

- Лунный свет. Калмыцкие историко-литературные памятники. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2003. 477 с.
- Огнева Е. Д. Далха // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 171.
- Пархаев О. К. Русская армия 1812 года. Вып. 3. М.: Изобразительное искусство, 1989. 32 открытки.
- Прозрителев Г. Н. Военное прошлое наших калмык. Элиста: Санан, 1990. 144 (I) + 28 (II) + 60 (III) + 44 (IV) + 30 (V) + XXXXIII с.
- Скрынникова Т. Д. Харизма и власть в эпоху Чингис-хана. М.: Вост. лит., 1997. 216 с.; илл.
- Убушаев Н. Н. К вопросу о семантике монгольских и калмыцких боевых знамен // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2010. № 1. С. 55–59.
- Чонов Е. Ч. Калмыки в русской армии XVII в., XVII в. и 1812 год: очерк, статьи, биография / Е. Чонов. Изд. 2-е. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2006. 142 с.

УДК 73/76

ББК 85.103.(2)

О РЕКОНСТРУКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ЖИВОПИСИ Г. РОКЧИНСКОГО В 60-е гг. XX в.

С. Г. Батырева

События Отечественной войны 1812 г. и Заграничного похода 1813–1814 гг. сохранились в образной памяти народа. Калмыками сложены предания, легенды и песни, в которых ярко и красочно выражен народно-освободительный характер войны. Героическое прошлое калмыцкого народа получило отражение в изобразительном искусстве Калмыкии, в частности в живописи второй половины XX в.

Анализируя процесс во времени, отметим, что первое десятилетие постдепортационного периода истории отмечено возрожденческими тенденциями в искусстве. Тематика создаваемых произведений тесно связана с родной землей — Калмыкией, которую народ обрел после тринадцати лет тягот и лишений высылки в Сибирь. Стремлением восстановить некоторые утраченные элементы наследия объясняется ускоренный ритм развития культуры и искусства автономной республики в русле социалистического строительства. В атмосфере творческого созидания воссоздается и развивается искусство Калмыкии, представляемое старшим поколением, сегодня полностью ушедшим, но оставившим нам свои произведения [Батырева 2004].

В живописи Калмыкии происходило оформление локальной школы советского изобразительного искусства. Ее развитие происходит в сфере взаимовлияний реализма и условности плоскостного письма — рационально-логической и мифопоэтической систем мировосприятия. Традиция вдохновляет художников в поисках не только наци-

ональной темы, но и формы ее выражения в искусстве, отражающем прошлое, настоящее и будущее народа. Обширное культурное поле творческих поисков объединили развитое самосознание и профессиональная подготовка, полученная авторами в местах высылки народа (Сибирь, Урал, Казахстан, Алтайский край, Дальний Восток и др.). Пафосом социалистического реализма, восславляющего труд во благо страны Советов, овеяно искусство этого периода. Наиболее ощутимо это сказалось в портретном образе современника, создаваемом в цикле «Труженики земли калмыцкой», и степном пейзаже (в серии «По родному краю»), представляющих, по сути, творчество каждого художника.

Параллельно в 60-е гг. явственно определяется патриотическая тема в живописи, скульптуре и других видах и жанрах изобразительного искусства Калмыкии. Формируется особое качество творческой индивидуальности с живым ощущением своей истории и культурных истоков. Произведениями Г. Рокчинского и К. Олдаева, Б. Данильченко, Н. Санджиева и Д. Сычева были заложены основы художественного явления, которое мы сегодня определяем как «изобразительное искусство Калмыкии шестидесятых», отмечая ведущее положение живописи в постдепортационный период его развития.

