



Научная статья
УДК 7.036(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.015

Творчество Данзанбалжира Энхтайвана: о художественных стратегиях современного МОНГОЛЬСКОГО ИСКУССТВА



Доржсурэнгийн Уранчимэг

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
uranchimeg_fineart@yahoo.com



Яйленко Евгений Валерьевич

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

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению творческой деятельности одного из ведущих художников Монголии Данзанбалжира Энхтайвана. На примере искусствоведческого анализа его произведений показано, какими огромными возможностями стилистического выражения обладает современное монгольское искусство. Благодаря соединению практики традиционной буддийской живописи с заимствованной у русской школы реалистической манерой письма и модернистскими тенденциями оно дает возможность для формирования уникальной художественной стратегии. Ее осуществление позволяет использовать преимущества разных стилевых систем, объединяя их выразительные приемы в рамках одного живописного произведения. Их умелое использование позволило монгольскому художнику выстроить сложный содержательный план своих произведений, включающий рефлексии на тему национальной истории и уникальной судьбы Монголии.

Ключевые слова: Монголия, изобразительное искусство, живопись, Данзанбалжир Энхтайван, монгол зураг, Институт имени Репина, Кино в степи

Для цитирования: Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Творчество Данзанбалжира Энхтайвана: о художественных стратегиях современного монгольского искусства // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 258–275. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1198>.

Original article

Artworks by Danzabaljir Enkhtaivan and artistic strategies of modern Mongolian art

Dorjsurengiin Uranchimeg

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia
uranchimeg_fineart@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 a review of the creative activity of one of the leading artists of modern-day Mongolia, Danzanbaljir Enkhtaivan. An art-historical analysis of his works helps to consider specific means of stylistic expression which are in vogue in modern Mongolian art. By combining the practice of traditional Buddhist painting with a realistic style borrowed from the Russian school and modernist trends, it provides an opportunity to form a unique artistic strategy. Its implementation makes it possible to use the advantages of different stylistic systems, combining their expressive techniques within one single painting. Their skilful use has allowed the Mongolian artist to build a complex content in his pictorial works which include reflections on the national history and unique destiny of Mongolia. Enkhtaivan, a graduate of the Repin Institute in Leningrad, has mastered the painting techniques that form the basis of both Western European and Russian art to perfection. His unique ability to express the characteristic world-view of the Mongol people with sharp distinctness sets him apart from other painters. His art is characterized by a high level of professionalism, evident in his confident drawing, balanced compositions, and harmonious colour combinations. Additionally, Enkhtaivan's work reflects a clear understanding of his national identity, rooted in his connection to the cultural traditions of his country and people. By working at the intersection of different style systems, Enkhtaivan has been able to expand the semantic content of his paintings, infusing them with complex reflections and allusions.

Keywords: Mongolia, visual arts, painting, Danzabaljir Enkhtaivan, Mongol zurag, Repin Institute, Cinema in the steppe

For citation: Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. (2025) 'Artworks by Danzabaljir Enkhtaivan and artistic strategies of modern Mongolian art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 258–275.
doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.015. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1198>. (In Russ.)

Введение

Уникальность современного искусства Монголии в целом определяется благодаря воздействию трех основополагающих факторов, роль которых играют традиционный стиль «монгол зураг», классическая традиция академического образования и радикальный модернизм [1, с. 207–211]. Ориентация на них в каждом отдельном случае

объясняет выбор индивидуальной творческой стратегии. Однако при непосредственном знакомстве ситуация в монгольском искусстве выглядит куда сложнее из-за присутствия большого количества переходных форм и стилевых систем, которые объединяют разнородные компоненты, заимствованные из разных художественных направлений. Что особенно интересно,



1. Д. Энхтайван.
Фото А.В. Ключева

их интенсивным взаимодействием порой бывает отмечено творчество *одного* художника, что делает его изучение особенно увлекательным и в то же время важным для уяснения закономерностей развития национальной школы.

Таким художником является Данзанбалжир Энхтайван (ил. 1), яркое и самобытное творчество которого выразительно характеризует феноменологию современной монгольской живописи. Анализ его творчества посвящен ряд интересных публикаций [2; 3], однако представляется необходимым вновь вернуться к искусствоведческому изучению его работ, поскольку в настоящее время Энхтайван — один из ведущих художников Монголии, где его имя пользуется большой известностью.

Его биография отразила в себе все изломы времени перемен, в которое художнику довелось жить и трудиться. Энхтайван родился в июне 1957 года в поселке Есенбулаг аймака Говь-Алтай. Вскоре после окончания художественного училища в Улан-Баторе в двадцатилетнем возрасте он стал студентом факультета живописи Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, из стен которого вышел в 1984 году. Сначала он

по распределению трудился в качестве художника-оформителя на промышленном предприятии в Эрдэнэте, что явно не соответствовало масштабу его личности и дарования, но затем, уже в эпоху перестройки, активно включился в политическую деятельность, в итоге став одним из лидеров протестного движения в Монголии. Это привело его в Великий хурал, где он на протяжении четырех лет владел депутатским мандатом (1996–2000), принеся немало пользы своей стране в качестве законодателя и общественного деятеля. В настоящее время Д. Энхтайван отошел от политики. Он проживает в Улан-Баторе, посвящая дни творческим занятиям и принимая участие в художественной жизни столицы.

«Знамя независимости». Начало

Возрождение традиционных художественных приемов и выразительных средств в целом выглядит достаточно типичным для изобразительного искусства постсоветского пространства, к которому можно отнести и Монголию (разумеется, с определенными оговорками). В качестве примера упомянем возросший интерес к практике выполнения стилизованных миниатюр среди современных узбекских художников или картины-«петроглифы»

2. Д. Энхтайван.

Знамя независимости.

1975.

Холст, гуашь, акварель.

52 × 62.

Собственность художника



казахского живописца Ахмета Ахата (род. 1954), выполненные по мотивам древней наскальной живописи. Отметим и то важное обстоятельство, что этот процесс впервые заявил о себе гораздо раньше, еще в 1970-х годах. Однако даже на таком фоне случай Монголии — совершенно особый, поскольку здесь едва ли имеет смысл говорить о *возрождении* традиций старинного искусства, ведь они продолжали существование даже в период социализма, причем отнюдь не на периферии художественного процесса. Подтверждением тому служит сверхэнергичная деятельность одареннейшего из местных мастеров 1960–1970-х годов Дагдангийн Амгалан (к слову, одного из наставников Энхтайвана в улан-баторском училище) [4; 5, с. 192–205]. Вослед ему и другому классику монгольской школы, У. Ядамсурэну, художник

в ту пору также предпринял опыт примирения разных изобразительных наречий, оказавшийся на редкость удачным и плодоносным. Речь идет о картине «Знамя независимости» (ил. 2), которая была выполнена Энхтайваном в 1975 году в качестве дипломного проекта. Однако художественное значение этой небольшой работы по-настоящему открывается лишь теперь, когда, видимая в исторической ретроспективе, спустя полвека она предстает нам в виде одного из главных достижений монгольской школы на пути обретения своей национальной идентичности.

