



Научная статья
УДК 75.054(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.005

Роль монгольских художников — выпускников Института имени И.Е. Репина в развитии театрально-декорационного искусства Монголии (на примере творчества Лувсангийн Гаваа)



Эрдэнэцогт Батхулэг ^{a, b}

^a Министерство культуры Монголии, Улан-Батор, Монголия

^b Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия

^{a, b} art.bathuleg@gmail.com

Аннотация. В статье ставится вопрос о значении деятельности монгольских художников — выпускников Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в развитии театрально-декорационной живописи Монгольской Народной Республики во второй половине XX века. Рассмотрен обширный изобразительный материал, уточнены многие важные детали творчества мастеров. Актуальность задачи исследования обусловлена тем, что история развития сценографии в Монголии не получила еще достаточного освещения в научных трудах по истории искусства страны.

Особое значение имеет факт, что наиболее заметный вклад в данную сферу творческой деятельности осуществил Лувсангийн Гаваа, который по праву считается одним из крупнейших представителей местной художественной школы в прошлом веке. Рассмотрению выполненных им эскизов к различным театральным постановкам посвящена данная статья. Необходимость верной оценки историко-художественного значения произведений Л. Гаваа потребовала их рассмотрения на фоне общей картины развития театрально-декорационной живописи в Монголии. Показано, что основные этапы в этом процессе, нашедшие свое выражение в оригинально-самобытных изобразительных формах, получили отражение в творчестве Гаваа-декоратора, которое продлилось не один десяток лет с рубежа 1930–1940-х годов. Особое значение для формирования творческих принципов монгольского художника имели его контакты с представителями русской школы — сначала на родине, где его учителем был К.И. Померанцев, а затем в СССР, в Институте имени И.Е. Репина в Ленинграде, где он окончил мастерскую театрально-декорационной живописи, возглавляемую М.П. Бобышевым.

В статье показано, что, помимо собственно пространственной организации сцены, Гаваа как декоратор ставил две важные задачи. Одна из них, «стилизаторская», заключалась в том, чтобы воссоздать в сценическом пространстве особый дух эпохи. Другая имела целью создание особого настроения в зрительном зале. На примере рассмотрения ряда эскизов для оформления театральных постановок хорошо видно, как художник всё дальше уходил от реалистических принципов декорации, типичных для искусства 1950-х годов, в сторону условного и предельно обобщенного живописного оформления спектаклей в 1970-х годах.

Ключевые слова: Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, изобразительное искусство Монголии, театрально-декорационная живопись, конструктивизм, реализм, стилизация, Лувсангийн Гаваа

Для цитирования: Батхулэг Э. Роль монгольских художников — выпускников Института имени И.Е. Репина в развитии театрально-декорационного искусства Монголии (на примере творчества Лувсангийн Гаваа) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 58–71. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1027>.

Original article

Mongolian painters — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute and their role in the development of theatrical and decorative painting of Mongolia (using the example of the creative work of Luvsangiin Gavaa)

Erdenetsogt Bathuleg ^{a, b}

^a Ministry of Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

^b Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

^{a, b} art.bathuleg@gmail.com

Abstract. This article poses a question of the role which Mongolian painters — the graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture played in the development of the theatrical and decorative painting in this country in the second half of the 20th century. Extensive pictorial material is considered, many important details of the masters' creativity are clarified here. The relevance of the research task is due to the fact that the whole history of Mongolian theatrical and decorative painting also hasn't yet been treated until now in satisfactory way. Along that, there is another reason to study this topic, because one of the leading Mongolian theater painters was Luvsangiin Gavaa who is now credited to be the greatest representative of the local artistic tradition. This article deals with a number of theater production sketches and various pieces executed by Gavaa in this field.

In order to understand rightly his role in this process we have to study in brief the previous development of the theatrical and decorative painting in Mongolia. This process and its various stylistic stages can be traced on the example of Gavaa's artworks which he had been creating since the time of c.1940. His contacts with Russian art played a very important role in this process which started in Mongolia in the studio of Gavaa's teacher's K.I. Pomerantsev and later continued in the Repin's Institutes in Leningrad. There Gavaa graduated from the department of the theatrical and decorative painting led by M. Bobishev.

Along with his primary concern which was to organize the spatial structure of the scene, Gavaa tended to achieve two important goals executing his stage designs. On the one hand, he tried to re-create on the stage a specific spirit of a certain time basing on the imitation of the original stylistic provided by its artworks. On the other, it was necessary to evoke certain emotional mood in the auditorium. On the base of studying some of his sketches we tried to demonstrate Gavaa's striving for the new pictorial conditions and expressive means in his late works of the 70s. They are characterized by the more general treatment of scenic decorations in spite of the realistic depiction of every-day life objects which was very typical to the earlier period of the 50s and 70s.

Keywords: Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture, fine art of Mongolia, theatrical and decorative painting, Constructivism, Realism, stylization, Luvsangiin Gavaa

For citation: Bathuleg, E. (2023) 'Mongolian painters — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute and their role in the development of theatrical and decorative painting of Mongolia (using the example of the creative work of Luvsangiin Gavaa)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 58–71. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.005. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1027>. (In Russ.)

Введение

Монгольские художники, обучавшиеся во второй половине прошлого века в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина по специальности «Театрально-декоративная живопись», внесли заметный вклад в развитие искусства сценического оформления в Монголии. В общей сложности их было четверо: за первым, Л. Гаваа (1952, мастерская М.П. Бобышева), последовали Д. Сухбаатар (1964, данные отсутствуют), Б. Сосорбарам (1976, мастерская Д.Ф. Попова, декорации к опере «Правда» композитора Г. Сумлаа) и Ж. Сергей (1983, эскизы декораций к опере Д. Нацагдоржа «У трех холмов», мастерская Э.С. Кочергина). Вне всякого сомнения, наиболее крупной и значительной творческой индивидуальностью в их ряду был Гаваа. Это обстоятельство заставляет нас внимательнее присмотреться к его деятельности в монгольском театре, тем более что она лучше всего документирована благодаря сохранившимся эскизам художника. (Этого, к сожалению, не скажешь о Сухбаатаре или Ж. Сергее, который во второй половине 80-х трудился в Дарханском городском театре). Именно Гаваа сделал исключительно важный шаг в развитии на местной почве практики выполнения сценических декораций. Однако, прежде чем приступить к анализу его работ, нам необходимо бросить беглый взгляд на предысторию развития монгольского театра и театрально-декорационного искусства в нашей стране. На этом фоне его достижения выступают особенно рельефно.

