

Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С.176–191. ISSN 2518-7767 (online)  
*Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, 2023, (4), pp. 176–191. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья  
УДК 7.036:76(517.3)  
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.011

## Мир графики Дагдангийна Амгалана



Бямбажавын Сарантуяа

*Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор, Монголия*  
*zaa\_saraa@yahoo.com*

**Аннотация.** В статье рассматриваются графические произведения выдающегося монгольского художника Дагдангийна Амгалана (1933–2009). Впервые в научной литературе ставится вопрос об особом значении графики в его творчестве и анализируются основные произведения, относящиеся к данному виду искусства. Основное внимание уделено трем выполненным им сериям линогравюр — «Социалистический Улан-Батор» (1961), «Утро моей родины» (1962) и «Рождение человека» (1966). В качестве основной исследовательской задачи поставлены вопросы о том, каким образом выстраиваются связи между отдельными графическими листами внутри каждой серии и какими выразительными средствами пользовался художник. Делается вывод об эволюции на протяжении 1960-х годов изобразительной стилистики и художественных приемов организации рассказа, использованных Амгаланом. В статье показано, что графика служила для него в качестве области художественного эксперимента, где формировались стилистические решения, впоследствии применявшиеся в других видах искусства.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Монголии, Дагдангийн Амгалан, Монгольская Народная Республика, печатная графика, линогравюра, графическая серия, Московский художественный институт имени В.И. Сурикова

**Для цитирования:** Сарантуяа Б. Мир графики Дагдангийна Амгалана // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 176–191. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1047>.

Original article

## The world of graphics by Dagdangijn Amgalan

Byambajav Sarantuya

National art gallery of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia  
 zaa\_saraa@yahoo.com

**Abstract.** This article deals with the investigation of graphic works by an outstanding Mongolian artist Dagdangijn Amgalan (1933–2009). For the first time in the historiography of Mongolian art, we explore the specific position of the drawing art in his artistic output studying his main artworks in this specific medium. In the focus of our attention, there are three graphic series produced by Amgalan — “Socialist Ulaanbaatar” (1961), “My Land’s Morning” (1962), and “Birth of a Human Being” (1966). The main goal of this research consists in exploring the principles of reciprocal interconnections between different pieces within the framework of each series as well as expressive means used by the Mongolian artist. Given this, we are trying to demonstrate how Amgalan’s graphic style and narrative principles had been developing during the course of the 1960s. It was proved that Amgalan’s graphic art served for him as a kind of the testing laboratory for experimenting with different stylistic forms which, in their turn, consequently had been employed in other spheres of Amgalan’s prolific artistic activity.

**Keywords:** fine art of Mongolia, Dagdangijn Amgalan, Mongolian People’s Republic, printing, graphics, linocut, graphic series, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov

**For citation:** Sarantuya, B. (2023) ‘The world of graphics by Dagdangijn Amgalan’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 176–191. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.011.  
 Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1047>. (In Russ.)

### Введение

Творческая личность монгольского художника Дагдангийн Амгалан была поистине уникальной. Он много трудился как живописец, активно работал в области декоративно-прикладного искусства, был выдающимся педагогом<sup>1</sup>. Амгалан — один из немногих мастеров местной школы, чье имя широко известно за пределами Монголии (об этом говорит тот факт, что он входил в экспертный совет конкурса по созданию плакатов для московской Олимпиады 1980 года) [2, с. 180]. Однако монгольскому зрителю он в первую очередь известен как художник-график. Всем памятли его произведения, линогравюра «Доброе утро, мама!» (1962) и плакат «Минуя капитализм» (1961, рис. 1), которые в годы существования Монгольской Народной Республики встречались

буквально на каждом шагу да и теперь еще украшают городской ландшафт Улан-Батора. В историографии монгольского искусства XX века также преобладает рассмотрение его графических работ [3, с. 71–73; 4, с. 15; 5, с. 71; 6, с. 286; 7, с. 116–122]<sup>2</sup>.

Суций Протей в искусстве, Амгалан отличался поразительной способностью к постоянному изменению собственного творческого облика, он неустанно экспериментировал с новыми выразительными средствами в живописи, позднее, в 70-х годах — в области прикладного искусства, чему в ту пору отдавал заметную долю внимания. Однако именно в графике он ранее всего предстает перед нами художником, который обрел себя и твердо следует однажды выбранной дороге.

<sup>1</sup> О деятельности Амгалан-педагога, имевшей колоссальное значение для развития национальной художественной школы в Монголии в последней трети прошлого века, см: [1, с. 90–100, 105–106].

<sup>2</sup> Большое количество графических произведений Амгалан приводит в книге «Амгалан орчлон» [8]. Она остается единственным на сегодняшний день монографическим изданием, которое целиком посвящено этому монгольскому художнику. Сюда входят собранные составителями прижизненные публикации об Амгалане в монгольской прессе, интервью с ним и воспоминания современников.



1. Д. Амгалан.

**Миную капитализм.**

1961.

Гуашь, бумага.

