



Научная статья

УДК 7.01

DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.013

Композиция и художественное пространство в творчестве Д. Амгалана

Шишин Михаил Юрьевич ^{a, b}



^a Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств
в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация

^b Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская
Федерация

shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017,
Scopus ID: 57190528509

Аннотация. Статья посвящена творчеству одного из ведущих монгольских художников XX – начала XXI века Дагдангийна Амгалана, получившего образование сначала в Монголии, а затем в России и многое сделавшего для формирования системы художественного образования в родной стране. Обоснована актуальность становления нового этапа в изучении наследия художника с более углубленным исследованием его творчества. С опорой на концептуальные разработки в области художественного пространства и композиции в живописи и графике проведен искусствоведческо-семантический анализ ряда картин Д. Амгалана («Весна», «Мачеха», «Демонстрация», «Мечта»); выявлены особенности и типы применяемых им композиционных решений и специфика художественного пространства. Отмечается, что на протяжении всей творческой жизни шло усложнение и совершенствование композиции в произведениях художника.

Ключевые слова: Дагдангийн Амгалан, современное монгольское искусство, художественное пространство, композиция в живописи

Для цитирования: Шишин М.Ю. Композиция и художественное пространство в творчестве Д. Амгалана // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 206–219.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1062>.

Original article

Composition and artistic space in the works of Dagdangijn Amgalan

Mikhail Yu. Shishin ^{a, b}

^a Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation

^b Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509

Abstract. The article is devoted to the work of one of the leading Mongolian artists of the 20th – the early 21st century, Dagdangijn Amgalan, who was educated first in Mongolia and then in Russia, and who did a lot for the formation of the art education system in his country. The relevance of the formation of a new stage in the study of the artist's heritage with a more in-depth study of his work is substantiated. Based on conceptual developments in the field of artistic space and composition in painting and graphics, the author has conducted an art history and semantic analysis of a number of paintings by the artist ("Spring", "Stepmother", "Demonstration", "Dream"); has revealed the features and types of compositional solutions used by Dagdangijn Amgalan and the specificity of artistic space. It is noted that throughout his creative life there was a complication and perfection of composition in the artist's works.

Keywords: Dagdangijn Amgalan, modern Mongolian art, artistic space, composition in painting

For citation: Shishin, M.Yu. (2023) 'Composition and artistic space in the works of Dagdangijn Amgalan', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 206–219. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1062>. (In Russ.)

Введение

Имя Дагдангийн Амгалан (1933–2009) прочно связало искусство Монголии и России. Он являет собою пример подлинно евразийского художника. На родине его справедливо считают основоположником системы художественного образования; графические и живописные работы мастера признаны классическими, хранятся в главных монгольских собраниях и многократно воспроизводились в альбомах, статьях и монографиях. Еще при жизни этот график и живописец снискал широкую народную любовь и был отмечен высокими государственными наградами.

В России Амгалан считают одним из лучших выпускников Института имени В.И. Сурикова, он глубоко воспринял основы российской художественной школы и не только не утратил связь с национальной традицией в искусстве, но и успешно

соединил эти две линии. Благодатный синтез двух школ можно смело отнести к одному из выдающихся достижений Д. Амгалан. Тема этого синтеза заслуживает отдельного исследования, и оно разворачивается в настоящий момент, о чем говорят статьи коллег. Сделать же шаг в сторону теоретико-искусствоведческого анализа наследия Д. Амгалан позволяет ряд благоприятных факторов.

Во-первых, это степень изученности жизни и творчества художника, в первую очередь монгольскими и российскими искусствоведами [1; 2]. Их труды создали хорошую эмпирическую и теоретическую базу для того, чтобы раскрыть особенности системы художественно-выразительных средств в творчестве Амгалан и продвинуться к пониманию идейно-семантического аспекта его работ. Забегая вперед, можно сказать, что они

очень глубоки и разнообразны, что отмечается художниками и искусствоведами и даже интуитивно открывается многим зрителям. Вне всякого сомнения, исследования в этой области представят Д. Амгалану как очень яркого мыслителя, глубоко чувствовавшего человека, живо откликавшегося на современность и историю родной страны.

Во-вторых, в современном искусствознании стал четко прорисовываться ряд важных тенденций. Отметим формирующийся круг зрителей с высоким уровнем начитанности и, как говорят, «насмотренности», основательно подготовленных чтением искусствоведческих трудов, не просто стремящихся получить эстетическое удовольствие на художественных выставках, но и старающихся проникнуть в произведение искусства, найти ответ на то, за счет чего возникают переживания в душе и как художник создает и передает глубочайший, порой, образ. Назовем этот круг «профессиональными зрителями» и отметим еще раз, что число их растет и что феномен этот еще не осмыслен с должным вниманием. Основания для появления таких зрителей кроются в особенностях нашего времени. Турбулентность, а проще, хаос социально-политических событий естественно подталкивает людей искать за пределами доминирующей «фельетонной культуры» (по выражению Германа Гессе, или, говоря сегодняшним языком, массовой фейковой культуры) — нечто иное, по-настоящему *подлинное и глубокое*. Это невозможно обрести в бесконечных шоу, где явно достигнуто дно и многое уже не развлекает и тем более не утешает, а вызывает нравственную тошноту. Поэтому и устремились тысячи зрителей к подлинным шедеврам, поэтому художники уровня Д. Амгалану и стали столь востребованы в наше время. И, видимо, поэтому на наших глазах стало складываться стилистическое направление, получившее название «новая классика». Основы его были заложены во второй половине XX века в творчестве художников России и Монголии, и Амгалан здесь должен быть назван в числе первых.

