



Научная статья
УДК 75.054(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.008

От места действия к пространству смысла: творчество Ч. Гунгаасуха и его роль в развитии искусства сценографии в Монголии в последней трети XX века



Эрдэнэцогт Батхулэг ^{a, b}

^a Министерство культуры Монголии, Улан-Батор, Монголия

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

^{a, b} art.bathuleg@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается творческая деятельность выдающегося художника-сценографа, народного художника Ч. Гунгаасуха и анализируется его значительная роль в развитии театрально-декорационной живописи в Монголии XX века. Основу для их искусствоведческого изучения образует обширный изобразительный материал из фондов Театрального музея в Улан-Баторе, до сих пор еще в полной мере не известный специалистам. Анализ сохранившихся эскизов позволяет сделать вывод о том, что творчество Чойжылжавына Гунгаасуха сыграло определяющую роль в утверждении на монгольской сцене модернистских принципов декорационного решения, основу которых составило совершенно новое понимание задачи организации сценического пространства. Исследование показало, что использованные художественные приемы имели задачей усилить выразительный потенциал сценического оформления, превратив живописно-пластический образ в важнейший содержательный фактор театральной постановки. Кроме того, творчество Ч. Гунгаасуха сыграло ключевую роль в процессе утверждения на монгольской сцене 1970–1980-х годов национальной тематики, тем самым предвосхитив важнейшие тенденции в развитии современного монгольского искусства.

Ключевые слова: изобразительное искусство Монголии, сценография, театр, Чойжылжавын Гунгаасух, реализм, модернизм, сценическое пространство, национальные мотивы

Для цитирования: Батхулэг Э. От места действия к пространству смысла: творчество Ч. Гунгаасуха и его роль в развитии искусства сценографии в Монголии в последней трети XX века //

Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 2 (33). С. 112–129.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.02.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1104>.

Original article

From the place of action to the space of meaning: Ch. Gungaasukh's work and his role in the development of scenography art in Mongolia in the last third of the 20th century

Erdenetsogt Bathuleg ^{a, b}

^a Ministry of Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

^b Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

^{a, b} art.bathuleg@gmail.com

Abstract. This article examines the creative activity of the outstanding artist and scenographer, People's Artist Ch. Gungaasukh and analyses his great role in the development of theatrical and decorative art in Mongolia. The basis for this art-historical study is formed by the extensive material of art, which is kept in the Theatre Museum in Ulaanbaatar and is still not fully known to specialists. The throughout analysis of the sketches allows us to conclude that the work by Ch. Gungaasukh played a decisive role in the dissemination of the modernist principles in the sphere of the theatre decorative painting on Mongolian 20th century scene. These principles were based on the completely new understanding of the spatial organization of the scene. Their consideration gives us an opportunity to conclude that the artistic techniques used by Ch. Gungaasukh were intended to enhance the expressive potential of the stage design, turning the pictorial image into the most important meaningful factor of the theatrical performance. In addition, the work by this artist played a crucial role in the process of establishing the national subject matter on Mongolian scene of the 1970s and 1980s, thus anticipating the most important trends in the development of Mongolian modern art.

Keywords: Mongolian fine art, scenography, theater, Chojijiljav Gungaasukh, realism, modernism, stage space, national motifs

For citation: Bathuleg, E. (2024) 'From the place of action to the space of meaning: Ch. Gungaasukh's work and his role in the development of scenography art in Mongolia in the last third of the 20th century', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 112–129. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.02.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1104>. (In Russ.)

Введение

Искусство сценографии, то есть живописного оформления театрального спектакля, имеет в Монголии давнюю историю. Оно восходит к практике театрализованных представлений, устраивавшихся в буддийских монастырях во время празднования Цама. После революции 1921 года в стране начинает быстро формироваться светский театр современного типа, что вызвало к жизни совершенно новые формы сценического оформления.

С той поры национальный театр прошел огромный путь развития, и то же самое можно с полным основанием сказать об искусстве сценографии. Стартовав с неприятного сценического оформления в агитационных спектаклях 1920-х и начала 1930-х годов, оно со временем вышло на исключительно высокий уровень развития, во многом определивший достижения отечественного искусства прошлого столетия. Усилиями выдающихся художников, таких как Л. Намхайцэрэн,



**1. Чойжылжавын
Гунгаасух.**

Фотография из фондов
Театрального музея,
Улан-Батор

Л. Гаваа, Ц. Доржпалам, Ч. Гунгаасух, Я. Шийтэр и другие, были выполнены исключительно интересные декорационные решения спектаклей в драматических и музыкальных театрах Улан-Батора и других городов нашей родины, составившие, без всякого преувеличения, «золотой фонд» декорационного искусства в Монголии.

Тем удивительнее выглядит тот факт, что исследовательский интерес к его искусствоведческому изучению пробудился сравнительно недавно, показателем чего стал ряд публикаций, в основном строившихся вокруг анализа творчества того или иного монгольского художника-сценографа. Работы обобщающего характера, где рассматривались бы общие проблемы исторического развития искусства сценографии в нашей стране, как это сделала китайская исследовательница Ли Чуньсян [1, с. 90–103], скорее, представляют собой исключение из общего правила. Также к числу таких публикаций в известном отношении можно отнести соответствующие разделы из книги Л. Сономцэрэна и Л. Батчулууна, которая представляет собой сжатый очерк истории монгольского искусства в XX веке [2]. Совсем недавно вышла в свет

содержательная монография о творчестве монгольских художников — выпускников ленинградского Института имени И.Е. Репина, где отдельная глава была посвящена искусству сценографии [3, с. 188–193]. Самым одаренным из них, вне всякого сомнения, был Л. Гаваа, который удостоился ряда отдельных публикаций [4; 5; 6]. Однако многие исследовательские проблемы в этой области всё еще ожидают своего разрешения. К их числу можно отнести интереснейший вопрос о начале модернистских тенденций в искусстве сценического оформления в Монголии, которые во многом были обязаны энергичной деятельности выдающегося художника Ч. Гунгаасуха. Наша статья призвана восполнить этот пробел, обрисовав в основных чертах путь его творческой эволюции и проанализировав основные приемы построения пространственной среды на театральной сцене.

Изучение обширного художественного материала в архиве Театрального музея в Улан-Баторе, показывает, что Чойжылжавын Гунгаасух был наиболее значительной фигурой в поколении монгольских художников-сценографов второй половины 1970-х – 1980-х годов. Вся его

деятельность практически с самого начала была отмечена яркими признаками новизны и редкой творческой изобретательности. Это качество позволило Гунгаасуху выработать новаторские методы выполнения театральных декораций, каких монгольское искусство до той поры еще не знало. Так получилось оттого, что ему не нужно было преодолевать инерцию реалистического подхода, безраздельно господствовавшего в монгольском театре в 50-х годах, когда начинали свою карьеру другие видные художники-сценографы, в первую очередь Л. Гаваа и Ц. Доржпалам. В отличие от них Ч. Гунгаасух с самого начала был настроен на создание таких решений сценического оформления, которые отличались бы редкой оригинальностью и самобытностью. Поэтому его выдающиеся творческие достижения 80-х годов во многом определили пути развития театрально-декорационного искусства в нашей стране.

Причиной тому было не только незаурядное дарование Ч. Гунгаасуха и его творческое долголетие. Во многом секрет его успеха коренился в том, что монгольский художник достаточно рано определился в своей профессии, сумев понять особую природу собственного таланта, и в дальнейшем уже не сходил с выбранного пути. Ч. Гунгаасух появился на свет в 1944 году в Центральном аймаке¹. По окончании строительного техникума он в 1966 году поступил в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, откуда был выпущен пять лет спустя со специальностью «художник театра». В дальнейшем его творческая карьера в Монголии складывалась чрезвычайно успешно, увенчавшись присвоением высокого звания Народного художника (2005). На протяжении десятков лет он с полной отдачей сил трудился в качестве главного художника в Государственном театре оперы и балета в Улан-Баторе. Его работы заслужили исключительно высокую оценку у публики и специалистов, уже при жизни мастера удостоившись лестных отзывов в искусствоведческой литературе [2, с. 135–136, 139].

