

УДК 7.045

«КОЛЕСО САНСАРЫ» КАК УНИВЕРСАЛИЯ И ИКОНОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В МОНГОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ¹

Шишин Михаил Юрьевич, доктор философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, профессор, Институт архитектуры и дизайна, Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова (г. Барнаул, РФ). E-mail: shishinm@gmail.com

Иккерт Татьяна Валерьевна, соискатель кафедры ЮНЕСКО, Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова (г. Барнаул, РФ). E-mail: promot2@yandex.ru

В статье обосновывается в качестве константы культуры Монголии буддийский символ «Колесо Сансары». Предлагается методологический подход в интерпретации произведений изобразительного искусства, сочетающий теорию констант культуры и иконологии. Была выдвинута гипотеза, что известное полотно монгольского художника Б. Шаравы «Один день Монголии» может быть глубже интерпретировано с помощью предложенного комплексного метода. Это масштабное произведение с большим количеством сюжетов, выполненных в миниатюрной технике, изображающих повседневную жизнь народа.

Символ «Колеса Сансары» присутствует в картине имплицитно, связывая воедино разнообразные сюжеты и образы посредством нескольких объединяющих принципов. Первый принцип определяется как темпоральный. «Колесо Сансары» делит время на абсолютное (безликое, вечное), время Нирваны и субъективное (обычное, профанное). Это проявляется в композиции картины: она написана как бы с высоты птичьего полета, благодаря чему мы видим жизнь кочевого народа сверху вниз. Метафорически передается идея жизни Монголии под высшей сакральной святыней – Небом, которому присущ абсолютный модус времени.

Второй принцип – пространственный. Картина воспринимается как фрагмент мегапотока пространства-жизни. В ней нет композиционного завершения, взгляд художника остановил-захватил один день жизни страны, сюжет может быть продлен за границы произведения. Третий принцип – принцип вложенных пространств. В образе «Колеса Сансары» между спиц и в центре располагаются буддийские сюжеты. В картине изображается жизнь простого скотовода от рождения до смерти. Эксплицированные три принципа обосновывают тезис: константа культуры «Колесо Сансары» передана не в религиозной, отстраненной от обычного человека форме, а в виде развернутого повествования, легко воспринимаемого и даже включающего гротеск и шутку.

При семантико-структурном анализе ряд сюжетов получили более глубокую интерпретацию. Например, расположенный в центре картины сюжет погребения в буддийской традиции означает не только смерть, но и начало новой жизни, а в «Колесе Сансары» жизнь и смерть метафорически замыкаются на оси. Буддийский символ помог выявить принципы единства в картине, один из них – темпоральный – объясняет наличие двух модусов времени профанного (сюжеты в полотне) и надмирного, вечного времени, для чего взгляд художника/зрителя выносится над картиной.

Ключевые слова: монгольское искусство, Б. Шарав «Один день Монголии», константы культуры, Колесо Сансары, иконология, интерпретация произведения искусства.

¹ Подготовлено при поддержке гранта РГНФ – МинОН Монголии «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI века: кросс-культурное взаимодействие и влияние художественных традиций» № 15-24-03002.

“SANSARA WHEEL” AS A UNIVERSAL AND ICONOLOGICAL PARADIGM IN MONGOLIAN CULTURE²

Shishin Mikhail Yuryevich, Dr of Philosophical Sciences, Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Professor, Institute of Architecture and Design, Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: shishinm@gmail.com

Ikkert Tatyana Valeryevna, Applicant, UNESCO Department, Polzunov Altai State Technical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: promot2@yandex.ru

