

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.50>

Иккерт Татьяна Валерьевна, Уранчимэг Доржсурэн, Шишин Михаил Юрьевич

ЖИВОПИСЬ Б. ШАРАВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРАЗИЙСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

В статье осуществляется анализ формирования самобытного стиля искусства Монголии "монгол зураг", основоположником которого считается художник Б. Шарав (1869-1939). Впервые предпринимается попытка компаративного анализа с подобного рода художественными стилями и направлениями искусства Евразии. Показано, что этот стиль развивался с учетом традиций буддийского, китайского и корейского искусства, близкие параллели просматриваются с народным лубком, советско-русской и европейской живописью, что проявляется в стремлении к повествовательности, миниатюрности, многосюжетности, условности изображения, выборе схожего композиционного решения - вид с высокой точки, "с птичьего полета".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/10/50.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 10. С. 252-257. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

12. Полевой материал автора. Из беседы с К. Сооронбаевым (1972).
13. Ромм А. Изобразительное искусство Киргизии: очерк. М. – Л.: Искусство, 1941. 89 с.
14. Уметалиева Дж. Изобразительное искусство Киргизии. Фрунзе: Кыргызстан, 1978. 120 с.
15. Уметалиева Дж. Киргизская жанровая живопись. Фрунзе: Илим, 1970. 59 с.
16. Уметалиева Дж. Особенности формирования киргизской художественной школы. Фрунзе: Кыргызстан, 1987. 96 с.
17. Художники Киргизии за 60 лет (1924-1984): альбом / сост. О. Юшкова. М.: Сов. художник, 1984. 224 с.
18. Художники Кыргызской Республики: справочник / сост. М. Акынбекова, Л. А. Прыткова. Фрунзе: Кыргызстан, 2008. 526 с.
19. Художники Советской Киргизии: антология / авт. текста и сост. Л. А. Прыткова. Фрунзе: Кыргызстан, 1982. 272 с.
20. Чикичев В. Владимир Образцов: творческий портрет. Фрунзе: Кыргызстан, 1976. 32 с.

SOCIAL AND CREATIVE ACTIVITY OF V. V. OBRAZTSOV IN THE 1920-1930S

Budaichiev Baiyshbek Dakibaevich, Ph. D. in Art Criticism, Professor
National Academy of Arts of the Kyrgyz Republic named after T. Sadykov, Bishkek
altin_1991@mail.ru

The article examines the creative work of V. V. Obraztsov, one of the founders of the Kyrgyz professional fine art in the 1920-1930s. The researcher emphasizes the artist's activity to promote the development of national art (establishing an artistic workshop, first drawing studios at schools and enterprises, conducting exhibitions of amateur painters, etc.). The paper reveals the artist's contribution to the development of newspaper graphics, which played a key role in the formation of new art in the mountain region. The researcher analyses V. V. Obraztsov's paintings representing the past and present of Kyrgyzstan.

Key words and phrases: culture; folk art; formation; drawing studios; graphics; easel painting; amateur painters; creative work; tradition; exhibitions.

УДК 7.03

Дата поступления рукописи: 18.07.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.50>

В статье осуществляется анализ формирования самобытного стиля искусства Монголии «монгол зураг», основоположником которого считается художник Б. Шарав (1869-1939). Впервые предпринимается попытка компаративного анализа с подобного рода художественными стилями и направлениями искусства Евразии. Показано, что этот стиль развивался с учетом традиций буддийского, китайского и корейского искусства, близкие параллели просматриваются с народным лубком, советско-русской и европейской живописью, что проявляется в стремлении к повествовательности, миниатюрности, многосюжетности, условности изображения, выборе схожего композиционного решения – вид с высокой точки, «с птичьего полета».

Ключевые слова и фразы: монгольское искусство; стиль; монгол зураг; творчество Б. Шарав; кросс-культурные взаимодействия в изобразительном искусстве.

