Ю.Д. БАТОМУНКОЕВА
Студент направления подготовки «Теория и история искусств», ВСГИК, Улан-Удэ
e-mail: batyumda@yandex.com

Л.Ю. НИКОЛАЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и искусствоведения ВСГИК, Улан-Удэ
e-mail: artcritik@mail.ru

Yu.D. BATOMUNKOEVA
Student, East-Siberian State Institute of Culture
e-mail: batyumda@yandex.com

L.Yu. NIKOLAEVA
PhD in Fine arts, docent of Department of culture and arts Republic of Buryatia, Russia
e-mail: artcritik@mail.ru

ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ЛУБСАНА ДОРЖИЕВА (1918–2011)

PRINCIPLES OF ORNAMENTAL COMPOSITION OF LUBSAN DORZHIEV (1918–2011)

В современном декоративно-прикладном искусстве Бурятии понимание орнаментальной композиции как завершенного логически целого, существующего без своего носителя — предмета, сложилось, главным образом, в творчестве художника-самоучки Лубсана Доржиева (1918–2011). Обращение к орнаменту стало для него частью программной деятельности по возрождению традиционного бурятского искусства. Художник не просто фиксировал памятники искусства прошлого, а создавал произведения нового национального бурятского искусства, которое он назвал «буряад зураг». Изображения женского седла, комплектов мужских и женских серебряных украшений, шэрдэг (войлочных ковров), резных барельефов и карнизов дацанов, мотивы орна-

ментов абдара (сундука) и жанровые сцены представляют собой законченные декоративные композиции. Способ организации орнамента может быть единственным, существовать только в этом единичном виде. Декоративные панно Лубсана Доржиева представляют орнамент в «чистом виде», дают возможность рассмотреть принципы организации его художественной структуры.

In the modern decorative and applied art of Buryatia, the understanding of ornamental composition as a completed logically whole, existing without its carrier — the subject, has developed mainly in the work of the self-taught artist Lubsan Dorzhiev (1918–2011). The appeal to the ornament became for him part of the program activities for the revival of traditional Buryat art. The artist did not just fix the monuments of art of the past, but created works of new national Buryat art, which he called «buryad zurag». Pictures of women's saddles, sets of men's and women's silver jewelry, felt rugs, decorative bas-reliefs and cornices of temples, the motifs of ornaments of the chest and genre scenes represent the finished decorative panels. The way of the ornament organization can be unique, exist only in this single form. Decorative panels of Lubsan Dorzhiev represent an ornament in «pure form», given the chance to consider the principles of the organization of its art structure.

Ключевые слова: орнамент, орнаментальная композиция, декоративное панно, буряад зураг, семантика.
Keywords: ornament, ornamental composition, decorative panel, buryad zurag, semantic.

Среди основных вызовов современного мирового искусства отказ от общего стиля как способа формообразования и поиск новых форм оказались наиболее созвучны постсоветскому искусству. Сформированная в советское время установка на отдельное существование (и управление) различных видов искусств и мастеров (монументалистов, станковистов, мастеров ДПИ, профессиональных и самодеятельных художников) сопровождалась разделением их теоретического осмысления, специализацией искусствоведов. Теперь, когда художники экспери-

ментируют с разными видами искусств, техник, создают синкретичные арт-объекты, эта методологическая установка устарела. И ретроспективно при более широком обобщающем взгляде может оказаться, что процессы в советском искусстве были не так уж и далеки от общемировых. Например, невозможно отрицать, что причины возникновения и долгая жизнь различных форм абстракции в искусстве XX века коренятся в социокультурном явлении «отчуждение», одном из главных феноменов в марксистской критике империализма. Но такое далекое, теоретически, от советского строя явление, тем не менее, присутствовало в его действительности как феномен XX века в целом. И также нашло свое отражение в советском искусстве, воплотилось в создании симулякров.