Становление театрально-декорационной живописи в Монголии

Театральное искусство в Монголии имеет давние и прочные традиции. Среди его древнейших форм находятся представления в храмах и дворцах монгольских императоров в XIII–XIV веках; выступления народных сказителей — мастеров «юртового искусства», исполнявших сказки и песни в сопровождении различных музыкальных инструментов; сказительские песни-пьесы, ставившиеся с участием двух и более действующих лиц [1; 2, с. 72–75; 3]. Новый этап в развитии монгольского театра начинается после появления в стране буддизма, что повлекло за собой зарождение на местной почве особой формы театрализованных представлений, тесно связанных с религиозной практикой. Постепенно в Монголии сформировалась традиция устраивать большие зрелищные действия в монастырях и храмах в ту пору, когда отмечался религиозный праздник Цама (отсюда их наименование — «цамы»). По своей сути это были религиозные мистерии, умело соединявшие обрядовую часть со зрелищной. Уже в этих постановках присутствовали базовые элементы

театрализованного действия, позволяющие охарактеризовать их как «прото-спектакли», а именно: наличие особого пространства в качестве игровой площадки (обычно им служила площадь на территории храма); условное сценическое действие, осуществлявшееся под аккомпанемент музыки и в сопровождении ритуальных танцев; использование масок, усиливавших драматическое впечатление.

Соединение ряда этих факторов в рамках одной религиозной постановки позволяет усматривать в цамах первоначальную форму национального монгольского театра. Заслуживает внимания и то обстоятельство, что исполнительский уровень подобных представлений был достаточно высоким, что, естественно, требовало от участников специальной профессиональной подготовки (прежде всего в области танца). Со временем, отделившись от религиозной практики, такие сценические постановки приобрели самостоятельный характер, по сути, превратившись в особую разновидность спектаклей с участием большого количества действующих лиц и солидным реквизитом. Самым известным из представлений такого рода, по-видимому, следует считать спектакль с поэтическим наименованием «Лунная кукушка», поставленный великим монгольским религиозным деятелем Данзанравжа, жившим в XIX столетии [4]. Его имя навечно вписано в историю буддизма в нашей стране; также ему принадлежат лавры крупнейшего просветителя и организатора начальной общеобразовательной школы. Но не следует также забывать и о том, что Данзанравжа был выдающимся поэтом и музыкантом; в настоящее время он почитается в качестве первого монгольского драматурга. «Лунная кукушка» и поныне производит впечатление масштабностью своего сценического воплощения, которое длилось до двух месяцев и в котором принимали участие до сотни актеров (впрочем, существовал и значительно сокращенный вариант пьесы).

Революция и последующее провозглашение Монгольской Народной Республики открыли новую страницу в развитии национального театра. Важнейшим событием в этом столетии стало появление в стране светского театра, никоим образом более не связанного с буддийской традицией. Столь значительное новшество, которое, в свою очередь, заслуживает обозначения «революции» в области культурного строительства в той же степени, что и перемены в общественно-политической сфере, имело далеко идущие последствия. Уже с конца 1920-х годов получили широкое распространение различные художественные кружки творческой самодеятельности. Один из кружков, на базе которого был образован театральный коллектив, действовал при Революционном союзе молодежи (основан в 1921 году).

Позднее в рамках культурного строительства начали создавать малые «дома культуры», в том числе — в юртах, причем одним из самых знаменитых учреждений был «Интернациональный народный дом». Новая власть уделяла этому процессу очень пристальное внимание, ведь самодеятельные, а позднее созданные на их основе профессиональные коллективы должны были содействовать широкой пропаганде ее достижений в сфере общественного строительства.

Что еще более важно, одновременно происходило становление национальной драматургии на монгольском языке. Первым монгольским драматургом и театральным деятелем принято считать С. Буяннэмэха (1902–1937), выдающегося режиссера и организатора в области сценического искусства, автора знаменитого «Монгольского Интернационала» [5; 6]. Основу его подвижнического труда составляла забота о просвещении народных масс и распространении революционных идей при помощи устройства ярких зрелищных представлений на злободневную тематику. Начав с незамысловатых постановок на актуальные сюжеты (борьба с феодалами и иноземными угнетателями монгольского народа), Буяннэмэх со временем превратился в выдающегося драматурга. В его новаторских для монгольской сцены пьесах получила развитие историческая («Юноша-богатырь Тэмуджин»), историко-революционная («Владеющий драгоценным соёмбо, отважный полководец Сухэ-Батор», 1934) и жанрово-бытовая тематика («Марал и Шар», 1928). Однако при всём различии сюжетной основы неизменным для монгольского драматурга оставалось стремление к раскрытию остросоциальной проблематики, что, впрочем, легко объясняется особенностями той эпохи, в которую ему довелось трудиться. (В 1933 году его пьеса с характерным наименованием «Темная власть» получила первую премию на Международной олимпиаде революционных театров в Москве).

Однако в силу совершенно понятных причин такого рода спектакли, нередко представлявшие собой импровизации на злободневно-актуальные темы (характерно в связи с этим данное им некогда наименование «живых газет») были весьма скромными в том, что касалось сценического оформления. Отсутствовали декорации, очень непритязательным были сценический реквизит и костюмы. Это существенно снижало эффект воздействия на массы, которым театральные коллективы первых послереволюционных лет чрезвычайно дорожили. Ситуация и не могла быть иной, поскольку у местных художников попросту отсутствовал необходимый опыт соответствующей работы: в 1920-х и 30-х годах светское изобразительное искусство Монголии также еще находилось на стадии формирования, делая первые шаги

к будущему взлету. Однако остро ощущавшаяся необходимость пробуждения зрительского отклика требовала решительных действий.

Выход был найден в развитии натуралистической образности, помогавшей усилить эффект достоверности происходящего на сцене и вдобавок провоцировавшей зрителей на эмоциональный отклик, но без использования специфически «газетной» (или «плакатной») образности, прочно ассоциировавшейся с пролеткультовским течением в советском искусстве. В начале 30-х годов оно, как известно, было подвергнуто критике как несоответствующее установкам реалистической эстетики. Монгольский театр живо отреагировал на это усилением натуралистической составляющей в декорационно-оформительском образе спектакля. В 1933 году при подготовке сцены и реквизита для спектакля по пьесе «Темная власть», написанной Буяннэмэхом, было решено отказаться от прежнего плакатного метода оформления сцены и обратиться к использованию реальных вещей. Но не обходилось и без курьезов. В ту пору происходившее на подмостках иногда обретало странное сходство с сегодняшней эстетикой «хоррора». В таких пьесах, как «Маньчжурский закон» (поставлена в 1934 году), «Ночной олень» и «Цепь трех ядов» (обе — 1935), на глазах у зрителя людей «обезглавливали», потоком лилась бутафорская кровь, а тела некоторых из противоборствующих персонажей были вдобавок еще и раскрашены, чтобы вызывать отвращение у зрителей [7].

