

С. М. Белокурова, М. Ю. Шишин

**Творчество монгольской художницы
Пурэвсухийн Байгаль
в контексте проблем историзма
в современном искусстве Монголии**

В статье рассматривается творчество одного из лидеров современного искусства Монголии Пурэвсухийн Байгаль, которая успешно проявила себя в живописи, графике и, защитив диссертацию по искусствоведению, ведет серьезные научные исследования в области культурного наследия. Помимо представления ее жизненного пути и созданных ею графических и живописных циклов, в статье эксплицируется творческий метод художницы, в котором обращение к истории и мифопоэтике монгольских народов играет ведущую роль. Это дает возможность раскрыть художественные образы двух триптихов Байгаль: «Древнее кочевье» (монг. «Эртний нуудэл») и «Связь времен» (монг. «Он цагийн хэлхээс»), находящихся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края. Анализируются средства художественной выразительности, используемые художницей, раскрывается основная идея, содержащаяся в работах, рассматривается исторический аспект графического и живописного творчества П. Байгаль. Основой анализа стали базовые категории культуры евразийских кочевников: культурная константа «родина» и мифологема Оленя – Золотые рога.
Ключевые слова: Государственный художественный музей Алтайского края; современное искусство Монголии; творчество Пурэвсухийн Байгаль

Белокурова Софья Михайловна

Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова.

Доцент кафедры русского языка как иностранного.

Кандидат философских наук; член Союза художников России;

член-корреспондент РАХ.

E-mail: belle.sonet312@gmail.com

ORCID 0000-0002-4665-5761

Шишин Михаил Юрьевич

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока

при Российской академии художеств в г. Красноярске.

Председатель.

Институт комплексных исследований Большого Алтая

Алтайского государственного технического университета им И. И. Ползунова.

Директор.

Сетевой журнал «Искусство Евразии».

Главный редактор.

Доктор философских наук, профессор;

академик Российской академии художеств.

E-mail: shishinm@gmail.com

ORCID 0000-0002-2148-5233

Sofia Belokurova, Mikhail Shishin

Work of Mongolian Artist Purevsukhiin Baigal in the Context of Historicism Issues in Contemporary Art of Mongolia

The article presents the work of one of the leaders in contemporary art in Mongolia, Purevsukhiin Baigal, who has successfully proved herself in painting, graphics and, having defended her thesis on art history, conducts serious scientific research in the field of cultural heritage. In addition to presenting her life path and the detailed graphic and pictorial cycles created, the article explicates a creative method in which the appeal to the history and mythopoetics of the Mongolian peoples plays a leading role. This, in turn, opens up opportunities for revealing the artistic image of two triptychs “Ertniy nuudel” (Mong. – “Ancient nomads’ encampment”) and “On tsagiin khelhees” (Mong. – “Connection of Times”) by the Mongolian artist Purevsukhiin Baigal, the only works in Russia that are kept in the collection of the State Art Museum of the Altai Region. The means of artistic expression used by the artist are analyzed, the main idea of the works is explicated; the historical aspect of P. Baigal’s graphic and pictorial creativity is considered. The analysis was based on the fundamental categories of culture of the Eurasian nomads: the cultural constant “Homeland” and the mythologeme of the Deer – golden horns.

Keywords: State Art Museum of the Altai Region; contemporary art of Mongolia; creativity of Purevsukhiin Baigal

Belokurova Sofia

Polzunov Altai State Technical University.

Associate Professor of the Department of Russian as a Foreign Language.

PhD (Philosophy); member of the Artists Union of Russia;

corresponding Member of the Russian Academy of Arts.

E-mail: belle.sonet312@gmail.com

ORCID 0000-0002-4665-5761

Shishin Mikhail

Regional Office of the Russian Academy of Arts
in the Urals, Siberia and Far East in Krasnoyarsk.
Head.

Grand Altai Development Institute at Polzunov Altai State Technical University.
Director.

Online journal “The Art of Eurasia”.

Editor-in-chief.

Doctor of Sciences (Philosophy), professor;
academician of the Russian Academy of Arts.

