

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАЛЬТЕРА ШПИСА НА о. БАЛИ (ИНДОНЕЗИЯ) В 1920–1930-е годы

Галеева Тамара Александровна

кандидат искусствоведения, доцент.
ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина»,
Россия, Екатеринбург, e-mail: Tamara.Galeeva@urfu.ru

Сенокосова Анастасия Николаевна

ст. преподаватель кафедры истории искусств и музееведения.
ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»
Россия, Екатеринбург, e-mail: aleksandrova.2121@mail.ru

УДК: 75.03

DOI: 10.47055/1990-4126-2021-2(74)-18

Аннотация

Статья раскрывает значение и суть педагогической деятельности русско-немецкого художника Вальтера Шписа, стоявшего у истоков профессионального изобразительного искусства о-ва Бали. В работе рассматриваются ключевые пункты педагогической программы, реализованной Шписом в ходе руководства ассоциацией балийских мастеров «Пита Маха»; анализируются изменения в системе традиционной художественной культуры Бали, закрепившиеся под влиянием деятельности ассоциации. Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью в отечественном искусствознании материалов, посвященных истории формирования современного балийского искусства как примера, интегрирующего соприкосновения восточной и западной традиций.

Ключевые слова:

Вальтер Шпис, искусство русского зарубежья, балийское искусство, художественное образование, «Пита Маха»

THE ARTISTIC AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF WALTER SPIES IN THE ISLAND OF BALI (INDONESIA) IN THE 1920–1930s

Galeeva Tamara A.

PhD. (Art Studies), Associate Professor.
Ural Federal University,
Russia, Yekaterinburg, e-mail: Tamara.Galeeva@urfu.ru

Senokosova Anastasia N.

Senior Instructor, Department of Art History and Museum Studies.
Ural Federal University,
Russia, Yekaterinburg, e-mail: aleksandrova.2121@mail.ru

УДК: 75.03

DOI: 10.47055/1990-4126-2021-2(74)-18

Abstract

The article is devoted to the significance and contents of the pedagogical activities of the Russian-German artist Walter Spies, who stood at the origins of professional fine arts on the island of Bali. The key points of the pedagogical program implemented by W. Spies in the course of the Pita Maha Association of Balinese Masters are considered and related changes in the traditional art culture of Bali are reviewed. The study aims to close the gap in the knowledge of the history of modern Balinese art in Russia as an example of integrative contacts between of Eastern and Western traditions.

Keywords:

Walter Spies, Russian expatriate art, Bali art, art education, «Pita Maha»

Введение

Научно-педагогическая и культурно-просветительская деятельность художника Вальтера Шписа на о-ве Бали являли собой итог многолетней работы мастера как на художественном поприще, так и в этнографической области. Результаты его педагогической практики, связанные с созданием и руководством художественной ассоциацией балийских мастеров «Пита Маха» (Pita Maha, «Великий свет»), в разные годы освещались в трудах зарубежных исследователей. Среди авторов, обращавшихся к изучению данной темы, отметим работы биографов Шписа – Г. Родиус, Дж. Дарлинг, Дж. Стоуэл («Вальтер Шпис и балийское искусство» [1], Дж. Стоуэл «Вальтер Шпис: жизнь в искусстве» [2]); а также исследования, посвященные балийской художественной культуре – А. Викерс «Искусство Бали: балийские живопись и графика, 1800–2010» [3], Б. Гранквист «Открывая искусство: живопись Батуан» [4]. Аспекты традиционного изобразительного искусства Бали и его развития в колониальный период истории рассматривались в трудах советских востоковедов: Л. М. Демина [5] и Ю. В. Маретина [6]. Большой интерес представляют современные публикации отечественных исследователей – востоковеда М. В. Цыганова и этнографа А. Л. Елфимова, посвященные деятельности В. Шписа в Индонезии. Некоторые вопросы становления современного балийского искусства освещались в публикациях автора настоящей статьи¹. Однако до сих пор оставались не изученными идейные установки педагогической программы Шписа. Авторы исследования ставят целью выявить предпосылки сложения педагогического метода мастера, рассмотреть специфику концептуальных оснований его преподавательской и культурно-просветительской деятельности на Бали в 1930-х гг. Важность данной исследовательской работы заключается в уникальности балийского культурного феномена, мало освещенного в отечественном искусствознании в аспекте проблемы взаимодействия культур Востока и Запада, существенного для современного понимания кросс-культурных процессов.

Методика. В работе над статьей были применены методы исторического, стилистического и сравнительного анализов. В качестве источников привлечены каталоги балийских художественных музеев «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum) [7] и [8]; а также «Нека» (Neka Art Museum) [9], позволившие проанализировать изменения в живописи Бали 1930-х гг.