101 x 70.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

Уже в графических работах, выполненных Амгаланом — студентом Суриковского института, отчетливо заметно уверенное владение необходимыми техническими приемами и ясное понимание того, как особенности выбранного материала (обычно им был линолеум) повлияют на художественный образ. Можно сказать, что Амгалан мыслит образами, обретавшими в его сознании особую художественную форму, свойственную именно произведениям графики, причем вне зависимости от того, над чем он трудился в данный момент. Будь то станковая картина, замысловатая эмблема или рельеф, всякий раз изначальный замысел формировался у него в области графики, чтобы затем пересечь межвидовые границы и утвердиться в соответствующей сфере деятельности.

Оттого графика служила для Амгалана своеобразной «испытательной лабораторией», где обычно опробовались новые выразительные приемы и образные решения. Там они доводились до уровня совершенства, прежде чем получить дальнейшее развитие в других видах искусства. В известной мере сама эволюция Амгалана-живописца на протяжении 60-х годов определялась его успехами и достижениями в сфере печатной графики, поскольку именно в ту пору его мастерство как автора линогравюры достигло своей высшей точки.

Вот почему отнюдь не кажется преувеличением мнение, что по самой природе своего дарования Амгалан был художником-графиком *par excellence*. С ранних лет он испытывал к графическому искусству какую-то особую привязанность, возможно, коренившуюся в самой природе его таланта. Свой первый творческий опыт, еще будучи ребенком, Амгалан приобрел, выполняя рисунки тушью. Победа на конкурсе детского рисунка в 1946 году открыла для него возможность уехать в Улан-Батор для получения среднего художественного образования. Впоследствии, уже в Москве, он поступил на графический факультет Суриковского института и, после того как перевелся на факультет живописи, даже не подумал оставить прежние занятия. Первый успех пришел к Амгалану тоже благодаря его графическим работам, за выполнение которых в 1963 году он, всего лишь тридцати лет от роду, получил Государственную премию. И даже когда в следующем десятилетии Амгалан-живописец и мастер декоративно-прикладного искусства на время возобладали над Амгаланом-графиком, опыт работы в области графики всё равно продолжал оказывать влияние на деятельность в других видах искусства.

Столь удивительное сближение разных видов искусства в творческой практике *одного* художника само по себе является феноменом развитого универсализма, заставляющего вспомнить о мастерах Возрождения, соединявших

разносторонность интересов с единством эстетических установок и последовательностью соблюдения основополагающих художественных принципов. Еще необычнее, что индивидуальный «синтез искусств» был осуществлен Амгаланом под знаком графики, игравшей ведущую роль в деятельности монгольского художника, в целом строившейся наподобие диалога между ее разными сферами.

Универсальность собственного дарования была осмыслена Амгаланом в качестве основы творческого метода. Это хорошо видно на примере плаката «Минуя капитализм», изобразительный строй которого представляет удивительную амальгаму различных стилевых приемов. Выразительное обобщение художественных форм и стремление к установлению визуального контакта со зрителем отвечают задачам плаката как особого жанра печатной графики. Здесь нет лишних деталей и второстепенных подробностей, всё схватывается буквально с первого взгляда. С другой стороны, яркая красочность колорита заставляет вспомнить о линогравюрах Амгалана, в которых схожим образом использовались крупные плоскости яркого и чистого цвета, как в произведениях стиля «монгол зураг». Однако также нельзя упустить из вида применение выразительных средств, специфических для станковой живописи, вроде изображения коня в сильном ракурсе, показывающем превосходное владение художника приемами линейной перспективы.

Итогом взаимодействия изобразительных принципов, заимствованных из разных видов искусства, стало появление плаката, в наглядной и притом эстетически выразительной форме представляющего политическую концепцию особого исторического пути Монголии.

Графическое наследие Амгалана огромно, оно всё еще ждет своего научного изучения и последующей публикации в формате *catalogue raisonné*. Поэтому здесь имеет смысл ограничиться рассмотрением лишь одного, хотя и чрезвычайно интересного, его сегмента, представленного тремя сериями линогравюр, что были выполнены художником на протяжении 60-х годов. Тогда, достигнув полной зрелости в своем графическом искусстве, Амгалан создал три серии печатных листов: «Социалистический Улан-Батор» (1961), «Утро моей родины» (1962) и «Рождение человека» (1966). Прежде всего, нас будут интересовать две задачи. Во-первых, мы постараемся рассмотреть, как выстраиваются формально-художественные и содержательные связи между отдельными графическими листами внутри каждой серии. Во-вторых, на примере их анализа попробуем установить, в каком направлении развивалась изобразительная стилистика Амгалана и как менялись использованные им выразительные средства. В качестве



2. Д. Амгалан.

Арканщик.

1958.

Линогравюра.

26 x 28.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

предварительного замечания отметим, что по меркам истории искусств рассматриваемый нами период совсем невелик, насчитывает всего лишь пять лет. Но в таком случае тем более впечатляющим представляется достигнутый результат, поскольку за это время искусство Амгалана-рисовальщика заметно изменилось, обогатившись новыми художественными приемами и творческими идеями.