Появление темы Отечественной войны 1812 г. в произведениях Г. Рокчинского (1923–1993), народного художника России, происходило в период творческого подъема

во время возвращения автора из Казахстана в Калмыкию. В 1962 г. страна отмечает 150-летие войны с Наполеоном. Произведение Г. Рокчинского «Герой Отечественной войны 1812 г., рядовой Цо-Манджи Бура-тов», появившееся в 1963 г. после продолжительной работы, достойно представляет калмыцкое искусство на республиканской художественной выставке «Советская Калмыкия» и зональной художественной выставке «Большая Волга» [Курган 1983]. Отметим, это первое большое тематическое полотно художника, созданное по возвращении на родину. Годом позже появляется известное полотно Г. Рокчинского «Мать-земля родная», сконцентрировавшее энергию патриотического духа, переполнявшего народ после депортации. Оно становится символом культурного возрождения Калмыкии, предвестием которого рассматриваемое произведение.

Живописный образ рядового 2-го Калмыцкого полка, который сейчас можно отнести к классике калмыцкого изобразительного искусства, посвящен теме патриотического долга, исполненного народом в годы Отечественной войны 1812 г. и Заграничного похода 1813–1814 гг. Формируемый своеобразный стиль художника выразителен фактурой пастозной многокрасочной живописи и контурным рисунком. В обращении к истории народа реализуется потребность автора в этнической самоидентификации: традиционное мироощущение выражается в творческом диалоге разных традиций.

Художника всегда волновала тема исторической судьбы калмыков. Он не был летописцем, детально запечатлевающим события прошлого, в осмыслении истории он выявлял типичное из Книги бытия народа, частью которого он себя всегда ощущал. Поэтому так емки в содержании и художественной форме его запоминающиеся исторические образы. В этом ряду живописному полотну «Герой Отечественной войны 1812 года, рядовой Цо-Манджи Бура-тов» отведено особое место. Оно явилось первым опытом обращения к данной теме в калмыцком искусстве; работа отличается широтой и глубиной воплощения авторского замысла.

Анализируя художественный образ, рассмотрим композиционный строй произведения. Взаимосвязаны рисунок и композиция в изображении конкретного сюжета:

рисунком воспроизводится на полотне живописная композиция. Мастерски владея средствами перспективного воспроизведения формы, художник особое значение придает линии, гибкой и певучей, выразительно упругой в динамике броского рисунка. В многочисленных натуральных зарисовках, сопровождавших появление полотна, формировалась основа контурной прорисовки изображения. Штриховка в светотеневой моделировке объема отходит на задний план: автор добивается декоративной выразительности красочного колорита формы, применяя различную толщину контурной линии. Это придает полотну графическую выразительность живописи, реалистической в своей основе.

Созданное в постдепортационный период возрождения Калмыкии полотно несет дух времени, отражая появление и развитие глубоко сокровенной линии в творчестве автора. Произведение представляет собой сюжетную картину, совмещающую элементы портрета и пейзажа и в определенной степени натюрморта. В исторической композиции запечатлена не батальная сцена, а походный быт одного из калмыцких полков, участвовавших в войне 1812 г. В подобном выборе сюжета надо видеть глубоко осмысленную позицию автора, отказывающегося от «лобового» пафоса военного действия.

Первый план отведен изображению главного действующего лица — Цо-Манджи Бура-това (по данным именного списка Г. Прозрителева, рядового 2-го Калмыцкого полка, участвовавшего в войне под началом Сербеджаба Тюменя) [Прозрителев 1912: 7 (V)]. Его мощный торс изображен почти фронтально; голова повернута в профиль (к центру полотна). За его спиной, замыкая главный композиционный «стержень» картины, изображен боевой конь воина-калмыка с развевающейся на ветру гривой.

Внимание зрителя акцентировано на герое, устремившем взгляд на молодого воина-калмыка в мундире с офицерскими эполетами в глубине композиции. Выразительно противостояние фигур кавалериста и Цо-Манджи в простом одеянии. Композиция «держит», соединяя и разъединяя «скрытую спираль» человеческих отношений, создавая изнутри динамику сюжета. Безмолвный диалог персонажей разворачивается на фоне средней полосы России: белеют в отдалении православный храм и трепещущая на ветру березка. Походный

быт показан в движении людей, сноровисто снующих и распрягающих верблюдов с поклажей, стреножащих лошадей и установивших переносное калмыцкое жилище «ишкэ гер», купол которого возвышается в правой части композиции.