Иккерт Татьяна Валерьевна

Алтайский государственный институт культуры, г. Барнаул
promot2@yandex.ru

Уранчимэг Доржсурэн, PhD in Art

Монгольский государственный университет культуры и искусств, г. Улан-Батор
uranchimeg_fineart@yahoo.com

Шишин Михаил Юрьевич, д. филос. н., профессор

Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова, г. Барнаул
Российская академия художеств, г. Москва
shishinm@gmail.com

ЖИВОПИСЬ Б. ШАРАВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРАЗИЙСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ и Министерства образования, науки и культуры Монголии «Искусство Монголии в историко-культурном контексте Евразии: российско-монгольские диалоги от истоков до современности» № 19-512-44007.

Монгольское искусство формировалось на протяжении длительного периода, проникалось влияниями, при этом сохраняя вековые традиции и самобытность. Живописный стиль «монгол зураг» (монг. – монгольский рисунок) начал формироваться в конце XIX – начале XX века, и, как это становится понятно после основательного изучения, на него оказали влияние художественные традиции нескольких культур – корейской, китайской, советской/русской и европейской. В нем можно заметить сходство с широко распространенным

в Евразии лубочным искусством, корейской живописью «чосонхва» и китайской «гохуа». До настоящего времени этот стиль только открывается российскими исследователями, и совершенно остаются неосвещенными вопросы об истоках и влиянии на его формирование со стороны подобных стилевых образований других стран. Это **актуализирует** настоящее исследование, основным методологическим подходом которого является компаративистский подход, предполагающий сравнительный анализ подобных произведений в ряде сопредельных с Монголией евразийских стран.

Целью данной статьи является определение самобытного стиля монгольского искусства «монгол зураг» в контексте подобных явлений в искусстве России, Китая, Кореи. В соответствии с этим решены следующие **задачи**: а) выявлены зарождение и национальные традиции в искусстве Монголии рубежа XIX–XX вв., повлиявшие на становление стиля «монгол зураг»; б) в ходе сравнительного анализа картин Б. Шаравы с работами китайских художников обнаружены общие композиционные черты, стремление к миниатюрности и условности изображения; в) в сравнении произведений Б. Шаравы с картинами корейских художников и частично с примерами русского лубка выявлен общий содержательно-художественный аспект (повествовательность и гротесковость). **Научная новизна** состоит в определении стиля «монгол зураг» в системе стилевых направлений искусства Евразии конца XIX – начала XX века.

Основоположником данного направления считают Балдуугийн «Марзан» Шарав (1869–1939), который фактически осуществил переход от средневековой, главным образом религиозной живописи к светской, был одним из тех, кто закладывал основы ведущих жанров в современном монгольском искусстве – сюжетных композиций, портрета и архитектурного пейзажа. Он еще до революции в Монголии писал портреты знатных людей и деятелей государства, панорамы дворцов и монастырей, в дальнейшем его творчество было связано с революционными плакатами, иллюстрациями к книгам и созданием крупных композиционных произведений. Творчество Б. Шаравы стало отправной точкой в развитии принципиально нового стиля в монгольской живописи, получившего название «монгол зураг». Ключевыми работами художника считаются картины на темы общественной жизни – «События одного дня», «Праздник кумыса», «Зеленый дворец», «Белый дворец». На данный момент сложилась описательная база монгол зураг и произведений художника, предприняты попытки анализа его работ, отметим здесь значимые труды И. И. Ломакиной [10], Н.-О. Цултэма [15], Л. Батчулууна [2], Б. Баяртёра [3], С. Бадрала [1], Д. Дамдинсурэна [5], Ц. Дамдинсурэна [6], Л. Сономцэрэна [12], Ц. Эрдэнэцога [17], М. Ю. Шишина [13].

