



Научная статья

УДК 7.036(517.3)

DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.013

Художественная традиция русского академизма в современном изобразительном искусстве Монголии (на примере исторических картин монгольского художника Б. Отгонтувдэна)



Доржсурэнгийн Уранчимэг^a
Яйленко Евгений Валерьевич^b

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

^a uranchimeg_fineart@yahoo.com,

^b eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (РИНЦ): 5114-6252



Аннотация. В статье рассматриваются особенности развития в современном изобразительном искусстве Монголии академического направления, представленного творчеством выпускника Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, монгольского художника Б. Отгонтувдэна. Оно сохраняет большое значение уже потому, что дает возможность ответить на вопрос об актуальности академизма в художественной жизни Монголии, отмеченной отчетливым доминированием модернистских тенденций. Анализ произведений Отгонтувдэна на историческую тему позволяет показать, в чем заключается сущность творческой стратегии академизма, позволяющей ему сохранить общественную актуальность в условиях интенсивного поиска собственной национальной идентичности, что чрезвычайно характерно для современной Монголии. С другой стороны, на примере картин Отгонтувдэна хорошо видно, как академическому направлению в XXI веке удастся успешно развивать основные типологические разновидности исторической картины, сформировавшиеся в предшествующую эпоху, и сопутствующие выразительные приемы. В статье показано, что главным залогом их эффективной адаптации к новой содержательной тематике, заимствованной из монгольской истории, служит ряд особенностей духовной и бытовой культуры современной Монголии, проявляющихся преимущественно в свойственном ей уникальном соединении примет прошлого и настоящего.

Ключевые слова: Б. Отгонтувдэн, искусство Монголии, Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, академическое искусство, академизм, историческая картина, историко-бытовая живопись, стилизация

Для цитирования: Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Художественная традиция русского академизма в современном изобразительном искусстве Монголии (на примере исторических картин монгольского художника Б. Отгонтувдэна) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 2 (33). С. 188–203. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.02.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1078>.

Original article

The artistic tradition of Russian Academism in Mongolian contemporary art (a study of the historical paintings by Mongolian artist B. Otgontuvden)

Dorjsurengiin Uranchimeg ^a

Evgeniy V. Yaylenko ^b

^{a, b} *Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia*

^a *uranchimeg_fineart@yahoo.com*

^b *eiaillenko@rambler.ru, SPIN-code (RSCI): 5114-6252*

Abstract. This article examines some features of the development of the academic tradition in Mongolian contemporary fine art, represented by the work of a graduate of the Saint Petersburg Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin, Mongolian artist B. Otgontuvden. It is of great historical and artistic interest since it allows us to answer the question about the relevance of academicism in modern conditions, marked by the clear dominance of modernist trends. An analysis of Otgontuvden's works on a historical theme allows us to show what is the essence of the creative strategy of academicism, which allows it to maintain social relevance in the context of the search for the national identity, which is extremely typical for today's Mongolia. On the other hand, the example of Otgontuvden's paintings clearly shows how the academic movement in the 21st century manages to successfully develop the main typological varieties of historical painting that were formed in the previous era, and accompanying expressive techniques. The article shows that the main guarantee of their effective adaptation to new content themes, borrowed from Mongolian history, is a number of features of the spiritual and everyday culture of modern Mongolia, manifested mainly in its unique combination of signs of the past and present.

Keywords: B. Otgontuvden, fine art of Mongolia, Saint Petersburg Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin, academic art, academicism, historical painting, historical and everyday painting, stylization

For citation: Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. (2024) 'The artistic tradition of Russian Academism in Mongolian contemporary art (a study of the historical paintings by Mongolian artist B. Otgontuvden)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 188–203. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.02.013. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1078>. (In Russ.)

Введение

Изобразительная проблематика, вынесенная в заглавие статьи, обладает своей предысторией, уходящей в монгольское изобразительное искусство XX столетия, во многом сформировавшееся под плодотворным воздействием русской академической школы. С тех пор как в 1952 году Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина окончил Лувсангийн

Гаваа, в общей сложности семь десятков монгольских студентов получили там первоклассное художественное образование. Им посвящена коллективная монография, озаглавленная «Традиция Академии Ильи Репина в изобразительном искусстве Монголии» (Улан-Батор, 2023) [1]. С того времени всё разительно поменялось. В начале 1990-х годов монгольское искусство, ориентируясь на западноевропейские достижения, вступило в фазу

модернизма, отчего художественные контакты с русской школой заметно ослабли [2]. Однако академическая традиция вновь возродилась в нем в первых десятилетиях XXI века за счет энергичной деятельности молодого монгольского художника Б. Отгонтувдэна. Он родился в Улан-Баторе в 1984 году, где позднее окончил Художественное училище (отделение декоративно-прикладного искусства, ныне — Академия изобразительного искусства имени Д. Амгалан, Монгольский национальный университет искусств и культуры). После обучения в Воронежской государственной академии искусств, в 2008 году, он поступил в институт имени И.Е. Репина, который окончил в 2012 году. По возвращении на родину развернулась его активнейшая творческая деятельность как портретиста, автора исторических картин и монументальных росписей.

Благодаря усилиям Отгонтувдэна стало понятно, какой значительный творческий потенциал скрывается в академическом искусстве, сумевшем завоевать свое «место под солнцем» в непростых условиях художественного рынка современной Монголии. Изучение произведений Отгонтувдэна способно показать, какие стратегии использует современный академизм в условиях жесткого конкурентного противостояния с модернизмом. Рассматривая их, мы сконцентрируемся преимущественно на исторических картинах монгольского художника. Однако сначала нам необходимо более точно определить, в чем заключается сущность такого явления, как академизм.

