



Научная статья  
УДК 7.036(517.3)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.012

## Творчество Дагдангийна Амгалана: особенности стилевого развития и художественного содержания



Доржсурэн Уранчимэг<sup>a</sup>  
Яйленко Евгений Валерьевич<sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия

<sup>a</sup> [uranchimeg\\_fineart@yahoo.com](mailto:uranchimeg_fineart@yahoo.com)

<sup>b</sup> [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru)



**Аннотация.** В статье рассматривается творчество выдающегося монгольского художника XX века Дагдангийна Амгалана. До сих пор оно еще мало изучено и к тому же недостаточно известно в России, хотя роль Амгалана в развитии изобразительного искусства Монголии представляется исключительно важной. Основная задача данной статьи состоит в создании научно-методологической основы для систематизации обширного фактического и историко-художественного материала, впервые в таком объеме публикуемого в отечественной научной периодике. Впервые прослеживается творческая эволюция монгольского художника, обозначаются и характеризуются ее отдельные этапы, раскрывается стилистическое и идейно-содержательное своеобразие каждого из них. Отдельно рассматриваются вопросы о том, какую роль сыграло творчество Амгалана в распространении в монгольском искусстве «сурового стиля» и как изменились на местной почве его заимствованные формальные и тематические принципы. Также показано, что Амгалан стоял у истоков возрождения национальной традиции в художественной школе Монгольской Народной Республики, причем в качестве основного достижения в данной области рассматривается оформление Дворца бракосочетания в Улан-Баторе, выполненное по его проектам. Однако, в то же самое время, будучи необычайно разносторонним художником, во второй половине 1970-х годов Амгалан выполнил ряд картин, в которых получили отражение идеи модернизма.

**Ключевые слова:** Дагдангийн Амгалан, изобразительное искусство, Монгольская Народная Республика, Улан-Батор, «суровый стиль», национальная художественная традиция, Дворец бракосочетания, модернизм

**Для цитирования:** Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Творчество Дагдангийна Амгалана: особенности стилевого развития и художественного содержания // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 192–205. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.012>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1045>.

Original article

## The art of Dagdangijn Amgalan: features of stylistic development and artistic content

Dorjsuren Uranchimeg <sup>a</sup>  
Evgeniy V. Yaylenko <sup>b</sup>

<sup>a, b</sup> *Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia*

<sup>a</sup> *uranchimeg\_fineart@yahoo.com*

<sup>b</sup> *eiailenko@rambler.ru*

**Abstract.** This article investigates artistic legacy of Dagdangijn Amgalan, an outstanding Mongolian artist of the 20th century. Although he played a significant part in the development of Mongolian art, his oeuvre hasn't been studied yet in a satisfactory way and hasn't still been well-known for Russian readers. The main goal of this article consists in providing the solid scientific base for the systematization of a great number of facts and artworks connected to Amgalan. This new material has never been introduced to the scientific research in the Russian Federation. The article provides an overview of the whole development of Amgalan as a painter and designates individual stages in this process as well as their peculiar features in what concerns style and subject-matter. It also examines how Amgalan contributed to the dissemination of the principles of the "austere style" in Mongolian art as well as further development of its stylistic principles and content. It has also been demonstrated that Amgalan was an initiator of the revival of the vernacular artistic tradition in the art of the Mongolian People's Republic. His main achievement in this sphere constitutes the inner decoration of the Matrimonial Palace in Ulaanbaatar. Nevertheless, at the same time, in the late 1970s Amgalan produced some paintings related to the concept of Modernism.

**Keywords:** Dagdangijn Amgalan, fine art, Mongolian People's Republic, Ulaanbaatar, "Austere style", national artistic tradition, Matrimonial Palace, Modernism

**For citation:** Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. (2023) 'The art of Dagdangijn Amgalan: features of stylistic development and artistic content', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 192–205.

doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1045>. (In Russ.)

### Введение

Дивное искусство Дагдангийн Амгалан составляет самое драгоценное украшение художественной школы Монголии. Во многом благодаря ему к началу 70-х годов она достигла самой высокой точки в своем развитии, выйдя на уровень, сопоставимый с достижениями художников Советского Союза и западноевропейских стран. Однако ее достижения покажутся еще более впечатляющими, если принять во внимание, что прошло лишь около полувека с тех пор, как на местной почве начали впервые утверждаться принципы станковой живописи и новые изобразительные техники. Монгольское искусство XX века

развивалось стремительно. Взяв старт на рубеже, где еще полновластно царили эстетические нормы Средневековья, оно завершило разбег в конце века на территории модернизма, куда ее привел Амгалан. Начав карьеру в качестве рядового работника в художественно-ремесленных мастерских Улан-Батора, он быстро возвысился до уровня первоклассного мастера, не уступавшего ни в техническом умении, ни по творческой силе дарования лучшим художникам Советского Союза. Его уникальная творческая личность сформировалась под воздействием ряда важных факторов, среди которых были огромный талант, превосходное образование, полученное в СССР,

редкое трудолюбие. Немалую роль сыграли благоприятные условия для осуществления художественной деятельности, созданные в Монгольской Народной Республике, при всех издержках, связанных с жестким идеологическим контролем со стороны партийно-государственного аппарата. Но даже этот фактор Амгалан сумел грамотно использовать в собственных целях. Благодаря покровительству партийных руководителей, в первую очередь — генсека МНРП Юмжагийн Цэдэнбала, он смог возобновить полузабытые традиции старинного искусства Монголии, положив начало тому, что ныне именуется «монгольским национальным возрождением».

