ОСОБЕННОСТИ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ МОНГОЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА Б. ШАРАВА*

Т. В. Медянцева

* Подготовлено при поддержке гранта РГНФ – МинОКН Монголии «Парадигмальное сходство и различие художественной культуры России и Монголии: философско-искусствоведческий и лингво-культурологический анализ и его практическое применение» № 13-24-03003.

В статье раскрывается специфика религиозной живописи Монголии. Проводится анализ работ Б. Шарава на религиозную тематику, на примере танки «Зеленая Тара» и прослеживается влияние зарождавшегося в Монголии портретного искусства на религиозную живопись на примере работы Б. Шарава «Портрет VIII Богдо-гэгэна».

Ключевые слова: живопись Монголии, религиозная живопись, «танка», Б. Шарав, анализ художественного произведения.

В данной статье будет рассмотрен один из аспектов творчества выдающегося художника Балдугийн Шарава (1869 - 1939), основоположника самобытного направления в искусстве Монголии – «монгол зураг», которое зародилось на рубеже 19-20 вв. В своем творчестве он совершил переход от средневековой живописи к современной, при этом в работах сохраняются некоторые черты средневекового искусства, которые с наибольшей полнотой проявили себя в буддийской «танке» [4]. Творческий метод художника сложился под влиянием старинной ламаистской миниатюры и отчасти китайской живописи, а кроме того, несомненно, отразил и воздействие проникшего в Монголию западноевропейского искусства [6].

Подходы к анализу его творчества уже осуществлялись как в Монголии, так и в России искусствоведами Н. Цултэмом, Л. Сономцэрэном, Л. Батчулууном, И. И. Ломакиной. В большей степени были проанализированы фундаментальные работы Б. Шарава такие, как «Один день Монголии», «Праздник кумыса», портрет В. И. Ленина и ряд других портретов, характерных для данного исторического периода в Монголии. В основном они носили описательный характер и лишь частично раскрывали особенности системы художественно-выразительных средств и идейно-образного содержания.

В нашей статье мы попытаемся проанализировать работы Б. Шарава на религиозную тематику, на примере танки «Зеленая Тара» (рисунок 1), а также проследим влияние зарождавшегося в Монголии портретного искусства на религиозную живопись на примере работы Б. Шарава «Портрет VIII Богдо-гэгэна» (рисунок 2).

Рисунок 1 – Б. Шарав. Зеленая Тара

Рисунок 2 – Б.Шарав. Портрет VIII Богдо-гэгэна

К концу XIX столетия религиозная живопись Монголии испытывает серьезную деформацию и начинает резко деградировать под

влиянием проникающих из-за границы западных форм искусства, начинается серьезный поиск новых средств художественной выразительности. К началу XX в. ревностного следования требованиям канонов и приемов живописи у иконописцев Монголии становится не столь строгим. Эти проявления мы можем увидеть в произведении Б. Шарава «Зеленая Тара» из собрания музея-монастыря Эрдэни-цзу.

Зеленолицая богиня, ведущая, согласно буддийской мифологии, человека через весь океан его существования и оберегающая от зла, была самой популярной в кочевьях Монголии. Редкий алтарь в юрте кочевника был без Зеленой Тары. По буддийскому мифу, она родилась из слезы бодхисатвы Авалокитешвары, скатившейся на землю. Из нее образовалось озеро, на нем поднялся лотос, и когда раскрылись его лепестки, там сидела Тара. Слеза Авалокитешвары – это символ скорби божеств о несчастьях людей. Успокаивать их, покорять зло была послана Тара [2, с. 32-34].

Зеленая Тара предстает перед нами во всей красе. Являясь совершенной по форме, пластичной она восседает на священном лотосе. Все произведение, казалось бы, построено по канонам, но в то же время мы не можем полностью согласиться с этим. Сама богиня кажется вполне реальной и живой. С первого взгляда в ней узнаются монгольские черты лица, коренастость, особая стать девушки-монголки.

Она прекрасна не только изяществом линий и шаравовской точностью, почти изысканностью колорита. Она выражает скорее народные верования монголов, чем взгляды духовенства. Герои монгольского религиозного искусства вообще отличаются материальностью форм; среди них нет призрачных, бесплотных божеств. Но Зеленая Тара из Эрдэни-цзу – не только вполне земное существо, но и к тому же очень миловидная молоденькая женщина. Гибкий контур ее чувственного тела женственен и реален. Она прекрасна, как могут быть прекрасны только смертные, и потому так понятна всем смертным. Физическая красота девушки, положенная в основу иконы, придает ей трогательность. Почти невидимая моделировка сообщает ей пластическую живость. Телесность, эмоциональность бурханов, написанных Шаравом, вообще выделяют его иконы [2, с.34-35].