Начав свою деятельность в социалистической Монголии, Гунгаасух с успехом продолжил ее после демократической революции 1990 года, энергично работая в эпоху грандиозных перемен и даже позднее, уже в XXI веке (Ч. Гунгаасух скончался в 2017 году). Столь последовательное и уверенное развитие собственного дарования, невзирая на колоссальные изменения в стране, можно поистине счесть счастливым исключением на фоне деятельности многих других монгольских художников, которая, по сути, оказалась трагически оборванной катастрофическими для искусства событиями начала 90-х годов [8, с. 142–143].

Данное обстоятельство способно удивить еще больше, если вспомнить, что Гунгаасух работал в такой общественно значимой сфере деятельности, как выполнение сценических декораций, а значит, в куда большей степени зависел от перепадов экономической и политической конъюнктуры, чем, к примеру, портретист или художник-пейзажист. Тем не менее он сумел не только сохранить свои лидирующие позиции в радикально изменившихся социальных условиях 1990-х годов и более позднего времени, но даже пережить определенную творческую эволюцию.

Образ пространства в ранних работах

Ч. Гунгаасуха

Если попытаться в сжатой форме определить суть творческой концепции Ч. Гунгаасуха как художника-сценографа, то, по нашему мнению, она заключается в глубоко новаторском понимании им концепции сценического пространства. В этом состояло его коренное отличие от предшественников, которые в своей деятельности исходили из положений, сформировавшихся в середине прошлого века. Прекрасно отдавая себе отчет в особой эстетической природе пространства сцены, Л. Гаваа и Доржпалам, тем не менее, исходили из основополагающего представления о том, что по своим физическим свойствам оно принципиально не отличается от реального. Речь здесь даже не идет о том, что в спектаклях, которые они оформляли, на планшете сцены полностью воспроизводилась обстановка, типичная для той или иной эпохи, вплоть до мебели или картин на стенах. Куда важнее было то, что театральное пространство осознавалось ими в качестве трехмерной среды, которая по своим физическим свойствам тождественна пространству зрителя. В их трактовке оно всегда обладает ясно обозначенными границами, намеченными в изображении стен и потолка, если речь шла об интерьере, или же мотивами деревьев и построек на заднем плане, когда изображался пейзаж. Даже такие новаторские работы Л. Гаваа 70-х годов, как эскизы декорации к спектаклю «Отелло» (1978), обладали определенной пространственной структурой, намеченной с помощью немногих повторяющихся архитектурных мотивов (ступенчатый подиум, портал, балдахин в глубине сцены).

Ч. Гунгаасух понимал свою задачу по оформлению сцены совершенно иначе. Для него ее пространство с самого начала представляло собой нечто подобное сырому материалу, как, к примеру, глина, гипс или пластилин для скульптора, который с их помощью может придать любую форму своему замыслу. При этом методы работы со сценическим пространством заметно различались

¹ Основные биографические сведения о Ч. Гунгаасухе можно найти в издании [7, с. 291].

в зависимости от конкретных обстоятельств, в первую очередь — характера инсценируемой драматургии. Наиболее активно дух смелого экспериментаторства заявлял о себе в постановках на современные темы, хотя, разумеется, имели место и исключения из данного правила. Обобщая обширный историко-художественный материал, в нашей статье мы постараемся проанализировать основные принципы пространственного построения, которые сумел выработать монгольский художник на протяжении своей творческой карьеры.

Склонность Ч. Гунгаасуха к смелому экспериментированию с построением сценического пространства хорошо заметна уже в наиболее ранних его эскизах из тех, которые относятся к середине 1970-х годов. Как пример упомянем серию превосходных эскизов сценографии спектакля «После собрания» («Хурлын дараа»), поставленного в Драматическом театре Улан-Батора в 1976 году (рис. 2–4). Здесь художником использован интересный прием декорационного решения, который можно было бы обозначить как принцип константного оформления сцены. Суть его состоит в следующем. На протяжении всего спектакля пространственное решение просцениума остается неизменным, воспроизводя одну и ту же идею организации сценической среды. Меняются освещение и отдельные подробности, а также роспись задника, однако общее композиционное построение остается неизменным от одного действия к другому. Действо разворачивается на основной сцене, которая соединена с боковыми выходами (а значит, и с карманами сцены, находящимися за ними) при помощи бревенчатого помоста, положенного на нее. Он воспринимается как принадлежащий реальному пространству зрительного зала, семантически и визуально связывая с ним сценическое пространство. Тем самым подчеркивается единство всей пространственной среды, в которой находятся актеры и зрители, воспринимающие всё происходящее как непосредственно разворачивающееся перед ними «в режиме реального времени».

Такой подход, на первый взгляд, возвращает нас к реалистическому принципу сценографии, типичному для середины века. Однако впечатление сходства с более ранними решениями при внимательном рассмотрении оказывается обманчивым. Принципиально важная в связи с этим особенность пространственного решения у Ч. Гунгаасуха заключалась в том, что бревенчатый помост, положенный на сценические подмостки и формирующий пространство сцены, в центре выгибается *в противоположную сторону от зрительного зала*. Тем самым внимание зрителя фокусируется не столько на площадке сцены, где стоят актеры, сколько на живописном заднике.

В этом качестве служит огромное изображение, попеременно представляющее виды сельского пейзажа (инв. № 90-2539, 90-2541), исполинские столбы высоковольтной связи (инв. № 90-2542), поверхность холма с прилепившейся к нему юртой (инв. № 90-2540).

Концентрирующее на себе зрительское внимание благодаря перспективному решению декорации на основной сцене (помост, зрительно уходящий в глубину) живописное оформление задника обретает огромный образный потенциал. Художник умеет раскрыть его, уходя от реалистически достоверной трактовки показанных мотивов. Отчетливее всего это видно в первом классе листе, где изображены столбы линии электропередачи (инв. № 90-2542, рис. 5). Они как бы плывут в пространстве, до предела насыщенном солнечным зноем. Гряды холмов обозначены с помощью дугообразных линий, проведенных бегом и образующих подобие узора на поверхности листа. Интересно также колористическое решение эскиза. Оно основано на тонком понимании декоративных возможностей цвета и присущей ему способности создавать нужный эмоциональный настрой в зрительном зале. В эскизе колорит загорается ослепительными красками, варьирующимися от ярко-желтого, образующего подобие вспышки в самой середине листа, до оранжевого и алого на его периферии. Расходясь из центра, словно от солнечного диска, яркие волны цвета оставляют впечатление пульсирующего диска, что усиливает впечатление плоскостного изображения, точнее — яркого орнамента из разноцветных геометрических фигур, заполняющего собой поверхность эскиза. В духе орнаментальной стилизации переосмыслены изображения вышек ЛЭП и расположившихся поблизости от них отар.