В-третьих, есть еще одно важное обстоятельство, позволяющее сделать шаг вперед от сложившегося, по преимуществу описательного, искусствоведения. В XX – начале XXI века резко возросло число исследований в области теории искусства. Конечно, основы ее были заложены гораздо раньше, и в поисках истоков мы очень скоро придем к философии искусства в трудах выдающихся мыслителей, например, Ф. Шеллинга. Опираясь на эти труды, постараемся выделить то, что наиболее перспективно в плане постижения искусства Амгалану. По нашему мнению, это два ключевых понятия: *композиция* и включающее ее в себя *художественное пространство*.

Постараемся, удерживая в фокусе исследования эти два понятия, приблизиться (именно приблизиться, потому что впереди просматривается множество вероятных ходов) к пониманию трех вопросов, касающихся творчества Амгалану: волновали ли его проблемы композиции; какие наиболее устойчивые типы ее он использовал; можно ли говорить о совершенствовании композиционного мастерства художника.

Композиция и художественное пространство: теоретический аспект проблемы

Обратиться к этому необходимо, по нашему мнению, по нескольким причинам. Во-первых, чтобы показать тот теоретический базис, на который перспективно опереться при анализе произведений. Поскольку он весьма обширен, то далее выделим некоторые важные идеи и результаты теоретического дискурса. Во-вторых, в любом произведении искусства зритель оценивает художественную выразительность, стремится постичь его центральный образ и то, как мастер воплощает вдохновившие его идеи. Общеизвестно, что композиция здесь играет ключевую роль, и именно ее стоит считать ключом в постижении и раскрытии содержания того, что является художественным пространством.

Исследования композиции и художественного пространства обширны [3; 4; 5; 6; 7]. Не имеет смысла обозначать весь этот корпус идей в настоящей статье, ограничимся ключевыми аспектами.

Под художественным пространством, если суммировать разные точки зрения, принято считать особого рода смысловой и пространственно-временной континуум (где время понимается в его художественном модусе), который опредмечен наличием различных объектов, а между ними устанавливаются пластические и семантические связи. Совокупность объектов и связей между ними, их сочетание и синтез и считается композицией. Выделение элементов и связей при анализе произведения искусства считается композиционной схемой.

Погружение в художественное пространство произведения (особый тип созерцания) можно определить как «мудрое видение» (понятие, разрабатываемое философом Конрадом Фидлером, живописцем Х. Маре, скульптором и теоретиком Адольфом фон Гильдебрандом) — оно открывает особенности художественной формы и одновременно ведет в мир художественного образа, переводит в семантический план. Детальное изучение феномена художественного пространства уже привело к открытию многих его важных элементов. Так, например, Н.И. Сербина выделяет пространство поверхности предмета,

внутри- и межпредметное пространства в картине и обосновывает, что их нужно рассматривать как особое системно-структурное целое [8, с. 9]. Эвристичную идею, касающуюся онтологии произведения искусства, высказал в свое время П.А. Флоренский, утверждавший, что в произведении искусства — поскольку в нем речь идет и о системе художественной выразительности, и о смысле произведения — нужно выделять композицию и конструкцию. По этому поводу он писал: «...Композиция, если говорить в первом приближении, вполне равнодушна к смыслу обсуждаемого художественного произведения и имеет дело лишь с внешними изобразительными средствами; конструкция же, напротив, направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам как таковым» [9, с. 117].

Другими словами, в художественном пространстве, как в особом алхимическом тигле, в процессе «мудрого видения» происходит не только вычитывание его элементов, а включается «художественное время», воображение и «достраивание» идейно-сюжетной линии. Можно сказать, что композиция произведения отражает *внешнее*, видимое художественное пространство; но при этом мастерски созданная, тонкая и сложная композиция ведет дальше, к «достраиванию» произведения за видимые временные, пространственные и смысловые границы — то есть к *внутреннему*, скрытому художественному пространству. Например, вспомним всем известную скульптуру Мирона «Дискобол». В ней показано состояние высшего напряжения атлета перед броском диска. Но в процессе созерцания зритель способен достроить прошлое — как атлет готовился к броску, стоял, держал диск, сосредотачивался физически и психологически. Потом происходит как бы сворачивание этих этапов в видимую нами форму, которая передает момент наивысшего физического и эмоционально-психического напряжения. И, наконец, можно представить, как после броска юноша распрямится. Все три фазы художественного времени возникают не в физическом пространстве — оно неизменно со времен его создания, — но в пространстве ином, сочетающем и композицию, и ее детали, и воссозданный нашим воображением процесс. Взгляд на произведение искусства через призму художественного пространства позволяет объединить идеи творца, его мастерство, само произведение с его художественным пространством и, наконец, глубину «мудрого видения» зрителя. Полноте погружения в художественное пространство способствует многое — мастерство автора и сила идеи, которая побудила его к написанию картины. Но стоит сказать, что велико значение и зрителя-созерцателя. При рассеянном и несфокусированном скольжении

по поверхности произведения в лучшем случае возникает эстетическое переживание художественной формы, но глубина идей и переживаний самого художника либо не откроются вообще, либо будут восприниматься лишь частично.

Это рассуждение нам необходимо в том числе для анализа произведений Д. Амгалана. Повторим: его творчество достаточно хорошо изучено и описано, но многие работы, благодаря многократному воспроизведению и показу на выставках, стали настолько узнаваемы и знакомы, что воспринимаются как застывшие музеефицированные объекты арт-реальности — что в принципе неверно. И если известен эффект открытия для человека новых смыслов при перечитывании литературных произведений, точно так же и в произведениях изобразительного искусства — при обращении к ним с глубоким внутренним настроением открываются новые смыслы и замечательные ходы мыслей художников.

