

ИСКУССТВО МОНГОЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА Б. ШАРАВА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОСНОВНЫХ РАБОТ

Иккерт Татьяна Валерьевна
Графический дизайнер, научный сотрудник
кафедры ЮНЕСКО
Алтайского государственного технического
университета им. И. И. Ползунова.
Член Ассоциации искусствоведов России.
Россия, г. Барнаул.
promot2@yandex.ru

Подготовлено при поддержке
гранта РГНФ – Министерства образования
и науки Монголии (МОНМ) №15-24-03002
«Изобразительное искусство Сибири
и Монголии XX – начала XXI веков:
кросскультурное взаимодействие и влияние
художественных традиций».

Аннотация

Балдугийн Шарав (1869-1939) – основоположник самобытного направления в живописи – монгол зураг – один из первых начал изображать жизнь простого народа. Масштабные произведения этого художника «Один день Монголии» и «Праздник кумыса» относятся к числу наиболее значимых произведений искусства Монголии. В картинах применен ковровый принцип композиции с большим количеством сюжетов, выполненных в миниатюрной технике, изображающих повседневную жизнь народа. В статье предложены некоторые методологические подходы к анализу этих живописных произведений.

Ключевые слова: монгольское искусство, Б. Шарав, «Один день Монголии», «Праздник кумыса», интерпретация произведения искусства.

Библиографическое описание для цитирования:

Иккерт Т.В. Искусство монгольского художника Б. Шарав: опыт интерпретации основных работ // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 129-140.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008. [Электронный ресурс]
URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/>

Усилившийся в последнее время интерес к изобразительному искусству Монголии потребовал дальнейших историко-искусствоведческих исследований, и, одновременно, четко оформилась задача – разработать теоретико-методологические подходы к анализу и интерпретации произведений искусства. Отчасти ее решение уже намечилось в ряде статей [5], и мы будем учитывать этот опыт. Стоит отметить, что герой нашего очерка Б. Шарав, фактически первый художник нового времени в Монголии, представляет собой сложный феномен в искусстве, и, описывая его систему средств художественной выразительности и раскрывая семантическую глубину его работ, мы отдаем отчет, что это только одни

из первых шагов понимания этого художника, масштаб которого имеет явно евразийское значение. Что будет, надеемся, видно из рассказа о нем ниже.

Б. Шарав – достаточно известная фигура в искусстве Монголии, и его творчество уже анализировали монгольские искусствоведы. Например, если Ням-Осорын Цултэм в книге «Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века» [6] его лишь кратко упоминает, то, как знак того, что к искусству Б. Шаравы в последнее время усиливается интерес, можно назвать крупную монографию Л. Батчулууна «Марзан Шаравын туурвилзуй» [7].

Среди российских историков искусства лишь И.И. Ломакина посвятила герою нашего очерка небольшую книгу «Марзан Шарав» [4], в которой был кратко представлен его жизненный путь и дано описание стиля «монгол зураг».

Б. Шарав родился в 1869 году в Гобии на юго-западе Монголии в семье скотоводов. Его мать звали Норжин, имя отца неизвестно, поэтому отчество Шараву досталось от бабушки, которого звали Балдуу. Все детство Б. Шарав провел в монастыре Арын-хуре, учась у местных мастеров иконописи. Имея определенный опыт, художник отправляется в столицу Монголии Ургу (ныне Улан-Батор). Его странствие занимает несколько лет, и уже двадцатидвухлетним юношей он добирается до города. Существует много версий причин ухода его из родных мест, но «гораздо чаще говорил Шарав, что добрался до столицы как бадарч, то есть странствующий монах» [4, с. 18].

Художник обосновался там в ставке ламы Лувсандондова и быстро завоевал популярность. В это время в Урге в среде светских феодалов и духовенства вошла в моду фотография. Возможность, позволяющая моментально предельно правдиво зафиксировать увиденное, поразила воображение Шаравы. Он писал портреты богдо-гэгэна, его жены, высшего духовенства по их фотографиям, заслужив тем самым похвалу и расположение правителя Монголии. С одной стороны, художник сумел продемонстрировать перед бурханописцами, ранее работавшими по средневековым канонам, возможность восприятия и точного воспроизведения модели, с другой, он с помощью фотографии открыл для себя секреты объемности предметов. Шаравом написаны хранящиеся ныне в Музее изобразительных искусств в Улан-Баторе портреты высшего духовенства – ламы Балданхачина и Лувсандондова, учителей и советников правителя страны – VIII богдо-гэгэна. Лица художник писал, пользуясь фотографией, а костюмы и различные аксессуары чаще всего рисовал по памяти. Он стремился передать не только внешнее сходство, но и внутренний мир портретируемого.