Пространственное решение такого типа, которое было использовано художником при оформлении сцены для спектакля «После собрания», встречается и в других работах середины 1970-х годов. В них изначальная идея находит свое дальнейшее развитие, постепенно уточняясь и обретая новые выразительные подробности. В качестве примера упомянем эскизы декорации для спектакля «Травиата», относящиеся к тому же 1976 году (инв. № 2008-01, 2008-02, 2008-03; рис. 6). Здесь в одном из листов узкая площадка основной сцены имеет такую же волнообразную форму, как в вышеописанных листах (инв. № 2008-02, рис. 7). Совпадает и основная композиционная идея решения сценического пространства, присутствующая во всех эскизах. С обеих сторон площадки сцены, там, где обычно помещаются выходы, художник показал размещенные симметрично по отношению друг к другу зеркала и портреты. Они, по сути, вынесены в реальное пространство зрительного

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

2. **Ч. Гунгаасух.**
Эскиз декорации
к постановке
«После собрания».
1976.
Картон, масло.
54,5 x 83.
Театральный музей,
Улан-Батор,
инв. № 90-2539

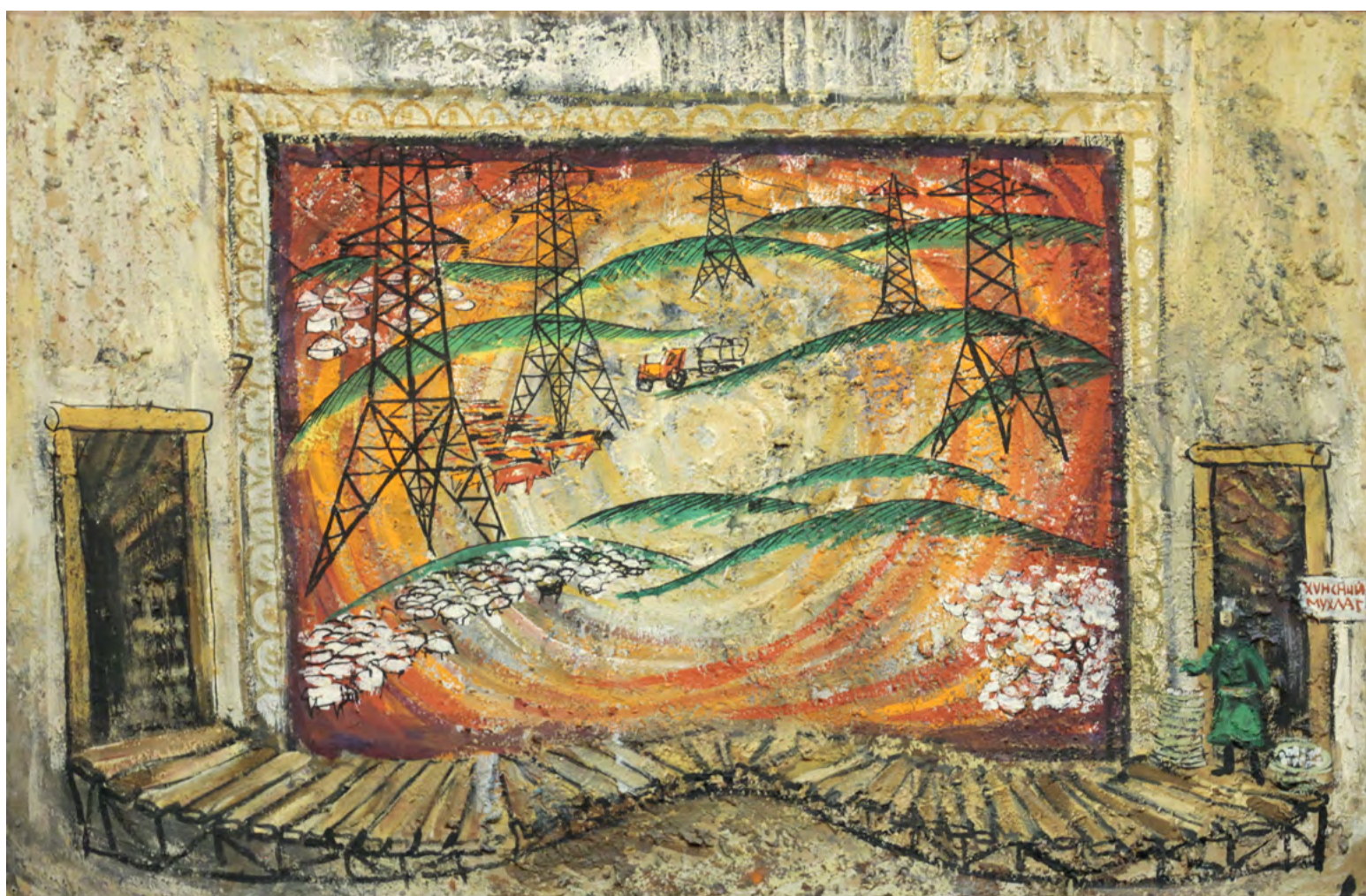


3. **Ч. Гунгаасух.**
Эскиз декорации
к постановке
«После собрания».
1976.
Картон, масло.
53,5 x 83,5.
Театральный музей,
Улан-Батор,
инв. № 90-2540





4. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«После собрания».
1976.
Картон, масло.
54,5 x 83,5.
Театральный музей,
Улан-Батор,
инв. № 90-2541



5. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«После собрания».
1976.
Картон, масло.
54,5 x 83,5.
Театральный музей,
Улан-Батор,
инв. № 90-2542

зала, усиливая впечатление непосредственного присутствия актеров перед зрителями, как часто бывало в реалистических постановках 1950-х годов. Однако позади сценического портала, ограниченное обрамлением задника, словно станковая картина — рамой, раскрывается живописное изображение, воспринимаемое из зрительного зала как некое подобие вида в окно. В уже упомянутой сцене (инв. № 2008-02) она представляет вид в регулярном парке, причем его оформление заметно усиливает пространственный эффект. С помощью изображения трельяжа, увитого цветами, и мраморной лестницы с балюстрадой художник намечает основные линии перспективной конструкции, уводящей взгляд далеко в иллюзорную глубину пространства задника, где растут кипарисы и ярко сияет небо. Далекий вид по контрасту выразительно оттеняет камерную сцену диалога героев, разместившихся на основной сцене. Их присутствие заставляет с особенной силой почувствовать экспрессию перспективного пространства, его иллюзорную глубину.

Творчество Ч. Гунгаасуха в контексте «монгольского национального возрождения»