Отход от избыточного натурализма был осуществлен благодаря помощи советских театральных художников, таких как К.И. Померанцев, Н.П. Бектеева и Н.Н. Бельский, трудившихся в Монголии в 30-х годах. Они внесли немалый вклад в развитие театрального искусства в нашей стране. Некоторые из них находились под сильным влиянием эстетики конструктивизма, в ту пору уже стремительно терявшей влияние в СССР. В 1934 году Бектеева, оформлявшая оперу «У трех холмов», попыталась отделить сценический образ от прежнего натуралистического подхода, радикально поменяв его. На сцене были размещены — разумеется, в уменьшенном масштабе — три остроконечные горы в форме человеческих голов, тогда как с левой стороны от них находилось наклонное поле. Сведение всего богатства сценического оформления к базовым мотивам, соединенным в условном порядке, явно было навеяно аскетичной эстетикой конструктивизма. Схожим образом была оформлена сцена при постановке пьесы Ши Аюуша «Царица Долгор, взгляни на Дамдина» (1934). Наверху высокой лестницы, ведущей вверх с обеих сторон, стояла юрта феодала, выкрашенная в красный цвет,

а внизу — еще одна, на сей раз синяя, с красной дверью. Столь эффектная колористическая оркестровка сценического пространства была по-своему красива и выразительна, она образовывала эффектный задник для актерской игры. Однако не менее отчетливо бросалась в глаза типичная для модернистских постановок 20-х годов тенденция, состоявшая в стремлении к обнажению художественного приема, позволявшего дополнительно оттенить условно-зрелищный характер происходящего на сцене [8, с. 135].

Одним из способов преодоления схематизма конструктивистских принципов в построении сценической декорации было развитие национальных мотивов. Что особенно интересно, именно русские художники проявили повышенную чуткость к их творческому обыгрыванию при оформлении сцены. Опыт русских живописцев — оформителей сцены подсказал монгольским коллегам, среди которых были выдающиеся мастера Л. Гаваа и У. Ядамсурэн, сколь продуктивным может быть умелое использование народных костюмов, украшений и предметов быта для создания реалистической сценографии и реквизита при постановке пьес, местом действия в которых является наша страна. Их использование содействовало созданию такой сценической среды, которая, обладая узнаваемо монгольским колоритом, отличалась уникально-самобытным характером, что свидетельствовало о начале сложения собственно монгольской школы театральной декорации [9, с. 94–96].

Творчество Л. Гаваа в контексте обучения в Институте имени И.Е. Репина

Важнейшую роль в этом процессе сыграла деятельность художника Л. Гаваа (рис. 1), обучавшегося в мастерской Померанцева и многим ему обязанного, о чём сам он впоследствии вспоминал с неизменной признательностью. Ранняя деятельность Гаваа проходила еще под опекой его учителя, много трудившегося над выполнением декораций к спектаклям по пьесам западноевропейских, русских и молодых монгольских драматургов. Но уже в начале 40-х он приступил к совершенно самостоятельной разработке сценографии спектаклей на сцене Национального драматического театра, основанного в 1934 году.

Поворотным моментом в его жизни стал отъезд в 1946 году в Советский Союз, где Гаваа в течение шести лет обучался на живописном факультете Репинского института в мастерской театрально-декорационной живописи, которую возглавлял М.П. Бобышев. Его учитель, начавший деятельность в качестве театрального художника еще до революции, последовательно пережил искушения утонченной



1. Л. Гаваа.

Фотография.

1975.

Источник: sonin.mn

ретроспективной стилизацией в духе «Мира искусства» (эскизы декорации к балету «Эрос», Мариинский театр, 1915–1916) и лапидарной стилистикой конструктивизма, чтобы впоследствии обратиться к солидным формам сталинского классицизма. Эту способность меняться, раскрывающуюся в последовательной смене стилевых парадигм, вместе с необходимыми техническими приемами и знаниями заимствовал от Бобышева и его монгольский ученик. В 1952 году Гаваа окончил Репинский институт с квалификацией «художник театрально-декорационной живописи» [10, с. 162]. В качестве предмета дипломной работы наиболее подходящим для него вариантом стал бы выбор сценического оформления какого-нибудь произведения молодой монгольской драматургии вроде уже упоминавшейся драмы Нацагдоржа «У трех холмов». Однако взамен этого Гаваа пришлось выполнить эскизы декораций и костюмов к опере Мусоргского «Хованщина», которая, скорее всего, представлялась его институтским наставникам в качестве проверенной и оттого более безопасной классики. Вероятно, в ту пору предубеждение против национальной тематики, прочно ассоциировавшейся у партийных идеологов с жупелом «буржуазного национализма», было еще достаточно сильным. Лишь позднее, уже в 1960-х годах, для монгольских выпускников Репинского института станет нормой обращение к сюжетам из монгольской истории и современного быта.

Тем не менее, несмотря на выбор темы не из отечественной, а из русской истории, Гаваа блестяще справился с задачей, что видно по доброжелательным отзывам, которых удостоилась его дипломная работа. Интересно привести некоторые из них, тем более что речь идет об архивных материалах, еще не известных широкому читателю. «Профессор М.И. Авилов: “Дипломант Гаваа по национальности монгол, и меня поражает в данный момент его работа, настолько он тонко почувствовал стиль эпохи допетровской Руси, который требует большого знания... Мне особенно нравятся два центральных эскиза — собор Василия Блаженного и дом Хованского. Это незаурядный мастер тетрального дела”. Академик Б.В. Иогансон: “Опера “Хованщина” имеет уже целый ряд решений таких больших мастеров, как Коровин, Головин и др. Поэтому трудно отойти от найденного. Тем не менее Гаваа сумел внести свое новое слово, изучив русский стиль... Гаваа — это художник, имеющий свое собственное лицо, его живописный темперамент на высоте”. Профессор В.М. Орешников: “Гаваа своей дипломной работой говорит о том, что перед нами большой, незаурядный талант, очень крупное явление театральной живописи”. И дипломант Гаваа сказал: “Я горжусь, что учился в Советском Союзе!”»¹

По возвращении молодого монгольского выпускника Репинского института начинается его трудовой путь сначала в качестве художника-декоратора в Государственном музыкально-драматическом театре Монголии [9, с. 97], затем в Ховде (1957–1958) и снова в Улан-Баторе, где он работал главным художником Государственного театра оперы и балета до своей кончины в 1991 году. Его высочайшие творческие достижения были отмечены правительственными наградами — званиями заслуженного деятеля искусств (1957) и Народного художника МНР (1975), Государственной премией (дважды в 1946 и 1956 годах) и Орденом Полярной Звезды.

