ботал над образами деда и внука, прорисовывая как черты их лиц, так и их одежду, со всеми прорехами и складками. Столько же внимания Дехтерев уделяет и окружающему пространству: подробно прорисованы и деревья, и трава. Однако такое стремление к правдоподобному изображению действительности начинает несколько соперничать с текстом Горького. Выражения лиц героев лишены той потрясающей экспрессивности, которую мы видим на ранней иллюстрации (рис. 5). Несмотря на раздраженное выражение лица мальчика, зритель не может с уверенностью утверждать, что между героями завязывается столь трагический конфликт. Зритель также не может сразу понять, что действие этого конфликта происходит ночью и во время грозы.

Весь трагический символизм, свойственный раннему Дехтереву, уходит в проработку деталей, точность изображения, тонкость линии и штриха. Как представляется, в данной ситуации проработка отдельных образов для художника оказывается важнее целой картины. Стоит отметить, что это стиль, к которому художник стремился и который сделал его столь узнаваемым, особенно в его иллюстрациях к европейским сказкам.

В завершение хочется подчеркнуть, что нет ничего более продуктивного для исследования эстетических трансформаций стиля художника, чем возможность изучить, как менялись иллюстрации к одному тексту в контексте определенной временной дистанции. Как нам представляется, иллюстрации Бориса Дехтерева к рассказу «Дед Архип и Ленька» в полной мере представляют такую возможность.

Список литературы:

1. *Арзамасцева П.А.* Художественного своеобразие графики Бориса Александровича Дехтерева // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2021. — № 2–1. — С. 139–149.

2. *Горький М.* Дед Архип и Ленька. — Москва: Детская литература, 1975.

3. *Горький М.* Литературные портреты. — Москва: Молодая гвардия, 1983.

4. *Горький М.* Письмо Груздеву И.А. от 13 апреля 1933, Сорренто. — URL: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/pisma/pismo-1088.htm (дата обращения: 10.03.2023).

5. *Звонарева Л.У., Звонарев О.В.* Иллюстрация и писатель: к проблеме творческой коммуникации (Максим Горький и художники) // Известия Смоленского государственного университета. — 2019. — № 3 (47). — С. 38–52.

6. *Шмаринов Д.* Годы жизни и работы. — Москва: Советский художник, 1989.

А.В. ТРОЩИНСКАЯ

Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ЧЖАН ЮН

Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: wangyue120687@126.com

A.V. TROSCHINSKAYA

Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: troschinskaya.al@gmail.com

ZHANG YONG

Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: wangyue120687@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_333_354

КИТАЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ «ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ» И АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ ГРАФИКА В.А. ВАТАГИНА. ОПЫТ СРАВНЕНИЯ И ВЫЯВЛЕНИЯ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

CHINESE CLASSICAL PAINTING «FLOWERS AND BIRDS» AND ANIMALISTIC GRAPHICS BY V.A. VATAGIN. EXPERIENCE IN COMPARING AND IDENTIFYING PARALLELS

В статье сопоставляются образцы китайской классической живописи в жанре хуаняо («цветы и птицы») с анималистическими зарисовками и иллюстрациями В.А. Ватагина (1884–1969). Прослеживаются общие черты, композиционные приемы их решений, а также выявляется общность философско-эстетического восприятия природы и отношения к художественному творчеству русского и китайских мастеров.

The article compares samples of Chinese classical painting in the genre of huanyao («flowers and birds») with animalistic sketches and illustrations by V.A. Vatagin (1884–1969). Common features, compositional techniques of their solutions are traced, as well as the commonality of the philosophical and aesthetic perception of nature and the attitude to the artistic creativity of Russian and Chinese masters are revealed.

Ключевые слова: анималистический жанр в живописи, китайская классическая живопись, «цветы и птицы», В.А. Ватагин, образ животного в искусстве.
Keywords: animalistic genre in painting, Chinese classical painting, «flowers and birds», V.A. Vatagin, the image of an animal in art.

Интерес к художественному наследию В.А. Ватагина не ослабевает в наши дни. Как выдающийся художник-анималист, он хорошо известен в России: его работы находятся во многих музейных собраниях: Государственном Дарвиновском музее (художник является одним из его основателей), Государственном Русском музее, Третьяковской галерее и др. Он широко известен как скульптор и иллюстратор не только книг по зоологии, но и художественной литературы (произведения Р. Киплинга, Д. Дефо, Л. Толстого и многие другие). Опубликованы его воспоминания и размышления об искусстве. Однако научных трудов, посвященных творчеству Ватагина, не так много: одна небольшая монография А.В. Бакушинского и А.И. Молодчикова (М., 1933) [2], а также отдельные статьи и исследования, сопровождающие каталоги выставок и альбомы, в том числе приуроченные к нескольким его юбилеям. Тем не менее, публикации выходили и выходят с определенным постоянством, что свидетельствует о том, что многогранное наследие художника не теряет своей актуальности. Только за последние двадцать лет взгляд на его творчество претерпел значительные изменения и во многом был переосмыслен с позиций религиозно-философских и антропософских взглядов художника, обнажив скрытые в нем новые смыслы (публикации Т.Л. Астраханцевой [1], К.Н. Гаврилина [6, 11], А.Б. Нефедовой [10]). Одним из важных векторов современных исследований стало рассмотрение его художественного наследия в контексте особой одухотворенности и религиозности, когда через погружение в творчество и искусство мастер стремился постичь идею Бога, растворенного в природе. В этой связи нельзя не вспомнить центральное понятие китайской философии — «единство Неба и Человека», которое можно рассматривать в качестве одного из аспектов мировоззренческой позиции и А.В. Ватагина [19, с 134].



Рис. 1. В.А. Ватагин с грачом Гранькой. 1930 г.

