



Научная статья
УДК 7.036:75(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.015

Образы Монголии в советской живописи второй половины XX века (по материалам собрания Национальной галереи искусства, Улан-Батор)



Бямбажавын Сарантуя

Монгольский национальный исторический музей, Улан-Батор, Монголия
zaa_saraa@yahoo.com



Яйленко Евгений Валерьевич

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 5114-6252

Аннотация. В статье рассматриваются произведения советских художников, посвященные Монголии и ныне хранящиеся в отдельном фонде Национальной художественной галереи Монголии в Улан-Баторе (в общей сложности более ста работ). В числе тех, кто трудился над их выполнением, были как малоизвестные ныне художники, так и крупные мастера советской школы живописи (Ф.С. Торхов, А.В. Казанский, Ю.А. Походаев, Д.-Н.Д. Дугаров). Рассматриваемый в статье изобразительный материал до сих пор не был известен специалистам и впервые вводится в научный оборот. На примере искусствоведческого анализа произведений, принадлежащих к жанрам портрета и пейзажа, а также бытовых сцен, сделана попытка выявить некоторые общие закономерности художественного творчества, влиявшие на формирование образа Монголии в советской живописи последней трети XX века. Особое место уделено рассмотрению вопроса о том, как знакомство с произведениями монгольских художников отразилось на отборе жизненных впечатлений и способов их изобразительной репрезентации.

Ключевые слова: изобразительное искусство Советского Союза, искусство XX века, Монголия, творческая командировка, жанры живописи, Ф.С. Торхов, А.В. Казанский, Д.-Н.Д. Дугаров

Для цитирования: Сарантуя Б., Яйленко Е.В. Образы Монголии в советской живописи второй половины XX века (по материалам собрания Национальной галереи искусства, Улан-Батор) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 242–265.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1140>.

Original article

Images of Mongolia in Soviet painting of the second half of the 20th century (based on the collection of the National Gallery of Art, Ulaanbaatar)

Byambajav Sarantuya

National Museum of Mongolian History, Ulaanbaatar, Mongolia
zaa_saraa@yahoo.com

Evgeniy V. Yaylenko

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia
eiailenko@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 5114-6252

Abstract. The article is devoted to the research of artworks by Soviet artists dedicated to Mongolia and now kept in a separate fund of the National Art Gallery of Mongolia in Ulaanbaatar (in total, more than one hundred pieces). The artists who worked on these pieces included both lesser-known figures and prominent members of the Soviet school of painting, such as F.S. Torkhov, A.V. Kazansky, Y.A. Pokhodaev, and D.-N.D. Dugarov. The artistic material considered in this article has not yet been known to specialists and is being for the first time introduced into scientific discourse. This article employs an art historical analysis of works belonging to the genres of portraiture, landscape, and domestic scenes to identify general patterns of artistic creativity that influenced the formation of the image of Mongolia in Soviet painting during the latter third of the 20th century. Special attention is given to the question of how acquaintance with works of different Mongolian artists influenced the perception of everyday life and ways of the pictorial representation of visual experience.

Keywords: fine art of the Soviet Union, 20th century fine art, Mongolia, creative trip, genres of painting, F.S. Torhov, A.V. Kazansky, D.-N. Dugarov

For citation: Sarantuya, B. and Yaylenko, E.V. (2024) 'Images of Mongolia in Soviet painting of the second half of the 20th century (based on the collection of the National Gallery of Art, Ulaanbaatar)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 242–265. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.015.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1140>. (In Russ.)

Введение

Интенсивные творческие контакты с художественной школой СССР и советскими мастерами сыграли очень важную роль в развитии монгольского изобразительного искусства XX столетия. После победы Народной революции 1921 года и образования Монгольской Народной Республики (1924) прочные контакты с Советским Союзом установились в разных сферах деятельности, и область художественного творчества не составила исключения. Формы их поддержания могли быть

различными, варьируясь в широком диапазоне (стажировки, творческие командировки), причем взаимное тяготение обеих наций никогда не носило односторонний характер, поскольку русские художники также приезжали в нашу страну, порой надолго, чтобы плодотворно трудиться. Первым из них был, как известно, Н.К. Рерих, который провёл в Монголии более полугодя в 1926–1927 годах, напряженно работая и одновременно глубоко вникая в жизненный быт монголов, прежде ему неведомый, но таивший немало интереснейших

открытий [1; 2]. За ним последовали другие мастера (Н.И. Бельский, В.И. Шаршун), вокруг которых постепенно формировалось окружение из молодых монголов, впоследствии составивших первое поколение отечественной художественной школы Нового времени. Самым известным из гостей был театральным художником и одаренным рисовальщиком К.И. Померанцев (1884–1945), коллектив монгольских учеников которого составили одареннейшие живописцы и ваятели (Л. Гаваа, О. Цэвэгжав, Д. Чойдог, Н. Жамбаа). Контакты между обеими школами стали протекать в еще более интенсивном режиме после того, как в соответствии с межправительственными соглашениями в Советский Союз начали направлять монгольских студентов для получения художественного образования (в основном в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина и Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова).

Сближение с советским искусством сыграло важную роль в приобщении монгольской художественной традиции к новым направлениям и стилям, в первую очередь посодействовав утверждению принципов станковой живописи, прежде неведомых на местной почве. Однако было бы неприемлемым говорить о тотальной зависимости монголов от уроков, полученных в аудиториях Москвы и Ленинграда. У темы советско-монгольских художественных связей существуют разные грани, что побуждает рассматривать их под разными углами зрения. Ныне, с высоты нашего знания о монгольском искусстве XX века, представляется неприемлемым тезис о том, что оно было целиком «создано» русскими художниками¹. Высказываниями подобного рода не только игнорируется этнокультурная специфика нашей страны. Оно представляется глубоко ошибочным еще и оттого, что противоречит очевидным фактам, анализ которых побуждает к более дифференцированному подходу к теме влияния одной художественной школы на другую, а вернее, как мы постараемся показать, взаимовлияния.

Дело тут заключается отнюдь не только в том, что изобразительное искусство Монгольской Народной Республики, уже в середине 1960-х годов пребывавшее на высоком профессиональном уровне, было хорошо известно в Советском Союзе, экспонировалось на многочисленных вернисажах и вызывало заинтересованный отклик у русских художников. При ретроспективном взгляде можно без особого труда уловить и встречное движение, вектор которого был направлен непосредственно

в Монголию. Со второй половины 1950-х годов, когда в художественный обиход начала постепенно входить практика творческих командировок, многие советские мастера отправлялись в нашу страну, чтобы работать здесь. Как следствие, образы Монголии, ее природы и удивительно неповторимого быта всё прочнее утверждались в советском искусстве. Однако было бы непростительной ошибкой говорить об исключительно описательном, этнографическом подходе, ограничивающемся поверхностным фиксированием ярких примет *couleur locale*. По нашему мнению, специфическая практика «открытия» Монголии русским искусством заключалась в том, что *жизненные* впечатления от нашей страны на разных стадиях творческого процесса неизменно сопоставлялись с *эстетическими* впечатлениями, вынесенными из произведений монгольской школы, которые, в свою очередь, служили для приезжих своего рода эстетическим фильтром. Если прибегнуть к метафоре из другого вида искусства, то их значение сопоставимо со значением камертона, в соответствии с которым определялся как порядок отбора натуральных мотивов, так и нормы их живописной репрезентации. Дело заключалось в том, что в силу совершенно очевидных причин монгольские художники раньше, чем их русские коллеги, открыли для себя выразительность национального ландшафта или предметно-бытовой среды, накопив немалый опыт их живописной передачи, что сообщило их собственным работам вид некоего образца (в том смысле, который сообщается этому слову в педагогической практике академической подготовки молодых художников). Их изучение могло существенно облегчить осмысление натурального материала в творческом сознании, подчеркнув то, что заслуживало особенного внимания, и оказав содействие в избавлении от стереотипов, неизбежно возникающих при соприкосновении с малоизученной изобразительной тематикой.