Творческая жизнь В. Шписа включает несколько периодов, в рамках которых происходили изменения его отношения к искусству, появлялись новые формы реализации художественного, а затем педагогического мастерства. Вальтер Шпис родился и вырос в Москве; его российские детство и юность (1895–1919) пришлось на время небывалого расцвета отечественного

искусства, развитие которого определялось философскими и художественными открытиями творцов Серебряного века, эстетикой от модернизма до авангарда. Отметим, что уже в ранний, российский период творчества Вальтер начал активно интересоваться теоретическими вопросами искусства. Вероятно, наибольшее влияние на сложение творческого мировидения Шписа, увлеченного музыкой, оказал гениальный русский композитор, яркий символист, один из самых значительных представителей культуры Серебряного века – А.Н. Скрябин (1872–1915), которого Вальтер на протяжении жизни называл «бог, которому я поклоняюсь» [Цит. по: 2, с. 15]. Шпис перенял скрябинские представления о жизнепреобразующей миссии искусства как пути духовного обновления общества, способного изменить мир, а также воспринял идею синтеза искусств, которая в культуре Серебряного века была неразрывно связана с именем Скрябина.

Еще одна знаковая страница в мировоззренческом становлении Шписа – период его жизни и творчества на Урале (1915–1918), где в процессе изучения им культуры уральских народностей произошло осознание себя как художника. Согласимся с исследователем Соеджимой, который, подчеркивая значимость уральского периода в судьбе мастера, заключает: «в течение трех лет, проведенных Шписом на Урале, гибкая почва его души культивировалась, сформировав основу для нового взгляда на жизнь и искусство. Жизнь в башкиро-татарской среде перевернула мировоззрение Шписа как художника: у жителей на Урале было другое понятие искусства, отличное от Западной Европы. (...) Находясь под этим влиянием, Шпис начал верить, что в народном искусстве скрыта истина. (...) Его (Шписа) чувствительность повлекла сильную реакцию на балийское искусство, но впервые она проявила себя на Урале» [10, с. 62].

Во время краткого периода эмиграции в Германии (1919–1923) Шпис сблизился с кругом художников-экспрессионистов, стал дружен со многими участниками группы «Мост» и Дрезденского сецессиона, принимал успешное участие в выставках. В Дрездене вольнослушателем обучался в Академии художеств (Hochschule für Bildende Künste Dresden), в Хеллергау (Hellerau) приобрел небольшой опыт преподавательской деятельности, давая частные уроки музыки и хореографии. Художественная практика Шписа берлинского периода отмечена тяготением к формальным принципам течения «Новой вещественности» (Neue Sachlichkeit), одна из версий художественного направления которого была определена немецким искусствоведом Ф. Рохом (F. Roh, 1890–1965) как «магический реализм». Рох причислял Шписа к группе магических реалистов-наивистов², которые «продолжают линию [Анри] Руссо, направляя ее на новые пути, уходящие в бесконечность познания «маленького», в новизну выражения бренности всего нашего существования» [11, с. 81]. Исследователь отметил «микроскопический взгляд» художника на реалистичный мир, нашедший выражение в миниатюрной точности всех элементов в его работах» [11, с. 8]. Глубокое изучение натуры и внимание к деталям как основа творческого метода Шписа являлись отличительной чертой его творческой деятельности и в более поздние периоды.

Несмотря на успешно складывающуюся карьеру в Германии, Шпис в 1923 г. принимает решение отправиться на индонезийский о-в Ява, желая сбежать от «мира депрессии и проблем» [2, с. 58], каким он считал положение дел в Европе того времени. В Индонезии мастер, не прерывая собственной художественной практики, плодотворно работал в разнообразных исследовательских областях: изучал национальную музыку, изобразительное и танцевальное искусства – сначала на о-ве Ява (1923–1927), затем на Бали (1927–1942).

На о-ве Бали Шпис, задействовав свои творческие, организационные и финансовые возможности, принимал активное содействие в сохранении уникальной балийской цивилизации³. В западной экспансии он видел неизбежную угрозу культурной целостности балийцев. Это понимание определило выбор действий, системный характер методов, исследований, социально-культурных практик и педагогических методик, которые в 1930-е гг. Шпис реализовывал на Бали.

Художественное творчество являлось неотъемлемой частью повседневного образа жизни балийцев⁴. Отмечая всеобщую распространенность искусства на Бали, востоковед Ю.В. Маретин указывает: «это обстоятельство позволяет говорить о неповторимой оригинальности балийской культуры» [6, с. 137]. Согласимся с выводом исследователя Г. Улига: «искусство для балийца – это не только часть его жизни, какой, например, может быть та или иная профессия. Искусство наполняет и определяет все его существование, владеет им целиком» [12, с. 117]. Балийцы верили, что художественным навыкам людей обучили боги, даровавшие человеческому роду искусство живописи. Подчеркивая религиозные основания изобразительного творчества балийцев, востоковед Л.М. Демин применяет термин «коллективный стиль в искусстве», который он определяет как «общий традиционный стиль школы, при которой не проявляются достаточно отчетливо индивидуальные особенности мастеров и художников» [5, с. 292]. Отметим, традиционная живопись Бали носит условно-декоративный характер: художник стремился заполнить все пространство полотна фигурами, предметами и орнаментом, масштабно выделяя значимых и второстепенных персонажей (рис. 1).