Академизм: к определению понятия

Начало изучения искусства русского академизма относится к первой половине 1980-х годов. Наиболее ранней научной работой, в которой была осуществлена систематизация огромного художественного материала, прежде не вызывавшего интереса у исследователей, явилась кандидатская диссертация Е.С. Гордон (1985) [3]. За время, прошедшее с тех пор, появилось немало научных публикаций, принадлежащих Е.В. Нестеровой, Т.Л. Карповой, М.М. Алленову и другим исследователям русского искусства [4; 5, с. 6–23; 6, с. 125–137]. Особое место в их списке принадлежит фундаментальной работе С.М. Грачёвой, посвященной современному академическому искусству Санкт-Петербурга [7]. Опираясь на достижения названных исследователей, а также на результаты собственной научной и педагогической деятельности, мы попробуем сформулировать основополагающие признаки академизма как явления в изобразительном искусстве. По нашему мнению, их три. *Во-первых*, академизм представляет собой связную художественную систему, единство которой достигнуто за счет использования как

базы стилистических приемов и изобразительных принципов классического искусства, осмысленных в качестве носителей идеи высшего эстетического и морального совершенства. *Во-вторых*, ему присуще стремление к экспансии, проявляющее себя во включении в стилевой канон академизма различных изобразительных элементов, изначально совершенно чуждых ему (это хорошо видно на примере активного взаимодействия с реалистическим искусством и, в значительно меньшей степени, с импрессионизмом). Смысл такой «всеядности», обычно объясняемой расчетом на коммерческий успех благодаря эксплуатации модных новинок, на самом деле отнюдь не исчерпывается конъюнктурными соображениями (хотя они также играли важную роль). Основной задачей служила актуализация классических изобразительных и этических принципов, о которых речь шла выше, их адаптация к современным условиям, которая, однако, всегда имела жестко обозначенный предел готовности к компромиссам и уступкам. Сообразно с этим, *в-третьих*, академизм определяется нами как феномен не только художественного, но и социологического порядка, поскольку ему свойственно отчетливое стремление к экспансии в область социальной жизни, где он стремится стать общественно значимым, а значит — также актуальным явлением. Подобная задача решается за счет выбора востребованной изобразительной тематики и стилевых приемов, открытых для понимания возможно более широкой зрительской аудитории.

Что касается судьбы академической художественной традиции на современном этапе развития, то существование фундаментальной монографии С.М. Грачёвой избавляет нас от необходимости разговора о ней. Отметим только, что современный академизм схож со своим предшественником прошлого века в том, что допускает весьма широкий диапазон стилевых экспериментов, но при условии сохранения базовых сущностных своих свойств, определяемых эстетическими принципами классической художественной школы. Он также может включать в себя изобразительные элементы самых разных традиций и направлений, однако неизменно подчиняет их тем стилевым нормам, которые были осмыслены в нем в качестве основополагающих законов художественного совершенства.

Исторические картины Б. Отгонтувдэна

Важная общественная задача монгольского академизма XXI века состоит в развитии концепции национальной идентичности монголов и активном соучастии в духовном возрождении страны, символом которого справедливо воспринимается Чингисхан. Подтверждением тому служат

**1. Б. Отгонтувдэн.
Церемония
возведения
Чингисхана в ханы.**

2022.

Холст, масло.

280 x 780.

Музей Чингисхана,

Улан-Батор, Монголия.

Фото предоставлено

художником



многочисленные памятники, воздвигнутые в честь Великого хана за последние десятилетия, что важно — не в модернистском, но в классическом стиле. Их возведение было целенаправленно осуществлено в рамках культурной политики монгольского государства, ставящей в качестве задачи закрепление образа Чингисхана как главного ориентира на карте национальной памяти. Воздвижение наиболее крупных скульптур явилось событием поистине общегосударственного масштаба, оно было окружено ореолом сакральной значимости, как, впрочем, всё в Монголии, что имеет отношение к почитанию Чингисхана и его реликвий [8, с. 125–129].

В таком общественном контексте следует рассматривать масштабные мероприятия по сооружению в центре Улан-Батора архитектурного комплекса музея Чингисхана, открывшего двери для посетителей в октябре 2022 года. Оформление постоянной экспозиции включает обширный комплекс живописных произведений, выполненных в разных стилях и манерах, что выразительно характеризует положение дел в современном искусстве Монголии. Нашлось там место и для академизма. Для декорации одного из музейных залов Б. Отгонтувдэн выполнил огромную картину под названием «Церемония возведения Чингисхана в ханы» (780 x 280 см; рис. 1). Событие, образующее сюжетную основу для картины, произошло весной 1206 года у истоков реки Онон, где был созван курултай по инициативе Темучина, одолевшего к тому времени могущественных соперников. На нем он был провозглашен Великим ханом, получившим власть над миллионным населением монгольской степи, и принял новое имя Чингисхан.

Изобразительная стилистика картины полностью соответствует реалистической парадигме,

принятой в академическом искусстве с той поры, когда оно начало тесно взаимодействовать с художественной традицией реализма. Сильно повышенная точка зрения открывает вид на обширное пространство, замкнутое по краям широкими белыми конусами юрт. Взамен обычного размещения зрителя вблизи основных персонажей, создающего эффект взгляда в упор, художник дает возможность охватить широкую панораму происходящего, увиденного как бы с театрального балкона. Мы смотрим на фигурные группы с повышенной позиции, отчего в поле зрения в основном попадают головные уборы и шлемы, а ближний план начинает резко уходить вниз, открывая взгляду гордую фигуру Темучина. Ее смещение далеко в глубину картинного пространства, куда стягиваются перспективные линии, составило еще одно важное новшество Отгонтувдэна. Фигура хана кажется совсем не крупной на фоне мощно круглящегося массива юрты, перед которой на помосте водружен престол и возвышается белый бунчук. Она занимает главное место в картинном спектакле, но в ее пространственном расположении нет ничего такого, что нарушило бы впечатление жизненной естественности.

С другой стороны, Отгонтувдэн вовсе не считает нужным отказываться от применения академических приемов построения пространства. В качестве композиционной доминанты осмыслена диагональная траектория, берущая начало от изображения курильницы в левом нижнем углу. Отсюда, повинувшись перспективе, зрительский взгляд направляется к месту, где размещен Темучин, получая ускорение благодаря энергичным движениям полуобнаженных фигур возле гонгов. Однако ясный геометрический порядок композиционного построения смягчен полукругом из фигур



2. Б. Отгонтувдэн.

Тамерлан.

2022.

Холст, масло.

200 x 500.

Музей Чингисхана,
Улан-Батор, Монголия.