«Он был настолько популярен в Монголии, что имя его стало символом национального искусства своего времени» [4, с. 6]. Его назвали последним художником средневековой Монголии и первым художником нового времени, живопись которого произвела революцию в искусстве Монголии. За социально острые и обличающие работы его прозвали «Марзан», что с монгольского переводится как «весельчак». Народу были понятны и близки произведения художника, так как он не пытался в своих картинах приукрасить жизнь, а писал ее такой, какая она есть на самом деле.

«На рубеже двух социальных формаций он своими картинами отразил уровень культуры и искания народа, составил своим творчеством целую эпоху в национальном изобразительном искусстве» [4, с. 5]. Из творчества Б. Шаравы выросло целое направление в современной живописи Монголии, названное «монгол зураг» – монгольский рисунок.

Оно представляет собой самобытное традиционное искусство, отразившее мировосприятие народа и правдиво отражавшее реальность. В нем много общего

с монгольской народной сказкой, притчей, ему присущи сатира и юмор. Это направление, в большинстве своем, показывает реалии общественной и политической жизни страны, историю жизни человека, его быт, традиции, обычаи, мировоззрение и религиозные верования народа. Оно пронизано глубоким смыслом, символизмом и отличается особой манерой исполнения. Сами монголы считают, что «темы монгольской национальной живописи можно классифицировать на жанры: о жизни, скоте, животных, монастырях, торжестве, религиозных обрядах, исторические, портрет и другие» [9, с. 121]. А сами рисунки могут быть книжной иллюстрацией, игральными картами, украшать стены юрты, иметь религиозный смысл – в зависимости от их использования.

Самобытный традиционный стиль «монгол зураг» вообрал в себя традиции ламаистской религиозной живописи, а также влияния хлынувшего потока после революции (1921 г.) «нового» искусства из России и Европы. Одной из отличительных особенностей этого стиля от западноевропейской живописи является тематика – социальная жизнь, человек как главный герой произведения и его реальная жизнь. Другой популярной темой были животные, домашний скот, которые изображались в бытовых условиях или на фоне природы. Ярким примером таких рисунков могут служить игральные карты хозор (рис. 1) и уйчуур (рис. 2), которые были широко распространены по стране и пользовались огромной популярностью у простого народа.



Рис. 1. Игральные карты хозор.



Рис. 2. Игральные карты уйчуур

Хозор, уйчуур и другие бумажные игральные рисунки в основном рисовались вручную, или резались по дереву, но при этом изготовление таких рисунков было в единственном экземпляре. В них отражались своеобразные представления об обществе, природе, вере. Несмотря на весьма простой способ изображения, образы, композицию, цвет, хозор и уйчуур показывают особенности монгольского мышления, понимание законов бытия, общие закономерности явлений. Кочевое скотоводство, мир природы, животные повсюду окружали человека, давая широкую возможность наблюдать за ними. Все это художник выражал на бумаге посредством шутки, в которой содержался тайный смысл.

В хозор привычные европейцу знаки черви, крести, буби и пики заменялись на свастику, трехлистник, четырехугольник и орнамент в виде облака – символы, привычные монголам.

Сами герои также заменялись на воина, замужнюю женщину в наряде ханши, мужчину в облике хана, классифицируясь одеждой, украшениями и соответствующими предметами [9, с. 122]. Изображения передавали иносказательный шутливый образ, по ним можно составить представления о национальной одежде, украшениях, обрядах и торжествах, об образах ханов, воинов, чиновниках и другое.

Все это произвело революцию не только в тематике и сюжетности живописных произведений, но и в использовании новых средств выразительности. В живописных произведениях прослеживается наличие декоративности, большая детализация, графичность, миниатюрность, повествовательность, особый ракурс произведений. В картинах отсутствует светотень, используется лишь выразительность линий и цветовых пятен. Б. Шарав активно использовал приемы исполнения буддийских икон – танка и народных картинок в своем творчестве, что нашло отражение в его главных произведениях: «Один день Монголии», «Праздник кумыса», «Зеленый дворец», «Белый дворец» и другие.