Пристальное внимание к окружающему миру, его материализованной красоте, особое видение художника, при котором он использует «зримые формы как предлог для выражения глубинных, духовных основ собственного бытия» [12, с. 133] является определяющим при анализе художественных произведений, важнейшим залогом интерпретации прекрасного и подлинного. В этой связи вспоминаются слова Ватагина из его напутственной речи молодым художникам-выпускникам МВХПУ (б. Строгановское), в котором мастер преподавал в последнее десятилетие своей жизни: «Впечатления жизни и природы вдохновляют художника — он видит больше, он видит иначе, чем видят другие» [5, с. 147]. А сформулированная Е.В. Завадской в отношении китайской живописи дуальная формула «зримое-скрытое» дает нам ключи к пониманию и возможность сравнения картин хуаняохуа («цветы и птицы»), в которой образы природы являются важнейшими, и некоторых аспектов художественного наследия В.А. Ватагина (ил. 1).

Расцвет деятельности В.А. Ватагина выпал на переломную эпоху «века войн и революций» (Н. Гумилев) первой половины XX столетия и протекал на фоне сложных политических процессов и преобразований в России — две революции, установление и строительство Советского государства, Гражданская и Великая Отечественная войны. Однако бури «революционных взрывов и трагических потрясений», во многом связанные с кризисом западного гуманизма, не нашли в его работах заметного выражения. Скорее, его творчество стало тем убежищем, в котором художник имел возможность обрести опору, уйти от невзгод, раствориться в своеобразном «эскапистском пантеизме» и «эстетическом сопротивлении», принципиально дистанцироваться от политики и ужаса «звериного взгляда времени» [1, с. 514].

Далеко не случайно Ватагин обращается к изучению анималистики Древнего мира и Востока, в том числе Китая, с его богатейшей культурной традицией и длительной историей. Об этом свидетельствуют как

его тщательные штудии произведений китайского искусства — зарисовки анималистической скульптуры и живописи в жанре хуаняо, так и его критические заметки, в том числе монументальный труд «Образ животного в искусстве», в котором большое внимание уделено китайским произведениям, наряду с Древним Египтом, Античностью, Индией, Ближним Востоком и Доколумбовой Америкой [6].

Древнеегипетское искусство, с которым он познакомился в студенческие годы, стало первым ярким впечатлением и важным импульсом «искать собственный язык, освободиться от “гнета зоологии”, который требовал точного, но статичного, мертвого изображения живого существа» [5, с. 150]. Ватагин обращается к скульптуре, в его работах ощущается дух искусства первобытных народов и Древнего мира, в котором важное место занимали такие явления, как анимализм и тотемизм. Неслучайно в своих «Записках анималиста» в разделе «Категории анималистического искусства» он писал: «Примеры подлинно монументальной скульптуры животных можно найти лишь в искусстве Египта, Месопотамии и Китая, когда образы животного, как и человека, были значительны» [5, с. 99]. Ватагин не ограничивался только стремлением воспроизвести форму и облик живого существа, его, в первую очередь, интересовало художественное решение образа животного: «Не мне судить, насколько я успел в этом. Но каждый раз, приступая к новой работе, я старался создать не копию, а образ животного. Это требовал и художник, плененный красотой живого мира, и человек, который проникся к нему глубочайшим уважением» [5, с. 150–151]. Безусловно, анималистическая скульптура Ватагина занимает самое значительное место в его творчестве. Однако нам хотелось бы обратиться к его графическому наследию, которое не уступает по разнообразию, колоссальному объему и существенной роли в нем его пластическим произведениям.

Что касается живописи и графики, то, как правило, самого Ватагина рассматривают в контексте европоцентричной картины развития анималистического жанра, сравнивая его произведения с работами крупных художников-анималистов Нового и Новейшего времени. Между тем, анималистический жанр сложился на Западе гораздо позднее, чем на Востоке. Так, в китайской живописи он сформировался и занял прочное место уже в искусстве Танского времени в VIII–X веках, а зародился гораздо раньше. Блестящего расцвета анималистика достигла в китайской живописи в эпохи Удай (Пяти династий) и Сун в X–XIII столетиях.

Анималистические рисунки и акварели Ватагина сопоставимы с лучшими образцами китайской классической живописи в жанре «цветы и птицы», выполненными на шелке и бумаге красками и тушью. Мы найдем в них много общего как по внешним приметам, технике, композиции, так и внутреннему содержанию. Они представляют собой примеры потрясающего «попадания» Ватагиным в китайскую традицию. Скорее всего, это происходило не на интуитивном уровне, а в процессе сознательного поиска художником основ и «нерва» анималистики в лучших образцах искусства. Сам Ватагин так характеризовал искусство Китая: «Мимолетным трепетом жизни проникнуты бесчисленные рисунки тушью, акварелью, вышивки, скульптуры, изображающие всевозможных птиц, насекомых и рыб, реже млекопитающих. Эти образы стоят перед вами всегда законченные, всегда условные, иногда доведенные в своем обобщении до намека или, наоборот, переданные с мельчайшими подробностями. Эти образы всегда выражают только существенное в характере, эмоциях и движениях животного» [5, с. 103].

Ватагин мог познакомиться с искусством Китая и его классической живописью в 1934 году, когда впервые в Советском Союзе состоялась крупная выставка китайских картин. Это была передвижная выставка, приехавшая в Москву (после Милана, Берлина и Парижа), развернутая в Государственном историческом музее, а затем в Ленинграде, в Эрмитаже. На ней с большим успехом было показано 339 произведений 100 художников. Тогда же был изданы на русском языке два каталога со вступлением Б.П. Денике, статьями Сюй Бэйхуна и академика В.М. Алексеева и его же переводом трактата Ван Вэя «Тайны живописи» [8, 9]. Выставки китайской живописи, которые давали важные импульсы к ее изучению, проходили в СССР и в 1940, 1950, 1957 году, они сопровождались выходом в свет каталогов, публикациями критических статей в периодической печати. О хорошем знакомстве художника с искусством Китая свидетельствуют его критические заметки, посвященные роли анималистики в мировом художественном наследии, — «Место изображения животного в искусстве». Ватагин пишет об искусстве Поднебесной с восхищением и большой теплотой: «С глубокой древности и до наших дней самые разнообразные животные и птицы почитаемы и любимы в Китае. Их именами названы местности и пагоды; животные-символы обозначают страны света (тигр, черепаха, дракон и птица); китайский Зодиак полон образами животных. В китайском искусстве (и в искусстве Японии) тема животного является излюбленной у множества художников» [5, с. 103–104].