Фото предоставлено
художником

важно восседающих женщин в высоких алых шапках и воинов в доспехах, что расположились справа. Их присутствием в картину вносится оттенок жизненной естественности, по контрасту оттеняющей условные схемы живописного построения, свойственные академическому искусству. Одновременно художник старательно избегает избыточной фиксации зрительского внимания на частностях вроде облика второстепенных персонажей или подробностей костюмного убранства.

Не второстепенные детали, но *целое* составляет основную заботу автора «Церемонии». Затейливая игра света и тени оказывается важнее точного воспроизведения лиц и костюмов. Но вот что особенно важно. Свободная трактовка, вызывающая ощущение недосказанности, недоговоренности изобразительного повествования, дала возможность оставить вне поля зрения детали, обычно домысливаемые художником во имя создания эффекта исторического правдоподобия. Живописное *non finito* позволяет опустить их как несущественные. Мы словно видим кадр очень старой кинохроники, где более или менее различимы основные мотивы, а всё остальное тонет в движении света и цвета, неуловимое для взгляда. Такое впечатление обусловлено использованием приемов реалистического письма. Разумеется, сказанное вовсе не означает, что Отгонтувдэн жертвует историческим правдоподобием, сознательно допуская анахронизмы, самовольно трактуя эпизоды национального прошлого. Академизм

никогда не забывал о своем родстве с историзмом. Его обширная эрудиция росла по мере того, как историческая наука обогащалась новыми сведениями. Речь идет о совсем другом: познавательная ценность «Церемонии» не идет ни в какое сравнение с ее эстетическими достоинствами как одного из главных образцов современного монгольского академизма, соединившего требование исторической достоверности с приемами реалистического искусства.

Однако реализм Отгонтувдэна — это не «реализм действительной жизни», задача которого исчерпывается передачей внешнего сходства с жизненным прототипом. Это *живописный* реализм, смещающий внимание с созерцания предмета на способы его изобразительного воссоздания.

Умелое совмещение традиционных академических приемов с эффектом жизненной естественности, точнее — умение найти верную меру в отношениях между ними обусловило высокую оценку «Церемонии» как бесспорной творческой удачи Отгонтувдэна. Рациональное и интуитивное начало приведены здесь к гармонии на основе гибкой стилиевой системы академизма. Но ее огромный изобразительный потенциал по-настоящему оцениваешь лишь тогда, когда сравниваешь с работой из Музея Чингисхана другое крупноформатное полотно, картину «Тамерлан» (рис. 2). Их сопоставление оставляет поразительное впечатление полной и бескомпромиссной смены творческих ориентиров. Изменилось буквально всё: стиль,

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

манера рассказа, принципы построения пространства — всё то, что объединяется понятием художественной концепции картины. А если принять во внимание, что всякая концепция характеризует особый склад разработавшего ее ума, то необходимо признать, что на сей раз художник перевоплощается до неузнаваемости.

Отгонтувдэн работает не просто в другом стиле, но в совсем ином режиме, чем прежде. Однако, при всем несхождении замысла и выполнения, в обеих работах присутствует общий знаменатель, определяемый принадлежностью к традиции академического искусства. Характерные для нее стилистические приемы оказываются равно эффективными при разрешении диаметрально противоположных изобразительных задач.

Можно сказать, что «Тамерлан» выполнен в полном соответствии с основополагающими нормами картинного построения, принятыми в академическом искусстве. Отгонтувдэн намеренно размещает мизансцену непосредственно перед зрителем. Вблизи него, на переднем плане картинного пространства, выстраивается группа иноземных послов, явившихся, чтобы выразить покорность великому тюрко-монгольскому завоевателю Центральной Азии. Картина воспринимается как парадигма эффектной постановки в духе «костюмных драм» великих академистов XIX века, Генриха Семирадского и Ж.-Л. Жерома. Изображение торжественного ритуала официального приема посланников образует идеальную сюжетную канву для развития рассказа в духе утонченного «ориентализма», давно и уверенно занявшего свою нишу в искусстве европейского и русского академизма.

Особенностями церемониального действия, показанного в картине, оказались важные черты изобразительного стиля, на сей раз целиком подчиненного задаче историко-художественной реконструкции прошлого. Ее разрешение потребовало от Отгонтувдэна разместить главное событие поблизости от зрителя, чтобы ни одна подробность не ускользнула от внимания, будь то узор на ковре, огромная курильница с дымком или щит с заклепками, словно невзначай повернутый в нашу сторону. Теперь ничего не делается «по умолчанию», не выносится за кадр. Совсем напротив, монгольский художник, словно дерзко издеваясь над условностями жанра, утверждает зрителя в ощущении того, что ему выпала великая удача стать очевидцем исторического эпизода. *Eye-witness style* зрелого академизма торжествует. С ним вместе торжествует победу художественный вымысел, подменяющий правду жизни.

Однако вопреки всему ощущение того, что всё обстояло именно так, как показано в картине, *обстояло на самом деле*, властно покоряет

зрительское сознание. Залогом тому служит верный выбор представленного момента. Художник вовремя уловил опасность, грозившую ему, если бы он показал исторический эпизод, временные координаты которого и состав участников были бы точно известны. Тогда пришлось бы неизбежно прибегнуть к вымыслу, заретушировав придуманными деталями исторические лакуны. Однако мы видим именно *ритуал*, повторяющуюся норму, чью сущностную особенность как раз и составляет необходимость повторения: иначе то был бы частный случай, еще не составляющий правило. Хорошо известно, что любое правило само по себе еще не имеет привязки к конкретным жизненным обстоятельствам, ибо в таком случае то был бы прецедент. Оно представляет собой именно норму, и для ее живописного воспроизведения идеально подходят выразительные средства академизма, нормативность художественной природы которого, в свою очередь, представляется совершенно очевидной.