Рассмотрение в едином теоретическом поле изобразительных и неизобразительных форм искусства, важное для осмысления эволюции исторических стилей, теперь привлекает внимание ученых смежных наук: этнографов, антропологов, лингвистов, которые увлечены поиском их символической и семантической общности. Как бы ни были далеки друг от друга древнее искусство орнамента и современный абстракционизм, есть в них нечто неочевидное общее. Это можно назвать экзистенциальной трудностью — трудно, почти невозможно как создать новый орнамент и новую абстракцию (см. [5]), так и отличить их друг от друга.

Стремление орнамента «оторваться от стен», начать самостоятельное существование было свойственно исламскому искусству. О. Грабар определил это качество как «произвольность» [4, с. 238]. В искусстве Европы отчуждение орнамента от поверхности предмета, на которую он нанесен, началось в историзме, проявилось в нанесении орнаментов различных стран и эпох на предметы и формы, не свойственные этим странам и эпохам. Крайнюю точку зрения выразил архитектор Адольф Лоос: «Эволюция культуры равнозначна удалению орнамента с предметов обихода» (курсив — А.Л.) [5, с. 34]. Это разделение проявилось и в научном интересе XIX века к орнаменту различных народов, изучении орнаментальных мотивов как знаков и символов.

Археологическая фиксация, этнографические зарисовки предметов бурятского традиционного быта и орнаментов были созданы такими исследователями, как П.П. Хороших и академик А.П. Окладников. Несмотря на высокое качество многих зарисовок, существование орнамента в отрыве от предмета на страницах научных журналов, отвлеченно, как объект изучения, не является художественным.

Во время подготовки к Первой декаде бурят-монгольского искусства в Москве 1940 года Цыренжап Сампилов (1893–1953), один из основоположников бурятского советского искусства, кроме живописных и графических работ, специально к выставке создал несколько декоративных композиций, используя традиционные бурятские орнаментальные мотивы и сочиняя новые, например, ввел в ленту орнамента силуэты всадников-арканщиков. Можно сказать, самостоятельная жизнь бурятских орнаментов началась с экспонирования этих листов в залах Музея восточных культур в 1940 г. Позже некоторые из них вошли в несшитый альбом «Бурятский народный орнамент», составителем которого выступил Ф.И. Балдаев [2]. Издание этого альбома закрепило автономное существование орнамента, поскольку к этому времени вышли из обихода предметы традиционного бурятского быта. Образцом для альбома послужило подобное издание монгольских орнаментов, также состоящие из отдельных листов для удобства использования, предпринятое академиком Бямбыном Ринченом [6]. Основой альбома стали орнаменты монгольского художника, мастера декоративно-прикладного искусства Долгорын Манибадар (1889–1963). Кстати, подготовка бурятских орнаментов к публикации опередила известное Постановление ЦК КПСС от 27 февраля 1975 г. «О народных художественных промыслах».

В творчестве Ц. Сампилова создание новых орнаментов осталось эпизодом. В декоративно-прикладном искусстве Бурятии «отчуждение» элементов орнамента, понимание орнаментальной композиции как завершенного логически целого, существующего без своего носителя — предмета, сложилось, главным образом, в творчестве художника-самоучки Лубсана Доржиевича Доржиева (1918–2011). Обращение к орнаменту стало для него частью программной деятельности по возрождению традиционного бурятского искусства.