Но по-прежнему одной из важных искусствоведческих задач остается интерпретация работ и семантический анализ произведений Б. Шаравы. Актуальность этого диктуется еще и тем, что сам стиль активно развивается в современном монгольском искусстве, а картины «События одного дня» и «Праздник кумыса» можно рассматривать как осевые для искусства Монголии, так как они вызывают большой резонанс в современной художественной жизни этой страны. При анализе этих двух картин, опираясь на иконологический метод, уже удалось в композиционных схемах выявить имплицитно присутствующие широко распространенные орнаментальные знаки монгольской культуры: *ульзий* – бесконечный узел, *пууз*, *ланз*, семантически связанные с колесом Сансары, и свастичный орнамент *хас*, раскрывающий образ бесконечного движения. Понять феномен цельности композиции при ее многофигурности помогло применение анализа произведений с опорой на монгольское самобытное философско-религиозное учение о парных противоположностях аргабилиг [7; 8; 13; 16]. Целью настоящей статьи является следующий важный шаг в понимании произведений Б. Шаравы, который, по нашему мнению, заключается в раскрытии специфики кросс-культурных взаимодействий, особой среды, в которой формировался творческий метод художника и стиль «монгол зураг».

Учитывая то, что произведения Б. Шаравы еще мало известны за пределами Монголии, дадим краткое описание широкоформатных работ. Основной композиционный прием, применяемый художником, – «ковровый» принцип композиционного построения картин, миниатюрность, включение множества самостоятельных сюжетов в общее изображение, условность в передаче пейзажа, фигур людей, животных, отсутствие анатомической точности персонажей и реалистичности изображения. Одним из главных выразительных средств является линия. Она выступает как обводка контура фигур, передает характер, движение, разнообразные эмоции у персонажей, а также задает ритм всему произведению. Это достигается за счет нажима кисти: утолщая или утончая ее, художник добивается живого, пластичного эффекта в изображении. Цветовая гамма также условна и состоит из пяти основных чистых цветов с отсутствием полутонов – красного, золотого, зеленого, синего и белого. Еще одной отличительной особенностью произведений является отсутствие привычной европейской перспективы, широко применяются сочетание параллельной и обратной перспективных построений и особый ракурс показа сюжетов («с высоты птичьего полета») (Рисунок 1).



Рисунок 1. Б. Шарав «События одного дня». 1910-е годы. Фрагмент

Выделим основные художественные тенденции, которые были синтезированы в творчестве Б. Шарав и способствовали формированию нового стиля. Первым и безусловным стоит считать традиции религиозной живописи Монголии, а именно *танки* – буддийской иконы. В юном возрасте художник прожил около десяти лет в небольшом монастыре Ардын-хурэ Засагт ханского аймага. Он учился и работал подмастерьем иконописца – составлял краски-порошки, грунтовал фон, постигал каноны религиозной живописи того времени. Техника танки передавалась из поколения в поколение, иконописцы слепо копировали древние иконы, лишаясь творческого подхода и импровизации. «Каждый жест руки *бурхана* имел название, любая линия и краска, нанесенные на полотно, имели символический смысл» [10, с. 22]. Буддийское классическое искусство иконописи проявилось в живописи монгол зураг «своей развернутой системой композиции, средств изображения, цветов, рисунков и штрихов, символических средств, технических приемов...» [15, с. 4]. Именно поэтому многие ранние работы монгол зураг отдаленно напоминали танки, лишенные канонов.

Позже (по разным причинам) Б. Шарав покинул монастырь и, как рассказывал сам художник, добирался до столицы несколько лет как бродячий странствующий монах – бадарчин. Такие ламы были в почете у местных жителей и всегда могли рассчитывать на помощь в любой ситуации. Именно это путешествие по стране дало Б. Шараву почву для дальнейшего творчества, поиска тем, образов о жизни и быте своего народа. Например, произведение «События одного дня» стало своеобразной повестью, рассказывающей о земной жизни скотовода с момента рождения до самой смерти. Существует предание о том, что эта картина представляет собой фрагмент несохранившегося большого полотна «Сансарын-хурдэ» (Колесо жизни), нарисованного по приказу Богдо-гэгэна.