Далее стоит напомнить важный тезис из герменевтики искусства. Выдающийся мастер в произведении, ставшем его творческой удачей, высказывает гораздо больше, чем вычитывают его современники. Каждое новое время будет помогать увидеть новые идейно-смысловые глубины. Это справедливо в отношении большинства работ Амгалана.

Некоторые устойчивые композиционные схемы и художественное пространство в работах Д. Амгалана

Дар композиционного видения может быть благоприобретенным, сформировавшимся в процессе учебы и напряженного творческого труда или, напротив, врожденным. История искусства знает примеры и того, и другого. Наиболее понятен классический вариант, когда от первых уроков и на протяжении дальнейшего образования шлифуется композиционный дар.

Рассматривая ранние работы Д. Амгалана, можно подметить, что еще до обучения в России его художественные способности находились на достаточно высоком уровне. Остановимся на его картине «Весна» (1951, рис. 1).

Весна — особенный период в Монголии. После зимней стужи расцветает степь, буйно в рост идут травы, стараясь успеть до изнуряющей жары лета. Рождается молодняк, у кочевников появляется в изобилии молоко от коров, коз и кобылиц. Приходит время кумыса, ценнейшего напитка для скотоводов. Весна — период надежд, и легко услышать в это время, как далеко по степи разносится красивая песня, передающая радость жизни, восторг перед красотой мира, любовь ко всему сущему. Именно это песенное, восторженное



1. **Д. Амгалан.**
Весна.
1951.
Холст, масло.
88 x 130.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

2. **Схема к картине**
Д. Амгалана «Весна»



состояние передано молодым, вступающим на трудный творческий путь Амгаланом в данной картине.

Он легко и вдохновенно изображает типичный монгольский пейзаж: отроги невысоких гор плавными волнообразными линиями сбегают в степь, написанную легкими полупрозрачными мазками. Она красиво и привольно уходит от переднего плана вдаль, где сливается с небом. Картина демонстрирует живописное мастерство художника. Но она интересна и некоторыми композиционно-пространственными приемами, которые получают развитие в дальнейшем творчестве Амгалана. Просматривая все его работы, можно заметить характерную черту: он четко выделяет в графических и живописных произведениях главных «героев». Зрителю они открываются сразу. Это дает возможность художнику продуманно, последовательно и с большим мастерством раскрывать основную идею своего произведения.

Так, очевидно, что в качестве главных персонажей в «Весне» художник выводит кобылицу и жеребенка, размещая их на переднем плане. Они максимально приближены к зрителю, прописаны с большим мастерством и тщательной проработкой деталей. Кобылица, стройная и красивая, заботливо склоняется к жеребенку, мягко подталкивает его к вымени. Белый цвет ее масти заслуживает особого внимания. С колористической точки зрения это камертон белого, на который настраивается вся палитра в картине. В символическом плане белый цвет считается среди монголов не просто благородным, но и, в известной степени, сакральным. Во многих эпических сказаниях лошади белого цвета имеют высокий статус.

В композиционном плане эта группа — ключ ко всему полотну. Чтобы еще сильнее подчеркнуть ее роль в картине, прямо за ней художник пишет высокую гору, акцентируя и выделяя кобылицу и жеребенка (рис. 2). Но от них пространство картины начинает широко разворачиваться вправо. Показывается широкая степь, уходящая за пределы картины, и скачущий откуда-то издалека к стаду всадник. В полотне сплетаются, как это часто бывает в монгольской песне, нежность и эпичность.

Две другие картины, «Мачеха» (1959) и «Демонстрация» (1959), появляются у Д. Амгалана после обучения в России, в Институте имени В.И. Сурикова. Хорошо заметно, что занятия с опытными педагогами, посещение выставок и музеев помогли художнику в его становлении. В этих картинах явно сделан новый шаг в композиционном мастерстве, и на них стоит остановиться как на примерах применения принципиально разных типов композиционных схем. Если в предыдущей картине Амгалан использовал один из известных и часто применяемых живописцами и графиками открытый тип

композиции, то в новых работах художественный строй заметно обогатился.

Сюжет картины «Мачеха» (1959, рис. 3) относится к классическим, часто встречаемым в литературных произведениях и в полотнах художников. Здесь показано внутреннее пространство юрты. На переднем плане мачеха и, видимо, пасынок. Женщина изображена в образе фурии, от злобы у нее искажено лицо, волосы разметались, одежда небрежна, в руках у нее широкий кожаный ремень. Мальчик показан полулежащим на полу, прикрывает лицо, в глазах недетский испуг. От подростка взгляд зрителя идет вглубь юрты, где изображен, видимо, отец мальчика, охваченный страхом и потрясенный, безвольно бросившийся на кровать и через плечо наблюдающий за происходящим. В глубине пространства — девочка, очевидно, любимая дочь, которая сладко и беззаботно потягивается в постели. Весь сюжет читается легко, характеристики всех персонажей понятны и точно переданы художником.

Но считать, что замысел живописца заключался просто в том, чтобы запечатлеть типичную сценку из жизни отдельной семьи, — явно недостаточно. Стремясь достичь высокого эмоционального напряжения, Амгалан показывает всё происходящее внутри юрты. Это замкнутый мир людей, родное и обжитое пространство. Оно должно создавать уют и покой, быть любимым и дорогим для каждого. Однако здесь мы видим противоположную ситуацию. Мачеха, может быть, и стремится к порядку в доме как хозяйка (заметим, как ярко блестит начищенная посуда), но в отношении к не своему ребенку она проявляет себя чрезвычайно жестоко. С осуждением относится художник и к отцу мальчика, который подчинился новой жене и не может защитить сына. Мальчик в этом подчеркнутом замкнутом пространстве, как в клетке, должен всё время испытывать душевные и, видимо, физические страдания. Он мал, подчинен взрослым и не в силах сам изменить ситуацию. Говоря о художественном пространстве картины, мы можем «достроить» его и во временном плане, предположив, что перед нами не одно событие, а процесс, который, видимо, повторяется часто, может быть, изо дня в день. Композиционная схема в картине — замкнутая (рис. 4). Амгалану удалось замечательно и с явным осуждением передать эту бесконечную и трагическую цепь событий.

