л. Заметки о принципах индо-тибетской иконографии // Ранние формы искусства. – М.: Наука, 1972. – С. 470–475.

Огнева Е. Д. Структура тибетской иконы // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 103–112.

От модернизма к постмодернизму. Выставка современного искусства. – Элиста. – 2005. – 16 с.

Очерки истории Калмыцкой АССР. Дооктябрьский период. – М: Наука. АН СССР; Институт истории СССР; НИИЯЛИ при Сов. мин-в КАССР. 1967. – 479 с. Эпоха социализма. – М., 1970. – 432 с.

Пальмов Н. Н. Несколько слов по вопросу о культурно-художественных влияниях, каким мог подвергаться калмыцкий народ в продолжении своей исторической жизни // К открытию Областного Калмыцкого историко-этнографического музея. – Астрахань: 1921. – С. 6–14.

Пальмов Н. Н. О калмыцких ремеслах // Калмыцкая степь. Астрахань, 1929. – № 4–6. – С. 64–75.

Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1983. – С. 299–315.

Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. – М.: Наука, 1988. – 216 с.

Пелипенко А. А. Время и пространство в восприятии человека // Мир психологии. 1999. № 4. – С. 30–31.

Пелипенко А. А. Постмодернизм в контексте переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М.: Наука, 2002. – С. 383–397.

Першиц А. И. Динамика традиций и возможности их источниковедческого истолкования // Народы Азии и Африки. – 1981. – № 5. – С. 48–52.

Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сборник статей. АН СССР. Институт востоковедения. Министерство культуры СССР. Институт истории искусств. Отв. ред. И. Ф. Муриан. – М.: Наука, Глав. ред. вост. лит. – 1973. – 256 с.

Прозрителев Г. Н. Военное прошлое наших калмыков: Ставропольский калмыцкий полк и Астраханские полки в отечественную войну 1812 года. Ставрополь. Труды Ставропольской ученой архивной комиссии. Вып. III. – 1912. – 346 с.

Пространство в традиционной культуре монгольских народов: монография / Б. З. Нанзатов, Д. А. Николаева, М. М. Содномпилова, О. А. Шагланова. – М: Издат. фирма «Вост. лит.», 2008. – 341 с.

Пюрбеев Г. Ц. Концепт души в культуре монгольских народов // Altaica. IV. – М., 2000. – С. 101–107.

Пюрвеев Д. Б. Архитектура Калмыкии. – М.: Стройиздат, 1975. –187 с.

Пюрвеев Д. Б. Архитектура мироздания. – М.: Изд-во ООО ПКЦ Альтекс, 2006. – 312 с.

Рокчинский Г. О., Трошин И. И. Калмыцкая АССР // Изобразительное искусство автономных республик РСФСР. – Л.: Худож. РСФСР, 1973. С. 129–147, ил.

Сайко Э. В. Будущее как фактор развития: новый уровень или новый цикл на исторической вертикали развития социума // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследований художественной культуры в переходных процессах. Отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – С. 82–115.

Самарина Л. В. Традиционная этническая культура и цвет. Основные направления и проблемы зарубежных исследований / Этнографическое обозрение. – 1992. – № 2. – С. 147–157.

Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели о месте культуры в современном обществе: М. Вебер, Х. Ортега-и-Гассет, М. Хайдеггер, Й. Хейзинга, О. Шпенглер, К. Юнг. – М.: Изд-во полит. лит., 1991. – 366 с.

Системные исследования культуры. 2008 / Г. В. Иванченко, В. С. Жидков. – СПб.: Алетейя, 2009. – 604 с.

Селиванов В. В. Проблемы генезиса культуры и искусства // Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 29–35.

Семёнов Ю. И. Эволюция религии: смена общественно-экономических формаций и культурная преемственность. Отв. ред. А. И. Першиц, Н. Б. Тер-Акопян // Этнографические исследования культуры. – М.: Наука, 1985. – С. 198–243.

Сергеева Т. В. Особенности монгольского орнамента и его место в современной живописи МНР // Сообщения ГМИНВ. Вып. IX. – М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1977. – С. 105–113.

Смазнова О. Ф. Культура и миф // Вопросы культурологии. 2007. – № 10. – С. 9–11.

Советское искусствознание, 74. Сборник статей. – М.: Сов. худож., 1975. – 483 с.

Советское искусствознание, 79. Сборник статей. – М.: Совет. худож., 1980. – 470 с.

Содномпилова М. М. Пространство в традиционном мировоззрении и практической деятельности монгольских народов. Автореф. дис. … д-ра ист. н. – Улан-Удэ, 2011. – 50 с.

Соколов К. Б. Картина мира и искусство в периоды социальных перемен. Социологический аспект перехода в истории культуры и художественная жизнь // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – С. 56–81.

Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. Философия неравенства. – М.: Политиздат, 1990. – 543 с.

Солдатова Г. У. Межэтническое общение: когнитивная структура этнического самосознания // Познание и общение. – М., 1988. – С. 111–125.

Сумерки богов. Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж. П. Сартр / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: перевод. – М.: Политиздат, 1990. – 398 с.

Сычев Д. В. Заметки о калмыцком орнаменте // О калмыцком прикладном искусстве. – Волгоград, 1967. – С. 36–52.

Сычев Д. В. Хальмг улсин эрдм. Альбом. – Элиста: Калмиздат; Министерство культуры КАССР; Респ. краев. музей. – 1970. – 112 с., ил.

Сычев Д. В. Из истории калмыцкого костюма. Очерк с приложением материалов из документов и сочинений путешественников, ученых и служилых людей. – Элиста: Калмиздат, 1973. – 186 с., ил.

Тиваненко А. В. Пиктографическое письмо плиточных могил Центральной Азии // Исследования по истории и культуре Монголии. – Новосибирск, 1989.

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.

Тишков В. Реквием по этносу. Исследования по социально-культурной антропологии. Ин-т этнол и антропол. им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М.: Наука, 2003. – 544 с.

Тойнби А. Дж. Постижение истории. Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1991. – 736 с.

Токарев С. А. О религии как социальном явлении (мысли этнографа) // Советская этнография. – 1979. – № 3. – С. 257.