В столице Монголии Урге было множество иконописных школ, где преподавались все тонкости буддийского канона и техники рисунка. Однако к концу XIX века религиозная живопись испытывает серьезный кризис и начинает деформироваться под влиянием западных форм искусства, проникающих в страну, а к началу XX века тибетский канон становится не столь строгим, позволяя художникам отступать от него. В изображении бурханов и святых, канонизированных лам закладываются первые признаки перехода к светской живописи и зарождению монгольского портрета. Танки, изображенные Б. Шаравом, становятся более реалистичными, художник использует светотень, подчеркивая объемность человеческого лица и фигуры, обогащает фон декоративностью, орнаментальными мотивами, цветовыми сочетаниями, выполненными в национальной монгольской манере. Портреты высокопоставленных лам писались приближенными к изображению реального человека, имеющего свои особенности и характерные черты. Это подчеркивалось обстановкой вокруг: на картинах их окружают повседневные вещи, такие как настольные часы, сундуки, столики с бытовыми или религиозными предметами и др. Примерами таких работ могут служить картины Б. Шарав *Ногоон Дарь-эхэ* – танка «Зеленая Тара» (Рисунок 2), «Портрет VIII Богдо-гэгэна» (Рисунок 3), портрет жены VIII Богдо-гэгэна «Богоматерь Дондогдулам», «Портрет ламы Лувсандондова», «Портрет ламы Балдан хачина».

Этот опыт в дальнейшем подсказал Б. Шараву активное применение многофигурных композиций и миниатюрность в изображении персонажей. Отсюда же берут истоки условность его передачи персонажей и ландшафта, применение параллельной и обратной перспектив.



Рисунок 2. Б. Шарав «Зеленая тара». Начало XX века



Рисунок 3. Б. Шарав «Портрет VIII Богдо-гэгэна». Начало XX века

Вторым важным фактором влияния стоит считать народное лубочное искусство – «народные картинки» и игральные карты, имевшие широкое распространение среди простого монгольского народа (*дзагал*, *хэзэр* и *үйчүүр*) (Рисунок 4, 5). Лубок – это специфическая форма изобразительного искусства, включающая в себя богатейшую культуру, выполненная, как правило, в графических техниках, которой свойственны доходчивость и емкость образа. Задача такой картинки – с помощью изображения или сопутствующего ему текста завлечь зрителя, посредством шутки донести до него нередко серьезные мысли. Лубку присущ условный язык, наивные образы, условное и нелогичное применение цвета.



Рисунок 4. Игральные карты «хозор».
Начало XX века



Рисунок 5. Игральные карты «уйчуур».
Начало XX века

Дзагал – это самобытные миниатюрные картинки, создававшиеся вручную в единственном экземпляре. Они имели простую композицию и отражали миропонимание простого монгольского скотовода того времени. На них «изображались духи земли, воды, стран света, связанные с древними верованиями монголов, устоявшимися под натиском ламаизма» [14, с. 106].

Игральные карты *уйчуур* также рисовались от руки или делались ксилографическим оттиском. Это игра с рисунками, нарисованными без шаблонов, на которых изображались определенные животные, птицы, люди, ламы, драконы и др. «130 поштучно нарисованных животных семи видов, начиная с 64 птиц, стоимостью каждой в один лан, и кончая одним 64-ланным львом. Участники игры бросали игровой кубок и по количеству очков набирали ланы. Например, каждый из 64 видов пернатых, начиная с обыкновенного воробья и до павлина, попугая, грифа, орла, гаруди и т.д., должен вырисовываться ясно, опознаваемо с характерным для них видом и движениями. Также изображаются 32 зайца, 16 оленей и пр., что требует немало знаний и таланта. Эти анималистические изображения сопровождалось атрибутами, образами духов, земли, вод, добрых и злых сил судьбы» [15, с. 6].