### «Социалистический Улан-Батор» (1961)

Достоинно особого внимания, что серия графических листов, объединенных наименованием «Социалистический Улан-Батор», была выполнена Амгаланом-студентом в пору обучения на живописном факультете Суриковского института. Выше уже шла речь о его умении соединять выразительные возможности, свойственные разным видам искусства. Еще интереснее то обстоятельство, что оно проявилось еще в пору обучения в художественном вузе, в стенах которого Амгалан достиг своей поразительно ранней зрелости. Даже самые первые его графические работы, известные под общим наименованием «Арканщик»

(1958, рис. 2), производят сильное впечатление умелым владением техническими средствами, присущими линогравюре как особой разновидности печатной графики. Углубленным знакомством с ними Амгалан был обязан содействию своего институтского наставника Михаила Маторина, великого знатока техники резьбы по линолеуму, который с 1950 года занимал должность профессора по классу гравюры. В его работах линогравюра утратила типичный для нее лаконизм художественного языка, взамен обретя утонченность линейного рисунка и изысканность цветового решения, свойственного акварели. В этом смысле Маторин предвосхитил то умение выстраивать сложный диалог между разными формами художественной деятельности, что будет впоследствии присуще Амгалану, перенявшему от учителя основательные познания о технической стороне линогравюры, о том, что именуется обычно ремеслом.

Овладение этим мастерством, в частности, проявилось использованием в листах «Арканщика» техники цветной линогравюры с ее специфической «живописностью» колорита, значительно

повышавшей эмоциональную выразительность содержания за счет цветового контраста. Однако в сравнении с ними «Социалистический Улан-Батор», в первую очередь, оставляет впечатление именно *серии*, листы которой связаны между собой не только общей изобразительной стилистикой, но и последовательным развитием содержательной идеи, переходящей из одного произведения в другое. Соответствуя друг другу не только стилистически, но и по содержанию, они, взятые вместе, образуют связный рассказ о том, как строится дом. В последовательном рассмотрении линогравюры серии «Социалистический Улан-Батор» представляют эпизоды одного производственного цикла, начинающегося с закладки котлована под фундамент. Серия эпизодов с изображением «трудов и дней» монгольских строителей завершается листом с очаровательной зарисовкой играющих детей, которые строят из кубиков игрушечный домик, в шутивно-игровом порядке повторяя содержательную тематику серии.

Не следует даже останавливаться на вопросе о том, насколько подобная тематика была типична для искусства Советского Союза начала 60-х годов, когда там обучался Амгалан. Проникала она и в советскую линогравюру, примеров чему — множество, в том числе у художников, подобно Амгалану, вышедших из стен Суриковского института, по окончании которого вменялось в обязанность вынести на суд педагогического ареопага такую же, как «Социалистический Улан-Батор», серию графических работ. В 1957 серию линогравюр под названием «Люди целины» защитила в качестве диплома Ирина Воробьева, впоследствии известный советский художник-график. Модной «производственной» тематике посвящали свои листы Инга Шкубер, также бывшая выпускница Суриковского института («Каменщицы», 1963), еще один «суриковец», Лев Шепелев («Новостройки Москвы», 1961), ленинградец Владимир Ветронский («У мартена», «У стрелки» — обе 1957, «Оператор», 1959–1961).

Однако в стилистическом отношении произведения Амгалана резко отличаются от листов советских художников, которые при выполнении линогравюр обычно использовали приемы формально-композиционной организации, типичные для станковой живописи. Оттого их работы нередко выглядят неотличимыми от произведений живописи, также обладая разработанным пространственным решением с изображением многофигурных сцен. Следствием оказывалась утрата оригинальных выразительных особенностей линогравюры, сведенной на уровень репродукционной графики. (Как пример назовем графические серии Ирины Воробьевой «Люди Сибири» (1958)

и «На берегах Ангары» (1958–1960), представляющие, между прочим, ранние образцы «сурового стиля»).

Художественный метод Амгалана был иным. Мастер ограничивался изображением одной, максимум двух фигур на каждом листе, концентрируя зрительское внимание на экспрессии крупных силуэтов и резких светотеневых контрастах. Иногда возникают сильные пространственные ракурсы, объединяющие между собой отдельные листы в качестве пары. Художник любит показывать фигуры с точки зрения снизу вверх, усиливающей пластическую выразительность форм, концентрирующих в себе небывалую энергию созидательного действия. Сверхчеловеческое напряжение телесных сил выражается в напряженных позах и рельефной мускулатуре обнаженных торсов, отчего подобие героического ореола возникает вокруг этих безымянных монгольских рабочих, буквально упоенных своим трудом (рис. 3, 4). При этом Амгалан умеет тактично избежать фальши, не впадая в преувеличенно-бодрый тон советского искусства тех лет с его навязчивым восхвалением «созидательных подвигов» и «трудовых порывов». Патетика одних листов смягчена тонким юмором других, так, напряженному труду строителей отвечает шутивная сцена игры детей, причем тут же расположился игрушечный подъемный кран, уменьшенное подобие взрослого «коллеги».