E-mail: shishinm@gmail.com

ORCID 0000-0002-2148-5233

Настоящая статья посвящена творчеству современной монгольской художницы Пурэвсүхийн Байгаль и может рассматриваться в русле возрождающейся традиции изучения художественного наследия и современного состояния художественного процесса в Монголии,

связанной с Россией давними и прочными дружественными связями. Стоит особо подчеркнуть момент восстановления интереса российских искусствоведов к Монголии. После советского периода, когда влияние СССР и стран соцлагеря на социально-экономическую и культурную сферу Монголии было определяющим, в 1990-х гг. произошел почти катастрофический разрыв всех связей, в том числе культурных. И только с начала 2000-х гг. постепенно стали восстанавливаться некогда утраченные контакты и возросло количество искусствоведческих исследований, отразившихся в статьях и монографиях [11; 9; 10]. Можно заметить, что число публикаций по историко-культурному наследию Монголии значительно превышает количество публикаций по монгольскому современному искусству, которое, к сожалению, еще остается малоизученным, вместе с тем знакомство с ним открывает много интересных тем. Вне всякого сомнения, современное монгольское искусство находится на подъеме, о чем говорит и качество работ художников, и их участие в крупных международных выставках, а также приобретение их работ зарубежными галереями. Надо отметить, что работы Пурэвсухийн Байгаль экспонировались на многих крупных выставках на родине и за рубежом.

Таким образом, актуальность данной статьи можно было бы определить с нескольких точек зрения. Во-первых, как усиление линии изучения современного искусства Монголии. Во-вторых, творчество П. Байгаль практически неизвестно российским искусствоведам и любителям искусства и данная статья является первым представлением искусства художницы в России. В-третьих, П. Байгаль активна не только в области художественного творчества, но и в области науки. Она успешно защитила диссертацию в Китае, является одним из соавторов российско-монгольской монографии «Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории» [9, с. 69–81], в которой ей принадлежит очерк о поклонении образу оленя в кочевой традиции. Надо сказать, что такое редкое сочетание в одном лице художника и искусствоведа само по себе интересно. Это открывает возможность выявить, как исследования культурного наследия и монгольской мифопоэтики

входят в творческий метод художницы и не только заметно обогащают его с идейно-образной стороны, но и приводят к новым композиционным и пластическим решениям. Это, в свою очередь, позволяет предложить подход к интерпретации ее работ. И, наконец, новизна данного исследования заключается в представлении работ П. Байгаль, хранящихся в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК).

Надо отметить, что интерес к коллекциям провинциальных музеев и галерей постоянно возрастает, так как в них нередко оказываются уникальные художественные произведения. ГХМАК обладает не только богатой коллекцией живописных и графических работ российских и советских художников, но и интересным собранием современных зарубежных авторов. Многолетнее и плодотворное культурное взаимодействие России и Монголии стало основой формирования монгольской части этого собрания. Важным фактором пополнения коллекции стали совместные творческие экспедиции алтайских и монгольских художников в 1970–1980-х гг. [13]. На современном этапе коллекция монгольских художников включает почти два десятка работ. Это произведения как признанных классиков современного искусства (Н.-О. Цултэм), так и молодых графиков и живописцев. Работы П. Байгаль стали одним из последних поступлений в собрание ГХМАК. Здесь находятся два триптиха художницы: более ранний «Древнее кочевье» (монг. «Эртний нуудэл») и недавно выполненный «Связь времен» (монг. «Он цагийн хэлхээ») из крупного цикла, посвященного мифам Монголии.

Кратко представим методологический подход, который будет использоваться в нашей статье. Традиционного искусствоведческо-стилистического метода при анализе работ П. Байгаль и подобных им явно недостаточно, он не позволяет раскрыть сложный художественный образ. Поскольку художница хорошо знает и активно применяет историко-культурологический материал в своих творческих работах, необходимо искусствоведческий анализ обогатить культурологическими методами, а также элементами философского анализа, так как П. Байгаль тяготеет

к философским обобщениям. Речь идет о теории констант культуры и монгольском традиционном учении о парных противоположностях «арга билиг» [14]. Это учение, как было показано, прочно укоренено в сознании монголов и проявляет себя в различных формах художественного творчества [1; 7; 8; 2]. Таким образом, в данном исследовании применен комплексный искусствоведческо-культурологический методологический подход с элементами культурфилософских концепций.