Творческая продуктивность Гаваа была удивительной. За полустолетие своей деятельности он выполнил в общей сложности более 150 эскизов сценического оформления и костюмов для различных монгольских театров, а также выступил художником в съемке более чем 20 фильмов. В свою очередь, и творчество Л. Гаваа изучено достаточно хорошо. Он не раз, и вполне справедливо, удостоивался хвалебных отзывов художественных критиков и историков монгольского искусства. Например, Гаваа рассматривался как «один из лучших пейзажистов» в искусстве социалистической Монголии. Приведенный отзыв принадлежит Инессе Ломакиной, автору первого

монографического издания об изобразительном искусстве Монголии в XX веке [11, с. 58]. Работам Гаваа уделено несколько страниц, это преимущественно пейзажи, хотя Ломакина упоминает и о его «изящных, полных гармонии декорациях и национальных костюмах» для постановок в Государственном театре оперы и балета. В дальнейшем имя Гаваа практически в обязательном порядке возникало на страницах изданий, посвященных истории монгольского искусства в целом и развитию в нем практики выполнения театральных декораций. Уже при жизни художник считался классиком монгольского искусства. В вышедшей в 1989 году превосходной книге Л. Сономцэрэна и Л. Батчулууна «Краткая история изобразительного искусства Монголии (1940–1989)» ему, одному из немногих мастеров местной художественной школы, был посвящен отдельный раздел (наряду с У. Ядамсурэном, О. Цэвэгжавом и С. Чоймболом) [12, с. 97–103]. Говорится в другом разделе книги и о труде Гаваа в театре. Также ему посвящена монография, написанная известным монгольским искусствоведом Л. Батчулууном и вышедшая в свет сравнительно недавно, в 2014 году [13]. Деятельность Гаваа в качестве художника-оформителя спектаклей в наши дни также получила отражение в статье Е.А. Мушниковой (2018) [10, с. 161–165]. Последняя по времени публикация, посвященная художнику, — это фундаментальное издание по истории Академии изобразительного искусства в Улан-Баторе, где отмечена деятельность Гаваа как преподавателя и приведены ценные биографические сведения о нем [14].

Такое положение дел позволяет нам, избегая повторения общеизвестных сведений, сконцентрировать внимание на изучении отдельных вопросов деятельности монгольского художника в сфере оформления театральных постановок. Главный их них связан с исследованием художественных особенностей сохранившихся эскизов сценического оформления, выполнявшихся Гаваа. Анализ их изобразительного языка позволит лучше уяснить принципы, положенные в основание творческого метода Гаваа, то есть его изобразительной интерпретации произведений мировой и отечественной драматургии. Однако, прежде чем перейти к рассмотрению заинтересовавшей нас темы, отметим одно обстоятельство, принципиально важное для ее понимания. Его суть состоит в том, что Гаваа как необычайно многосторонний по характеру своего дарования художник отнюдь не ограничивал свою деятельность сферой театрально-декоративного искусства. Он писал станковые картины (преимущественно пейзажи), работал в сфере традиционных ремесел и даже художественной фотографии, выполнял

¹ Архив Института живописи, скульптуры, архитектуры им. И.Е. Репина. Оп. 42, 1952. Д. 18. Л. 27–40.

карикатуры, книжные иллюстрации и плакаты [15, с. 14, 16], рисовал эмблемы. Творческие результаты, достигнутые Гаваа в разных сферах художественной работы, не могли не оказать влияния на выполненные им эскизы сценических декораций, которые иногда воспринимаются как совершенно автономные и законченные произведения, важные сами по себе, как, к примеру, произведения станковой живописи. По-видимому, они с самого начала, помимо своего прикладного значения, также мыслились художником в качестве самостоятельных работ, обладающих собственными выразительными возможностями и оригинальным стилистическим решением.

Анализ художественных особенностей эскизов сценического оформления, выполнявшихся Гаваа

Ранние опыты художественного оформления спектаклей, которые относятся к началу 1950-х годов, еще были выполнены в реалистически-описательной манере. Они возникли в пору, когда Гаваа трудился с 1952 года в качестве художника-декоратора в Государственном музыкально-драматическом театре Монголии [9, с. 97]. Исследователи отмечают его стремление к созданию «конкретной обстановки жизни героев», что выразилось в желании воссоздать на подмостках реальную жизненную ситуацию с ее типичными бытовыми приметами, например — сцену, изображающую стройку или территорию автобазы [10, с. 162]. Так, во время спектакля «Шофер Тожоо» (1954) на сцене — вполне в духе времени! — располагался автомобиль (вернее, макет автомобиля) ЗИС-5, у которого, к немалому удовольствию зрительного зала, открывались двери и в нужный момент для повышения драматизма включались фары [9, с. 98].

Подобная точность отображения жизненных реалий, в свою очередь, обусловлена характером инсценируемого драматического материала, тематика которого была неразрывно связана с современностью, что находит аналогию и в кинофильмах того времени. (Здесь попутно отметим, что Гаваа еще с 1942 года также активно работал в области кинематографии и в 50-х годах выступал в качестве художника-оформителя ряда фильмов, впрочем, на сюжеты из монгольской истории). При таком подходе игровое пространство сцены, по сути, оказывалось тождественным реальному жизненному пространству, так что грань между ними практически стиралась, уничтожая сценическую условность, что, вероятно, и составляло задачу подобных спектаклей. Такой прием, отчасти родственными принципам натуралистических постановок 30-х годов, был эффективен при инсценировании современной

драматургии. Но как тогда следовало выполнять сценическую декорацию для произведений классической литературы, исключавшей возможность подобного сближения (по крайней мере, в реалистическом театре той эпохи)? Ответ на этот вопрос можно получить, если рассмотреть декорации, созданные Гаваа для постановки 1955 года шекспировской трагедии «Отелло, венецианский мавр» на сцене драматического театра в Улан-Баторе (режиссер С. Гэндэн).

Давая общую характеристику этим эскизам сценического оформления, Л. Батчулуун верно отмечает их реалистический характер в целом: «Очень подробно изображены город Венеция, его прекрасные улицы, выразительные памятники архитектуры. Эпизоды войны на острове Кипр также показаны максимально достоверно и реалистично. Этот спектакль в нескольких актах подробно и в деталях рассказывает про жизнь Отелло, венецианского мавра, представляя его выразительный этнографический тип и самобытный национальный костюм. Изображения воссозданных на сцене домов, декоративных изделий и т.д. показывают, что художник очень тщательно изучал необходимый исторический материал» [13, с. 31].

Трудно не согласиться с таким мнением авторитетного монгольского исследователя. Эстетика реалистического театра, ориентированная на воссоздание в пространстве сцены подлинных жизненных ситуаций, ставила в сценическом оформлении две основные задачи. Во-первых, оно должно было реконструировать реальную обстановку той эпохи, к которой относились инсценируемые события, что, в свою очередь, побуждало художника к максимальному соблюдению требований исторической достоверности. В этом смысле стоит отметить, что уже дипломная работа Гаваа (эскизы костюмов и декораций к «Хованщине» Мусоргского) была выполнена в полном согласии с критериями историзма, что в основном проявилось в архитектурном оформлении сцены. Во-вторых, художнику-декоратору также необходимо было создать у зрителя определенное настроение, которое полностью соответствовало бы эмоциональному строю сценического действия. Пробуждение у зрителя душевного отклика осмыслялось в качестве важнейшей цели, что, между прочим, контрастировало с принципом конструктивистского театра, в первую очередь призванного вызывать мыслительные ассоциации и содействовать выстраиванию интеллектуального контекста. Впрочем, такую функцию также нельзя полностью сбрасывать со счетов, как мы увидим позднее, анализируя работы монгольского художника, тем более что его первые опыты в области театральной декорации явно находились в орбите влияния конструктивистской эстетики (например, постановка по пьесе Д. Намды «Стая волков», 1938).