При этом оба процесса, включавшие работу с жизненной и эстетизированной натурой, в творческой практике советских живописцев проходили одновременно, дополняя и корректируя друг друга, отчего появляется возможность говорить о практике заочного эстетического диалога. Его исследование осуществлялось нами на примере обширного художественного материала из фонда живописных и графических произведений советских художников, который находится в собрании Национальной художественной галереи Монголии. Он объединяет в общей сложности более 100 работ, среди которых — картины (этюды, эскизы

¹ В этом смысле показательным выглядит утверждение К.И. Чутчевой о «колоссальном воздействии» культуры и искусства СССР на развитие монгольского искусства, что ныне представляется как минимум преувеличением [3, с. 17]. Более осторожной (и оттого более верной) выглядит позиция М.Ю. Шишина, который предпочитает говорить о новом этапе в развитии монгольского искусства в связи с появлением в Монголии русских и советских художников [4, с. 209].

и законченные композиции) и произведения печатной графики (офорты, литографии). Преимущественно они датируются периодом конца 1950-х – начала 1980-х годов. Подавляющее большинство произведений было выполнено советскими художниками непосредственно во время их пребывания в Монголии, главным образом в ходе творческих командировок, которые широко практиковались в СССР, хотя могли быть и другие обстоятельства их возникновения. Имеет смысл начать их искусствоведческое рассмотрение с систематизации жанровой классификации, выделив в качестве главных областей исследования портрет, пейзаж и бытовой жанр.

Портрет

Образы жителей Монголии представлены в творчестве советских живописцев преимущественно в жанровых формах живописного портрета. В общей сложности в советском фонде Национальной галереи хранится около двух десятков таких работ, заметно отличающихся друг от друга по формату и образно-стилевым признакам. Здесь встречаются изображения простых тружеников, безымянных женщин и детей, а рядом — портреты известных людей, «знатных людей страны», партизан и передовиков производства. Не менее разнообразной представляется типология портретов, где встречаются изображения моделей в погрудном, поколенном и поясном форматах, парные портреты. Некоторые композиции обладают развернутой содержательной основой, что сообщает им сходство с жанровой сценой, и столь же разными выглядят они с точки зрения особенностей технического выполнения: если одни представляют собой натурные этюды, то другие отличаются продуманной тщательностью живописного выполнения.

Предпочтение, отдававшееся портретному формату, выглядит вполне объяснимым, если принять во внимание интерес к остроиндивидуальным чертам национального типажа. Привлекательный и в то же время экзотически необычный в глазах советских художников облик монголов, живописные костюмы и украшения составляли настоящий источник вдохновения, не иссякавший и поныне. Особенный, чисто профессиональный интерес могло составлять разрешение сложнейшей изобразительной задачи по осуществлению колористической оркестровки предметов национального костюма, отличающегося удивительным многоцветием. Передача костюмного ансамбля

наряду с украшениями и окружающей средой требовала не только немалой технической изощренности, но и обостренной зрительной чуткости к нюансам взаимодействия света, пластической формы и цвета.

Их внимательное наблюдение стало залогом успешного разрешения художественной задачи, поставленной в «Женском портрете» А.П. Строганова² (ил. 1). Выполненный в технике живописи маслом на холсте, он обладает признаками натурного этюда, раскрывающимися в непосредственном характере визуального контакта модели со зрителем и в энергичной манере письма (типичной для этюдов Строганова в целом). Но в его живописном строе с ними умело соединены признаки станковой картины, о чем говорит продуманное композиционное решение (оно строится на тонко проведенном зрительном взаимодействии фигуры с пространством фона) и тщательный расчет колористических отношений. Фон картины проработан энергичными мазками светло-зеленого цвета, который образует красивую колористическую гармонию с винно-красным дэли (традиционной монгольской куртки), оттеняемым окраской малагая (головного убора в форме шапки-ушанки).

Русскому художнику удалось удачно избежать обычного для костюмных портретов впечатления избыточности живописного воссоздания бытовой предметности, переключаящей на себя основное зрительское внимание, отчего модель оказалась бы в тени. Напротив, ее внешний облик наделен остроиндивидуальным характером мимики и поведения, в нем читается искренняя заинтересованность монголки, которой, вероятно, в первый раз в жизни довелось позировать художнику. Лицо отличается выразительной мимической игрой, оживляющей его, что заметно контрастирует с отчужденностью и безразличием, обычными для живописных студий национального типажа у советских художников. Душевный подъем угадывается в чуть взволнованном выражении лица и кокетливом повороте головы, с движением которой контрастирует направление взгляда, усиливая ощущение мгновенного внутреннего импульса, пробуждающего от оцепенения, обычного для многочасовых портретных сеансов.

Ощущение естественной жизненности усиливается благодаря приемам пленэрного письма, говорящим о том, что портрет писался с натуры на открытом воздухе или как минимум в хорошо освещенном помещении возле окна. На скулах монголки загораются красноватые рефлекс

² Биографические сведения об этом художнике чрезвычайно скудны и недостаточны. Нам удалось установить, что Александр Петрович Строганов родился в 1919 году в Брянской области. Участник Отечественной войны. В 1951 году он окончил живописный факультет Художественного института имени В.И. Сурикова в Москве. С 1959 по 1961 год находился в длительной творческой командировке в Монголии, где при его активном участии была организована кафедра изобразительного искусства в педагогическом институте в Улан-Баторе. Умер в 1978 году.



1. А.П. Строганов.

Женский портрет.

Без даты.

Холст, масло.

70 × 50.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

от дэли, на лбу появляются блики от малагая. Они легко и естественно соединяют тон загорелого лица, написанного контражур (против света), с цветом фона. Рельефно отделяясь от него в затененных местах, фигура зрительно выступает вперед, вплотную к зрителю, которому смотрит прямо в глаза. Ощущению непосредственного визуального контакта также содействует резкое кадрирование фигуры, видной в поясном срезе, как бывает при взгляде с небольшого расстояния.