В ноябре 1974 года, когда Энхтайван проходил обучение на последнем курсе училища, был торжественно отпразднован полувековой юбилей провозглашения Монгольской Народной Республики. Славная годовщина естественным

образом направляла внимание к тем легендарным дням, когда в жестокой борьбе и муках рождалась на свет монгольская государственность. Одним из главных ее символов служит национальное знамя, и в этом отношении выбор сюжета для картины выглядит вполне предсказуемым, даже ожидаемым. В то время подобные работы, содержание которых строилось вокруг какой-нибудь партийно-государственной реликвии или национальной святыни, нередко выполнялись по случаю памятных торжеств и громких юбилеев, связанных с историей страны победившего социализма. У Энхтайвана основу живописного повествования образует событие, произошедшее в Кяхте в 1921 году. Тогда там состоялся первый съезд Монгольской народной партии и одновременно в чрезвычайно сжатые сроки была создана революционная армия во главе с великим Сухэ-Батором, для которой и было изготовлено знамя.

Прежде чем приступить к работе над дипломом, Энхтайван внимательно изучил исторические источники и даже встречался с немногими еще остававшимися в живых очевидцами тех далеких дней. Ранние версии картины (они сохранились) несли на себе отпечаток реалистической манеры, что вообще-то было типичным для произведений «юбилейного» жанра, призванных служить в глазах зрителя чем-то вроде исторического источника, обладающего документальной ценностью подлинного свидетельства о совершившемся событии. Реминисценции изобразительного языка станковой живописи отчасти удержались и в ее окончательном варианте. Художник оставляет элементы линейной перспективы в построении живописного пространства. Он показывает фигуры в сильных ракурсах. Принцип их изображения также выглядит нехарактерным для традиционного монгольского стиля. Энхтайван не боится изображать вышивальщиц в напряженных позах, иногда со спины, в сложном трехчетвертном развороте, способном сообщить движению жизненную естественность. Однако в целом стиль «Знамени» не имеет ничего общего с реалистической манерой, по умолчанию подразумевавшейся в качестве единственного способа живописного рассказа при изложении событий революционной эпохи. С ее рудиментами Энхтайвану удалось соединить ясный и возвышенный строй национального искусства, что имело в качестве результата поразительное богатство художественных смыслов, обнаруживаемых в «Знамени».

Но разве не был подобный результат заранее предопределен таким отличительным качеством личности и дарования Энхтайвана, как честность, побуждавшая внимательнейшим образом относиться ко всем нюансам замысла, который при ближайшем рассмотрении предстает отнюдь не столь

одиозным, как могло бы показаться? Согласно официальной версии истории монгольской революции, всё, что непосредственно предшествовало отмене монархии, следовало воспринимать исключительно с критических позиций как «темное царство». Руководствуясь логикой «Курса истории Монгольской народно-революционной партии», художник обязан был изобразить изможденных, скудно одетых вышивальщиц, которые вносят послышную лепту в ожесточенную схватку угнетенных трудящихся масс с эксплуататорами. Но Энхтайван поступил иначе. Благодаря рассказам стариков он хорошо знал, что дореволюционная жизнь выглядела по-другому, чем ее представляли учебники по обществоведению, ибо в ней находилось место не только для трудностей и забот, но и для раскатистого смеха, лукавых женских улыбок и волнующей игры любовных страстей. Было и кое-что другое, не вписывавшееся в шаблоны официальной историографии. Старожилы поведали Энхтайвану, что поначалу революцию восприняли как настоящий дар неба, ознаменовавший наступление царства справедливости, отчего революционный энтузиазм как-то странно соединился с буддийскими представлениями о «чистой земле», полной радости и первозданного блаженства: даже день изготовления знамени, говорили они, был выбран отнюдь не случайно, но в согласии с религиозным календарем, поэтому сам трудовой процесс был осмыслен как некое подобие сакрального ритуала.

Это переживание, в котором таинственно соединились благочестие и вера в социальную справедливость, следовало воплотить непосредственно в нюансах изобразительной речи, избранной Энхтайваном для живописной саги о первом знамени. Постепенно уходя всё дальше от реалистической манеры, художник сделал выбор в пользу стилизации в духе произведений старомонгольского искусства, относящихся к стилю «монгол зураг». Для него были характерными плоскостность композиционных построений, лишенных пространственной составляющей, преувеличенная орнаментальная выразительность контурных линий, доминирование крупных пятен яркого насыщенного цвета [6, с. 36–37]. Эти стилевые признаки отчетливо видны в «Знамени независимости». Контрастным размещением светлых форм на темном фоне зрительское внимание заостряется на выразительности отдельных деталей в изображении нарядных костюмов искусных мастериц, на особой элегантности движений тонких рук. Каждая из таких деталей, образующих неповторимый *couleur locale* старого монгольского быта, с поразительным для неофита умением вплетена в общую линейную партитуру картины.

Ощущение ритуального действия, каждая стадия которого мыслится как продолжение предшествующей, оживает в зрительском сознании благодаря сложной взаимосвязанности раппортов композиционного узора, их ритмически выразительным повторам и гармоничным, поистине музыкальным созвучиям. Картинная поверхность осмыслена в качестве декоративной плоскости, как принято в стиле монгол зураг. Изображение выстраивается в двухмерном пространстве, обретая вид проекции видимого мира. Стремясь усилить экспрессию плоскостного стиля, художник сильно повысил линию горизонта, отчего изображение земной поверхности, круто вздымаясь, целиком заполняет прямоугольник картины. Благодаря этому оказывается возможным зрительное прочтение живописных форм в четком силуэтном выражении наподобие орнаментальных мотивов. Тонкий ритмический рисунок их витиеватого сплетения оставляет впечатление растительного узора, оплетающего человеческие фигуры, чтобы ожить затем в капризных очертаниях контурных линий и кропотливой проработке аксессуаров.