Действие, обозначенное фигурами воинов в замкнутой «спирали» композиции, происходит в хмурый серый день. Ветер гонит по небу свинцовые грозовые тучи, треплет желтое боевое знамя калмыцкого полка, буйную гриву солового коня Цо-Манджи. Это создает выразительное сопряжение форм, созданных в органичном взаимодействии цветовых пятен, объединенных зеленым фоном равнины. Все дышит вольным ветром и наполнено динамикой движения, передающего тревожный дух военного времени.

Пространство, развернутое вглубь композиции, объемлет фигуру главного героя, представляющую собой устойчивую вертикаль монументальной выразительности. Цо-Манджи изображен в полном боевом вооружении воина-калмыка того времени. Правой рукой он крепко держит древко копья, за кожаным поясом, плотно охватывающим торс, заложена боевая плеть («маля»), к поясу подвешен нож в ножнах, видна рукоять сабли. За широкой его спиной просматривается подвешенный к седлу коня лук с кожаным футляром для стрел. Предмет этот акцентирован узором накладного орнамента «зег», рядом виднеется свисающее металлическое стремя, а голову коня украшает узда с металлическим декором.

Мужественный профиль смуглого лица калмыка с серебряной серьгой в ухе обрамляют смольные волосы, выбритые спереди и собранные сзади в косу. Голову венчает шапка с высоким отворотом и тульей желтого сукна, с красной кистью «зала» на макушке, которая является самой высокой точкой сюжетной композиции, объединяющей собой реющее на ветру боевое знамя калмыков на фоне русского пейзажа.

В художественной композиции выявляются акценты, расставленные автором в изображении походного бивуака и вызывающие эмоциональное восприятие полотна зрителем. Это монументальное представление главного персонажа с преобладанием существенных для произведения средств создания глубины сюжетной линии. Выстроенная автором перспектива сюжета получает линейную выразительность фор-

мы в оконтуривании деталей композиции. Деление пространства на планы, распределяющие внимание зрителя, создает круговую последовательность их восприятия. В совокупности это создает нужный художнику ракурс взаимодействия зрителя и изображенного пространства. Автор полотна, подобно оператору и режиссеру кинематографического действия, мастерски выбирает в воспроизведении живописного сюжета нужный ему стоп-кадр, реализуемый в построении тематической композиции.

Центральное расположение героя в соотношении и взаимосвязи элементов изображения на плоскости и в пространстве составляет главный акцент в прочтении композиции, которое углубляется в нюансах восприятия дальних планов.

Пропорциональное «распределение масс» в пределах полотна создает доминирующее направление в прочтении-развитии художественного образа. Сюжет, лишенный пафоса батального действия, вместе с тем содержит динамику и статику взаимодействия основных элементов композиции — героя и других персонажей — в пространстве живописи. Структура ее выстраивается в аналогиях и контрастах форм и колорита, объединенных темпераментной кистью автора. В прочтении сюжетной картины, представляющей по сути развернутый портрет героя, важны позы, жесты, движения персонажей в структуре композиции. Воспроизведение наполнено динамикой походного быта.

Большую роль в восприятии композиции играет колорит произведения, чуть вытянутого по горизонтали и вместе с тем фиксированного вертикалью фигуры героя — осевого стержня картины. Живопись Г. Рокчинского отличается тонко развитым чувством цвета. Подобно калмычке-вышивальщице, выкладывающей радужный контур узора «зег» и покрывающей им одежду и предметы быта, живописец выстраивает на полотне тональные аккорды цвета, соотносимого со спектром другого. Это могли быть сближенная по цвету тональность или полнозвучный цветовой контраст. Белый (сакральный цвет в традиционной семантике монгольских народов), являясь основой спектра, разлагается на все цвета радуги во множестве тональных переходов. Все это самобытно соединяется в живописной палитре. Ее цветовая насыщенность образует ритмическое своеобразие колорита. Оно сопряжено с выразительной фактурой пастоз-

ного красочного мазка, не расплывающегося под прямыми лучами степного солнца. Тональная проработка цвета в колорите, органично соединяемая с контурной линией рисунка, — опыт традиционного цветовидения — определяет особенности живописного языка, образуя трепетную ткань красочного слоя. Красный цвет бешмета героя в колорите полотна создает смысловой акцент в прочтении образа.

