



Научная статья
УДК 7.036:730(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.008

Произведения монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И.Е. Репина

Бямбажавын Сарантуяа



Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор, Монголия
zaa_saraa@yahoo.com

Аннотация. В статье изучается роль монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в развитии местной школы ваяния. Данный вопрос до сих пор недостаточно исследован в историографии монгольского искусства, а отдельные упоминания о деятельности этих мастеров в научной и научно-популярной литературе не складываются в целостную картину. Между тем произведения скульпторов-репинцев представляют интерес не только сами по себе, в плане их высокого художественного совершенства. Ими также обозначаются важные вехи в эволюции местной школы, поскольку в них были впервые поставлены и разрешены такие творческие задачи, за которые монгольские мастера до тех пор еще не брались. Благодаря этому на примере деятельности скульпторов — выпускников Репинского института можно в сжатом виде проследить траекторию развития всей скульптуры Монголии с середины XX века до наших дней.

Главным новшеством для монгольской пластики прошлого столетия явилось возникновение в ней светской тематики и связанных с нею жанров портрета, памятника и монументальной скульптуры. Овладение их возможностями потребовало от местных мастеров основательной технической подготовки и знания базовых принципов художественной организации пластической формы. Какими стали первые шаги в этом направлении, показывает анализ творческой деятельности выдающегося монгольского скульптора А. Даваацэрэна, выпускника института 1956 года. Мастер поразительно широкого творческого диапазона (выполнял аллегории, исторические сцены, портреты, произведения монументально-декоративной скульптуры), он, помимо прочего, впервые в монгольском искусстве поставил вопрос о необходимости соединения навыков реалистической передачи окружающего мира с национальными традициями.

Помимо Даваацэрэна, важную роль в развитии монгольской пластики на протяжении 1960-х и 70-х годов сыграли другие скульпторы-репинцы: Д. Санжаа, Л. Дашдэлэг, У. Болд и Ц. Доржсуурэн. С их именами связан ряд важных новшеств, в частности утверждение на монгольской почве типологии скульптурного монумента (мемориальный комплекс на Зайсан-Толгое в Улан-Баторе, открытый в 1979 году). С другой стороны, названные мастера вводили в монгольскую скульптуру новые изобразительные темы (в частности, тематику «сурового стиля») и практиковали работу с необычными для нее материалами, также начав постепенный отход от реалистических принципов, экспериментируя с художественными формами. Поэтому от их деятельности протягивается нить стилистической преемственности к произведениям скульпторов следующего поколения, среди которых важное место занимают имена Ц. Амгалан, Р. Энхтайвана, Б. Дэнзэна и других ваятелей. Многие из них начали свою деятельность еще в 1980-х годах, однако их творчество образовало плавный переход к современному монгольскому искусству скульптуры, развивающемуся во многом благодаря усилиям бывших студентов-репинцев.

Ключевые слова: монгольские скульпторы, А. Даваацэрэн, Л. Дашдэлэг, Р. Энхтайван, Ц. Амгалан, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, изобразительное искусство Монголии, скульптура, монументальная скульптура, портрет

Для цитирования: Сарантуя Б. Произведения монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И.Е. Репина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 106–119. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1030>.

Original article

Works of Mongolian sculptors — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture

Byambajav Sarantuya

*National art gallery of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia
zaa_saraa@yahoo.com*

Abstract. This article deals with the role of Mongolian sculptors — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture in the process of development of the fine art in modern Mongolia. This question seems actual because there is no any specific study dedicated to these artists in the historiography of Mongolian art. Although some mentions could be found in scientific and popular-science books, it does not contribute significantly to the complete comprehension of this topic. Meanwhile, the artworks of Mongolian Repin-graduates deserve to be studied not only because of their extremely high artistic quality. Today, they serve as a sort of milestones in the process of studying Mongolian art because they demonstrate how some new and important tasks were resolved on their base in this country for the first time. In this way, such works help us to study the historical development of Mongolian sculpture as a whole beginning from the mid-20th century until nowadays. The most striking feature in this process was the emergence of secular subject-matters and, accordingly with this, new artistic genres such as portrait bust, sculptural monument and monumental sculpture. In order to create them, Mongolian sculptors had to possess fundamental technical skills and principles of representing sculptural forms. How it worked is clearly visible when we study the creative activity of an outstanding Mongolian sculptor A. Davaatseren who was the 1956-year graduate. He was very versatile producing allegorical pieces, historical scenes, portraits as well as some works of monumental decoration. For the first time in Mongolian art, he managed to combine realistic principles of depiction of the surrounding world with some elements of the national tradition in art. Along with Davaatseren, some other graduates from the Repin Institute played an important part in the process of development of Mongolian sculpture during the 1960th and 70th. Among those were D. Sanzhaa, L. Dashdeleg, U. Bold, and Ts. Dorjsuren. They introduced some very important novelties in Mongolian art of that time, in particular, developing completely new for this country type of the colossal monument which combined elements of architecture and sculpture (the Zaysan memorial complex, Ulaanbaatar, inaugurated in 1979). On the other hand, these masters introduced in Mongolian art new subject-matters as in the case of the so-called austere style, for example, and used new materials. Sometimes, they preferred to conduct original stylistic experiments while deviating from the principles of the Realist art. This provides a link with the next generation of Mongolian sculptors, among those were Z. Amgalan, R. Enkhtaivan, B. Denzen, and others. They started their careers in 1980th, but their sculptural works served as a base for the future development of the modern Mongolian art. This fact put an emphasis on the specific role of the Repin graduates in this process.