Метод Ватагина был близок методу китайских мастеров кисти, он основывался как на внимательном, вдумчивом наблюдении, изучении повадок зверей, рисовании с натуры (художник, к слову, предостерегал изучать пластику зверей по чучелам), так и на обращении к широкому пласту произведений мирового искусства в жанре анималистики, которые художник изучал и копировал во многих музеях Москвы, Ленинграда, зарубежных городов. Одновременно Ватагина отличали прилежность в работе и огромное трудолюбие. «Я принадлежу к числу тех художников, которые достигают чего-то в искусстве путем упорного, напряженного постоянства», — писал он о себе [5, с. 143].



Рис. 2. В.А. Ватагин. Копия картины Му Ци «Тигр» (1269 г. Часть диптиха. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото). 1930–1960-е гг. Бумага, тушь. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

В связи с рассматриваемой темой, для нас особую важность представляют не только его натурные зарисовки животных, хранящиеся в различных музеях (прежде всего, в Государственном Дарвиновском музее), но и семь альбомов с копиями лучших произведений мировой анималистики, которые находятся в собрании музея РГХПУ им. С.Г. Строганова (1). Несколько копий китайской классической живописи вошли в седьмой альбом Ватагина «Роспись» (2), посвященный образам зверей в станковой и монументальной живописи, мозаиках, росписи керамики разных культур и народов (в том числе в русской иконописи).

Одним из наиболее интересных рисунков является копия Ватагина, выполненная со свитка «Тигр» выдающегося китайского мастера Му Ци (1269 г. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото) (3, ил. 2). Это один из самых запоминающихся образов хищника, который представлен «совершенно очеловеченным». Зверь серьезно смотрит на зрителя, нахмурив брови, и в то же время его взгляд не лишен печали и задумчивости. Образ тигра необычен и поэтому, возможно, оказался столь привлекательным и интересным для Ватагина. К тому же, композиция решена в каноне монохромной живописи тушью, без участия цвета, что еще более усиливает выразительность зверя, запечатленного Му Ци.

Сама личность буддийского монаха Фа Чана, который жил в первой половине XIII века, работал под своим вторым именем Му Ци, а в



Рис. 3. Му Ци. Триптих: «Гуаньинь в белой одежде», «Обезьяна с детенышем» и «Журавль, выходящий из бамбуковой рощи». Середина XIII в. Собрание монастыря Дайтокудзи, Киото

миру носил фамилию Ли, чрезвычайно интересна. Он является одним из ведущих представителей чаньской живописи и крупнейшим художником эпохи Южная Сун (1127–1279). Основав монастырь Людунсы в пригороде столицы Линьань, через некоторое время Му Ци стал его настоятелем. Он учился у известного в то время чаньского художника Учжунь Шифаня и поддерживал тесные контакты с японскими монахами, жившими в столице Южной Сун, поэтому подавляющее большинство работ Му Ци впоследствии оказалось в буддийских монастырях Японии. В монастыре Людунсы, возглавляемом Му Ци, возник главный центр чаньской живописи. И.Ф. Муриан справедливо отмечает: «В тоске по несбывшимся идеалам прошлого и в предчувствии грядущего варварства художники, подобные Му Ци, уходили от действительности, замыкались в монастырях, внося в свое творчество все больше субъективности, а значит, и новаторства» [13, с. 134]. Чаще всего цитируется свидетельство о нем из трактата Ся Вэньяня (1365): «Монах Фа Чан, по прозванию Му Ци, любил рисовать драконов, тигров, обезьян, журавлей, гусей в тростнике, пейзажи, деревья и камни, людей. Все у него создавалось тушью, что текла вслед за кистью. Смысл был прост. Не использовал украшений» [13, с. 136]. Картины Му Ци имели огромное влияние на последующее развитие живописи тушью как в Китае, так и в Японии. Этот художник, чье творчество выпало на сложный период заката династии Сун с последовавшим за ней установлением в Китае правления иноземной монгольской династии Юань (1279–1368), своими картинами передал тревожное ощущение «эпохи перемен», он замкнулся в том самом «эскапистском пантеизме», который был так созвучен ощущению Ватагина, невольно уловившего и прочувствовавшего необычайность его дарования. Именно Му Ци удалось в образах зверей

в аллегорической форме запечатлеть свои переживания, чувство острого одиночества и потерянности в «безумном» мире, полном тревог и трагизма.

Лучшим творением Му Ци считается триптих «Гуаньинь юань хэ» («Гуаньинь, обезьяна и журавль») из коллекции монастыря Дайтокудзи в Токио, образованный тремя почти одинаковыми по формату вертикальными свитками (шелк, тушь, краски) (ил. 3). На центральной картине изображена покровительствующая всем живущим и спасающая от бедствий людей богиня Гуаньинь, которая почитается представителями практически всех направлений буддизма в Китае. По сторонам от нее изображены слева белый журавль (хэ), выходящий из бамбуковой рощи, а справа — самка гиббона, сидящая на дереве и прижимающая к груди своего детеныша.

Картину «Обезьяна с детенышем» (правая часть триптиха), исполненную Му Ци в середине XIII века, отличает большая выразительность. Невольно вспоминаются образы человекообразных обезьян, которые в творчестве Ватагина занимают одно из ключевых мест, к примеру, его «Гиббон сиаманг в ветвях» (1913 г.) (4, ил. 4) или рисунки с изображением молодой гориллы, сидящего павиана (все — из собрания Государственного Дарвиновского музея), и что-то неуловимое связывает их с китайкой классической живописью, в которой изображения обезьян получили большое распространение в Сунскую эпоху, как на раннем примере — приписываемой И Юаньцзи картине «Два гиббона на дубе» (около 1000–1064 г., бумага, тушь, легкая подцветка) (ил. 5).