Церемония приема иноземных послов образовывала едва ли не ежедневную процедуру во дворце создателя огромной империи, в центре которой сходились дипломатические каналы, уводившие на Запад и Восток. В сущности, перед нами — визуальный трактат о дипломатическом искусстве, раздел «прием послов», изложенный на языке живописных форм. Идея типического обобщения доминирует над частным и случайным. Каждый раз всё могло выглядеть как-то по-другому, однако основополагающая норма должна была быть именно такой, какой она показана в «Тамерлане». Чтобы одухотворить ее, сообщив трепетную прелесть жизни суховатым параграфам дипломатической инструкции, Отгонтувдэн призывает на помощь солнечное божество — покровителя художников, увлеченных живописью света. Некогда картина «Итальянское утро» Карла Брюллова оказалось подобием распахнувшегося окна, сквозь которое в полутемные залы позднего русского классицизма устремился ослепительный свет нарождавшегося академизма. Со временем приемы реалистического изображения световоздушной среды, усовершенствованные импрессионистами и реалистами начала XX века, прочно утвердились в творческом обиходе художника-академиста наряду с другими умениями, унаследованными от эпохи классицизма. И в этом отношении монгольский академист Отгонтувдэн отнюдь не представляет собой исключения.

Животворящий свет южного солнца пробуждает от летаргического сна нарядные краски «Тамерлана». Под жарким небом юга свет делается не просто зримым, он облекается в материальную субстанцию, представая взору в виде косых лучей, пронизывающих картинное



3. Б. Отгонтувдэн.
**Представление первых
бумажных денег
Хубилай-хану.**

2020.

Холст, масло.

230 x 500.

Музей Чингисхана,
Улан-Батор, Монголия.

Фото предоставлено
художником

пространство. Однако формы не растворяются в его потоках, как было у импрессионистов, но, напротив, уплотняются, обретают вещественную плотность. За счет изображения световых лучей активизируется зрительское переживание фактурной выразительности предметов, на которые они ложатся. Возникает тактильное ощущение от изображения мягкого ворсистого ковра или холодного блеска глазурной облицовки стен. Радужная гамма красок соединяется с эффектом легкого эфемерного свечения, придающего поверхности тканей и металлов гляцевитый лоск, наподобие глазури восточных изразцов.

Академизм приоткрывает здесь какую-то новую чудесную грань своей природы, о которой мы раньше даже не догадывались. Он обретает силу в радостном переживании светонесущих красок, полных торжества, в ощущении жизненного процесса как бесконечной радости, обретаемой в созерцании прекрасного мира. Разве это не *la joie de vivre*, «радость жизни», которой некогда были одержимы импрессионисты? Нетрудно представить, с каким удовольствием, от души радуясь своему труду и собственному исполнительскому умению, писал эти драгоценные субстанции сам художник, завороченный сиянием металлических доспехов или блеском золотых монет, над которыми реет золотистое сияние.

Как известно, основу эстетической программы классицизма, полноправным наследником

которого он является, составляла идея повторения почитаемых эстетических образцов. (Нелишним будет напомнить в данной связи, что понятие «классицизм» происходит от латинского слова *classicus*, что означает «образцовый»). Их строгий отбор обусловил известную ограниченность художественного репертуара у художников-академистов XIX столетия, чьи произведения по своему содержанию относятся к разным тематическим группам. Однако современный академизм умудрился обратить во благо даже собственные родовые недостатки. Владение практически неограниченным диапазоном изобразительных манер, которые он вобрал в себя на протяжении почти двух столетий, сделало возможным воплощение одного сюжета в совершенно разных стилевых регистрах. Творческий метод современного художника-академиста можно сравнить с умением исполнителя-виртуоза разыгрывать одно и ту же музыкальную партию на совершенно разные лады, всякий раз извлекая новые выразительные оттенки. Такой подход открывает широкий простор для демонстрации художнического умения и незаурядной изобретательности, нередко понимаемых как самодостаточные элементы творческой работы.

Осознавая это, Б. Отгонтувдэн предпринял интересный опыт развития темы дворцовой церемонии, показав один сюжетный мотив в совершенно разных стилевых формах, вдобавок — об-разующих разительный контраст. Мы видели две

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

картины, выдержанные в реалистической манере и в формате костюмной мизансцены, оживленной академическим пленэризмом. Однако самое любопытное состоит в том, что в качестве исходной точки для формирования их замысла послужило произведение, равно непохожее ни на одну из них. Имеется в виду огромное (500 x 230 см) полотно «Представление первых бумажных денег Хубилай-хану» (2020; рис. 3), показывающее, безо всякого преувеличения, огромной важности событие, совершившееся в царствование знаменитого внука Чингисхана, основавшего правившую в Монголии и Китае династию Юань.

Тогда, в августе 1260 года, в оборот были впервые выпущены бумажные банкноты (монг. «юань улсын цаасан мэнгэ», рус. «чао», англ. *Jiaocha*), которые имели хождение на всей необозримой территории империи Хубилая, великого устроителя монгольского государства в последней трети XIII века. В картине показано их представление императору в ходе торжественной дворцовой церемонии, соединившей строжайший китайский этикет с любовью к роскоши и экзотическим богатством Востока, которые открыли для себя монголы в пору завоевания Центральной Азии. Историческая эрудиция Отгонтувдэна впечатляет не меньше, чем его исполнительское мастерство, на сей раз сумевшее гармонично соединить живописные категории, обычно представляющиеся в виде непримиримых антагонистов.

Не вызывает ни малейшего сомнения сопричастность картины «Представление первых бумажных денег Хубилай-хану» традиции академизма. Мы без труда опознаем ее следы в особенностях композиционного решения, а еще — в трактовке содержания как эпизода исторической хроники, в подробностях воссозданного усердным летописцем. Однако при этом живописная система полотна характеризуется известной двойственностью художественной манеры. Взгляд без труда обнаруживает приметы реалистического стиля, взятого в академическом варианте, скажем, в изображении ковра. Его складками обозначаются ортогональные линии в перспективной схеме построения пространства. Однако, едва начавшись, их разбег тут же обрывается, упираясь в невысокий парапет на втором плане, где движение в глубину замедляется, остановленное сумрачным непрозрачным фоном. Оттого значительно большую роль, чем линейная перспектива, в построении картинного пространства играет светотень. Показанные контражур, фигуры на переднем плане, видимые на фоне ярко освещенного ковра, кажутся объемными, рельефно выступая из плоскости холста. Чередование освещенных и затененных форм намечает последовательность пространственных интервалов. В противопоставлении со светлым

фоном особенно выразительными кажутся детали, зрительно воспринимаемые в силуэтом выражении, притягивая к себе взор благодаря оптическому контрасту (как пример, обратим внимание на изображение руки и лица жены Хубилая, сидящей позади него). В противопоставлении светлого и темного усиливается экспрессия контурных линий и силуэтов фигур, обретающих предельную отчетливость зрительного выражения.