Keywords: Mongolian sculptors, A. Davaatseren, L. Dashdeleg, Z. Amgalan, R. Enkhtaivan, the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture, fine arts of Mongolia, sculpture, monumental sculpture, portrait

For citation: Sarantuya, B. (2023) 'Works of Mongolian sculptors — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 106–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1030>. (In Russ.)

Введение

Искусство скульптуры издавна было распространено в Монголии. На протяжении длительного периода, берущего свое начало еще от эпохи позднего бронзового века, оно получило распространение в самых разнообразных художественных формах. Сюда относятся, в первую очередь, так называемые оленные камни (или «оленьи камни») [1] в виде плит, покрытых стилизованными изображениями животных, даже теперь поражающими своей выразительностью. Они сохранились в большом количестве (более 450 изделий) на обширном пространстве от западных границ Китая до восточных пределов Центральной Европы. Также в этом контексте следует упомянуть так называемых каменных баб, хотя в действительности это изваяния мужских фигур, представляющие, скорее всего, изображения павших воинов, чей облик отличается индивидуализированной трактовкой (черты лица, форма усов и бород, характер вооружения). В стилистическом отношении они характеризуются выразительностью компактных объемов и мощью форм, как бы наполненных внутренней силой стилистики камня.

Хронологически более близкими к нам представляются многочисленные изображения Будд вроде тех, что были выполнены во второй половине XVII века крупнейшим общественным деятелем Монголии, первым Богдо-гэгэном Дзанабадзаром. Настоящий шедевр этого средневекового мастера — изготовленное из бронзы и позолоченное изображение богини-спасительницы Зеленой Тары, отличающееся реалистической жизненностью и убедительностью в трактовке форм человеческого тела [2]. Восходящая к традициям буддийского искусства, эта линия образно-стилистического развития в монгольской скульптуре сохранилась до наших дней, претерпев определенную метаморфозу. Она была искусственно прервана в годы существования Монгольской Народной Республики, однако получила возрождение в 1990-х годах. Настоящим символом возобновления прерванной традиции представляется статуя божества милосердия Мэгджиды Джанрайсэга, выполненная известнейшим скульптором Жамбой в 1997 году и установленная в одноименном храме взамен утраченного оригинала.

Однако, нарушив естественный ход развития религиозной скульптуры, бурные события прошлого столетия в то же самое время открыли перед монгольскими мастерами новые возможности и перспективы творческой деятельности. Революция 1921 года и последующее провозглашение Монгольской Народной Республики ознаменовали начало грандиозных перемен в общественно-политической, экономической и духовной жизни страны, которые также заметно отразились

в художественных формах скульптуры. Необходимость пропаганды достижений новой власти обусловила интерес к интенсивному развитию на монгольской почве этого вида искусства, обладающего значительной общественной актуальностью. В 1945 году была создана средняя школа изобразительного искусства, в которой имелся класс скульптуры [3, с. 176]. В следующем, 1946 году было создано отделение скульптуры при «МонголИЗО», творческом объединении художников при Комитете по делам искусств в Улан-Баторе. В его состав вошли ведущие мастера монгольской скульптуры того времени, ныне почитаемые в качестве ее основоположников (С. Чоймбол, Н. Жамба) [4, с. 15; 5, с. 182; 6, с. 411]. Вне всякого сомнения, такие организационные мероприятия были предприняты в связи с началом работы по установлению в столице памятника великому герою монгольской Революции Д. Сухэ-Батору, что дало властям страны отчетливое понимание значимости скульптуры (прежде всего монументальной) в деле утверждения новых идеологических ценностей. Наконец, в 1955 году был реорганизован Союз монгольских художников, проведен первый съезд и принят устав. Позднее при нем открыли выставочный зал для экспозиций, объединявших произведения живописи и скульптуры и устраивавшихся в качестве отчета о проделанной за определенный период творческой работе.

Происходившие в стране перемены вызвали к жизни совершенно новые, незнакомые монгольскому искусству прежнего времени типы и жанры скульптуры. Главное, что они относились к области светской культуры, о чем говорит простой их перечень, включающий произведения портретного жанра, бытовые сцены, позднее — памятники и монументы, парковую скульптуру, а также монументально-декоративную пластику. Еще более важным представляется то, что в таких произведениях, особенно поначалу, получила развитие реалистическая стилистика, ориентированная на воссоздание образов окружающего мира и достоверную передачу человеческого облика.

Значение произошедшего перелома трудно переоценить, поскольку отныне, примерно с периода 40-х годов, монгольское искусство скульптуры полностью изменилось, по сути, став на современный путь развития. Благодаря обучению у советских художников и скульпторов местные мастера овладели техническими и стилистическими приемами, сформировавшимися на западноевропейской почве и впоследствии перешедшими в Россию. Монгольская школа скульптуры уверенно заняла свое место в мировой истории искусства, со временем выработав свой неповторимый художественный язык и образную систему.

Достойно особого внимания то, что это произошло достаточно быстро по историческим меркам. Уже в 60-х годах монгольские художники начали создавать глубоко оригинальные произведения, обладающие отчетливо выраженным национальным своеобразием и столь же индивидуально-самобытной стилистикой.