В статье использовались теоретические материалы – статьи и другие публикации о П. Байгаль, в основном на монгольском языке, что ограничивало знакомство с ними искусствоведов из России и потребовало их перевода. В практическом плане авторам удалось на протяжении более 10 лет наблюдать за творчеством художницы, неоднократно знакомиться с произведениями на различных выставках и в мастерской П. Байгаль.

Следует отметить, что современное монгольское искусство является весьма интересным культурным явлением. В нем органично сочетаются национальные художественные традиции, принципы русского и советского реалистического искусства, новые художественные направления. И творчество П. Байгаль находится в русле этих тенденций. Ныне П. Байгаль является одним из лидирующих художников Монголии. Об этом говорит большое число выполненных ею живописных циклов, показанных на групповых и персональных выставках не только в Монголии, но и в Южной Корее, Китае. Мы считаем целесообразным начать обсуждение основной темы с биографии и основных этапов формирования творческого метода художницы.

Пурэвсухийн Байгаль родилась в Улан-Баторе, в семье художника Б. Пурэвсуха, который оформлял целый ряд исторических фильмов «Монголкино». В 1990 г. художница окончила Колледж искусств в Улан-Баторе по специальности «художник-график», затем работала дизайнером в типографии им. Шарава. В 2000 г. П. Байгаль окончила Монгольский государственный университет, кафедру народного искусства, и получила специальность «искусствовед-преподаватель», а вскоре ей была присвоена степень PhD

по искусствоведению в Китае. Сегодня П. Байгаль работает и как художник-живописец и график, и как искусствовед. Много лет ее деятельность была связана с Музеем изобразительных искусств им. Дзанабадзара. Тесное знакомство с замечательной коллекцией этого музея, произведениями, имеющими мировое значение, например скульптурами государственного и религиозного деятеля, скульптора и живописца, прошедшего основательную школу искусства в Тибете, Дзанабадзара (1635–1723), заметно обогатили П. Байгаль в художественном плане и приобщили к древней истории Монголии.

Два триптиха из собрания ГХМАК достаточно хорошо презентуют творческий метод и идейные основания искусства П. Байгаль. Триптих «Древнее кочевье» (1990) выполнен в технике офорта и уже более пяти лет находится в коллекции музея, а «Связь времен» (2018), живописное произведение большого формата, поступило в год своего написания прямо из мастерской художницы. Эти произведения различаются по стилистике. Если первый триптих создан в традициях реалистического искусства, то живописный рассказ, посвященный мифу о солярном олене, решен в экспрессивной условной манере. Уже здесь можно сделать вывод о том, что П. Байгаль активно осваивает новые виды искусства и что триптих является одной из ее излюбленных композиционных форм, что и подтверждается монгольскими искусствоведами [12, с. 70].

Трехчастный офорт «Древнее кочевье» – ранняя работа художницы (*ил. 1*). В центральной части изображено само кочевье – обширное горное пространство, где стоят шатры и юрты, скачут всадники. На левой части триптиха мы видим троих мужчин-лучников, тренирующихся в стрельбе, на правой – трех женщин, совершающих обряд жертвоприношения молоком. Работа выполнена с высокой степенью этнографической точности, с явными реминисценциями традиционного художественного стиля монгол зураг, которому присущи условность изображения пространства и фигур человека, метафоричность и переход к символическому обобщению. Этот офорт показывает высокий профессиональный уровень автора. П. Байгаль демонстрирует глубокое понимание

композиции и способность к созданию высокохудожественной формы с богатой тональной нюансировкой и фактурой. Для раскрытия художественного образа триптиха можно выбрать в качестве ключевой идеи воплощение архетипической формулы, культурной универсалии монголов – «родины». Отметим, что под культурной универсалией мы понимаем устойчивые категории, длительное время существующие в культуре данного этноса, реализующиеся в основных формах культуры и, будучи имманентными эйдосфере, несущие нравственный императив для членов данного этноса. Также константы могут пониматься как концентрированное выражение высших духовных ценностей в устойчиво повторяющихся образах, символах, сюжетах важнейших культурных форм [2, с. 14].