Рис. 1. Неизвестный художник из Камасана (о. Бали, Индонезия). Без названия. Конец XIX в. Ткань, натуральные пигменты и краски. 87,2x159. Художественный музей «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum), с. Убуд, о. Бали [7]

В композиционном построении не соблюдались перспектива и пропорции, но учитывались законы симметрии – в центре полотна, как правило, располагалось композиционное ядро, вокруг которого группировались все остальные фигуры. Особое значение придавалось детальной проработке всех элементов изображения, без учета степени их удаленности от зрителя. Сюжеты традиционной балийской живописи заимствовались из индийских эпосов «Рамаяна» и «Махабхарата», а также местных легенд (рис. 2).



Рис. 2. Неизвестный художник из Камасана (о. Бали, Индонезия). Без названия. Конец XIX в. Ткань, натуральные пигменты и краски. 100x106. Художественный музей «Нека» (Neka Art Museum), с. Убуд, о. Бали [9]

Начало развития современного балийского искусства принято связывать с именем В. Шписа и его соратника голландского художника Р. Бонне (1895–1972)⁵, организовавших в Убуде при меценатском содействии его правителей К.Р. Сукавати (Cokorda Raka Sukawati) и Ч.Г. А. Сукавати (Tjokorda Gde Agung Sukawati) ассоциацию балийских мастеров «Пита Маха» (Pita Maha)⁶. На идейном уровне организации Шпис ставил цель адаптации местного изобразительного искусства без утраты им «коренных» почвенных черт к произошедшему столкновению с западным влиянием. Исходя из этого программными пунктами ассоциации были заявлены: совместное улучшение мастерами живописной техники, введение понятия честной торговли, признание таланта каждого мастера в противовес существующей до того практике анонимности художника.

Официальной датой основания «Пита Махи» принято считать январь 1936 г. Однако круг местных мастеров, с интересом следивших за творческой деятельностью Шписа и бравших у него уроки живописи, складывался с конца 1920-х гг. Педагогическая программа Шписа была осно-

вана на принципах реализма, что нашло живой отклик среди балийских художников, ставших впоследствии членами «Пита Махи» (рис. 3, 4).



Рис. 3. Вальтер Шпис. Портрет художника Иды Багус Путу Рая. Ок. 1928. Бумага, карандаш. 35x24. Частное собрание



Рис. 4. Вальтер Шпис. Портрет Иды Багус Кетут Гелодога. Ок. 1928. Бумага, карандаш. 35x26. Частное собрание

Заметим, деятельность мастеров ассоциации отличалась универсализмом: обращение к станковой и монументальной живописи, станковой графике, скульптуре, резьбе по дереву и камню. Количество участников ассоциации в разное время составляло от ста двадцати до ста пятидесяти человек из разных районов Бали [7, с. 30]. Мастера, которые собирались в доме Шписа по субботам, могли привозить картины для обсуждения, брать уроки у Шписа и Бонне, а также обмениваться опытом с другими художниками объединения. Исследователь балийской культуры А.А. Джелантик справедливо отмечает: «У художников Бали не было благороднее цели, чем следовать за учителем, и, в конечном счете, идентифицировать себя с ним» [14, с. 30]. Во многом по этой причине на начальном этапе обучение в «Пита Махе» осуществлялось методом подражания (студенты в точности пытались повторить работу мастера), характерной особенностью являлся совместный артельный труд. В содержании учебного процесса были предусмотрены следующие формы организации обучения: индивидуальные, парные, групповые, а именно: лекция, консультация, учебная, самостоятельная и домашняя работы. На занятиях Шпис и Бонне обучали художников приемам и техникам, свойственным западной живописи, знакомили балийский круг живописцев с новыми изобразительными технологиями; понятиями анатомии, перспективы и точки схода. Новшества нашли отражение и в используемых материалах: Шпис обеспечил мастеров фабричной масляной краской, тушью, пастелью и холстами, демонстрируя возможности работы с кистями и шпателем на полотне. Техника

живописи была одной из главных позиций в преподавании Шписа и Бонне, благодаря чему ученики приобретали собственный взгляд на натуру и методы ее художественного воплощения. На сюжетно-тематическом уровне Шпис и Бонне помогали студентам выходить за рамки традиционных мифологических парадигм и обращаться в большей степени к сценам из повседневной жизни. Исследователь А. Вуландари отмечает: «Ассоциация вводит не только новые техники, но и новые сюжеты и темы, которые стали частью нового балийского искусства» [15, с. 463]. Обучение реалистической трактовке явлений окружающей действительности в педагогической деятельности Шписа осуществлялась через связь теории с практикой. Подчеркивая важность этого пункта в образовательной программе «Пита Махи», биографы Шписа Г. Родиус и Дж. Дарлинг отмечают его существование на самых ранних этапах сложения ассоциации: «...однажды местный парень, еще очень молодой и преисполненный любопытством, подкрался к Шпису, чтобы понаблюдать за его работой. То, что он увидел, было совсем не похожим на обычные рисунки богов и героев в традиционном стиле Бали. Спустя время он привез несколько своих рисунков Шпису, который, посмотрев работы, сказал: “Возможно, тебе стоило бы попробовать нарисовать что-нибудь другое. Например, что-то, что ты видишь вокруг себя каждый день: крестьянина, выходящего на рисовые поля со своей коровой или женщину, продающую товары на рынке”. Юноша понял намек и вскоре стал первым учеником Шписа. Этого парня звали Анак Агунг Где Собрат» [1, с. 31], (рис. 5, 6).