Важнейшая роль в этом процессе принадлежала выпускникам Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина [7]. В общей сложности четырнадцать монгольских студентов с 1959 по 1995 год окончили это высшее учебное заведение по специальности «Скульптура». В их числе: А. Даваацэрэн (мастерская В.В. Лишева, год выпуска 1956); Д. Санжаа (мастерская М.А. Керзина, 1962); Л. Дашдэлэг (мастерская В.Б. Пинчукина, 1966); У. Болд (мастерская М.К. Аникушина, 1967); Ц. Доржсурэн (мастерская М.К. Аникушина, 1968); О. Пурэвсурэн (мастерская М.А. Керзина, 1972); Ц. Амгалан (мастерская М.А. Керзина, 1977); Б. Дэнзэн (мастерская Б.А. Плёнкина, 1983), Н. Аргайсук (мастерская Б.А. Плёнкина, 1991); О. Ядамсурэн (мастерская М.К. Аникушина, 1992); С. Бадрал (мастерская М.К. Аникушина, 1993) и Л. Ганхуяг (мастерская С.А. Кубасова, 1995). Простой этот перечень способен убедить в том, что Институт Репина оказался, как говорили раньше, кузницей кадров для монгольской скульптуры, поскольку там получили высшее художественное образование наиболее значимые ее мастера. Их имена связаны практически со всеми значительными событиями в развитии искусства скульптуры на монгольской почве, которые происходили с середины 1950-х годов.

За этот период было выполнено немало выдающихся произведений скульптуры, в том числе в составе крупных мемориальных комплексов, причем выпускники Института имени Репина принимали самое активное участие в этих работах. Уже одно это обстоятельство заставляет нас внимательнее присмотреться к их творческой деятельности, тем более что в историографии монгольского искусства до настоящего времени отсутствуют научные работы, где рассматривалась бы соответствующая исследовательская проблематика. Несколько страниц посвящено монгольским скульпторам-репинцам в книге Инессы Ломакиной об искусстве современной Монголии, вышедшей в 1970 году [8, с. 80–88]. Среди тех, кто упомянут в ней, — А. Даваацэрэн, Д. Санжаа, Л. Дашдэлэг, У. Болд, Д. Дамдимаа. Однако с методологической точки зрения эта работа ныне безнадежно устарела, автор, по сути, ограничивается пространными описаниями произведений скульптуры, изредка вставляя от себя малопопулярные замечания. Куда более информативными выглядят работы монгольского историка искусства

Л. Сономцэрэна, где рассматривается развитие скульптуры как важного вида искусства в истории и духовной культуре Монгольской Народной Республики [9, с. 129–131]. Наконец, в 2000 году была защищена диссертация монгольского исследователя Жалцавына Энхтувшина, посвященная изучению роли традиции народного искусства в развитии монгольской скульптуры XX века [4]. В следующем году им была опубликована монография на данную тему [10]. Благодаря исключительно широкому охвату исследуемого научного материала данный текст можно рассматривать как своеобразный исторический очерк эволюции скульптуры в Монголии от древнейших времен до 1990-х годов. Это на редкость хорошая и информативная книга, но и здесь автор не выделяет скульпторов-репинцев в качестве особой группы, рассматривая их деятельность в более широком контексте.

Такое положение дел побуждает нас вновь сконцентрироваться на исследовании их деятельности, поставив в качестве первоочередной задачи анализ особенностей творческого метода и стилистических приемов. Нам также необходимо будет показать, в чем состояло их новаторство и, как следствие, осуществленный ими вклад в сокровищницу монгольского искусства XX века. Дело заключалось в том, что, как мы уже отмечали выше, в традиционном монгольском искусстве первой половины прошлого столетия отсутствовал целый ряд художественных типологий и жанров скульптурных произведений. Поэтому в процессе их утверждения на местной почве возникала серьезная опасность попасть под чрезмерно сильное влияние образцов советского искусства, да и не только советского, учитывая усиливавшееся в последние десятилетия века воздействие западноевропейской скульптуры. Это грозило монгольским скульпторам утратой национальной специфики и в конечном счете собственной идентичности. Тем не менее монгольской скульптуре удалось освободиться от чрезмерной зависимости от внешних влияний, обретя в итоге собственные темы и индивидуально-неповторимый стиль, в котором ясно проступало национальное начало. Мы постараемся понять, как проходил этот процесс в творчестве ряда монгольских ваятелей — выпускников Института имени Репина.

Особенности творчества монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И.Е. Репина

Теперь, с расстояния более чем в полвека, нам представляется, что в первом поколении монгольских скульпторов-репинцев, чья деятельность в основном развернулась в 1960-х и 70-х годах,

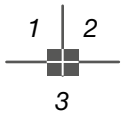
наиболее значительной творческой личностью был А. Даваацэрэн. Он был учеником великого монгольского ваятеля С. Чоймбола, который по праву считается создателем местной школы светской скульптуры. Вместе со своим учителем Даваацэрэн еще до обучения в Ленинграде успел принять участие в работе по изготовлению и установке памятника Сухэ-Батору в центре монгольской столицы. Тогда же, в конце 40-х, он выполнил рельеф «Пастушка», украшающий фасад Оперного театра, здание которого находится напротив памятника великому революционеру. Однако в полную силу деятельность Даваацэрэна развернулась после того, как он вернулся на родину после окончания Института имени Репина, где он пробыл с 1950 по 1956 год. Благодаря упорным занятиям в скульптурном классе он не только уверенно овладел профессиональной техникой ваяния, основы которой ему преподавал Чоймбол, но и сумел выработать свой индивидуальный, запоминающийся художественный стиль. Творчество Даваацэрэна характеризуется поразительной широтой типологий и жанров скульптурных произведений, которые он выполнял на протяжении нескольких десятков лет. Тематика его работ столь же разнообразна, поскольку среди его произведений мы обнаруживаем аллегории «Укрощение зла» (1957), исторические сцены «Напутствие» (другое название — «Завет отца», 1956, рис. 1), портреты. Даже работая в одном жанре, ваятель умел добиться многообразия типологических решений, что хорошо видно на примере его портретной пластики, где мы встречаем как портретные бюсты (великого монгольского поэта Боржигина Нацагдоржа, героя Монгольской Народной Республики Лхагвадоржа и др.), так и парные портреты («Ленин и Сухэ-Батор»).