Рис. 4. В.А. Ватагин. Гиббон сиаманг в ветвях. 1913 г. Бумага, акварель. Государственный Дарвиновский музей

Рис. 5. И Юаньцзи (приписывается). Два гиббона на дубе. Около 1000–1064 г. Бумага, тушь, легкая подцветка. Аукционный дом Chrstie's. Гон-Конг, 2008 г.

На левой части триптиха Му Ци изображен журавль. Согласно китайским верованиям, пара «гиббон и журавль» (юань-хэ) стала литературным и художественным образцом «долгой жизни», так как журавль был связан с долголетием, его длинная шея и ноги якобы позволяли птице поглощать энергию «ци» и жить до тысячи лет. Китайские буддисты адаптировали и расширили традиционные «обезьяньи» метафоры для обозначения человеческих качеств. Известным примером такой метафоры является китайская «обезьяна разума» (синь-юань), которая символизирует «неустроенный, беспокойный, непостоянный ум».

Образы обезьян — традиционные темы в китайской литературе, которая была тесно связана с живописью. В трудные времена истории Поднебесной (прежде всего, в периоды иноземного господства) литературное творчество нередко находилось под запретом, и поэты-художники были вынуждены именно в живописи находить выражение своих идей, в метафоричной форме выражать свои размышления и недовольство. Помимо известного «Короля обезьян» Сунь Укуна (китайский литературный персонаж, известный по роману «Путешествие на Запад» У Чэнъэня), гиббоны и макаки нередко упоминаются в китайской поэзии. Так, гиббон, населяющий верхний полог первобытного леса, которого редко можно встретить и крайне трудно поймать, считался обитателем непостижимого, неприступного мира высоких гор и глубоких долин, населенного феями и волшебниками. Соответственно, макака была символом человеческой хитрости, а также человеческой доверчивости и общей глупости. Гиббон же, самый популярный персонаж в китайской живописи, символизирует мир сверхъестественного, загадочного и далекого от повседневной жизни человека.

В.А. Ватагина, прежде всего, интересовали человекообразные обезьяны, особенно гоминиды (шимпанзе, гориллы, орангутаны), а также и гиббоновые (сиаманги), которые были сквозной темой как его зарисовок, так и скульптур (5). Художник восторженно отзывался о них: «Своим разнообразием, своеобразием и выразительностью, своими движениями и лицами они поразили меня на всю жизнь» [5, с. 39]. По воспоминаниям его дочери и внука (Н. Ватагина), в Московском зоопарке обезьяны хорошо знали художника и бежали к нему навстречу, когда он подходил к вольерам [4, с. 324]. Заметное «очеловечивание» пронизывает многие его рисунки с изображением обезьян с детенышами — сцены материнства. Как не вспомнить в этой связи запечатленную на свитке Му Ци испуганную, настороженную фигуру матери-гиббона, прижимающую к себе своего малыша и пристально глядящую на зрителя (правая часть триптиха







Рис. 6. Чжу Чжаньцзи (император Сюаньдэ). Играющие гиббоны. 1427 г. Шелк, тушь, легкая подцветка. Национальный дворец-музей, Тайбэй

Рис. 7. В.А. Ватагин. Копия картины китайского художника эпохи Юань «Цапли» (XIII–XIV вв.) 1930–1960-е гг. Бумага, тушь, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Рис. 8. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). Лотосы и цапли. 1428 г. Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски. Государственный музей Востока, Москва







Рис. 9. В.А. Ватагин. Копия картины неизвестного китайского художника «Орел» (XIII–XIV вв.). 1930–1960-е гг. Бумага, тушь, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Рис. 10. В.А. Ватагин. Копия картины неизвестного китайского художника эпохи Юань «Птица на ветке» (XIII–XIV вв.). 1930–1960-е гг. Бумага, тушь, акварель. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова

Рис. 11. В.А. Ватагин. Подорлик. 1910–1930-е гг. Бумага, акварель. Государственный Дарвиновский музей

с Гуаньинь), или семейную обезьянью сценку, запечатленную Чжу Чжаньцзи (императором Сюаньдэ), «Играющие гиббоны» (1427 г., шелк, тушь, легкая подцветка) (ил. 6). Именно в китайской анималистической живописи заметно выражена черта, которая стала характерной для анималистики 1920–1930 годов — это наделение зверя «антропоморфными чертами (грусть, добродушие и т. д.)» [1, с. 515]. Т.Л. Астраханцева справедливо пишет о темах любви и материнства в анималистической скульптуре русских художников того времени (о «ласковых и заботливых зверях к своим детенышам»), в том числе о работах В.А. Ватагина: «...в перевернувшемся мире вполне человеческая доброта созданных ими образов животных была противопоставлена “озверению» самих людей” (...) Сцены материнства — некий парафраз усталости от ужасов Первой мировой войны» [1, с. 517–518]. Очеловеченного зверя в животных В. Ватагина видела и А.С. Голубкина: «У него зверь обязательно очеловечен» [1, с. 516]. Впрочем, и сама Голубкина «в животных искала душу» (как говорила о ней Н.Я. Симонович-Ефимова) [там же].





Рис. 12. В.А. Ватагин. Подорлики ястреба. 1910–1930-е гг. Бумага, акварель. Государственный Дарвиновский музей

Рис. 13. Линь Лян. Два ястреба. 1485 г. Бумага, тушь. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Копия Ватагина картины художника эпохи Юань «Цапли» (6, ил. 7) очень напоминает своей выразительной точностью нарядные картины придворных мастеров Китая эпох Мин и Цин XV–XVII веков: Бянь Цзинчжао «Лотосы и цапли» (ок. 1428 г., ГМВ) (ил. 8) и Ци Чжицзя «Белые цапли в тростнике» (1652 г., ГМВ). Образ цапли часто присутствует в стихах и на картинах хуаняо, которые тесно переплетены между собой в китайской классической живописи. Цапли среди лотосов символизируют конфуцианскую идею о добродетельном чиновнике и постоянный успех на пути продвижения по службе. Цапли и рыбы (именно эта сцена заинтересовала

В.А. Ватагина, она изображена на его копии) — благопожелательный символ финансового благополучия («жалованье в избытке») [15].