Картины представляют собой плоскостную живопись с множеством сюжетов и персонажей. «Сюжетные сцены его картин перемежаются с пейзажами долин, рек и холмов. Эти произведения выявляют не только интерес мастера к народной жизни во всем ее разнообразии, но и свидетельствуют о зарождении ландшафтного и городского пейзажа» [6, с. 110].

Остановимся подробнее на двух значимых произведениях: «Один день Монголии» (рис. 4) и «Праздник кумыса» (рис. 3).

Две картины в определенном смысле противопоставляются друг другу по тематике – труд и праздник. На первой показаны дела простого кочевника от рождения до смерти, такие как уборка урожая, валяние войлока, перекочевка, постройка новой юрты, свадьба, обряд погребения, строительство «обо» и другие. Это произведение стало своеобразной повестью, рассказывающей о земной человеческой жизни с момента рождения до самой смерти. Существует предание о том, что эта картина представляет собой фрагмент не сохранившегося большого полотна «Сансарын-хурдэ» (Колеса жизни), нарисованного по приказу богдо-гэгэна. Она полностью свободна от каких-либо буддийских канонических правил. На второй же автор изображает монгольский традиционный весенний праздник гууний урс гаргах ёс. Шарав объединил в своем произведении все стадии этого праздника: начало, ключевые события, главный праздник и его завершение. В картине мы можем увидеть дойку кобылиц, приготовление кумыса, ловлю жеребят и привязывание их к зэл, стрижку баранов, освящение молоком, а также сам пир, на который спешит вся округа. Художник противопоставляет друг другу и разделяет между собой труд и праздность, простого скотовода и лам. Здесь он также с присущей ему шутливостью в полной мере обличает ламскую верхушку в пьянстве и развратном поведении, не скупясь в преувеличениях. Он прекрасно изобразил старательный труд народа, жизнерадостное стремление к новому, а пьянство, лень и развратность людей показал с преувеличением и шутливостью. «В этой картине Шарав обращается к народу посредством шутки, неся правду о состоянии жизни монгольского народа» [10, с. 50].

В своих работах он умело изображает общий вид героев, отражая в нем внутренние душевные качества. В этих произведениях выражается любовь Б. Шарав к своему народу, к особенностям его бытия. Автор является не только сторонним наблюдателем всего происходящего, а также участником картины. Он как будто рассказывает историю своей жизни с малых лет, все, что он смог увидеть, подглядеть и самостоятельно пережить.

В картинах используется миниатюрность, особая декоративность, колорит и главенство линии. В композиции главным является ракурс написания – как бы с высоты птичьего полета, что помогает в одной плоскости изображать много сюжетных сцен. Отсутствие главного персонажа, условность пейзажа, ковровый принцип изображения – все это является неотъемлемой частью стиля «монгол зураг».