In this article, the Sansara Wheel, known as a Buddhist symbol, is proved in quality of a constant of Mongolian culture. Methodological approach in interpretation of artworks combining the theory of constants of culture and an iconology is offered here. The hypothesis is made that the known painting by the Mongolian artist B. Sharav (1869-1939) “One day of Mongolia” can be more deeply revealed by means of the offered complex method. The symbol of Sansara Wheel is implicitly hidden in the picture and united different stories and images by several uniting principals. The first principal is temporal. Sansara Wheel divides into absolute (eternal) time, time of Nirvana and subjective (ordinary) time. So, the idea of Mongolian life under the highest holy - the Sky which vested by the absolute time - is metaphorically expressed. The second principal is spatial. The picture is perceived as a fragment of mega-current of life-dimension. There is no compositional completion in the picture. The artist’s view captured only one day of Mongolian life. Metaphorically, it means one finite and infinite by stories and day events. The third principal is the principal of “put in spaces.” In the image of Sansara Wheel, between spokes and in the centre the Buddhist stories are placed. “One Day in Mongolia” depicts the life of a nomad from birth till death. These three principals approved that the cultural constant “Sansara Wheel” is reflected not in religious abstract for ordinary human form but in the form of a long story which is easily perceived and even includes grotesque and joke. In semantic and structural analysis a number of plots has received deeper interpretation in the semantic and structural analysis. The Buddhist symbol has helped to reveal the principles of unity in a picture.

Keywords: Mongolian art, B. Sharav “One Day in Mongolia,” culture constants, Sansara Wheel, iconology, interpretation of artwork.

Исследования по константам (универсалиям) культуры имеют серьезную традицию. Уже сложилась методика их выделения и обоснования, описан серьезный корпус констант русской культуры [13]. На протяжении последних десятилетий ведутся весьма результативные поиски констант культуры в трансграничной области на Алтае, что особенно ценно для нашего исследования. На первом этапе доминировали культурологические [1; 8; 16] или социологические [2] по характеру исследования, которые привели к описанию значительного корпуса констант, присущих только монгольской или только русской культуре (что, может быть, особенно ценно – выявлены универсалии, встречающиеся у обоих народов), обоснована иерархия констант и связь их с идеями евразийства.

В настоящий момент все чаще уже выявленные константы становятся опорными точками для дальнейших исследований, в частности, в описании форм этнической культуры и, что особенно важно, в области искусствоведения. Например, с опорой на универсалию арга-билиг (парные противоположности: земля/небо, мужчина/женщина, черное/белое и т. д.) удалось глубже интерпретировать сложные феномены монгольского искусства в области храмовой архитектуры, традиционной живописи и скульптуры [14].

Настоящая статья лежит в русле уже намечившегося научного направления и главной целью ставит обосновать известный символ буддийского искусства – «Колесо Сансары» в качестве универсалии монгольской художественной культуры. В качестве общего социокультурного

² Supported by the joint grant of RFH - Ministry of Education and Science (Mongolia): “Fine-art of Siberia and Mongolia XX - beginning of XXI century: cross-cultural collaboration and affection of artistic traditions” № 15-24-03002.

ведения представим ряд результатов, которые, на наш взгляд, весьма актуальны в связи с возрастающим интересом российских исследователей к монгольской культуре. Нет нужды объяснять фундаментальную теоретическую значимость этих исследований, сделаем акцент только на их социально-геополитическом значении.

Некогда крепкие, всесторонние, в буквальном смысле добрососедские отношения между Россией и Монголией были буквально обрушены в результате реформ 90-х годов в обеих странах. Но сила этих связей оказалась настолько великой, что из глубоких родников вновь стали пробиваться живительные потоки духовно-культурного взаимодействия, что на новом уровне стало сближать две ведущие евразийские страны. Очевидно, что сегодня уже невозможно возвращение к прежним формам сотрудничества и необходимо вырабатывать новые подходы в широком спектре взаимодействий, где искусство и культура, обладающие универсальным языком межкультурного диалога, будут играть ключевую роль. А для этого требуется и новый, более глубокий подход к пониманию основ монгольской культуры. Если весь советский период культурного сотрудничества проходил под знаком трансляции советской, в узком смысле российской, культуры в Монголию, то возникший разрыв двух стран привел к тому, что многие деятели культуры этой страны обратились к традициям других, как западных, так и дальневосточных, государств. Кроме того, пробудились культурные национальные традиции, в частности, широкое развитие получил стиль живописи монгол зураг. Словом, нынешняя культура и, в частности, изобразительное искусство Монголии представляют собой сложный синтез, подчеркнем, именно синтез, а не эклектичное слияние национальных художественных традиций, бесспорного сохраняющегося влияния русской школы изобразительного искусства и мировых западных и восточных художественных течений. Возрастающее в последнее десятилетие количество совместных российско-монгольских художественных выставок, различного рода проектов, рост числа монгольских студентов в художественных вузах России, публикация совместных альбомов российских и монгольских художников и многое другое позволяет достаточно четко сформулировать ключевую задачу не только для настоящей статьи, а, в целом, для актуального

философско-искусствоведческого направления – отработка методов анализа и интерпретации монгольского изобразительного искусства. Без этого невозможно с достаточной глубиной понять его семантическую основу, а значит, и выстроить содержательный и глубокий межкультурный диалог.