Рис. 14. Ватагин В.А. Иллюстрация к статье «Птицы» для Малой Советской энциклопедии. 1947 г. Цветная печать

В альбоме из собрания РГХПУ им. С.Г. Строганова представлены прекрасные копии В.А. Ватагина с картин мастеров XIII–XIV веков: «Орел» и «Птица на ветке» (7, ил. 9, 10). Композиционно и стилистически близки китайской живописи хуаняо собственные зоологические рисунки Ватагина с изображением хищных птиц: «Подорлик», «Подорлики ястреба», «Канюк», «Кречет индийский» (8, ил. 11, 12). При сравнении можно найти много общего между ними и картинами Линь Ляна «Два ястреба» (1485 г., бумага, тушь, краски. Музей Метрополитен, Нью-Йорк) (ил. 13); Жэнь Жэньфа «Ястреб, схвативший воробья» (начало XIV в., шелк, тушь, краски. Музей искусств, Индианаполис); Ли Ди «Сорокопут на дереве зимой» (1187 г., шелк, тушь, краски. Государственный Шанхайский музей) и др. Изображения хищных птиц получили широкое распространение в китайской живописи с XIII века, в эпоху правления монгольской династии Юань, так как соколы и ястребы использовались монголами в охоте, которая была очень популярна при дворе. В композициях Ватагина с хищными пернатыми обращает на себя внимание изображение выразительных ветвей, на которых сидят птицы (как на классических примерах хуаняохуа), а также введение пейзажа в зоологический рисунок. Его научным иллюстрациям свойственна именно эта особенность — своеобразная «ландшафтность», ярко выраженная в иллюстрации к статье «Птицы» для Малой Советской энциклопедии (1947 г., цветная печать) (ил. 14). Сам художник писал: «Анималист-живописец должен владеть пейзажной живописью, так как в ней композиционная и красочная связь животного с природой может быть выражена наиболее полно. Удачно найденное композиционное и красочное отношение животного к ландшафту — одно из условий анималистической живописи. При нарушении этих отношений

в ту или другую сторону картина может стать “пейзажем с фигурой” или приблизиться к зоологической иллюстрации» [5, с. 122].

Возможно, такой прием, оживлявший «скучный» зоологический рисунок, был связан с тем, что у Ватагина зрела оппозиция к иллюстрации, всю жизнь его мучила двойственность, работа в двух «противоположных, взаимоисключающих» направлениях: «научная иллюстрация и свободный художественный образ» [5, с. 143]. Сам он так писал о себе: «“Зоология” всю жизнь угнетает мое искусство анималиста» [там же]. Можно заключить, что преодоление им «зоологии» позволило ему добиться лучшего понимания в решении образа животного. В процессе приближения к вершине мастерства находит выражение и стремление подняться над «ремеслом» художника, трансформировать его в подлинное искусство «нового крепкого анимализма» [5, с. 144]. Следует отметить, что Ватагину в течение жизни пришлось выслушать немало упреков по поводу его творчества, «причем они были самого разного толка — художники нередко упрекали его в слишком точном следовании натуре, зоологи же, напротив, считали изображения слишком свободными» (В.М. Смирин. В мастерской В.А. Ватагина) [5, с. 163].

Возвращаясь к китайской классической живописи, следует сказать, что во многих картинах китайских мастеров жанра хуаняо был найден поразительный баланс анималистики и пейзажа, дававший ощущение





Рис. 15. Хуан Цюань. Редкие птицы. 948 г. Бумага, тушь, краски. Государственный китайский музей Гугун, Пекин

Рис. 16. Бянь Цзинчжао (Бянь Вэньцзин). Сосна, бамбук и сто птиц. 1414 г. Вертикальный свиток (фрагмент). Шелк, тушь, краски. Национальный дворец-музей, Тайбэй



Рис. 17. Франс Снейдерс, Пауль де Вос (?). Птичий концерт. Около 1630-х гг. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

подлинности, одухотворенности и эстетической привлекательности.

По композиции и точной передаче особенностей строения разных пород птиц, а также по нарядной декоративности иллюстрация для Малой Советской энциклопедии Ватагина очень напоминает, с одной стороны, решение известной картины Хуан Цюаня «Редкие птицы» (948 г., бумага, тушь, краски; Государственный китайский музей Гугун, Пекин) (ил. 15), а с другой — распространенные в китайской живописи и получившие большую популярность в эпоху Мин сюжеты «Сто птиц». К примеру, картину Бянь Вэньцзина «Сосна, бамбук и сто птиц» (1414 г., шелк, тушь, легкая подцветка. Национальный дворец-музей, Тайбэй) (ил. 16), по которой хорошо заметно, что китайские произведения хуаняохуа, как и пейзажи в это время «наполнились многими деталями, усложнились и стали значительно более повествовательными, чем сунские образцы» [7, с. 31]. Благожелательный, сулящий изобилие мотив «ста птиц» вмещал в композицию «множество разнообразных пернатых, представленных в разных ракурсах и вместе с сосной, сливой и бамбуком, на котором они разместились, образующих своеобразный, многоречивый, символический микропейзаж» [там же]. Орнитологическая точность также в целом была характерна для китайской живописи, несмотря на то, что в ней всегда преобладала художественная составляющая, и научные задачи, как у Ватагина, перед китайскими мастерами не стояли. С течением времени такие композиции у придворных живописцев становятся все более нарядными, к примеру, как у Люй Цзи в его картине «Сладкий османтус, хризантема и птицы» (конец XV — начало XVI в., вертикальный свиток, шелк, тушь, краски. Государственный китайский музей Гугун, Пекин). А на вышитом цветным шелком атласном полотне «Сто птиц» середины XIX века из собрания Государственного музея Вос-

тока (400 x 315 см) сюжет приобрел ковровый характер, все его поле плотно заполнено, свободное пространство отсутствует. Сцену, в которой многочисленные представители птичьего царства («сто птиц/ бай няо») чествуют феникса (фэн), восседающего на кусте пионов (мудань), можно видеть и на кантонской эмалевой тарелке периода Цяньлун из собрания Государственного Эрмитажа.