Томилов Н. А. К проблемам методологии некоторых частных исторических и смежных с ними наук // V конгресс этнографов и антропологов России. Тезисы докладов. – М., 2003. – С. 25–30.

Топоров В. Н. К реконструкции некоторых мифологических представлений на материалах будд. искусства // Народы Азии и Африки. 1964. – № 3. – С. 101–110.

Топоров В. Н. Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений // Труды по знаковым системам. II. Ученые записки Тартусского государственного университета. – Вып. 181. – Тарту, 1965.

Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1992. – Т. 1. – С. 398–406.

Топоров В. Н. Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1992. – Т. 1. – С. 482–488.

Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1992. – Т. 2. – С. 161–164.

Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энцикл., 1992. – Т. 2. – С. 340–342.

Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Пространство и время. Вещный мир. Отв. ред. И. Гемуев / АН СССР. СО. Институт истории, филологии и философии. – Новосибирск: Наука, 1988. – 225 с.

Трошин И. И. Изобразительное искусство Советской Калмыкии. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1965. – 82 с., ил.

Трошин И. И. О калмыцком народном искусстве // О калмыцком прикладном искусстве. – Волгоград: Волгоград. правда, 1967. – С. 10–35.

Трошин И. И. Искусство калмыцкой вышивки // Альманах «Теегин герл». – 1968. – № 2. – С. 36–41.

Трошин И. И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии. – Волгоград: Волгоград. правда, 1970. – 121 с., ил.

Упорова Г. И. Маргинальность и проблема перехода к новой системе ценностей // Социальный прогресс: проблемы гуманизации. – Сыктывкар, 1992. – С. 78.

Фаворский В. А. Как я работал над «Джангаром» // Восток в творчестве В. А. Фаворского. Сб. мат-лов и каталог выставки. – М.: Сов. худож., 1982. – С. 16–21.

Фольклорные мотивы в живописи Г. Рокчинского. Каталог выставки. Элиста: Центр образования одаренных детей, 2000. – 15 с.

Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / Авторы очерка о Фрейде Ф. В. Бассин и М. Г. Ярошевский. – М.: Наука, 1991. – 456 с.

Фролец В. Народная культура и традиции // Советская культура. 70 лет развития. – М., 1987.

Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 1992. – 464 с.

Хренов Н. А. Искусство в контексте XX века на фоне повторяющихся флуктуаций в больших длительностях исторического времени // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2004. – С. 15–73.

Хренов Н. А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – С. 11–55.

Хренов Н. А. Теория искусства в эпоху смены культурных циклов // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Отв. ред. Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2002. – С. 432–465.

Художники Калмыкии: буклет. Сост., макет и оформл. И. Ковалева. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1971. – 14 персоналий.

Художники Калмыкии. Сост., макет и оформл. И. Ковалева. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1979. – 19 персоналий.

Художники Калмыкии. – Элиста: ЗАОр «НПП „Джангар“», 2009. – 160 с., ил.

Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века / под ред. Т. В. Сергеевой. – М.: Изобразит. искусство, 1982. – 232 с., ил.

Червонная С. М. Живопись автономных республик РСФСР (1917–1977). – М.: Искусство. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР. – 1979. – 208 с., ил.

Червонная С. М. Все наши боги с нами и за нас. Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве России. Под ред. М. Н. Губогло. Ин-т этнол. и антропол. РАН. – М., 1999. – 298 с.

Червонная С. М. Искусство автономных республик, автономных областей и округов РСФСР // История искусства народов СССР. – Калмыцкая АССР. – М.: Искусство. – Т. 9. – С. 205–206.

Чистов К. В. Традиция и вариативность // Сов. этнограф. – 1983. – № 2.

Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М., 1993.

Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

Щедрина Г. К. Искусство как этнокультурное явление // Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 41–47.

Щедрина Г. К. Искусство как этнокультурный феномен // Проблемы изучения регионально-этнических культур России и образовательные системы. Тезисы докладов. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1995. – С. 25–29.

Щербатской Ф. И., Ольденбург С. Ф., Тубянский М. И. Ин-т изучения буддийской культуры. Объяснительная записка к проекту учреждения при АН СССР института изучения буддийской культуры // Известия АН СССР. – 1927. – Сер. 6. – № 18. – С. 1701–1704.

Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

Эрдниев У. Э. К вопросу периодизации этнической истории ойратов // Культура и быт калмыков. Этнографические исследования. – Элиста: КНИИЯЛИ, 1977. – С. 3–16.

Эрендженов К. Золотой родник. О калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте. Авторизов. пер. с калм. А. Аквилева. – Элиста: Калм. кн. изд., 1985. – 125 с.

Эткинд А. М. Искусство как самосознание культуры // Искусство в системе культуры. Сост. и отв. ред. М. С. Каган. – Л.: Наука, 1987. – С. 85–92.

Этнографические исследования развития культуры / отв. ред. Першиц А. И., Тер-Акопян Н. Б. – М.: Наука, 1985. – 263 с.

Этнографическое изучение знаковых средств культуры / АН СССР. Ин-т этнограф. им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Отв. ред. А. С. Мыльников. – Л.: Наука, 1989. – 300 с.

Этносоциология. Арутюнян Ю. В., Дробижева Л. М., Сусоколов А. А. Учебное пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 271 с.

Юбилейная выставка, посвященная 500-летию великого эпоса калмыцкого народа «Джангар»: каталог выставки: живопись, скульптура, графика / Управ. по делам искусств при Совнаркоме Калм. АССР. Оргкомитет Союза Советских Художников Калм. АССР. Выставоч. ком.; ред. И. Нусхаев. – Элиста: Тип. № 1. НКМП, 1940. – 16 с.

Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

Яковенко И. Г. Переходные эпохи и эсхатологические аспекты традиционной ментальности // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Отв. ред. Хренов Н. А. – М.: Наука, 2002. – С. 136–148.

Яковенко И. Г. Российское государство: национальные интересы, границы, перспективы. – Новосибирск: Сибир. хронограф, 1999. – 320 с.