Представим в статье один из возможных подходов к выработке комплексного искусствоведческого метода. Сама по себе эта задача относится ведущими искусствоведами к числу чрезвычайно важных. Об этом писали М. С. Каган [5], В. Н. Лазарев [9], а Т. В. Ильина утверждает, что «методы анализа должны быть многосторонними... Исследователь не должен ничем пренебрегать. Здесь и традиционное направление, соединяющее художественную интуицию с позитивными знаниями предмета исследования, социологический анализ художественной жизни, иконография и иконология, семантика, семиотика, «искусствометрия», и конечно, формальный анализ, проблемы художественного формообразования... ни один из методов не должен противопоставляться другому...» [4 с. 178].

На наш взгляд, при выработке подобных синтетических методов можно опираться на получивший признание иконологический метод, связанный с именем Э. Панофского. Как подчеркивает С. Д. Петренко, иконологический анализ включает в себя три этапа: «1) формальный анализ произведения, когда мы можем узнать “первичное, или естественное, значение произведения, которое узнается через “восприятие формы... определенного сочетания линий и цветов”; 2) установление “вторичного, или условного, значения”, что соответствует иконографическому анализу. Здесь исследователю необходимо знать определенные литературные источники, чтобы проникнуть в содержательные сюжеты, символов, аллегорий; 3) установление “внутреннего значения”, что достигается через знание “основополагающих принципов, характерных для определенной нации, эпохи, общественного строя, религиозных и философских убеждений, которые невольно были восприняты личностью и отразились в произведении”» [12].

При анализе произведений евразийского искусства, опирающихся на древние философско-мировоззренческие и религиозные традиции, данный метод весьма актуален. Действительно, за «поверхностью» художественного произведения здесь всегда скрывается целый комплекс

глубинных смыслов и идей. Постараемся применить данный метод к анализу произведений монгольских художников, в частности, одного из классических произведений живописи Монголии картины Б. Шарава «Один день Монголии». В начале кратко проследим проявление в литературе, архитектуре, а главное, живописи Монголии известного буддийского символа «Колеса Сансары».

Как известно, в мировоззрении монголов устойчиво сочетаются древние шаманистские культуры с буддийской (ламаистской) религией, пришедшей на территорию Монголии в XIII–XIV веках и окончательно утвердившейся в XVI веке. Сведения о древней монгольской мифологии «...содержат некоторые памятники монгольской письменности (прежде всего хроника XIII века «Сокровенное сказание»), а также записи иранского историографа при дворе Хулагуидов Рашидаддина (XIV век), итальянских (Плано Карпини, Марко Поло), фламандского (Биллем Рубрук), английского (Джон Мандевилл) путешественников, сочинения армянских (Киракос Гандзакецци, Гетум Армянский и др.) и китайских историков» [11].

Картина мира у кочевников складывалась из почитания природы, неба, земли, солнца, луны, звёзд, духов предков, а также духов-хозяев различных мест (гор, водоемов). Формирующей силой всего было взаимодействие женского начала (земли) и мужского начала (неба). Современные монголы до сих пор чтят древние традиции, совершая обряды как на праздниках и значимых событиях, так и используя их в повседневной жизни.