Насколько отчетливо Гаваа осознавал характер поставленной перед ним задачи, показывает анализ его эскизов к постановке «Отелло». Один из них представляет декорацию для первой и второй сцен первого акта, где действие происходит на венецианской улице (вернее, улицах). Ее облик воссоздан с помощью изображения двух построек по сторонам, сложенных из крупных блоков камня (так называемая циклопическая кладка). Архитектурный образ зданий, своими размерами многократно превосходящих размеры человеческих фигур, призван навеять ощущение ничтожества человеческих помыслов и жалких попыток изменить предустановленную судьбу, против которой бунтует оскорбленный Родриго. Исполинская постройка слева (это дом сенатора Брабанцио, отца Дездемоны) озарена мягким и таинственным лунным светом, но выступ контрфорса отбрасывает густую тень, которой вторит густой мрак на втором плане, где за невысокой стеной возвышаются шпили кипарисов.

С помощью архитектурных линий и преувеличенно-ровных плоскостей художник умело строит перспективное пространство для размещения актеров, оживляя его игрой света и тени. Эмоциональный настрой для сцены, во время которой Яго впервые обнаруживает свою темную природу, прочно закладывая основание будущего конфликта, задает покрытое ночным мраком небо. И, как бы пророча трагический исход, остроконечные вершины кипарисов навевают ассоциации с легко опознаваемым образом острова-кладбища Сан-Микеле, расположенного в Венецианской Лагуне и в культурной памяти тесно связанного с образом Яснейшей Республики, которой служит Отелло.

Развивая намеченную тему, во втором эскизе, соответствующем второму акту пьесы, Гаваа показывает набережную на Кипре, из разговора на которой в первой сцене у Шекспира становится известно о том, «что буря разнесла турецкий флот». Роль архитектуры здесь уже не так значительна, хотя зритель видит мощные крепостные башни справа и ступенчатую площадку, в совокупности формирующие образ трехмерного пространства. В этих постройках нет никаких примет реальной архитектуры Кипра, как нельзя обнаружить узнаваемых венецианских мотивов и в первом эскизе. Так могли выглядеть любая городская улица и любая набережная в портовом городе эпохи Возрождения. В таком подходе можно усмотреть отражение сознательного намерения художника, ушедшего от точной топографической привязки в пользу более глубокого раскрытия сущности драматического конфликта. Лишь в изображении аркады в одном из эскизов смутно проступает сходство с архитектурным

образом венецианского Палаццо дождей, но оно кажется зыбким и скоро развеивается в напряженном чередовании трагических событий.

Венеция и Кипр Гаваа ничуть не более реальны, чем города, описанные в шекспировской пьесе, духу и смыслу которой точно соответствуют работы монгольского художника. Оттого в эскизе ко второму акту для него гораздо более важным, чем архитектурные мотивы, представляется изображение возмущенной поверхности бушующего моря, при показе которого Гаваа обнаруживает свое незаурядное мастерство пейзажиста. Декорация, представляющая шторм на море, создает выразительный эмоциональный аккомпанемент второй сцене, в которой впервые происходит вспышка «шекспировских страстей» (конфликт между Кассио и Родриго), приводящая в движение необратимый ход конфликта.

Его разрешение наступает во второй сцене пятого акта, где Отелло убивает Дездемону. Действие происходит в спальне, поэтому центральное место в эскизе занимает изображение нарядного алькова. Его полураскрытая завеса перекликается с изображением драпировок по краям сцены, в свою очередь навевающих ассоциации с театральным занавесом. Их присутствие, согласно замыслу художника, призвано было ослабить чрезмерный натуралистический эффект в сцене убийства, выявив специфически зрелищную, постановочную природу всего происходящего на подмостках. Такую же задачу выполняет изображение предметов обстановки: стола, сидения, пылающего светильника. Но его яркий свет смешивается с зыбкими лучами луны, входящими сквозь оконный проем, чтобы создать тревожную атмосферу надвигающейся беды, когда совершившаяся трагедия разрушит очарование уютного мирка супружеской спальни.

Рассмотрение эскизов декораций к «Отелло» позволяет нам сделать два предварительных вывода в отношении особенностей творческого метода Гаваа как театрального художника. Первый из них состоит в том, что, как уже было отмечено, он мыслил свои проекты сценического оформления в качестве вполне законченных произведений, обладающих завершенным и целостным формально-композиционным решением. Это хорошо видно даже в тех случаях, когда непосредственно исполнительская манера художника характеризуется эскизной беглостью выполнения. Второй вывод заключается в признании у Гаваа стилизаторских интересов, которые, вне всякого сомнения, он перенял у своего академического наставника Михаила Бобышева. В рассматриваемых эскизах они ярко выразились в умении тонко почувствовать и передать особый *couleur locale* Венеции, почувствовать дух венецианского

искусства и архитектуры, орнаментировав заимствованными оттуда мотивами сценическое пространство. Оживая в стилистике архитектурных построек или оформления интерьеров, они не только усиливают эффект исторической аутентичности, крайне востребованный в театре 50-х годов да и более позднего времени, но и пробуждают у зрителя предрасположенность к тонкой ассоциативной игре. Так, в одной из сцен изображение готической аркады и крестового свода не только напоминает о Палаццо дождей, но и вызывает в памяти образ архитектурных фантазий, *capricci*, в духе работ венецианского художника XVIII века Франческо Гварди, в которых бывают показаны руины и полуобвалившиеся арки. Такой мыслительный ход соотносит сценический образ и ощущение полного краха, безжалостного разрушения привычного порядка жизни в сюжетном повороте, коим завершается шекспировская пьеса (рис. 2–5).