В «Демонстрации» (1959, рис. 5) — другой тип композиции. Известно, что показ шествия в произведении всегда наполняет художественное пространство энергией. В этой картине Амгалан усложняет динамику и показывает несколько разнонаправленных движений (рис. 6). Основное передано большой процессией людей,двигающихся с красными знаменами справа налево.



3. **Д. Амгалан.**
Мачеха.
1959.
Холст, масло.
85 x 110.
Монгольская
национальная галерея
современного искусства

4. **Схема к картине**
Д. Амгалана «Мачеха»



5. **Д. Амгалан.**
Демонстрация.

1959.

Холст, масло.

100 x 144.

Частная коллекция

Ц. Энхтайвана

6. **Схема к картине**

Д. Амгалан

«Демонстрация»



К ним начинает примыкать другая группа, которая должна объединиться с основной. И вот на стыке этих двух векторов движения появляется ключевой элемент картины: две мужские фигуры — судя по костюму, представители интеллигенции.

Они фактически оказываются на пересечении этих двух линий композиционного движения. Заметно, что один из персонажей, молодо выглядящий, его лицо хорошо прописано, — внимательно и напряженно, с заинтересованностью вглядывается в надвигающуюся колонну людей. Лица второго мы не видим, но четко показан жест, говорящий о настороженности.

Амгалан усиливает композиционно этих двух персонажей, применяя любимый прием акцентировки деталями второго и дальнего планов. Архитектурный мотив, мощная пластическая доминанта заполняет собой второй план, а самая выразительная и высокая часть этого комплекса, колокольня, является фоном для двух фигур. Другими словами, художнику удалось передать энергию движения процессии (на фоне статичной и громадной массы храма это воспринимается особенно отчетливо), показать, как между двумя сливающимися потоками людей оказываются двое, у которых есть выбор: либо влиться в этот поток революционно настроенных людей, стать частью его, либо исчезнуть.

Очевидно, что эти два пространственно-композиционных приема в рассмотренных картинах показывают рост мастерства живописца. Он всё полнее открывает для себя особенности и возможности художественного пространства.

Если попытаться проанализировать последовавшие за этими двумя картинами серии гравюр и живописных полотен, можно достаточно точно проследить, как, с одной стороны, Д. Амгалан продолжал развивать композиционное мастерство, с другой, находил всё больше новых выразительных решений. Здесь можно отметить лишь два момента. Художник фактически никогда не повторяет предыдущую композицию, всегда развивает ранее найденное решение и смело идет на эксперимент. Так, в графической серии «Утро моей Родины» ему удалось заметно обогатить свои черно-белые работы акцентами красного цвета. Силовые линии движения в соединении с этими акцентами помогли выделить главные элементы, усилить мажорный аспект (красная рубашка на девочке в гравюре «Доброе утро, мама!», рис. 7, 8) или достичь другого замечательного эффекта. В работе «В школу» (рис. 9) красные пятна галстуков на пионерах, сидящих на повозке, запряженной верблюдом, как будто бы передают ребячий гомон, радостный и беспечный.

Обратимся к картине, которая стала большой творческой удачей Амгалана и занимает

фундаментальное положение в его наследии. Речь пойдет о картине «Мечта» (1981, рис. 10). Само название вводит нас в область особого пространства, где живут мечты и мысли человека. Наличие этой области признается всеми, кто хотя бы раз задавал себе вопрос: что такое сама по себе моя мысль, где живут, бытийствуют мои мечты и вообще — всё то, что происходит с человеком не на физическом, а на каком-то ином, ментальном плане бытия. И как художнику изобразить это тонкое, неочевидное ментальное пространство, как рассказать о нем?