Начиная с середины XVI века Монголия оказывается в поле сильного буддийского влияния. Буддийская религия желтошапочников начинает проникать в кочевой образ жизни монголов. Н. О. Цултэм в своей книге «Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века» говорит о том, что в конце XVI – начале XVII века в связи с распространением ламаизма на монгольский язык переводятся произведения классической буддийской литературы [15]. И. И. Ломакина в книге «Изобразительное искусство социалистической Монголии» пишет, что проникновение буддизма было прогрессивным явлением. Культура Индии, Тибета, других буддийских стран стала проникать и широко внедряться в культурное пространство Монголии. Центром желтой религии (буддийская секта желтошапочников) был Тибет. Отсюда, из священной Лхасы потя-

нулись ее первые проповедники в Монголию. Ламаизм быстро завоевал страну кочевников, из Тибета были вывезены сюда и произведения религиозного искусства» [10]. Это в свою очередь также оказало сильное влияние на искусство и на живопись Монголии. В это время художники-иконописцы пишут бурханов (монг. – бог), танки (монг. – иконы), религиозные сюжеты из средневековой буддийской литературы. Т. Сергеева отмечает, что сюжеты и описания персонажей в большинстве своем были заимствованы из литературных источников. А живописные произведения были своего рода «наглядным объяснением литературного текста», цель которых была в «передаче внутреннего духовного видения» [6].

Одним из таких «наглядных пособий» является универсалия, которая получила название «сансарийн-хурдэ» (монг. – «Колесо Сансары») (рис. 1, 2). Это самое распространенное живописное произведение, которое можно встретить в каждом буддийском монастыре – дацане, служащее ламам примером при разъяснении верующим сущности буддийского учения [7].

Большой круг, символизирующий сансару, в зубах и когтях держит страшный дух и слуга владыки смерти – Мангус. В его центре три животных (змея, петух и свинья), которые символизируют силы, вызывающие страдания (злобу, сладострастие и невежество). Вокруг центрального поля расположены сектора, которые заняты мирами людей, тенгриев и асуров, животных и «биритов», а также земной суд, пытки и казни, отражающие представления об аде. «Сансарийн-хурдэ» не ограничивается изображением страданий, оно также «разъясняет процесс непреложного (ненарушимого) закона перерождения в его буддийском понимании» [7]. Примером этому служат «двенадцать нидан», этапов жизни каждого живого существа, начиная от рождения и заканчивая смертью. В буддизме идея «Колеса Сансары» является символом того, что каждый человек, достигший просветления, может прервать цепь перерождений и выйти за ее пределы, обрести благословенное состояние Нирваны. Символическое изображение «Колеса Сансары» можно встретить в декоративном оформлении храмов, в буддийских скульптурах, в орнаменте, украшающем одежды священников, оно встречается в текстах и молитвах, словом, получило широкое распространение и обрело устойчивый статус универсалии буддийской культуры.



Рисунок 1. Колесо Сансары



Рисунок 2. Колесо Сансары. Фрагмент

Сделаем здесь важный для нашего последующего анализа вывод – графема «Колеса Сансары», обретя широкое распространение, с очевидной семантикой для многих может рассматриваться как иконологический праобраз. Обнаружение его является ключевой частью для проведения иконологического метода анализа произведений искусства, ставящего своей целью найти и раскрыть связь сакрального праобраза (эмблемы) с планом формального воплощения произведения искусства.

Прежде чем мы перейдем к исследованию выбранного произведения искусства – картины Б. Шаравы – необходимо сделать еще ряд важных замечаний. Конечно, в отношении произведений религиозного искусства обнаружение графемы «Колеса Сансары» не составит особого труда. Она либо предстает в неприкрытом виде, либо прочитывается в артефактах или обрядовых (например) круговых действиях. Гораздо более сложным и тем более значимым стоит считать экспликацию образа «Колеса Сансары» в картинах светских, где он проявляет себя как важнейшая константа и начинает влиять на структуру произведения, становясь не очевидной, но сущей структурой композиции.

Малая освещенность в современной искусствоведческой литературе важных сторон генезиса монгольского изобразительного искусства заставляет нас сделать нижеследующее историко-искусствоведческое отступление.

Со временем средневековая живопись Монголии претерпевает изменения, художники перестают четко следовать канону, «увеличивается интерес к изображению реалистических деталей, конкретизируется место действия» [6]. Во многих религиозных произведениях «танках» появились черты определенной местности, свойственной территории Монголии. Т. Сергеева также отмечает, что монгольский художник все больше обращается в своих произведениях к сюжетам окружающей его реальности, которые начинают возобладать над каноническими литературными. К концу XIX века «художники перешли к изображению отдельных событий, происходящих в социальной жизни» [17]. Начало XX века отмечено поисками, которые приводят их к открытию новых жанров в живописи, насыщению ее сюжета-

ми, которые ранее считались неприемлемыми для нее. Они полны гротеска, скоморошества, обращения к самым незначительным, подчас биологическим и анатомическим подробностям в жизни животных и человека [6]. Особенно наглядно это проявилось в произведениях монгольского художника Б. Шарав. В его картинах канонические сюжеты заменяются темами народного искусства, которые в свою очередь всегда присутствовали в средневековом искусстве.