Иначе формулируется изобразительная задача в другой картине А.П. Строганова, где модель — женщина зрелых лет в синем дэли, показана сидящей в кресле, со сложенными руками, на фоне полки с книгами (ил. 2). Здесь также присутствует немало живописных деталей местного колорита. Особенным декоративным богатством отличается убранство головы, с низко свисающими жемчужными нитями, оплетающими шапочку. Художник поставил перед собой цель включить яркую радугу красок национального костюма в естественное жизненное окружение, слегка приглушив его за счет взаимодействия со световоздушной средой и благодаря тонким колористическим созвучиям с картинным фоном. Изысканные живописные гармонии темно-синего и нежно-голубого должны были смягчить некоторую надуманность контраста традиционного облачения монголок и современного интерьера с книжной полкой на втором плане. Такой контраст обострял зрительское переживание показанной в картине ситуации как натурального сеанса, где модель позирует художнику, специально по этому случаю облачившись в национальный костюм.

Несмотря на искусственность подобной ситуации, следует поставить в заслугу русскому художнику особое внимание, с каким он отнесся к модели, чей пленительный облик передан с редкой точностью и правдоподобием. Однако дальнейшее развитие «монгольской» темы в портрете осуществлялось уже в ином формате, чем натуральный этюд, поскольку цель искусственного художника должно было составить нечто иное, нежели фиксация натуральных впечатлений, нередко случайных и поверхностных. Художническое внимание концентрировалось на передаче уникального характера Монголии, каким он отразился в облике жителей «страны голубого неба», их самобытной национальной природы, что лежит в основе самоидентификации монголов как нации. Того качества, что определяется емким словом «монголчлох», обозначающим особенность национального менталитета, на которой строится жизненная философия монголов и их духовные воззрения. Постановка художественной задачи по воплощению круга представлений, формирующих основы монгольской идентичности, подразумевает поиск особых художественных средств

для адекватного их художественного выражения, призванного обладать аутентичностью, быть соответствующим характеру картинного содержания.

Таким живописным строем, который характеризуется гармоничным соединением формально-стилевых и образных признаков, обладают те из работ, в которых *русский* художник обращался к творческому развитию стилистики традиционного *монгольского* искусства, адаптируемой к формату и техническим приемам станковой живописи. Речь идет о манере «монгол зураг» с характерным для нее соединением плоскостных форм, крупных пятен цвета и орнаментальной выразительностью капризно изогнутых контуров. Не стоит даже упоминать о значении этого стиля для развития традиции «национального монгольского Возрождения», с отчетливостью наметившейся еще в период 1960-х и особенно 1970-х годов, в пору расцвета Монгольской Народной Республики и редкого подъема изобразительного искусства. Однако самое интересное состояло в том, что и советские художники не остались в стороне от этого процесса. Двигаясь вслед за монгольскими коллегами, они стремились наблюдать жизнь как бы сквозь оптику традиционной монгольской живописи, дабы с ее помощью отчетливее выявить национальную специфику в облике моделей.

Ее обостренное зрительное переживание составляет основу живописного сценария еще одной работы А.П. Строганова из фондов Национальной галереи. Наименование, указанное в музейных документах как «Портрет женщины в национальном костюме» (ил. 3), сближает ее с предшествующими композициями, хотя в действительности между ними очень мало общего. Основу живописного строя образует противопоставление женской фигуры, показанной в погрудном срезе, нейтральному фону, данному сплошной заливкой ярко-алым цветом. Такая трактовка второго плана снимает эффект иллюзорной глубины, уподобляя второй план ярко окрашенной стене, перед которой помещается модель, облаченная в костюм народности халха. При этом как будто бы для того, чтобы отчетливее выявить плоскостность композиционного решения, женщина показана в контрапостном развороте, при котором туловище помещено под углом к картинной поверхности, уходя в глубину, а голова встречным движением развернута в противоположном направлении. С эффектом подчеркнутой объемности форм переданы чехлы для кос, украшенные золотыми пластинками с филигранными орнаментами и вкраплениями из драгоценных камней, что звучно перекликаются с коралловым цветом фона, образуя завораживающее колористическое сочетание.

Хорошо известно, какой символикой обладал коралл в традиционной духовной и материальной



2. **А.П. Строганов.**

Женский портрет.

Без даты.

Холст, масло.

60 × 40.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

3. А.П. Строганов.

**Портрет женщины
в национальном
костюме.**

Без даты.

Холст, масло.

60 × 50.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор



культуре монгольского народа, в том числе выражая идею сословного превосходства и богатства обладателей украшений из этого драгоценного материала [5]. Вероятно, она была знакома А.П. Строганову, хотя намерения, побудившие его выбрать столь яркий цвет в качестве заполнения фона, скорее всего, были вызваны соображениями эстетического порядка. Коралл заставляет ярче гореть золото и драгоценные камни, но самое главное, в колористически контрастном противопоставлении строение украшений и мельчайшие детали, видимые словно в увеличительное стекло, куда отчетливее представляются взгляду, чем это было в картинах, выполненных в согласии с нормами реалистической стилистики.

Золотые мазки-стежки лежат на картинной поверхности, усиливая плоскостное впечатление от изображения фигуры, несмотря на объемно выписанные подробности вроде чехлов для волос. Блеск золота, оттененный коралловым цветом фона, превращается в доминирующий элемент цветового построения. Образуя сходство с плоскостным узором на картинной поверхности, детали сложного костюма сплетены в подобие нарядной комбинации линий и плоскостей. Рассматривая их, зритель понемногу, шаг за шагом, отвлекается от изображения лица, концентрируя внимание на аксессуарной части, на сей раз составляющей главный предмет художественного интереса.

Инверсия основных слагаемых портретной композиции, изображения лица модели и ее костюмного облачения, которое властно занимает основное место в картине, едва ли возникла случайно, сама собой в процессе выполнения картины, поскольку оставляет впечатление важного элемента продуманного авторского замысла. Ею характеризуется главное новшество, отличающее «Женщину в национальном костюме» от остальных, реалистических в своей основе работ Строганова. Теперь внимание художника концентрируется на воспроизведении костюмно-предметного ансамбля, тогда как портретный образ как бы отходит на второй план, сливаясь с фоном. Блеск золота и драгоценностей отвлекает на себя зрительский интерес. Яркий коралловый цвет фона властно подчиняет себе колористическую проработку лица, которое почти не замечаешь. Столь новаторский подход, вдвойне странный у художника-реалиста, каким на протяжении своей деятельности был А.П. Строганов, выглядит необычным, заставляя поставить вопрос о возможном первоисточнике стилистического влияния или даже нескольких источниках, что более вероятно.