Константа «родина» в традиционной культуре, в том числе и монгольской, формируется на основе понимания обжитого пространства как сакрального, священного. Место, где родился и живет человек, соединяет в себе несколько ипостасей: это и дом, и храм. Такое понимание пространства характерно для многих традиционных культур [15, с. 12].

Важность данной константы для мировоззрения средневековых монголов подчеркивается эпическим искусством, в котором воспеваются красота и богатство родной земли главного героя сказания – богатыря [4, с. 340]. Образ родины незримо присутствует в различных культах и ритуалах поклонения духам – хозяевам местности. Сюда относятся и обряды сооружения обо, и повязывания лент-хадаков на перевалах, у источников, у священных рощ. Как правило, данные ритуалы сопровождаются исполнением восхвалений и благопожеланий, в которых также содержатся обращения к божественным силам данной территории.

Рассмотрим, как реализуется культурная константа «родина» в данном триптихе. Его структура в метафорическом смысле повторяет структуру юрты, в которой справа от входа находится женская сторона, слева – мужская. Центральная часть юрты – это очаг, а за ним – хоймор – самое почетное место: сюда садится хозяин дома или почетный гость, здесь стоят изображения божеств – бурханов. Ось вход – очаг – хоймор является сакральной и неприкосновенной.

В триптихе центральное место занимает изображение кочевий, и если соотносить композицию триптиха с юртой, то фактически в хойморе вместо изображений бурханов находится образ родины. Итак, можно сделать вывод: образ юрты является наиболее оптимальным для отражения двух модусов понятия родины – места, где живет человек, и сакрального пространства. А образы мужчин и женщин воспроизводят идею единства двух противоположностей – мужского и женского начал.

Другая ипостась родины – космос как противовес хаосу и победа над ним. Это воплощено в боковых частях триптиха, где П. Байгаль неслучайно пишет три мужских и три женских фигуры. Тройка в монгольской мифологии является символом Вселенной, поскольку означает три мира (подземный, небесный и земной). Это три солнца и три луны в начале и в конце мира [6, с. 13]. Художница изображает женщин во время жертвоприношения: в руках женщины на переднем плане цацрал – ритуальная ложка, которой разбрызгивают молоко, принося таким образом жертву духам – хозяевам местности. Ритуалы и символические жертвоприношения входят в монгольскую систему «подарок – отдарок», воплощающую коммуникацию между человеком и высшими божественными силами. В «мужской» части триптиха, на первый взгляд, изображен бытовой сюжет: тренировка в стрельбе из лука. Однако мишенью служит безобразная личина, воплощающая хтоническое чудовище – мангаса. Именно поэтому данное изображение может также рассматриваться как символ победы над злом, или хаосом.

Итак, первый триптих в тонкой художественной форме раскрывает архетипическое восприятие родины в монгольской традиционной культуре, причем здесь отражены практически все аспекты данной культурной константы.

В другой работе – живописном триптихе «Связь времен» (холст, масло) (ил. 2, 3, 4) – П. Байгаль вновь обращается к образам прошлого. На этот раз художественным базисом, вдохновившим художницу и определившим общий строй и смысл композиции, стали образы скифских оленей, сохранившихся на петроглифических комплексах Западной Монголии. Фактически в триптихе

воспроизводится один из распространенных евразийских мифов об Олене – Золотые рога, который выносит из подземного царства солнце на небо. Но за ним гонятся псы (иногда волки), разрывают на части, и кровь оленя окрашивает небо; и каждое утро олень оживает и снова похищает солнце [5, с. 36]. Композиция триптиха выстроена на основе трехкратной репризы движения оленей-пигалиц. В каждой части триптиха повторяется дугообразная череда оленей, которые являются, по сути, живописной репликой некоторых петроглифических изображений. Олень-пигалица – это хрестоматийный образ искусства эпохи средней и поздней бронзы, распространенный на территории Алтая, олень с огромными раскидистыми рогами, напоминающими языки пламени, длинной, похожей на клнов мордой и тонкими поджатыми ногами. Триптих каждой своей частью словно возвращается к сюжету, когда олень вырывается из-под земли с солнцем на рогах. Повторение фигуры оленя также говорит о бесконечности этого сюжета, его постоянном повторении. И даже дугообразная линия движения фигур, будто часть некоей кольцевой линии, также подчеркивает вечное повторение.