Яковенко И. Г. Риски социальной трансформации российского общества: культурологический аспект. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – С. 34.

Яковлева Л. В. Художники Калмыцкой АССР. – Л.: Художник РСФСР. 1972. – 22 с., 17 л. с ил.

Янбухтина А. Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда. – Уфа: Китап, 2006. – 224 с., ил.

Яновский Р. Г., Простов А. Ф. Мировоззрение как элемент бесструктурного управления // Вопросы культурологии. – 2006. – № 5. – С. 49.

Яновский Р. Г., Агошков А. В. О культуре и культурологии // Вопросы культурологии. – 2006. – № 2.

Batyreva S. An ecological aspect of Buddhist iconography // Traditional Knowledge and Modern Technology for the Sustainable Management of Dryland Ecosistems. Proceedings of the International Workshop. – Elista, 23 to. 27 June 2004. – P. 111–112.

Batyreva S. The Kalmyk battle banners // Second International Conference «Past and Present of the Mongolic Peoples». – Ulaanbaatar, August 28–30. – 2007. – P. 21–22.

Vasilevsky I. Spase in Nomadic Cultures: A Spatial analisis of the Mongol yurts // Altaic Collecta. – Viesbaden, 1976.

Batyreva S. Халимагийн хээ угалзын тухай // Халимаг туух, соел. Biblioteca oiratica V. – Улаанбаатар, 2007. – С. 180–184.

Приложение

Публикации автора в республиканской периодической печати по изобразительному искусству (1975–2014 гг.,

Золотая медаль Союза художников России, 2014)

1. Люблю мой многоцветный край. О творчестве К. Ольдаева // Комсомолец Калмыкии. – 1975. – 16 окт.
2. Представляем: Гаря Олегович Рокчинский // Комсомолец Калмыкии. – 1975. – 22 нояб.
3. Портрет – жанр высокой публицистики. О скульпторе Н. Санджиеве // Комсомолец Калмыкии – 1976. – 17 янв.
4. Критерий – искренность. О живописи О. Кикеева // Комсомолец Калмыкии. – 1976. – 6 апр.
5. Знакомьтесь: Владимир Васькин, скульптор // Комсомолец Калмыкии. – 1976. – 29 июля.
6. Степная муза художника. О творчестве графика В. Мезенцева // Комсомолец Калмыкии – 1977. – 5 июля.
7. «Джангар» и современность. Эпос в изобразительном искусстве // Комсомолец Калмыкии. – 1978. – 22 мая.
8. Краски Севера. О передвижной выставке // Комсомолец Калмыкии. – 1978. – 20 июля.
9. В преддверии выставки. О подготовке к зональной выставке «Советский Юг» // Советская Калмыкия. – 1979. – 6 июля.
10. Зрелость молодости. Искусство Калмыкии на зональной выставке «Советский Юг» // Дагестанская правда. – 1979. – окт.
11. Советский Юг. Клуб девяти муз. О зональной выставке // Комсомолец Калмыкии.– 1979. – 6 нояб.
12. Красочная палитра республики. Зональная выставка «Советский Юг» // Советская Калмыкия.– 1979. – 13 нояб.
13. В поиске самовыражения. Творческая гостиная. О живописи А. Поваева. // Комсомолец Калмыкии. – 1979. – 24 нояб.
14. Слово о художниках Калмыкии. Рец. на кн. «Художники Калмыкии» // Советская Калмыкия. – Элиста. – 1979. – 6 дек.
15. Горизонты искусства Художники 60-летию автономии Советской Калмыкии // Советская Калмыкия. – Элиста. – 1980. – 1 нояб.

16. Праздник искусства. О выставке калмыцких художников в Государственном музее искусства народов Востока // Советская Калмыкия. – Элиста. – 1981. – 30 янв.
17. Образ, времени созвучный. Художники республики – XXVI съезду КПСС // Советская Калмыкия. – Элиста. – 1981. – 23 февр.
18. Преемственность. К V съезду работников культуры. О живописи К. Ольдаева, О. Кикеева и Н. Шиняева // Советская Калмыкия. – Элиста. –1981. – 11 дек.
19. От божества – к человеку // Советская Калмыкия. О выставке «Искусство Калмыкии XVIII–XX веков». – 1982. – 9 янв.
20. Искусство и история. Рец. на кн. И. Борисенко «Калмыки в русском изобразительном искусстве» // Сов. Калмыкия. – Элиста. – 1982. – 13 авг.
21. Современность и традиции. Заметки с выставки художников. Навстречу 60-летию СССР // Сов. Калмыкия. – 1983. – 13 янв.
22. От этюда – к картине // Выставки. Живопись, скульптура, графика // Сов. Калмыкия. – 1983. – 14 июня.
23. Летопись дружбы. К 375-летию добровольного вхождения калмыцкого народа в состав России. О республиканской художественной выставке // Сов. Калмыкия. – 1984. – 17 окт.
24. Выставки и зритель. К международному дню музея. О деятельности картинной галереи // Сов. Калмыкия. – 1986. – 17 мая.
25. Дорогами дружбы. О выставке калмыцких художников в Монголии // Сов. Калмыкия. – 1986. – 12 авг.
26. Быть современником. Республиканская выставка: взгляд и оценка // Сов Калмыкия. – 1987. – 9 дек.
27. Движение души. По выставочным залам. О творчестве скульптора Н. Эледжиева // Сов. Калмыкия. – 1988. – 20 декабря.
28. Искусство и история. На вашу книжную полку. О книге И. Борисенко «Калмыки в русском изобразительном искусстве» // Сов. Калмыкия. – 1989. – 21 янв.
29. Живопись Поволжья. По выставочным залам. О передвижной выставке // Сов. Калмыкия. – 1989. – 26 апр.
30. Серьезно о «наивном» искусстве. О выставке самодеятельного творчества // Сов. Калмыкия. – 1989. – 19 сент.
31. К честной и активной позиции. По выставочным залам. О выставке «Искусство восьмидесятых. Живопись, скульптура и графика художников Калмыкии» // Сов. Калмыкия. – 1989. – 21 окт.
32. Искусство укиёэ. Выставки. Японская гравюра из Краснодарского музея ИЗО // Советская Калмыкия. – 1990. – 24 марта.
33. Выставка японских мастеров. В творческом содружестве музеев // Элист. новости. – 1990. – 24 марта.
34. Возвращаясь к своим истокам. Творчество. О живописи А. Поваева. // Комсомолец Калмыкии. – 1990. – 3 апр.
35. Гармония бытия. Творческий портрет. К 50-летию живописца Очира Кикеева // Советская Калмыкия. – 1990. – 23 мая.
36. Калмыкия глазами В. А. Фаворского К юбилею эпоса. О выставке В. Фаворского // Сов. Калмыкия. – 1990. – 22 августа.
37. Узоры степного края. В выставочных залах столицы. Калмыцкая народная вышивка // Элист. новости. – 1991. – 20 апр.
38. Животворный родник. О выставке «Степные узоры. Калмыцкая вышивка» // Сов. Калмыкия. – 1991. – 25 апр.
39. Стремление к самостоятельности. В мире искусства. О молодежной выставке // Элист. новости. – 1991. – 26 апр.