Стилистически такие произведения Даваацэрэна еще тесно связаны с традициями советского искусства, в частности с портретными бюстами Николая Томского, одного из самых титулованных советских художников (он был удостоен званий Народного художника СССР и Героя Социалистического Труда, а с 1968 года занимал должность президента Академии художеств). Подобно ему, монгольский ваятель также выполнял портреты коммунистических вождей (Мао Цзэдуна, И.В. Сталина). Но рядом с ними мы обнаруживаем у него совсем иные по своей образно-стилистической природе скульптурные произведения. В них Даваацэрэн демонстрирует интерес к творческому переосмыслению традиционного репертуара скульптуры и к использованию новых художественных принципов, далеких от канонов соцреализма. Как следствие, его искусство характеризуется соединением совершенно разных стилистических манер, причем иногда даже в одном и том же

произведении. Монгольский ваятель умел с поразительной тонкостью соединять реалистическую трактовку портретного образа с намеренной незавершенностью портретного образа, что содействовало усилению фактурной экспрессии скульптурной поверхности («Портрет дочери», рис. 2).

Иногда художник намеренно отходил от реализации портретной задачи, концентрируя внимание на передаче эмоционального состояния («Юный монгол», «Думы»). В таких произведениях о себе внятно заявляет лирическая природа дарования Даваацэрэна, со временем всё больше и больше отдалявшегося от официальных установок искусства соцреализма. Еще больший интерес в этом плане представляет композиция «Смех» (рис. 3) в виде изображения двух помещенных рядом голов пожилых монголов, чьи лица выразительно искажены комическими гримасами. Столь неожиданное образное решение в соединении с натуралистической манерой передачи острохарактерного облика вызывает ассоциации с серией знаменитых «характерных голов» австрийского ваятеля Франца Ксавера Мессершмидта (1736–1783), которые обладают столь же экспрессивной, утрированной до гротеска мимикой.

Еще более необычным с точки зрения канонов социалистического реализма выглядит спроектированное и осуществленное Даваацэрэном скульптурное оформление Национального парка отдыха в Улан-Баторе. В монументально-декоративных композициях, с редким умением вписанных в природный ландшафт парка, оживает диковинный мир монгольских сказок. В 70-х годах это место было, если выражаться современным языком, единственным развлекательным центром в монгольской столице. Даваацэрэн создал образы монгольских сказочных персонажей и даже спроектировал искусственное озеро. Фактически в центре парка была разработана ландшафтная композиция с элементами скульптуры, которые выполняли функцию горок («Пасты дьявола»), мостиков («Рыбы») и др. Характерная пластика, красочность и достоверность сказочных фигур оставляли неизгладимое впечатление у детей и взрослых. В сотрудничестве с С. Доржпаламом Даваацэрэн также выполнил фигуры 12 животных восточного гороскопа, своим фантастическим обликом отвечающие особенностям специфического детского мировосприятия, потребности погрузиться в мир волшебной сказки. Подобных скульптурных произведений, соединяющих экспрессию пластических форм с изысканной декоративной стилизацией, в монгольском искусстве до тех пор еще не было. На основе академической школы скульптор сумел создать сказочный мир, образные мотивы которого располагались бесконечно далеко от канонов соцреализма.



1. **А. Даваацэрэн.**
Напутствие
(Завет отца).

1989.
Гипс.
100 x 30 x 45.
Национальная
художественная галерея
Монголии.
Фото: студия Негеji



2. **А. Даваацэрэн.**
Портрет дочери.

2007.
Бронза.
44 x 24 x 18.
Национальная
художественная галерея
Монголии.
Фото: студия Негеji



3. **А. Даваацэрэн.**
Смех.

1966.
Гипс.
30 x 80 x 25.
Национальная
художественная
галерея Монголии.
Фото: студия Негеji



Творческая личность Даваацэрэна, при всём ее значении для монгольского искусства, не должна заслонить от нас деятельность следующего поколения скульпторов-репинцев, окончивших институт в 60-х годах — Д. Санжи, Л. Дашдэлэга, У. Болда и Ц. Доржсурэна. Они не только продолжали в своем творчестве уже сложившиеся на местной почве традиции монгольской скульптуры, энергично развивая типичные для нее образно-художественные решения, но и привнесли в нее ряд важных новшеств в плане выбора изобразительной тематики и ее стилистического претворения. Также небезынтересным будет отметить, что наставником двух последних художников был народный художник СССР и Герой Социалистического Труда, выдающийся советский скульптор Михаил Аникушин (среди его учеников-монголов более позднего времени нужно назвать О. Ядамсурэна (1992) и С. Бадрала (1993)). В СССР он всегда воспринимался в качестве представителя академического истеблишмента, автора официально одобренных изображений Ленина и памятников выдающимся деятелям отечественной культуры (Пушкину, актеру Николаю Черкасову, скульптору Вере Мухиной и другим). Однако при более пристальном рассмотрении он предстает исключительно тонким и сложным художником, незаурядному дарованию которого была свойственна также склонность к лирической трактовке образов, равно как и к повышенной экспрессии пластических форм, порой приводившей на грань гротеска (к примеру, в памятнике Чехову).