Лубсан Доржиев родился в 1918 году в улусе Тохой Селенгинского аймака. Эта местность Бурятии издавна славилась оронгойской школой мастеров. Ими были созданы архитектурный ансамбль и внутреннее убранство Янгажинского дацана, многое сделано для Тамчинского и других дацанов. Их приглашали для строительства и оформления православных церквей Иркутска и Красноярска. Известно, что по материнской линии дед и дядя Лубсана Доржиева были дарханами, т.е. принадлежали роду кузнецов, были мастерами, и он чувствовал свою связь с ними. Ярко характеризует его такой факт: в годы войны он писал письма отцу ста-

ромонгольской вязью, которая официально была заменена кириллицей [3, с. 5]. Эта приверженность традиционной культуре поддерживала его долгие годы вдали от родины. После войны он был направлен в Среднюю Азию, вернулся после выхода на пенсию. Созданные в тот период творческие работы были утрачены. Можно предположить, что в них прослеживалось соединение черт бурятского и мусульманского искусства, влияние шамаилей. Основанием для такого предположения является то, что его первые станковые работы после возвращения, которые повторяли утраченные, были посвящены астрологической теме (например, «Любители астрономии»). Обсерватория Улугбека в Самарканде, образ царя-поэта и ученого не могли не впечатлить родственную натуру.

Свою деятельность в конце 1960-х годов Лубсан Доржиев начал с копирования произведений старобурятской иконописи, перерисовки орнаментов, зарисовки и реконструкции предметов домашней и дацанской утвари, украшений. Отличительной чертой этой, по сути, этнографической деятельности был ее «футуристический» посыл. Художник не просто фиксировал памятники искусства прошлого, а создавал произведения нового национального бурятского искусства, которое он назвал «буряад зураг» (по аналогии с «монгол зураг»). Изображения женского седла, комплектов мужских и женских серебряных украшений, шэрдэг (войлочных ковров), резных панно и карнизов дацанов, мотивы орнаментов абдара (сундука) и жанровые сцены представляют собой законченные декоративные композиции. В отличие от рассмотренных выше опубликованных орнаментов художников, относительно работ Лубсана Доржиева была большая вероятность того, что они никогда не будут изданы. Во-первых, он не был известен, не имел художественного образования. Во-вторых, он сознательно противопоставлял свое творчество художникам соцреализма. Подвижничество мастера определяла надежда, что его труд будет востребован спустя много лет. Стремлением к долговечности произведений был продиктован выбор материалов: темперная краска и картон. Техника темперы соответствовала визуальным характеристикам буддийской иконописи, а картон, определенно, прочнее бумаги. Художник экспериментировал с минеральными красками, знал рецепты изготовления, но использовал редко, в основном, в поздний период творчества.

Таким образом, основную часть наследия Лубсана Доржиева составляют около 150 декоративных панно, выполненных темперой на

картоне, в основном, одного размера — 40 х 50 см. Задуманные для экспонирования в далеком будущем, впервые масштабно они были показаны зрителям в 1988 году на персональной выставке к 70-летию мастера в художественном музее им. Ц. Сампилова. Широкое признание после выставки выразилось в принятии Лубсана Доржиева в Союз художников России в 1990 г., присвоении звания народного художника Бурятии в 1991 г. Большая часть его работ опубликована в 1992 году в альбоме «Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева» [3].

Названное выше изучение орнаментальных мотивов как знаков и символов, декора как текста, который может быть истолкован, прочитан вербально, имеет много приверженцев. Пример расшифровки семантики монгольского орнамента как благопожелательного текста приводит академик Ринчен: «Старинные большие ковровые пологи, висевшие над входом, могли расшифровываться каждым, кто знал символику орнамента: “Пусть никогда не угаснет огонь очага в этом доме, а сердца его обитателей да будут чисты, как лепестки лотоса, корнями уходящего в ил, но чистого от донной грязи! Пусть далеко идет, как звук раковины дунг, добрая слава об этом доме, где каждый может насладиться счастьем удовлетворения своих пяти чувств! Пусть счастье будет неразлучно с обитателями этого дома, а все злое да не перешагнет его порог!” Таков был, например, язык символов народного орнамента, вытканного на одном старинном ковровом пологе XIX века» [6]. На пологе изображены символы пяти чувств на фоне повторяющегося рисунка свастики. В рассуждении Ринчена значение знаков на пологе дополнено семантикой самой преграды между внешним и внутренним пространством юрты.

