

Шишин Михаил Юрьевич, Белокурова Софья Михайловна, Уранчимэг Доржсурэн
**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ МОНГОЛИИ: ОПЫТ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА**

В статье предпринята попытка обобщения собранного в ходе совместного русско-монгольского исследования по современному искусству двух стран эмпирического материала. На основе анализа произведений современных монгольских художников З. Уянги, Б. Чогсома, Х. Содномцэрэна авторы приходят к заключению об основных факторах, формирующих специфику современного монгольского искусства. Делается вывод о том, что базовой составляющей творчества монгольских графиков и живописцев являются традиционные формы монгольского изобразительного искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/52.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 206-210. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© 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

УДК 7.036

Искусствоведение

В статье предпринята попытка обобщения собранного в ходе совместного русско-монгольского исследования по современному искусству двух стран эмпирического материала. На основе анализа произведений современных монгольских художников З. Уянги, Б. Чогсома, Х. Содномцэрэна авторы приходят к заключению об основных факторах, формирующих специфику современного монгольского искусства. Делается вывод о том, что базовой составляющей творчества монгольских графиков и живописцев являются традиционные формы монгольского изобразительного искусства.

Ключевые слова и фразы: современное монгольское искусство; традиционное монгольское искусство; живопись; графика; орнамент; монгол-зураг.

Шишин Михаил Юрьевич, д. филос. н.

Белокурова Софья Михайловна, к. филос. н.

*Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова, г. Барнаул
shishinm@gmail.com; belle.sonet312@gmail.com*

Уранчимэг Доржсүрэн

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

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ МОНГОЛИИ: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI века: кросс-культурное взаимодействие и влияние художественных традиций» № 15-24-03002.

Изобразительное искусство современной Монголии представляет собой интересное явление, и к нему обращаются в настоящий момент все большее число монгольских, российских искусствоведов и исследователей из других стран. Уже намечилось несколько линий исследования. Конечно же, превалирует персоналистский подход, когда освещается с разной степенью подробности творчество одного или нескольких художников [9]. Следующий уровень рассмотрения касается анализа проявления общих для российского и монгольского искусства стилистических явлений (например, суровый стиль [7; 11], новый стиль метаисторического экспрессионизма [12]), специфических стилевых проявлений (например, монгольский стиль – монгол-зураг [1; 5]). Более углубленный подход касается определения главных тенденций, оказавших особое влияние на характер современного искусства Монголии, на чем мы остановимся чуть позднее, и наконец, наиболее ценным мы считаем подход, который ставит своей целью анализ и интерпретацию произведений искусства.

Это одна из актуальных задач современного искусствоведения. Философские основания в раскрытии семантической глубины произведений искусства уже освещались нами ранее [13]. Поскольку ниже мы представим примеры интерпретационных исследований, стоит зафиксировать следующее. При философско-искусствоведческом анализе произведения искусства необходимо сосредоточиться на анализе содержания, формальном решении и особенностях творческого акта, что будет продемонстрировано нами ниже. А пока представим ряд важных, с нашей точки зрения, общих моментов, отразившихся в современном искусстве Монголии.

На его развитие оказали влияние несколько мощнейших течений. Во-первых, это традиционное орнаментальное искусство, отличающееся изысканностью линий, насыщенной семантикой, гармоничными формами. Во-вторых, значительный вклад в монгольское искусство внесла религиозная танковая живопись. Здесь следует отметить, что танковая живопись стала родоначальницей и собственно монгольского живописного стиля *монгол-зураг*. Третий источник влияния – российская школа реалистического искусства, которую многие ведущие художники Монголии восприняли за годы обучения в академических институтах Москвы и Петербурга. И наконец, с конца прошлого века на творчество современных монгольских художников серьезное влияние стало оказывать западноевропейское и североамериканское искусство.

В современном монгольском искусстве, особенно в творчестве ведущих мастеров, мы можем отчетливо наблюдать, как эти влияния формируют особый синтетический характер каждого произведения, каждого индивидуального художественного почерка. В данной работе мы рассмотрим на примере работ ведущих монгольских художников, что же представляет собой современное монгольское искусство с точки зрения его национальной и художественной специфики.

Изучая данную проблему, мы приходим к выводу о ее недостаточной проработке как монгольскими, так и российскими учеными. Безусловно, есть ряд основательных исследований описательно-биографического характера с элементами анализа [6; 8; 11], однако комплексного аналитического изучения проведено не было. Конечно, очень сложно получить научно обоснованные результаты и охватить такой обширный пласт эмпирического материала, как современное искусство целой страны, но мы в качестве эмпирической базы выбрали творчество трех художников, имеющих авторитет не только среди монгольской художественной среды, но и за пределами страны. Кроме того, некоторые характерные вещи видны уже при первом рассмотрении.