Рис. 5. Анак Агунг Где Собрат (1917–1992) из с. Убуд (о. Бали, Индонезия). «Танец Баронг», 1934. Темпера. 60,8х91,5. Художественный музей «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum), с. Убуд, о. Бали [7]

Стилистические заимствования студентами преподаваемого педагогами материала имели разные объемы. Художники, жившие в Убуде или в соседних селениях, были намного более подвержены влиянию ассоциации, нежели мастера из отдаленных районов. Исследователь Г. Кам указывает: «...чем дальше расстояние от Убуды – сердца “Пита Махи”, тем значительнее была сила местных традиций. Наличие одаренных мастеров и различия в социальных условиях той или иной местности также ощутимо влияли на динамизм становления живописных стилей» [16, с. 44]. Действительно, самое большое влияние Шпис и Бонне оказали на художников селе-

ния Убуд, где располагался центр «Пита Махи», ввиду того, что педагоги имели возможность заниматься с убудскими учениками внеурочно (рис. 7).

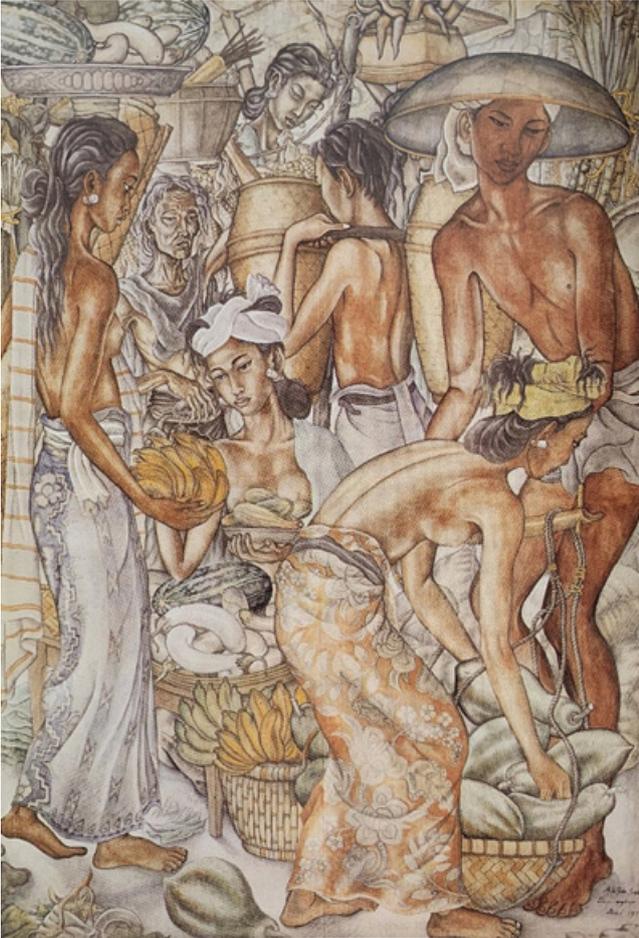


Рис. 6. Анак Агунг Где Собрат (1917–1992) из с. Убуд (о. Бали, Индонезия). Балийский рынок. 1955. Акварель. 177,3x121,4. Художественный музей «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum), с. Убуд, о. Бали [7]

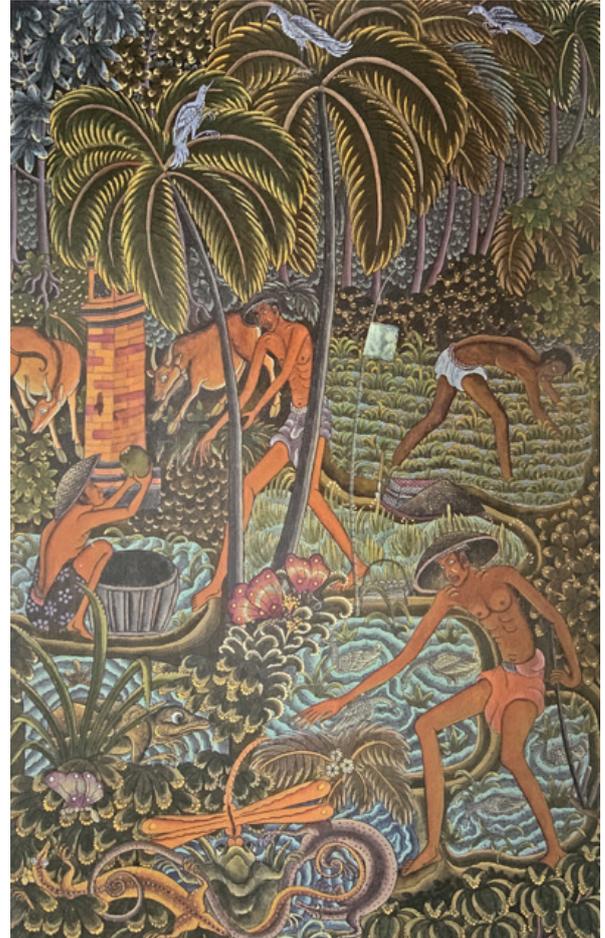


Рис. 7. Ида Багус Кембенг (1897–1954), из с. Убуд (о. Бали, Индонезия). Работа на рисовых полях. 1935. Темпера. 58x37. Нидерландская частная коллекция [8]