Ссылка на стиль «монгол зураг» в данном случае выглядит слишком общей и неопределенной. Как нам представляется, А.П. Строганову могли

попасться на глаза работы монгольских художников, написанные в первые десятилетия XX века, когда светская живопись в Монголии еще только делала первые шаги, постепенно освобождаясь как от канонов традиционного искусства, так и от влияния портретной фотографии, которое хорошо ощутимо у некоторых местных художников. В качестве примера имеет смысл упомянуть знаменитый портрет супруги тушету-хана Ичинхорло, выполненный Сономцэрэном. Лицо женщины, скованное напряжением, обычным при ситуации длительного позирования, выглядит невыразительным и оцепенелым, отчего быстро исчерпывает интерес зрителя, который переключается на рассмотрение костюмных аксессуаров и драгоценностей, переданных с ошеломляющим правдоподобием. Строганов мог узнать этот портрет, еще находясь в Москве, где по сей день в собрании Государственного музея Востока находится копия с него, выполненная Джалсараем (1948). Также не исключено, что уже в Монголии ему могли попасться на глаза работы вроде картины А. Сэнгэцохио из собрания Национальной галереи с изображением молодой монголки в национальном костюме. Приемы реалистического письма тактично уравновешены здесь традиционными мотивами, сближающим эту работу со стиливым каноном тибетских религиозных изображений, танка (тханга), о которых, в частности, напоминает живописная техника (работа Сэнгэцохио выполнена гуашью на основе из ткани).

Имеются и другие примеры. Стилистически работе А.П. Строганова ближе всего знаменитый портрет выдающейся актрисы Л. Цогзолмаа, выполненный Н.-О. Цултэмом в 1961 году, то есть в ту пору, когда русский художник еще находился в Монголии, что переводит гипотезу о его знакомстве с этим живописным полотном на уровень достоверного факта. Но существовавшее в монгольской живописи ретроспективное направление оказало влияние не только на А.П. Строганова, можно также вспомнить Фёдора Торхова (1930–2012), который, вне всякого сомнения, был одним из самых титулованных гостей, приезжавших к нам в ту пору из Советского Союза [6]. Уроженец Кемерово, он большую часть жизни прожил на Алтае, в Барнауле, где со временем занял видное общественное положение в художественной жизни Сибири. Об этом говорят его звания и награды: заслуженный художник России, член правления Союза художников СССР, директор Алтайских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР (1964–1973). В качестве влиятельной фигуры в художественном мире Советского Союза он курировал творческие контакты с Монголией, занимая пост заместителя председателя Всесоюзного общества

советско-монгольской дружбы. Столь высокое положение в общественной иерархии творческого мира СССР дало Ф.С. Торхову возможность бывать в Монголии, получать высокие правительственные награды (в том числе орден Полярной звезды, врученный ему в 1998 году за организацию и поддержание процесса культурного сотрудничества). В 1994 году он был награжден званием Почетного работника культуры Монголии, которую искренне любил, о чем говорит следующий факт: уже на склоне лет Торхов подарил 50 своих картин музею города Улгий.

В качестве официального лица его партнером с монгольской стороны был Н.-О. Цултэм, занимавший должность главы Союза художников, поэтому нет ничего удивительного в том, что Торхов выполнил портрет монгольского коллеги (ил. 4). Небезынтересно отметить, что советский художник использовал выразительный прием «картина в картине», когда на втором плане помещается изображение какого-то артефакта, чаще всего живописного изображения в раме³, в данном случае — картины «Уния» (1972), известнейшего произведения Цултэма. Но вот что особенно интересно. Хорошо известно, что сам Цултэм вдохновлялся работой русского художника Николая Рериха «Великий Всадник» (1927), некогда подаренной им самим монгольскому правительству. Его герой — мистический владыка Шамбалы Ригден-Джапо, отправившийся на смертельную схватку с силами зла во имя торжества справедливости на земле [7, с. 63]. Здесь впервые (и, надо сказать, вполне успешно) был осуществлен опыт перевода художественных норм национального монгольского искусства в формат станковой картины, оказавшийся необычайно важным для последующего развития местной художественной школы.

Введение такой изобразительной «цитаты» в глазах самого Торхова могло означать указание на первоисточник творческой инвенции, побудивший его самого резко поменять собственный художественный стиль. Обычно он показывал модель на нейтральном фоне, световоздушная прозрачность которого позволяла угадать пространственную глубину позади фигуры, вылепленной преувеличенно объемно. Всё резко меняется в портрете Цултэма. Пространственный эффект оказывается до предела ослабленным. Сближая по живописному тону одеяние монгольского мастера с колористическим строем картины на втором плане, Торхов сумел не только добиться впечатления

визуального единства, но и включить изображение фигуры в ритмический рисунок линий позади нее. Сложный изгиб белого воротничка задает ритмический лейтмотив для сложной игры витиеватых контуров. Голова Цултэма, слегка склоненная вправо, рисуется ярким светлым пятном на фоне несколько приглушенных красок портрета. Изображения лошади и всадника образуют подобие ореола для нее. Достоинство особого внимания, что при построении объема головы Торхов сумел добиться впечатления иллюзорной трехмерности, пользуясь исключительно языком линий, то есть не меняя стилистическую основу, целиком и полностью заданную изображением картины самого Цултэма на втором плане. В этом смысле «Портрет Цултэма» представляет увенчавшийся успехом опыт освоения советскими живописцами стилистики «монгол зураг», что обернулось плодотворными творческими результатами.

Пейзаж

Картины с изображением пейзажа образуют основной объем живописных произведений из фонда советского искусства Национальной галереи, поскольку большинство художников, приезжавших в Монголию, рассматривали работу на пленэре в качестве главной задачи. Оттого столь же объяснимым представляется отбор натуральных мотивов, которые в иконографическом отношении в целом подразделяются на изображения сельских и городских видов. Изредка возникает изображение какой-нибудь широко известной природной достопримечательности; городских пейзажей несколько меньше. Отдельную группу образует изображение архитектурных памятников Улан-Батора и его окрестностей, преимущественно — буддийских монастырей, как знаменитых, так и малоизвестных, вызывавших живой интерес благодаря сопричастности древней архитектурной традиции Востока.

Самую простую в иконографическом плане версию представляли натурные этюды, о стилистике которых можно составить представление на примере работы П.Ф. Судакова⁴ с незамысловатым наименованием «Улан-Батор» (ил. 5). Со всем небольшими размерами (35 × 47) сближают ее с натурной студией, о чем также говорит характер поставленной творческой задачи, состоявшей в живописной передаче оптического взаимодействия формы, цвета и света в пространстве. Этим объясняется выбор в качестве предмета

³ Интересно отметить, однако, что до него такой же прием уже использовал сам Цултэм в упоминавшемся выше портрете Цогзолмаа.

⁴ Судаков Павел Фёдорович (1914–2010) — народный художник РСФСР. Выпускник Суриковского института, он создал большое количество пейзажей и натюрмортов, а также графических произведений, однако основной сферой его деятельности была батальная живопись. Также написал ряд картин в стиле соцреализма на историко-революционные сюжеты («Выступление А.М. Горького в Парке культуры в Москве», 1950; «В.И. Ленин за шахматами», 1965, и другие).



4. **Ф.С. Торхов.**

Портрет Н.-О. Цултэма.

1998.

Холст, масло.

95 × 65.

Национальная

художественная галерея

Монголии, Улан-Батор

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES



5. **П.Ф. Судаков.**

Улан-Батор.