40. Школа Фаворского. Выставки. О выставке московских художников круга В. Фаворского // Изв. Калмыкии. – 1991. – 25 сент.
41. Народное искусство – животворный источник вдохновения. О традициях в изобразительном искусстве // Элист. новости. – 1991. – 5 окт.
42. Дорога к себе. Вернисаж. О творчестве живописца А. Поваева // Сов. Калмыкия. – 1992. – 14 апр.
43. О религии через четки. В мире искусства. О первой выставке в лицее // Изв. Калмыкии. – 1992. – 18 сент.
44. Мечтая о совершенстве. Размышления по поводу выставки «Образ в искусстве буддизма» // Изв. Калмыкии. – 1992. – 8 дек.
45. Художник и эпос. В мире искусства. Эпическая тема в живописи Г. Рокчинского // Изв. Калмыкии. – 1993. – 28 апр.
46. Просто Галина. О ювелире Галине Ушановой // Изв. Калмыкии. – 1993. – 29 сент.
47. Запах лотоса. Буддийские мотивы в живописи Г. Рокчинского // Изв. Калмыкии. – 1994. – 18 окт.
48. Искусных дел мастер. О творчестве народного мастера Г. Васькина // Изв. Калмыкии. – 1995. – 15 марта.
49. «Зег» – генетический код культуры. О душе народного искусства // Известия Калмыкии. – 1995. – 11 апреля.
50. Калмыцкий орнамент //Известия Калмыкии. Традиционное в народном искусстве. – 1995. – 11 июля.
51. Памяти зримый образ. В мире искусства. О посмертной выставке Клавдии Куберлиновой // Изв. Калмыкии. – 1995. – 20 дек.
52. Синее небо Монголии. В мире искусства. О монгольских мотивах в живописи Г. Рокчинского // Изв. Калмыкии. – 1996. – 18 янв.
53. Степь и горы. Заметки с выставки пейзажа. О творчестве живописца В. Терехова // Изв. Калмыкии. – 1996. – 2 окт.
54. 54. Художник и город. Традиции связующая нить. О монументально-декоративной скульптуре // Изв. Калмыкии. – 1996. – 2 нояб.
55. Евразийское пространство скульптуры. О международном симпозиуме по скульптуре // Изв. Калмыкии. – 1998. – 21 февр.
56. От реализма к символу и абстракции. О выставке к 75-летию народного художника России Г. О. Рокчинского // Элист. новости. –1998. – 7–13 марта.
57. Большое в малом. С международного симпозиума скульпторов // Изв. Калмыкии. – 1998. – 6 июня.
58. Именины в училище искусств. О выпуске мастеров-прикладников // Изв. Калмыкии. – 1998. – 4 июля.
59. Евразия – центр культурного притяжения. Международный симпозиум скульпторов // Изв. Калмыкии. – 1998. – 3 окт.
60. На белом пространстве листа. Графика и скульптура Степана Ботиева // Элист. новости. – 1999. – 30 апр.
61. Мифы и реальности львов и драконов. В мире искусства. О персональной выставке художника-прикладника Е. Баинхараева // Изв. Калмыкии. – 1999. – 10 июня.
62. Диалог через века. 200-летие Александра Пушкина. Пушкинская тема в живописи Г. Рокчинского // Изв. Калмыкии. – 1999. – 3 июля.
63. Образ Зая-пандиты в изобразительном искусстве // Изв. Калм. О живописи Г. Рокчинского. – 1999. – 4 сент.
64. Разговор с белым верблюдом. В мире искусства. Традиции в современном изобразительном искусстве Калмыкии // Изв. Калмыкии. – 2000. – 23 марта.
65. Реальность поэтических реминисценций в фотографиях Николая Бошева. О персональной выставке // Изв. Калмыкии – 2001.– 20 янв.