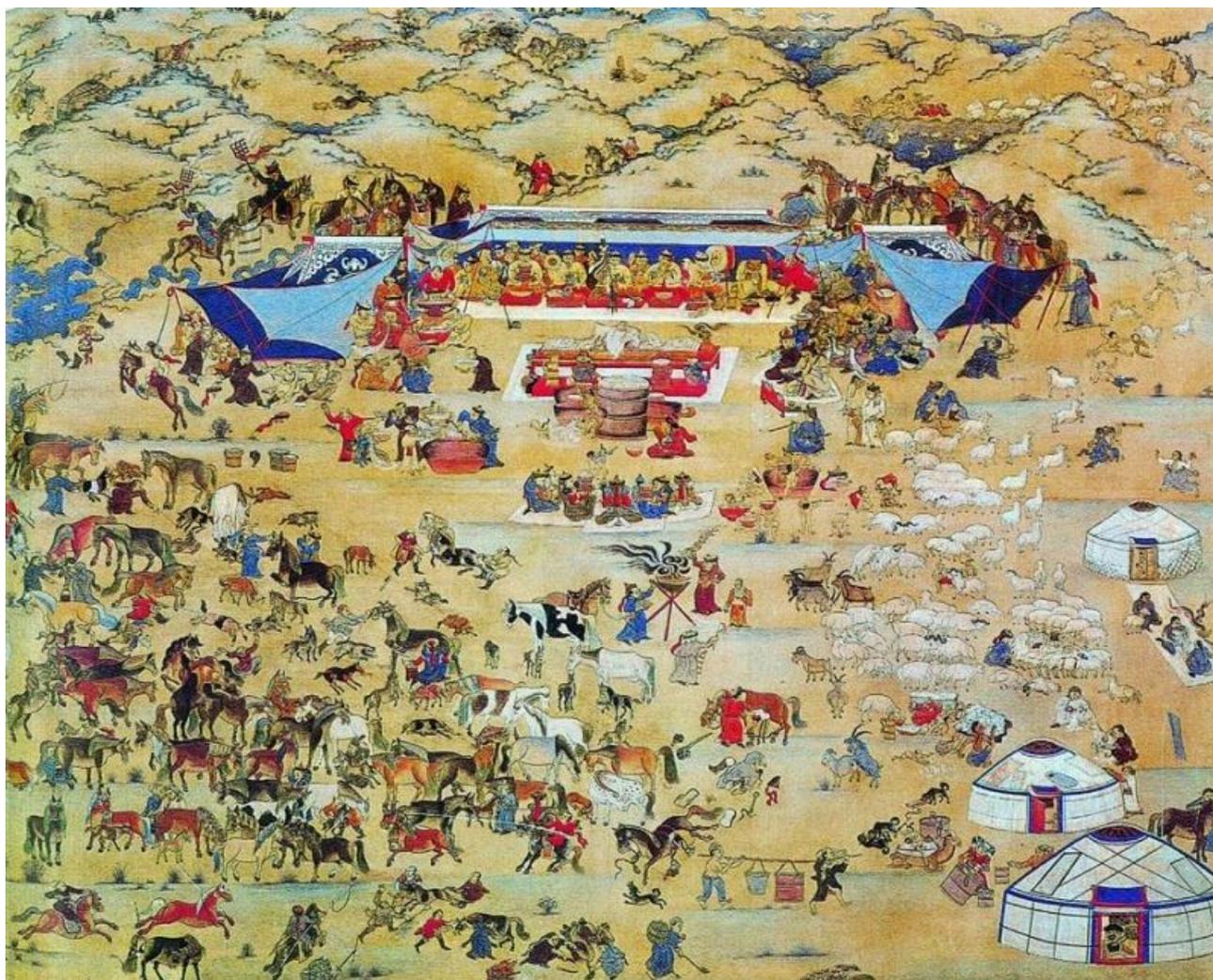


Рис. 3. Б. Шарав. Праздник кумыса.

Поскольку интерпретация картин художника – еще мало разработанная тема, предложим комплексный методологический подход и применим его в анализе живописных работ Б. Шарав. Данные выше описания позволяют сформулировать ряд теоретических положений, опираясь на которые и можно провести эту работу.

Во-первых, художественный стиль Б. Шарав можно было бы сравнить с работами миниатюристов. Художественное пространство картин заполняется небольшими сюжетами-вставками, имеющими законченный характер – единство пространства и времени. Очевидно, что данный прием был во многом подготовлен изучением и исполнением художником буддийских икон-танок. Из этого следует, что работы Б. Шарав необходимо анализировать как в целом, так и по отдельным миниатюрам – эпизодам. Также можем предположить, что картины содержат проявления «народных картинок», своего рода лубков, которые были распространены на территории Монголии в то время. Тематика картин, техника исполнения,

миниатюрность, гротесковость, образы и подчеркнутые национальные особенности – главные черты стиля лубочной живописи нашли свое проявление в данных работах.

Во-вторых, по нашему мнению, одной из ключевых категорий для ведения анализа картины является пространство и его формирование в композиции. Типология пространственных построений в живописи уже была исторически сложена и зафиксирована в работах различных современных исследователей. Все они отмечают четыре главные формы построения пространства в живописи: система ортогональных проекций, параллельная перспектива, обратная перспектива, прямая перспектива [2, 3].

В композиции картин Б. Шарава используется принцип обратной перспективы. В традиционном монгольском искусстве отсутствует линейная перспектива, нет точки схода. Художник рисует «самое близкое пространство к себе, как бы от себя» [1]. Он является непосредственно самой точкой схода, поэтому, чем ближе, тем меньше, дальше – выше. Автор как бы является непосредственным наблюдателем, участником всего происходящего. Все произведение рассказывается от первого лица. Важной особенностью является то, что автор синтезирует обратную перспективу с параллельной, что дает нам возможность увидеть пространство со стороны художника. Очевидно, что художник трансформирует в произведениях впечатления от реального пространства. Покажем это на конкретном примере, опираясь на произведение «Праздник кумыса» (рис. 3).