Стройный порядок лежит в основании композиционного построения картины: одной подробностью вторит другая, все вместе они образуют выразительный ритмический узор. Замысловатая хореография жестов имеет в себе нечто от строжайшей системы движений в балетных постановках, где каждому движению и повороту отводится определенная роль в общей партитуре спектакля. Цепочке склоненных фигур в левой части картины и в центре зрительно отвечает встречное движение Хубилая и сановника со свитком в руках. Экспрессия их жестов имеет в себе нечто преувеличенное, утрированное. Начинает казаться, что перед тобой — китайский кукольный театр. Потом понимаешь, что такие ассоциации неслучайны. Нечто от старинного театрального представления проступает в утрированном характере поведения героев, ролевые партии которых заострены, подчеркнута однозначны (в связи с этим обратим внимание на выражение лица и жест самого Хубилай-хана).

Введение аутентичных исторических мотивов во имя точной передачи места и времени действия издавна составляет привилегию академизма (вспомним появление узнаваемых примет топографии древнеримского города и классических артефактов в «Помпее»). Однако тут речь идет о другом. Отгонтувдэн с поразительным мастерством вплетает в художественный план этой картины элементы традиционного китайского искусства, откуда заимствует стиливые приемы, *легко опознаваемые зрителем в качестве таковых*. Ему присуще чувство острой выразительности деталей, как в традиционном стиле китайской живописи *гунби*. Изобразительная манера монгольского академика напоминает приемы китайских художников, ценивших выразительность плоских силуэтов, помещенных на поверхности рисовой бумаги. Как и они, он умеет показать сочетание красочных пятен и линий в форме замысловатого узора, порядок которого намечен в резном изображении переплетающихся чешуйчатых тел и хвостов драконов справа. Витиеватый орнаментальный ритм оживает в пышных побегах листвы и в изображении павлинов на переднем плане картины.

И всё же, как это странно, перед нами полотно, выполненное в технике живописи, типичной для европейского искусства, однако его нормы

непостижимым образом соединились с орнаментальной вязью Востока! Местом встречи непримиримых противников оказывается территория монгольского академизма, служащего чем-то вроде нейтральной полосы, куда обычно являются для проведения переговоров в минуты затишья на фронте. Эталонный образец монгольского академизма, картина «Представление первых бумажных денег Хубилай-хану» развивает в этом смысле основополагающую идею формотворчества, принятую в академическом искусстве, суть которой состояла в требовании взаимосвязанности содержания и стилизованной манеры в полном согласии с принципом «по сюжету и прием». Отгонтувдэн сумел осознать, каким огромным потенциалом обладало академическое искусство в плане способности адаптировать разные выразительные приемы, соединяя их со своими собственными, при соблюдении основополагающего принципа жизнеподобия в изображении исторического эпизода.

Историко-бытовая живопись

Наряду с изображением исторических деяний, происходящих как бы на всемирных подмостках, академизм издавна тяготел к показу будничных сцен, то есть того, что, при всей малозначительности художественного содержания, некогда, как и во все исторические эпохи, составляло истинное наполнение жизненного процесса. Такие сцены однажды получили точное определение «историко-бытовой живописи», обозначающее их пребывание на границе между историей и бытовым жанром [9, с. 39]. Разглядывая их, мы получаем возможность заглянуть в прошлое как бы с черного входа, минуя парадный: оно как будто застигается врасплох, оборачиваясь будничной, отнюдь не зрелищной своей стороной. Так сформировалась особая разновидность историко-бытовой живописи, получившая также наименование «помпеянского жанра», поскольку раскопки в южной Италии дали богатейший материал для историко-художественных реконструкций такого свойства [10, с. 246–256]. В западноевропейской живописи его наиболее высокие достижения связаны с именем британца Лоуренса Альма-Тадемы, в русской художественной традиции с ним принято связывать Генриха Семирадского, Степана Бакаловича, Павла Свedomского, отчасти Вильгельма Котарбинского.

Особенность «помпеянского жанра» составляло соединение концепции бессобытийной бытовой сцены с исторической тематикой, взятой в формате заведомо незначительных мелкожитейских происшествий. Сходя с ледяных вершин вечности, история спускается в обыденную жизнь, растворяясь в сутолоке помпейских улиц или заполненных солнцем атриумах. Понимая свою задачу в строгом соответствии с положениями исторической

науки, опирающейся на внимательное изучение письменных источников, художники старательно насыщали картины приметами топографии Помпей и изделиями ремесла, обнаруженными во время раскопок. Оттого мир помпеянского жанра перенасыщен предметностью, словно перед нами распахивают двери просторные залы неаполитанского археологического музея.

Концепция историко-бытовой живописи, оформившаяся в академическом направлении второй половины XIX столетия, в наши дни получила вторую жизнь в искусстве монгольского академизма. Причины тому следует искать в уникальных особенностях общественного и культурного уклада современной Монголии, которая до сих пор бережно сохраняет в повседневном быту множество примет далекого прошлого. Особо подчеркнем: именно *сохраняет*, сберегает в первозданном виде, отчего они служат естественной частью домашнего и общественного обихода, а не осознанно культивирует в качестве национального символа, искусственно возрожденного из забвения. В стране, около четверти населения которой занимается кочевым скотоводством, как в незапамятные времена, само понятие «история» выглядит относительным, поскольку неизбежно сливается с современностью. Чтобы понять это, достаточно один раз увидеть, в каких формах ежегодно отмечается в Монголии праздник середины лета Надом (монг. *Наадам*) с его юртами, разбросанными среди степи, конными скачками, состязаниями в борьбе и стрельбе из лука.

Если это — прошлое, то что в таком случае следует считать настоящим? Оно таинственно существует в амальгаме истории и современности, которую представляет собой каждый прожитый день в Монголии. Смещение временных границ между территориями прошлого и настоящего магически приближает исторические события вплотную к сегодняшнему дню, позволяя видеть их с поразительной отчетливостью, как в хрустальном шаре ясновидца.