Оттого его собственное искусство, возникшее в последней трети прошлого века, принадлежит сегодняшнему дню, сохраняя актуальность как программа действий для современных монгольских художников. Что же касается историков искусства, то их первоочередную задачу составляет внимательное изучение творческих результатов Амгалана и верная оценка его вклада в развитие местной художественной школы. Исследовательская работа в этом направлении уже начата и активно проводится монгольскими и российскими специалистами. Главным подтверждением тому служит коллективная монография о творчестве Амгалана, в настоящее время подготовленная к печати, а также ряд появившихся за последние годы научных и научно-популярных публикаций о нем [1, с. 1–297; 2, с. 156–162; 3, с. 116–122; 4, с. 1–210]<sup>1</sup>. Рассмотрению деятельности Амгалана как выдающегося педагога уделено место на страницах недавно вышедшей книги по истории Академии изобразительного искусства в Улан-Баторе [7, с. 1–304].

Что касается данного текста, то его главная цель состоит в представлении ряда отдельных аспектов творческой деятельности монгольского художника. Отнюдь не претендуя на ее всестороннее рассмотрение ввиду ограниченного объема статьи, мы сконцентрируем внимание на нескольких произведениях, которыми обозначаются важнейшие этапы развития его творческой карьеры. Их искусствоведческий анализ поможет уяснить, в чем заключаются уникальность дарования Дагдангийн Амгалана и его вклад в развитие местной художественной школы.

#### «Перед выступлением»

Дагдангийн Амгалан родился в 1933 году в местности Дарьганга в сомоне Халзан Сухэ-Баторского аймака. С ранних лет он показывал большие способности к творческому труду, усердно практикуясь в технике рисунка черной тушью. Начальное художественное образование получил

в Улан-Баторе, куда был отправлен в 1946 году после победы на конкурсе детского рисунка; там же с 1950 года Амгалан трудился в художественно-ремесленных мастерских. Спустя несколько лет ему представилась возможность отправиться в Москву, где он поступил в Художественный институт имени В.И. Сурикова, в котором обучался с 1957 по 1963 год, сначала на графическом, а затем на живописном факультетах. По возвращении домой Амгалан возобновил активнейшую творческую и педагогическую деятельность, сначала в живописном классе Музыкально-хореографического училища в Улан-Баторе, а затем в созданном на его основе местном Художественном училище (ныне Академия изобразительного искусства, носящая его имя).

Талант Амгалана был по достоинству оценен государством. В 1963 году он получил Государственную премию, а позднее был удостоен звания народного художника Монгольской Народной Республики. В 1986 году он занял должность директора художественного фонда комитета Союза художников Монголии, а немного позднее возобновил педагогическую деятельность в стенах родного училища, где трудился до последних дней жизни (Амгалан скончался в июне 2009 года).

Пунктир жизненных дат дает ключ к уяснению самобытной природы дарования Амгалана. Он окончил Суриковский институт вполне взрослым, сложившимся человеком, уже обладавшим опытом самостоятельной творческой деятельности (первые картины Амгалана, жанровые сцены из монгольского быта, относятся ко времени первой половины 50-х годов). Это означает, что учебная программа была воспринята им с позиций сформировавшегося художника, способного к внимательному отбору и критической оценке усваиваемого материала. Полученные знания никогда не представлялись ему в качестве незыблемого канона, раз и навсегда принятой на вооружение догмы, четкой и однозначной программы действий (как нередко бывает с академическими неопитами, опасющимися обнаруживать самостоятельность творческой мысли). Напротив, процесс усвоения институтского курса в случае с Амгаланом принял вид своеобразного творческого диалога, когда новая информация осмысливается в качестве ответа на вопросы, поставленные опытом осуществления собственной творческой практики.

Оттого уже в годы обучения в Москве появились на свет первые зрелые работы Амгалана, его самые узнаваемые, «знаковые», как сказали бы теперь, произведения. То были линогравюра «Доброе утро, мама!» (1962) и плакат «Минуя капитализм» (1961), за которые, наряду с другими графическими композициями, он получил Государственную

<sup>1</sup> Также о некоторых произведениях Дагдангийн Амгалана см., например, [5; 6] и др.

## 1. Д. Амгалан.

**Перед выступлением.**

1965.

Холст, масло.