Однако в других местностях изобразительное искусство также приобрело самобытные черты. Так, отличительной особенностью живописи художников прибрежного селения Санур стали изображения, связанные с морской тематикой, исполненные в мягких пастельных тонах (основные художники Санура: Ида Багус Неман Рай Гирья, Густу Путу Рунду и др.).

В селении Батуан, расположенном в глубине острова, мастера обращаются к монохромному изображению, которое отличается экспрессией и динамизмом (рис. 8).

В их художественном стиле нашли отражение черты и традиционной живописи (мелкая детализация, условность происходящей сцены, плотная заполненность полотна изображением), и новые приемы – перспективное пространственное построение, изображение с учетом анатомии человеческого тела, светотеневые переходы (рис. 9).

Исследователь Г. Гранквист подчеркивает: «Картины Батуана имеют совершенно особую, порой мрачную власть над зрителем. Художники иногда используют “случайную перспективу”, как если бы мастер задумал разделить свое произведение мозаикой, составленных из изображений, выполненных с разных точек зрения. [...] Такая работа может иметь тревожное воздействие на зрителя, даже если изображает повседневную сцену» [4, с. 77]. Основные художники Батуана: Неман Патера, Ньоман Нгедон, Ида Багус Маде Тогог. В то же время ряд отдаленных



Рис. 8. Ида Багус Буда (1910–?), из с. Батуан (о. Бали, Индонезия). Жертва Сутасомы⁸. 1934. 50,4x79,5. Художественный музей «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum), с. Убуд, о. Бали [7]



Рис. 9. Ренех (1910–1976), из с. Батуан (о. Бали, Индонезия). Бхима⁹ на рынке. 1938. Темпера. 35,1x49,5. Художественный музей «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum), с. Убуд, о. Бали [7]

от Убуда художественных центров, например Клунгкунг и Камасан, оказались практически не затронуты влиянием «Пита Махи», хотя мастера поддерживали творческие связи и дружеское общение с другими художниками ассоциации. Важную роль в сложении стилистических особенностей живописи Бали сыграло возникновение художественного рынка. Картины ведущих мастеров¹⁰, подписанные авторами, выставлялись на продажу¹¹ для западной публики, прибывающей на остров. Шпис помогал балийским художникам сориентироваться в новых рыночных условиях: участвовал в оценке стоимости готовых работ и высказывал рекомендации при выборе сюжетов для новых, а также сопровождал сделки [3, с. 131].

Результаты. Со временем главным объединяющим принципом ассоциации стал не артельный труд, а организация совместных выставок на Бали и за его пределами. С середины 1930-х гг Шпис и Бонне регулярно организовывали проведение передвижных художественных выставок «Пита Махи» на о. Ява¹², ориентированных в первую очередь на расширение рынка сбыта продукции. Один из ведущих исследователей балийской культуры А. Викарс отмечает: «Наибольшее количество [выставок] было проведено в Батавии (ныне Джакарта) в художественной галерее «Кунсткринг» (Kunstkring Art Gallery) при кураторской поддержке искусствоведа Дж. де Лоос-Хааксман¹³. Выставки были коммерчески успешными и привлекли внимание зарубежной прессы» [13, с. 260]. После удачного опыта первых передвижных выставок на Яве последовало участие балийских мастеров в международных выставочных проектах в Европе и США. В 1934 г. работы мастеров Иды Багус Кембенг (1897–1954) из Убуда и Иды Багус Гелгел (1900–1937) из Клунгкунга демонстрировались на международной выставке в Париже, где получили серебряные медали [5, с. 279]. В 1937 г. благодаря спонсорской поддержке Департамента экономики Нидерландов работы художников «Пита Махи» были отправлены на Международную выставку в Нагое (Япония), объединившую представителей двадцати восьми стран. В том же году на международной выставке в Париже серебряную медаль завоевала картина художника Иды Багус Маде Поленга (1915–1999)¹⁴ из Убуда (рис. 10).



Рис. 10. Диплом Иды Багус Маде Поленга, получившего в 1937 г. серебряную медаль на Международной выставке в Париже. Художественный музей «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum), с. Убуд, о. Бали [8]

В 1939–1940 гг. картины художников ассоциации экспонировались в павильоне Нидерландов на Всемирной выставке в Нью-Йорке, проходившей под примечательным девизом «Мир завтрашнего дня». В этот же период несколько работ балийцев демонстрировались на выставке «Золотые ворота» в Сан-Франциско, где принимал участие знаменитый мексиканский художник Диего Ривера (D. Rivera, 1886–1957). Западная художественная критика высоко оценила современное изобразительное искусство балийских мастеров. Так, широкий резонанс получила выставка картин питамаховцев в галерее известного коллекционера К. Ван Лиера (C. Van Lier, 1897–1945) в Амстердаме. Выставку посетили многие художественные критики, в том числе живописец и писатель Каспер Нихаус (Kasper Niehaus, 1889–1974), включивший обсуждение балийского искусства в ряд своих публикаций, а также в книгу «Искусство Нидерландов» (*Living the Dutch Art of the Netherlands*, 1941).