Балдугийн Шарав (1869–1939) – значимая фигура в художественной культуре Монголии. Он является основоположником самобытного направления в живописи – монгол зураг. Б. Шарав один из первых начал изображать жизнь простого народа. Картина «Один день Монголии» (рис. 3) является одним из самых знаменитых произведений этого художника и относится к числу наиболее значимых произведений искусства Монголии.

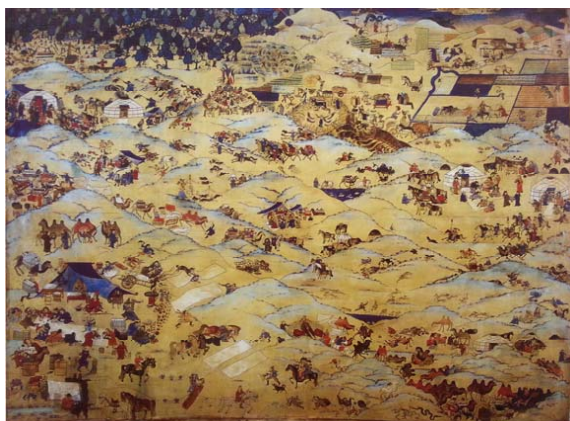


Рисунок 3. Б. Шарав. Один день Монголии

Попытки интерпретации сюжета уже предпринимались российскими и монгольскими искусствоведами [10; 18]. Итогом этих исследований можно считать достаточно подробный анализ отдельных сюжетов в картине. Учитывая эти результаты, представим нашу интерпретацию с опорой на уже ранее обозначенный методологический подход. Мы несколько изменим алгоритм его применения: будем рассматривать произведение в нескольких разных аспектах и в каждом из них вскрывать три отмеченных Панофским уровня.

Итак, в картине применен ковровый принцип композиции с большим количеством сюжетов, вы-

полненных в миниатюрной технике. Это, казалось бы, должно было привести к распадению произведения на самостоятельные части, как эклектичное сочетание сюжетов, однако этого не происходит. Картина выглядит очень целостно, это монументальное полотно, эпическое повествование, включающее очень органично и продуманно каждую из введенных художником новелл. Это как раз позволяет предположить, что есть исходный образ, структура, которая сплавляет, придает единство всему произведению. Предположим, что им может являться некий зашифрованный код, послание простому народу, изображенное доступным языком. Попробуем применить образ «Колеса Сансары» в анализе произведения искусства на примере работы Б. Шарав «Один день Монголии».

По нашему мнению, символ «Колеса Сансары» присутствует в картине имплицитно, связывая в единое целое все разнообразные сюжеты и образы в картине посредством нескольких объединяющих принципов. Первый принцип можно определить как темпоральный. «Колесо Сансары» делит время на абсолютное (безликое, вечное), время Нирваны и субъективное (обычное, профанное). Это проявляется, в частности, в композиции картины: она написана как бы с высоты птичьего полета, благодаря чему мы видим жизнь кочевого народа сверху вниз: метафорически передается идея жизни Монголии под высшей сакральной святыней – Небом, которому присущ абсолютный модус времени.

Второй объединяющий принцип – пространственный. Картина может рассматриваться как насыщенный сюжетами и образами фрагмент некоего мега-потока пространства-жизни. В ней нет композиционного завершения, как будто взгляд художника остановил – захватил один день жизни страны, и он мысленно может быть продлен фактически бесконечно, сюжет свободно распространяется за границы произведения. Отраженные в композиции два модуса времени «поддерживаются» и двумя «уровнями» пространства – есть всеобщее (абсолютное) пространство и пространство, захватывающее человеческое бытие, пространство человеческой жизни. Один из ключевых принципов буддийской философии заклю-

чается в единстве абсолютного и относительного, в конечном содержится бесконечное. Катящееся колесо («Колесо Сансары») касается в точке некоей условной поверхности, но эта точка – часть бесконечной линии. В картине это воплощается блестяще: перед нами конечное – всего лишь один день из жизни родины Б. Шаравы, но этот день бесконечен по сюжетам и событиям.