70 x 190.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

премию в год окончания Суриковского института — поразительное обстоятельство, попросту невозможное, немислимое в случае с кем-то иным. Немного позднее появились на свет его картины, отмеченные редкой зрелостью творческой мысли и столь же редким совершенством изобразительного стиля. Они составляют, если так будет позволено сказать, «реалистическое» направление в искусстве Амгалана, увенчанное выполненной в 1965 году картиной «Перед выступлением» (рис. 1).

Ее содержание представляет эпизод из жизни обитателей далекого степного кочевья, чей размеренный покой оказался потревоженным приездом художественной бригады из далекого Улан-Батора. Намереваясь начать рассказ, Амгалан выбирает для картины сильно вытянутый горизонтальный формат, задающий порядок обстоятельного, изобилующего подробностями изобразительного повествования. Однако, едва начавшись, подобно неспешно разворачивающемуся свитку, оно тут же обрывается в то мгновение, когда перед зрительским взором наподобие волшебного видения возникает изображение артистки в броском сценическом облачении. Пристально вглядываясь в зеркало, она поправляет головной убор. Расцвеченная празднично-яркими красками национального костюма, ее фигура неожиданно вырастает перед нами, заслоняя далекую перспективу, отчего неспешное скольжение жизни словно замирает, останавливаясь в благоговейном молчании. Помимо воли задерживая взгляд на изображении молодой женщины, мы любуемся строгими правильными чертами, выражающими гордый нрав монголки, ее царственной осанкой и исполненными достоинства манерами.

Яркие краски, полные всепобеждающей силы и торжества, подобно вспышке света, отделяют

ее от движения будней, отчего начинает казаться, что она существует в каком-то ином измерении, чем припавшие к юрте дети или скотоводы на дальнем плане. Стремясь усилить такой эффект, Амгалан тонко варьирует выразительные средства. Дальний план картинного пространства прописан в беглой импрессионистической манере. Применение приемов пленэрного письма выдает почерк выпускника Суриковского института, где наставником Амгалана был Геннадий Королёв, отпрыск позднего московского импрессионизма. Но затем всё резко меняется. Сноп солнечного света, растворяющий в мареве золотистого свечения далекие юрты, сгущается, становясь материальным, в ярких красках костюмного облачения, где художник использует насыщенные краски, положенные на картинную поверхность в виде крупных цветочных пятен.

В декоративной выразительности картинного колорита оживает воспоминание о традиционном стиле «монгол зураг», основанном на использовании изобразительных принципов традиционного монгольского искусства [8, с. 36–37]. Одновременно, стремясь зрительно отделить изображение артистки от фона, художник прибегает к использованию оригинального изобразительного приема. Его суть заключается в воспроизведении распространенного иконографического мотива западноевропейского искусства, представляющего женщину перед зеркалом. Перенесенный в область бытового жанра, живописующего солнечные монгольские будни, он сразу же опознается в качестве репрезентанта иного художественного мира, где некогда получил изобразительное оформление, — мира классического искусства. Заимствованной отсюда композиционной формулой, обладающей разработанной семантикой, изобразительный план картины как бы рассекается надвое. Жанровые

мотивы смещаются на периферию картинного пространства, уступая главное место легкоузнаваемой иконографической комбинации, концентрирующей зрительское внимание на образе прекрасной монголки.

Нет ничего удивительного в том, что Амгалан обнаруживает хорошее знание истории классического искусства. В то время, когда художник учился в Суриковском институте, там преподавал Михаил Владимирович Алпатов, великий русский историк искусства с поразительно широким кругозором научных интересов и колоссальными познаниями. Куда интереснее задаться вопросом о том, что привело Амгалана к такой идее соединения в *одном* произведении совершенно разных визуальных схем, когда легкоузнаваемый иконографический мотив возникает в ином изобразительном контексте. Такого соединения, которое оборачивается эффектом сосуществования в картинном пространстве различных уровней реальности, одну из которых представляет будничная действительность, а другая опознается как мир искусства. Нетрудно усмотреть тут сходство с излюбленным приемом лидеров московского концептуализма Эрика Булатова и Олега Васильева, в какой-то мере — Ильи Кабакова (правда, более позднего времени). Выразительный эффект их произведений также часто строился на принципе совмещения различных смысловых планов, достигаемого за счет цитирования узнаваемого первообраза. Так организован изобразительный сценарий знаменитой картины Эрика Булатова «Улица Красикова», где навстречу людскому потоку, заполняющему тротуар, энергично шагает плакатный Ильич, который выглядит «живее всех живых» на фоне сонных московских обывателей, что вяло бредут ему навстречу.

Амгалан и концептуализм! Но, как мы увидим позднее, монгольский художник отнюдь не был чужд модернизма, а самое главное, существуют весьма веские основания предполагать возможность творческих контактов с концептуальным направлением. Его лидеры так же, как и он, обучались в Суриковском институте, правда — немного раньше. Илья Кабаков и Эрик Булатов родились в один год с Амгаланом (1933), Олег Васильев был на два года старше. Кабаков окончил обучение в Суриковском институте в тот год, когда туда поступил Амгалан (1957), Эрик Булатов и Васильев вышли из стен общей художественной *alma mater* в следующем году. Они были представителями одного поколения, буквально «дышавшие одним воздухом», и то был воздух перемен, в котором носилось явственное ощущение новизны. Нельзя исключать, что в ходе сложной филиации идей новаторские замыслы будущих концептуалистов

могли привлечь заинтересованное внимание Амгалана, творчески воспринявшего их.