Справедливости ради необходимо отметить, что благопожелательные символы китайского декоративно-прикладного искусства, заимствованные монголами, не только предполагают подобную расшифровку, но и с древности переносятся с предмета на предмет, из одной техники в другую, исходя из общепринятости семантики. Но при подобном подходе в исследовании теряется понимание уникальности конкретного декора, одинаковые аннотации могут быть отнесены к разным иллюстрациям.

Спиралевидные завитки бараньих рогов и побегов лотоса, прямоугольные изломы свастики и меандра близки по семантике, но различны по форме. Орнамент не является механическим соединением раз-

личных мотивов, перечислением однопорядковых элементов. Способ организации орнамента может быть единственным, существовать только в этом единичном виде. Декоративные панно Лубсана Доржиева предоставляют уникальную возможность воспринять орнамент в «чистом виде» как художественную структуру и рассмотреть принципы его композиции.



Рис. 1. Л. Доржиев. Эскиз росписи крышки комода (шаргул). 1980, картон, темпера, 40 х 50 см

На ил. 1. представлен эскиз росписи крышки комода (шаргул) (ил. 1), созданный в 1980 г. [3, с. 77]. Взаимоотношения и переплетения прямых и округлых линий в этой замкнутой орнаментальной композиции можно представить как противостояние стен и водяных потоков. Центром композиции является замок прямоугольной формы красного цвета. Двойные стены замка словно омываются бурной рекой. В первом круге стен в середине каждой стороны замка располагаются ворота, открытые по широкой стороне, закрытые по узкой стороне. Через открытые ворота поступает, просачивается вода. По сторонам, где располагаются закрытые ворота, находятся «фонтаны». Во втором круге мы видим, как прямые стены закругляются, их почти полностью обвивают завитки — струи воды. Если в первом круге идет борьба между стенами и водой, то во втором круге водная стихия поглощает каменную. Условные стены и потоки желтого цвета и одной ширины хорошо читаются на коричневом фоне. Вокруг этого центрального медальона — пустое поле цвета светлой охры, обрамленное еще одним кругом стен и водных потоков также на темном фоне. Они более светлого оттенка желтого цвета, чуть крупнее и как бы выступают выше. Переплетение стен с волнами здесь кажется хаотичным. Строгая рама, обрамляющая композицию через узкую полосу темного фона, представляет собой синтез прямых и округлых мотивов. Таким образом, орнаментальная композиция динамично развивается от центра к периферии, успокаиваясь на границе. Движение можно прочитать и от краев к центру, от строгости через хаос к покою. Композиция в результате остается замкнутой, сим-



Рис. 2. Л. Доржиев. Эскиз для росписи по дереву. 1980, картон, темпера, 40 х 50 см



Рис. 3. Л. Доржиев. Четырехлепестковая розетка с побегами и орнаментом хас тамга. 1986, картон, темпера, 40 х 50 см

метричной, уравновешенной. По комментарию автора, данный рисунок предназначен для росписи столешницы, изменение масштаба, видимо, должно произойти за счет увеличения размера пустого поля между мотивами и деформации, в первую очередь, внешнего мотива. Или он может быть использован и в оформлении более мелких предметов, например, цубы. Эти рассуждения подчеркивают, что в данном виде данная орнаментальная композиция является завершенным самостоятельным целым, для переноса ее на какой-либо предмет требуется такое изменение, которое приведет к созданию новой композиции на ее основе.

Следующей рассмотрим декоративную центрическую композицию — синий круг, заполненный растительными мотивами (ил. 2). В центре круга дважды повторяется четырехлепестковая розетка. Крестообразно расположенные двойные побеги вокруг нее сворачиваются в круги большего диаметра. В третьем ряду побеги соприкасаются, превращаясь в восьмилепестковую розетку. Этот мотив обрамляется окружностью желтого цвета. Внешняя полоса состоит из 8 симметричных двойных завитков, напоминающих мотив бараньих рогов. Данная композиция статична, однако такое перевоплощение розетки от четырех к восьми лепестковой, трансформация мотива придают динамичность. Рекомендация «для росписи по дереву» также условна.