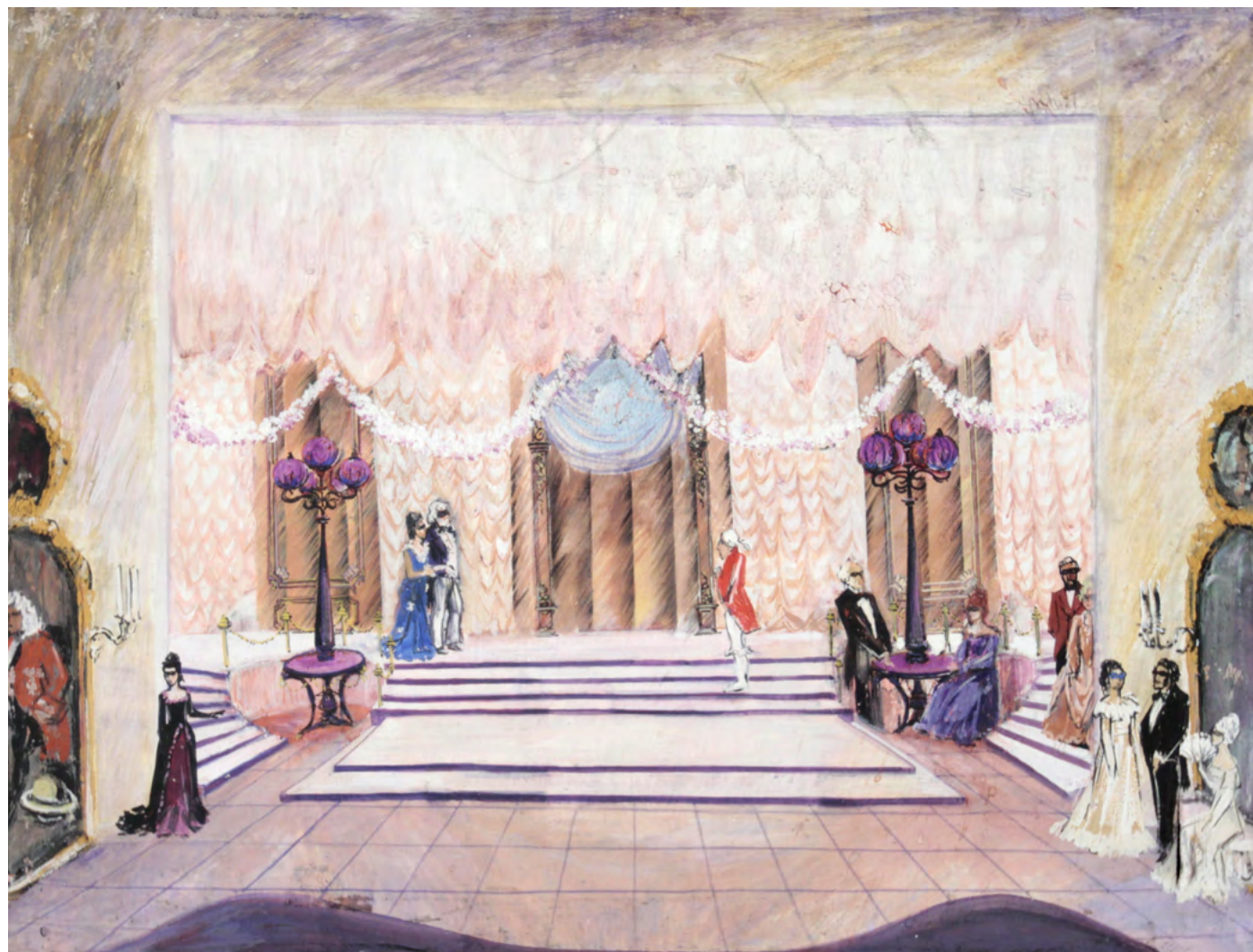
Важнейшую особенность Ч. Гунгаасуха как исключительно яркой и необыкновенно одаренной творческой личности составляло то, что в его искусстве одновременно сосуществовали *несколько* линий стилистического развития, порой сближавшихся до предела, а иногда весьма заметно отдалявшихся друг от друга. В этом смысле представляет особенный интерес тот факт, что тогда же, в середине 70-х годов, художник принимал весьма активное участие в процессе, который позднее был обозначен как «монгольское национальное возрождение». Суть этого явления состояла в утверждении — разумеется, в достаточно осторожных формах, которые по преимуществу являлись художественными, — национальной тематики в отечественном искусстве. Что было еще важнее, она получала вид, схожий с тем, что мы встречаем в произведениях старомонгольского искусства, в орнаментальных композициях, разбросанных на предметах старинной одежды, в убранстве юрт и т.д. По сути, речь шла о стилизации, что очень хорошо видно в многочисленных произведениях искусства той поры, квинтэссенцией которого, вне всякого сомнения, и поныне служит убранство Дворца бракосочетаний в Улан-Баторе (открыт в 1976 году), выполненное под руководством великого монгольского художника Дагдангийн Аамгалан [9, с. 89–94].

Поскольку речь идет о хорошо известных фактах, мы упоминаем об этом лишь постольку, поскольку П. Гунгаасух также сыграл важную

роль, вместе с Л. Гаваа и в еще большей степени с П. Доржпаламом, в процессе возрождения стилевых форм национального искусства на монгольской сцене. Подтверждением служат эскизы декораций к знаменитому балету «Уран Хас», музыке к которому написал выдающийся монгольский композитор и дирижер, народный артист МНР Жамъянгийн Чулуун. Постановка с декорациями П. Гунгаасуха впервые была осуществлена в 1973 году в столичном Театре оперы и балета и с тех пор вот уже более полувека не сходит с его подмостков, являясь одним из самых кассовых, самых ярких и популярных спектаклей на монгольской сцене. В этом, вне всякого сомнения, имеется и заслуга художника-сценографа, сумевшего найти верное решение для инсценировки героической и одновременно глубоко трогательной истории о гениальном народном умельце. Со временем изобразительные мотивы национальной художественной традиции займут прочное место в его искусстве, составив одну из доминант (например, упомянем ряд поразительно красивых эскизов к спектаклю «Путаница» («Ээдрээ») 1989 года, в особенности тот из них, где показаны восемь бунчуков Великого хана, образующих изысканный орнаментальный узор на непроглядно-темном фоне; рис. 8).

Имеются все основания утверждать, что именно разработка национальных мотивов в спектаклях, поставленных по пьесам монгольских художников, помогла дарованию Гунгаасуха-колориста раскрыться в максимально полной степени. Об этом говорит ряд других эскизов, в частности — проект сценографии спектакля «Перемещение» («Нүүдэл», 1978, рис. 9). Художник изобразил внутреннее пространство огромной юрты, вместившей в себя множество людей, стоящих вдоль ее краев. Сходство с интерьером реальной юрты усиливает изображение жаровни в центре, а также огромного *тооно*, проема в ее верхней части. Однако именно этот мотив получает у Гунгаасуха особенно интересное воплощение. Необычный ярко-алый диск *тооно*, с его решетчатым деревянным каркасом и проемами между планками, в которых видно небо, трактован в виде подобия солнечного диска, парящего прямо над сценой. Сходство со светиллом усиливают оранжевые и желтые лучи, расходящиеся в разные стороны от него. Колористическим отзвуком их жаркого свечения загораются стены юрты и одеяния людей, населяющих ее, что создает настроение ликующей праздничности, сообщающееся зрительному залу.

Так декорационный образ спектакля помогает в максимальной степени раскрыть весь образный потенциал постановки, создавая на сцене нужную эмоциональную атмосферу. Но самое интересное заключается всё же в оригинальном решении



6. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«Травиата».

1976.

Картон, масло.

61 x 80,5.

Театральный музей,

Улан-Батор,

инв. № 2008-01

7. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«Травиата».

1976.

Картон, масло.

61 x 80,5.

Театральный музей,

Улан-Батор,

инв. № 2008-02



ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

8. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«Путаница».

1989.

Черная бумага, гуашь.

75,5 x 67,5.

Театральный музей,

Улан-Батор,

инв. № 90-2553





9. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«Перемещение».
1978.
Холст, масло.
67,5 x 97.
Театральный музей,
Улан-Батор,
инв. № 90-2308

сценического пространства. Оно поразительным образом соединяет впечатление перспективной глубины и иллюзорной трехмерности (изображение жаровни, а также группы фигур, имеющие вид полукружий, уходящих в глубину) с плоскостным решением. Геометрические очертания каркаса юрты и входа в нее образуют подобие сложного узора на поверхности сценического задника, отрицающего саму идею трехмерности изображенного пространства. Скорее, оно имеет вид нескольких пространственных ячеек, размещенных в продуманном порядке как бы *перед* плоскостью задника. Подобный подход открывал дорогу для радикальных экспериментов в духе модернизма, который благодаря деятельности Гунгаасуха уверенно заявил о себе на монгольской сцене в следующем десятилетии, в 80-е годы.

Модернизм на монгольской сцене.