В других случаях Амгалан любит обыгрывать экспрессию сильных пространственных ракурсов, с помощью которых вносит динамику в композиционное построение листов. Такова гравюра с изображением трубы, нависающей над котлованом, где сильнейшее перспективное сокращение вызывает ассоциации с эффектом документальной фотосъемки (рис. 5). Благодаря таким изобразительным приемам художественный строй линогравюр кажется перенасыщенным движением, напряженный ритм которого вызывает ассоциации со знаменитой оркестровой сюитой Георгия Свиридова «Время, вперед!», появившейся, кстати сказать, четырем годами позднее. Такие сближения еще больше оттеняют неординарность изобразительного почерка монгольского художника. Никто не решался столь же смело, как он, утрировать выразительную силу ракурса или же, напротив, до предела сжимать изобразительное пространство, лишая его иллюзорной глубины. Никто не осмеливался, подобно ему, доводить до мыслимых пределов энергию цвета и прибегать к резким, почти гротескным преувеличениям экспрессии пластической формы. Единственным, кто мог бы разделить с ним интерес к выработке нового выразительного языка техники линогравюры, представляется его соученик по графическому факультету Суриковского института Виктор



3 | 4 | 5

3. **Д. Амгалан.**  
**Лист из серии**  
**«Социалистический**  
**Улан-Батор».**

1961.

Линогравюра.

60 x 29.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

4. **Д. Амгалан.**  
**Лист из серии**  
**«Социалистический**  
**Улан-Батор».**

1961.

Линогравюра.

60 x 29.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

5. **Д. Амгалан.**  
**Лист из серии**  
**«Социалистический**  
**Улан-Батор».**

1961.

Линогравюра.

60 x 29.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

Попков. Он триумфально защитил дипломную работу в 1958 году, когда монгольский художник окончил первый курс, представив серию под наименованием «Транспорт» (помимо акварелей, она включала также три линогравюры).

Ученик Е.И. Кибрика, блестяще владевший рисунком, В.Е. Попков также не остался равнодушен к эстетической выразительности цветового пятна, к чему склонял воспитанников М.В. Маторин. Его линогравюра «Трудовые будни» оставляет впечатление изящества графической речи и, хотя это совсем не вяжется с невыносимой банальностью названия, утонченного эстетизма. Изысканный композиционный узор, образованный ярко-оранжевыми фигурами монтажников на фоне стилизованных облаков, оттенен геометрией металлических конструкций и проводов. Элегантность художественной стилистики листа вызывает в памяти основательно подзабытые к тому времени образы гравюр «мирискусников» вроде Марии Якунчиковой и, в особенности, Анны Остроумовой-Лебедевой.

По-видимому, не остался к ним равнодушен и Амгалан, причем тут присутствовало одно любопытное обстоятельство. Хорошо известно, как повлияла на мастеров «Мира искусства»

художественная традиция Дальнего Востока, условно названная «японизм». Примеры этого направления учили европейцев выразительности плоского цветового пятна и контурной линии, экспрессии уплощенного пространства [9, с. 1–96]. Поэтому монгольский художник наверняка должен был отметить близость произведений «мирискусников» к стилю «монгол зураг», «монгольский рисунок». Дорожа, подобно им, выразительностью отточенного линейного рисунка и крупных цветных плоскостей, Амгалан, по сути, возвращает «японизм» на родную почву, в мир дальневосточного искусства, когда-то вызвавший его к жизни.

#### **«Утро моей родины» (1962)**

Следующая серия линогравюр с гордым названием «Утро моей родины» датируется 1962 годом. Всего лишь один год отделяет ее появление на свет от выполнения «Социалистического Улан-Батора». Однако существующие между ними различия столь велики, что в итоге оставляют впечатление полной смены стилистической и образно-содержательной парадигм. Подобные процессы, определяющие собой творческую эволюцию в целом, обычно осуществляются на протяжении длительного времени, но в случае с Амгаланом

всё обстояло совершенно иначе. Уникальность его художественной личности с исключительной яркостью проявилась в способности столь быстрого развития, которое у кого-то другого заняло бы десятилетия упорного труда. Его талант резко набрал высоту уже в годы обучения в Суриковском институте в самом начале 60-х годов, заявив о себе в первоклассных работах, входящих в состав серии «Утро моей родины».