Как известно, стилизаторское умение состоит в способности повторять и творчески обыгрывать узнаваемые образно-художественные мотивы из искусства и бытовой культуры определенной эпохи, не вдаваясь в то же самое время в точное их повторение, порой граничащее с плагиатом. Иногда в качестве отправной точки для художнического труда может служить чья-то более ранняя работа, выполненная на ту же самую тему. Тогда ее художественный образ как бы проглядывает, просвечивает в живописной ткани нового произведения, словно сквозь матовую поверхность полупрозрачной бумаги. Этим умением Лувсангийн Гаваа был наделен в самой высокой степени. Оно проявилось в его театральных работах 1960-х и 70-х годов, одной из которых стал проект сценически-декорационного решения для постановки «Бесприданницы» Островского (1973) (рис. 6–7). Проект занавеса, окаймляющего сценический портал, остроумно решен в виде полос ткани, орнамент на которых живо напоминает узоры на ситцевых занавесках, чрезвычайно распространенных в русской провинции. Складывается впечатление, что мы как будто выглядываем из помещения в окно, откуда открывается вид на широкое течение Волги. Там, на мостике, хорошо видна крохотная женская фигурка с зонтиком, всматривающаяся куда-то вдаль, словно ожидая чего-то. Так визуализируется мотив ожидания, томительного предчувствия скорой развязки, который проходит сквозь всё действие знаменитой пьесы Островского. Утлый мирок человеческого существования на переднем плане, где помещаются стулья и столы, контрастирует с величием волжских просторов, давая почувствовать хрупкий и неверный характер жизненного бытия главной героини, Ларисы Огудаловой, с присущими ей чертами трагической обреченности.



2. Л. Гаваа.
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1955.
Источник: [13, с. 44]



3. Л. Гаваа.
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1955.
Источник: [13, с. 44]

4. Л. Гаваа.
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1955.
Источник: [13, с. 44]



5. Л. Гаваа.
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1955.
Источник: [13, с. 44]



6. Л. Гаваа.

Эскиз декорации

к постановке

«Бесприданницы».

1973.

Источник: [13, с. 33]



7. Л. Гаваа.

Эскиз декорации

к постановке

«Бесприданницы».

1973.

Источник: [13, с. 33]



Но мирный образ сонного провинциального городка, так изумительно точно почувствованный и переданный Гаваа, лишь в самой своей потаенной глубине таит возможность драматической развязки, поскольку поверхностному взгляду предстает безмятежно-тихим и успокаивающе мирным. Здесь на помощь монгольскому художнику пришло русское искусство. В его эскизе угадываются отсылки к сценам из провинциальной жизни, выполнявшимся мирискусниками Мстиславом Добужинским и Борисом Кустодиевым, хотя, в отличие от них, Гаваа не прибегает к форсированию, к сгущению красок, оставаясь как бы беспристрастным наблюдателем, вззирающим на всё издали вместе со зрителем, глядя как бы сквозь оконный проем.

Совсем иным духом иронической шутливости проникнуты эскизы к постановке пьесы Мольера «Проделки Скапена» (1959), где обрамление сценической площадки образует замысловатый узор в стиле барокко (рис. 8). Позади него располагается сценическая площадка, украшенная столь же нарядным фонтаном и приморскими постройками. Так формируется хрестоматийный визуальный образ Южной Италии, где по сюжету происходят основные события спектакля. Но всё же вершиной стилизаторских усилий Гаваа явилось выполнение эскизов оформления сцены для постановки оперы

Д. Пуччини «Мадам Баттерфляй» (1967). Они отмечены поразительно глубоким проникновением в образную суть традиционного японского искусства, равно как и редким стилистическим единством всех составных частей оформления спектакля. В одной из сцен использован характерный для Японии мотив раскрытого веера, на поверхности которого в беглой манере, напоминающей о приемах живописи тушью, передан столь же узнаваемо японский пейзаж. В другой сцене мы оказываемся на пороге дома, где нас встречают не менее типичные японские мотивы в виде ширмы и ветвей сакуры в вазе. Однако художественный метод Гаваа не имеет ничего общего с тем, что принято порой именовать поэтикой банального, то есть общераспространенного и оттого маловыразительного, не задерживающего зрительское внимание. Изысканное цветовое решение пейзажного фона, в котором оживают нежные колористические гармонии гравюр в стиле укие-э, заставляет позабыть о незамысловатом подборе декорационных аксессуаров, сконцентрировавшись на созерцании сценического задника.

Нетрудно заметить, что в подобных эскизах Гаваа уходит уже очень далеко от повествовательной манеры оформления спектаклей, которой он сам придерживался в предшествовавшие десятилетия. Исчезает стремление к реалистической передаче «конкретной обстановки жизни героев», типичной для монгольских пьес на современную тематику, ставившихся в 50-х годах [10, с. 162]. Теперь для художника становится важным создать выразительный сценографический образ, навевающий зрителю неуловимые ассоциации и приглашающий к размышлению. Такое стилистическое решение декорационного оформления позволяло отчетливее выявить условно-постановочную сущность спектакля как *произведения искусства*, инсценированного на театральных подмостках. Оно значительно усиливало переживание театральной зрелищности и при этом также помогало сместить зрительское внимание с рассматривания «тысячи мелочей» ежедневного быта, рассеянных на сценической площадке, как в спектаклях на производственную тематику, на оценку исполнительского мастерства актеров и их искусства перевоплощения.

Именно в этом смысле следует рассматривать эволюцию творческого метода Гаваа на протяжении 70-х годов, проходившую в направлении поисков лаконичного и выразительного декорационного образа для каждого спектакля, сценография которого оттого обладала бы собственным стилистическим лейтмотивом. Тогда в его театральном искусстве странным образом начинают оживать реминисценции конструктивистской эстетики, казалось бы, давно оставленной в прошлом



8. Л. Гаваа.
Эскиз декорации
к постановке
«Проделок Скапена».
1959.
Источник: [13, с. 44]

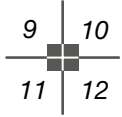
монгольского театра. Впрочем, такое суждение выглядит излишне категоричным, поскольку игнорирует всю сложность творческой эволюции монгольского художника, у которого уже в предшествовавшем десятилетии иногда проявлялась склонность к отказу от однообразного бытописательства и к оформлению центральной сценической площадки в лаконичном стиле 30-х годов. Пример тому — эскиз к постановке пьесы Ч. Лодойдамбы «Можно верить» (1963), где главное место на центральной сценической площадке занимало изображение колоссальных часов, что, по выражению исследователя, позволило «сконцентрировать действие, сгустить и укрупнить его смысл» [10, с. 162], отказавшись от равномерного и скучного «перечисления» на сцене многочисленных декорационных атрибутов.

В следующем десятилетии эта тенденция в развитии монгольской театрально-декорационной живописи проявилась у Гаваа, да и не только у него одного, с еще большей отчетливостью. Ее высшим и наиболее совершенным выражением стало оформление спектакля «Отелло» (1978; рис. 9–12). Еще раз вернувшись к хорошо знакомой ему пьесе Шекспира, Гаваа создал совершенно новое и глубоко оригинальное художественное решение сценического пространства. Оно нашло высокую оценку у исследователей его творчества, верно определивших

суть новаций. Главным действующим лицом всей постановки оказывается теперь сценическое пространство, заполненное сложной игрой света и тени. По удивительно точному наблюдению Л. Батчулууна, именно эти работы Гаваа с их зрелищной экспрессией и внутренней конфликтностью в полной мере заслуживают определения произведений *сценографии*, то есть визуального оформления спектакля, не дублирующего его, но способствующего созданию самостоятельного и чрезвычайно выразительного зрительного образа [13, с. 31].