Третий принцип – принцип вложенных пространств, ярко воплощенный в картинах между спиц и в центре образа «Колеса Сансары», а в отношении рассматриваемого произведения это можно определить как «картины»-новеллы в рамках основной картины. «Колесо Сансары» метафизически передает рассказ о жизни от ее начала и до конца. В буддийском мирозерцании конец и начало замыкаются – смерть есть подготовка к рождению (циклически повторяющееся явление). Вращение самого «колеса» – это цепь реинкарнации, повторяющегося рождения-смерти. «Один день Монголии» можно рассматривать как изображение жизни простого скотовода от рождения до самой смерти, здесь отразилось все: его дела, потребности, взлеты и падения, подвиги и грехи. Б. Шарав начал свой путь в искусстве как иконописец, графема «Колеса Сансары» часто встречалась ему, и очевидно, что не раз он воспроизводил ее в своих работах религиозного содержания. Г. Зедельмайер считал, что у каждого художника есть некое «художественное задание», которое он воплощает в своих произведениях. Вполне обоснованным в связи с этим может выглядеть утверждение, что константа культуры «сансарийн-хурдэ» воспроизведена художником не в религиозной, в определенном смысле отстраненной от обычного человека форме, а в виде развернутого повествования, легко воспринимаемого и даже включающего гротеск и шутку.

Постараемся теперь в композиции картины Б. Шаравы обнаружить совпадения с графемой «Колеса», то есть используем структурно-семантический метод (который, по сути, идентичен сочетанию первого и второго этапов иконологического метода). Главными ее элементами будут обод, спицы и ось. Последний элемент – главенствующий в символике и метафизике Колеса. Одним из атрибутов его является отсут-

ствие движения, «качения», в буквальном смысле «ноль-движение», совпадение начала и конца, полное спокойствие. Иными словами, это наиболее близкий по сути символ к передаче нирванического состояния.

Рассмотрим теперь сюжет в центре картины. Здесь Б. Шарав изображает обряд похорон, который проводится с помощью ламы. Мужчина напротив главного ламы, проводящего церемонию, держит в руках хадак – специальное полотнище синего цвета, которое предназначается для упокоения души усопшего. Одной из первых на этот сюжет обратила внимание Ломакина и дала его описание [10]. Другой хадак лежит на теле, что является ламаистским обрядом благопожелания и свидетельствует о молении ламы о достойном воплощении умершего. Другими словами, вновь проводится мысль о замыкании жизни и смерти, символом чего является «Колесо Сансары». Рассматривая картину, можно заметить, что со всех сторон этого сюжета кипит жизнь, а центр полон торжественного покоя.

Важными элементами в графеме колеса являются спицы. Чем дальше от центра оси, тем сильнее центробежные силы, тем сильнее изменчивость, обыденность, соответственно, сильнее проявляет себя земной характер в сюжетах новелл. Разделенность присуща миру материальному и вещному, что хорошо просматривается в деталях и даже в самих миниатюрах. Они отделены друг от друга, довольно часто художник применяет для очерчивания сюжетов линию холмов, которая, как обкладка в витражах, обрамляет отдельную картину в картине. Периферийные области «Колеса Сансары» несут не только идею разделенности, но изменчивости и сменяемости всего в мире. В композиции мы можем видеть зеркально противоположные сюжеты, которые «захватываются спицами» колеса в горизонтальной, вертикальной и диагональной проекциях. Например, если вверху условно изображается лес, то зеркально от него в нижней части картины изображается пустыня, противоположны также друг другу сюжеты с земледелием и скотоводством, строительством «обо» (божественного дома, дома духов) и юрты (земного дома).