Однако применение выразительных приемов, некогда сформировавшихся в области традиционного буддийского искусства Центральной Азии, имело в качестве оборотной стороны развитие таких содержательных мотивов, которые не имели ничего общего с хроникой революционных событий. Главной причиной тому послужило особое отношение к Слову как к сакральной реликвии, вынесенной на национальный стяг. До сих пор святыня Слова никогда еще не была предметом изображения в произведении монгольского искусства, которое благодаря Энхтайвану и его учителям как бы заново открывало для себя в 1970-х годах феномен многозначности художественного содержания. Когда рассматриваешь окончательный вариант картины, то начинает казаться, что это сама Монголия, представленная в образах десяти пригожих женщин-мастериц, шьет знамя национальной независимости. Безымянные вышивальщицы, облаченные в нарядные костюмы, олицетворяют десять крупнейших родов страны [3, с. 142]. Здесь присутствует явственная отсылка к историческому прошлому Монголии, но не Монгольской Народной Республики, а древней империи монголов, где, согласно традиции, насчитывалось девять ближайших сподвижников первого Великого Хана, образовавших вместе с ним священное число 10, символизирующее полноту и завершенность жизненного цикла.

Так взамен живописного репортажа о том, «как это было» (а вернее — могло быть), художник создал подобие символической картины о связи времен, благодаря многозначности содержания, оказавшейся сродни выразительной эмблеме соёмбо,

что выткана на знамени. В этом отношении содержательная структура «Знамени независимости» удивительно точно отвечает характеру сюжета, в основе которого — история создания *символа* монгольской государственности, национального флага. С глубоким и сосредоточенным вниманием склонились над ним безымянные труженицы. Их вдумчивые лица и осторожные движения заставляют проникнуться неизъяснимой важностью момента, когда на свет появляется гордое знамя молодой страны. Художник разместил фигуры таким образом, что в центре образованного ими круга, магически притягивая взгляд, оказалась идеограмма соёмбо, важнейшего государственного символа, сконцентрировавшего в себе воплощение основополагающих для Монголии жизненных начал. Нерукотворный знак соёмбо как будто бы чудесным образом возникает на алой ткани флага. Он оправлен в венок из листьев лотоса, чье плетение оживает в затейливом порядке размещения фигур на картинной поверхности. Они умело включены в нарядную арабеску сложного композиционного узора, удерживающего взгляд продуманным чередованием красочных пятен и изысканностью рисунка.

Благодаря мифологическим ассоциациям в зрительском сознании исподволь формируется совсем иной образ национальной истории, не имевший ничего общего с официальной ее трактовкой. Событие далекого прошлого предстает тут отнюдь не в мнимо-документальном виде, как в соцреалистической живописи, но как будто доносится до нас в голосах народных сказителей, облекаясь в эпические формы повествования о легендарных днях старой Монголии. Яркие краски и каллиграфические линии у Энхтайвана выглядят сродни словесным ухищрениям, что любят использовать старожилы, наделяя устный рассказ ореолом волшебной сказочности. Не оттого ли затейливая вязь старомонгольского письма, вышитая на кумачевой ткани, занимает столь заметное место в изобразительной структуре картины? Так исторический эпизод в трактовке Энхтайвана предстает в облачении легендарного предания, расцвеченного красками фольклорной образности, усиливающей экспрессию цветистого художественного слога.

«Кино в степи». Монгольская пастораль

В 1977 году Энхтайван перешагнул порог Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, став одним из семидесяти монгольских студентов, обучавшихся в лучшей художественной школе Советского Союза, а может быть, и всего мира [7]. Семи годам пребывания в академических стенах он обязан исключительно высокому уровню живописной



З. Д. Энхтайван.

Кино в степи.

2025.

Холст, масло.

150 × 210.

Собственность художника

техники, заявляющей о себе в первоклассном владении рисунком и умении строить композицию. В ту пору качество профессиональной подготовки было необычайно высоким, а педагогический состав репинского института включал в роли профессоров таких выдающихся художников, как В.М. Орешников, А.А. Мильников, Е.Е. Моисеенко [8, с. 40–77]. Их имена Энхтайван и теперь произносит с большим уважением и признательностью. Его наставником в живописной мастерской был Юрий Михайлович Непринцев, автор знаменитой картины «Отдых после боя» (1951). Манеру ее выполнения мы определяем как «академический реализм», поскольку, двигаясь вслед Репину, Непринцев до совершенства отшлифовал художественную формулу, позволившую совместить основные законы формообразования, характерные для академического искусства, с требованиями жизненной естественности и достоверности. Было бы вполне естественным ожидать того же от Энхтайвана, чье обучение проходило под традиционным академическим девизом «подражания образцам», однако всё получилось с точностью

до наоборот. Система академической педагогики, заметно смягчившая ригористические установки в сравнении с эпохой позднего неоклассицизма, в принципе допускала отклонения, и порой весьма заметные, от канона «идеальной красоты», а «альтернативная сцена», широко развернувшаяся в 1970-х годах (подпольные вернисажи и выставки «неофициального» искусства), дополнительно стимулировала свободу мышления. Художественная формула сюжетной картины, которую постигали в живописном классе, была достаточно эластичной для того, чтобы вместить в себя творческие приемы, сформировавшиеся за его пределами, в первую очередь — в практике современного модернизма. Но всё же, когда смотришь на огромную картину Энхтайвана «Кино в степи» (ил. 3), начинает казаться, что Ю.М. Непринцева как наставника в биографии мастера никогда не существовало: такой необычной, загадочной и изменчиво-сложной кажется ее изобразительная форма.

Жизненная судьба этой картины представляет одно из любопытнейших явлений в истории монгольского искусства. Ее идея восходит

к дипломному проекту Энхтайвана, что был представлен к защите в ныне далеком 1984 году, однако, как выяснилось позже, полотно «Кино в степи» тогда еще только начинало создаваться. Однажды, почти случайно, вернувшись к нему, чтобы внести поправки, кое-что уточнить, скорректировать, художник так и не смог больше расстаться со своим главным произведением. Работа над картиной со временем превратилась в некую жизненную необходимость, выразившуюся в постоянном стремлении добавлять, убирать, пересматривать и заменять одни варианты другими. Признаки высокого профессионального мастерства, сигнализирующие о принадлежности к традиции классической школы, безошибочно опознаются в умелом размещении живописных форм в пространстве и уверенном рисунке, в согласованности композиционной мизансцены, ясный порядок которой призван исключить любые незапрограммированные случаи случайности зрительского восприятия.

Таинственное мерцание звезд в густой бархатистой синеве неба, тонкий контраст холодного и теплого тонов в распределении источников света, чуть влажная в призрачном освещении трава — такое исполнительское умение было воспитано в себе Энхтайваном за долгое время академического обучения и закреплено впоследствии практикой пленэрных студий, основание которой также было заложено еще в ранние ленинградские годы и в Крыму. Обычно использование таких выразительных приемов имело задачей достижение эффекта жизнеподобия, со времен И.Е. Репина почитавшегося в академических кругах в качестве показателя высшего художественного уровня. Однако реалистическая манера не увлекла Энхтайвана, отчего было бы непростительной ошибкой классифицировать «Кино в степи» *исключительно* как произведение реалистического искусства. Поступить так значило бы безнадежно упустить из виду таинственное мерцание сумрачных рембрандтовских красок, в обволакивающей дымке которых неуловимо сквозит нечто гипнотическое, завораживающее. Гармоничный колористический строй воздействует на визуальное восприятие подобно музыке, так, словно каждой звуковой волне соответствует определенный регистр цвета, пробуждающий в ответ едва уловимое переживание или смутное воспоминание.