Одно из основных отличий состоит в том, что теперь сценическая декорация представляется статичной и как будто неизменной на всём протяжении спектакля. Зритель видит повторяющийся набор мотивов, порядок которых почти не меняется. Всякий раз перед ним возникает узкое пространство сцены, со всех сторон как бы огороженное мраком. На планшете сцены размещены немногочисленные декорационные атрибуты, преимущественно — архитектурные мотивы невысокой лестницы, решетчатых ворот или перспективного портала. Столь же неизменным выглядит повторение светотеневого контраста, когда в густой мрак падают резкие лучи «пржекторного» света в виде конусов.

Геометрические очертания световых потоков вызывают ассоциации с театром эпохи конструктивизма, отличавшимся такой же любовью



9. Л. Гаваа.

Эскиз декорации

к постановке «Отелло».

1978.

Источник: [13, с. 54]



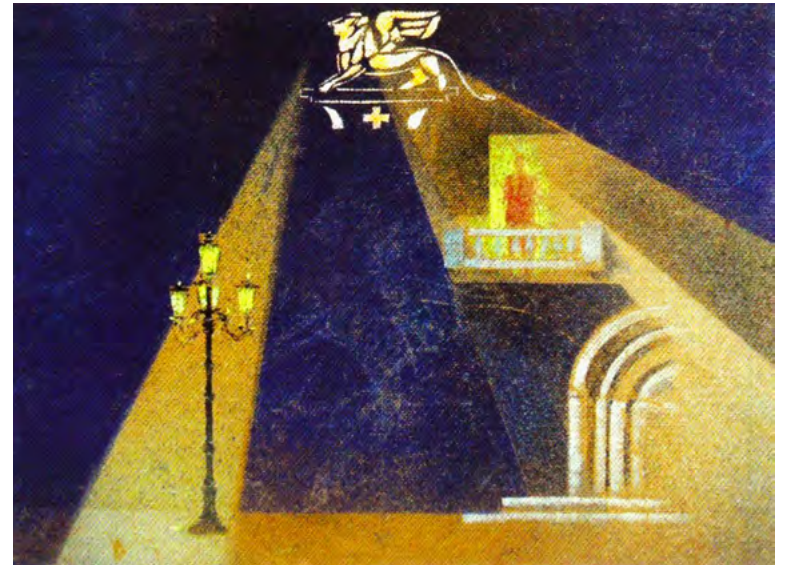
10. Л. Гаваа.

Эскиз декорации

к постановке «Отелло».

1978.

Источник: [13, с. 54]



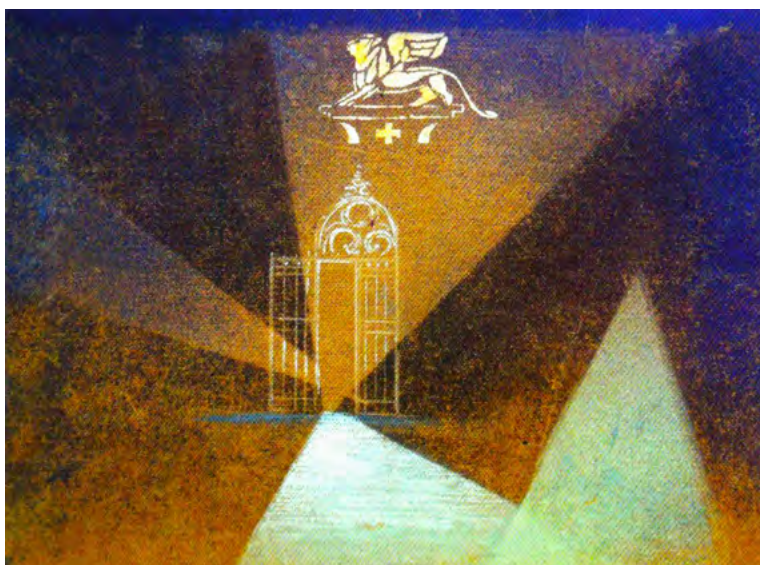
11. Л. Гаваа.

Эскиз декорации

к постановке «Отелло».

1978.

Источник: [13, с. 54]



12. Л. Гаваа.

Эскиз декорации

к постановке «Отелло».

1978.

Источник: [13, с. 54]



к экспрессии ломаных линий и стереометрических фигур. Монотонное повторение с небольшими вариациями однотипных мотивов сценографии призвано создать у зрителя ощущение изначально predetermined, не поддающегося изменению хода трагических событий и неотвратимости финальной катастрофы. Сценические атрибуты теперь осмысляются в качестве зловещих знаков, пророчащих о ней. Угрюмо выступают из тьмы то лестница, то фонарь, то балкон, где в прямоугольном проеме на фоне яркого света выразительно рисуется одинокая фигура. И лишь один мотив везде остается неизменным. Во всех эскизах над сценой парит лев святого Марка, эмблематически-выразительный символ Венеции, чье присутствие здесь ограничено этим условным образом-знаком, явившимся взамен узнаваемых примет венецианского местного колорита в серии эскизов 1955 года.

Это — едва ли не единственный признак изобразительной стилизации, столь свойственной Гаваа в прежнем десятилетии, 1960-х. Теперь всё поменялось, и взамен прежнего любования

красотой архитектурных деталей или нарядно обставленными интерьерами художник заметно ограничивает себя в подборе сценических атрибутов. Сокращение их числа вкупе с усилением светотеневой экспрессии позволило многократно усилить образный потенциал декорационного оформления, основной задачей которого оказывается теперь создание определенного эмоционального настроения в зрительном зале. Изображаемый мир выглядит зыбкими и призрачным. Гнетущее ощущение не покидает зрителя, который провидит трагическую развязку сквозь неверную игру света и тени. Внутренняя напряженность, улавливаемая за обманчиво-спокойной оболочкой декорационного оформления, сродни тревожному настроению, царящему в произведениях киноискусства экспрессионизма 20-х годов, наполненных зловещим ожиданием беды.

Смысловая ёмкость эскизов Гаваа вкупе с предельным лаконизмом изобразительной стилистики лишает их функции простого визуального сопровождения спектакля, как нередко бывало в театре 50-х годов, где живописная декорация

осмыслялась обычно лишь в качестве сопутствующего элемента в развитии сценического действия. Теперь она становится важнейшим фактором образного строя спектакля, обретая собственную стилистическую и эмоциональную выразительность и тем самым оттеняя ход пьесы. В этом смысле декорации к «Отелло» 1978 года можно считать крупнейшим достижением Л. Гаваа как художника-сценографа.