На декоративном панно на ил. 3 представлена композиция «Четырехлепестковая розетка с побегами и орнаментом хас тамга» (ил.

3) [3, с. 95]. Хас тамга — свастика, благоприятный знак удачи и благополучия. Этот мотив часто встречается и имеет разное толкование происхождения, от символа солнца и огня до клубка змей. В буддийском искусстве представляет стабильность элемента земли [1, с. 376]. Именно в этом значении широкая полоса орнамента «хас тамга» располагается по периметру квадрата, образуя своеобразный лабиринт вокруг центрального поля. На центральном поле располагается мотив четырех лепестковой вихревой розетки из четырех побегов лотоса, повторяющих свастику. Гибкие линии побегов лотоса увлечены вихрем, поднятым движением свастики в противоположную сторону. Благодаря этому противодвижению, энергия остается в пределах замкнутой композиции. Мотив лотоса — один из излюбленных в бурятском декоративно-прикладном искусстве, лотос символизировал жизнь и процветание, расцвет благотворных действий, совершаемых в полной свободе от недостатков циклического существования [1, с. 39].

На ил. 4 представлена декоративная композиция, в которой прямоугольная поверхность темно-красного цвета обрамлена желто-золотой рамой с полем более светлого оттенка красного внутри (ил. 4) [3, с. 80]. Внутренняя часть рамы напоминает первую линию стен замка с ил. 1. Ворота по всем четырем сторонам закрыты побегами лотоса. Но взаимоотношение прямых и кривых линий в данном панно строится иначе: концы прямых отрезков прорастают побегами лотоса, т.е. прямые и кривые линии являются частью одного семантически целого мотива. «Облачные шапочки», завитки облачного орнамента на внешней линии стен подчеркивают их устойчивость. Центральный медальон представляет сложносочиненную композицию из мотивов побегов лотоса, сплетенных в плотный узел. Размер медальона согласован с обрамлением так, что поле между ними равно им по массе, поле вне орнамента является частью его. Один из основных законов декоративной композиции — учитывать, уравновешивать прямое и обратное изображение, «позитив» и «негатив».



Рис. 4. Л. Доржиев. Эскиз росписи. 1985, картон, темпера, 40 х 50 см

Форма медальона напоминает ваджру. Ваджра часто встречается в орнаментах Доржиева, она означает непроницаемое, нетленное, несокрушимое, недвижимое, неизменное, неделимое и неразрушимое состояние абсолютной реальности, которое и есть просветленное состояние будд [1, с. 256]. Семантика ваджры и лотоса проявлены в устойчивости и равновесии этой декоративной композиции, в отличие от некоторого драматизма остальных.



Рис. 5. Л. Доржиев. Эскиз росписи. 1978, картон, темпера, 40 х 50 см

Рассмотренные примеры замкнутых композиций, вписанных в прямоугольник, круг и квадрат, показывают понимание целостности как циркулирующего внутри движения и как результат взаимодействия, взаимовлияния, взаимозависимости элементов друг от друга.

Незамкнутые орнаментальные композиции в бурятском декоративно-прикладном искусстве встречаются редко, в основном, в архитектурном декоре дацанов. Это, в первую очередь, ленточный орнамент, в котором через равные интервалы повторяются одинаковые элементы, иногда присутствует более сложная ритмическая организация. Рассмотрим декоративное панно с горизонтальной лентой орнамента (ил. 5) [3, с. 64]. Данный орнамент построен на основе изобретенного художником элемента в виде разомкнутого кольца с двойными завитками. Он использован как звено цепи, идущей по верхнему и нижнему краю, и как лепесток восьмилепестковой розетки в среднем поле. Между розетками помещены сдвоенные угловые мотивы. Повторяющимся элементом является замкнутая композиция с выделенным центром и заполненными углами.