В изображении закладываются первые признаки перехода к светской живописи и портретному искусству. Лицо, как и все тело богини, написано с использованием легкой светотени. Объемность лишний раз подчеркивает реальность этого персонажа, но нисколько ни намекает на отсутствие в нем святости. Художник как будто намеренно изображает ее таким образом, чтобы любой человек мог ощущать свою близость к божеству.

Фону присуще большая декоративность. Изображение лотоса, его стеблей, листьев, разнообразные цветы выполнены в национальной монгольской манере. Это подчеркивается и цветовыми сочетаниями, и орнаментальными мотивами. В картине используются пять основных цветов монголов – красный, золотой, зеленый, синий и белый. Орнаменты построены в своеобразной манере, характерной для монгольского искусства. Цветовые переходы могут быть в три или четыре ступени: свет-полутень-тень или от насыщенного темного к темному, затем к более светлому и светлому – это своеобразное построение перспективы в живописи Монголии. В целом фон напоминает традиционные орнаменты, которые изображались на предметах быта кочевников (сундуки, шкафы, внутренние элементы юрты и др.).

Таким образом, мы видим, что танка, изображенная Б. Шаравом, полностью заключает в себе национальный дух. Она становится более реалистичной, несмотря на свою религиозную условность, и начинает проявлять в себе черты портретного искусства.

Попытаемся теперь на основе всего вышесказанного проанализировать следующее произведение Б. Шарава – «Портрет VIII Богдо-гэгэна».

Почитание живых богов было одной из самых характерных особенностей ламаизма. Иконы, изображающие правящих лам, призваны были укреплять веру и нравы. Стремление канонизировать святого при жизни прослеживается на всех этапах развития буддийского искусства. Почитание живых богов заложено в самой основе ламаизма [2, с.35].

В период, когда начинается канонизирование живых лам иконописцами, фактически зарождается монгольский портрет. Большое влияние на технику живописи оказало и только что появившееся искусство «гэрэл зураг» («рисунок светом»), т. е. фотографии. Иконописцы знакомятся с объемом и светотенью. Передают наиболее точно сходство с реальным лицом, чтобы создать подобие «живого бога». Изображение полностью лишалось религиозной аскетичности и напряженной духовности [2, с. 37]. Написать не божество, привычное иконописцу, а человека, имеющего особый внешний облик, свой характер, и ос-

таваться в рамках канонизированного письма [1, с. 18].

Портрет последнего богдо-гэгэна Б. Шарав пишет по фотографии. Но одежду, религиозные предметы он писал по памяти [2]. С ее помощью он изучает объем, перспективу, возможность точной передачи портретных черт.

Богдо-гэгэн сидит в традиционном одеянии ламы, у него бритая голова, отреченный взгляд от всего мирского, в руках четки. «Живой бог» изображен в фас, что подчеркивает его значимость и святость по буддийским канонам иконописи. Здесь мы также видим отклонение от канонов: в фигуре – легкую светотень, которая подчеркивает объемность и реальность модели; предметы, тень от них, складки и тень за троном выявляют световоздушную перспективу; портретное сходство и особенности его лица.

Несмотря на всю декоративность произведения, мы понимаем, что это реальный человек, живший когда-то. Это подчеркивается и обстановкой вокруг богдо-гэгэна: настольные часы, сундуки, столик с предметами и др. Так же и в этом произведении мы видим традиционные цветовые сочетания для монголов, орнаментальные мотивы.

На основе вышеизложенного мы можем сделать вывод о том, что зародившееся в Монголии искусство фотографии, а за ним и портретное искусство оказали большое влияние на религиозную живопись. Это была ступень перехода к светской живописи. Отход от канонов позволил художнику по-новому посмотреть на живопись, открыл возможность изучения объема, перспективы, работы с натуры и по фотографии.

Расширяется научное исследование монгольской живописи, но остаются еще не раскрытыми многие важные разделы, и главное: фактически отсутствуют работы по анализу и интерпретации конкретных произведений искусства. Глубина этой работы прямо зависит от объема и проработанности эмпирического материала, оценка ключевых моментов в творчестве художников (в случае с Б. Шаравом – овладение им нового языка искусства) и применение современных искусствоведческих методов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ломакина, И. И. Изобразительное искусство социалистической Монголии / И. И. Ломакина. – Улан-Батор : Госиздательство, 1970. – 146 с.
2. Ломакина, И. И. Марзан Шарав / И. И. Ломакина. – М. : Изобразительное искусство, 1974. – 192 с.
3. Ломакина, И. И. Улан-Батор / И. И. Ломакина. – «Искусство». Ленинградское отделение, 1977. – 200 с.
4. Цултэм, Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века / Н. Цултэм. – М. : Изобразительное искусство, 1984. – 232 с.
5. Цултэм, Н. Монгольская национальная живопись «Монгол Зураг» / Н. Цултэм. – Улан-Батор : Госиздательство, 1986. – 192 с.
6. Балдугийн Марзан Шарав [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mongol.su/wiki/index.php?title=Балдугийн_Марзан_Шарав.