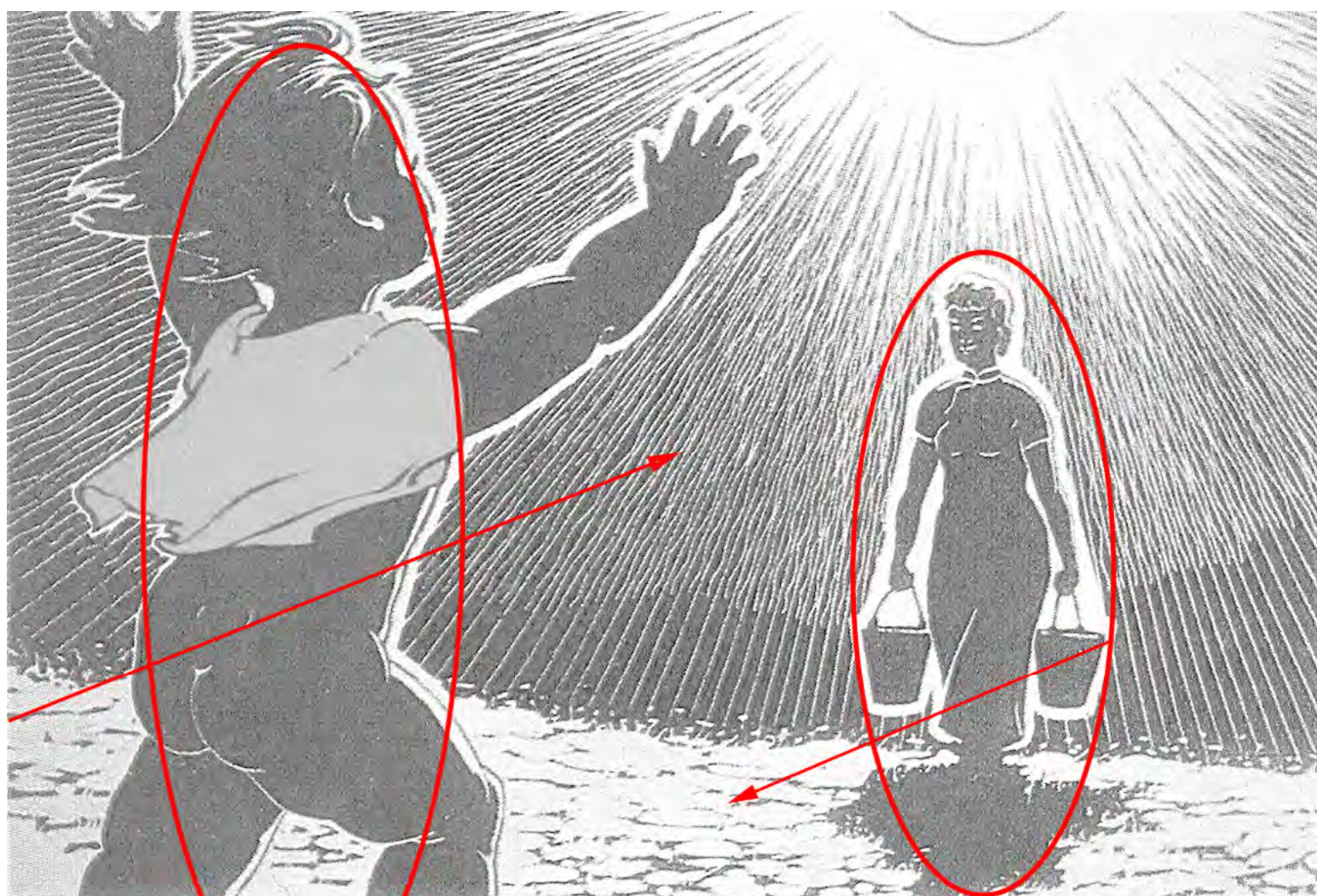
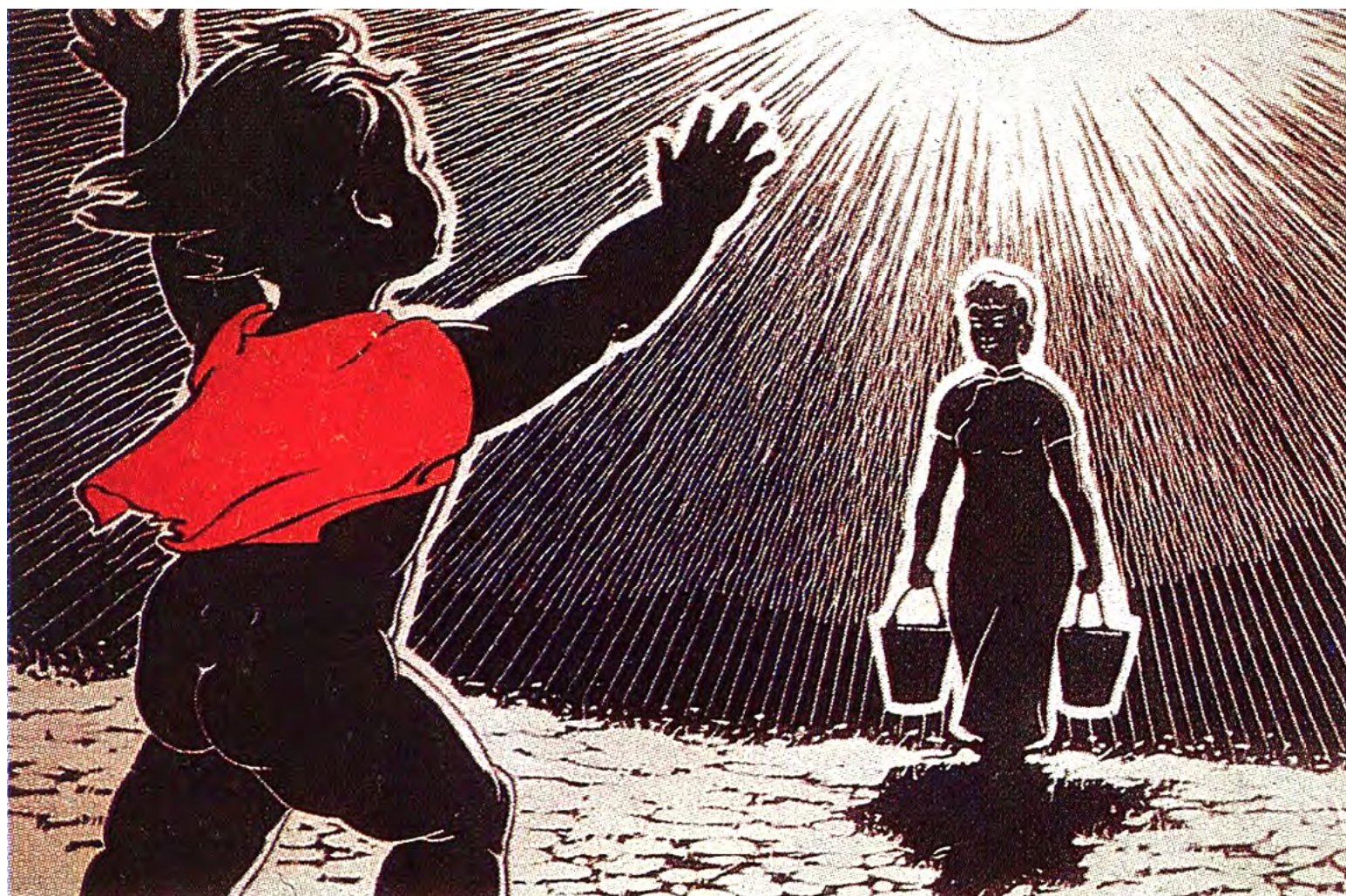
Амгалан нашел убедительный образ, который захватывает нас сразу. Сюжет картины прост. Видимо, долго ехавший по степи мальчик-подросток, утомившись и желая дать отдых лошади, остановился среди степи, в полном одиночестве и особенной монгольской тишине, и прилег на землю. Ничто не нарушает его покой, нет ни одной причины для беспокойства, и это идеальные условия, чтобы поразмышлять о чем-то особенном, не мелком и не суетном. К этому располагает и сама природа. Бесконечная степь и бездонное небо слились в своем единстве. Закатные лучи красным цветом окрасили всё на земле, а на небе они заскользили по зыбкой поверхности сине-фиолетовых облаков, которые образовали правильные по форме кольца. Это выглядит фантастически, но только не для тех, кто живет под этим удивительным небом или кому посчастливилось видеть это в путешествиях. Полная тишина царит во всём, ветра у земли или нет, или он слабый и теплыми легкими струями охватывает человека. Ощущение, что ты присутствуешь при особой, запредельной по масштабам, мистерии, — совершенно отчетливое.