Таким образом, к концу 1930-х гг. ассоциация «Пита Маха» выросла и укрепилась настолько, что у Шписа и Бонне возникла идея создания музея современного искусства Бали, при котором планировалось открыть павильон, обеспечивающий продажу картин питамаховцев. Музей предполагалось частично финансировать за счет реализации работ художников объединения, распределяя 10% от стоимости проданных картин в музейный фонд. Шпис принял участие в создании проекта и сборе художественного материала для основной экспозиции. Однако задуманным планам не суждено было осуществиться при жизни Шписа, который погиб в 1942 г. Задуманный им музей, получивший название «Пури Лукисан» («Храм живописи»), начал работу в 1956 г.¹⁵

Рассмотренные вопросы, связанные с деятельностью «Пита Махи», выявляют сходство концептуальных основ и стратегий ассоциации с некоторыми западными художественными союзами. Вероятно, на идейном уровне организации Шпис обобщил опыт педагогической и выставочной практики ряда отечественных объединений (например, Товарищества передвижных художественных выставок, «Мир искусства») и немецких творческих группировок (группы «Мост», художественных групп Дрезденского сецессиона и других). Так, педагогические взгляды передвижников, в духе которых было воспитано не одно поколение художников национальных школ¹⁶, очевидно, были хорошо знакомы Шпису, много лет прожившему в России. Неслучайно разносторонняя деятельность «Пита Махи», как и Товарищества, была одновременно направлена на становление реалистического искусства и проникнута заботой о сохранении и развитии самобытных сторон местной традиционной культуры. На структурном уровне оба объединения «выросли» из артельной формы, постепенно перейдя к объединяющему принципу проведения совместных художественных выставок, определивших разнородный и открытый состав участников. Важным итогом развития Товарищества и «Пита Махи» стал коммерческий характер передвижных выставок — материальная независимость понималась организаторами как необходимое условие творческой свободы¹⁷.

Выводы

Подводя итог результатов деятельности ассоциации, заключим: в 1930-х гг. стилевые изыскания «Пита Махи» под руководством В. Шписа и Р. Бонне привели к изменению традиционной системы изобразительно-выразительных средств, пересмотру общепринятых на протяжении столетий принципов, задач и функций балийского искусства. Значение изобразительного канона в живописи о. Бали по-прежнему оставалось велико, но он перестал быть обязательной идеологией. Стилистическое разнообразие балийской живописи, возникшее на стыке взаимодействия традиционного изобразительного творчества и западной художественной программы, является актуальным примером возможных траекторий диалога культур, изучать которые, вдумчиво и осторожно, следует с разных научно-методических позиций.

Примечания

¹ См.: Senokosova A. The Association of Balinese Artists Pita Maha (Bali, Indonesia) in the 1930-s: Between East and West // *International Journal of Management and Applied Science (IJMAS)*, Vol.-4, Issue-2, 2018. – P. 21–24. Senokosova A. Walter Spies and the shaping of the school of Batuan painting (Indonesia, Bali) in 1930-s. // *Special Issue in INFORMATION-An International Interdisciplinary Journal*. Vol. 20, Issue 10 (A), October 2017. – P. 7101–7108. Golynets S., Senokosova A. The artistic life of Bali in the 1930-s in the context of the creative activity of the Russian-German artist Walter Spies // *Special Issue in INFORMATION-An International Interdisciplinary Journal*. Volume 19, Issue 9B, September 2016. – P. 4017–4024

² Рох выделял следующие направления, сформированные в рамках «магического реализма»: неоклассицизм, социально-критическое, метафизическое и наивное искусство, «сбалансированный» экспрессионизм, конструктивизм и пуризм.

³ К началу XX в. культурная среда индонезийского о-ва Бали представляла собой самобытную систему, сформированная вокруг индо-буддийского конгломерата культур и местных анимистических верований. При исламизации Малайского архипелага балийцы не восприняли новую веру. Голландцы, в чьи колонии с XVII в. входили земли современной Индонезии, масштабно вторглись на Бали только в 1906 г., ознаменовав «открытие» западной цивилизации для балийцев. В это же время на Бали начали прибывать историки, археологи, художники с целью изучения культурного наследия острова, а также туристы (см. подробнее: [5, Гл. I «История острова»]).