Однако все части триптиха кроме общего мотива (бега мифического оленя) имеют и свою внутреннюю композиционную логику. Рассмотрим каждую часть отдельно. Их структура сходна: четкая линия горизонта, отделяющая землю от обозначенного локальным цветом яркого неба, напоминающего о главном божестве монгольского шаманизма – Вечном Синем Небе. Центральная часть триптиха словно фиксирует некое константное состояние, подчеркивает постоянство данного сюжета. Важным элементом в этой части является линия орнамента внизу. Орнамент, напоминающий меандр, направленный слева направо, контрастирует с дугообразным оленным фризом, направленным справа налево, создавая определенную динамику. Меандр в монгольском варианте является производным от орнамента эвэр хээ (монг. эвэр ‘рог’). Эвэр хээ связан с благопожеланием богатства, а это в среде кочевников-скотоводов неразрывно с представлениями о здоровье и росте поголовья скота [3]. В основе орнаментального мотива

может лежать рог аргали и даже рог оленя. Так художница увязывает образ оленя и закрепленный в традиционной культуре орнаментальный символ оленя.

Левая и правая части триптиха включают дополнительный важный композиционный элемент – оленный камень. В правой части он расположен правее от оленей, а в левой – левее. Остановимся подробнее на этом элементе. Оленный камень – один из наиболее характерных памятников искусства эпохи бронзы, различные формы которого распространены на территории Алтая.

Оленные камни представляют собой каменные стелы до 2–2,5 м в высоту с каноническими сюжетами. Композиция камня воспроизводит структуру мироздания. Камень поделен на три части – три мира. Сюжеты в нижней части (подземный мир) могут различаться, верх, как правило, неизменен. Это изображение диагонально расположенных (как бы летящих) фигур оленей и солнечного диска – самой высшей точки композиции.

В правой части триптиха мы видим, скорее всего, нижний ярус композиции оленного камня: об этом говорит изображение лучника, а также более массивные, «земные» очертания камня и приглушенная цветовая гамма. В левой же части триптиха – верхний ярус с солнечным диском и изображением оленя. Мы вновь наблюдаем, как олени совершают свой полет из-под земли на небо. И именно в левой части раскрывается еще одна тема, поднятая в триптихе, – это тема воплощения образа, иными словами, сам художественный процесс. Мы видим сначала летящих оленей, а затем – такого же оленя, высеченного на стеле. На наших глазах словно разворачивается мистическое действо, когда мифический олень, вырвавшийся из подземелья, летит к солнцу и становится образом на оленном камне. Об этом говорят и яркие художественные детали. Красная точка, делающая глаз оленя живым и горящим, является неотъемлемой частью облика не только летящих оленей, но и образа на стеле. Те же яркие красные точки служат поясом на оленном камне и словно связывают оленей со стелой. Отдельно хотелось бы отметить цветовую гамму триптиха. П. Байгаль работает в теплом колористическом регистре, используя природные цвета: терракоты,

почвы, камня, яркие солнечные пятна золотисто-желтого и доминирующие глубокие оттенки синего неба, о которых уже говорили выше. Спокойная естественная гамма триптиха гармонично сочетается с декоративными формами и экспрессивными контурами образов, напоминающих яркую войлочную аппликацию.

Исходя из нашего исследования и анализа двух работ П. Байгаль из собрания ГХМАК, мы можем сделать следующие выводы.

1. Работы художницы П. Байгаль в собрании ГХМАК демонстрируют интерес художницы к историческому прошлому в целом и к художественному наследию ушедших эпох в частности. И если первый триптих – дань уважения стилю монгол зураг, то второй представляет собой художественный эксперимент на основе стилистики петроглифов и искусства поздней бронзы.

2. Для П. Байгаль принципиально важным является не только художественное воплощение того или иного найденного образа, но и его глубинная семантика, внутреннее мифопоэтическое, культурфилософское содержание. Поэтому в ее работах раскрываются культурные универсалии монголов и общие евразийские мифологемы, такие как культурная константа «родина» и мотив, связанный с Оленем – Золотые рога.