Один из главных признаков их глубокого отличия от листов «Социалистического Улан-Батора» состоит в изменении трактовки художественной тематики, что ясно заявляет о себе уже в наименовании серии. Словно выйдя за пределы столицы, мы охватываем мысленным взором всё, что совершается в утренний час на просторах страны. Всё как будто воспринимается с высоко размещенной точки наблюдения, открывающей взгляду безграничную панораму экзистенциального ландшафта. Сцены трудовой деятельности теперь показаны так, что за каждой из них ощущается напряженный пульс жизни огромной страны. Если прежде зрительский кругозор был ограничен восприятием какого-то одного, единичного события, то теперь перед нами открываются грандиозные перспективы, словно мы получаем возможность заглянуть в самые далекие уголки Монголии, где с наступлением утра пробуждается активная созидательная жизнь. Каждый эпизод, показанный Амгаланом, воспринимается в качестве олицетворения великого множества совершающихся событий. Каждый их участник представляет собирательный образ, воплотивший в себе типические черты бесчисленных монгольских тружеников. Но их совместные усилия подчиняются отнюдь не призывам социалистических лозунгов, требовавших «всемерно повысить качество» или «выполнить и перевыполнить нормы», что само по себе еще не могло служить конечной целью приложения созидательных сил. В представлении Амгалана единственная цель сверхнапряженной трудовой деятельности заключается в процветании *частного* человеческого существования, воплощенного в социальном феномене семьи, высшую задачу которой, в свою очередь, составляет забота о детях, чьи образы выразительно оттеняют сцены трудовой деятельности в серии «Утро моей родины».

Настрой ее эмоционального звучания задает знаменитый лист «Доброе утро, мама!» (рис. 6). Есть ли в монгольском, да и в советском искусстве, что-то похожее, способное глубоко взволновать показом самого главного, что составляет сущность человеческого существования? Кажется, что это сама жизнь, вечная и трепетно-нежная, устремилась в порыве ребенка навстречу солнцу и теплу, породившим ее на свет. Великий гуманист, Амгалан нашел такие формы, в которых,

как некогда в «Сикстинской мадонне», нашло исчерпывающе ясное выражение понимание смысла человеческого существования, его единственного назначения. Иначе как объяснить то пронзительно сильное ощущение ликующей радости, охватывающее при взгляде на эту поразительную гравюру? Тем интереснее отметить, что при более внимательном рассмотрении ее содержание представляется куда более сложным и многоплановым, чем кажется поначалу. Размещение солнечного диска точно над головой матери имеет задачей выявить глубокое смысловое единство обоих изобразительных мотивов, восходящее к древним тюркским верованиям. В традиционной культуре монгольских народов солнце обладало женской природой, служа прародительницей всего сущего. (В этом смысле характерен относящийся к солнцу эпитет «золотое лоно матери», *эхын алтан умай*) [10, с. 51–56]. Его почитание в качестве верховного божества (вернее, богини), сотворившего жизнь, дало основание для отождествления с образом юной матери-монголки.

Образ солнца осмыслен в качестве изобразительного лейтмотива во всех листах серии «Утро моей родины». В «Утре Улан-Батора» (рис. 7) солнечный диск покоится на руке Сухэ-Батора, памятник которому украшает главную площадь монгольской столицы. По ней растекается в разные стороны поток людей, пробужденных его светом, чтобы обратиться к трудовым занятиям. Кажется, что ритм их существования полностью определяется траекторией движения солнца по небосводу, находясь в гармонии со всеобщим космическим порядком. В листе «Утро богатой земли» солнце поднимается из-за горизонта, заливая нестерпимым сиянием землю, где клубится, покрывая ее поверхность, огромная отара овец. Их блистающая в лучах шерсть вызывает в памяти образ мифологического золотого руна, древнейшего символа изобилия и благоденствия, сошедших на благословенную почву Монголии. Воплощением Родины у Амгалана служит образ молодой женщины с гордым профилем, окруженным, словно нимбом, ореолом яркого сияния. В другом листе на смену старинной Монголии скотоводов и земледельцев шествует страна процветающих колхозов и обработанных полей, протянувшихся до горизонта. Их вспахивает тракторист, с истинно монгольской невозмутимостью управляющий «железным конем», сменившим тягловую силу.

Образ утра страны соотносится с порой детства, светлого начала жизни, открывающего долгую череду счастливых дней и лет, протекающих на родной земле, которую Амгалан любил больше всего на свете. Эпическое повествование о буднях Родины разворачивается у него наподобие панорамы в духе знаменитой картины Б. Шаравы



**Б. Д. Амгалан.**  
**«Доброе утро, мама!»**  
**Серия «Утро моей**  
**родины».**

1962.

Линогравюра.

20 x 30.

Академия  
изобразительных  
искусств, Монгольский  
национальный  
университет искусств  
и культуры, Улан-Батор

«Один день Монголии», содержательный материал которой, однако, оказался теперь раздробленным на отдельные фрагменты. Такой энциклопедичности содержания не было в «Социалистическом Улан-Баторе», где всё изображаемое, по сути, ограничивалось происходящим на одной строительной площадке. Еще более заметными, в сравнении с предшествующей серией, выглядят перемены, отразившиеся в художественной стилистике линогравюр 1962 года.