Рис. 18. Якопо Цукки. Настенная роспись «Комнаты птиц» виллы Медичи, Рим. 1576–1577 гг.

Такие композиции, безусловно, привлекали Ватагина, который емко охарактеризовал специфику китайской живописи хуаняо в следующих словах: «Китайцы в легких, мастерских образах свободно передают подлинные биения жизни: среди чудесных растений — камышей, бамбуков, деревьев и трав — ныряют и плавают утки, снижаются на полете гуси, белые цапли прилетают и ловят рыбу, охорашиваются красавцы журавли; среди цветов павлины щеголяют чудесами своего оперения, дрозды и зяблики ловят мух, щебечут мухоловки и синицы, петухи и куры охраняют свое потомство; олени пасутся в лесу, тигры смотрят страшными глазами; стрекочут кузнечики и цикады, порхают бабочки; жирные карпы пускают пузыри, нарядные рыбы резвятся среди водорослей, креветки и крабы пасутся, подхваченные волной. Все эти существа живут и движутся, пойманные на бумагу легкими штрихами и мазками виртуозной кисти или мастерски закрепленные на прекрасных вышивках, чудесных эмалях, в росписи на фаянсовых вазах, на фарфоровой посуде, в резной слоновой кости, в резных драгоценных камнях» [5, с. 103–104].

В связи с сюжетом «Сто птиц», который появился в придворной живописи Китая в начале XV века, а затем не терял своей популярности и расцвел в XVIII–XIX столетиях, было бы интересно сравнить его с композицией «Птичий концерт» фламандских художников эпохи барокко, в частности, известной картиной Франса Снейдерса, написанной, предположительно, совместно с Паулем де Восом, из собрания Государственного Эрмитажа (1630–1640-е гг.) (ил. 17). На фламандском полотне изображен аллегорический сюжет: оживленное сборище многочисленных пернатых, окруживших сову, сидящую на сучке перед раскрытой тетрадкой нот. В нем, с одной стороны, есть намек на пословицу, записанную нидерландским поэтом Якобом Катсом: «Каждая птица поет согласно своей приро-

де» (нельзя судить о голосе птицы по красоте ее оперения.), а с другой — он перекликается с басней Эзопа «Сова и птица», в которой первая дает мудрые советы остальным «неразумным» пернатым. Картины фламандских художников на популярную в XVII столетии тему отличают динамичное, бурлящее движение, резкие повороты и даже гротескность изображений птиц (при всем реализме). Одновременно возникает предположение, что фламандские художники пользовались чучелами, писали живых птиц подобно тем, которых мы видим на их же натюрмортах с дичью того же времени. В их произведениях нет спокойной грации сюжетов китайских картин, которые производят умиротворяющее впечатление. А если мы сопоставим те и другие с работами Ватагина, то можно заметить, что ему была все же ближе восточная созерцательность и обобщение, чем противоречивость и напряжение барочной бурлящей пластики западноевропейской живописи. К тому же, как мы помним, Ватагин предостерегал изучать повадки зверей, рисуя их чучела — «мертвую природу». Ему были чужды как «живые романтические декорации», так и «натуралистические упражнения на знание звериной анатомии» [1, с. 516]. Если же, тем не менее, искать у него связь с европейскими анималистическими композициями, то по своему «гуманистическому» духу ему была ближе эпоха Возрождения. К примеру, похожую композицию с изображением множества птиц можно встретить в итальянской декоративной настенной живописи XVI века — в «Комнате с птицами» Якопо Цукки (1576–1577) (ил. 18). Она примечательна большим количеством довольно точно изображенных пернатых и некрупных зверей, в том числе экзотических, которых Цукки «рассадил» на перекладинах ажурной, увитой виноградом и цветущими лианами, беседке-перголы. Своей нарядностью и одновременно грациозностью его «Комната птиц» перекликается с придворной китайской живописью хуаняохуа академического направления и гораздо ближе к ней, чем картины фламандских мастеров XVII столетия. Очевидно, что в основе художественного решения европейских мастеров лежали натурные наблюдения, как и у китайских художников, хотя толкование близкого сюжета при всей своей метафорической семантике различно. У европейцев — это практический нравоучительный смысл, узнаваемые персонажи [17], а в основе китайской придворной классической живописи — благопожелательная, напутственная символика образов.

У Ватагина можно заметить, что композиция его энциклопедической иллюстрации «Птицы» сочетает типичную для китайской живописи

высокую линию горизонта (как бы при взгляде сверху, «с высоты птичьего полета») и, в то же время, попытку придать объем изображениям, светотень, как у европейских мастеров. Однако сдержанный колорит, плоскостность и декоративность сближают его иллюстрацию в большей степени с китайской традицией. Парадоксально, но в китайском изобразительном искусстве чем больше было изображенных предметов, тем проще был способ создания композиции и наоборот. Отдельные рисунки Ватагина также вовсе лишены фона, как это делали старые мастера классической китайской живописи Танской эпохи, но у него это, скорее, проистекало от задач наброска, или научного рисунка, для которого был очень важен сам изображаемый предмет. Китайским художникам было свойственно строить композицию путем сочетания эффекта «реальности» с «иллюзией». Так в китайской живописи «реальность» писалась и создавалась тушью, а «иллюзия» появлялась без нанесения красок, то есть с помощью пустоты. Действительно, на классических свитках пустое пространство имеет большое значение и обладает особой выразительностью [14, с. 358].

Китайские мастера, в отличие от западноевропейских художников, опирались в наблюдении за природой на запоминание и фиксацию в памяти образа передаваемого предмета. Но притом, что «они отказались от эффектов натуралистического изображения, таких как пластичность, игра света и тени, перспективные сокращения и т. д., в своем творчестве они были верны психологическим законам восприятия, придававшим большую убедительность композициям их картин» [там же].