Заключение

Проведенный нами анализ эскизов сценического оформления, выполненных Л. Гаваа на протяжении 1950–1970-х годов, позволяет сделать ряд важных выводов. Главный из них состоит в том, что творчество Гаваа отразило и в известном отношении объединило в себе весь ход исторического развития театрально-декорационного искусства в Монгольской Народной Республике. Его ранние работы, возникшие еще в пору сотрудничества с К.И. Померанцевым, были выполнены под сильным влиянием функциональной эстетики конструктивизма. Ее преодоление было осуществлено уже в произведениях следующего десятилетия, однако настоящий подъем творческой деятельности Гаваа как театрального художника начался после того, как в 1952 году по окончании Репинского института он вернулся на родину и приступил к выполнению эскизов сценических декораций и реквизита для различных театров Монголии. Постепенно преодолевая реалистически-описательную манеру, типичную

для оформления театральных постановок 50-х годов, он со временем выработал оригинальную изобразительную стилистику, в которой соединились различные творческие принципы. Одну из ее важных граней составляла стилизация, суть которой состояла в воскрешении на сцене местного колорита и самого духа представляемой эпохи, навеваемого за счет использования легко узнаваемых образно-стилистических мотивов произведений ее изобразительного искусства. С другой стороны, Гаваа не оставил совсем без внимания эксперименты по созданию новаторского сценического оформления, не имевшего ничего общего с воссозданием реалий обыденной жизни, но отличавшегося лаконизмом в подборе атрибутов и при выполнении декораций.

Использование новых выразительных средств и стилистических приемов дало поразительный художественный результат. Эстетика минимализма побуждала уделять особое внимание проблеме организации освещения и, как следствие, созданию на сцене особого настроения, соответствующего духу инсценируемой пьесы. Немногочисленные подробности декорационного оформления обретают характер ёмких образов-символов, также интенсифицирующих зрительское восприятие спектакля и создающих соответствующий эмоциональный фон. В этом смысле вершиной творческой деятельности Гаваа как театрального художника можно считать выполненные им сценические декорации для постановки спектакля «Отелло» в 1978 году.

Список источников

1. Сухээ Б. Мистериально-эпические истоки монгольского театра // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69 (320). С. 22–24.
2. Сухээ Б. Религиозно-исторические начала монгольского театра // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 3 (320). С. 72–75.
3. Сухээ Б. Проблемы становления театра европейского типа в Монголии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 29 с.
4. Kohn M. Lama of the Gobi: How Mongolia's mystic monk spread Tibetan Buddhism in the world's harshest desert. London: Blacksmith Books, 2010. 248 p.
5. Сапожникова О.А. Творчество С. Буяннэмэха в контексте становления монгольского театра в первой трети XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12. С. 46–48.
6. Сапожникова О.А. Творчество С. Буяннэмэха как социокультурное явление Монголии // Культура и образование. 2018. № 1 (28). С. 74–79.
7. Оюун Э. Монголын театрын түүхэн замнал. Улаанбаатар: Улсын хэвлэлийн газар 1989. 226 х.
8. Мазова Е.В. Ярусное построение композиции как прием структурирования театрального и изобразительного пространства в искусстве Александра Тышлера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4 (90). С. 135–140. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.30>.
9. Ли Чуньсян. Искусство сценической декорации в социалистической Монголии // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 90–103. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.008>.
10. Мушникова Е.А. Вклад художника Лувсангийн Гаваа в развитие театрально-декорационного искусства Монголии // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2018. № 3 (17). С. 161–166.

11. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
12. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989). Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989. 160 х.
13. Батчулуун Л. Лувсангийн Гаваа. Улаанбаатар: Интерпрес. 2014. 176 х.
14. Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон / Зохиогч: Д. Уранчимэг мөн бусад; ерөнхий редактор Э. Сонинтогос. Улаанбаатар, 2021. 304 х.
15. Майдар Д. Графика Монголии. Москва: Изобразительное искусство, 1988. 176 с.

References

1. Sukhee, B. (2008) 'Mysterical and epic background of the Mongolian theatre', *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (69), pp. 22–24. (In Russ.)
2. Sukhee, B. (2009) 'Historical and religious sources of the Mongolian theatre', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Vestnic Tomsk State University*, (3), pp. 72–75. (In Russ.)
3. Sukhee, B. (2009) *Problems of the formation of a European-type theater in Mongolia*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
4. Kohn, M. (2010) *Lama of the Gobi: How Mongolia's mystic monk spread Tibetan Buddhism in the world's harshest desert*. London: Blacksmith Books.
5. Sapozhnikova, O.A. (2016) 'S. Buyannemekh's creative work in the context of Mongolian theatre formation in the first third of the 20th century', *Philology. Theory & Practice*, (12), pp. 46–48. (In Russ.)
6. Sapozhnikova, O.A. (2018) 'Creativity of S. Buyannemekh as a social and cultural phenomenon of Mongolia', *Culture and education*, (1), pp. 74–79. (In Russ.)
7. Oyun, E. (1989) *The historical course of the Mongolian theater*. Ulaanbaatar: State Publishing House. (In Mong.)
8. Mazova, E.V. (2018) 'Tier composition as a device for structuring theatrical and pictorial space in Alexander Tyshler's creative work', *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, (4), pp. 135–140. doi:10.30853/manuscript.2018-4.30. (In Russ.)
9. Li, Chun Xiang (2021) 'Mongolia stage decoration in the socialist period', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 90–103. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.03.008. (In Russ.)
10. Mushnikova, E.A. (2018) 'Luvsangiin Gavaa's contribution to the Mongolian theatrical and scenery art', *Uchenyye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) = Scientific notes (Altai state Academy of culture and arts)*, (3), pp. 161–166. (In Russ.)
11. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Publishing House of Mongolia. (In Russ.)
12. Sonomtseren, L. and Batchuluun, L. (1989) *A brief history of Mongolian fine arts (1940–1989)*. Ulaanbaatar: State Printing House.
13. Batchuluun, L. (2014) *Luvsangiin Gavaa*. Ulaanbaatar: Interpress. (In Mong.)
14. Sonintogos, E. (ed.) (2021) *A brief history of the Institute of Fine Arts*. Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
15. Mairdar, D. (1988) *Graphics of Mongolia*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Эрдэнэцогт Батхулэг, специалист, Департамент по реализации политики в области творчества и искусства, Министерство культуры Монголии; докторант Академии изобразительных искусств, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, art.bathuleg@gmail.com.

Information about the author

Erdenetsogt Bathuleg, Specialist, Department of the State policy in the fields of creative work and art, Ministry of Culture, Ulaanbaatar, Mongolia; Doctoral Student, Academy of fine arts, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, art.bathuleg@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 03.08.2023; одобрена после рецензирования 14.08.2023; принята к публикации 18.08.2023.

The article was received by the editorial board on 03 August 2023; approved after reviewing on 14 August 2023; accepted for publication on 18 August 2023.