Почти полностью отказываясь от использования цвета, Амгалан теперь охотно прибегает к выразительным возможностям контрастов белого и черного, как было в линогравюре первой половины XX века, от художников группы «Мост» до зрелых работ В.А. Фаворского. Лишь иногда возникают редкие вкрапления красного цвета, причем в других оттисках Амгалан отказывается и от них (рис. 8). Целиком сосредотачиваясь на проработке чеканно-ясных линий и темных поверхностей, он противопоставлял им неокрашенные участки бумажного листа, как будто испускающие яркое сияние по контрасту с угольно-черными пятнами, размещенными рядом. Сопоставление разных цветовых зон в «Утре моей родины» характеризуется удивительной выразительностью и силой, оставляя впечатление на редкость продуманных комбинаций основных

элементов графической композиции. Ее организация всегда отличается у Амгалана конструктивностью их сочетания, то есть тем качеством, которое можно было бы также определить как ясное ощущение закономерности общего построения художественной формы, обнаруживающего себя в логичном порядке чередования темных и светлых пятен на поверхности листа.

Оставляя на будущее более подробное рассмотрение этой темы, ограничимся теперь тем, что позволим себе высказать осторожное предположение о влиянии на Амгалана в эту пору его деятельности графического искусства великого русского художника Владимира Фаворского. Важную особенность его творческой личности составляло то, что в Фаворском гармонично уживались художник и историк искусства, склонный к отвлеченным теоретическим обобщениям. Молодые «суриковцы» в конце 50-х и самом начале 60-х годов (Фаворский умер в 1964 году) нередко навещали его в мастерской, двери которой были для них всегда открытыми. Мэтр охотно делился с ними рассуждениями о закономерностях организации художественной формы, о «внутреннем пространстве» картины, о ее двоякой природе как материального объекта и одновременно — иллюзорного изображения. Такие беседы служили настоящим откровением для молодых художников,

7. Д. Амгалан.

**Утро Улан-Батора.**

**Серия «Утро моей родины».**

1962.

Линогравюра.

60 x 35,5.

Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор



8. Д. Амгалан.

**Утро индустриального гиганта.**

**Серия «Утро моей родины».**

1962.

Линогравюра.

59,2 x 36.

Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор



которым еще довелось застать время, когда увлечение «формализмом» приравнялось чуть ли не к опасному преступлению.

Пример Фаворского, избавляя от привязанности к показу архитектурных видов (чему учил Маторин), поощрял изображение сюжетных сцен. Но куда важнее были наставления Фаворского для тех, кого он учил мыслить конструктивно, располагая изобразительные формы на листе в строгом взаимосвязанном порядке. Их соединение должно было осуществляться не столько на плоскости листа, обретая вид комбинации темных и светлых пятен (как у Алексея Кравченко, еще одного советского художника-графика), сколько в иллюзорно трехмерной среде, что открывалась за бумажной поверхностью. Ярко-белая гладь бумаги осознавалась им как обладавшая огромными возможностями для создания эффекта трехмерного пространства, заполненного солнечным

светом. Ее контраст с темным штрихом до предела усиливал выразительность линейного контура и отдельных деталей.

Пример Фаворского мог обладать в глазах Амгалана особой привлекательностью еще и оттого, что тот также пробовал себя в технике линогравюры, причем сюжетный материал для своих листов он брал из восточной жизни. Находясь во время войны в эвакуации в Самарканде, Фаворский выполнил одноименную графическую серию (1944), отразившую впечатления от соприкосновения с новой жизненной средой. Ее художественная тематика была понятна и близка Амгалану, а что касается возможного влияния, то стоит сравнить его линогравюру «В школу» (рис. 9) из серии «Утро моей родины» с листом Фаворского «Арба» из самаркандской серии. Пример предшественника мог быть полезен для Амгалана тем, что мог помочь преодолеть робость и неуверенность в себе,



9. Д. Амгалан.  
**В школу.**  
**Серия «Утро моей  
родины».**  
1962.  
Линогравюра.  
36 x 59,5.  
Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор

ощутив себя художником, профессионально владеющим техническими приемами своего ремесла. Впрочем, влияние Фаворского могло быть воспринято и опосредованно, благодаря изучению работ его достаточно многочисленных подражателей и учеников. Одним из них был Илларион Голицын, энергично трудившийся в технике линогравюры в ту пору, когда Амгалан выполнял «Утро моей родины». Между обоими художниками, русским и монгольским, тогда, похоже, действительно существовало нечто общее, что видно в перекличке мотивов, оживающей иногда в их искусстве. В 1962 году в редакции журнала «Юность» прошла персональная выставка работ Голицына, которую монгольский художник еще успел застать до своего отъезда на родину. К тому времени Амгалан уже достиг мастерства первоклассного художника-графика, отчего высокая оценка серии «Утро моей родины» как одного из выдающихся произведений графического искусства отнюдь не выглядит преувеличением.

#### **«Рождение человека» (1966)**

К 1962 году Амгалан уже набрал высоту как первоклассный художник-график, однако затем его продуктивность в данной сфере деятельности

заметно снизилась. После окончания в следующем году Суриковского института художник в основном сконцентрировался на выполнении живописных работ. Если он и брался изредка за резец, то как будто лишь для того, чтобы не утратить ранее приобретенные навыки. Он словно выжидал, порой возвращаясь к собственным работам ранних лет, по-новому осмысливая их содержательную тематику.