### **Диалог с советским искусством. Самоопределение**

Уникальное свойство дарования Амгалана состояло в умении сохранять собственную самобытность, всегда оставаясь самим собой в контактах с иными художественными мирами. Чрезвычайно восприимчивый, открытый любым влияниям, он в то же время никогда им не подчинялся, а, напротив, сам подчинял заимствованное собственным целям. Он был слишком крупной величиной, чтобы без остатка раствориться в чужом искусстве: подобно Александру Иванову, он всех слушал и никого не слушался<sup>2</sup>.

Амгалан всегда находился в диалоге с кем-то, причем то был именно диалог, собеседование равных, но отнюдь не рабское подчинение чужому авторитету. В этом убеждаешься, когда изучаешь историю его взаимодействия с традицией так называемого сурового стиля [9, с. 515–522]. Сложившийся в советском искусстве около 1960 года, «суровый стиль» вскоре превратился во влиятельный фактор художественной жизни Советского Союза и социалистических стран, где не замедлили возникнуть его локальные версии. Монголия не представляла тут исключения. Именно Амгалан одним из первых перенес на местную почву основополагающие принципы «сурового стиля», которые быстро освоил, чтобы затем, однако, коренным образом их переработать.

Сближению Амгалана со спартанской эстетикой шестидесятников во многом поспособствовало то, что многие из них также получили профессиональное образование в Суриковском институте (Тенгиз Салахов, Павел Никонов, Виктор Попков, братья Смолины и другие), ставшем — как тогда говорили — «кузницей кадров» формирующегося «сурового стиля». Оттого некоторые ранние произведения монгольского живописца практически неотличимы от советских полотен. Живописное решение картины «Строители» (1964, рис. 2) обладает несомненным сходством со «Строителями Братска» Виктора Попкова. Однако опыт работы над ней должен был поставить перед Амгаланом вопрос о способах сохранения собственной творческой идентичности, поскольку следование канонам «сурового стиля» неизбежно оборачивалось появлением монгольских «двойников» известных произведений советского искусства.

Осознавая это, во второй половине 60-х годов он выработал для себя ясную художественную стратегию, осуществление которой привело к поразительным творческим результатам. Амгалан начал, со временем всё более уверенно,

<sup>2</sup> Выражение Павла Чистякова.

2. Д. Амгалан.

**Строители.**

1964.

180 x 230.

Холст, масло.

Национальная

художественная галерея

Монголии, Улан-Батор



экспериментировать с формальным канонем «сурового стиля», обогащая его новыми выразительными средствами. В данной связи заслуживают особого внимания три важных обстоятельства. *Во-первых*, новые способы художественного выражения были заимствованы, а точнее — перенесены Амгаланом из других областей *собственной* творческой деятельности (печатная графика, позднее декоративно-прикладное искусство). *Во-вторых*, как следствие, адаптация принципов «сурового стиля» к местным условиям осуществлялась одновременно в нескольких направлениях стилистической эволюции, что обусловило поразительное разнообразие достигнутых результатов. И, *в-третьих*: переосмысление возможностей «сурового стиля», напорч лишенного примет *couleur locale*, проходило под знаком возрождения национальных традиций монгольского искусства.

Картина «Начало большого строительства» (1964) тематически полностью соответствует содержательной программе «сурового стиля»,

требовавшей показа столь же суровых трудовых будней строителей коммунизма. Ее композиционное построение и колористическое решение отличаются продуманной конструктивностью соединения отдельных элементов. Амгалан предпочитает работать крупными пятнами цвета, как в своих линогравюрах и плакатах начала 60-х годов. Перевод стилистики графического искусства в монументальный формат сообщает картине сходство с живописным панно. Заимствуя тематику «сурового стиля», Амгалан на протяжении второй половины 60-х всё заметнее отдалялся от его изобразительной манеры, постепенно вырабатывая собственные стилистические решения, не имевшие ничего общего с работами советских художников. В 1967 году он выполнил триптих, содержание которого развивает тему неразъединимой дружбы монгольского народа с советскими людьми. Каждая часть имеет свое наименование: «Пророчество», «Благословение» (рис. 3), «Вера». Размещенные вдоль переднего плана фигуры образуют



3. **Д. Амгалан.**  
**Благословение.**

1967.

161 x 322.

Холст, масло.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор



4. **Д. Амгалан.**  
**Хозяева Родины.**

1972.

134 x 131.

Холст, масло.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

## 5. Дворец бракосочетания.

1976.

Улан-Батор.

Фото авторов



подобие фриза, плотно заполняя картинную поверхность. Подчеркивая выразительность силуэтов, зрительно воспринимаемых в контрастном выражении на светлом фоне, художник усиливает экспрессию волнообразных контурных линий. Он уделяет особое внимание проработке картинной поверхности, покрытой мозаикой красочных пятен, которые очерчены витиеватыми узорами линий.