Без даты.

Картон, масло.

35 × 47.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

изображения объектов, обладающих предельной простотой облика: конусов юрт, параллелепипедов новостроек. Их поверхности представляют собой подобия экранов, на которые ложится яркий солнечный свет, вызывающий к жизни энергичное звучание чистого и беспримесного цвета окраски предметов.

Обычно, создавая городские пейзажи, советские художники стремились показывать легкоузнаваемые мотивы, что позволяло уверенно идентифицировать изображенную местность именно в качестве монгольской территории (А.П. Строганов, «Площадь Сухэ-Батора»). Заметную в количественном отношении группу образуют изображения монастырских построек, храмов или ворот, которые несут на себе резкий отпечаток

этнокультурного своеобразия (А.П. Строганов «Монастырь в Улан-Баторе»). У Строганова они встречаются особенно часто, поскольку, судя по всему, он был настоящим энтузиастом традиционной буддийской архитектуры, не устававшим показывать ее памятники, красота которых навсегда пленила его. При этом его подход к разрешению поставленной проблемы отличался достаточной гибкостью. Некоторые картины по своему стилю близки к натурным этюдам, потому как их задача полностью исчерпывалась фиксацией натурального мотива при определенных условиях освещения, что видно даже по наименованиям («Город вечером», «Зимний день»). Однако как художник, достаточно долго проживший в Монголии и неплохо знавший ее искусство, он вполне мог на время



забыть о принципах пленэрного письма, взамен сконцентрировавшись на разработке картинного колорита, основанного на выразительности локального цвета, как в «монгол зураг».

Такова картина, обозначенная как «Храм в Улан-Баторе» (в действительности речь здесь идет о храме в монастыре Чойджин-ламы, Чойжин ламын сум; ил. 6). Фасад здания развернут строго параллельно картинной плоскости, что усиливает его зрительное восприятие как яркого цветового пятна на ровной поверхности холста. Покрывающий ее алый цвет взят без всяких оттенков и переходов, в чистом хроматическом выражении как неподверженный любым изменениям, связанным с влиянием световоздушной среды или меняющегося солнечного освещения. Плоскостный характер изображения архитектуры позволил художнику дополнительно обыграть декоративный эффект колористического строя, наметив тонкую ритмическую игру в отношениях алого и белого цветов, расположенных в виде геометрически ровных пятен на картинной плоскости. Они образуют замысловатый узор, как в стиле «монгол зураг», отчего практически единственным, что напоминает здесь об опыте работы с натуры, является живопись неба, холодного и прозрачного, сотканного из множества оттенков.

Но даже этот мотив исчезает в картине Строганова «Монастырь в Улан-Баторе» (ил. 7), цветовой строй которой уже не имеет практически ничего общего с пленэрной живописью. Художник здесь увлечен подбором нарядных красок, образующих замысловатые сочетания (например, в изображении костюмов), куда в большей степени, чем передачей меняющейся

световоздушной среды. В свою очередь, она воссоздана как не подверженная изменениям, о чем говорит звучная комбинация насыщенных ярко-голубого (небо) и соломенно-желтого (крыша храма) цветов, образующая колористическую основу картины. Ей на свой лад вторит замысловатый линейный рисунок, оживающий в очертаниях крыш, балконов, карнизов и опор, образуя конструктивную основу сложной плоскостной композиции, как в стиле укиё-э. В форме такого же орнаментального мотива, вплетенного в общий композиционный узор, дана затейливая тень от невидимого здания в нижнем левом углу.

А.П. Строганов как будто сплетает причудливый орнамент из разноцветных мазков на картинной поверхности, где, словно на ковре, вытканы разноцветные узоры. В сущности, ему оставался только один шаг, чтобы окончательно отойти от принципов реалистического искусства, взамен которым должны были явиться идеи, заимствованные из монгольской художественной традиции. Но Строганов так и не сделал его. Двинуться дальше в обозначенном им направлении смогли советские художники следующего поколения, сформировавшиеся уже в 1960-х годах, когда требования нормативной эстетики соцреализма заметно смягчились. Существенным фактором, который стимулировал их поиски, служило ослабление прежних эстетических норм, которым характеризовалась художественная ситуация в Советском Союзе в 1970-х и в особенности в 1980-х годах, когда всё активнее стали заявлять о себе модернистские направления в искусстве.

В этом смысле Монголия оказалась для советских живописцев и графиков территорией

6. **А.П. Строганов.**
Храм в Улан-Баторе.

Без даты.

Холст, масло.

37 × 103.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор



7. **А.П. Строганов.**

**Монастырь
в Улан-Баторе.**

Без даты.

Холст, масло.

50 × 70.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

творческой свободы, поскольку здесь они чувствовали себя независимыми от сковывающих условий, которые неотступно сопровождали их на родине. Разумеется, в Монгольской Народной Республике также существовал жесткий контроль за искусством со стороны партийных органов. Однако в силу ряда причин монгольские художники уже с 1970-х годов всё активнее экспериментировали с утверждением модернистских принципов, причем в таких областях деятельности, которые находились вне сферы пристального внимания контролирующих инстанций: в сценографии, декоративно-прикладном искусстве, печатной графике. Достаточно сослаться хотя бы на пример Д. Амгалан, который на протяжении 1970-х годов активно разрабатывал новые художественные формы, уже не имевшие ничего общего

с установками реалистического искусства [8, с. 93–95].

Интересным примером того, как соприкосновение с художественной средой Монголии содействовало раскрытию творческого потенциала приезжавших из Советского Союза живописцев, в том числе уже вполне сложившихся, может служить картина «Зогсоол» (1983, ил. 8) кисти Александра Казанского, который представлял собой заметную фигуру в художественной жизни Сибири прошлого столетия [9]. Занимая в 1960-х годах должность председателя Союза художников Бурятской АССР, он по долгу службы был обязан поддерживать тесные деловые и дружеские отношения с монгольскими коллегами (известен написанный им портрет Н.-О. Цултэма)⁵. Его положение в художественных кругах Советского Союза было

⁵ Также имеет смысл отметить, что он обучался в Суриковском институте практически в одно время и на одном факультете с Д. Амгаланом.



несколько двойственным. С одной стороны, как народный художник РСФСР и член правления Союза художников РСФСР (а впоследствии — действительный член Российской академии художеств) Казанский, безусловно, был частью того, что принято именовать истеблишментом. С другой стороны, как, вне всякого сомнения, одаренный живописец он не мог довольствоваться устаревшими догмами соцреализма, склоняясь по натуре к творческим поискам. Картины 1960-х годов, принесшие ему раннюю известность, были выполнены в традициях «сурового стиля» («Рыбаки Байкала»), что, впрочем, не уберегло его от столь же суровой критики за формализм [9, с. 109]. Со временем он сосредоточил творческие усилия в области пейзажа, где мог уделять внимание разработке новых приемов письма, не опасаясь упреков в злостном искажении советской действительности.