Завершим статью некоторыми выводами. Как это было предположено сначала, «Колесо Санса-

ры» широко присутствует не только в религиозном искусстве, но в имплицитной форме обнаруживается и в светском по сюжету произведении. А это можно рассматривать как весомый аргумент в пользу глубокой укорененности в мировоззрении не только художника, а, учитывая большую популярность этой картины в Монголии, и широких масс. С большой уверенностью можно говорить о том, что «Колесо Сансары» – значимая константа монгольской культуры. Среди косвенных аргументов в пользу этого вывода можно назвать попытки художественной интерпретации этой картины современными художниками (Цэвендорж), широкое тиражирование ее целиком и частями. Судя по популярности картины среди зрителей, можно предположить, что не только ее сюжет вызывает интерес, но и «прикрытая» графема «Колеса Сансары» также «вычитывается» зрителем. Этот эффект не так уж редок, например, в выдающемся памятнике древнерусского искусства «Троице» А. Рублёва многие зрители опознают образ Чаши, образованной двумя боковыми фигурами Ангелов.

И, быть может, самый главный аргумент в пользу того, что картина Б. Шаравы «Один

день Монголии» несет в себе константу, это то, что она положила начало крупному художественному явлению – уникальному стилю живописи монгол зураг.

Раскрытие новых семантических граней в картине подтверждает и перспективность соединения теории культурных констант с иконологическим методом анализа. Один из авторов этого метода Г. Зедельмайер утверждал, что «изучение отдельного произведения никогда не может считаться законченным. Никогда нельзя исключить того, что в произведении, уже превосходно проанализированном, не проступят ранее не замеченные черты, которые потребуют совершенно новой интерпретации не только этих вновь обнаруженных сторон, но и всего художественного произведения. Можно, однако, разработать объективные методы, позволяющие установить *приближение* к верной интерпретации» [3, с. 11].

Это справедливо и в отношении монументального полотна Б. Шаравы, интерпретация которого еще только начинается, а авторы статьи надеются, что внесли свой скромный вклад в постижение уникального памятника искусства не только Монголии, но и всей Евразии.

Литература

1. Гекман Л. П., Цэдэв Н., Шишин М. Ю. Константы культуры в трансграничной области на Алтае: подходы и методы обнаружения // Мир, науки, культуры, образования. – 2008. – № 5. – С. 160–161.
2. Евразийский мир: ценности, константы, самоорганизация / отв. ред. Ю. В. Попков. – Новосибирск: Нона-парель, 2010. – 449 с.
3. Зедельмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
4. Ильина Т. В. Введение в искусствоведение. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – 206 с.
5. Каган М. С. Методологические проблемы современного искусствоведения. – Л., 1980. – 573 с.
6. Книга Монголии / сост. Н. Цагаач. – М.: Книга, 1988. – Вып. 24. – 383 с.
7. Колесо Сансары [Электронный ресурс]. – URL: http://www.waysamurai.ru/all_about_japan/buddhism/articles/koleso_sansary/ (дата обращения: 18.11.2015).
8. Константы культуры России и Монголии: очерки истории и теории / под общ. ред. М. Ю. Шишина, Е. В. Макаровой. – Барнаул: Алт. дом печати, 2010. – 313 с.
9. Лазарев В. Н. О методологии современного искусствоведения // Критерии и суждения в искусствоведении: сб. ст. – М.: Совет. художник, 1986. – С. 91–95.
10. Ломакина И. И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. – Улан-Батор: МНР, 1970. – 220 с.
11. Монгольских народов мифология [Электронный ресурс]. – URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/3209/ (дата обращения: 01.12.2015).
12. Петренко С. Д. Иконологический метод и анализ произведений искусства Новейшего времени в педагогической практике [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 4. – URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20971> (дата обращения: 24.02.2016).
13. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Яз. рус. культуры», 1997. – 824 с.

14. Учение арга билиг как ось монгольской культуры: моногр / под общ. ред. М. Ю. Шишина. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. – 181 с.
15. Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М.: Изобразит. искусство, 1984. – 225 с.
16. Шишин М. Ю. Онтологический статус и иерархия констант культуры: ноосферный подход // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 6. – С. 32–35.
17. Эрдэнэцог Ц. Развитие национальной живописи Монголии в первой четверти XX века // *Studia culturae*. – 2013. – № 18. – С. 224–233.
18. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвилзуй. – Улаанбаатар хот, 2009. – 340 с.