Сценография спектакля

«Речь ученого» (1982)

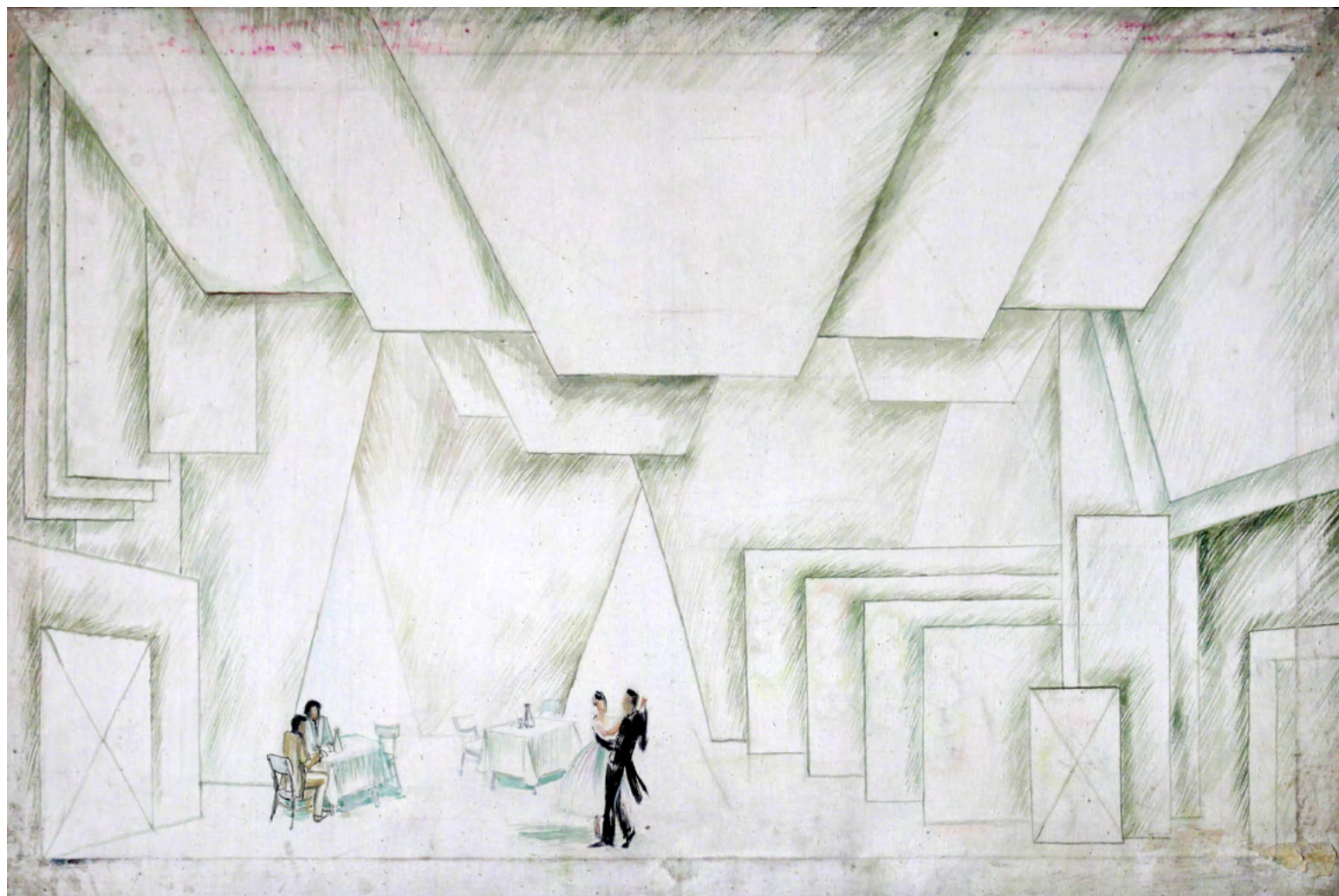
Искусство Ч. Гунгаасуха никогда не развивалось исключительно в одном заданном направлении. Рядом с яркими творческими находками мы

встречаем у него в 70-х годах и более традиционные решения, вроде эскиза оформления сцены к балету «Лебединое озеро» (1975), где художник предлагает перспективное решение сценографии спектакля в виде изображения интерьера огромного, нарядно украшенного помещения (инв. № 90-2311). Однако основной вектор развития его искусства на протяжении следующего периода конца 1970-х – начала 1980-х годов был всё же направлен в сторону глубоко новаторских сценических решений. В итоге в 1982 году все творческие поиски Ч. Гунгаасуха предшествовавшего десятилетия увенчались постановкой, которая не только стала одним из высочайших его достижений как художника-сценографа, но и обозначила совершенно новый этап в развитии монгольской театрально-декорационной живописи. Эскизы, хранящиеся ныне в театральном музее, были предназначены для создания сценического оформления спектакля «Речь ученого» («Эрдэмтний яриа»).

То была пьеса с содержанием, взятым из сегодняшнего дня, что достаточно типично для ранних 80-х годов. Действие в ней концентрировалось вокруг актуальных вопросов, получавших

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

10. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«Речь ученого».
 1982.
 Бумага, гуашь.
 60 x 90.
 Театральный музей,
 Улан-Батор,
 инв. № 90-2506



осмысление в свете морально-этической проблематики, трактовавшей извечные темы соотношения добра и зла, попеременно правящих в мире. В известном смысле такой характер содержания предопределил стилистическое решение декорационного оформления спектакля. Главное качество, что заслуживает быть отмеченным при анализе эскизов Гунгаасуха к постановке 1982 года, состоит в абсолютно новом понимании характера сценического пространства и его роли в развитии драматургического нарратива.

Оно со всей отчетливостью обнаруживается уже в самом первом эскизе, представляющем сцену в ресторанном зале, где танцует одинокая пара (инв. № 90-2526, рис. 10). Легко можно представить, как была бы показана такая сцена художником, разделявшим эстетические установки реалистической сценографии 50-х годов, да и более позднего времени, когда на сцене в большом количестве возникали приметы современного быта, необходимые для создания эффекта зрительного правдоподобия. Взамен Ч. Гунгаасух показывает поистине спартанскую по своей простоте обстановку, где единственными предметами обихода являются два стола,

незаметно размещенные в глубине на планшете сцены. Вместо скрупулезного описательного подхода к выполнению сценической декорации художник использует радикально иной метод. Его суть состоит в признании абсолютно самостоятельного характера пространства сцены. Оно — и это самое главное — не имеет никакой связи с реальным пространством зрительного зала, обладая собственной экспрессивной функцией, обусловленной стремлением художника-сценографа на равных с драматургом и режиссером-постановщиком участвовать в создании живописно-пластического образа спектакля.

Основной принцип организации сценической среды у Ч. Гунгаасуха состоит теперь в следующем. Художник более не дробит ее на отдельные зоны. Равным образом исчезает разделение на собственно площадку сцены и иллюзорную декорацию задника, где прежде взгляду открывалось изображение дворцового интерьера или паркового ландшафта. Все названные части сценического устройства мыслятся в качестве составных элементов единой пространственной среды основной сцены. Однако она, эта среда, не имеет более ничего общего с реальным трехмерным

пространством зрителя. Она существует по собственным законам, чтобы в итоге вызвать у зрителя переживание особого *пространства смысла*, формирующегося в согласии с основными драматургическими коллизиями. Художник вновь использует свой излюбленный прием, состоящий в повторении одних и тех же базовых элементов сценографии в качестве лейтмотива, однако на сей раз сообщает ему совсем иное, глубоко новаторское содержание. Основным повторяющимся элементом во всей серии эскизов к спектаклю 1982 года служит изображение нескольких крупных блоков геометрической формы, расположенных по верху задника и одновременно фиксирующих границы портала сцены. Нечто похожее уже появлялось в эскизах Гунгаасуха в предшествовавшем десятилетии, к примеру — в листах к постановке балета «Уран Хас». Там всякий раз вверху планшета на заднике возникало облако, получавшее вид орнаментального картуша, как в искусстве западноевропейского барокко. Однако глубочайшее, носящее принципиальный характер отличие заключалось в том, что в более ранних эскизах назначением данного мотива было дополнительно фиксировать границу, разделяющую реальное пространство сцены и иллюзорную пространственную среду живописной декорации задника.

В постановке 1982 года всё радикально поменялось, поскольку теперь основное назначение декорационного мотива наверху задника заключается в создании эффекта непрерывного пространственного континуума, в который включены все элементы декорационного решения сцены. Благодаря сходящимся линиям геометрического завершения возникает эффект перспективной сетки линий, уводящих взгляд вдаль. Более того, ими задается графическая основа всей сценической декорации, которая также проступает в очертаниях других ее элементов, имеющих форму различных геометрических фигур. Таким способом создается эффект отчуждения сценического пространства от реального мира зрителя, чему также в немалой степени содействует доминирование однообразного светлого тона, которым окрашены все поверхности разных элементов оформления сцены. (В эскизах речь идет, разумеется, о белой поверхности бумажного листа.) Так рождается ощущение светоносной пространственной среды, буквально перенасыщенной эмоционально-смысловым содержанием.