Сочетание красочных масс, дифференцируемых на крупные и мелкие пятна цвета, и их соотношения создают богатейший колорит в контрастах, переходах и перекличках цветовой гаммы. Подчеркнутый теплый декоративизм живописи отводит светотени второстепенную роль в воссоздании художественной формы, выразительной в контурном изображении фигур людей, животных, деталей. Расстановка немногих светотеневых акцентов органично соотносится с линейной композицией, создавая эмоциональный строй произведения. Зритель погружается в ткань полотна, ведомый колористическим чутьем художника. Тот умело составляет колорит, создаваемый не только цветом, но и фактурой мазка, накладываемого плотными слоями один на другой под разным углом. В результате создается впечатление дышащей и движущейся массы, формирующей живое и в целом позитивное настроение произведения. В разнообразии и в то же время унификации элементов живописного почерка автора создан запоминающийся художественный ОБРАЗ.

Стилевые особенности реалистической живописи образует «круговая» выразительность размещения деталей изображения. Это характерно для древней изобразительной системы, отмеченной мифопоэтическим жизнечувствованием [Тишков 2003: 17], одухотворяющим многослойную композицию, насыщенную этнической символикой традиционной художественной культуры. Она зримо присутствует в историческом полотне, запечатлевшем походный быт калмыков. Красная кисть «улан зала» на головном уборе главного действующего лица — рядового Цо-Манджи Буратова — воспринимается символом народа, принявшего активное участие в тех военных событиях. На защиту Отечества выступили калмыки, внесшие славную страницу в воинскую историю России. Интересную смысловую параллель теме Отечества, обозначенного русским пейзажем, обнаружи-

ваем в картине кочевого лагеря. Это желтое боевое знамя калмыцкого полка, возвышающееся в правой части многофигурной композиции походного бивуака. Оно прочитывается как знак этнической культуры, органично вписанный в пейзаж средней полосы России.

Многозначен в прочтении патриотический сюжет, связанный с калмыцким боевым стягом. Чтобы его изобразить, художник прочитал немало литературы, из которой ориентиром было выбрано сочинение Г. Н. Прозрителева «Военное прошлое наших калмык» [Прозрителев 1912: 89–95 (I)]. В книге дано подробное описание древнего знамени с изображением Дайчи-Тенгри, покровителя воинов. Под такими знаменами калмыки, войдя в состав Российского государства, выступали в его военных кампаниях. Гелиоцентрическая символика этнонима народа «улан залата хальмгуд» в образном выражении звучит как «дети Солнца» [Кичиков 1998: 3]. Художник восславляет народный патриотический дух, одновременно вводя в композицию живописного полотна символы этнической культуры. В реалистической трактовке исторического сюжета выражается главная идея картины — народ и его роль в истории Отечества.

Художник-исследователь в исторической правде видит наиболее полное отображение жизни и быта народа, игравшего в истории российского государства немаловажную роль защитника Отечества, в воинском содружестве бравшего Париж в 1813 г. Он не выдумывает героя, а берет его из истории калмыков. Иллюстративная описательность, не довлея в органичной трактовке образа, получает глубинную художественную разработку в жанре портрета-картины.

Стилевое своеобразие воплощения достойно представляет национальную школу, сформированную в русле развития отечественного искусства 60-х гг. XX в. Полнокровная звучная живопись сродни яркому персонажу полотна, рожденному в размышлениях о прошлом. Художник приходит к важному для себя и нас выводу: историю делают люди, народ.

Путеводная нить самосознания связывает творческое бытие этноса на переломном рубеже веков, выстраивает его культурные ориентиры на будущее, не дает ему раствориться в современном мире с его попытками все унифицировать и стандартизировать.