Мы предположили, что в центре картины находится образ «незримой юрты» с открытыми стенами. В юрте все предметы соподчинены друг другу, так же и в картине все композиционные элементы иерархически связаны между собой. Здесь мы можем видеть и деление на четыре части по сторонам света, и хой морь – место хозяина юрты или почетного человека, особое расположение лам, женщин и многое другое. Такие очень важные обнаружения открывают нам возможность вести анализ произведения, используя пространственный образ юрты. То, что в целом наш подход верен, подтверждает мнение монгольского исследователя Ч. Дарамбазара, который в своей работе «Символика арга билиг» говорит о том, что композиция картины строится по принципу юрты [8].

Третий подход применим к работе «Один день Монголии» (рис. 4). Рассматривая картину, мы можем обнаружить в семантико-образном плане прямо противоположные сюжеты, да и в системе средств художественной выразительности также выделяются различные пластические ходы. Художник противопоставляет друг другу труд и праздность, знать и простых людей и т.д. Картина повествует о цикличности жизни, в ней изображено все, начиная от рождения ребенка и заканчивая похоронным обрядом, что является ярким примером, как в картине применяется самобытное монгольское философское учение «арга билиг». Центральным положением в нем является принцип сведения парных противоположностей в целостную систему.

Раскроем подробнее суть этого учения. Оно еще только вводится в научный оборот в России, и уже есть примеры эффективного применения его в анализе произведений искусства и явлений культуры [5]. «Арга билиг» переводится как «способ» и «талант» или «действие» и «мудрость». В его основе лежит понимание того, что гармония в мире определяется взаимодействием двух противоположных начал. «Арга» определяет внешнее влияние явления, а «билиг» — внутреннее, что в итоге формирует целостную систему мироздания. «Билиг» постоянно существует и развивается в «арга», в то время как «арга», будучи формой, защищает «билиг». Таким образом, все в мире, делясь на две части до бесконечности, сохраняет форму парности. Это обеспечивает бесконечное движение мира.



Рис. 4. Б. Шарав. Один день в Монголии.



Рис. 5. Колесо Сансары.



Рис. 6. Колесо Сансары. Фрагмент.

Этот метод является перспективным, так как он в наибольшей мере отражает миропонимание монгольского народа. Существует одно недостаточно проверенное свидетельство, что картина «Один день Монголии» является фрагментом несохранившегося большого полотна «Сансарын-хурдэ» (Колеса жизни). Это подтолкнуло нас на использование следующего метода, в определенном смысле иконологического, при котором предположим, что известный буддийский символ «Колесо Сансары» – это иконологическая парадигма произведения (рис. 5, 6).

Символ «Колеса Сансары» присутствует в картине имплицитно, связывая воедино разнообразные сюжеты и образы посредством нескольких объединяющих принципов. Первый принцип определяется как темпоральный. «Колесо Сансары» делит время на абсолютное (безликое, вечное), время Нирваны и субъективное (обычное, профанное). Это проявляется в композиции картины: она написана как бы с высоты птичьего полета, благодаря чему мы видим жизнь кочевого народа сверху вниз. Метафорически передается идея жизни Монголии под высшей сакральной святыней – Небом, которому присущ абсолютный модус времени.

Второй принцип – пространственный. Картина воспринимается как фрагмент мега-потока пространства-жизни. В ней нет композиционного завершения, взгляд художника остановил-захватил один день жизни страны, сюжет может быть продлен за границы произведения. Метафорически это конечный и одновременно бесконечный один день Монголии, полный сюжетами и событиями. Третий принцип – принцип вложенных пространств. В образе «Колеса Сансары» между спиц и в центре располагаются буддийские сюжеты. «Один день Монголии» изображает жизнь простого скотовода от рождения до самой смерти, все его дела, потребности, взлеты и падения. Эксплицированные три принципа обосновывают тезис: константа культуры «Колесо Сансары» передана не в религиозной, отстраненной от обычного человека форме, а в виде развернутого повествования, легко воспринимаемого и даже включающего гротеск и шутку.

При семантико-структурном анализе ряд сюжетов получили более глубокую интерпретацию. Например, расположенный в центре картины сюжет погребения в буддийской традиции означает не только смерть, но и начало новой жизни, а в «Колесе Сансары» жизнь и смерть метафорически замыкаются на оси. Буддийский символ помог выявить принципы единства в картине, один из них – темпоральный – объясняет наличие двух модусов времени профанного (сюжеты в полотне) и надмирного, вечного времени, для чего взгляд художника/зрителя выносится над картиной.