Образуемые ими декоративные комбинации наводят на мысль о внимательном изучении Амгаланом народных монгольских орнаментов, создававшихся некогда искусными мастерами-дарханами. Новые принципы живописного построения хорошо заметны в картинах первой половины — середины 70-х годов, например, в «Хозяевах Родины» (1972, рис. 4). Ее персонажи — это мужчина, который сплетает из веревок петли сложного узла, и двое детей, девочка и мальчик. Узел символизирует непрерывность бесконечной цепи поколений. В Монголии его также именуют «узлом счастья», способ достижения которого в земном странствии показан на примере идиллической семейной сцены. Облаченный в традиционный монгольский костюм отец воплощает идею соединения прошлого и настоящего. Занятия детей обращены в грядущее: дочь читает книгу,

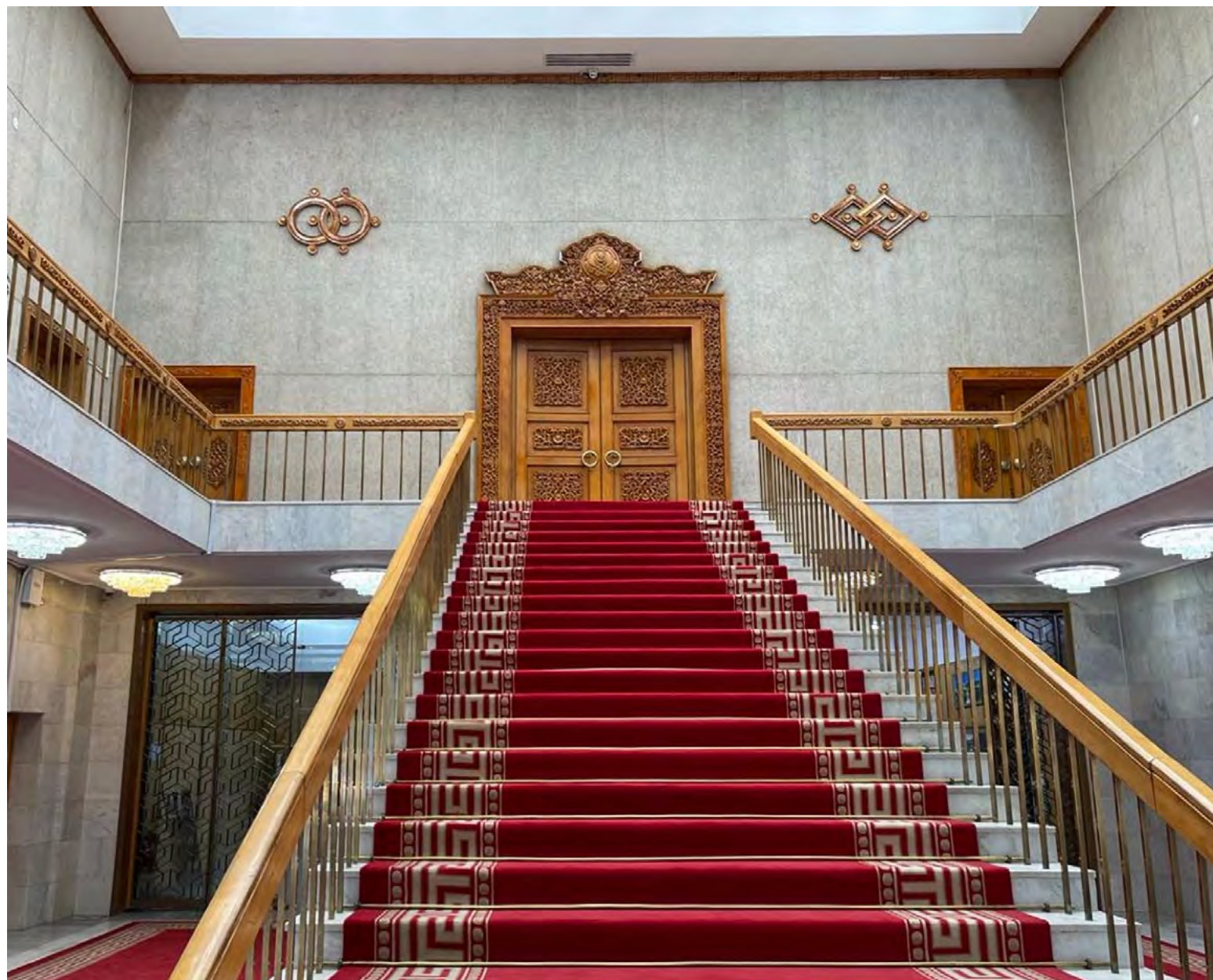
в мальчике, занятом изучением природы, угадывается будущий ученый-естествоиспытатель. Втроем они составляют одно звено бесконечной цепи, остальные звенья которой — это несчетные поколения древнего рода кочевников, испокон веков обитавшего среди равнин и горных хребтов Монголии.