⁴ В традиционном представлении балийцев нет четкого разделения на реальный и потусторонний миры – они признаются одновременно сосуществующими. Особо значимым является поддержание баланса между добрыми и злыми силами посредством разнообразных ритуалов. Всем членам общины надлежало принимать не только материальное, но и личное участие в подготовке многочисленных церемоний, обрядов, празднеств, для проведения которых возводились ритуальные сооружения, готовились подношения, торжественно декорировались храмы и жилища. Таким образом, художественное творчество, находящееся в тесной связи с религиозными воззрениями, понималось как «мост», обеспечивающий необходимую связь людей с богами, духами и предками.

⁵ Рудольф Бонне (Rudolf Bonnet, 1895–1978) – голландский живописец и график, учился в Национальной школе искусств и ремесел, а также в Королевской академии художеств в Амстердаме. В 1920-х гг Бонне жил и работал в Италии, где познакомился с художником, видным исследователем народов Голландской Ост-Индии (ныне Индонезия), автором многочисленных публикаций В.О.Я. Ньювенкампом (W.O.J. Nieuwenkamp. 1874–1950). Общение с Ньювенкампом, неоднократно посещавшим острова Малайского архипелага, вдохновило Бонне отправиться на Бали в 1929 г., где художник сблизился и разделил творческие идеи с В. Шписом. Как педагог и организатор музейно-выставочной деятельности, Бонне играл исключительно важную роль в становлении и развитии балийского современного искусства.

⁶ Название ассоциации «Пита Маха» заимствовано из древнего балийского языка кави и буквально переводится как «великий родоначальник», под которым подразумевается Брахма – индуистский бог творения [7, с. 30]. В понятийном смысле словосочетание «Пита Маха» означает «божественный источник вдохновения художника» [13, с. 259].

⁷ Анак Агунг Где Собрат (Anak Agung Gde Sobrat, 1917–1992) – художник, выходец из семьи придворных мастеров, считается первым учеником Шписа. Впоследствии ведущий мастер «Пита Махи», участник выставок, педагог. Один из самых известных художников Бали.

⁸ Сутасома – герой известной древнеяванской поэмы «Какавин Сутасома», из которой был заимствован современный девиз Индонезии «Единство в многообразии».

⁹ Бхима – персонаж индийского эпоса «Махабхарата».

¹⁰ К концу 1930 гг был сформирован корпус основных художников «Пита Махи»: Ньоман Лемпад (Убуд, 1862–1978), Ида Багус Гелгел (Камасан, 1900–1937), Кембенг (Тебесая, 1897–1952), Анак Агунг Где Собрат (Падангтегал, 1917–1992), Ида Багус Маде Поленг (Тебесая, 1915–1999), Густу Кетут Кобот (Пенгосекан, 1917–1999), Анак Агунг Мерегег (Падангтегал, 1908–2000), Ида Багус Надера (Тегалинга, 1915–1997), Ренех (Батуан, 1910–1976), Густу Маде Деблог (Денпасар, 1906–1986), Ньоман Нгендон (Батуан, 1903–1949).

¹¹ Помимо Шписа и Бонне, иностранцами, которые непосредственно принимали участие в становлении современного изобразительного искусства Бали, были немецкие братья Ханс и Рольф Нейгауз, прибывшие на остров в 1935 г. В 1936 г. они открыли в селении Санур магазин тропических рыб, а также галерею для продажи картин местных художников. Некоторые картины из их частного собрания в наши дни можно увидеть в художественном музее «Агунг Рай» (Agung Rai Museum of Art) в Убуде.

¹² Перечень выставок ассоциации «Пита Маха», прошедших на о. Ява: г. Батавия (Batavia, 21 апр. 1934 – 19 мая 1934); г. Джокьякарта (Jogjakarta 26 мая 1936 – 04 июня 1936); г. Батавия (Batavia, 10 сент. 1936 – 20 сент. 1936), (Bandoeng, 22 ноября 1936 – 28 ноября 1936); г. Батавия (Batavia, 02 дек. 1937 – 12 дек. 1937); г. Бандунг (Bandoeng, 20 ноября 1938 – 27 ноября 1938); г. Батавия (Batavia, 03 Feb 1939 -12 Feb 1939); г. Батавия (Batavia, 29 окт. 1940 -20 ноября 1940); г. Бандунг (Bandoeng, 11 окт. 1941-19 окт. 1941).

¹³ Дж. де Лоос-Хааксман (Jeanne de Loos-Наахман, 1881–1976) – голландский искусствовед и писатель; окончила Королевскую Академию искусств в Гааге. В 1924–1939 гг работала куратором в художественной галерее в Батавии (о. Ява), занималась преподавательской деятельностью; является автором трудов по истории искусств и этнографии. В 1935 г. правительством Нидерландов была награждена национальным гражданским орденом Оранже-Нассау за особые заслуги перед обществом.

¹⁴ Ида Багус Маде Поленг – сын призера выставки в Париже (1934) Иды Багус Кембенга.

¹⁵ Первый музей современного изобразительного искусства Бали «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum) был торжественно открыт в Убуде в январе 1956 г. министром образования и культуры Индонезии Мохаммадем Ямина (Mohammad Yamin) при личном участии Р. Бонне. Ныне коллекция музея включает работы мастеров различных художественных стилей Бали, коллекцию традиционной живописи и собрание деревянной скульптуры.