Склонность Аникушина к осуществлению формальных экспериментов, особенно проступившая в его поздний период, выразилась в работах С. Бадрала, который окончил институт уже в 1993 году. Его собственные произведения представляют пример основательного знакомства с разными стилевыми тенденциями в развитии авангардной пластики XX столетия, вызывая ассоциации с работами модерниста Константина Бринкуши (скульптурная группа «Король и королева»). С другой стороны, художественные поиски Аникушина как автора памятников и торжественных монументов получили развитие у Ц. Доржсурэна, который учился у него, когда советский скульптор трудился над проектом памятника Ленину на Московской площади в Ленинграде. По-своему осмысливая идеи учителя в области монументальной скульптуры, монгольский художник в середине 70-х годов активно участвовал в выполнении скульптурной части мемориального комплекса на Зайсан-Толгое в Улан-Баторе, сооруженного в память о победе советских и монгольских войск над японскими вооруженными силами при Халхин-Голе. Мемориал был открыт в 1979 году по случаю сорокалетней годовщины этого события. Вместе с другим

монгольским скульптором, П. Зулзагой, он выполнил фигуру советского солдата со знаменем в руке. Действуя в согласии с принципами монументального искусства, художники настойчиво стремились к предельному обобщению пластической формы и отказу от лишних деталей. Их основную цель составляло усиление экспрессии крупных гладких плоскостей и неправдоподобно ровных контурных линий, призванных усилить выразительность силуэта грандиозной скульптуры, рассчитанной в первую очередь на восприятие издалека.

Художественное решение исполинской статуи воина, отличающееся предельным лаконизмом, представляет пример перенесения в область монументальной скульптуры стилевых принципов «сурового стиля», сформировавшегося в советском искусстве на рубеже 1950-х и 60-х годов. Говоря о нем, обычно имеют в виду живопись, но он также нашел выражение в скульптурных формах, например, у Дмитрия Шаховского или Юрия Александрова. Монгольские ваятели-репинцы 60-х годов не представляли здесь исключения, поскольку достаточно рано откликнулись на веяния новизны. Однако, как и всегда, они дали заимствованному направлению глубоко оригинальную интерпретацию. По мнению Ж. Энхтувшина, первым произведением монгольской скульптуры, в котором нашли свое выражение новые эстетические принципы, стала группа «Помощь друга», защищенная в 1967 году в качестве дипломной работы У. Болдом: «Обобщенная, крупная форма, твердая, чеканная лепка, героизирование персонажей, тема подвига — всё это является признаками “сурового стиля”» [4, с. 21]. С другой стороны, художественные принципы этого направления, как это ни странно, также допускали их применение для развития лирической тематики, напрямую не связанной с темой подвига или борьбы. Пример тому — «Молодая мать» (рис. 4) У. Болда из собрания Национальной художественной галереи Монголии. В этом произведении художественная типология станкового бюста, на монгольской почве представленная образцами Даваацэрэна, получила оригинальное истолкование в изобразительных формах «сурового стиля». Композиция Болда отличается пластической мощью компактных объемов, как бы перетекающих друг в друга, и гладких плоскостей, оттеняющих выразительность многочисленных деталей.

Но всё же в большей степени эстетика сурового стиля подходила для изобразительной передачи историко-революционных и производственных сюжетов. В этом можно убедиться на примере еще одного ваятеля, чья энергичная деятельность развернулась в 60-х годах, Д. Санжи. Его ранние работы, возникшие в начале десятилетия, когда

4. У. Болд.**Молодая мать.**

1959.

Гипс.

49 x 34 x 31.

Национальная

художественная галерея

Монголии.

Фото: студия Hereji



он вернулся на родину после окончания курса в Институте Репина, еще достаточно традиционны по своей жанровой тематике, однако и в ее трактовке уже присутствуют оригинальные черты. Двигаясь в том же направлении, что и Даваацэрэн, Санжаа выполнил ряд скульптурных изображений в формате скульптурного портрета («Портрет девушки»; «Портрет монгольского студента», 1962). Однако интерпретация им образа модели существенно отличается от того подхода, который практиковал более старший мастер (Санжаа родился в 1929 году). Его герои склонны к созерцанию, им присуща напряженная работа мысли, благодаря чему в их облике, в котором подчеркнуты надличностные, типические черты, начинает проступать неожиданное сходство с буддийской скульптурой, что было справедливо отмечено уже в те годы [8, с. 86]. В этом отношении, равно как и в настойчивом развитии интереса к воспроизведению узнаваемо монгольского типажа, в работах Санжи можно усмотреть одно из самых ранних проявлений «национального

возрождения» в Монголии, которое в полной мере заявит о себе гораздо позже.

Однако со временем ситуация изменилась. Постепенно всё более заметную долю от общего объема работ монгольского ваятеля начали составлять изображения людей труда («Рабочий», «После работы», «Сталевар»). Как своеобразный «статуарный» отклик на тематические картины «сурового стиля» в монгольском искусстве можно рассматривать его скульптурную группу «Бригада» (рис. 5) с присущим ей лаконизмом изобразительной манеры. Типологически к данной группе полнофигурных изображений также относится портрет национального героя Монголии Хатанбаатара Магсаржава, демонстрирующий приверженность эстетике «сурового стиля».

Ее выражение достигает крайней степени в произведениях конца 60-х годов одареннейшего скульптора Л. Дашдэлэга, выполнившего, в частности, портрет дочери (1968), не имевший аналогов в тогдашнем монгольском искусстве по минимализму использованных стилистических

приемов. Это был выдающийся художник и педагог, воспитавший нескольких скульпторов, впоследствии завершивших обучение в Советском Союзе [4, с. 19]. Среди его работ есть несколько портретов Героев Труда («Герой Труда Серегбай», 1976; «Герой Труда Дуйнхор», 1979, рис. 6). Они поражают современного зрителя полным отсутствием в них того шумного пафоса, который составлял неизменный аккомпанемент для подобной тематики в искусстве СССР, где было принято славить «человека труда». Напротив, скульптор концентрирует зрительское внимание на эмоциональном состоянии моделей, ушедших в сокровенные глубины своего внутреннего мира. Иногда даже начинает казаться, что перед нами возникают образы буддийских архатов, достигших абсолютно-го спокойствия и избавившихся от страстей, так много в них внутренней силы и стойкости просветленного духа. Такому впечатлению содействует последовательный отказ скульптора от показа сопутствующих мотивов, скажем, костюмных аксессуаров, наград или атрибутов профессиональных занятий, что могло бы подсказать зрителю, что перед ним — изображение ударников труда, передовиков социалистического производства. Последовательно очищая скульптурную форму от всего лишнего, Дашдэлэг сводит показ модели к изображению одной лишь отлитой из бронзы головы. В трактовке их поверхности преобладает обобщенная манера, контуры голов и черты лица даны в виде утрированно-резких, ломаных линий. Всё призвано создать образ целостной, внутренне уравновешенной натуры.