Ватагин, как и китайские мастера, также отталкивался от впечатления и наблюдения в передаче образа своих персонажей. Он писал: «Чем больше сделано этюдов, чем больше впечатлений накоплено в памяти, тем легче по воображению можно выбрать, сопоставить и распределить образы и элементы композиции. Это накопление впечатлений я всегда считал одним из условий успеха композиции. (…) Еще давно, когда я занимался в школе К.Ф. Юона, я больше успевал в эскизах на заданную тему, чем в этюдной работе с натуры. Константин Федорович находил в моих эскизах “чувство композиции”» [5, с. 120]. Интересно, что работу в искусстве Ватагин формулирует как «субъективно-образную», в отличие от «иллюстративно-объективной», которая требовалась от него для иллюстрации научных изданий [5, с. 27].

В этой связи несколько слов необходимо сказать об особом «видении» художником красоты окружающего мира и его самовыражении.

Так, основная принципиальная позиция В.А. Ватагина заключалась в том, что «он считал все созданное природой пределом совершенства и красоты» (по воспоминаниям его ученика Д.В. Горлова) [5, с. 157]. «Он не признавал творчества художников, трактующих видимую природу через призму “самовыражения”, все попытки утрировать какие-то особенности зверя или дерева он называл “уродованием”», — вспоминал его ученик В.В. Трофимов [5, с. 159]. Не было у него и «дешевого» умиления перед миром зверей.

Особенно примечательна статья Ватагина «Будьте великодушны!», опубликованная в газете «Вечерняя Москва» в начале 1968 года, в которой он откровенно делится своими размышлениями о своем пути художника-анималиста — этот путь вызывал зачастую недоуменные и иногда пренебрежительные вопросы, почему он выбрал именно этот жанр, — рисовать животных «несолидное занятие». Но Ватагин не обижался, а искренне жалел задающего их человека, который «сам себя обкрадывает, равнодушно глядя на мир удивительной красоты, в котором, поверьте мне, есть все — и мысль, и глубина, и чувства!» [5, с. 150–151].

В Китае же такого противоречивого отношения к анималистике как второстепенному жанру не существовало. Изначально, уже с глубокой древности, изображения животных входили в несколько главнейших жанровых групп и считались одними из самых сложных для художников, они были подвластны только большим мастерам кисти. В.А. Ватагин наверняка проникся этим ощущением значимости их в китайском искусстве, о котором писал: «Этим любованием малым миром существ, окружающих человека, виртуозным мастерством передачи его неотразимо покоряет анималистическое искусство Китая» [5, с. 103–104]. Неслучайно он предлагал в преподавание рисунка «ввести не только технику карандаша и угля, но и технику кисти» (выступление на заседании кафедры керамики Московского высшего художественно-промышленного училища. Сообщение для кафедры рисунка) [5, с. 20], а именно живописи китайских мастеров присуща работа кистью и тушью.

В.А. Ватагин прекрасно владел приемами художественного обобщения, умением выделить главное в образе зверя, ощутить его «дух»: «И в этом и есть его сила, сила настоящего художника, сумевшего, как никто, соединить в себе настоящее знание с умением чувствовать. Умением увидеть главное и создать подлинно художественные образы. В.А. Фаворский как-то сказал, что “для того, чтобы обобщать, надо иметь, что обобщать”. Так вот в изображении животного Ватагин, как никто, имел, что обобщать, и умел это делать» (В.М. Смирин. В мастерской В.А. Ватагина) [5, с. 163]. А протоиерей Александр Мень вспоминал: «И еще я чувствовал (как потом и подтвердилось), что он раскрывал образ животного “изнутри” с помощью средств древневосточного искусства…» [4, с. 297]. Он нередко говорил с художником о вере: «Он не был фанатиком, просто очень любил Индию и охотно принимал все, что от нее исходит» [там же]. В этой связи, нередко встает вопрос об особой «интимной религиозности», которая была присуща В.А. Ватагину, а его искусство невольно наталкивает на размышления, не был ли он адептом буддизма или индуизма? По воспоминаниям его родственников и близких к нему людей, художник «был человеком верующим», в молодости был причастен к «течениям богостроительства» (был антропософом), не разделял официального атеизма советского строя. Его внук пишет, что, хотя «его отношения с православной церковью описать одним словом трудно, конечно, он был христианином»: «Свою тяжелейшую болезнь в Индии он воспринял как наказание за минутное вдохновение язычеством» [4, с. 313]. Таким образом, Ватагин до конца жизни оставался христианином, правда, все же экуменистического толка (как и о. Александр Мень) или, точнее, антропософского толка Рудольфа Штейнейра, который сформулировал на основе христианства, индуизма и буддизма новую религию — универсальную, совмещающую достижения естественных наук с философско-религиозными постулатами [10, с. 56]. Культура, религия и искусство Востока были бесконечно близки и интересны Ватагину, недаром вплоть до сегодняшнего дня его мастерскую в Тарусе украшают фигуры-идолы слонов и обезьян, а также большое живописное изображение восседающего на льве «Индийского божества» (1915 г., холст, масло).

В.А. Ватагин стал ярким представителем «“новой анималистики” искусства XX века, одним из родоначальников отечественного анималистического жанра, отличного от европейского, с “человеческим” лицом, без сентиментальности и умилительности, иногда сурового и мужественного, иногда ласкового, нежного и трепетного», как о нем пишет Т.Л. Астраханцева [1, с. 520]. Иногда не лишенного доброго юмора — добавим мы от себя. Его творчество питали многие источники, в числе которых можно назвать и искусство Китая, китайскую классическую живопись, произведения которой мы попытались сравнить с некоторыми графическими работами русского мастера. Несмотря на то, что самые значимые и

крупные работы Ватагина выполнены в скульптуре, именно его графические и живописные произведения, в особенности, его акварели, наполнены «истинным обаянием природы» и своеобразием, которое свойственно живописи хуаняохуа Китая. Эта область его наследия привлекает исследователей и в наши дни. Данный материал, возможно, даст почву для дальнейших сравнений и сопоставлений европейской и китайской живописи, позволит рассмотреть их в новом ключе.