Считается, что игральные карты *хөзөр* были заимствованы из Китая и России, впоследствии переработались монгольскими художниками на свой лад. В этих картах могла изменяться форма, персонажи и условные знаки на символы, привычные монгольским кочевникам, например, привычные европейцу знаки черви, крести, буби и пики заменялись на свастику, цветок-трилистник, четырехугольник и орнамент в виде облака соответственно. Персонажи рисовались крупно в центре карты, могли быть героями эпоса, ханами, кузнецами, обычными людьми. Например, король, дама и валет могли меняться на мужчину в облике хана, замужнюю женщину в наряде ханши, раба. Темы отражали сцены из повседневной жизни людей – семейные, сцены встречи, жизнь богатых князей и др.

Н.-О. Цултэм писал, что карты «дзагал, хөзөр и уйчуур ходили в народе по рукам и служили для него развлечением. Их содержание не подчинялось официальным законам, игра не переступала порога пышных дворцов и храмов, она свободно обитала всегда среди людей в простых скотоводческих юртах» [Там же]. Преподносясь в шутилой иносказательной форме, эти рисунки несли в себе зашифрованный тайный смысл. Можно считать, что гротесковость и повествовательность, присущие стилю «монгол зураг» в творчестве Б. Шарава, были во многом определены этими лубочными картинками. Гипотетически может быть высказано предположение, что и русский лубок, широко распространенный в Сибири, с купцами мог проникать в Монголию: известно, что серия работ, посвященных русско-японской войне, была очень популярна на Дальнем Востоке и в Сибири – регионах, тесно связанных с Монголией.

В искусстве Монголии, по нашему мнению, произошла интересная трансформация лубка в многофигурные композиции с эпическим содержанием, красноречивым свидетельством чего являются полотна Б. Шарава «События одного дня», «Праздник кумыса» (Рисунок 6), «Зеленый дворец», «Белый дворец». Они были написаны с чертами, характерными для лубочного искусства, – отражали нравственные, моральные и религиозные идеи народа того времени. Этим произведениям присущи гротесковость, яркий характер, повествовательность, ирония, шутиловость, хорошее знание народной жизни и обычаев, по ним складывается представление об обществе того времени, архитектуре, национальной монгольской одежде и украшениях, обрядах и торжествах, природе, животных, вере и многом другом. Большую схожесть имеет техника и манера исполнения: главенство линии, условность и доходчивость образов, простота цвета, отказ от реалистичности.

Третьей художественной традицией, повлиявшей на формирование творчества Б. Шарава и стиля «монгол зураг», стоит считать корейскую и китайскую живопись, широко представленную в Монголии, особенно при дворе правителя Богдо-гэгэна, где работал Б. Шарав. Первое, что обращает на себя внимание, это близость картин художника и произведений корейских и китайских мастеров в техническом плане. Китайская живопись «гохуа», активно развивавшаяся в конце XIX – начале XX века, восходит к древним истокам III-II веков до н.э. Она была тесно связана с каллиграфией, применялись натуральные минеральные и растительные краски, тушь, основой служит бумага или шелк. В композиции активно использовались линия и пятно «на нейтральном фоне,

который дает ощущение неограниченного пространства» [11, с. 7]. Распространенными являются пейзаж, анималистический жанр, портрет. Произведения этого стиля символичны и иносказательны, несут в себе тайный смысл, стремятся передать сущность природы и окружающих предметов. Корейская живопись «чосонхва» является родственной китайской «гохуа», правда в ней «гораздо большее значение играет традиционная линия, то резкая, то плавная, придающая фигурам особую ритмическую гибкость и остроту» [4, с. 92].