Постепенно поиск оригинальных приемов пластической экспрессии привел монгольского ваятеля к открытию новых пластических форм, примыкавших к авангардному направлению. В этом смысле далеко не случайным представляется тот факт, что один из его учеников, Далх-Очир, впоследствии стал основателем знаменитого института современного искусства под странным наименованием «Зеленая лошадь» (Ногоон морь), недолгое время существовавшего в Улан-Баторе начала 90-х годов.

Впрочем, поиски и эксперименты во имя усиления выразительности пластической формы начали осуществляться в монгольской скульптурной школе значительно раньше, еще в период 70-х и, прежде всего, 80-х годов. Тогда, в силу ряда явлений социально-политической и культурной жизни в СССР, а вслед за этим — и в Монгольской Народной Республике, следствием которых стало ослабление цензурных запретов и отказ от бездумного следования канонам соцреализма, перед художниками и скульпторами открылись новые возможности творческого самовыражения. В основном они предстали перед следующим



5. **Д. Санжаа.**
Бригада.

1983.

Гипс.

75 x 49 x 27.

Национальная художественная галерея Монголии.

Фото: студия Hereji

6. **Л. Дашдэлэг.**
Герой Труда Дуйнхор.

1979.

Бронза.

46 x 20 x 23.

Национальная художественная галерея Монголии.

Фото: студия Hereji



поколением монгольских ваятелей — выпускников Института имени Репина, которым довелось начать свою деятельность в 1980-х годах. Здесь уместным будет вспомнить о том, что в тогдашнем СССР Ленинград (впоследствии Санкт-Петербург) считался наиболее «западным» городом. Здесь, в силу близости к границе, острее, чем в Москве и, тем более, других столицах союзных республик (кроме, может быть, городов Прибалтики), ощущались веяния современного западноевропейского искусства, в первую очередь, разумеется, полузапрещенного модернизма. Монгольские студенты-репинцы не остались в стороне от его влияния, отдав свою щедрую дань искушениям авангардной скульптуры XX столетия.

Впрочем, тем из них, кто окончил обучение в институте имени Репина в конце 70-х годов, еще довелось принять участие в выполнении масштабных проектов социалистической эпохи, связанных с возведением мемориальных комплексов и памятников, приуроченных к различным памятным датам монгольской истории. Известным художником-монументалистом является скульптор Ц. Амгалан. Среди его работ пятнадцатиметровая композиция «Памятник монгольским пограничникам» (1979), созданная к годовщине победы на Халхин-Голе; скульптурное оформление памятника «Победа» (совместно с советскими скульпторами, 1984; Государственная премия 1985 года); мемориальная стела по случаю 750-летия «Сокровенного сказания монгольского народа» (1990) и другие памятники. Ему также принадлежат скульптурные портреты монгольских писателей Ц. Дамдинсүрэн, Б. Явуухулана, борца Б. Бат-Эрдэнэ, политика Ж. Самбуу.

В 1985 г. Ц. Амгалан получил Государственную премию за памятник «Победа», посвященный героям боев на Халхин-Голе, когда было кровью скреплено советско-монгольское боевое братство. Здесь в 1939 году японские захватчики вторглись на территорию Монгольской Народной Республики, где столкнулись с героическим сопротивлением советско-монгольских войск.

В итоге победа Красной Армии стала ярким событием тех дней, сплотившим два народа. Памятник «Победа» представляет собой бетонную стелу высотой 55 м, увенчанную пятиконечной звездой шириной 33 м, весом 110 тонн. Он размещен на склоне горы Хамар-Даваа, где происходили наиболее важные события той войны. Композиционной осью ансамбля служит меч, на конце которого — звезда, символ победы. У рукояти меча стоят фигуры советских и монгольских солдат, а по обе стороны от них помещены изображения различных военных событий. Композиция завершается флагом, сделанным из чистой меди. Над проектом памятника сообща работали советские и монгольские скульпторы

и архитекторы (скульптор А.Н. Бурганов, архитектор Л.В. Мисожников, монгольские архитекторы Д. Чойжилжав и Ц. Амгалан).

Соучеником Амгалана по Репинскому институту был один из ведущих мастеров этого поколения, монгольский скульптор Р. Энхтайван (1977 год выпуска). Подобно Ц. Амгалану, в 1980-х годах он также принимал участие в выполнении произведений монументально-декоративной скульптуры. Интересно отметить, что сам Энхтайван в качестве своей любимой работы упоминал скульптурную группу «Вечная нерушимая граница» в аймаке Дорнод, посвященную 70-летию пограничной заставы. Этот памятник представляет собой изображение группы из четырех воинов разных эпох истории Монголии. На каждой статуе выгравированы слова из стихотворения Д. Нацагдоржа, великого национального поэта: «Даже если сам бог попросит горсть земли твоей Родины, не отдавай!». Однако диапазон творческих умений Энхтайвана очень широк, поскольку скульптор никогда не ограничивался выполнением общественно значимых памятников и монументов. Его незаурядное дарование также отличала склонность к камерным формам станковой скульптуры. Уже в 80-х он порой стремился уйти от «юбилейной» тематики, имевшей идеологизированное содержание, взамен концентрируясь на темах, связанных с образами природы или семьи, столь важными для духовной традиции монголов. Такова скульптурная композиция «Солнце и природа» (1983, Улан-Батор) или другая скульптура, соединяющая поэтические образы солнца и цветов (вблизи гостиницы «Москва»). Выполнение аллегорических программ представляет особенную сложность для ваятелей, от которых требуется предельная конкретность мышления и столь же ясная определенность скульптурной формы. Тем эффектнее выглядит художественный результат, достигнутый монгольским мастером. Используя ряд емких иносказательных мотивов, представленных в виде изображения земного шара, солнца (как окружности), голубя мира и цветов, Энхтайван сумел соединить редкий лаконизм изобразительного языка с глубиной содержания, трактующего общечеловеческие ценности жизни и счастья в гармонии с природой.