66. Время и пространство скульптора Владимира Васькина. О персональной выставке // Изв. Калмыкии. – 2001. – 23 мая.
67. Путешествие в Юсту. О поисковой экспедиции КИГИ РАН // Элист. новости. – 2001. – 25–27 июля.
68. Үстин районур зуульчлв. Хәәврин экспедицин көдлмшәс // Хальмг үнн – 2001. – 27 июля.
69. Путешествие в Юсту. О поисковой экспедиции КИГИ РАН // Элист. новости. – 2001. – 28–31 июля.
70. Открытие профессора Хассельхорста. Вести из музея КИГИ РАН // Хальмг үнн. – 2001. – 3 окт.
71. Творчество его стало достоянием народа… Прощание (с О. Кикеевым). // Утро Калмыкии. – 2001. – 10–16 нояб.
72. Он научил нас ценить прекрасное. Памяти художника О. Кикеева // Изв. Калмыкии. – 2001. – 16 нояб.
73. Традиции вышитый узор. О народном декоративно-прикладном искусстве // Хальмг үнн – 2001. – 21 нояб.
74. О депортации в изобразительном искусстве. Память // Вечерняя Элиста. – 2002. – 27 дек.
75. Искусство в евразийском проекте. Калмыцкий проспект. Банк идей // Вечерняя Элиста. – 2003. – 28 февр.
76. 76. Казахстан в пейзажной живописи Рокчинского. Год Казахстана в России // Вечерняя Элиста. – 2003. – 29 марта.
77. О современном изобразительном искусстве. Пять цитат недели // Изв. Калмыкии. – 2003. – 11 апр.
78. «Хамдан» – как здорово, что все мы есть! Накануне (республиканской художественной выставки). К открытию выставочного зала // Изв. Калмыкии. – 2003. – 7 июня.
79. Никита и Дмитрий Санджиевы: от социалистического реализма к евразийским сновидениям. Выставка // Хальмг үнн – 2003. – 11 июня.
80. Метаморфозы Времени. Экспресс-анализ выставки «Хамдан» // Хальмг үнн. Выставка. – 2003. – 9 июля.
81. Жизнь продолжается… Мастер пейзажа Аманды Асуханов // Хальмг унн. – 2003. – 12 июля.
82. Хошеутовский хурул. Его история и судьба. Корни // Вечерняя Элиста. –2003. – 17 июля.
83. Летние сновидения. Вернисаж. О групповой выставке // Хальмг үнн. –2003. – 26 июля.
84. Искусство, объединяющее людей. О живописи В. Ургадулова // Хальмг үнн. – 2003. – 3 сент.
85. Живое древо ремесел. Размышления после выставки (студентов-прикладников училища искусств) // Изв. Калмыкии. – 2003. – 14 окт.
86. Начало триумфа состоялось. Выставка студентов «Грековки» // Вечерняя Элиста. – 2003. – 23 окт.
87. Кукольный театр Тамары Масориной. Вернисаж // Вечерняя Элиста. –2003. – 20 нояб.
88. Родные мотивы Виктора Дорджиева. Выставки // Изв. Калмыкии. – 2003. – 29 нояб.
89. Поэма о родной земле. Жизнь в искусстве. О творческом наследии Г. Рокчинского // Вечерняя Элиста. – 2003. – 6 дек.
90. Живопись во времени и пространстве культуры. О творческом наследии Г. Рокчинского // Изв. Калмыкии. – 2003. – 10 дек.

91. Национальная картина мира. О творческом наследии Г. Рокчинского // Элист. новости. Искусство. – 2003. – 11 дек.
92. Евразийское поле творчества народного художника Гаря Рокчинского // Хальмг үнн. – 2004. – 22 янв.
93. Староновогодний рынок искусства. Взгляд. Искусство сувенира // Вечерняя Элиста. – 2004. – 10 февр.
94. Семя творчества. Выставки. О выставке художественных школ // Изв. Калмыкии – 2004. – 18 марта.
95. Многоцветная мозаика графики Теучежа Кат // Элист. новости. – 2004. – 7 апр.
96. В объективе – люди, годы, события. О фотовыставке // Изв. Калмыкии. – 2004. – 10 апр.
97. Пластика Руслана Рокчинского // Вечерняя Элиста. – 2004. – 18 апр.
98. Мифотворчество Цебека Адучиева // Хальмг үнн. – 2004. – 22 мая.
99. Размышления о современном искусстве // Изв. Калмыкии. – 2004. – 17 авг.
100. Мөңк Көк Теңгр, или мифопоэтические мотивы в современной калмыцкой живописи // Хальмг үнн. – 2004. – 13 окт.
101. Эпическая картина мира // Изв. Калмыкии. – 2004. – 17 окт.
102. Бег с ускорением. О живописи Р. Тимошенко // Изв. Калмыкии. – 2004. – 1 окт.
103. Сериография. Тиражированное искусство? // Изв. Калмыкии. – 2005. – 26 февр.
104. Выставка художника-педагога // Элист. панорама. – 2005. – 4 марта.
105. О секретах анатомии и не только // Изв. Калмыкии. – 2005. – 23 апр.
106. И помнит мир спасенный // Изв. Калмыкии. Выставка к юбилею Победы. – 2005. – 15 мая.
107. Калмыцкое искусство: культурологический анализ // Деловая Калмыкия. – 2005. – 9 сент.
108. Поваев – Тимошенко: диалог традиций. О выставке живописи // Изв. Калмыкии. – 2005. – 26 нояб.
109. Негромкий глас художника // Изв. Калмыкии. К 75-лет. У. Бадмаева. – 2005. – 6 дек.
110. Ачта зурач Убуш Бадмаев. К 75-летию У. Бадмаева // Хальмг үнн. – 2005. – 9 дек.
111. Живопись во времени и пространстве культуры // Искусство народов мира. – 2005. – № 19–20 (декабрь).
112. Зимняя сказка Герли Нуровой // Изв. Калмыкии. Выставка книжной иллюстрации. – 2006. – 25 янв.
113. Многоликий мир рукодельницы // Изв. Калмыкии. – 2006. – 16 марта.
114. «Джангариада» В. Фаворского // Изв. Калмыкии. – 2006. – 19 апр.
115. Вселенная художника // Изв. Калмыкии. – 2006. – 28 апр.
116. И рождается образ… // Изв. Калмыкии. – 2006. – 5 мая.
117. Красочный мир древней религии. О буддизме // Изв. Калмыкии. – 2006. – 20 июня.
118. Арт-дебют будущих художников // Изв. Калмыкии. – 2006. – 1 нояб.
119. «Мое» художника Ошланова // Изв. Калмыкии. – 2006. – 13 нояб.
120. Певец родной природы. О творчестве В. Совы // Изв. Калмыкии. – 2006. – 20 дек.
121. Искусства связующая нить // Изв. Калмыкии. – 2007. – 3 февр.
122. Взаимодействие народов и культур // Изв. Калмыкии. – 2007. – 5 мая.
123. Кто будет делать калмыцкий сувенир? // Изв. Калмыкии. – 2007. – 25 мая.
124. Вечное Синее Небо Монголии // Изв. Калмыкии. – 2007. – 9 сент.
125. Прошлое и настоящее номадической культуры монголов // Изв. Калмыкии. – 2007. – 13 окт.
126. Животворная аура кочевой культуры // Изв. Калмыкии. – 2007. – 13 дек.
127. Животворная аура кочевой культуры. Продолжение // Изв. Калмыкии. – 2007. – 15 дек.