Итак, прежде всего, определим те характеристики, которые определяют, на наш взгляд, специфику монгольского искусства на современном этапе. Они формируются под воздействием тех факторов, о которых мы говорили выше.

Итак, первая историческая особенность заключается в том, что монгольское искусство никогда не стремилось к реалистическому изображению предметов и явлений. Иными словами, у художников не было потребности копировать природу, как это происходило в западноевропейском искусстве. Конечно, в конце XIX – начале XX века, когда набирал популярность монгол-зураг, художники, работавшие в этом стиле, стремились не столько к реалистичности, сколько к достоверности характеров и изображаемых событий. Отсюда и особая условность, присущая монгольскому искусству, выраженная в плоскостности изображения, стремлении использовать только чистые цвета, линейности (акцент на выразительность линий и контуров), характерной перспективе (не прямая и не обратная, а скорее вертикальная).

Наиболее ярко эти особенности раскрываются в работах художника-графика Зоригт Уянги [2] – ведущего художника-графика современной Монголии. Она закончила Институт им. И. Е. Репина в Ленинграде, где училась в мастерской А. А. Пахомова. Школа русского искусства отчетливо сказывается в ее творчестве, но вместе с тем можно смело утверждать, что она монгольский художник по самой своей сути.

В контексте нашего исследования рассмотрим несколько работ из серии офортов, акватинт и моноптипий «Женщины Монголии».

Интерес вызывает целый ряд черт, на которых художница делает особый акцент. Во-первых, композиционное построение. Абстрактный фон, скорее свет, чем реальное пространство, и в центре – одна, редко несколько фигур. В данном случае мы видим четкое соотношение с танкой, где есть лишь некое высшее пространство, в котором парит фигура. Во-вторых, отсутствие конкретики образа. Уянга сознательно отказывается от реалистического изображения в пользу достоверности характера или ситуации. Это всегда отвлеченный женский образ, в большей степени некий типичный образ, нежели реальный человек. В-третьих, преобладание линии над цветом. Уянга – график, и для нее выразительность контура и штриха является основным средством. В-четвертых, четко просматриваемый историко-культурный контекст. Несмотря на всю типологическую обобщенность, мы можем уверенно говорить, что перед нами именно монгольская женщина, об этом говорят элементы костюма и прически.

Все работы серии отличаются особым характером – молчаливостью, строгостью. Сюжет никак не сказывается на общем эмоциональном фоне листов.

Все рассматриваемые работы не имеют четко определенной локализации места действия: мы можем лишь догадываться, что дело происходит в юрте, которая никак не обозначена, или просто в открытом пространстве степи. Таким образом, мы можем сделать первый вывод о том, что серия Уянги посвящена не просто монгольской женщине, а, если уместен такой термин, монгольскому архетипу женщины, той категории, которую мы можем встретить в монгольских мифах или сказаниях.

Рассмотрим несколько работ, которые позволяют сформировать представление о творчестве З. Уянги. Один из интереснейших листов – это офорт-акватинта «Женщина, собирающая аргал» 1993 года, красивая изысканная работа.



Рисунок 1. З. Уянга «Женщина, собирающая аргал», 1993, офорт-акватинта

Здесь в полной мере проявилось мастерство З. Уянги как графика. Мы видим женщину в национальной одежде, несущую за плечами корзину. Целый ряд черт ретроспективно обращает зрителя к национальному стилю монгол-зураг: плоскостное решение образа, условность и острая выразительность.

Вторая большая часть серии выполнена в технике моноптипии. Данные работы более свободны по композиции, здесь очень много локальных цветовых решений, основная сюжетная линия связана с изображением обнаженной женской натуры. З. Уянга применяет интересный композиционный подход к изображению. Верхняя

часть женского тела – изящная и утонченная, нижняя часть – от бедер достаточно тяжелая, словно прижата к земле. Таким образом, З. Уянга указывает на то, что изображаемая – именно женщина и мать; а кроме того, именно эта форма восходит к образу Матери-Земли, главному женскому архетипу монгольской культуры. В этом контексте интересна работа «Утром рано».



Рисунок 2. З. Уянга «Утром рано», 2011, монотипия

S-образный абрис фигуры просыпающейся женщины делит композицию на две части. Особую роль здесь играет фон, который создает атмосферу тающей ночной темноты и наступления солнечного утра.