Благодаря способности апеллировать к миру подсознательных ощущений картина «Кино в степи» обнаруживает близость к новаторским тенденциям монгольского модернизма, которые Энхтайван предвосхитил и отчасти подготовил: недаром

ей нашлось место на страницах недавно изданной монографии о модернистском искусстве Монголии [9, с. 229]. Обычное для реализма рациональное восприятие действительности уступает место вчувствованию, интуитивному прозрению. Есть нечто волшебное уже в том одном, как вспыхивает на картинной поверхности квадрат экрана с ярким пятном кинокадра на нем. С самого первого взгляда «Кино в степи» околдовывает зрительское внимание тонкой гармонией красок, величаво торжественных, как степь, и одновременно нежно-изысканных, сообщающих изображаемой сцене какой-то фантастический, призрачный оттенок. Если это реализм, то реализм Врубеля и Достоевского, отнюдь не Репина.¹ Но и к модернизму нельзя безоговорочно отнести картину, которую невозможно оценивать исключительно с формальной стороны в качестве остроумной колористической импровизации, призванной пробудить зрительский интерес необычным букетом красок или эффектным освещением. За каждым изобразительным приемом у Энхтайвана скрывается определенный смысл, любой мазок воспринимается как знак, сообщающий картинному содержанию редкую глубину и многоплановость, а ее саму превращающий в сложную, изобилующую смыслами живописную рефлексию на тему прошлого и настоящего родной страны, по воле случая встретившихся среди вечности монгольской степи. Оттого за оболочкой незамысловатой житейской сцены, навеянной воспоминаниями детства, скрывается глубокий смысл, в раскрытии которого реалистическое видение и модернистские приемы, вступая в интенсивный диалог, удачно дополняют друг друга.

Тогда, в 1960-х годах, по стране вовсю колесили агитбригады, заглядывая даже в заповедные уголки неблизких аймаков. Власти усердно пеклись о просвещении кочевников, и практика культпросвета, надо признать, пользовалась немалым успехом, ибо вносила разнообразие в монотонные степные будни. Обычно такие бригады включали пять человек, вместе с водителем по дальним весям страны путешествовали аккордеонист и танцовщица. После нее на сцену выходили певцы, звучали проникновенные мелодии народных песен. Когда темнело, начиналось самое главное: водитель устанавливал проектор, чтобы приступить к показу киноленты, собиравшей у экрана всех до одного обитателей кочевья.

Их окутывают сумрачные тона летней рембрандтовской ночи, отчего драматургия картинного спектакля раскрывается далеко не сразу. Ближний план намеренно оставлен пустым,

¹ Имеются в виду известные слова М.А. Врубеля, адресованные молодому художнику С.Ю. Судейкину: «Я научу тебя видеть в реальном фантастическое, как фотография, как Достоевский» [Цит. по: Судейкин С.Ю. Две встречи с Врубелем // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступ. ст. Э.П. Гомберг-Вержбинской и Ю.Н. Подкопаевой. Л.: Искусство, 1976. С. 294].

но скользнув мимо зыбких силуэтов, бесплотно реющих в полумраке, взгляд сразу же устремляется к яркому пятну киноэкрана, что выдвигается навстречу под воздействием оптического контраста. Его изображением фиксируется композиционный центр, смещением которого влево от центральной оси подчеркивается внутренняя динамика картинного построения, его жизненная естественность. Однако группу у киноэкрана удачно уравнивает конус юрты на дальнем плане, замыкающей диагональную траекторию, которой отведена здесь роль структурной основы живописной композиции.

Зрительно воспринимаемый по контрасту с густым синим тоном неба и благодаря этому аккумулирующий поразительно сильную энергию цвета, квадрат киноэкрана, подобно мощному магниту, стянул к себе обитателей кочевья, взрослых и детей, что сгрудились у яркого светящегося пятна. Не видно лиц и почти неразличимы костюмы, а то, что можно рассмотреть, выглядит по-будничному незатейливо, просто, напроочь лишенным того, что принято именовать отличительными приметами местного колорита. Облик персонажей буднично прост, ведь никто и не думал нарядно одеваться, спеша к началу представления после долгого хлопотливого дня, заполненного трудовыми заботами. Верный правде жизни, художник инстинктивно отстранился от передачи яркой зрелищности монгольских нарядов, одежд и головных уборов, изображению которых сам же когда-то отдал богатую дань в «Знамени независимости». Повседневный обиход кочевников скуден, лишен ярких красок, ненужных среди будничной тяжелой работы, поэтому их нет в картине.

Заключенное в круговорот обыденных занятий, всё здесь выглядит привычным, хорошо знакомым, как юрта или кони, замершие возле нее, но лишь до тех пор, пока взгляд не упирается в квадрат киноэкрана, магически приковавший к себе общее внимание. Его появление спугнуло безмолвие летней ночи, наполнив ее звуками, движением и жизнью, вызвав странное чувство сопричастности к чему-то чудесному, необыкновенному, тому, что волшебным образом преобразило степной пейзаж причудливой игрой света и тени, горением красок и борьбой экранных страстей. Завораживающее впечатление чуда, совершающегося в будничной обстановке, усиливается изображением лица актера, искаженного какой-то странной гримасой. Оно так не вяжется с царящим повсюду покоем, что начинает казаться, будто среди сумрака ночи распахнулось окно,

открывшее взгляду доступ в иной, неразгаданный мир, посланцем откуда выглядывает этот неведомый гость.²

Поэтому задача Энхтайвана в первую очередь состояла в том, чтобы убедительно передать переживания людей, которые, возможно, впервые в жизни соприкоснулись с феноменом художественного творчества, прежде им неведомого. Для ее верного разрешения нужно было обладать способностью перевоплощения, сродни той, которая отличает первоклассных актеров. Подобно им, художнику следовало встать на место своих героев, для кого экранное действие, конечно же, представлялось каким-то необъяснимым волшебством. Свойственное кочевникам восприятие кинематографа как чуда, совершающегося буквально перед их глазами, удачно передано в нереально-яркой вспышке призрачного света, исходящего от экрана. Оно также ощутимо в том самозабвенном внимании, с каким смотрят на него зрители, кажется, позабывшие самих себя перед лицом фантазмагорического действия, послушно устремив взоры на киноэкран. Едва видимые во мраке, кочевники почти растворяются в потоке яркого света, исходящего оттуда. Энхтайван счастливо избежал искушения показать крупным планом лица степняков с неприятно замершими стереотипными мимическими экспрессиями в духе академических «страстей». Облик героев обрисован поразительно точно, художнику хватает нескольких незаметных штрихов, чтобы каждый образ стал психологически убедительным, по-человечески правдивым. Если всматриваешься внимательнее, то видишь, насколько по-разному воспринимается ими происходящее на экране. Внимание одних полностью поглощено происходящим, они даже как будто бессознательно устремились вперед, чтобы включиться в действие. Другие наблюдают с любопытством, но несколько отстраненно. Равнодушно отвернулся от экрана кинемеханик: он знает этот фильм наизусть. Девушка уселась на лошади, чтобы, словно с балкона в кинозале, лучше видеть происходящее. Другая будто бы невзначай оказалась возле кинемеханика (ил. 4).