Композиционно-пространственно картина кажется поделенной на две части (рис. 11). В нижней показан отдыхающий на земле всадник. Он, зачарованный открывшимся ему видением, чуть приподнялся на локте и устремил свой взгляд на необыкновенный по форме и цвету рисунок облаков. Подле него мирно пасется конь, единственное живое существо рядом с человеком. Если посмотреть внимательно на нижнюю часть картины, то колористически и по плотности красочного слоя она кажется более легкой. Тому причина — видимо, пронизывающий всё красноватый оттенок от последних лучей заходящего солнца. Напротив, облака кажутся более весомыми за счет плотности красочного слоя и контрастного сочетания теплых и холодных оттенков.

За этим стоит хорошо продуманный композиционный подход. Художник учитывал, что взгляд зрителя, конечно, в первую очередь будет устремлен к нижней части в силу насыщенности деталями, движениями и благодаря особому теплоту

7. **Д. Амгалан.**
Доброе утро, мама!
Из серии
«Утро моей Родины».
1962.
Линогравюра.
20 x 30.
Академия
изобразительных
искусств, Монгольский
национальный
университет искусств
и культуры

8. **Схема к гравюре**
Д. Амгалана
«Доброе утро, мама!»





9. Д. Амгалан.
В школу.
Из серии
«Утро моей Родины».
1962.
Линогравюра.
36 x 59,5.
Академия
изобразительных
искусств, Монгольский
национальный
университет искусств
и культуры

колориту, который как будто бы передает тепло разогретой за день земли. Перенос внимания в верхнюю часть полотна дает ощущение медленного и неумолимого движения цветковых масс. Погрузившись в эту энергию света и цвета, взгляд охваченного восторгом зрителя опять устремляется к земле, а затем вновь следует восхождение к небу. Замечательно то, что при всех этих восхождениях не происходит смещения двух пространств, они существуют — применим здесь известную формулу — «не слиянно, но и не раздельно».

Напрашивается вопрос: что же это за мечта, о которой написана картина? Мы не узнаем об этом, можем лишь предполагать. Но можно точно сказать: не случайно в картине появляется мальчик-подросток. Не себя ли Амгалан имел в виду в этом образе? Может быть, он пишет о том, что когда-то некое событие, как эта мистерия неба, дало толчок его юношеским мечтаниям и родилась мысль о чем-то великом и прекрасном? Это предположение не случайно. Взрослые люди, как правило, прагматичны и мечтают о решении конкретных земных задач; мечты маленьких детей — маленькие, игрушечные, им еще не дано узнать о величии и сложности мира. А подросток еще не погрузился в земной быт, но уже задумывается о мире и о себе в нем; вслушивается в свою душу, знает или догадывается о взрослой жизни. При этом он сохраняет еще детскую восприимчивость

и бескорыстное, не-прагматичное восхищение миром, но в то же время интуитивно чувствует, что жизнь — это постоянное напряжение и усилие; выстраивание линии своей судьбы. И в какие-то моменты — как на этой картине, в созерцании мистерии неба и земли — ему приоткрывается главная мечта: так выстроить свою судьбу, чтобы не упустить из вида то великое и прекрасное, что неожиданно открылось ему в этот момент и намекает на то, что за пределами обыденности есть иной мир. Эта мечта может не состояться, жизнь может внести свои коррективы, но это переживание навсегда оставит свой след в душе человека. Чем ярче мечта, чем сильнее переживание, тем отчетливее этот след, который, как камертон, будет настраивать его жизнь. Для будущего творца это открытие принципиально важно и ничем не заменимо, и его след мы видим в творениях каждого настоящего художника, каким и был Д. Амгалан.

Выводы

Суммируем кратко наши размышления. Во-первых, еще раз отметим, что Д. Амгалан — живописец и график, обладавший тонким композиционным чувством и с большим мастерством применявший разнообразные типы художественного построения в своих произведениях. В зависимости от поставленной задачи и волнующей его идеи он каждый раз находил новые решения.

10. **Д. Амгалан.**

Мечта.

1981.