Узор узла обозначает духовную связь с ними и взаимную любовь родителей и детей. Его переплетения задают основу для развития изобразительной стилистики картины, ритмический строй которой формируется округлыми очертаниями живописных форм. Отсутствие иллюзорного пространства и объема сообщает изображению отчетливое сходство с витражом. В этом смысле произведение Амгалана воспринимается как проба сил накануне работы во Дворце бракосочетания, центральным мотивом декорации которого служит огромное застекленное окно.

### **Вершина карьеры.**

#### **Дворец бракосочетания**

Интерес Амгалана к мотивам народного орнамента во многом стимулировался его собственными творческими усилиями в сфере декоративно-прикладного искусства, ориентированной на возрождение национальной



6. Дворец  
бракосочетания.

Улан-Батор.

Вид вестибюля.

Фото авторов

художественной традиции. Основную практическую задачу такой деятельности составляло создание предметно-пространственной среды, образное решение которой гармонично соединяло бы современные технологии и мотивы традиционного монгольского искусства. Эта задача была решена в оформлении внутреннего пространства Дворца бракосочетания в Улан-Баторе, выполненного командой художников под руководством Амгалаана в середине 1970-х годов (рис. 5). Дворец был открыт для жителей города в 1976 году в качестве подарка «монгольской молодежи» от братского народа Советского Союза. Проведение в жизнь этого замысла, как сказали бы ныне, «пролоббировала» сама Анастасия Филатова, всесильная супруга самого Цэдэнбала, с которой Амгалаан легко находил общий язык.

Здание Дворца бракосочетания размещается в самом центре города недалеко от Национального парка отдыха. Своим изящным обликом оно

резко контрастирует с современной офисной застройкой окружающей территории. Компактный геометрический объем здания увенчан сильно выступающей крышей, поверх которой размещена стеклянная пирамида с навершием в виде шпиля (*ганжир*). Облик Дворца в основных чертах воспроизводит структуру буддийских храмовых построек (пирамидальный силуэт, трехэтажная конструкция, ганжир), отчетливо перекликаясь с постройками расположенного неподалеку монастыря Чойджин ламы (*Чойджин-Ламын Сумэ*). Ровные плоскости стен покрыты узорами традиционного монгольского орнамента, подготавливая к вступлению в интерьерное пространство, в оформлении которого он осмыслен в качестве лейтмотива.

Внутреннее пространство Дворца открывается вестибюлем, откуда на обходную галерею второго этажа ведет парадная лестница (рис. 6). В оформлении интерьера превалирует мотив орнаментального узора. Стилизованным

7. Дворец  
бракосочетания.

Улан-Батор.

Дверь.

Фото авторов



растительным декором покрыты поверхности перил, а стены украшены эмблемами в виде двух сплетенных колец. Даже светильникам под обходной галереей придана выразительная орнаментальная форма. Настоящей шедевр искусства резьбы по дереву — ведущая в Золотой зал дверь, филенки которой тесно заполнены резным узором, а ручки остроумно трактованы в виде двух обручальных колец (рис. 7). Изобилие декора на дверях выразительно оттеняется по контрасту гладкой поверхностью стен, покрытых светлыми плитами искусственного мрамора. На их фоне резные растительные узоры как будто обретают органическую силу роста, присущую древесным побегам и ветвям.

Сквозь распахнутую дверь в обрамлении нарядной резьбы дверного косяка можно видеть выполненный по проекту Амгалаана огромный витраж Золотого зала, где происходит церемония заключения брака. Он размещен на противоположной от входа стене, символизируя Монголию, образ которой волшебным образом оживает среди свадебного чертога, где двое дают клятву верности перед священным ликом родной природы. Поразительно, какой вершины достигло тут монгольское искусство, никогда не знавшее витража как особой изобразительной формы, обладающей собственными выразительными средствами. Вновь Амгалаан обнаружил незаурядную эрудицию в области истории искусства, на сей раз — западноевропейского Средневековья, традициями которого он, без сомнений, вдохновлялся, проектируя застекление огромного светонесущего окна, сотканного «из пламя и света». Уникальное колористическое чутье позволило искусному художнику переложить мотивы реального ландшафта на язык изысканных цветовых гармоний, что сродни проникновенным мелодиям народных монгольских песен, звучащих на свадебной церемонии.

Хотя возведению Дворца придавалось особое значение со стороны партии и государства, а на торжественном открытии присутствовало Политбюро МНРП в полном составе, в его декоре совсем не отражена социалистическая тематика. Монгольское возрождение, осуществлявшееся Амгалааном, имело отчетливо ретроспективный характер. Оно было устремлено к старинным национальным традициям и народным обычаям заключения брака, а не к безликим социалистическим нормам и трескучим лозунгам, славящим «новую жизнь». Именно поэтому символика декора Дворца бракосочетания остается актуальной и теперь, а сам он необычайно востребован среди молодежи Улан-Батора как место заключения проведения свадебной церемонии. Его удивительное оформление, выполненное под руководством Амгалаана, помещают здание Дворца в первый ряд

художественных сокровищ монгольской столицы. Ничего подобного этому поразительному памятнику нельзя обнаружить ни в искусстве Советского Союза, ни в бывших социалистических странах. При всём том он всё еще ожидает тщательного искусствоведческого исследования, которого по достоинству заслуживает.