3. На уровне двух триптихов можно увидеть мастерство художницы как графика и как живописца. Она успешно справляется с различными техниками, каждая из которых отвечает поставленным творческим задачам.

4. Заявленный в качестве основного инструмента исследования комплексный искусствоведческо-культурологический методологический подход с элементами культурфилософских концепций в целом оправдывает свое использование при анализе произведений искусства, построенных на основе исторических и мифологических мотивов. Он позволил выявить в композиции первого триптиха структуру юрты как воплощение образа родины. Зная структуру и семантику пространственной организации этого традиционного жилища монгольских кочевников, стало возможным начать анализ композиции триптиха в целом и его отдельных частей. Метод позволил также выявить, что при

серьезной трансформации искусства П. Байгаль – переходе из области печатной графики к живописи и обретении более условного пластического языка (знаковость изображения, плоскостная организация пространства) – сохранился ключевой принцип ее творчества, то есть уже отмеченный переход от семантического анализа той или иной культурфилософской константы к ее художественному решению. Так, миф о летящем солярном олене подсказал композиционно-пластическое решение основного движения оленей по дуге. Таким образом, композиция, основные элементы триптиха (летающие по небосклону олени), условное колористическое решение подчинены идейно-мифологическому плану выбранного сюжета.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Белокурова С. М. Культурная константа «Родина» в современном монгольском искусстве (на примере триптиха П. Байгаль «Эртний нуудэл») // Мат-лы первой евразийской школы молодых ученых (с международным участием). Барнаул : Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова, 2012. С. 11–14.
2. Белокурова С. М. Мировоззренческое содержание культурных констант ойратов: дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2011. 170 с.
3. Белокурова С. М. Тамговые знаки в культуре номадов как предмет искусствоведческого анализа // Искусство Евразии. 2016. № 2(3). С. 10–16.
4. Владимирцов Б. Я. Работы по литературе монгольских народов. М. : Восточная литература, 2003. 608 с.
5. Голан А. Миф и символ. М. : Русслит. 1993. 375 с.
6. Дулам С. Система символик в монгольском фольклоре и литературе : авт. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.09. Бурятский институт общественных наук СО РАН. Улан-Удэ, 1997. 50 с.
7. Иккерт Т. В. Искусство монгольского художника Б. Шарава: опыт интерпретации основных работ. URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/> (дата обращения: 09.11.2019).
8. Иккерт Т. В., Шишин М. Ю. «Колесо Сансары» как универсалия и иконологическая парадигма в монгольской культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово, 2016. С. 167–175.
9. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории. Барнаул : Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова, 2018. 321 с.

10. Константы культуры России и Монголии: очерки теории и истории / под ред. М. Ю. Шишина, Е. В. Макаровой. Барнаул : Алтайский дом печати, 2010. 313 с.
11. Кубарев В. Д. Петроглифы Шивээт-Хайрхана (Монгольский Алтай). Новосибирск : Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2009. 420 с.
12. Лхагва А. Монгол зураачид. Улаан-Баатар : Адмон, 2009. 533 с.
13. Содномцэрэн Х. «Найрамдлын замаар» – «Дорогой дружбы» // Искусство Евразии. 2017. № 3(6). С. 50–57.
14. Учение арга билиг как ось монгольской культуры / под ред. М. Ю. Шишина. Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2013. 181 с.
15. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М. : Ладомир, 2000. 414 с.



1. П. Байгаль. Древнее кочевье (Эртний нуудэл).
Триптих: центральная, левая и правая части.
Офорт. 1990. ГХМАК



2. П. Байгаль. Связь времен (Он цагийн хэлхээс).

Левая часть триптиха.

Холст, масло. 2018. ГХМАК



3. П. Байгаль. Связь времен (Он цагийн хэлхээс).
Центральная часть триптиха.
Холст, масло. 2018. ГХМАК



4. П. Байгаль. Связь времен (Он цагийн хэлхээс).

Правая часть триптиха.

Холст, масло. 2018. ГХМАК