Процесс идентификации, составляющий суть деятельности творческой личности, в целом можно охарактеризовать как зрелое осознание уникальности своего культурного наследия [Жуковская 1988: 141]. Творческое наследие народного художника России Г. Рокчинским аккумулировано в живописи, «генерирующей этнический код культуры» [Кичиков 1998], в мифопоэтическом переосмыслении реалистического изображения. В большой исследовательской работе он воссоздает заново традиционное прошлое народа. Впервые в истории калмыцкого искусства автором реконструировано воинское знамя калмыков. Результаты работы по реконструкции боевого знамени сохранились в экспонатах, хранящихся в фондах Национального музея Республики Калмыкии им. Н. Н. Пальмова и частном собрании. Это макет знамени, выполненный в живописи на ткани, дереве, а также два его графических эскиза, написанные темперой на бумаге, относящиеся по времени к началу 60-х XX в.

Опираясь в воссоздании знамени на вышитые и аппликативные произведения, технические приемы народного искусства древнего происхождения [Житецкий 1893], автор создает произведение в русле канонического искусства. Истоки традиции калмыцких знамен уходят в монгольский период истории ойратов, связанный с буддийскими и раннебуддийскими традициями в культуре этноса. Калмыцкие знамена — интереснейшая область, отражающая этническую специфику иконографии буддизма и выражающая этническое своеобразие традиционной культуры. Согласно изобразительному канону, трехмерное изображение пространства зафиксировано центральным образом небесного всадника Дайчин-Тенгри. Такова композиция знамени 3-го Донского калмыцкого полка, датируемого первой четвертью XX в. (собственность Новочеркасского музея истории донского казачества) [Батырева 1991: 34].

Знамя 2-го Калмыцкого полка, участвовавшего в Отечественной войне 1812 г. и Заграничном походе 1813–1814 гг., воин которого являлся Цо-Манджи Буратов, хранилось в главном сюме Хошеутовского хурула [Батырева, Курапов 2008]. По свидетельству Г. Н. Прозрителева, центральным на нем было изображение «Дайчин-Тенгри», покровителя воинов [Прозрителев

1912: 90–92 (I)]. Образ божества связан с буддийскими верованиями. Так, старинные иконописные изображения Дайчин-Тенгри были описаны Г. Потаниным в Северо-Западной Монголии еще во второй половине XIX в. [Потанин 1881].

В произведении Г. О. Рокчинского мы обнаруживаем обращение к истории и попытку историко-культурной реконструкции наследия народа, что характерно для калмыцкой живописи 60-х гг. XX в. и что находит выражение в живописном произведении «Герой Отечественной войны 1812 года, рядовой Цо-Манджи Буратов». В самобытной презентации сюжетной картины исторического жанра претворена культурная память народа, принимавшего активное участие в событиях войны 1812 г.

Значимость произведения и сопровождавших его появление иконографических сюжетов в искусстве Калмыкии начала 60-х гг. связана с воспроизведением поля этнической идентичности личности как процессом, прерванным сталинской политикой репрессий, которая повлекла 13-летнюю депортацию (1943–1957) народа. Это поле восстанавливается в творчестве художника фактически заново... В размышлениях об исторических коллизиях судьбы этноса автор темпераментно реконструирует и творит, приходя к важному для себя выводу: народ — главная движущая сила истории, философски осмысленному и самобытно прочувствованному художником средствами искусства сквозь призму традиционного мировидения.

Анализ изобразительных форм медиатизации социальной памяти дает возможность выявить их место и роль в художественном воспроизведении исторических событий. Введение в научный и общекультурный оборот малоизвестных произведений изобразительного искусства России, представляющих его национальные школы, может существенно дополнить общую картину отечественной художественной культуры. Ее развитие происходит в процессе создания коллективных «образов-воспоминаний», формирующих культурную память российского общества.

Литература

Батырева С. Г. Образная память предков. Живопись Г. Рокчинского во времени и пространстве калмыцкой традиционной культуры. Элиста: АПП «Джангар», 2004. 104 с.; илл.