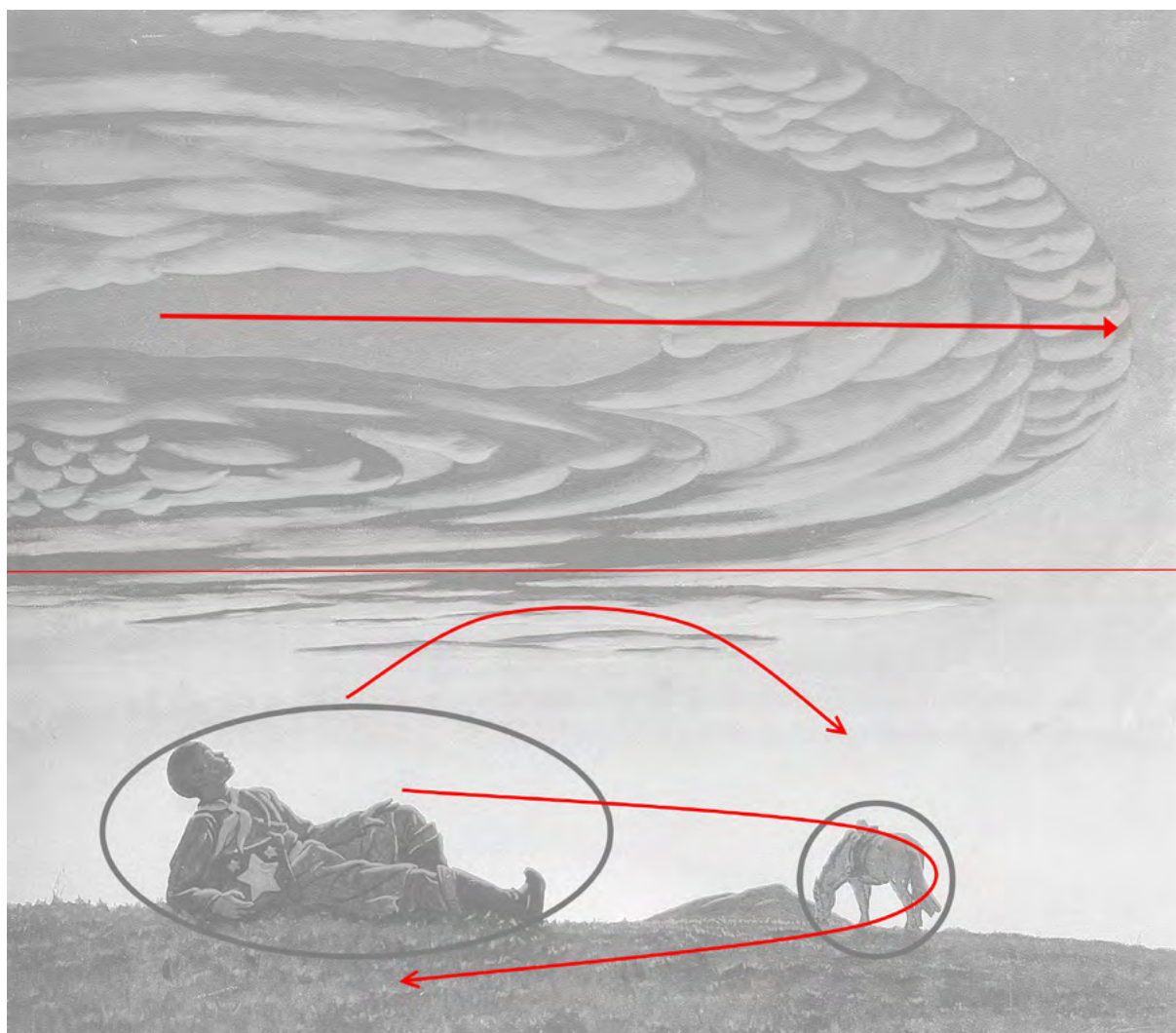
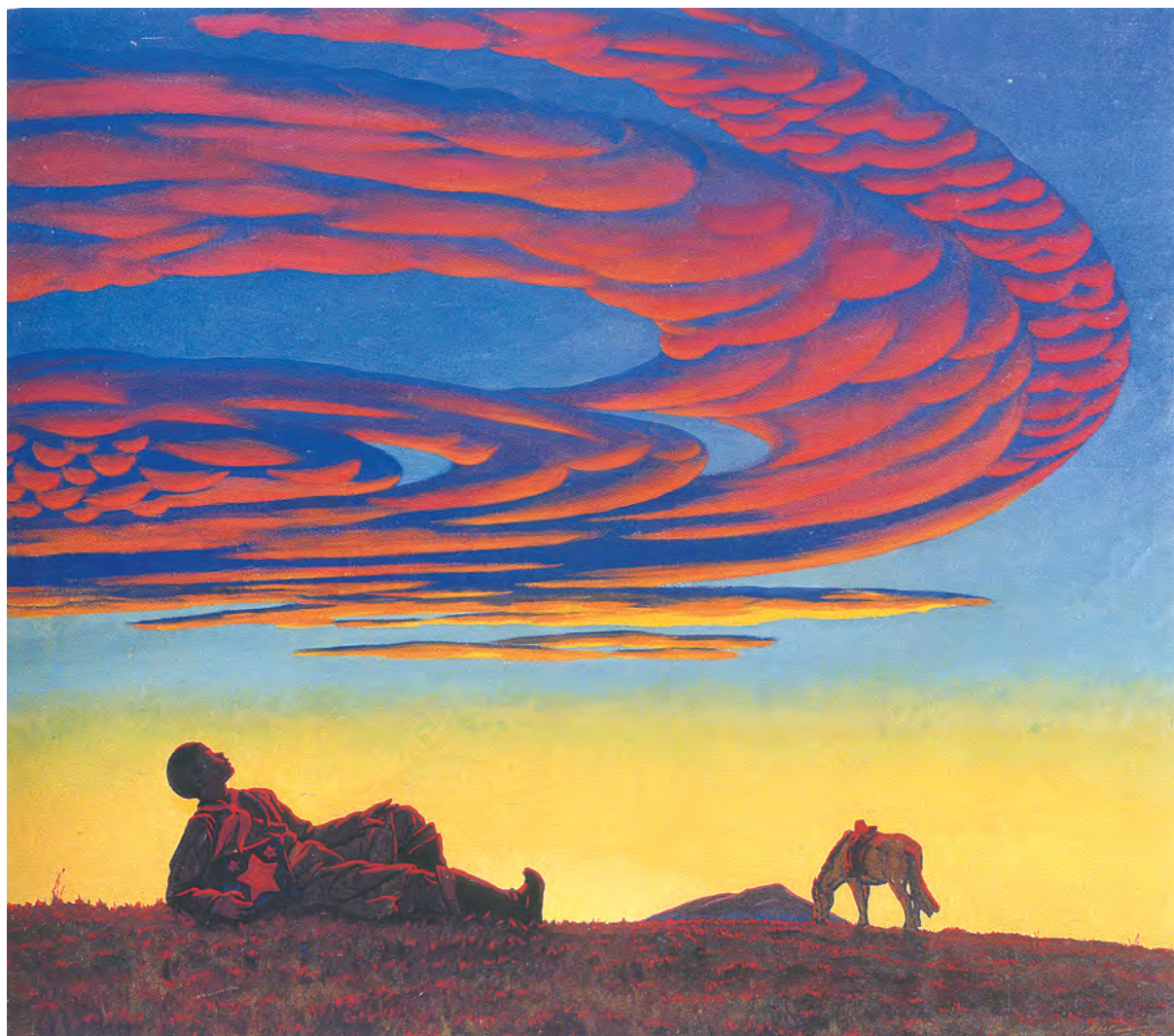
Холст, масло.