128. Души и мысли перекрестье. О творчестве С. Ботиева // Изв. Калмыкии. – 2008. – 11 янв.
129. Калмыцкие боевые знамена // Изв. Калмыкии. – 2008. – 23 авг.
130. Предметная память о Калмыкии. Проблемы сувенира // Изв. Калмыкии. – 2008. – 27 авг.
131. Мастер-класс от Нандышева. О творчестве народного умельца // Изв. Калмыкии. – 2008. – 25 сент.
132. Живопись как знак культуры. О творчестве Г. Рокчинского // Изв. Калмыкии. – 2008. – 25 дек.
133. Памяти Мастера» (о художнике-прикладнике Г. С. Васькине) // Хальмг үнн. – 2009. – 27 нояб.
134. Территория любви. О выставке изобразительного искусства Калмыкии в Москве. К 400-летию вхождения калмыцкого народа в состав России // Изв. Калмыкии.– 2009. – 18 нояб.
135. Калмыцкое рукоделие на Кубани. О народной вышивке // Изв Калмыкии. – 2010. – 18 авг.
136. «Крутушка» – центр этнокультурного взаимодействия (о фольклорном празднике в Татарстане с участием рукодельниц из Калмыкии) // Хальмг үнн. – 2011. – 1 сент.
137. Об издании монографии «История буддизма в СССР и Российской Федерации в 1985–1999 гг.» // Хальмг үнн. – 2011. – 5 окт.
138. В полотнах – история народа. Гордость нации. О наследии Г. Рокчинского // Хальмг үнн. – 2011. – 1 нояб.
139. Дайчин-Тенгри: под знаменем реконструкции традиции // Хальмг үнн. – 2012. – 13 сент.
140. Художественное образование в Калмыкии: перспективы развития // Хальмг үнн. – 2012. – 12 июля.
141. К радуге Вечного Синего Неба. Памяти художника Валерия Монтышева // Изв. Калмыкии. – 2012. – 17 марта.
142. …И жизнь на острие резца… // Изв. Калмыкии. – 2014. – 9 сент.

Краткие сведения о художниках Калмыкии

Адучиев Цебек Манджиевич, 1939 г.р., живописец-график, лауреат национальной премии «Улан Зала», народный художник Калмыкии, член Союза художников России, член Творческого союза художников России.

Адьянов Владимир Эрендженович (1935–2012), Пензенское художественное училище, скульптор, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Бадаков Киирб (Бадминович) (1891–1946), художник-иконописец, цинкографист, золотых дел мастер.

Бадендаев Сергей Арашаевич, 1957 г.р., Ставропольское художественное училище, Кубанский государственный университет (художественно-графическое отделение), заслуженный работник культуры Калмыкии и России, член Союза журналистов России.

Бадмаев Убуш Дорджи-Гаряевич (1930–2013), Уральское училище прикладного искусства, Московский полиграфический институт, живописец-график, заслуженный художник РСФСР, член Союза художников России.

Бадмаев Владимир Эренценович, 1947 г.р., Школа-студия МХАТ, сценограф, лауреат национальной премии «Улан Зала», заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Бадмаев Юрий Борисович, 1963 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Бадмаева Инга Артуровна, 1962 г.р., Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), график-прикладник, член Союза художников России.

Баинхараев Евгений Евгеньевич, 1960 г.р., Кубанский государственный университет, художественно-графический факультет, прикладник.

Басангов Анатолий, 1958 г.р., самодеятельный художник-живописец.

Басангова Валентина Бадмаевна, 1957 г.р., мастерица-вышивальщица.

Баталаев Виктор Бадма-Халгаевич, 1949 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Батырева Кермен Петровна, 1977 г.р., Московский государственный университет Сервиса, дизайнер, кандидат философских наук, член Союза художников России.

Батырева Светлана Гарриевна, 1949 г.р., Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Репина, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, председатель регионального отделения

Асоциации искусствоведов России, золотая медаль Союза художников России, член Союза художников России.

Бембеев Григорий Инджаевич, 1950 г.р., Пензенское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Бембетов Борис Басангович, 1949 г.р., Рязанское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Божков Геннадий Григорьевич, 1940 г.р., Ленинградский инженерно-строительный институт, прикладник, член Союза художников России.

Болдырев Санал Каниевич, 1959 г.р., Московский художественный институт имени В. Сурикова, живописец, член Союза художников России.

Ботиев Степан Кимович, 1957 г.р., Саратовское художественное училище, скульптор, серебряный лауреат Российской академии художеств, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Бошев Николай Борисович, 1955 г.р., Калмыцкий госуниверситет, фотохудожник, заслуженный работник культуры Калмыкия, член Союза журналистов России, член Творческого союза художников России.

Буринов Александр Эрднеевич (1952–2002), Абрамцевское художественное училище, прикладник, член Союза художников России.

Буцкий Николай Андреевич, 1953 г.р., Ставропольское художественное училище, живописец, заслуженный деятель искусств Калмыкии, член Союза художников России.

Васькин Григорий Савельевич (1925–2009), Новосибирский сельско-хозяйственный институт, Ростовский государственный университет, прикладник, заслуженный художник Республики Калмыкия.

Васькин Владимир Савельевич, 1941 г.р., Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. Мухиной, скульптор, заслуженный художник России, член Союза художников России, член Творческого союза художников России.

Васькина-Сангаджиева Делгр Владимировна, 1969 г.р., Ставропольское художественное училище, Кубанский государственный университет, график-живописец, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Васькина Эренджен Бадминовна (1903–1994), мастерица-вышивальщица.

Галушкин Николай Кубаевич, 1959 г.р., Абрамцевское художественное училище, прикладник, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия.

Гашинский Евгений Константинович, 1939 г.р., изостудия Дома народного творчества (Новороссийск), прикладник, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Давыдов Юрий Петрович, 1961 г.р., Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), график-живописец, член Союза художников России.