References

1. Gekman L.P., Tsedev N., Shishin M.Yu. Konstanty kul'tury v transgranichnoy oblasti na Altae: podkhody i metody obnaruzheniya [Cultural constants in cross-border region of Altai: approaches and methods of revealing]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2008, no. 5, pp. 160-161. (In Russ.).
2. Evraziyskiy mir: tsennosti, konstanty, samoorganizatsiya [Eurasian world: values, constants, self-organization]. Ed. Yu.V. Popkov. Novosibirsk, Nonparel' Publ., 2010. 449 p. (In Russ.).
3. Zedl'mayr G. Iskusstvo i istina: teoriya i metod istorii iskusstva [Art and truth: theory and method of art history]. St. Petersburg, Axioma Publ., 2000. 272 p. (In Russ.).
4. Il'ina T.V. Vvedenie v iskusstvovoznanie [Introduction in art study]. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2003. 206 p. (In Russ.).
5. Kagan M.S. Metodologicheskie problemy sovremennogo iskusstvovoznaniya [Methodological problems of modern art-criticism]. Leningrad, 1980. 573 p. (In Russ.).
6. Kniga Mongolii [Book of Mongolia]. Ed. by N. Tsagaach. Moscow, Book Publ., 1988, iss. 24. 383 p. (In Russ.).
7. Koleso Sansary [Sansara Wheel]. (In Russ.). Available at: http://www.waysamurai.ru/all_about_japan/buddhism/articles/koleso_sansary/ (accessed 18.11.2015).
8. Konstanty kul'tury Rossii i Mongolii: ocherki istorii i teorii [Cultural constants of Russia and Mongolia: essays on history and theory]. Ed. by M.Yu. Shishin, E.V. Makarova. Barnaul, Altayskiy dom Pechati Publ., 2010. 313 p. (In Russ.).
9. Lazarev V.N. O metodologii sovremennogo iskusstvovoznaniya [On methodology of modern art-criticism]. *Kriterii i suzheniya v iskusstvovoznanii* [Criteria and judgment in art history]. Moscow, Soviet artist Publ., 1986, pp. 91-95.
10. Lomakina I.I. Izobrazitelnoe iskusstvo sotsialisticheskoy Mongolii [Fine-art of Socialistic Mongolia]. Ulaanbaatar, State Publ., 1970. 220 p. (In Russ.).
11. Mongolskikh narodov mifologiya [Mythology of Mongolian folks]. (In Russ.). Available at: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/3209/ (accessed 01.12.2015).
12. Petrenko S.D. Ikonologicheskii metod i analiz proizvedeniy iskusstva Noveyshego vremeni v pedagogicheskoy praktike [Iconological method and analysis of pieces of modern fine-art in education]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 2015, no. 4. (In Russ.). Available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20971> (accessed 24.02.2016).
13. Stepanov Yu.S. Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury. Opyt issledovaniya [Constants. Vocabulary of Russian culture. Experience of research]. Moscow, School "Languages of Russian culture" Publ., 1997. 824 p. (In Russ.).
14. Uchenie arga bilig kak os' mongolskoy kul'tury [Doctrine arga bilig as an axis of Mongolian culture]. Ed. M.Yu. Shishin, Barnaul, AltSTU Publ., 2013. 181 p. (In Russ.).
15. Tsultem N. Iskusstvo Mongolii s drevneishikh времен do nachala XX veka [Mongolian fine-art since ancient times up to beginning of XX century]. Moscow, Fine-art Publ., 1984. 225 p. (In Russ.).
16. Shishin M.Yu. Ontologicheskiy status i ierarkhiya konstant kul'tury: noosfernyy podkhod [Ontological status and hierarchy of cultural constants: noosphere approach]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2009, no. 6, pp. 32-35. (In Russ.).
17. Erdenetsog Ts. Razvitie natsionalnoy zhivoposi Mongolii v pervoy chetverti XX veka [Development of Mongolian national painting in the first quarter of XX century]. *Studia culturae* [Studia culturae], 2013, no. 18, pp 224-233. (In Russ.).
18. Batchuluun L. Marzan Sharavyn tuurvilzuy [Creativity of Marzan Sharav]. Ulaanbaatar, 2009. 340 p. (In Mong.).