Другой пример скульптуры, включенной в городское пространство, представляет в творчестве Энхтайвана скульптурная группа «Старик и старушка» (рис. 7), установленная в 1985 году рядом с фонтаном на одной из центральных улиц столицы. Впоследствии она была перенесена в другое место, но и по сей день в Улан-Баторе можно встретить ее повторения, размещенные на бульварах и даже детских площадках. Пластической мощью скульптурных форм эта работа напоминает о произведениях знаменитого британского ваятеля



7. Р. Энхтайван.
Старик и старушка.
1982.
Мрамор.
58 x 61 x 32.
Национальная
художественная
галерея Монголии.
Фото: студия Hereji

Генри Мура. Их роднит умение обоих мастеров почувствовать скульптурный объем в качестве одухотворенной массы, обладающей внутренней динамикой. Однако ни в коем случае нельзя говорить о подражании предшественнику. Оба художника, британский и монгольский, двигались как бы параллельными курсами, поскольку оба испытывали интерес к ретроспективной стилизации. Но если Генри Мур был очарован произведениями искусства этрусков или народности майя, то для Энхтайвана оказалось естественным обратиться к прошлому своего народа. Кажется, что в нерасчлененных объемах его группы таится неведомая

сила. Скрытая мощь каменного блока напоминает о древних памятниках монгольской скульптуры. Герои Энхтайвана выглядят сродни ожившим камням, словно он вдохновлялся мифологическим представлениями о всеобщем духовном начале, обитающем даже в неподвижных монолитах скал и массивных каменных блоков.

Столь редкая смелость творческого мышления была воспитана у Энхтайвана в Институте Репина в мастерской М.А. Керзина. Сохранившиеся работы его учителя говорят о склонности к классической манере и традиционной тематике скульптуры, хотя и с поправкой на воздействие

со стороны сталинского классицизма. Однако именно приверженность традиционным эстетическим ценностям, не отягощенным идеологическими догмами советского времени, благотворно сказывалась на творческом развитии монгольских студентов. Она приучала их мыслить исключительно эстетическими категориями, что, в свою очередь, допускало большую гибкость в соприкосновении с новыми художественными веяниями, в том числе порожденными искусством авангарда. Также следует здесь добавить, что Энхтайван на протяжении трех лет, с 1992 по 1995 год, возглавлял Союз художников Монголии, показав себя талантливым организатором.

Творческая деятельность Амгалан и Энхтайвана, к счастью, не оборвалась вместе с завершением существования Монгольской Народной Республики, она продолжается и в наши дни. Сейчас еще не время подводить итоги монгольской скульптуры в XXI веке, поскольку она находится в процессе своего динамичного и исключительно плодотворного развития. Национальное возрождение, начавшееся в нашей стране после 1990 года, поставило перед нею новые задачи, связанные с прославлением исторического прошлого Монголии и его выдающихся деятелей. Роль скульпторов-репинцев в этом процессе исключительно велика. Благодаря их деятельности Улан-Батор и другие территории страны украсились замечательными памятниками и монументами. Осознавая, что их рассмотрение представляет собой задачу для отдельного научного исследования, мы ограничимся тем, что лишь упомянем здесь некоторые из наиболее заметных работ. Усилиями выпускников Репинского института были сооружены памятники национальным героям Монголии, крупным политикам, писателям и ученым. Сюда относятся: памятник военачальнику Ж. Лхагвасурэну (2000, Л. Ганхуяг); Б. Ринчену, монгольскому ученому и просветителю, крупному писателю и лингвисту (2005, Б. Дэнзэн, причем интересно отметить, что ваятель приходится внуком этому великому человеку); политику Санжаасурэнгийн Зоригу (2016, Б. Дэнзэн) и другие. Важную роль в организации городского пространства играет крупный скульптурный комплекс, центральной частью которого служит памятник известному монгольскому политику и общественному деятелю XX столетия Лхамсүрэнгийн Энэбишу (2007, Р. Энхтайван). Иногда сооружаются памятники иноземным историческим персонажам, чья деятельность, однако, оказалась тесно связанной с важными событиями монгольской истории. Это касается выполненной по проекту Дэнзэна статуи Марко Поло, установка которой на восточной стороне площади Сухэ-Батора в 2011 году вызвала немалый общественный резонанс. И этому же

одаренному скульптору принадлежит удивительный памятник группе «Битлз», открытый в октябре 2008 года на улице Цэрэндоржа, в самом центре монгольской столицы. Его возведение обосновывалось ссылками на ту роль, которую сыграла знаменитая ливерпульская четверка в развитии мировой музыки, в том числе в Монголии. Напротив, с национальной тематикой связан своим содержанием памятник монгольским врачам всех времен (2019, Ц. Амгалан), по удивительному стечению обстоятельств открытый как раз накануне грозной эпидемии, в отражении которой наши медики сыграли поистине героическую роль.