Реалистическая манера в историческом жанре обладает такими же возможностями, какие таятся в магическом кристалле, на поверхности которого угадывается зыбкий образ прошлого. Академизм дает для него раму, отделяя от настоящего. Со времени второй половины XIX века обе стилистические линии, академическая и реалистическая, гармонично дополняют друг друга в историко-бытовом жанре, оказавшемся столь востребованным в современном монгольском искусстве. Не менее важно, однако, и другое. В работах Отгонтувдэна прошлое облечено в жизненно убедительные формы, но мы никогда не обманемся, приняв историческую картину за натурный этюд. Залог историзма состоит у него в применении обычных

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

4. **Б. Отгонтувдэн.**
Монгольские княжны.
2015.
Холст, масло.
210 x 140.
Частное собрание.
Фото предоставлено
художником





5. Б. Отгонтувдэн.

Сад мира.

2021.

Холст, масло.

200 x 900.

Bayangol Hotel & Resort,

Улан-Батор, Монголия.

Фото предоставлено

художником

академических приемов картинного построения, задающих необходимую меру условности, подобно выразительным средствам, лежащим в основе актерской игры. В этом отношении композиционные схемы и выразительные средства, принятые у Отгонтувдэна, воспринимаются в качестве способов отстранения, отделения всего, что изображено в живописном пространстве картины, от окружающей действительности. Их значение в таком качестве имело бы смысл сравнить с функцией рамы в станковой живописи или постамента — в скульптуре, поскольку то и другое в равной мере служит задаче утверждения идеи самодостаточности художественного мира картины или статуи.

Оставив на время практику выполнения огромных картин, *grandes machines*, как некогда их называли, Отгонтувдэн обратился к показу будничных эпизодов в формате небольших по размеру исторических композиций. Сменяя друг друга, перед нами проходят кадры домашней жизни монголов старого времени. Но если это кадры, то на сей раз — не документальной хроники, а художественного кинофильма. Зрительское переживание прошлого как потока, фрагментированного прямоугольником рамы, обостряется благодаря применению остроумных приемов изобразительного решения. В таких картинах обычно отсутствует композиционный центр, отчего взгляд, не задерживаясь на чем-то одном, скользит вдоль картинной поверхности вместе с потоками света. Фигуры придвинуты вплотную к краю рамы, целиком заполняя поле зрения. Точка наблюдения смещается внутрь фигурной группы, куда в неизбежном порядке замешивается зритель. Художник любит прибегать к смелому кадрированию, вводить резкие композиционные срезы по краям, усиливая впечатление сцены, наблюдаемой глазами очевидца.

Каждый эпизод выглядит самодостаточным, каждая фигура — на свой лад главная. Смысловый центр картины располагается повсюду и нигде, облегчая зрительное восприятие изображенного мира как постоянно находящегося в движении.

Такова очаровательная картина с тремя юными монголками, которые улыбаются, разглядывая птицу, покорно сидящую на руке у одной из них (рис. 4). Дарование Отгонтувдэна-колориста раскрылось тут в полную силу, вернее — в полную силу цвета, пылающего ярко-алым огнем в нарядных одеждах и удивительных головных уборах монгольских женщин. Местами энергия алого умело оттенена холодноватыми оттенками синего и лилового. Энергичное письмо широким пастозным мазком, которым проработаны костюмные детали и украшения, на втором плане оборачивается напряженной борьбой цветовых пятен, расплзающихся по картинной поверхности, словно в картинах Кандинского (к слову, одного из любимых художников Отгонтувдэна) и Франца Марка.

В других случаях, живописуя повседневную жизнь средневековых монголов, Отгонтувдэн склоняется к более уравновешенным построениям в форме фризобразных композиций, ритмическая структура которых идеально отвечает размеренному порядку старинного дворцового быта. Такова крупная по размерам картина «Сад мира» с изображением женской половины дворца Великого хана, где жизнь вращается вокруг полновластной старшей супруги (рис. 5). Действие происходит среди пейзажа в небольшом закрытом саду, примыкающем к дворцовому зданию. Сильно вытянутый формат потребовал от художника немалого умения в построении ритмического узора цветовых пятен на картинной поверхности, позволившего сохранить целостный характер композиционной организации, не давая распасться на отдельные звенья.

Академизм с его культом совершенной красоты обретает здесь натуру, достойную самого себя. Однако излюбленный картинный формат у Отгонтувдэна всё же представляют камерные сцены, позволяющие сконцентрировать внимание на эффектной маэстрии живописного выполнения. В небольших по размеру картинах отчетливее всего проявляется колористическое чутье

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

6. **Б. Отгонтувдэн.**
Посол Великого хана
на приеме
Папы Римского.
2020.
Холст, масло.
300 x 180.
Частное собрание.
Фото: А.В. Ключев



Отгонтувдэна, его склонность к экспериментированию с выразительными возможностями стилевого канона академизма. Некоторые сюжеты имеют несколько версий изобразительного решения, порой довольно значительно отличающихся друг от друга. Такова сцена приема в Ватикане послов Великого хана, существующая в нескольких авторских репликах (рис. 6). Отличия объясняются интересом к живописной разработке эффектного освещения, одухотворяющего гулкое пространство папских покоев игрою света и тени. Благодаря косым лучам света, перебивающим горение свечей в полумраке, рутинной сцене дипломатического приема сообщается особый драматический оттенок. Светотеневая драматургия формирует эмоциональный настрой в картине, заставляя ощутить, с каким испугом и недоумением взирали на монгольского воина искушенные в дипломатических интригах деятели римской курии, папские легаты и кардиналы.