Примечания:

1. Рисунки, помещенные в альбомы, являются частью многотомного труда В.А. Ватагина «Образ животного в искусстве». Они опубликованы в одноименной книге со вступительной статьей К.Н. Гаврилина (М., 2004) [6].

2. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ 86/1-63.

3. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ 86/41. Автором оригинала в книге «Образ животного в искусстве» ошибочно указан Ли Ди [6, с. 268]. Рисунок является копией левой части диптиха из собрания монастыря Датойтокудзи в Киото; автором правой части с изображением дракона является китайский художник Чэнь Чжун, современник Му Ци.

4. Государственный Дарвиновский музей. КП ОФ-7667/1.

5. По мнению А.Ф. Котса, виды обезьян воплощали в себе идущую еще из Античности идею четырех темпераментов: орангутан был флегматиком и меланхоликом; шимпанзе – сангвиником, а горилла – холериком [Цит. по: 9, с. 64].

6. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ-86/36.

7. Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова. НВФ-86/38; НВФ-86/40. Обе копии опубликованы в книге «Образ животного в искусстве», но с ошибочной атрибуцией художнику Сунской эпохи Ма Юаню, который был пейзажистом [6, с. 278, 280].

8. Государственный Дарвиновский музей. КП ОФ-7667/1345; КП ОФ-7667/1339; КП ОФ-7667/1342; КП ОФ-7667/1341.

Список литературы:

1. *Астраханцева Т.Л.* Анималистический жанр как доминантный архетип отечественной керамической скульптуры 1920–1940-х годов // Искусствознание. — 2015. — № 3–4. — С. 510–536.

2. *Бакушинский А.В., Молодчиков А.И.* Василий Алексеевич Ватагин. — Москва: Всекохудожник, 1933. — 76 с.: ил.

3. Василий Алексеевич Ватагин. 1884–1969. К 125-летию со дня рождения художника. — Москва: Сканрус, 2008. — 128 с.

4. Василий Ватагин: Воспоминания. Материалы к биографии художника. — Псков: Красный пароход, 2017. — 352 с.

5. *Ватагин В.А.* Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. — Москва: Советский художник, 1980.

6. *Ватагин В.А.* Образ животного в искусстве. — Москва: Сварог и К, 2004.

7. *Виноградова Н.А.* «Цветы — птицы» в живописи Китая. — Москва: Белый город, 2008.

8. Выставка китайской живописи. — Ленинград: Издание Государственного Эрмитажа, 1934.

9. Выставка китайской живописи. — Москва: Всекохудожник, 1934.

10. *Гаврилин К.Н., Нефедова А.Б.* Московский Гётеанум: идейно-художественный замысел экспозиции Государственного Дарвиновского музея // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. РГХПУ, 2022. — № 4. — Часть 2. — С. 43–75.

11. *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. — Москва: Прогресс-Традиция, 2012. — С. 641–663.

12. *Завадская Е.В.* Ци Бай-ши. — Москва: Искусство, 1982.

13. *Муриан И.Ф.* «Птица багэ на старой сосне» // Сад одного цветка: Сборник статей и эссе. — Москва: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. — С. 131–143.

14. *Пинфань Пин.* Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sopostavitelnyy-analiz-osnov-kitayskoy-i-evropeyskoy-zhivopisi/viewer (дата обращения: 21.12.2022).

15. *Сун Чанлун.* Китайская живопись хуа-няо: зашифрованные смыслы // Международный исследовательский журнал. — Екатеринбург, 2019. — № 6. — Часть 2. — С. 43–46.

16. *У Хунлян.* «Истинное обаяние природы»: Некоторые идеи к прочтению искусства Ци Байши // Третьяковская галерея. — 2017. — № 3 (56). — URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanie-prirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi (дата обращения: 21.12.2022).

17. *Баев Н., Смирнов А., Хачатуров С.* «Птичий концерт» Снейдерса. Переход на личности // Искусствознание. — 2022. — № 3. — С. 158–181. — URL: http://artstudies.sias.ru/upload/isk/isk_2022_3_158_baev_smirnov_hachaturov.pdf (дата обращения: 14.04.2023).

18. *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи. — Ростов-на-Дону: Феникс, Краснодар: Неоглори, 2008.

19. *Чжан Юн, Трощинская А.В.* В.А. Ватагин и Ци Байши: два мастера — один путь служения искусству // Небесная лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография на основе материалов XXXI Международных образовательных чтений «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». — РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — С. 131–137.

20. *Barnhart R.M., Cahill J., Lang Shaojun, Nie Chongzheng, Wu Hung, Yang Xin.* Three Thousand Years of Chinese Painting. — New Haven & London: Yale University Press, Beijing: Foreign Languages Press, 1997.

И.П. ШАВШИНА

Кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой искусств, Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств имени А.Д. Крячкова (НГУАДИ, РФ, Новосибирск)
e-mail: i.shavshina@nsuada.ru

I.P. SHAVSHINA

Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Art, Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts (NSUADA, Russia, Novosibirsk)
e-mail: i.shavshina@nsuada.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_355_362

ИСТОРИЧЕСКАЯ КАРТИНА В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

HISTORICAL PAINTING IN THE WORKS OF SIBERIAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY

В статье рассматривается творчество художников, живших и работавших в Сибири во второй половине XIX века, которые обращаются к историческому жанру, — М.И. Пескова и В.И. Сурикова. В результате искусствоведческого анализа отмечены типичные особенности их исторических картин. Автор приходит к выводу, что эти мастера создали самобытное искусство, которое оказало решающее влияние на развитие и формирование сибирского изобразительного искусства.

The article examines the work of artists who lived and worked in Siberia in the second half of the XIX century, who turn to the historical genre — M.I. Peskov and V.I. Surikov. As a result of the art criticism analysis, typical features of their historical paintings are noted. The author comes to the conclusion that Siberian artists created an original art, which had a decisive influence on the development and formation of Siberian fine art.