Данильченко Борис Филимонович (1933–1977), Краснодарское художественное училище, график, член Союза художников России.

Додгаев Басанг Николаевич, 1959 г.р., художественно-оформительские курсы при Министерстве культуры Калмыцкой АССР, живописец, член Союза художников России.

Докрунов Алексей Бадмаевич (1951–2013), Карачаевский педагогический институт, график, член Союза художников России.

Дорджиев Виктор Исаевич, 1953 г.р., Абрамцевское художественное училище, прикладник, заслуженный художник Республики Калмыкия, член Союза художников России.

Дубров Федор Михайлович, 1942 г.р., Ростовское художественное училище им. М. Грекова, Московский полиграфический институт, график, заслуженный работник культуры Калмыкии и России, член Союза журналистов России.

Евсеева Нина Константиновна, 1960 г.р., Пензенское художественное училище им. К. Савицкого, скульптор, лауреат национальной премии «Улан зала», член-корреспондент Российской академии художеств, золотая медаль Союза художников России, член Союза художников России.

Емчигирова Пелагея Ивановна (1907–1992), Астраханский художественно-педагогический техникум, живописец-прикладник.

Канаев Александр Гонгаевич, 1951 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Кикеев Очир Хулхачиевич (1940–2001), Рязанское художественное училище, живописец, заслуженный художник России, член Союза художников России.

Кикеев Чингис Очирович, 1968 г.р., Махачкалинское художественное училище, прикладник-ювелир.

Киштанов Владимир Васильевич, 1959 г.р., Краснодарское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Ковалев Иван Григорьевич, 1935 г.р., Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, заслуженный деятель искусств Калмыцкой АССР, член Союза художников России.

Котинов Сергей Эрдниевич, 1964 г.р., Ставропольское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Котинова Галина Равильевна, 1963 г.р., Брянское художественное училище, Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), живописец-график, член Союза художников России.

Кошевой Александр Васильевич, 1958 г.р., Ставропольское художественное училище, прикладник, член Союза художников России.

Кравченко Сергей Петрович, 1959 г.р., Кубанский государственный университет, живописец, заслуженный художник Республики Калмыкия, член Союза художников России.

Куберлинов Владимир Учурович, 1949 г.р., Абрамцевское художественное училище, прикладник, член Союза художников России.

Куберлинова Клавдия Сергеевна (1960–1995), Абрамцевское художественное училище, прикладник, график, живописец.

Леджинов Валерий Борисович, 1955 г.р. Астраханское художественное училище, живописец, заслуженный художник России, член Союза художников России.

Леджинов Владимир Борисович, 1957 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, лауреат премии комсомола Калмыкии имени Эрдни Деликова, член Союза художников России.

Леджинов Вячеслав Борисович, 1958 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Манджиев Виктор Басангович, 1951 г.р., Абрамцевское художественное училище, прикладник.

Манжеева-Киштанова Елена Александровна, 1964 г.р., Московский технологический институт, дизайнер-прикладник, член Союза художников России.

Мезенцев Виктор Иванович (1935–2003), Краснодарское художественное училище, Московский полиграфический институт, график, член Союза художников России.

Минтяев Егор Бадмаевич (1927–1995), самодеятельный художник-живописец.

Молоканов Сергей Анатольевич, 1960, Волгоградский инженерно-строительный институт, прикладник.

Молоканов Александр Анатольевич, 1961 г.р., Абрамцевское художественное училище, прикладник.

Монтышев Валерий Матюшевич (1953–2012), Астраханское художественное училище, живописец, заслуженный деятель искусств Калмыкии, лауреат национальной премии «Улан зала», член Союза художников России.

Монтышев Николай Матюшевич, 1961 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Мошулдаев Джангр Викторович, 1969 г.р., Московский художественный

институт имени В.Сурикова, живописец, член Stroom (Гаага) Королевской Академии искусств.

Мошулдаев Мерген Викторович, 1962 г.р., Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Репина, живописец, заслуженный художник Калмыкии, золотая медаль Союза художников России, член Союза художников России.

Нандышев Дорджи Бадмаевич, 1963 г.р., кожевенных дел мастер.

Нурова Герел Владимировна, 1966 г.р., Ярославское художественное училище, Московский художественный институт имени В. Сурикова, график, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Нусхаев Иван Сидорович (1910–1943), Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Репина, живописец-график.

Ольдаев Ким Менгенович (1933–1995), Туркменское государственное художественное училище, живописец, лауреат премии им. О. И. Городовикова, народный художник России, член Союза художников России.

Ользятиев Сергей Сергеевич, 1972, Ставропольское художественное училище, живописец, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Отаева Булгун Отаевна (1896–1982), мастерица-вышивальщица.

Очаровский (Очиров) Лиджи Эрдниевич (1914–1949), Саратовский художественно-промышленный техникум, театральный художник, живописец.

Очир-Убушаев Николай Борисович (1947–1988), скульптор, член Союза художников России.

Ошланов Владимир Басангович, 1961 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Павлов Владимир Корсунович, 1940 г.р., Пензенское художественное училище, живописец, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Павлова Деля Владимировна, 1982 г.р., Элистинское училище искусств, прикладник.

Поваев Александр Михайлович, 1948 г.р., Ростовское художественное училище, живописец, народный художник Калмыкии, член-корреспондент Российской академии художеств, член Союза художников России.

Поваева Халга Александровна, 1979 г.р. Московский государственный художественно-промышленный университет имени Строганова, дизайнер, член Союза художников России.

Пуринов Вячеслав Иванович, 1963 г.р., Ставропольское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Рокчинский Гарри Олегович (1923–1993), Алма-Атинское театрально-художественное училище, живописец, заслуженный деятель искусств Калмыцкой АССР, лауреат Государственной премии КАССР им. О. И. Городовикова, народный художник РСФСР, член Союза художников СССР.

Рокчинский Руслан Гарриевич (1954–2003), Пензенское художественное училище, скульптор.

Сангаджиев Эдуард Эльтаевич, 1962 г.р., Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), живописец-монументалист, член Союза художников России.