Как это ни удивительно, Энхтайван действительно был *первым*, кто осознал, какие богатые выразительные возможности открывает для живописи тема кинематографа. «Кино в степи» до сих пор остается *единственной в мировой живописи картиной с изображением кинемеханика*.³ Безусловно, уже сам выбор сюжета был большой творческой удачей, поскольку

² Фильм, о котором здесь идет речь, — это знаменитая лента «Цогт тайж» («Степные витязи», 1945), рассказывающая о борьбе монголов за независимость против маньчжурских захватчиков в XVII веке. Автором сценария был великий ученый и просветитель Б. Ринчен, а в качестве художников-оформителей задействованы У. Ядамсурэн и Л. Гаваа.

³ Единственным исключением служит работа американского художника-реалиста Эдварда Хоппера «Кинотеатр в Нью-Йорке» (1939), однако ее содержательная проблематика не имеет ничего общего с темой киноискусства. Основную художественную задачу у американца составил показ зрительного зала и одинокой женской фигуры, понуро стоящей у входа, тогда как изображение на экране неразлично для взгляда и вдобавок представлено фрагментированным, что еще больше затрудняет опознание кинематографического прототипа.

4. Д. Энхтайван.

Кино в степи.

Фрагмент.

2025.

Холст, масло.

Собственность художника



открывал доступ в доселе неизведанные заповедные области искусства, где терпеливо ожидает своего часа эвристический момент. Оттого, в сущности, «Кино в степи» — это осовремененная версия традиционной изобразительной темы «мастерская художника», хорошо известной по произведениям Вермеера и Веласкеса. Разница состоит в том, что теперь место мольберта и мушталебя заняла передвижная киноустановка, а рассеянный дневной свет уступил место монгольской ночи. Однако эстетическая природа вышеназванных произведений едина, поскольку их основной предмет — это само искусство. Фильм на экране воспринимается как средоточие его непостижимой сущности. Полностью лишенный (в отличие от картины или скульптуры) пластической основы и оттого открытый взгляду лишь в форме бесплотных зрительных образов, кинофильм в какой-то мере выглядит как эталонное воплощение самой идеи творческого вымысла, способного глубоко трогать сердца, оставаясь при этом всего лишь рукотворным миражом, затейливой игрой света и тени на плоской поверхности киноэкрана.

Картинное пространство у Энхтайвана метафорически уподоблено пространству памяти, тогда как ностальгия осмыслена в качестве важнейшего источника вдохновения, питающего работу фантазии. Детские воспоминания о местах, где когда-то рос и вырос, обретают дополнительное эстетическое измерение, как бывает всегда, когда художник превращает их в питательную среду

для вызревания замыслов. Чтобы сделать осязаемой неуловимо-зыбкую природу давнего воспоминания, он счел необходимым полностью изменить композиционную формулу реалистического искусства, поместив человеческую фигуру в центр картины, взамен этого сконцентрировав усилия на передаче пространства. Это дало Энхтайвану возможность продемонстрировать незаурядный дар колориста. Отношение лимонно-желтого цвета экрана и насыщенного синего в живописи неба, формирующее визуальный образ картины, смягчено рефлексом и зеленоватыми тонами, размещенными в нижней зоне, где взгляд нащупывает густой, словно войлок, покров степной травы. Здесь изобразительный почерк монгольского живописца делается особенно изощренным. Если присмотришься, то разглядишь тропинки, змеящиеся среди густой травы, а где-то мерцает роса. Зыбким видением во мраке рисуется лошадь слева, но если мысленно убрать ее, то колористический строй картины немало потеряет в своей прелести, утратив согласованность красок, и вдобавок заметно ослабнет пространственный эффект. Мягко мерцает красноватое свечение внутри юрты, навевая ощущение домашнего уюта и покоя, родного дома, где терпеливо ожидают ребенка, подзадержавшегося у киноэкрана.

Юрта символизирует древний уклад монгольской жизни, вечный, как сама Монголия. Автомашина наглядно обозначает перемены, затронувшие ее в XX столетии. Видимое из сегодняшнего

дня, то и другое сближается, представая единым целым, каким является взору эта странная страна, поразительно соединившая патриархальные основания традиционного быта с приметам ультрасовременности.

Оттого «Кино в степи», задуманное изначально как бытовая сцена в духе полотен Ю.М. Непринцева и А.А. Мыльникова, воспринимается в качестве произведения исторического жанра. Размышления о магической силе искусства соединились тут с рефлексиями о том, как разнятся между собой «век нынешний и век минувший». Здесь, пожалуй, имеет смысл отметить остроумный поворот сюжетной интриги картины, основу которой составляет демонстрация исторической киноленты обитателям кочевья, чья жизнь едва ли очень сильно отличалась от обстановки, воссоздаваемой на экране. Оттого драматургическая коллизия «Степных витязей» была обречена на то, чтобы обладать в их глазах такой же актуальностью, как если бы то был, скажем, сериал из собственной жизни, воспринимаемой, в свою очередь, как продолжение того, что происходит в киноленте.

Историческая дистанция утрачивается и пропадает разобщенность. Кажется, что люди, сгрудившиеся у машины, образуют единое существо, и только какой-нибудь один незначительный штрих, мелкая деталь позволяет угадать отличие, как бывает в многодетной семье, когда наблюдаешь ее в полном сборе. Вечная мечта о братстве людей, о тесном товариществе, объединенном совместными радостями и горестями, пленительно ожила у Энхтайвана. Такое ощущение усилено благодаря остроумному изобразительному приему. Льющийся от экрана золотистый свет, ложась на головы и плечи, зрительно соединяет, сплавливает людей, отделяя от темноты вокруг.