176 x 199.

Монгольская
национальная галерея
современного искусства

11. **Схема к картине**

Д. Амгалана «Мечта»



Во-вторых, композиции в его работах со временем стали главным средством формирования художественного пространства, где композиционная и конструктивная компоненты обретали активную форму и помогали передавать сложный художественный образ. Видимые элементы и связи при

этом становятся ключом к пространственному, временному и смысловому «добраиванию» произведения; образы и главная идея усложняются и становятся всё более выпуклыми и определенными.

Список источников

1. Амгалан орчлон / эмхтгэгч: Ц. Баттөр, С. Төгс-Оюун. Улаанбаатар: Сэлэнгэ пресс ХХК, 2013. 210 х.
2. Мушников Е.А. Творчество монгольского художника Дагдангийн Амгалана: национальное своеобразие и влияние русской живописной школы // Седьмые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов науч.-практич. конф. / редкол.: Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2018. С. 156–162.
3. Власов В.И. Обращаемое пространство в изобразительном искусстве и проективном мышлении // Архитектон: известия вузов. 2019. № 1. С. 1–25. URL: http://archvuz.ru/2019_1/20 (дата обращения: 15.11.2023).
4. Финслер О.В. Философские основания художественного пространства в изобразительном искусстве // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 1. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. 2019. № 1. С. 45–51.
5. Балкинд Е.Л. Хронотоп в изобразительном искусстве // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». 2013. Том 26. № 4. С. 246–255.
6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
7. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
8. Сербина Н.В. Предмет и межпредметное пространство в живописном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2011. 26 с.
9. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.

References

1. Battor, Ts. and Togs-Oyuun, S. (comps.) (2013) *Amgalan Universe*. Ulaanbaatar: Selenge Press LLC. (In Mong.)
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 pechaty, pp. 156–162. (In Russ.)
3. Vlasov, V.G. (2019) 'Invertible space in fine arts and projective thinking', *Arkhitekton: izvestiya vuzov = Architecton: Proceedings of Higher Education*, (1), pp. 1–25. Available from: http://archvuz.ru/en/2019_1/20 (accessed: November 15, 2023). (In Russ.)
4. Finsler, O.V. (2019) 'Philosophical basis of the art space in the fine arts', *Vestnik Brestskogo universiteta. Seriya 1: Filosofiya. Politologiya. Sotsiologiya = Bulletin of Brest University. Series 1: Philosophy. Political science. Sociology*, (1), pp. 45–51. (In Russ.)
5. Balkind, E.L. (2013) 'Chronotope in fine arts', *Uchenyye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Seriya "Filosofiya. Kul'turologiya. Politologiya. Sotsiologiya" = Scientific notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series "Philosophy. Culturology. Political science. Sociology"*, 26(4), pp. 246–255. (In Russ.)
6. Volkov, N.N. (1977) *Composition in painting*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Favorsky, V.A. (1988) *Literary and theoretical heritage*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
8. Serbina, N.V. (2011) *Subject and intersubject space in a painting*. Cand. Art sci. thesis. Abstr. Ekaterinburg. (In Russ.)
9. Florensky, P.A. (1993) *Analysis of spatiality and time in artistic and visual works*. Moscow: Progress. (In Russ.)

Информация об авторе

Шишин Михаил Юрьевич, доктор философских наук, академик, председатель, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; профессор, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, Китайско-Российской академии изобразительного искусства, Ассоциации искусствоведов (АИС), shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.

Information about the author

Mikhail Yurievich Shishin, Full Doctor of Philosophy, Academician, Chairman, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Chinese-Russian Academy of Fine Arts, the Art Critics and Art Historians Association (AIS), shishinm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2148-5233>, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.

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

Статья поступила в редакцию 27.11.2023; одобрена после рецензирования 15.12.2023; принята к публикации 18.12.2023.

The article was received by the editorial board on 27 November 2023; approved after reviewing on 15 December 2023; accepted for publication on 18 December 2023.