Список, разумеется, неполон, он должен будет пополняться буквально в режиме реального времени, поскольку работа по возведению новых памятников и монументов в монгольской столице и других центрах страны еще далеко не завершена. Поэтому, подводя предварительный итог, ограничимся замечанием о том, что репинским выпускникам еще предстоит сказать важное слово в процессе национального возрождения, в плане увековечивания важнейших событий и выдающихся деятелей монгольской истории недавнего времени и далеких исторических периодов.

Выводы

Представленное исследование позволяет сделать вывод о том, что усилиями скульпторов — выпускников Института имени И.Е. Репина был сделан решающий вклад в развитие монгольской школы скульптуры. Начиная с 1950-х годов, когда развернулась энергичная деятельность А. Даваацэрэна, местная школа ваяния открыла для себя широкий спектр жанрово-типологических разновидностей скульптуры, сосредоточившись на разработке художественных форм портрета, бытовой сцены и аллегории. Со временем к ним добавились монументальная и монументально-декоративная скульптура, а также уникальная для монгольского искусства типология ландшафтной скульптуры. Важнейшую роль в сложении образно-содержательной концепции и стилистики монгольской скульптуры сыграло влияние советского искусства, воспринятое местными мастерами за годы обучения в Ленинграде. Этому также содействовала совместная работа советских и монгольских художников над монументальными комплексами на территории МНР. Однако уже на протяжении второй половины 60-х и особенно 70-х годов такое положение дел начинает меняться, заимствованные мотивы и формы всё более и более заметно переосмысляются. Это видно как в усилении национального своеобразия в произведениях скульпторов-монголов, так и в интенсификации поисков в области художественной формы, в открытии новых выразительных возможностей

пластического языка, всё дальше уходившего от требований традиционного реализма. Своего пика этот процесс достиг в произведениях скульпторов, чья деятельность развернулась уже в 80-х годах и, в особенности, после демократической революции 1990 года, когда рухнули все прежние

ограничения. Открытость скульпторов-репинцев к осуществлению новых творческих экспериментов сделала их активными участниками художественных процессов в современной Монголии, где их произведения занимают заметное место в общей панораме монгольского искусства.

Список источников

1. Волков В.В. Оленные камни Монголии. М.: Научный мир, 2002. 248 с.
2. Сыртыпова С.Д. Образ богини Тары у Дзанабазара в ряду его предшественников и последователей — от Шри-Ланки до Сибири // *Ориенталистика*. 2020. Т. 3. № 2. С. 348–378. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2020-3-2-348-378>.
3. Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // *Искусство Евразии*. 2021. № 4 (24). С. 171–186. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013>.
4. Жалцавын Энхтүвшин. Традиции народного искусства в монгольской скульптуре XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 25 с.
5. Михайлов Г.И. Культурное строительство в МНР: исторический очерк. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. 222 с.
6. Очерки истории культуры Монгольской Народной Республики / отв. ред. Д.Д. Лубсанов. Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1971. 509 с.
7. Шишин М.Ю. Основные факторы в развитии искусства Монголии в XX–XXI веках // *Манускрипт*. 2019. Т. 12. № 6. С. 207–211. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43>.
8. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздателство МНР, 1970. 146 с.
9. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989). Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989. 158 х.
10. Энхтүвшин Ж. Скульптура Монголии. Улан-Батор: [б. и.], 2001. 144 с.

References

1. Volkov, V.V. (2002) *Deer stones of Mongolia*. Moscow: Nauchnyy mir. (In Russ.)
2. Syrtyпова, S.D. (2020) 'Interpretation of the image of the Goddess Tara by Zanabazar compared to that by his predecessors and followers (from Sri Lanka to Siberia)', *Orientalistica*, 3(2), pp. 348–378. doi:10.31696/2618-7043-2020-3-2-348-378. (In Russ.)
3. Uranchimeg, D. and Yang, G. (2021) 'The formation of the art of socialistic realism in Mongolia: the main stages, the role of the Russian art school', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 170–187. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.04.013. (In Russ.)
4. Jaltsav, E. (2000) *Folk art traditions in Mongolian sculpture of the 20th century*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
5. Mikhailov, G.I. (1957) *Cultural construction in the Mongolian People's Republic: a historical essay*. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. (In Russ.)
6. Lubsanov, D.D. (ed.) (1971) *Essays on the history of culture of the Mongolian People's Republic*. Ulan-Ude: Buryatskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
7. Shishin, M.Yu. (2019) 'Basic factors of the Mongolian art development in the 20th–21st centuries', *Manuscript*, 12(6), pp. 207–211. doi:10.30853/manuscript.2019.6.43. (In Russ.)
8. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of Socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: Gosizdatel'stvo MNR. (In Russ.)
9. Sonomtseren, L. and Batchuluun, L. (1989) *A brief history of Mongolian visual arts (1940–1989)*. Ulaanbaatar: Ulsyn khevlekh gazar. (In Mong.)
10. Enkhтүвшин, Zh. (2001) *Mongolian sculpture*. Ulaanbaatar: s.n. (In Russ.)

Информация об авторе

Бямбажавын Сарантуяа, директор, Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор, Монголия. Почетный профессор Академии изобразительных искусств Монголии, zaa_saraa@yahoo.com.

Information about the author

Byambajav Sarantuya, Director, National Art Gallery of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia. Honorary Professor of the Academy of Fine Arts of Mongolia, zaa_saraa@yahoo.com.

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

Статья поступила в редакцию 14.07.2022; одобрена после рецензирования 03.08.2023; принята к публикации 04.08.2023.

The article was received by the editorial board on 14 July 2022; approved after reviewing on 03 August 2023; accepted for publication on 04 August 2023.