Идеализация прошлого, воспринимаемого по контрасту с настоящим как исполненного чарующей прелести, представляет собой весьма распространенный художественный прием, типичный для пасторали. Ее художественное содержание утверждает образ «лучшего мира», существующего в полной гармонии с законами природы, в свою очередь, воплощаемой в нормах пастушеского существования. Осознание невозможности практического воплощения подобного идеала сообщает ему утопические черты, отчего он смещается в бесконечную временную ретроспективу мифического Золотого века. Однако в искусстве Монголии, где быт далеких кочевий не претерпел заметных изменений со времен Чингисхана, ему парадоксальным образом оказались присущи приметы жизненной правды и убедительности. Вдобавок «Кино в степи» обладает одной любопытной особенностью, которую сложно уловить с первого взгляда, хотя, в сущности, именно ею

определяется зрительское восприятие картины. Крупные размеры (150 × 210 см) сигнализируют о ее сопричастности области исторической живописи, где таким способом обычно утверждается идея особой значимости изображаемого события. И в каком-то смысле «Кино в степи» действительно является произведением исторического жанра, поскольку позволяет уловить дыхание истории, так удивительно распорядившейся судьбой монгольского народа за последнюю сотню лет, когда ему в предельно сжатые сроки довелось пройти огромный путь, сначала от феодализма к социализму, «минуя капитализм», а уже затем, двигаясь обходными путями, как бы вспять, приблизиться к капиталистической формации. Однако столь масштабный отсчет временных интервалов едва ли применим к скромному быту пастухов, для показа которого более подходящими выглядят камерные формы выражения в виде кабинетных картин небольшого размера. Осознавая наметившееся противоречие, Энхтайван применил остроумный живописный прием, позволивший примирить контрастирующие установки. Взяв за основу крупный формат, он, тем не менее, ослабил впечатление грандиозности картинного пространства благодаря эффекту искусственного освещения. Уходя от показа панорамного пейзажа, более подходящего эпосу, художник задумал и выполнил «Кино в степи» как изысканный ноктюрн, мечтательные интонации которого сродни созерцательному строю пасторали. Порой начинает казаться, что картинное пространство сжимается, суживается, отчего возникает ощущение замкнутой, почти интерьерной среды. Яркое свечение киноэкрана воспринимается как отблеск огня, разожженного в домашнем очаге. Мутновато-зеленым цветом травы окрашена кошма, расстеленная на земле. Небо — войлочный покров юрты, сквозь проем в котором, *то оно*, на обитателей кочевнического жилища взирает созвездие Большой Медведицы.

Изображение степного ландшафта играет определяющую роль в формировании визуального образа картины. Искусство Энхтайвана-пейзажиста было воспитано долгой практикой выполнения пленэрных студий, о чем говорит множество написанных им в разных точках мира натуральных этюдов. Ему доводилось работать в монгольских степях и на крымском побережье. Обширные серии этюдов образуют подобие путевого дневника, в котором в беглой живописной форме застенографированы разнообразные путевые впечатления. Резко меняющийся характер природы, разительно несхожей из-за особенностей ландшафта и природных условий, предопределил заметные различия в подходах к ее изображению. Оттого пейзажные этюды Энхтайвана раскрывают еще одну грань его таланта как художника-виртуоза,

5. Д. Энхтайван.

Симеиз.

2013.

Холст, масло.

99 × 109.

Собственность художника



умеющего отыскать выразительные средства для разрешения любой задачи.

«Кино в степи» — галактический центр уникальной художественной Вселенной Энхтайвана. Калейдоскопическое разнообразие пейзажных этюдов образует звездную систему вокруг нее. Центр и периферия разительно непохожи, их наблюдение требует совершенно разных оптических приборов, работающих в различных диапазонах. Поэтому сопоставление большой картины и пейзажных этюдов на первый взгляд оставляет впечатление какого-то необъяснимого разлада, словно эти произведения выполнены разными художниками. Но это, разумеется, не так, ведь объединяющим началом в обоих случаях служит

личность самого художника, в душевном строе которого типично монгольская мечтательность и способность к самоуглублению поразительно соединились с жаркой до самозабвения любовью к жизни.

Реалистическое начало, отступившее на второй план в большой картине, берет верх в пейзажных этюдах Энхтайвана. Оно обнаруживает себя в художественной способности всякий раз точно фиксировать пространственную ситуацию и состояние световоздушной среды. Пленэризм этюдов Энхтайвана выражает себя в ликующей живописи света, не имеющей ничего общего с торжественным покоем ночи. Метод творческой работы над ними *a priori* отрицает любую предварительную



6. Д. Энхтайван.
Будун-Харгайтын-гол.
2015.
Холст, масло.
57 × 67.
Собственность художника

подготовку. Он строится на интуитивном переживании действительности, сущность которого образует счастливая способность бездумного любования прекрасным миром, в котором художник ощущает себя как дома. Каждый из маленьких холстов воспринимается как истинное откровение живописного колоризма. Тонким подбором красок намечается пространственная глубина, внимательно воссоздается образ световоздушной стихии. Ее поистине протестической изменчивости, способности ежеминутно менять состояния по мере того, как изменяются условия освещения, отвечает поразительное разнообразие колористических гармоний.

Вот к чему было приковано внимание Энхтайвана, когда он трудился над крымской серией этюдов, выполненных в 2013 году во время

путешествия по черноморскому побережью. Вместе с художником мы заглядываем в заповедные уголки благословенного края, таящего сокровищницу изумительных ландшафтных видов. Основу изобразительного сценария каждого этюда составляет передача живописного пространства, воспринимаемого как оптически целостная среда, отведенная для взаимодействия формы, света и цвета. Уроженцу страны с суровыми климатическими условиями, именно в Крыму Энхтайвану впервые открылась тайна передачи щедрого солнца юга. Горение пламенных красок становится нестерпимым. Пространство становится одухотворенной стихией, потоки раскаленного света делают воздух зримым, но контуры предметов тают в дымке солнечного марева, скрываясь за пеленой полуденного сияния.

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

7. Д. Энхтайван.

Обнаженная.

2023.

Холст, масло.

80 × 100.

Собственность художника



Каждый этюд обладает четкой композиционной структурой. Пространство расслаивается на планы, как в большой картине, однако способы живописной организации могут быть совершенно разными. Художник любит показывать уходящие вдаль аллеи, извилистые дорожки и лоцины. Иногда он выбирает повышенную точку наблюдения, что резко усиливает динамику композиции, интенсифицируя зрительное переживание иллюзии трехмерного пространства. Складывается впечатление, что мы сидим в амфитеатре, где в качестве сценического задника задействованы изображения скал, вырастающих среди волн (ил. 5).