- Батырева С. Г. Старокалмыцкое искусство. Альбом. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1991. 127 с.; 102 илл.
- Батырева С. Г., Курапов А. А. Хошеутовский хурул: история и современность // Кочевые цивилизации народов Центральной и Северной Азии: история, состояние, проблемы: сб. материалов I Междунар. науч.-практ. конф. Ч. 1. Кызыл; Красноярск, 2008. С. 75–83.
- Житецкий И. А. Очерки быта астраханских калмыков. Этнографические наблюдения. 1884–1886 гг. 2-е изд. [репринт]. Элиста: Калм. гос. карт. галерея, 1991. 74 с.
- Жуковская Н. Л. Категории и символика традиционной культуры монголов / отв. ред. А. П. Деревянко / АН СССР. Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1988. 196 с.
- Кичиков А. Ш. Образная память народа как знак культуры // Библиографическое пособие. Национальная библиотека им. А. М. Амур-Санана. Элиста: АПП «Джангар», 1998. С. 7–8.
- Потанин Г. Н. Очерки Северо-Западной Монголии: в 4 вып. Вып. 2. Материалы этнографические с 26 табл. и рис. Результаты путешествия, исполненного в 1876–1877 годах. СПб.: Тип. В. Киришбаума, 1881. 181 с. + 87 с. + 26 табл.
- Курган В. П. Г. О. Рокчинский. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1983. С. 3–14.
- Прозрителев Г. Н. Военное прошлое наших калмык. Элиста: Санан, 1990. 144 (I) + 28 (II) + 60 (III) + 44 (IV) + 30 (V) + XXXXIII с.
- Тишков В. А. Культурный смысл пространства // V конгресс этнографов и антропологов России (Омск, 9–12 июня 2003 г.). Тезисы докладов. М., 2003. С. 16–24.

УДК 821.161.1

ББК 83.3 (2Рос=Рос)

**«С КОНЯ КАЛМЫЦКОГО СВАЛЯСЬ...»
(историко-литературный комментарий к строке
из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)**

Б. А. Кичикова

Позволим себе напомнить: комментируемая ниже строка из начала шестой главы пушкинского романа в стихах представляет собою лишь малую часть характеристики одного из второстепенных персонажей и относится к Зарецкому — секунданту Владимира Ленского, вызвавшего на роковой поединок своего друга, Евгения Онегина. С образом Зарецкого в романе впервые возникает тема Отечественной войны 1812 г., — но в весьма своеобразной, антигероической трактовке, обусловленной скандальным поведением данного персонажа. В следующей же, седьмой главе романа читатель услышит подлинный гимн патриотизму соотечественников в лирическом отступлении о Москве — непокоренном сердце России: «Она готовила пожар Нетерпеливому герою» [VI: 155]¹. Изложение некоторых опорных эпизодов «биографии» Зарецкого относится к его довоенному и военному прошлому, включая «участие» в Заграничном походе русской армии и пребывание в капитулировавшем Париже (1813–1814 гг.). Приводим комментируемую строфу V из шестой главы романа:

*Бывало, льстивый голос света
В нем злую храбрость выхвалял:
Он, правда, в туз из пистолета
В пяти саженьях попадал,
И то сказать, что и в сраженьи
Раз в настоящем упоеньи
Он отличился, смело в грязь
С коня калмыцкого сваясь,
Как зюзя пьяный, и французам
Достался в плен: драгой залог!
Новейший Регул, чести бог,
Готовый вновь предаться узам,
Чтоб каждым утром у Веры
В долг осушать бутылки три* [VI: 119].

Болдинской осенью 1830 г. работа над романом «Евгений Онегин» вступала в завершающую стадию. 28 сентября Пушкин набросал итоговый (как тогда ему казалось) план для будущего издания, в этой записи каждая глава получила лаконичное название и сопровождалась пометой с указанием места и времени ее написания. Как известно, шестая глава в болдинском плане названа «Поединок», помета указывает: «Михайловское. 1826» [XVII: 186].

Творческая история шестой главы почти неизвестна. Принято считать, что работа над нею заняла около двух лет: в основном

¹ Сочинения и переписка А. С. Пушкина приводятся с указанием тома и страницы в скобках после цитаты по репринтному воспроизведению Большого академического издания: [Пушкин 1937–1949 (1994–1997)]. Здесь и далее указываются номер тома и страница.