Рисунок 6. Б. Шарав «Праздник кумыса». 1910-е годы



Рисунок 7. Чжан Цзэдуань «По реке в день поминовения усопших». Период династии Сун. Фрагмент

В китайских и корейских работах, например в картине Чжан Цзэдуаня «По реке в день поминовения усопших» или «Праздник Цинмин на реке Бяньхэ» (Рисунок 7), также показаны занятия простых людей в традиционный китайский праздник Цинмин. В этот день китайцы отмечают приход весны, выезжают на природу и посещают могилы предков. Это знаменитое произведение в истории китайской живописи написано тушью на шелке высотой 24,8 см и шириной 528,7 см, хранится в Пекине, Запретном городе. Произведение состоит из трех частей, на которых детально изображены сельский пейзаж и работа крестьян, мост через реку с большим количеством жителей, транспортных средств и лодок, городские постройки, быт горожан разных слоев общества, торговля и другое. «Чжан Цзэдуань тщательно выстроил фигуры людей, сцены и все детали, чем показал свою глубокую наблюдательность за обычной жизнью и превосходное мастерство художника. Глядя на это произведение искусства, у многих людей появляется ощущение, будто они лично присутствуют там» [9]. На этом примере мы можем видеть, что в картине китайского художника используется развернутое повествование с участием большого числа людей. Фактически передается либо развернутое, практически бесконечное шествие, либо большое событие, которое разбивается на отдельные сюжеты, как это происходит в картинах Б. Шаравы. Картины художника в стиле «монгол зураг», а также живопись «гохуа» и «чосонхва» схожи тем, что в них применяется плоскостная композиция, также отсутствует привычная прямая перспектива с одной точкой схода, предметы передаются плоскостно, без учета естественных пропорций, отсутствует светотень. Акцент делается на выразительности линии и контуров.

И наконец, на творческий метод Б. Шаравы повлияли традиции советско-российской и западноевропейской школ, которые стали известны после народной революции 1921 года. Она способствовала всестороннему развитию монгольского государства, всех сфер жизни: политической, экономической, культурной и художественной. Живописцы знакомятся с репродукциями и произведениями, которые попадают в Монголию в это время. В Монголии начинают работать советские художники К. И. Померанцев, Ц. Сампилов и другие, которые с помощью кружков распространяли техники русской и европейской школ. Во многом благодаря этому художник начинает использовать приемы линейной и световоздушной перспективы, обогащается цветовая палитра, появляются подготовительные этюды и наброски. Произведения художника обогатились

темами социальной жизни, труда, революционного искусства, они полностью освободились от каких-либо канонических правил буддийского искусства. Например, в картине «События одного дня» Б. Шаравы одной из ведущих тем является тема труда народа, тщательно передаются сцены перекочевки, пахоты, посева, уборки урожая и другие, а в «Празднике кумыса» – всевозможные традиционные занятия скотовода: дойка кобылиц, ловля молодых жеребят, валяние войлока, стрижка овец и другие. Художники начали использовать новые материалы: акварель, масло, пастель, уголь и другие. Примером таких работ может служить станковая послереволюционная картина Б. Шаравы «Непобедимое ленинское учение», в которой проявляются черты европейского искусства, иконописи и зародившегося направления «монгол зураг».

Подведем итоги наших рассуждений. Во-первых, Б. Шарав предстает как одаренный художник, глубоко проникший в основы традиционного народного искусства и религиозного буддийского искусства. Во-вторых, формирование его метода происходит в переломный период монгольской истории, когда социальные изменения в стране способствовали проникновению художественных направлений из других, главным образом сопредельных стран. В-третьих, будучи талантливым и чутким к новым тенденциям в искусстве, художник осуществляет синтез различных направлений и закладывает основания стиля «монгол зураг», получившего в настоящий момент широкое распространение в Монголии. Им были созданы произведения, которые по праву считаются осевыми для монгольской художественной культуры. Отметим также, что под влиянием этого стиля стал формироваться в соседней Бурятии самобытный, но во многом схожий стиль «бурят зураг», который также ныне активно развивается бурятскими мастерами.