### Монгольский модернизм

Движение к возрождению национальной традиции отличало развитие изобразительного искусства практически во всех социалистических республиках Советского Союза. Оно заявило о себе у художников Средней Азии и Прибалтики, в закавказских республиках и Украинской ССР. Однако было бы непростительной ошибкой рассматривать на таком фоне искусство Монгольской Народной Республики в качестве всего лишь «аналогичного явления», сродни всему тому, что происходило в художественной жизни СССР. Столь неосторожное утверждение обернулось бы полным непониманием национального своеобразия монгольской школы, удивительным образом соединившей традиционные мотивы с идеями радикального модернизма. Значение деятельности Амгалаана в этом отношении трудно переоценить, самое же поразительное состояло в том, что, даже осуществляя дерзкие по тем временам эксперименты, он по-прежнему оставался обласканным властями, занимая видное положение в художественной жизни МНР.

Если принять за отличительные признаки модернизма, *во-первых*, придание базовым изобразительным средствам (рисунок, колорит) роли самостоятельных выразительных факторов, независимых от предмета изображения, и, *во-вторых*, смещение художнического внимания с воссоздания видимой реальности на ее субъективное зрительное переживание, то дело обстоит следующим образом. Предел сближения искусства Амгалаана с модернистской эстетикой образуют картины «Говийн эгшиг» («Мелодия Гоби», 1979) и «Тайгын эгшиг» («Мелодия тайги», 1978). Они были задуманы как парные, поскольку выполнялись в одной технике и обладают одинаковыми размерами, а главное — демонстрируют одинаковый подход к переосмыслению натурального мотива. Особенный интерес в этом отношении представляет более ранняя работа, показывающая сцену на стройплощадке (рис. 8). Ее содержание обыгрывает хорошо знакомую тему противопоставления двух разных миров, где прошлое воплощено в образе бревенчатого сруба и поленницы дров, а приметой современности служит вырастающее вдали многоэтажное здание.

Идея картины восходит к известной гравюре Иллариона Голицына «Старое и новое», в которой

8. Д. Амгалан.

Тайгын эгшиг

(Мелодия тайги).

1978.

150 x 150.

Холст, масло.

Национальная

художественная галерея

Монголии, Улан-Батор



также присутствуют ветхие покосившиеся домики на переднем плане и новостройки вдали. Однако у Амгалана всё выглядит совершенно иначе. Мы видим расположенное на заднем плане здание сквозь ряды труб, положенных друг на друга. Показанные в ракурсе, они разделяют его поверхность на ряды окружностей и овалов. Фасад дробится на множество геометрических фигур разнообразной формы. Ими расчленяется изображение строителя, шагающего вдали, ими раскрыт пейзаж. Столь остроумное превращение одного

формального мотива в *лейтмотив* живописно-композиционной организации выдает сопричастность Амгалана эстетике модернизма. Эффектный художественный прием целиком составляет основу изобразительного сценария картины. Творческий метод осмыслен в качестве главной *содержательной* категории, поскольку демонстрированием его возможностей подменяется сама идея картинного содержания.

Подобный подход был типичен для модернизма позднего двадцатого века с его культивированием

принципа «преднамеренной стилизации определенного взгляда на реальность» [10, с. 226]. Оставляя на будущее рассмотрение темы взаимосвязей искусства Амгалаана с новаторскими направлениями, отметим определенную стилистическую близость его работ конца 70-х эстетике поп-арта, вернее, того направления, которое представлено деятельностью Дэвида Хокни. В этом мире мнимо «живые» формы легко способны превращаться в «неживые», как в парной картине Амгалаана, где в качестве основы для ритмического узора выбрано стилизованное изображение верблюда. Умноженное многократным повторением, оно превращается в эмблему, условный знак на картинной поверхности, где, словно в пазле, уложены рядами абсолютно одинаковые изображения животных. Образованная ими плоскость рассекает пространство, отделяя мужскую фигуру на переднем плане от далекого пейзажа. Экспериментальный характер картины усилен колористическим решением, соединяющим разнообразные оттенки красного, оранжевого и розового цветов.

Следующим шагом должно было стать окончательное устранение живописной предметности в пользу развития орнаментально-декоративного начала. Однако Амгалаан не сделал этого шага. Он свернул с дороги модернизма, которая столь заманчиво открывалась перед ним в конце 70-х годов. Его работы следующего десятилетия характеризуются тонко найденной мерой сближения неизобразительного и реалистического начал во имя углубления картинного содержания.

Примером служит картина «Мечта» (1981) с ее многоцветием облаков, что нависают над земной поверхностью, расходясь плотными концентрическими кругами и вызывая ассоциации с образом колеса сансары, чудесно вознесенного в небесный простор.