В линогравюре «Скачки» (1964)<sup>3</sup> он вновь обращается к теме, некогда опробованной в «Арканщике», но теперь претворенной в совершенно новых изобразительных формах. Резкий контраст пятен черного и белого цветов подчеркивает экспрессию контурных линий и силуэтов, отчего почти исчезает эффект трехмерного пространства. Художник отказывается от создания иллюзии глубины во имя развития принципа орнаментальной стилизации. Сливаясь друг с другом, силуэты всадников и лошадей составляют подобие сложного узора, образованного прихотливым переплетением изломанных форм и вихреобразных завитков. Так у Амгалана впервые проявился вкус к линейной стилизации, занявший в его искусстве основное место в конце десятилетия 60-х и особенно в 70-х годах, когда он всё дальше уходил от безликой изобразительной манеры соцреализма.

<sup>3</sup> Гравюра с большим успехом экспонировалась на выставке «Графика пяти континентов», прошедшей в Восточном Берлине в 1965 году.

Но прежде оригинальные стилевые принципы должны были оформиться в области графики, уже давно служившей для монгольского художника чем-то вроде испытательной лаборатории для опробования новаторских изобразительных решений. Время для очередного эксперимента наступило в 1966 году, когда появилась на свет серия линогравюр «Рождение человека». В ее основе лежит тема детства и родительской любви, художественное содержание листов более не несет никаких отсылок к общественно значимой проблематике. Каждый лист показывает какую-то одну семейную сцену, важность которой состоит исключительно в ней самой. Каждый эпизод строится как законченное целое, отчего смысловые связи между отдельными листами серии практически сходят на нет. Единственным связывающим началом оказывается *художественный стиль*, эволюция которого у Амгалана направлялась в сторону дальнейшего усиления орнаментальной стилизации.

Художник последовательно отказывается от показа трехмерного пространства. Ритмические повторы теперь оказываются для него куда важнее линейной перспективы. Изобразительная трактовка пейзажных фонов отличается преобладанием условно-стилизированных форм, образующих узор на плоскости листа, как в «Степной ласточке» (рис. 10). Это один из самых удачных по изысканности своего выполнения листов всей графической серии. Изображение цветущего луга поднимается отвесно, навевая ассоциации с ковром. Зеленые побеги и цветы выразительно оттеняют рваный металл башни разбитого танка, напоминающего о недавней войне. Но птица парит над лугом, где резвятся ягнята, и юный пастух повернул лицо навстречу ветру и солнцу. Торжество жизни, вечно обновляющейся в детях и природе, — таков смысл этой монгольской пасторали.

Сюжетное начало здесь, в сущности, отсутствует. Внимание художника концентрируется на показе таких ситуаций, которые по природе своей незначительны, вроде мимолетных мгновений, в которые, однако, с какой-то пронзительной силой проявляется таинственная и неуловимая прелесть жизни. Таков лист «Бабочка», который, помимо прочего, представляет интерес еще и оттого, что здесь едва ли не впервые в монгольском искусстве появляется изображение женской наготы (рис. 11). Амгалан мастерски передал женственную прелесть обнаженных форм тела, его изящный наклон. Гибким линиям контура выразительно вторят очертания пейзажа.

Отказ от развитой повествовательности и чрезмерной концентрации зрительского внимания на деталях обнаруживает связь листов графической серии 1966 года с эстетикой плаката. Однако типичные для него стилистические приемы

теперь применяются для художественного выражения камерной тематики, связанной с миром детства. Совмещение выразительных принципов, заимствованных из разных жанров, с целью создания оригинальных художественных форм, составляло основу творческой практики Амгалана, с середины 60-х годов всё увереннее двигавшегося в этом направлении. Выбранный монгольским мастером путь таил немало интереснейших открытий. Сама техника линогравюры в его руках утрачивает свойственный ей как будто *a priori* лаконизм образных и стилистических решений, взамен обретая обычно несвойственную ей изысканность изобразительной речи. Амгалан сумел добиться редкого для линогравюры впечатления элегантности стилового почерка. Чтобы понять это, нужно всмотреться в узор изящных завитков, покрывающих поверхность воды в «Бабочке», хотя здесь, как и в остальных листах серии, детали властно подчинены орнаментальной выразительности поверхности графического листа. Даже показывая фигуры в ракурсе, Амгалан считает необходимым закрепить плоскостное впечатление размещением вблизи от них других изобразительных мотивов, освобожденных от власти перспективы. В листе «Ногу в стремя» мальчик, залезающий в седло, представлен видимым откуда-то снизу вверх, в перспективном сокращении, как когда-то в «Социалистическом Улан-Баторе» героические строители и монтажники. Подобно акробату, он как будто балансирует в воздухе, уцепившись за поводья. Но его движение уравновешено статикой крупной фигуры матери, держащей в руках алый портфель (рис. 12).