По складу своего дарования Б. Отгонтувдэн — ярко выраженный живописец-колорист, который задумывает и выполняет свои произведения прежде всего в цвете. Данное обстоятельство представляется нам исключительно важным для определения особой эстетической природы монгольского академизма как самобытного явления изобразительного искусства. Умение рисовать имеет в себе немало от интеллектуальной деятельности, поскольку основывается в первую очередь на рациональном мышлении. Иное дело — колорит, идеально отвечающий изменчивости жизни, ее вечно ускользающей прелести, трепетно живущей в волшебных переливах цветовой гаммы в картине. Благодаря колоризму современное академическое искусство выходит на пик собственных возможностей реалистического изображения мира. *Их утверждение в качестве руководящего принципа творческой стратегии составляет главный признак современного монгольского академизма.* Это хорошо видно по сравнению с русской академической школой, реалистический этап в развитии которой завершился в последней трети XX века. Если брать ленинградский (ныне петербургский) Институт имени И.Е. Репина, то наиболее высокие достижения реализма относятся тут ко времени 1960-х – начала 1980-х годов, когда там трудились В.М. Орешников, А.Д. Романычев, В.Ф. Загонек, Б.С. Угаров, А.А. Мыльников, Е.Е. Моисеенко. То были выдающиеся педагоги и первоклассные художники, каждый со своим лицом, собственной

узнаваемой манерой и индивидуальным творческим почерком. Однако всех их (кроме, пожалуй, Моисеенко и, отчасти, Мыльникова) объединяла принадлежность к традиции реалистического искусства, базовые нормы которого они разделяли без малейших колебаний. То же самое относится к эстетическому *credo* их воспитанников, во всяком случае — некоторых из них, кто, как Владимир Песиков, ныне возглавляет персональные мастерские в Академии¹.

Однако академическое искусство наших дней в трактовке исторических событий отошло достаточно далеко от принципов реалистического письма. В нем причудливо соединились реминисценции «сурового стиля» 60-х годов, удивительным образом оказавшегося актуальным на новом витке развития в начале XXI века, со столь же отчетливыми признаками ретроспективной стилизации в духе исторических стилей прошлого. Мы обнаруживаем в современной академической живописи отзвуки традиционной парсуны и даже иконописи (А.К. Быстров), московского реализма раннего XX века, точнее — произведений Сергея Иванова и А.П. Рябушкина (Н.Д. Блохин), коронационных изображений и историко-бытовой живописи девятнадцатого столетия (А.Г. Николаева-Берг), монументальной живописи итальянского Ренессанса (М.Г. Кудреватый). Реалистическая тема присутствует, но на правах одного из составных элементов общей панорамы стилевого развития, причем далеко не главного (преимущественно в изображении одиночных фигур в формате исторического портрета, а также в баталистике) [7, с. 100–115].

Отсутствие стилевой доминанты позволяет говорить о ситуации сосуществования совершенно разных изобразительных манер в рамках современного русского академического искусства, отчасти представляющего собой нечто вроде музейного каталога исторических стилей, во всяком случае — в области исторического жанра. Мы склонны разделять его оценку, предложенную С.М. Грачёвой: «Современным художникам приходится вырабатывать всё более экспрессивные средства живописи, чтобы привлечь внимание зрителя, увлечь его своими идеями. <...> В исторической живописи современных петербургских художников-академистов очевидно присутствие нескольких тенденций. Во-первых, сохраняется интенция к большой картине. Однако она реализуется далеко не в полной мере и представлена редкими произведениями, среди которых далеко не часто встречаются удачные вещи. История

¹ Владимир Симонович Песиков (род. 1939), выдающийся художник-реалист, академик Российской академии художеств, народный художник РФ, глава персональной мастерской и автор учебных пособий. Среди его картин — многочисленные портреты и пейзажи, выполненные в реалистической манере, а также панно «Дружба народов» (1972). Он был руководителем дипломной работы Б. Отгонтувдэна, который всегда отзывается о своем академическом наставнике с неизменной благодарностью и огромным уважением.

воспринимается нашими современниками скорее через эпические сказания, символические образы, эмоциональные переживания, частные случаи» [7, с. 114, 115].

Естественным следствием «калейдоскопичного восприятия мира» оказывается отход от реалистического письма. Его приемы явно представляются недостаточными в силу неспособности выразить сложное идейное содержание, поскольку их задача исчерпывается фиксацией зримой реальности (по крайней мере, в теории реалистического искусства). Как быть в таком случае с исторической тематикой, в сегодняшних условиях обрастающей разнообразными культурными смыслами и всевозможными аллюзиями? За рефлексиями об исключительно трудном пути развития страны скрывается глубокий этико-философский подтекст, обозначить который средствами традиционной реалистической живописи попросту не представляется возможным. Отсюда — необходимость использования условной обобщенной манеры письма, сближающей станковые работы академистов с образцами монументальной стенописи, отличающимися предельным лаконизмом композиционного решения и экспрессивностью стилизованных приемов.

В сравнении с ними изобразительная манера Отгонтувдэна отличается куда большей цельностью и внутренним единством. Мы бы рискнули даже добавить — большей последовательностью, убежденностью в развитии принципов *одной* живописной системы, гармонично соединившей классические и реалистические приемы картинного построения, как издавна было принято в академизме. Такому утверждению отнюдь не противоречит упоминание о практике стилизации, заметной, скажем, в картине «Представление первых бумажных денег Хубилай-хану», ведь то было исключение, но отнюдь не общее правило, не закономерность в деятельности нашего художника. Осознание такого положения приводит нас к поразительному выводу, суть которого состоит в том, что *именно монгольский академизм XXI века, представленный искусством Отгонтувдэна и его учеников, оказался истинным наследником русского академического искусства прошлого столетия*. Подтверждением служит его неуклонная приверженность реалистической манере в академической редакции, оформившейся еще в дореволюционной Академии и впоследствии, с начала 1930-х годов, составившей надежное основание для развития академического искусства в советский период вне зависимости от того, какие имена оно принимало (соцреализм, «суровый стиль» и др.).

Что касается причины столь прочной преемственности монгольского академизма от русской академической традиции и его верности

установкам реалистического искусства, то она, по нашему мнению, состоит в следующем. В силу разных причин Монголии не пришлось пережить болезненное расставание с собственным прошлым, как бывшим странам социалистического блока и союзным республикам, существование которых на протяжении десятилетий проходило в тени Империи. Монголия не испытывает «фантомных болей» исторической памяти, которые поныне терзают восточные земли ФРГ или страны Балтии, где крайне остро воспринимается всё, что напоминает о времени советского доминирования. Демократическая революция 1990 года осуществилась в Монголии в мирных формах и безо всякого вмешательства извне. На монгольской земле никогда не проводилась радикальная чистка исторической памяти, обычно сопровождающаяся беспощадным искоренением последствий социалистического строя и советского присутствия в самых разных сферах жизнедеятельности, порой принимающим откровенно уродливые формы.