Мы словно попадаем в особое пространство кубистической картины. И, как это было в синтетическом кубизме, художник формирует особый изобразительный «текст», дополняющий и комментирующий содержание драматического произведения. Благодаря такой изобразительной

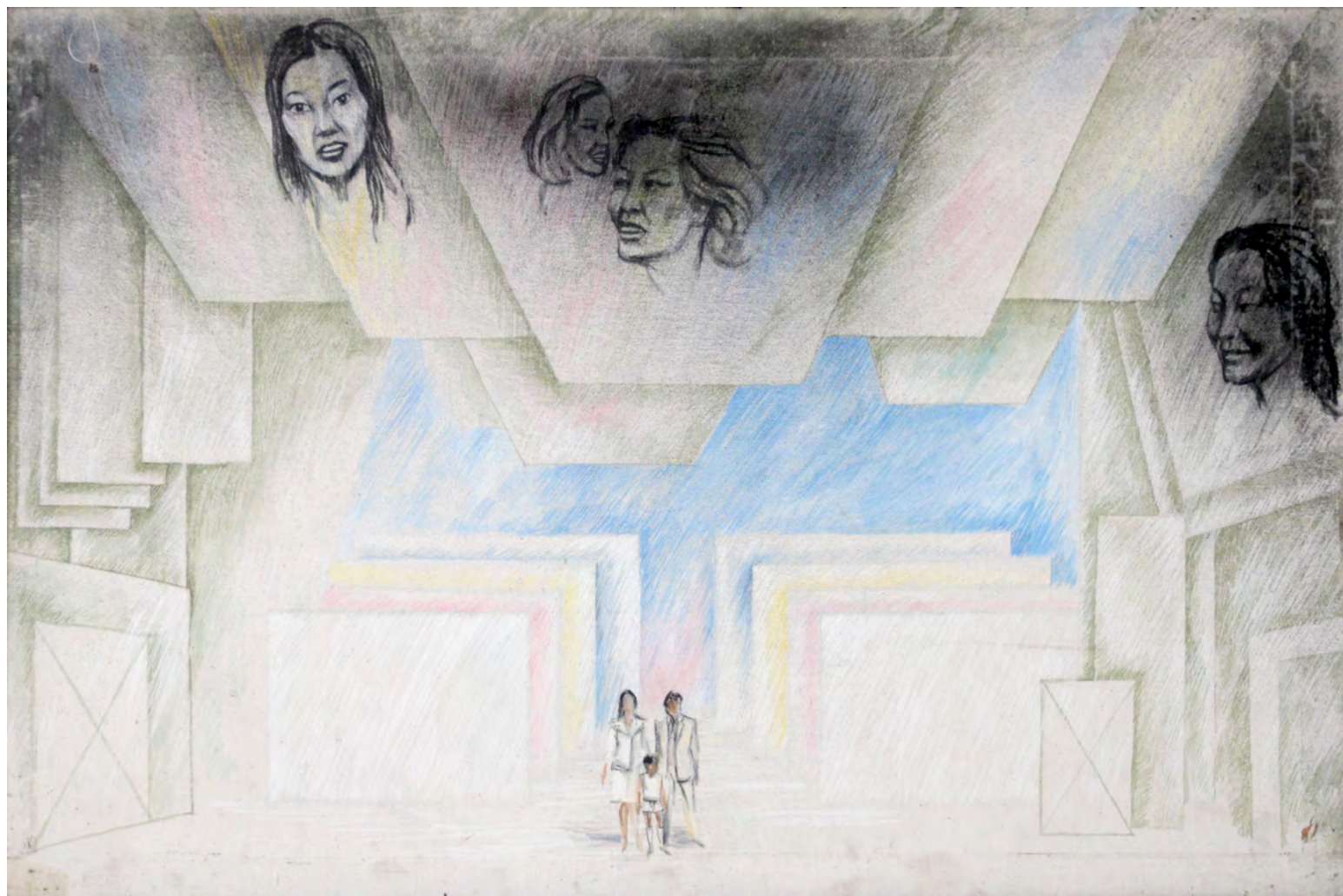
трактовке возникает ощущение очень специфического по своей художественной природе пространства, которое становится *одним из главных действующих лиц* всего спектакля. События пьесы получают дополнительный резонанс, представая взору в резком свете ламп на фоне геометрических фигур, среди сложного пространственного узора декорационного оформления сцены. Такое изобразительное решение обладало громадными возможностями для раскрытия образного потенциала спектакля. Сценическое пространство становится подобием проекции вовне внутреннего мира персонажей, помыслы которых оживают в виде материализовавшихся образов, ставших образами-знаками.

В этом смысле самой удачной творческой находкой Ч. Гунгаасуха можно считать проект оформления сцены, представленный в эскизе № 90-2527 (рис. 11). При первом рассмотрении показанная здесь сцена напроочь лишена драматизма и внутренней конфликтности. Взгляду из зрительного зала открывается мирная обстановка рабочего кабинета. На площадке авансцены располагается стол главного героя, заваленный книгами и бумагами. Подобием невысокого простенка он отгорожен от пространства арьерсцены, что дополнительно усиливает ощущение закрытости, полной герметической замкнутости жилого интерьера, который кажется таким мирным и уютным. (Стоит отметить, что такой прием возвращает нас к концепции замкнутой сценической площадки среди основной сцены, как было принято в конструктивистских постановках 20-х годов [10].) На стене даже можно различить подобие картины. Однако затем сценическое пространство начинает дробиться на отдельные сегменты, распадается на разбегающиеся траектории, уводящие куда-то за кулисы. Напряженный ритм ломких геометрических очертаний вызывает впечатление сложного лабиринта пространственных ходов. Это пространство даже трудно назвать сценическим в полном смысле этого слова, поскольку в нем практически невозможно представить актеров, декламирующих монологи из своей роли. Оно кажется странно пустым и необжитым, существующим по каким-то иным физическим законам, нежели реальное трехмерное пространство.

А затем всё еще раз меняется в верхней части сцены, где завершение задника буквально испещрено изображениями человеческих фигур и лиц, искаженных гримасами недоумения и гнева. Скрытый драматизм сюжета, как бы неразличимый за потоком будничных событий, прорывается тут наружу, формируя впечатление жесткой конфликтности содержания пьесы. Если это пространство, то это пространство памяти: здесь как будто столпились разные образы, всплывающие

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

11. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«Речь ученого».
 1982.
 Бумага, гуашь.
 59 x 89,5.
 Театральный музей,
 Улан-Батор,
 инв. № 90-2527



в подсознании главного героя в тот момент, когда он ведет ничего не значащий монолог на разные житейские темы в рабочем кабинете.

Ослепительный белый цвет декораций усиливает впечатление отрешенности от реально-го бытия, напоминающего о себе лишь в форме странных образов-масок, плывущих над сценой. В их утрированной мимической экспрессии есть нечто такое, что заставляет вспомнить о старинных раскрашенных масках, которые использовались при постановке *цам* в буддийских монастырях феодальной Монголии, в особенности — в изображении женского лица слева, изуродованного какой-то дьявольской, inferнальной гримасой. Отличие от старинных театральных масок состоит лишь в том, что образы Гунгаасуха — бесцветны, бесплотны. Они словно поднимаются из глубин подсознания, но так и не облекаются в плоть и кровь, существуя как зыбкие видения. Осознанный отказ от использования экспрессивных возможностей цвета оборачивается еще одной неожиданной находкой у художника, который ранее продемонстрировал свой незаурядный дар колориста. Причины такого самоограничения вполне ясны, поскольку применение цвета грозило резко ослабить несколько абстрактную выразительность

геометрических линий, разрушив в итоге эффект условности сценического пространства.