Стилистические новации Амгалана, суть которых состояла во всё более последовательном применении орнаментального начала, отчетливо заметны в серии 1966 года. Невозможно поверить, что еще за год до этого он выполнил знаменитую картину «Перед выступлением», сохраняющую теснейшую связь с традициями реалистической школы, обогащенными исканиями импрессионистов. Графика развивалась у Амгалана опережающими темпами, служа для отработки стилевых приемов, впоследствии применявшихся в живописи. В этом смысле художественная стилистика листов серии «Рождение человека» непосредственно указывает на увлечение изобразительным претворением форм традиционного орнамента, захватившее Амгалана в конце 60-х годов. В следующем десятилетии оно приведет его к выполнению таких выдающихся произведений, как декоративное оформление интерьера Дворца бракосочетания в Улан-Баторе и ряд модернистских картин, удивительным образом соединяющих элементы стиля «монгол зураг» с приемами поп-арта. И хотя в ту пору значение графики как самостоятельной



10. Д. Амгалан.  
**Степная ласточка.**  
Серия «Рождение человека».  
1966.  
Линогравюра.  
58 x 43.  
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

11. Д. Амгалан.  
**Бабочка.**  
Серия «Рождение человека».  
1966.  
Линогравюра.  
57,5 x 37.  
Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

сферы деятельности Амгалана снижается, мы всё равно должны отметить ее роль как испытательной лаборатории в опробовании новых образно-стилистических решений.

### **Заключение**

Искусство Дагдангийна Амгалана представляет интереснейший пример такой творческой деятельности, где преобладала графика как основное средство художественного выражения. Сформировавшиеся в данной сфере изобразительные приемы легко переносились в другие области творчества, обогащая их интересными стилистическими решениями и образными мотивами. Свое наиболее заметное проявление уникальное дарование Амгалана-графика получило в трех сериях

линогравюр, созданных на протяжении первой половины — середины 1960-х годов. Они имеют отдельные точки пересечения с произведениями советского искусства (например, с работами В.А. Фаворского), но при всём том отличаются редкой оригинальностью замысла и изобразительной стилистики. Отталкиваясь от тематики советских произведений, выполненных в данной технике, и искусно используя навыки, полученные во время обучения в Суриковском институте, Амгалан в итоге сумел выработать свой глубоко оригинальный художественный стиль. Рассмотрение отдельных листов из трех графических серий позволило показать, как стремительно эволюционировало техническое мастерство монгольского художника и его умение организовывать сюжетный рассказ.

12. Д. Амгалан.

Ногу в стремя.

Серия «Рождение человека».

1966.

Линогравюра.

И.: 48,5 x 35. Л.: 58 x 43.

Национальная  
художественная галерея  
Монголии, Улан-Батор



#### Список источников

1. Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон / Ерөнхий редактор Э. Сонинтогос; зохиогч: Д. Уранчимэг мөн бусад. Улаанбаатар: [Хэвлэлийн газар байхгүй], 2021. 304 х.
2. Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии. № 4 (23). 2021. С. 170–187. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013>.
3. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
4. Майдар Д. Графика Монголии. М.: Изобразительное искусство, 1988. 176 с.
5. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989). Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989. 160 х.
6. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы : дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 296 с.
7. Нехвядович Л.И., Мелехова К.А., Уянга З. Творческий метод монгольского художника-графика Дагдана Амгала: мировоззренческие основания, средства художественной выразительности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 56. С. 116–122.
8. Амгалан орчлон / эмхтгэгч: Ц. Баттөр, С. Төгс-Оюун. Улаанбаатар: Сэлэнгэ пресс ХХК, 2013. 210 х.
9. Завьялова А.Е. Мир искусства. Японизм. М.: Буксмарт, 2014. 96 с.
10. Содномпилова М.М. Солнце и луна как основообразующие элементы картины мира монгольских народов // Традиционная культура. 2010. № 1. С. 51–56.

#### References

1. Sonintogos, E. (ed.) (2021) *A brief history of the Institute of Fine Arts*. Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
2. 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.)
3. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Publishing House of Mongolia. (In Russ.)
4. Maidar, D. (1988) *Graphics of Mongolia*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
5. Sonomtseren, L. and Batchuluun, L. (1989) *A brief history of Mongolian fine arts (1940–1989)*. Ulaanbaatar: State Printing House. (In Mong.)
6. Chutcheva, K.A. (2006) *The visual arts of Mongolia of the 20th century in the context of the influence of the Russian art school*. Cand. Art sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
7. 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.)
8. Battor, Ts. and Togs-Oiuun, S. (comps.) (2013) *Amgalan orchlon*. Ulaanbaatar: Selenge Press LLC. (In Mong.)
9. Zavyalova, A.E. (2014) *The world of art. Japonism*. Moscow: Booksmart. (In Russ.)
10. Sodnompilova, M.M. (2010) 'The sun and the moon as fundamental elements of the world picture of the Mongolian peoples', *Traditsionnaya kul'tura = Traditional culture*, (1), pp. 51–56. (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 14.10.2022; одобрена после рецензирования 31.10.2023; принята к публикации 03.11.2023.*

*The article was received by the editorial board on 14 October 2022; approved after reviewing on 31 October 2023; accepted for publication on 03 November 2023.*