Важными элементами в графеме колеса являются спицы. Чем дальше от центра оси, тем сильнее центробежные силы, тем сильнее изменчивость, обыденность, соответственно, сильнее проявляет себя земной характер в сюжетах новелл. Разделенность присуща миру материальному и вещному, что хорошо просматривается в деталях и даже в самих миниатюрах. В композиции мы можем видеть зеркально противоположные сюжеты, которые «захватываются спицами» колеса в горизонтальной, вертикальной и диагональной проекциях. Например, если вверху условно изображается лес, то зеркально от него в нижней части картины изображается пустыня, противоположны также друг другу сюжеты с земледелием и скотоводством, строительством «обо» (божественного дома, дома духов) и юрты (земного дома). Раскрытие новых семантических граней в картине подтверждает и перспективность соединения теории культурных констант с иконологическим методом анализа.

В продолжение рассмотрения иконологического подхода приведем пример анализа, используя другой графический символ – орнамент. В монгольском орнаменте можно

выделить ряд мотивов и знаков, которые особенно часто встречаются в различных композициях. Они достаточно хорошо уже сами изучены и интерпретированы. Выберем два наиболее распространенных орнаментальных символа, которые на монгольском языке называются: хас хээ и пууз хээ (рис. 7). Сделаем предположение, что они могут быть рассмотрены в качестве исходного иконологического образа.



Рис. 7. Орнаменты хас хээ (свастика) и пууз хээ (монета)

С их помощью мы можем структурировать пространство картины, выделять и усиливать отдельные сюжеты и части, что объясняет визуальную целостность произведения, состоящую по сути дела из большого числа миниатюр-новелл. На картину «Один день Монголии» последовательно будут наложены выбранные символы, они должны касаться срезов картины, то есть максимально захватывать основные части произведения. Еще одной «точкой привязки» будет физический центр картины, пересечение осей симметрии (рис. 8).



Рис. 8. «Один день Монголии» и орнаменты хас хээ и пууз хээ

Первым попробуем применить орнамент хас хээ – свастичный символ. Во-первых, отметим, что этот орнамент имеет один элемент, размноженный по кругу, что в дальнейшем придает центру особую значимость. Зрительно он подчеркивает четкие горизонталь и вертикаль произведения, а также его диагонали. При наложении видно, что в «завитки» попадают части картины с особо значимыми сюжетами. Например, в левый верхний завиток попадает сюжет со строительством «обо», дома духов, а в правый нижний – сбор новой юрты, жилища скотоводов. Или в верхней части произведения мы видим сюжеты, связанные с земледелием, а в нижней – со скотоводством. В левом верхнем углу изображается лес, тогда

как в правом нижнем пустыня. Можно заметить, что эти картины-новеллы подчиняются принципам зеркальной симметрии по горизонтали, вертикали, а также в диагональной проекции. В центре полотна Б. Шарав изображает обряд похорон, он несет в себе особую смысловую нагрузку.

Теперь попробуем проверить наши предположения на следующем орнаменте – пууз хээ. Его структурной особенностью будет следующее. Есть четыре области, «охваченные» завитками, и выделенная центральная часть, в которой доминируют горизонтальные элементы. Последние семантически могут быть связаны с представлениями о «земном бытии», значимостью всего земного в жизни простого номада-скотовода, которому по сути дела и посвящена вся картина. Посмотрим, что оказывается в выделенных зонах: в «завитках» знака и на пересечениях главных линий и элементов. В завитках мы можем видеть те же противопоставляющиеся друг другу сюжеты, как и при первом наложении орнамента хас хээ. Так, в правом верхнем углу показана работа скотовода на пашне, которую он выполняет с помощью быка. В левом нижнем углу напротив изображены всадники. Также слева в верхней части мы можем увидеть обряд, который совершается шаманом, а снизу – ламой. Все это дает нам возможность предположить, что сюжеты в картине выстроены не в случайном порядке, а имеют логическое четкое расположение.

На примере анализа двух работ монгольского художника Б. Шаравы мы показали варианты применения различных методологических подходов. Это не только позволяет глубже раскрыть образ, семантику художественного произведения, но и расширяет знание о самой культуре Монголии в целом. Их применение в дальнейшем является перспективным способом анализа живописных работ современного искусства Монголии.