¹⁶ См. подробнее: Езерская Н.А. Передвижники и национальные художественные школы народов России. М.: Изобразительное искусство, 1987. — 287 с

¹⁷ См. подробнее: А. Шабанов. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2015. —332 с.

Библиография

1. Rhodius, H., Darling, J. Walter Spies and Balinese art / H. Rhodius, J. Darling. – Amsterdam: Tropical Museum, 1980. – 96 p.
2. Stowell, J. Walter Spies: a life in art / J. Stowell. – Jakarta: Afterhours books, 2012. – 327 p.
3. Vickers, A. Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali 1800–2010 / A. Vickers. – Tokyo/Rutland, Vermont/Singapore: Tuttle, 2012. – 256 p.
4. Granquist, B. Inventing art: the paintings of Batuan Bali / B. Granquist. – Bali, Indonesia: Satumata Press, 2012. – 345 p.
5. Демин, Л.М. Остров Бали / Л.М. Демин. – М.: Наука, 1964. – 302 с.
6. Маретин, Ю.В. По поводу индийских влияний в балийской культуре / Под ред. В.В. Струве // Выпуск V. Индия – страна и народ. – М.: Наука, 1967. – 129–149 с.
7. Couteau, J. Museum Puri Lukisan / J. Couteau. – Bali: Ratna Warha Foundation, 1990. – 159 p.
8. McGowan, K., Vickers, A. Ida Bagus Made: the art of devotion / K. McGowan, A. Vickers. – Ratna Warha Foundation, 2008. – 204 p.
9. Kam, G., Suteja, N. The heart of art in Bali / G. Kam, N. Sutej. – Bali: Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 2008. – 256 p.
10. Soejima, M. Walter Spies and Weimar culture // Language Studies. Otaru University of Commerce Academic Collections № 5, 1997. – P. 59–71.
11. Roh, F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei / F. Roh.– Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925. –134 s.
12. Углиг, Г. Бали – остров живых богов / Г. Углиг. – М. : Наука. 1991. – 255 с.
13. Vickers, A. Creating heritage in Ubud, Bali // Wacana Journal of the Humanities of Indonesia. Vol. 20 No. 2 (2019). – P. 250-265.
14. Djelantik, A.A. Balinese Paintings / A.A. Djelantik. – Singapore: Oxford University Press, 1990. – 92 p.
15. Wulandari, A. A. A . The Role Of Pita Maha In Balinese Artistic Transformation: A Comparison Between Kamasan And Gusti Nyoman Lempad Artistic Style // Humaniora. Vol. 7 No. 4 October 2016. – P. 463-472.
16. Kam, G. Perceptions of Paradise / G. Kam. – Bali: Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 1993. – 196 p.

References

1. Rhodius, H., Darling, J. (1980) *Walter Spies and Balinese art*. Amsterdam: Tropical Museum, 1980.
2. Stowell, J. (2012) *Walter Spies: a Life in Art*. Jakarta: Afterhours books.
3. Vickers, A. (2012) *Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali 1800–2010*. Tokyo/Rutland, Vermont/Singapore: Tuttle.
4. Granquist, B. (2012) *Inventing Art: the Paintings of Batuan Bali*. Bali, Indonesia: Satumata Press.
5. Demin, L.M. (1964) *The Island of Bali*. Moscow: Nauka. (in Russian)
6. Maretin, Yu.V. (1967) *On Indian Influences in Balinese Culture*. In: V.V. Struve (ed.) *Countries and Peoples of the East. Issue V. India – the Country and the People*. Moscow: Nauka, pp. 129–149. (in Russian)
7. Couteau, J. (1990) *Museum Puri Lukisan*. Bali: Ratna Warha Foundation.
8. McGowan, K., Vickers, A. (2008) *Ida Bagus Made: the art of devotion*. Ratna Warha Foundation.
9. Kam, G., Suteja, N. (2008) *The heart of art in Bali*. Bali: Yayasan Dharma Seni Museum Neka.
10. Soejima, M. (1997) *Walter Spies and Weimar culture*. *Language Studies*. Otaru University of Commerce Academic Collections, No. 5, pp. 59–71.
11. Roh, F. (1925) *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann.
12. Uhlig, H. (1991) *Bali: Insel der lebenden Götter*. Translated from German by L.M.Glotov. Moscow: Nauka. (in Russian)
13. Vickers, A. (2019) *Creating heritage in Ubud, Bali*. *Wacana Journal of the Humanities of Indonesia*, Vol. 20, No. 2, pp. 250–265.
14. Djelantik, A.A. (1990) *Balinese Paintings*. Singapore: Oxford University Press.
15. Wulandari, A.A.A. (2016) *The Role of Pita Maha in Balinese Artistic Transformation: A Comparison Between Kamasan and Gusti Nyoman Lempad Artistic Style*. *Humaniora*, Vol. 7, No. 4, pp. 463–472.
16. Kam, G. (1993) *Perceptions of Paradise*. Bali: Yayasan Dharma Seni Museum Neka.



Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция - на тех же условиях»).

4.0 Всемирная

Дата поступления: 11.05.2021