Декоративная композиция, построенная на основе модульной сетки с раппортом, которая обычно применяется для декорирования тканей, представлена на ил. 6 (ил. 6) [3, с. 108]. В традиционной бурятской культуре раппортный рисунок применялся в стежке войлочных ковров, был известен по китайским тканям. Здесь модульную сетку составляют квадраты, наложенные друг на друга со сдвигом в шахматном порядке. Внутри больших полей решетки изображены зуула суксэ (чашка-лам-

падка, масляный светильник). В меньших полях решетки расположены лотосовые розетки желтого и голубого цветов. Изображение зуула суксэ впервые в бурятском декоративном искусстве стали частью орнамента. В результате введения изображения зажженной лампадки в орнаменте появляется вертикальная ориентация. Соединение в одной композиции профильных изображений (лампадок) и изображений с точки зрения сверху (лотос) — распространенный прием в орнаменте буддизма.

Характерной чертой бурятского традиционного орнамента является его красочность. Основные цвета: красный, синий, зеленый, желтый, в декоре дацанов используются в полную силу. Роспись домашней утвари отличается большей сдержанностью. Из-за использования более дешевых фабричных красок цвета более приглушенные, присутствуют разные оттенки коричневого, но, несмотря на это, предметы интерьера сохраняют яркость и колористическую целостность. Лубсан Доржиев, следуя традиции народных бурятских мастеров добиваться художественного результата меньшими средствами, использует еще более ограниченную палитру: в каждой композиции только два-три цвета и два оттенка (светлый и темный) одного из них. Но гамма, которую использовал художник, отличается изысканностью: сочетание бордового, оливкового, горчичного, пурпурного, лимонного, бледно-розового и других цветов создает впечатление яркости и красочности благодаря тонко продуманному контрасту по цвету и тону. Кроме того, с помощью контраста художник передает впечатление объема, пространственных отношений элементов орнамента.



Рис. 6. Л. Доржиев. Эскиз росписи. 1979, картон, темпера, 50 х 40 см

Работа мастера над орнаментом, организация им художественной структуры декоративных панно принципиально отличается от декоративной росписи безымянных народных мастеров, которые легли в ее основу. Автономизация орнамента как вида искусства, в котором форма и есть содержание, выделила важность синтаксической связи элементов, то, как они связаны в текст, сюжет. Орнаменты Лубсана Доржиева сохраняют традиционную функцию благопожелательной или охраняющей форму-

лы, текста молитвы или заклинания. Во-первых, в орнаментах присутствуют мотивы традиционного бурятского орнамента. Во-вторых, переплетающиеся линии, спирали, растительные завитки организованы в узнаваемые формы буддийских символов, складываются в «говорящие» фигуры ваджры, свастики, бараньего рога. Убедительность декоративного построения панно Лубсана Доржиева подтверждает состоятельность современного декоративно-прикладного искусства в целом как феномена и объекта изучения.

Список литературы:

1. *Бир Р.* Тибетские символы и орнаменты. Энциклопедия. — Москва: Ориенталия, 2019. — 432 с.

2. Бурятский народный орнамент: альбом. — Улан-Удэ: Буряткнигоиздат, 1972: 3 л., 60 отд. л. ил. в папке.

3. Бурятский орнамент в творчестве Лубсана Доржиева: альбом. — Москва: Мирт; Улан-Удэ: Нютаг, 1992. — 128 с.

4. *Грабар О.* Формирование исламского искусства. — Москва: Садра, 2016. — 448 с.

5. *Лосс А.* Орнамент и преступление. — Москва: Strelka Press, 2018. — 104 с.

6. Народный декоративный орнамент монголов: альбом. — Улан-Батор: [б. и.], 1965. — 6 с.: 43 отд. л. ил. в папке.