В своих настойчивых поисках образной экспрессии Ч. Гунгаасух окончательно отходит от идеи реалистической передачи пространства. Взамен он создает некую условную сценическую среду, где даже невозможно с уверенностью сказать, что открывается зрителю — интерьер жилого помещения или вид улицы. Возникает впечатление, что основное действие спектакля разворачивается в замысловатых лабиринтах сложных душевных переживаний героев. Есть что-то жуткое в появлении таких иллюзорно живых голов в сценическом пространстве, пусть даже и совершенно нереальном по своим физическим свойствам. Однако Ч. Гунгаасух очень тонко понимал меру условности, доступную его удивительному дарованию. Он с исключительной пронизательностью уловил опасность, исходившую от такого стилистического приема, который мог бы навеять зрителю ненужные в данном случае ассоциации, напомнив, к примеру, об изображениях отрезанных голов, которые появлялись на подмостках раннего монгольского театра 1930-х годов, где фантазия режиссера и сценографа увлеченно и порой с излишним



12. Ч. Гунгаасух.
Эскиз декорации
к постановке
«Речь ученого».
1982.
Бумага, гуашь.
59,5 x 90.
Театральный музей,
Улан-Батор,
инв. № 90-2527

натурализмом демонстрировала удивленному зрителю разнообразную сценическую бутафорию. Эффективным способом уйти от чрезмерного натурализма, грозившего разрушить эффект условности, было утрирование эмоционально-мимических экспрессий, за счет которых создавался эффект нереального видения голов и лиц, как бы парившего над сценой (рис. 12).

Так на театральном планшете формируется особое пространство переживания, которое погружает зрителя в сложную драматургическую атмосферу, вызывая ассоциации и пробуждая к жизни неуловимые ощущения, то есть — активно взаимодействуя со зрительным залом. Такой творческий подход к сценографии, к которому пришел Ч. Гунгаасух к началу 80-х годов, таил в себе еще одну интересную особенность. Отказ от детальной разработки декорационного решения, который стал следствием нового восприятия экспрессивных возможностей сценической среды, полностью изменил природу самого эскиза сценического оформления, что выполнялся художником для того или иного действия пьесы. По сути, такие эскизы утратили непосредственную связь с миром сцены, из вспомогательных по своему назначению произведений став совершенно

самостоятельными произведениями. Новшество такого рода было революционным не только для монгольского театра того времени, оно не имело прецедента и в советском искусстве, с которым в ту пору, в начале 80-х годов, монгольская художественная традиция общалась уже практически на равных. Совершенно ясно, что работа над выполнением эскиза сценографии спектакля всякий раз имела своей главной задачей оформление сценической среды, без которой она не мыслилась. Ч. Гунгаасух был первым из монгольских художников-сценографов, кто сделал шаг в сторону от этой традиции. Совершенно новое понимание задач сценического пространства, которое в его трактовке уже не имело сходства с реальной средой обитания, практически неизбежно уводило к тому, что каждый эскиз сценического оформления превращался у него в «вещь в себе» (*Ding an sich*), если воспользоваться определением из области философии Иммануила Канта.

Двигаясь в этом направлении, Ч. Гунгаасух решительно ступил на территорию модернизма, который в ту пору начал всё активнее заявлять о себе в монгольском изобразительном искусстве. Господство эстетических установок соцреализма, пусть уже изрядно устаревших и в целом

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

13. Ч. Гунгаасух.

Эскиз декорации

к постановке «Событие в Буэнос-Айресе».

1985.

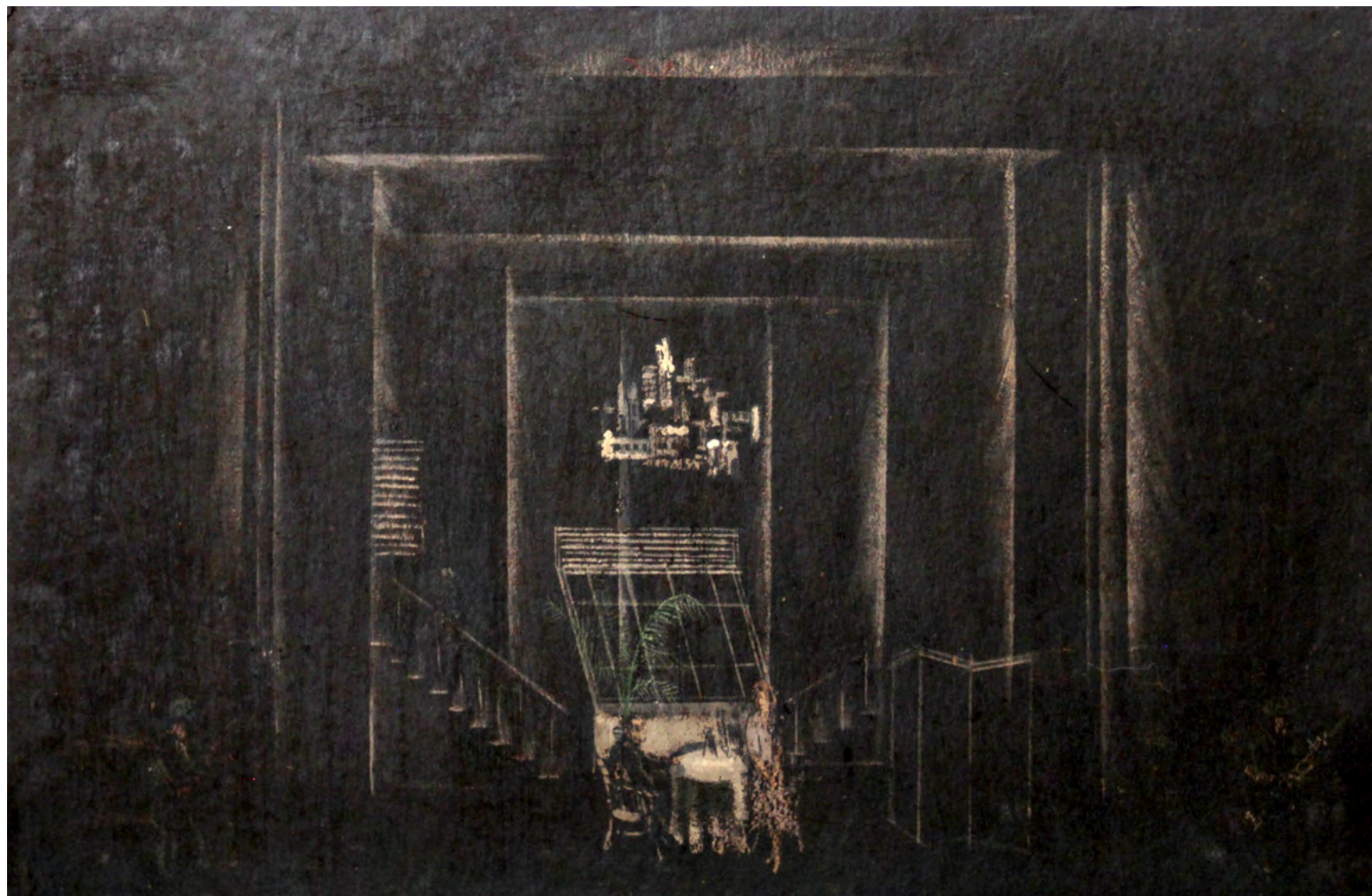
Черная бумага, гуашь.

64,8 x 99,6.

Театральный музей,

Улан-Батор,

инв. № 90-2546



дискредитировавших себя к началу 80-х годов, но всё же пользовавшихся официальной поддержкой, исключало появление картин или статуй, целиком и безоговорочно принадлежавших к модернистской эстетике. Такие произведения не могли быть выставлены на официальных вернисажах или, тем более, куплены государством. Однако в других сферах творческой активности, которые не столь плотно опекались контролирующими органами, например, в графике или прикладном искусстве, а также в сценографии, контроль был значительно слабее, что приводило к появлению работ, отличавшихся удивительно новаторским характером.