Всё резко меняется в этюдах монгольской степи. Выполненные тогда же, в 2010-х годах, или немного раньше, они заметно отличаются от крымских видов по своему колористическому строю и пространственной композиции. Ослепительный свет гаснет, уступая место рассеянному освещению. Некоторая монотонность степного ландшафта или видов предгорий осознавалась художником

в качестве вызова собственному умению живописца, побуждая к отыскиванию нестандартных изобразительных решений, способных сообщить каждому этюду отчетливо индивидуальный характер. Вот отчего среди них порой встречаются такие же ликующие по краскам, как крымские виды, с которыми они разделяют схожие качества активной живописной фактуры (ил. 6). Иногда Энхтайван лепит рельеф пастозным мазком, густо насыщенным краской, в других случаях он, напротив, словно вышивает по канве, равномерно покрывая холст аккуратными рядами мазочков-стежков. Благодаря разнообразию исполнительского почерка каждый монгольский этюд выглядит не похожим на другой, ему присущ особый подбор красок и тончайшие нюансы изобразительного языка.

Выполнение этюдов пейзажа, по-видимому, составляло самоцель в глазах художника, отнюдь не стремившегося, как это часто бывает, использовать их в дальнейшем в качестве подсобного фонда при написании какого-то

большого полотна. В представлении Энхтайвана такие этюды составляют полностью самостоятельное явление, обретающее смысл лишь в себе самом. Но могло ли быть по-другому у уроженца Монголии, безграничное разнообразие ландшафтов которой объединено эпическим величием огромных расстояний. Энхтайван в высшей степени сумел воспользоваться этим врожденным преимуществом монголов, созерцающих природу как бы в картинном обрамлении, где один вид всё время сменяется другим. Предрасположенность к языку ярких красок выразилась в «Знамени независимости». Мастерство тональных переходов, формирующих живописное единство колорита, составляет особенную прелесть большой картины. Обширные серии этюдов объединили обе формы восприятия, отведя для каждой соответствующий локус. В них монгольский художник возвращается на почву реализма, отдав щедрую дань изысканной прелести национальной манеры монгол зураг и тонким искушениям модернизма. Вот отчего этюдами Энхтайвана обозначается отнюдь не начальная фаза творческой работы, как у других художников, но, напротив, ее завершение, вернее — предварительный итог, поскольку именно ими фиксируется высочайшая точка в творческой работе художника-реалиста, достигаемая по прошествии долгих лет упорного и продуктивного труда.

Искусство радости

В июне 2022 года на выставке произведений монгольских «репинцев» в галерее Норфей в Улан-Баторе фигурировала картина Энхтайвана с лаконичным наименованием «Обнаженная» (ил. 7) [10]; в следующем году она была показана на ежегодной экспозиции, организованной Союзом художников Монголии. Ее тематика выглядит необычной для монгольского искусства, где крайне редко встречается изображение женской наготы. Вот отчего реалистическая картина с вполне традиционным содержанием производит поистине ошеломляющее впечатление новизны среди живописных и скульптурных работ изобретательных монгольских модернистов. Впрочем, на их фоне она действительно выглядит необычно благодаря высокому совершенству художественной речи, каждый оборот которой несет на себе память о принадлежности к области классического искусства. Живописная манера Энхтайвана становится изысканной и по-своему утонченной, в линейных абрисах тела непостижимо соединяются слегка капризная грациозность и внутренняя сила. Опыт работы в натурном классе безошибочно прочитывается в том, как передано анатомическое строение фигуры и как она размещена на светлой драпировке. Но, как это всегда бывает

в высоких образцах академического стиля, за натурным мотивом проступает классический прототип, сближением с которым исподволь и незаметно корректируется несовершенство разнообразных жизненных явлений.

Модель покоится на ложе в непринужденной позе, мгновенно вызывающей в зрительском сознании ассоциации с каноническим изводом лежащей Венеры, что сформировался в живописи венецианского Возрождения под влиянием античных изваяний обнаженных нимф и классических богинь. От картин Джорджоне и Тициана протягивается нить преемственности к искусству XIX столетия, где наибольшей известностью пользуются «Обнаженная маха» Франсиско Гойи и «Олимпия» Эдуарда Мане. Сходства с последней картиной трудно не заметить у Энхтайвана. Он не только повторил позу модели, зеркально развернув ее влево, но сохранил и даже на свой лад развил натюрмортный мотив в ней, разбросав повсюду цветы, которые у французского художника темнокожая служанка услужливо подносит к ложу парижской куртизанки.

Помещаемая в общий иконографический ряд, «Обнаженная» Энхтайвана зрительно прочитывается в режиме постоянного сравнения с классическими прототипами, словно поверх картины наложена калька с хорошо знакомыми очертаниями, задающими эталон восприятия. Отклонения от него, равно как и совпадения, осмысляются в качестве выражения авторской позиции, проявления осознанного волеизъявления художника, помогая уловить дополнительные оттенки содержания. В таком подходе сложно не узнать выражение причудливой эстетики постмодернизма, превратившего апелляции к культурной памяти в основное средство художественной коммуникации, хотя с точки зрения контактов с современным искусством еще больше общего у «Обнаженной», как это ни покажется странным, с подходами феминизма. Помещаемая в рамки феминистического дискурса, ее содержательная программа допускает истолкование картины как визуальное выражение идеи женской независимости. Последняя, в свою очередь, проявляет себя в отстаивании права на экспонирование наготы по собственному усмотрению, равно как и в осознании той власти, какой обладает классически-прекрасная нагота над зрительским восприятием.

Демонстрация обнаженного тела осмысляется в качестве способа самоутверждения модели как никому не подконтрольной свободной личности, отчего возникает впечатление, что художник как будто самоустраивается, предоставляя ей самой право действовать в согласии с собственными побуждениями, а себе оставляя роль послушного исполнителя чужой руководящей воли. Такой

подход имеет немало общего с идеями женской эмансипации и равноправия, старательно культивируемыми феминистическим искусством, хотя в «Обнаженной» они возникают в формате реалистической картины, что резко контрастирует с принятыми в феминистском сообществе новаторскими практиками перформансов и шокирующих хэппенингов. Есть и другое, не менее важное отличие. Главным средством самоутверждения модели Энхтайвана служит особое качество ее человеческой природы, которого напрочь лишена героиня «Олимпии» и которое старательно пытались изгнать со сцены крикливые активистки феминистического движения 1970-х. Имя ему — женственность. Полная достоинства осанка, спокойный взгляд в сочетании с по-монгольски непроницаемым выражением лица, естественная и непринужденная поза, но самое главное — несокрушимая убежденность в том, что ее царственная нагота пленяет взор куда сильнее драгоценных халхских костюмов, — всё это характеризует модель Энхтайвана куда рельефнее и полнее, чем напускное высокомерие парижской куртизанки или надрызг феминистического акционизма.