В целом деятельность А.В. Казанского в 1970-х годах представляла собой разновидность компромисса между установками реалистической живописи и собственными интересами, уводившими к поиску новых изобразительных средств.

Тем интереснее выглядит написанная им в Монголии картина, показывающая побережье небольшого залива, через который переброшен металлический мост. Конструкции моста зрительно перекликаются с очертаниями кораблей, стоящих неподалеку, формируя графический каркас картинной композиции, как в искусстве аналитического кубизма. Очертания лежащих на берегу лодок обогащают его напряженной ритмической игрой. Но что здесь интереснее всего, так это колористический строй, который основывается на тончайшей разработке тонально близких оттенков разных цветов, положенных в виде аккуратных рядов параллельных мазков, как в картинах неоимпрессионистов.

Имеются и другие примеры, говорящие о том, что Монголия стала для советских художников территорией творческой свободы, пробуждавшей к жизни дремавшие прежде в сознании замыслы. В 1966 году в Монголию приехал Юрий Походаев [10]. Выпускник Суриковского института, он был и оставался впоследствии одним из обласканных властью деятелей искусства, что хорошо видно

8. **А.В. Казанский.**
Зогсоол.

1983.

Оргалит, масло.

60 × 101.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

9. **Ю.А. Походаев.**

В долине.

Без даты.

Бумага, гуашь.

50 × 69.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор



10. **Ц.С. Сампилов.**

Всадник.

1935.

Холст, масло.

60 × 80.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор





по его послужному списку: народный художник СССР, действительный член Российской академии художеств, профессор и доктор искусствоведения. Ученик тех, кого принято именовать корифеями соцреализма (С.В. Герасимова, А.А. Дейнеки, Е.Е. Рязского), и сам убежденный реалист в искусстве, он в то же самое время был не чужд интересных опытов с передачей цвета, что видно по картинам, выполненным на тему освоения космоса (портреты Ю.А. Гагарина, С.П. Королёва и др.). В основном он специализировался в области пейзажа, выполняя уравновешенные по композиционному построению и традиционные по содержанию реалистические виды известных архитектурных ансамблей («Новодевичий монастырь в Москве») или обычных деревенских улиц.

Но в Монголии его искусство претерпело значительную метаморфозу, как будто пробудившись от летаргического сна. В Национальной галерее хранятся две картины Ю.А. Походаева. Одна из них, «В долине» (ил. 9), образует резкий контраст его же собственным ландшафтам, написанным в различных местах Советского Союза. Очень высокая точка зрения резко уменьшает размеры фигур и юрт, расположенных в высокогорной долине. Масштаб картинного пространства удачно отвечает мотиву горного пейзажа, помогая передать ощущение грандиозных просторов среди колоссальных скал и глубоких ущелий. Такой же цели следует резкий светотеневой контраст залитого ослепительным светом высокогорного пастбища на переднем плане и погруженных

11. **А.П. Строганов.**
У постели больного.

1972.

Холст, масло.

100 × 140.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

12. **А.П. Строганов.****На рынке.**

Без даты.

Холст, масло.

43 × 78.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

в тень скал, которые, повинаясь закономерностям зрительного восприятия, еще больше отступают назад. Использование тонального контраста, при котором светлые части картины воспринимаются как приближенные, а затененные активнее уходят на дальний план, понадобилось автору для того, чтобы избежать впечатления плоскостности.

Художник ценит выразительность крупных цветовых плоскостей, данных без заметных вариаций основного тона, что совсем нехарактерно, к примеру, для его же собственных зимних видов русских городов, выдержанных в светлых тонах, но со множеством неуловимых оттенков белого. Зато на память приходят работы монгольского художника Б. Чогсома, который выработал оригинальную манеру изображения пейзажа. Характеризуя ее, И.И. Ломакина, некогда одна из первых обратившихся к изучению искусства Монголии, с некоторым недоумением отмечала новизну и необычность художественного стиля Чогсома, который она определила как «декоративный» и для которого, по ее мнению, характерны «перенасыщенность или контрастная звонкость красок, некоторая условность, геометризация форм» [11, с. 61]. Современные исследователи отмечают

определенную связь его искусства с художественным опытом французского постимпрессионизма, откуда берут начало насыщенность цвета и обостренный интерес к тональным отношениям в колорите (в частности, взаимодействие холодных и теплых тонов как средство усиления иллюзии пространственной глубины) [12, с. 109–113]. Факт знакомства советского художника с работами его монгольского предшественника вроде знаменитой картины «Тайхар чулуу» (1961), написанной пятью годами ранее, не вызывает у нас сомнений. Сходство с ними обнаруживается не только в использовании близких выразительных приемов вроде заполнения картинной поверхности крупными цветовыми пятнами, оно простирается вплоть до обыгрывания одинаковых изобразительных мотивов. В обеих картинах получил развитие идентичный принцип композиционного построения, основанный на движении в глубину пространства по диагональной траектории, и оба художника, монгольский и русский, в равной степени высоко ценили качество светосилы, которым наделяли цвет в своих картинах.



Бытовой жанр

В русском фонде хранится около полутора десятков картин, которые могут быть отнесены к бытовому жанру. (Назвать более точную цифру не представляется возможным, поскольку порой нельзя провести четкую грань, к примеру, между фигурной сценой в пейзаже и бытовой картиной.) Их основная задача состояла в том, чтобы запечатлеть наиболее узнаваемые, как принято говорить, архетипические образы повседневной жизни Монголии, однако подход к разрешению

такой задачи мог быть разным. Иногда мы встречаем изображение какого-то одного острохарактерного мотива, ассоциируемого с монгольской жизнью, однако в живописном воплощении взятого вне жизненного контекста, отчего показанная сцена обретает вид своеобразной эмблемы, но отнюдь не бытового эпизода. Таковы картины бурятского художника Ц. Сампилова «Арканщик» и «Всадник» (обе — 1935 года; ил. 10)⁶, в которых Монголия предстает в своем привычном облике страны пастухов и скотоводов, какой ее обычно принято воображать.

13. Н.П. Бектеева. На пастбище Гови.

Без даты.

Холст, масло.

49 × 62.

Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор

⁶ Сампилов Цыренжап Сампилович (1893–1953) — известный бурятский художник, заслуженный деятель искусств РСФСР (1940), народный художник Бурят-Монгольской АССР. Считается основоположником реалистического искусства и первым мастером станковой живописи в Бурятии.



14. **Н.П. Бектеева.**
Заваривание чая.

Без даты.

Холст, масло.

40 × 60.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

Чтобы постараться увидеть особые черты этнокультурной идентичности Монголии, требовалось не только иное, более острое художническое зрение, но и особенным образом подготовленное мировосприятие, помогающее видеть среди эпизодов повседневной жизни то, что составляет ее основополагающую сущность. Удивительное сосуществование старого и нового, по сей день ярко составляющее отличительную черту монгольской действительности, составляет основу содержания картины А.П. Строганова «У постели больного» (1972, ил. 11), где показана сцена в юрте, хозяин которой лежит на постели, сраженный тяжким недугом. Это уже новая Монголия, глубоко затронутая преобразованиями, проникшими в домашний быт граждан: на прикроватном столике лежат книги, стену украшает портрет Ленина. Однако художническая мысль противопоставляет им черты традиционной старины, прочно укоренившиеся в домашней жизни монголов. У постели сидит

лама, скорее всего, приглашенный сюда с тем, чтобы напутствовать больного, дать ему утешение в трудный момент жизни, когда ни книги, ни Ленин не способны оказать поддержку страдающей душе.