Трудно переоценить значение эскизов к постановке 1982 года, поскольку для самого художника они стали настоящей школой мастерства, открыв новую страницу в его искусстве. Главное, что Гунгаасух должен был уяснить, заключалось в том, что при таком минималистическом подходе к выполнению декораций изобразительная (или реалистическая) часть общего сценографического решения сокращалась до минимума, а ассоциативная — многократно возрастала. При этом открывались новые возможности для вовлечения зрителя в художественное пространство пьесы. Отсюда — поразительное богатство

эмоциональных оттенков, а следовательно — и смысловых ходов, которые предлагал в распоряжение художника минималистический подход. В какой мере сам Гунгаасух понимал это, показывают эскизы к спектаклю «Событие в Буэнос-Айресе» («Буэнос Айресаас хинсен»), выполненные как бы по следам постановки 1982 года, но притом — как будто бы в полемическом противопоставлении с ней (Улан-Батор, 1985, инв. № 90-2546, 90-2547, рис. 13). Если тремя годами ранее сцена, заполненная ярко-белыми геометрическими фигурами, казалась буквально залитой солнечным светом, то теперь на подмостках царит ночь. Изображая затененные интерьеры и такие же темные, покрытые сумраком городские пейзажи, Гунгаасух сумел создать атмосферу тревожного ожидания, навевающую зрителю предчувствие беды. При этом изобразительный почерк Гунгаасуха становится особенно изысканным и утонченным, художник добивается эффекта поистине каллиграфической выразительности тонких светлых линий, которыми расчерчены крупные заливки черным цветом на поверхности листа.

Своим изяществом стиливого решения эти эскизы предвосхищают серию листов, где получило углубленную разработку сценическое оформление

спектакля «Путаница» («Ээдрээ») (Улан-Батор, 1989, инв. № 90-2553, 90-2554, 90-2555). Особенной элегантностью графического стиля отличается упоминавшийся выше лист с изображением бунчуков Великого хана. Они проработаны тонкими белильными мазками-штрихами, положенными на темную заливку поверхности листа и зрительно воспринимающимися в силуэтном выражении, что делает их особенно красивыми. Столь резкое и контрастное сопоставление, точнее сказать — столкновение мотивов, находящихся на переднем плане, и угольно-темного фона (задник сцены) практически устраняет идею сценического пространства, по сути, завершая череду дерзких творческих экспериментов по поиску новых выразительных средств его изобразительной трактовки.

Заключение

Энергичная и на редкость продуктивная творческая деятельность Ч. Гунгаасуха сосредоточила в себе, словно в фокусе линзы, основные проблемы в развитии монгольской театрально-декорационной живописи Монголии второй половины XX века,

в итоге содействовав их успешному разрешению. Начав свой путь с постановок, близких к реалистическому направлению сценографии, со временем художник сумел выработать новые приемы изобразительной экспрессии, открывшие дорогу модернизму на монгольской сцене. Суть совершившихся перемен состояла в новом понимании экспрессивной функции сценического пространства, осмысленной в качестве одного из важнейших факторов в раскрытии драматургического содержания театральной постановки. Важным вкладом Ч. Гунгаасуха в развитие монгольского изобразительного искусства также послужило активное развитие им мотивов национальной культуры в декорационном оформлении спектаклей. Оно позволило открыть новые возможности колористического выражения и одновременно вводило к поиску новых способов структурирования сценического пространства, послужив важным этапом в процессе формирования модернистских тенденций на монгольской сцене.

Список источников

1. Ли Чуньсян. Искусство сценической декорации в социалистической Монголии // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 90–103. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.008>.
2. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989). Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989. 160 х.
3. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Илья Репины академийн дэг сургалт монголын дүрслэх урлагт. Улаанбаатар: Юнипресс, 2023. 162 х.
4. Батчулуун Л. Лувсангийн Гаваа. Улаанбаатар: Интерпрес. 2014. 176 х.
5. Мушникова Е.А. Вклад художника Лувсангийн Гавы в развитие театрально-декорационного искусства Монголии // Ученые записки (Алтайская Государственная Академия культуры и искусств). 2018. № 3 (17). С. 161–166.
6. Батхулэг Э. Роль монгольских художников — выпускников Ленинградского института имени Репина в развитии театрально-декорационного искусства Монголии (на примере анализа творческой деятельности Лувсангийн Гаваа) // Искусство Евразии. 2023. № 3 (20). С. 56–71. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.005>.
7. Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон / Ерөнхий редактор Э. Сонинтогос. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2021. 304 х.
8. Uranchimeg D. Modernism in the Mongolian fine arts. Ulaanbaatar: Unipress, 2023. 336 p.
9. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Зуун дамнасан зураач Дагдангийн Амгалан. Улаанбаатар: Юнипресс, 2023. 266 с.
10. Мазова Е.В. Ярусное построение композиции как прием структурирования театрального и изобразительного пространства в искусстве Александра Тышлера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4 (90). С. 135–140.

References

1. Li, Chung Xiang. (2021) 'Mongolia stage decoration in the socialist period', *Iskusstvo Evrasii = Art of Eurasia*, (3), pp. 90–103. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.03.008. (In Russ.)
2. Sonomtseren, L. and Batchuluun, L. (1989) *A brief history of Mongolian art (1940–1989)*. Ulaanbaatar: State Printing House. (In Mong.)
3. Uranchimeg, D., Yailenko, E.V. and Sarantuyaa, B. (2023) *Academic discipline of Ilya Repin in Mongolian fine arts*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Russ. and Engl.)
4. Batchuluun, L. (2014) *L. Gavaa*. Ulaanbaatar: Interpress. (In Mong.)
5. Mushnikova, E.A. (2018) 'Luvsangiin Gavaa's contribution to the Mongolian theatrical and scenery art', *Uchenyye zapiski (Altayskaya Gosudarstvennaya Akademiya kul'tury i iskusstv) = Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts*, (3), pp. 161–166. (In Russ.)
6. Bathuleg, E. (2023) 'Mongolian painters — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute and their role in the development of theatrical and decorative painting of Mongolia (using the example of the creative work of Luvsangiin Gavaa)', *Iskusstvo Evrasii = Art of Eurasia*, (3), pp. 58–71. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.005. (In Russ.)
7. Sonintogos, E. (ed.) (2021) *Academy of Fine Art*. Ulaanbaatar: Munhijn Useg. (In Mong.)
8. Uranchimeg, D. (2023) *Modernism in the Mongolian fine arts*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong. and Engl.)
9. Uranchimeg, D., Yailenko, E.V. and Sarantuyaa, B. (2023) *Century-sweeping artist Dagdan Amgalan*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Russ. and Engl.)
10. Mazova, E.V. (2018) 'Tier composition as a device for structuring theatrical and pictorial space in Alexander Tyshler's creative work', *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki = Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, (4), pp. 135–140. doi:10.30853/manuscript.2018-4.30. (In Russ.)

Информация об авторе

Эрдэнэцогт Батхулэг, специалист, департамент по реализации политики в области творчества и искусства, Министерство культуры Монголии; докторант Академии изобразительных искусств, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, art.bathuleg@gmail.com.

Information about the author

Erdenetsogt Bathuleg, Specialist, Department of the State policy in the fields of creative work and art, Ministry of Culture, Ulaanbaatar, Mongolia; Doctoral Student, Academy of fine arts, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, art.bathuleg@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.06.2024; одобрена после рецензирования 12.06.2024; принята к публикации 14.06.2024.

The article was received by the editorial board on 01 June 2024; approved after reviewing on 12 June 2024; accepted for publication on 14 June 2024.