Санджиев Дмитрий Никитич, 1949 г.р., Ярославское художественное училище, Московский государственный институт имени В. Сурикова, действительный член Академии художеств России, народный художник России, член Союза художников России.

Санджиев Никита Амолданович (1924–1994), студия изобразительного искусства (Новосибирск), скульптор, заслуженный деятель искусств Калмыцкой АССР, лауреат Государственной премии КАССР им. О. И. Городовикова, народный художник РСФСР, член Союза художников СССР.

Санжиев Андрей Иванович, 1953 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, член Союза художников России.

Сова Виктор Кузьмич, 1941 г.р., Краснодарский государственный педагогический институт, график, заслуженный работник культуры Республики Калмыкия, член Союза художников России.

Сураева Татьяна Викторовна, 1969 г.р., Астраханское художественное училище, Российская академия образования, живописец, член Союза художников России.

Сычев Дмитрий Вячеславович (1908–1996), Кубанский художественно-педагогический техникум, Школа-студия В. Мейерхольда, сценограф, заслуженный деятель искусств Калмыцкой АССР, член Союза художников СССР.

Тазаев Петр Джиевич, 1930 г.р., Ростовский инженерно-строительный институт, скульптор, заслуженный работник культуры Республики Калмыкия.

Терехов Виктор Петрович, 1949 г.р., Краснодарское художественное училище, живописец, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Тимошенко Руслан Всеволодович, 1934 г.р., Московский государственный педагогический институт, живописец-график, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Ургадулов Виктор Илюмжинович, 1948 г.р., Пензенское художественное училище, Московский государственный художественный институт имени В. Сурикова, живописец, народный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Усунцынов Петр Алексеевич, 1953 г.р., Рязанское художественное училище, член Союза художников России.

Утнасунов Бадма Амурович, 1964 г.р., Рязанское художественное училище, живописец.

Ушанова Галина Николаевна, 1958 г.р., Абрамцевское художественное училище, Алма-Атинский театрально-художественный институт, прикладник, заслуженный художник Калмыкии, медаль «За служение Отечеству», член Союза художников России.

Хаджинов Юрий Николаевич, 1970 г.р., Астраханское художественное училище, живописец, заслуженный художник Калмыкии, член Союза художников России.

Хактаев Мерген Николаевич, 1986 г.р. Элистинское училище искусств, прикладник.

Ханташов Владимир Доржинович (1932–2001), Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино, сценограф, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, член Союза художников СССР.

Харцхаев Джиргал Монголович, 1949 г.р. Пензенское художественное училище, заслуженный художник Республики Калмыкия, член Союза художников России.

Хахулин Василий Иванович, 1940 г.р., Краснодарский педагогический институт, Московский полиграфический институт, живописец, заслуженный работник культуры России, член Союза художников России.

Хахулин Евгений Дмитриевич (1956–2011), Кубанский государственный университет, художественно-графический факультет, прикладник.

Цаганов Олег Кимович, 1953 г.р., Абрамцевское художественное училище, прикладник

Цатхланов Александр Галышевич, 1955 г.р., Рязанское художественное училище, график, член Союза художников России.

Цебеков Александр Сергеевич (1933–1986), Саратовское художественное

училище, живописец, член Союза художников СССР.

Цонхлаев Тимур Геннадьевич, 1985 г.р., Элистинское училище искусств, живописец, член Союза художников России.

Чудутов Олег Сергеевич, 1982 г.р. Академия художеств имени И. Е. Репина, график.

Чмерев Иван Викторович, 1949 г.р., художественная школа при Московском художественном институте имени В. Сурикова, живописец, член Союза художников России.

Шалбуров Геннадий Очкаевич (1940–1983), Саратовское художественное училище, Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), живописец, член Союза художников СССР.

Шиняев Николай Уланович, 1949 г.р., Астраханское художественное училище, заслуженный художник России, член Союза художников России, член Творческого союза художников России.

Шрамко Павел Николаевич (1925–2004), Краснодарское художественное училище, живописец, член Союза художников СССР.

Эледжиев Наран Яковлевич, 1938 г.р., Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. Мухиной, скульптор, заслуженный художник России, член Союза художников России, член Творческого союза художников России.

Эледжиев Боктан Наранович, 1969, Саратовское художественное училище, скульптор.

Эрднеев Бата Бадмаевич, 1955 г.р., Алма-Атинский пединститут, скульптор-график, заслуженный художник Калмыкии.

Убушаев Эрдни Николаевич (1966–1990), Ленинградское художественное училище, живописец.

Яшкулов Валерий Борисович, 1954 г.р., Школа-студия Немировича-Данченко при МХАТе СССР им. Горького, заслуженный деятель искусств России и Калмыкии.

Условные сокращения:

ГМИР	Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург
ГРМ	Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГУ «Калмконцерт»	Государственное учреждение «Калмконцерт»
ДХШ	Детская художественная школа имени Г. О. Рокчинского
КГМИИ	Калмыцкий государственный музей изобразительных искусств
КГУ	Калмыцкий государственный университет
КИГИ РАН	Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН
КРКМ	Калмыцкий республиканский краеведческий музей имени Н. Н. Пальмова
КУРК НА	Казенное учреждение Республики Калмыкия «Национальный Архив»
МК РК	Министерство культуры Республики Калмыкия
Нац. музей	Национальный музей Республики Калмыкия имени Н. Н. Пальмова
НМИДК	Новочеркасский музей истории донского казачества
РЭМ	Российский этнографический музей, Санкт-Петербург
СГОКМ	Ставропольский государственный объединенный краеведческий музей имени Г. К. Праве
ЦООД «Элистинский лицей»	Центр образования одаренных детей «Элистинский лицей»

Научное издание

Светлана Гарриевна Батырева

Изобразительное искусство Калмыкии XX века (1957–2000 гг.)

Монография

Подписано в печать 04.12.2014.
Формат 60×84/8. Печать офсетная.
Усл. печ.л. 26,3. Тираж 300 экз.
Заказ 31-14.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН
358000, Республика Калмыкия, г. Элиста, ул. Илишкина, 8