Изображение предметного мира в картине выдает умелое владение профессиональными навыками, воспитанными практикой работы с натурой. Художник убедительно строит форму предметов, лежащих на столе, мастерски воссоздает ощущение световоздушной среды в полутемном интерьере юрты. Сравнительно простой характер содержания позволяет идентифицировать картину «У постели больного» как образчик бессобытийного жанра, напоминающий ранние произведения монгольского художника Дагдангийн Амгалана, среди которых наиболее близкую аналогию ей составляет «Приход доктора» (1955). Сходство сюжетной тематики и композиционного решения представляется очевидным, создается



15. Д.-Н.Д. Дугаров.

Прошлое.

1975.

Картон, гуашь.

49 × 99.

Национальная
художественная галерея
Монголии, Улан-Батор

впечатление, что Строганов задумал показать нечто вроде предыстории события, представленного в более ранней версии, где приход врача приводит в негодование буддийского священнослужителя, до той поры мирно сидевшего у ложа больного.

Художник-реалист по складу своего дарования, А.П. Строганов был более всего склонен к выполнению натуральных штудий, отчего даже в тех редких случаях, когда он обращался к написанию фигурных сцен, ими оказывались сцены в пейзаже. В картине «На рынке» (ил. 12) незамысловатый житейский эпизод, включенный в городскую среду, составляет ее неотделяемую часть. Идея противопоставления «старой» и «новой» Монголии присутствует и здесь, поскольку один из кочевников восседает на лошади, а его визави приехал на рынок на мотоцикле. Однако в остальном сюжетное начало выведено за скобки, что оставляет зрителю свободу в догадках о содержательной коллизии. Она не выявлена, поскольку для русского художника представлялась куда более важной живописная передача эффекта световоздушной среды. Объединяя разные цвета холодными желтоватыми и лиловатыми оттенками, он сумел воссоздать зрительное переживание атмосферы весеннего полдня, судя по коротким теням, которые отбрасывают фигуры. Колористически активная комбинация дополнительных цветов, красного

и зеленого, в изображении фигур в центре картинного пространства оттеняет выразительность общей цветовой гаммы произведения, усиливая эффект мягкой световоздушности.

Предпочтение, отдаваемое бессюжетному варианту бытовой сцены, говорит о сознательном отказе от развития содержательного нарратива ради сохранения художнической позиции отстраненного наблюдения, благодаря чему жизнь как бы сама выстраивается перед художником, принимая определенные формы, которые остаются точно зафиксировать. Таким же умением самоустраниться на время, как бы усыпив собственный творческий инстинкт в наблюдении за бытовой средой современной Монголии, обладала Нина Бектеева⁷. Ее кисти принадлежат картины «На пастбище Гови» (ил. 13), «Заваривание чая» и «Дети на пороге юрты» (все — 1966), а также композиция «Парашютный спорт». Трудно не узнать в последней работе реминисценций популярной тематики советского искусства 1930-х годов с его прославлением всеобщей «готовности к труду и обороне», поскольку на память сразу же приходят «Парашютисты» Александра Дейнеки (1939) и «Советский парашютист» Петра Корецкого (1954). Однако с тремя другими картинами всё обстоит совершенно иначе. Их принадлежность к области бессобытийно-созерцательного жанра представляется совершенно очевидной.

⁷ Бектеева Нина Петровна (1897–1980) окончила ВХУТЕМАС в Москве (1925), где обучалась у А.Ф. Лентулова. С 1933 по 1936 год жила и работала в Улан-Баторе, написала ряд картин и в качестве главного художника-сценографа Музыкально-драматического театра выполнила сценографию ряда спектаклей по пьесам монгольских драматургов (Д. Нацагдорж и др.). Впоследствии неоднократно бывала в Монголии (1939, 1972).

Взамен развития сюжетной коллизии художница сосредоточивает внимание на передаче ощущения неспешного размеренного течения будничных занятий. Мы видим кочевников, которые мирно пьют чай, собравшись в тени под тентом, украшенном живописным узором, а поодаль невозмутимо стоит лошадь. Внимательно наблюдая жизнь со стороны, художник старается не вмешиваться в ее спокойное течение, чтобы не потревожить естественный ход событий.

Однако для него мало было просто увидеть бытовую сценку в степи, чтобы привести в движение творческие способности, замороженные живописной комбинацией фигур или красотой национальных монгольских костюмов. Гораздо важнее было отчетливо представлять, как такая сцена могла быть воплощена в живописной форме. Иначе говоря, в художественном сознании уже должна была присутствовать идея того, в каких изобразительных формах должна быть показана сцена из монгольской жизни, общий контур ее изображения. В этом смысле неопределимое содействие мог оказать творческий контакт с монгольскими художниками, у которых она сформировалась гораздо раньше. Можно упомянуть «Кинемеханика» Л. Гаваа (1962), где картинное содержание также соединяет приметы новизны с признаками традиционного кочевнического быта. В композиционной структуре картины доминирует изображение пейзажа, поскольку степная природа испокон веков составляла среду обитания монголов, что обусловило активное развитие принципов пленэрной живописи, имеющих задачей передать эффект меняющегося солнечного освещения в пейзажном пространстве.

Как и у монгольского художника, в картине «Заваривание чая» (ил. 14) основное действие смещено на второй план, благодаря чему изображение фигур, уменьшаясь в размерах, легко соединяется с пейзажем. При таком распределении композиционных акцентов роль центрального мотива отдается пологу походной палатки, тень которого предлагает укрытие от полуденного зноя. Его очертания выразительно соотношены с контурами далеких гор, над которыми повисли чуть стилизованные облака, своим узором вторящие орнаменту на поверхности полога. Так незаметно в изобразительном строе картины оживают воспоминания о приемах стиля «монгол зураг», основополагающее требование которого составляла необходимость линейно-ритмической (а не пространственной, как в станковой живописи) организации картинной плоскости.