Вот где проявилось преимущество реалистической манеры, умеющей найти такие художественные формы, которые позволяют верно передать внешний облик, одновременно подчеркнув такие нюансы поведенческого рисунка, в которых точно выражается характер и душевные свойства. При взгляде на модель на ум приходит, конечно же, не сомнительная Викторина Мёран, позировавшая для «Олимпии», но, скорее, «Жена короля» Поля Гогена (сам художник называл ее «обнаженной царицей»). Обеих Венер, таитянскую и монгольскую, сближает не только схожая поза (в зеркальном развороте), но и царственность манер, и поистине королевское достоинство. Обе на свой лад выражают возвышенный идеал «благородной простоты и спокойного величия», легко и непринужденно, как бы в совершенно естественном порядке, обнаруживая признаки сходства с канонами классической красоты, на сей раз воплотившемся далеко-далеко за пределами средиземноморской цивилизации. И достоинство Энхтайвана как умного и чуткого художника проявилось в том, что он сумел отыскать такие способы живописного выражения, которые позволили удержать ощущение восторга, возникающего при созерцании идеально-совершенных телесных форм.

Зримым выражением чувства радости жизни служит стихия света. Потоками изливающийся из окна, он игрой оттенков одухотворяет пространство комнаты, пробуждая к жизни сложную пиротехнику цвета. Неяркое мерцание холодноватых тонов окутывает ложе, светлые драпировки на котором откликаются на их прикосновения россыпью зеленоватых, салатных, изумрудных рефлексов. Световые лучи облекаются в материальную форму, становясь окраской тела, разливаясь глянцем по округлым поверхностям телесных объемов. Они согреты горячими тонами, словно вбирающими в себя жар чувственной страсти, умело скрываемой под оболочкой ничем не возмущаемого спокойствия, но их горение охлаждается рассеянным дневным светом и всплесками зелени листвы. «Мера во всём» — это классический принцип всегда служил и ныне служит девизом искусства Энхтайвана, и мы не ошибемся, определив эстетическую природу «Обнаженной» как гармонию противоположностей, примирившую творческие установки классического искусства и современного модернизма.

Заключение

Своеобразие Энхтайвана как художника заключается в том, что он сумел с исчерпывающей полнотой и ясностью выразить в своем искусстве самобытную природу национальной художественной школы своей страны, но при этом одновременно сохранить и развить в себе значительную творческую индивидуальность. Выпускник Ленинградского института имени И.Е. Репина, Энхтайван в совершенстве овладел живописной техникой, составляющей основу западноевропейского и русского искусства. Однако трудно назвать имя какого-то другого живописца, у кого с такой же резкой отчетливостью выразилось бы характерное мироощущение монгола. Его искусство отличается высоким профессионализмом, заявляющим о себе в уверенном рисунке, сбалансированных композиционных построениях, гармоничных цветовых сочетаниях. Вместе с тем оно отмечено необыкновенно ясным пониманием своей национальной идентичности, состоящее в осознании сопричастности культурным традициям своей страны и своего народа. Работа на стыке разных стилевых систем дала Энхтайвану возможность значительно расширить смысловое содержание картин, обогатив его сложными рефлексиями и аллюзиями.

Список источников

1. 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>.
2. Зураач Данзанбалжирын Энхтайван. Улаанбаатар: хэвлэлийн газар байхгүй, 2016. 90 х.
3. Шишин М.Ю. Творчество монгольского художника Д. Энхтайвана: этапы становления, ключевые элементы творческого метода // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 138–151. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.012>.
4. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Зуун дамнасан зураач Дагдангийн Амгалан. Улаанбаатар: Unipress, 2023. 266 х.
5. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В. Творчество Дагдангийн Амгалана: особенности стиливого развития и художественного содержания // Искусство Евразии. 2023. № 4 (31). С. 192–205. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.012>.
6. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
7. Уранчимэг Д., Яйленко Е.В., Сарантуяа Б. Илья Репины Академийн дэг сургалт Монголын дүрслэх ургалт. Улаанбаатар: Unipress, 2023. 332 х.
8. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. Москва: Буксмарт, 2019. 368 с.
9. Uranchimeg D. Modernism in the Mongolian Fine Arts. Ulaanbaatar: Unipress, 2023. 336 p.
10. Илья Репины дэг сургалт монголын дүрслэх урлагийн боловсролд / Эмхэтгэгч Д. Уранчимэг. Улаанбаатар: Admarket LLC, 2022. 68 х.

References

1. Shishin, M.Y. (2019) 'Basic factors of the Mongolian art development in the XX–XXI centuries', *Manuscript*, (6), pp. 207–211. doi:10.30853/manuscript.2019.6.43. (In Russ.)
2. Anon. (2016) *Painter Danzanbaljir Enkhtaivan*. Ulaanbaatar: s. n. (In Mong.)
3. Shishin, M.Yu. (2021) 'Creativity of the Mongolian artist D. Enkhtaivan: stages of formation, key elements of the creative method', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 138–151. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.03.012. (In Russ.)
4. Uranchimeg, D., Yaylenko, E.V. and Sarantuya, B. (2023) *Time-sweeping artist. Dagdangijn Amgalan*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
5. Uranchimeg, D. and Yaylenko, E.V. (2023) 'The art of Dagdangijn Amgalan: features of stylistic development and artistic content', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 192–205. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.012. (In Russ.)
6. Lomakina, I.I. (1970) *Fine Art of Socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Printing House. (In Russ.)
7. Uranchimeg, D., Yaylenko, E.V. and Sarantuya, B. (2023) *Traditions of Ilya Repin's Academy in Mongolian art*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
8. Gracheva, S.M. (2019) *Contemporary Petersburg academic fine arts. Traditions, state and development trends*. Moscow: Booksmart. (In Russ.)
9. Uranchimeg, D. (2023) *Modernism in the Mongolian fine arts*. Ulaanbaatar: Unipress. (In Mong., Engl. and Russ.)
10. Uranchimeg, D. (comp.) (2022) *Pedagogical traditions of Ilya Repin institute in Mongolian artistic education*. Ulaanbaatar: Admarket LLC. (In Mong.)

Информация об авторах

Доржсүрэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, директор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

Яйленко Евгений Валерьевич, доктор искусствоведения, почетный профессор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, eiailenko@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 5114-6252.

Information about the authors

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, Director of the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

Evgeniy Valerievich Yaylenko, Full Dr. Sc. (Art History), Professor Emeritus the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, eiailenko@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 5114-6252.

Авторы статьи входят в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
The authors of the article are members of the editorial board of “The Art of Eurasia” journal.

Статья поступила в редакцию 04.06.2025; одобрена после рецензирования 16.06.2025; принята к публикации 17.06.2025.

The article was received by the editorial board on 04 June 2025; approved after reviewing on 16 June 2025; accepted for publication on 17 June 2025.