Список источников

1. Бадрал С. Их зураач Б. Шаравын сэтгэлгээний онцлог. Улаанбаатар: Интерпресс Хэвлэлийн Компани, 2000. 38 с.
2. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвилзүй. Улаанбаатар: Марзан Шаравын Урлагийн Академи, 2009. 340 с.
3. Баяртөр Б. Дүрслэх урлаг судлал шинжлэл. Улаанбаатар: «Бэмби сан» ХХК, 2014. 414 с.
4. **Всеобщая история искусств:** в 6-ти т. М.: Искусство, 1966. Т. 6. Книга 2. Искусство 20 века. 848 с.
5. Дамдинсүрэн Д. Зураач Марзан Шарав // Уран сайханчдад тусламж. 1953. № 3. С. 23-27.
6. Дамдинсүрэн Ц. Зураач Шаравын зарим уран бүтээлийн тухай // Утга зохиол урлаг. 1971. № 21. С. 8-10.
7. Иккерт Т. В. Искусство монгольского художника Б. Шаравы: опыт интерпретации основных работ [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/> (дата обращения: 01.07.2019).
8. Иккерт Т. В. Опыт применения иконологического подхода в интерпретации современной монгольской живописи // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова. 2015. № 1-2. С. 84-87.
9. **История Китая (115): Чжан Цзэдуань – известный живописец династии Сун** [Электронный ресурс]. URL: <https://www.epochtimes.com.ua/ru/china/culture/istoriya-kitaya-115-chzhan-tszeduan-izvestnyy-zhivopisets-dinastii-sun-114159.html> (дата обращения: 10.07.2019).
10. Ломакина И. И. Марзан Шарав. М.: Изобразительное искусство, 1974. 192 с.
11. Николаева Н. С. О национальной традиции в современной китайской живописи гохуа // Художественные направления в современном зарубежном искусстве: сборник статей. М.: Сов. художник, 1959. С. 5-25.
12. Сономцэрэн Л. Б. Шарав. Улаанбаатар: Монголын урчуудын эвлэлийн хэвлэл чимэглэлийн уйлдвэр, 1969. 22 с.
13. **Учение арга билиг как ось монгольской культуры:** монография / под общ. ред. М. Ю. Шишина. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. 181 с.
14. Цулгэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М.: Изобразительное искусство, 1984. 232 с.
15. Цулгэм Н. Монгольская национальная живопись «Монгол Зураг». Улан-Батор: Гос. издательство, 1986. 192 с.
16. Шишин М. Ю., Иккерт Т. В. «Колесо сансарь» как универсалия и иконологическая парадигма в монгольской культуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 36. С. 167-175.
17. Эрдэнэцог Ц. Развитие национальной живописи Монголии в первой четверти XX века // Studia culturae. 2013. № 18. С. 222-231.

B. SHARAV'S PAINTING IN THE CONTEXT OF THE EURASIAN ART TRENDS

Ikkert Tat'yana Valer'evna

Altai State Institute of Culture, Barnaul
promot2@yandex.ru

Uranchimeg Dorzhsuren, PhD in Arts

Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar
uranchimeg_fineart@yahoo.com

Shishin Mikhail Yur'evich, Doctor in Philosophy, Professor

I. I. Polzunov Altai State Technical University, Barnaul
The Russian Academy of Arts, Moscow
shishinm@gmail.com

The article analyses the formation of the original style of the Mongolian art – “Mongol zurag”, the foundations of which were laid by the artist B. Sharav (1869-1939). The authors for the first time conduct a comparative analysis with the similar art styles and the Eurasian art trends. It is shown that this style developed within the traditions of the Buddhist, Chinese and Korean art, there are obvious parallels with the folk primitivistic style, Soviet-Russian and European painting. Similarity of the style manifests itself in the tendency for narration, diminutiveness, conventionality of an image containing numerous scenes, in the compositional solution – a view from a high point, “a bird’s-eye view”.

Key words and phrases: Mongolian art; style; Mongol zurag; B. Sharav’s creative work; cross-cultural interactions in fine arts.