В том, что касается заочного творческого собеседования с монгольскими коллегами, особый интерес представляет работа бурятского живописца Д.-Н. Дугарова (1933–2001) «Прошлое»

(ил. 15). Народный художник РСФСР, на протяжении длительного времени бывший председателем правления Союза художников Бурятской АССР (1974–1990), Дугаров побывал в Монголии в 1975 году [13, с. 71]. Необычен формат работы⁸, представляющей собой триптих, где на створках помещены изображения пожилой супружеской пары с ребенком, тогда как центр занимает склоненная фигура мужчины, ведущего за собой упряжку быков. С ее помощью он возделывает бесплодную землю, выжженную жестоким летним солнцем. Такой формат едва ли годился для живописной передачи сиюминутного и преходящего, имеющего отношение к миру натуральных впечатлений. Благодаря сложной форме, происхождение которой связано с областью религиозного искусства, он был востребован для выражения сложного этико-философского содержания, связанного с основополагающими принципами человеческого существования. Нам представляется, что выбор формата, в целом нехарактерного для других работ бурятского художника, был навеян знакомством с искусством Амгалан, вернее с его триптихом «Напутствие. Пророчество. Вера» из Национальной галереи, выполненным в манере «сурового стиля», что могло составить особый интерес в глазах Дугарова, разделявшего его базовые эстетические ценности. И, как и у монгольского художника, его версия «сурового стиля» расцвечена яркими красками национального колорита, поскольку Дугаров начинает острее чувствовать выразительность цвета, данного крупными плоскостями, как в стиле «монгол зураг», визуальные ассоциации с произведениями которого возникают при взгляде на его собственные картины.

Выводы

Искусствоведческое рассмотрение обширного художественного материала в виде живописных работ из состава «советского» фонда Национальной галереи позволяет сделать ряд заключений в отношении того, в каком направлении произошло эстетическое переосмысление жизненных впечатлений от Монголии. Большинство картин представляют собой произведения, выполненные с натуры, что объясняет преобладание реалистической стилистики в их художественном строе. С другой стороны, в некоторых полотнах отчетливо проступает стремление авторов к поиску оригинальных выразительных средств, применение которых способно приблизить к передаче самобытного этнокультурного характера при изображении Монголии (пейзаж) и ее обитателей (портрет). Решение такой задачи стало возможным благодаря использованию стилизованных приемов манеры «монгол зураг» для передачи впечатлений от монгольской действительности. Определяющую роль

в их отборе сыграло знакомство с произведениями монгольских художников, диалог с которыми, как очный, так и опосредованный, через изучение их

творчества, сыграл важную роль в творческом самоопределении советских живописцев, трудившихся в Монголии.

Список источников

1. Рерих Ю.Н. По тропам Срединной Азии. Самара: Агни, 1994. 480 с.
2. Рерих. Художник и провидец / сост. А. Марианис. М.: Эксмо, 2023. 384 с.
3. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии в контексте влияния русской художественной школы : дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.
4. Шишин М.Ю. Основные факторы в развитии искусства Монголии в XX–XXI веках // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 6. С. 207–211. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43>.
5. Содномпилова М.М., Нанзатов Б.З. Предметы роскоши в жизни монгольских народов: коралл в символической и социальной ценностной ориентации // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 412. С. 114–120.
6. Пешков Е.Ю. Образ арата в творчестве Ф.С. Торхова как символ уходящей эпохи // Ученые записки. Алтайская государственная академия культуры и искусства. 2018. № 3 (17). С. 166–168.
7. Байгалмаа П. «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» — творение известного русского художника, ученого, исследователя Центральной Азии Н.К. Рериха // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 60–67. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.005>.
8. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Зуун дамнасан зураач Дагдангийн Амгалан. Улаанбаатар: Unipress, 2023. 266 х.
9. Бороноева Т.А. Александр Казанский — первый академик РАХ в Бурятии // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 12. С. 106–113. <https://doi.org/10.17516/2713-2714-0074>.
10. Нехорошев Ю.И. Юрий Походаев. Живопись. М.: Советский художник, 1982. 80 с.
11. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
12. Белоусова С.М., Мушников Е.А. Творчество современного монгольского художника Б. Чогсома: проблема формирования индивидуального стиля художника // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 109–113. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.25>.
13. Хабарова М.В. Романтики «сурового стиля» Даши-Нима Дугаров и Афанасий Осипов // Искусство Евразии. 2015. № 1 (1). С. 69–76. <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.005>.

References

1. Roerich, Yu.N. (1994) *Trails to Inmost Asia*. Samara: Agni. (In Russ.)
2. Marianis, A. (comp.) (2023) *Roerich. Artist and Prophet*. Moscow: Eksmo. (In Russ.)
3. Chutcheva, K.A. (2006) *The fine art of Mongolia in the 20th century in the context of the influence of Russian art school*. Cand. Art. sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
4. Shishin, M.Yu. (2019) 'Basic factors of the Mongolian art development in the XX–XXI centuries', *Manuscript*, 12(6), pp. 207–211. doi:10.30853/manuscript.2019.6.43/ (In Russ.)
5. Sodnompilova, M.M. and Nanzatov, B.Z. (2016) 'Luxury goods in the life of the Mongolian peoples: coral in the symbolic and value orientations', *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Journal*, (412), pp. 114–120. doi:10.17223/15617793/412/19. (In Russ.)
6. Peshkov, E.Yu. (2018) 'An image of a Mongolian cattle breeder in Fyodor Torkhov's artistic creativity as the passing epoch symbol', *Uchenyye zapiski. Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstva = Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts*, 3(17), pp. 166–168. (In Russ.)
7. Baigalmaa, P. (2021) "“Rigden Jyepo — Messenger of Shambhala” is the creation of the famous Russian artist, scientist, researcher of Central Asia N.K. Roerich', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 60–67. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.03.005. (In Russ.)
8. Uranchimeg, D., Yaylenko, E.V. and Sarantuya, B. (2023) *Time-sweeping artist. Dagdangijn Amgalan*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
9. Boronoeva, T.A. (2022) 'Alexander Kazansky — the first Academician of Russian Academy of Sciences in Buryatija', *Izobrazitelnoye Iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine Art of Siberia, Ural and Far East*, (12), pp. 106–113. doi:10.17516/2713-2714-0074. (In Russ.)
10. Nekhoroshev, Yu.I. (1982) *Yuri Pokhodaev. Painting*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
11. Lomakina, I.I. (1970) *Fine Art of Socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Printing House (In Russ.)
12. Belokurova, S.M. and Mushnikova, E.A. (2018) 'Creativity of the contemporary Mongolian artist B. Chogsom: the problem of the artist's individual style formation', *Manuscript*, (5), pp. 109–113. doi:10.30853/manuscript.2018-5.25. (In Russ.)
13. Khabarova, M.V. (2015) 'Severe style Romantics: Dashi-Nima Dugarov and Athanasius Osipov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 69–76. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.005. (In Russ.)

Информация об авторах

Бямбажавын Сарантуяа, директор, Монгольский национальный исторический музей, Улан-Батор, Монголия. Почетный профессор Академии изобразительных искусств Монголии, zaa_saraa@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 (Science Index): 5114-6252.

Information about the authors

Byambajav Sarantuya, Director, National Museum of Mongolian History, Ulaanbaatar, Mongolia. Honorary Professor of the Academy of Fine Arts of Mongolia, zaa_saraa@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 (RSCI): 5114-6252.

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

Статья поступила в редакцию 23.10.2023; одобрена после рецензирования 29.01.2024; принята к публикации 31.01.2024.

The article was received by the editorial board on 23 October 2023; approved after reviewing on 29 January 2024; accepted for publication on 31 January 2024.