Литература

1. Архив автора, 25.02.2014.
2. Беисенбаев С. Систематика типов пространственного построения в картинах современных художников Казахстана [Электронный ресурс]. URL: <http://gisap.eu/node/5858#comment-5974> (дата обращения 20.12.2016).
3. Коптель Н.В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ. Автореф. дисс. ... канд. фил. наук: 09.00.13; Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2007.
4. Ломакина И.И. Марзан Шарав. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 192 с.
5. Учение арга билиг как ось монгольской культуры: монография / под общ. ред. М. Ю. Шишина. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. – 181 с.
6. Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1984.
7. Батчулуун А. Марзан Шаравын туурвилзуй. – Улаанбаатар хот, 2009. – 340 с.
8. Дарамбазар Ч. Арга билиг бэлгэдэл. – Улаанбаатар, 1992. – 62 с.
9. Монгол улсын шинжлэх ухаан дурслэх урлаг судлал 21. – Улаанбаатар, 2009. – 256 с.
10. Сономцэрэн А., Батчулуун А. Монголын дурслэх урлагийн товч туух. – Улаанбаатар, 1989. – 160 с.

Статья поступила в редакцию 13.01.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008

THE ART OF MONGOLIAN ARTIST B. SHARAV: THE EXPERIENCE OF INTERPRETATION OF MAJOR ARTWORKS

Tatyana Valeryevna Ikkert
Graphic designer, researcher fellow at the UNESCO Chair in Altai State Technical University. Member of the Association of Art Critics of Russia.
Russia, Barnaul.
promot2@yandex.ru

The study was supported by a joint grant of RHSF and the Ministry of Education and Science of Mongolia No 15-24-03002 «The fine arts of Siberia and Mongolia of the 20th and early 21st centuries: cross-cultural interaction and the influence of artistic traditions».

Abstract

Balduugiin Sharav (1869-1939), was the founder of original direction in painting «mongol zurag», that was he who began to depict the life of ordinary folks. «One Day of Mongolia», «Holiday koumiss» are a huge masterpiece of the artist and considered as one of the most significant pictures in Mongolian fine-art. In this compositions the artist applied so called «principal of a carpet» with large amount of stories pictured in style of miniature which tell about everyday life of people. We proposed methodological approaches to the analysis of these paintings.

Keywords: Mongolian art, Balduugiin Sharav, «One Day in Mongolia», «Koumiss Holiday», interpretation of artwork.

Bibliographic description for citation:

Ikkert T. V. The art of Mongolian artist B. Sharav: the experience of interpretation of major artworks. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 129-140. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/> (In Russian).

References

1. Archive of the author, 25.02.2014.
2. Beisenbaev S. *Sistematika tipov prostranstvennogo postroeniya v kartinakh sovremennykh khudozhnikov Kazakhstana* [Systematics of types of spatial construction in the paintings of contemporary artists of Kazakhstan]. Available at: <http://gisap.eu/node/5858#comment-5974> (accessed 20.12.2016).
3. Koptel N. V. *Khudozhestvennoe prostranstvo vtoroi poloviny XX veka: filosofsko-kul'turologicheskii analiz*. Avtoref. diss. kand. fil. nauk 09.00.13 [Artistic space of the second half of the XX century: philosophical and cultural analysis]. Saratov, Saratov State University, 2007. (In Russian).
4. Lomakina I. I. *Marzan Sharav* [Marzan Sharav]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974, 192 p.
5. *Uchenie arga bilig kak os' mongol'skoi kul'tury: monografiya* [The doctrine of arga bilig as the axis of Mongolian culture: monograph]. Barnaul, Altai State Technical University, 2013, 181 p.

6. Tsultem N. *Iskusstvo Mongolii s drevneishikh vremen do nachala XX veka* [Art of Mongolia from ancient times to the beginning of the 20th century]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984.
7. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвилзуй. – Улаанбаатар хот, 2009. – 340 с. (In Mongolian).
8. Дарамбазар Ч. Арга билиг бэлгэдэл. – Улаанбаатар, 1992. – 62 с. (In Mongolian).
9. Монгол улсын шинжлэх ухаан дурслэх урлаг судлал 21. – Улаанбаатар, 2009. – 256 с. (In Mongolian).
10. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дурслэх урлагийн товч туух. – Улаанбаатар, 1989. – 160 с. (In Mongolian).

Received: January 13, 2017