### Заключение

Рассмотрение произведений Дагдангийна Амгалаана позволяет сделать ряд выводов, характеризующих искусство этого выдающегося монгольского художника. Он достиг полной творческой зрелости достаточно рано, в середине 1960-х годов, вскоре после окончания Художественного института имени В.И. Сурикова. Его живопись тех лет характеризуется мастерским владением изобразительной техникой и глубиной образного содержания. Испытав влияние эстетики «сурового стиля» советского искусства, он сумел предложить оригинальную версию этого художественного направления, обогатив его национальными изобразительными мотивами. Увлечение ими со временем привело Амгалаана к оформлению Дворца бракосочетания в Улан-Баторе. С другой стороны, особенный интерес вызывает вопрос о его связях с традициями модернизма, поскольку в некоторых произведениях конца 70-х Амгалаан сближается с его эстетическими принципами. В заключение следует отметить, что работа по изучению наследия монгольского художника только начата, оно всё еще ожидает своего полноценного и основательного исследования в будущем.

### Список источников

1. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы : дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.
2. Мушников Е.А. Творчество монгольского художника Дагдангийна Амгалаана: национальное своеобразие и влияние русской живописной школы // Седьмые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов XV научно-практической конференции / ред. Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. С. 156–162.
3. Нехвядович Л.И., Мелехова К.А., Уянга З. Творческий метод монгольского художника-графика Дагдана Амгалаана: мировоззренческие основания, средства художественной выразительности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 56. С. 116–122.
4. Амгалаан орчлон / эмхтгэгч: Ц. Баттөр, С. Төгс-Оюун. Улаанбаатар: Сэлэнгэ пресс ХХК, 2013. 210 х.
5. Энхтүвшин Ж. Великая степь в пейзажах монгольских художников // География искусства: многомерные образы пространства : сб. статей / отв. ред. О.А. Лавренова. М.: АНОВО «Институт кино и телевидения (ГИТР)», 2022. С. 272–288.
6. Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 4 (23). С. 170–187. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013>.
7. Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон / ерөнхий редактор Э. Сонинтогос. Улаанбаатар: [Хэвлэлийн газар байхгүй], 2021. 304 х.
8. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
9. Мушников Е.А. Тенденции «сурового стиля» в произведениях монгольских художников второй половины XX века // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения. 2014. № 7. С. 515–522.
10. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. 248 с.

### References

1. Chutcheva, K.A. (2006) *Fine art of Mongolia of the 20th century in the context of the influence of the Russian art school*. Cand. Art sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
2. Mushnikova, E.A. (2018) 'Creativity of the Mongolian artist Dagdangiin Amgalan: national identity and influence of the Russian school of painting', in Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Seventh Snitko Readings on Art History [Conference proceedings]*. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 156–162. (In Russ.)
3. Nekhvyadovich, L.I., Melekhova, K.A. and Uyanga, Z. (2021) 'The creative method of Mongolian graphic artist Dagdan Amgalan: ideological foundations, means of artistic expression', *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv = Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (56), pp. 116–122. (In Russ.)
4. Battor, Ts. and Togs-Oiuun, S. (comps.) (2013) *Amgalan orchlon*. Ulaanbaatar: Selenge Press LLC. (In Mong.)
5. Enkhtuvshin, Ja. (2022) 'The Great Steppe in the landscapes of Mongolian artists', in Lavrenova, O.A. (ed.) *The geography of art: Multidimensional images of space*. Moscow: GITR Film and Television School, pp. 272–288. (In Russ.)
6. Uranchimeg, D. and Yang Guoqing (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.)
7. Sonintogos, E. (ed.) (2021) *A brief history of the Institute of Fine Arts*. Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
8. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Publishing House of Mongolia. (In Russ.)
9. Mushnikova, E.A. (2014) 'Trends in the "severe style" in the works of Mongolian artists of the second half of the 20th century', *Evraziystvo: teoreticheskiy potentsial i prakticheskiye prilozheniya = Eurasianism: theoretical potential and practical applications*, (7), pp. 515–522. (In Russ.)
10. Turchin, V.S. (1993) *Through the labyrinths of the Avant-garde*. Moscow: Moscow State University. (In Russ.)

### Информация об авторах

*Доржсурэн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, директор Академии изобразительного искусства, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, uranchimeg\_fineart@yahoo.com.*

*Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, почетный профессор Академии изобразительного искусства, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, eiailenko@rambler.ru.*

### Information about the authors

*Dorjsuren Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, Director of the Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, uranchimeg\_fineart@yahoo.com.*

*Evgeniy Valerievich Yaylenko, Full Dr. Sc. (Art History), Professor Emeritus of the Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, eiailenko@rambler.ru.*

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.  
The authors declare that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 02.10.2023; одобрена после рецензирования 23.10.2023; принята к публикации 27.10.2023.*

*The article was received by the editorial board on 02 October 2023; approved after reviewing on 23 October 2023; accepted for publication on 27 October 2023.*