Монголы не воюют с памятниками. Они не тревожат покой мертвых и почитают собственную историю. Монгольская интеллигенция гордится культурными и дружескими связями с духовно близкими русскими людьми, и эта гордость взаимна. Если говорить о творческой деятельности, то выбор стилистической парадигмы *всегда* осуществляется в согласии с эстетическими задачами, но отнюдь не под влиянием злободневной политической конъюнктуры. Поэтому следование за образцами русской реалистической живописи в ее академическом варианте отнюдь не воспринимается современными монгольскими художниками как измена национальным традициям. Совсем напротив: памятуя о достижениях монгольского академизма прошлого столетия, сформировавшегося во взаимодействии с русским искусством (Б. Пурэвсукх, Ё. Ульзийхутаг, С. Дондог и другие), они устремляются к восстановлению преемственности со *своим* прошлым, беря за основу принципы живописного реализма.

Заключение

Подводя итог разговору о судьбе исторического жанра в искусстве современного монгольского академизма, мы отметим одну его исключительно важную особенность. Будучи по своей сути явлением интернационального порядка, академическое искусство в XX веке изначально представляло собой, во всяком случае — должно было представлять форму имперской экспансии в культурное пространство Монголии. Однако уже в последней трети прошлого столетия ситуация драматически изменилась после того, как местные художники овладели его выразительными возможностями настолько, чтобы применить их для

утверждения *национальных* ценностей, в первую очередь в рамках исторического жанра. Развивая их опыт, монгольский академизм в XXI веке оказался не чем иным, как эффективнейшим средством определения национальной идентичности монголов, что в итоге и превратило его в столь заметное явление монгольского национального возрождения. Примером может служить творчество современного монгольского художника, выпускника Санкт-Петербургского академического института живописи, скульптуры

и архитектуры имени И.Е. Репина Б. Отгонтувдэна. Анализ его произведений на историческую тему показывает, сколь обширными возможностями обладает академическое искусство для утверждения в современной художественной ситуации и насколько гибкой и жизнеспособной оказывается стилевая концепция академизма, успешно ассимилирующая совершенно новую для него изобразительную тематику и выразительные приемы.

Список источников

1. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Илья Репина Академийн дэг сургалт Монголын дүрслэх ургалт. Улаанбаатар: Юнипресс, 2023. 332 х.
2. Uranchimeg D. Modernism in the Mongolian fine arts. Ulaanbaatar: Unipress, 2023. 336 х.
3. Гордон Е.С. Русская академическая живопись второй половины XIX века : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985. 220 с.
4. Нестерова Е.В. Поздний академизм и Салон. СПб.: Золотой век, Аврора, 2004. 472 с.
5. Карпова Т.Л. Салонный академизм. Возвращение к теме // Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов / сост. Т.Л. Карпова. М.: Сканрус, 2006. С. 6–23.
6. Алленов М.М. Брюллов – Врубель // Искусствознание. 2003. № 2. С. 125–137.
7. Грачёва С.М. Современное петербургское изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: Буксмарт, 2019. 368 с.
8. Ермакова Т.В. Опоры этнокультурной идентичности монголов и их символическая презентация в XXI веке // Этнокультурная идентичность: феноменология и вариативность в контекстах истории XIX–XXI веков : Материалы Девятнадцатых международных Санкт-Петербургских этнографических чтений / редкол.: Д.А. Баранов, Е.Е. Герасименко и др. СПб.: Российский этнографический музей, 2020. С. 125–129.
9. Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990. 232 с.
10. Martarelli L. "Pompeii Looks Like a City Damaged, Not a City Destroyed and Deserted..." Truth and Imagination in Late Nineteenth-Century Painting // Pompeii and Europe. 1748–1943 / eds.: M. Osanna, M.T. Caracciolo, L. Gallo. Milan: Electa, 2015. P. 246–256.

References

1. Uranchimeg, D., Yaylenko, E.V. and Sarantuya, B. (2023) *Traditions of Ilya Repin's Academy in Mongolian Art*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong.)
2. Uranchimeg, D. (2023) *Modernism in the Mongolian fine arts*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong.)
3. Gordon, E.S. (1985) *Russian academic painting of the second half of the 19th century*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
4. Nesterova, E.V. (2004) *Late Academicism and Salon*. Saint Petersburg: Zolotoi vek, Avrora. (In Russ.)
5. Karpova, T.L. (2006) 'Salon Academicism. Return to the topic', in Karpova, T.L. (comp.) *Captives of beauty. Russian Academic and Salon art of the 1830–1910-s*. Moscow: Skanrus, pp. 6–23. (In Russ.)
6. Allenov, M.M. (2003) 'Brullov – Vrubel', *Iskusstvovznaniye = Art History*, (2), pp. 125–137. (In Russ.)
7. Gracheva, S.M. (2019) *Saint Petersburg contemporary academic fine art. Traditions, state and trends of development*. Moscow: Buksmart. (In Russ.)
8. Ermakova, T.V. (2020) 'Basis of ethnical identity of the Mongols and its symbolical presentation at 21st century', in Baranov, D.A., Gerasimenko, E.E. et al. (eds.) *Ethnocultural identity: phenomenology and variability in historical contexts of the 19th – 21st centuries*. Saint Petersburg: Russian Museum of Ethnography, pp. 125–129. (In Russ.)

9. Vereshchagina, A.G. (1990) *History painting in Russian art. The sixties of the 19th century*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
10. Martarelli, L. (2015) 'Pompeii Looks Like a City Damaged, Not a City Destroyed and Deserted... Truth and Imagination in Late Nineteenth-Century Painting', in Osanna, M., Caracciolo, M.T. and Gallo, L. (eds.) *Pompeii and Europe. 1748–1943*. Milan: Electa, pp. 246–256.

Информация об авторах

Доржсурэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, директор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалан, 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 имени Д. Амгалан, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (РИНЦ): 5114-6252.

Information about the authors

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, Director of the D. Amgalan 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 the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, eiailenko@rambler.ru, SPIN-code (RSC): 5114-6252.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 26.02.2024; одобрена после рецензирования 11.03.2024; принята к публикации 12.03.2024.

The article was received by the editorial board on 26 February 2024; approved after reviewing on 11 March 2024; accepted for publication on 12 March 2024.