Итак, на примере творчества З. Уянги мы видим, как пересматриваются традиции монгольского искусства на современном этапе. Художница не просто вводит элементы традиционного искусства в ткань работы, эти элементы становятся основанием для решения поставленных задач.

Другой художник, о котором хотелось бы сказать подробнее, Бадамжавын Чогсом так характеризовал свой творческий метод: «Реальная жизнь может быть выражена только в цвете, ибо только он способен передать окружающую красоту. Так я делал всегда» [4, с. 57]. Действительно, для этого живописца основой стал цвет и ритм, и это роднит его творчество с монгольским орнаментальным искусством. Творчество Б. Чогсома – уникальное явление не только в современном монгольском искусстве, но и с точки зрения истории искусства вообще. На сегодняшний момент он один из классиков современного искусства, носитель трех художественных традиций – монгольской, русской и французской, хотя профессионального художественного образования не получил. Очевидно, что монгольская школа внесла в творчество Б. Чогсома декоративность, стремление к чистому цвету и, конечно, тематику; русская традиция, которую художник постигал самостоятельно, привила точность, аккуратность рисунка; и наконец, французская постимпрессионистская и фовистская традиции живописи полностью сформировали творческий почерк, авторское видение художника. В качестве примера рассмотрим работу «Песня Гоби» (1968 г.).



Рисунок 3. Б. Чогсом «Песня Гоби», 1968. 140 x 200. Х., м.

Данное полотно насыщено цветом, яркое и композиционно динамичное. Ритмичность и музыкальность, соотносимые с традиционным орнаментом, формируются повторяющимися линиями гор, барханов, силуэтов верблюдов, идущих караваном. Несмотря на то, что работа отличается богатством и разнообразием колорита, здесь нет ни одного лишнего цвета или выбивающегося цветового пятна, нарушающего общую гармонию. Локально взятые цвета выстраиваются в растяжку от теплых красок переднего плана к холодной гамме дальнего плана. Даже по одной работе Б. Чогсома мы видим, как в его творчестве такие качества традиционного монгольского искусства, как декоративность и орнаментальность, используются для решения задач современного искусства.

Третий художник, раскрывающий другую грань современного монгольского искусства, это Ханзангийн Содномцэрэн. Этот художник в большей степени творчески ориентирован на абстрактную живопись. Интересен в этом плане подход Х. Содномцэрэна к абстракции. Его абстрактные композиции всегда четко структурированы, имеют сходство со знаком. Кроме того, Х. Содномцэрэн считает, что «абстракция никогда не получается сама по себе. В основе любой абстрактной композиции всегда лежит реальный образ» [3, с. 47]. Такой подход к творчеству сформировался во многом благодаря изучению художником монгольского декоративно-прикладного творчества, письменности и каллиграфии, монгольского фольклора, истории формирования монгольских этносов.

В качестве примера рассмотрим «Композицию с гуннскими тамгами».

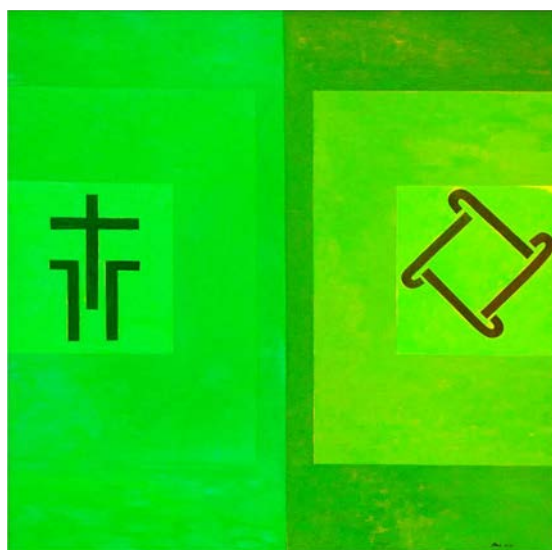


Рисунок 4. Х. Содномцэрэн «Композиция с гуннскими тамгами», 2000. Х., м.

Тамга – это знак, которым таврили скот. У каждого рода был свой знак. Композиция знака произвольна, в основе всегда лежит конкретный образ, восходящий затем к некоей абстрактной идее.

Художник делит полотно на две части, в каждой из которых мы видим тамгообразный знак. Это может трактоваться следующим образом – два рода делят долину. В данной работе интересно проследить работу художника, связанную с использованием художественных приемов для выявления сути тамгообразного знака. Так, левая от нас часть спокойна и статична, знак ориентирован по вертикали, градации зеленого цвета не контрастны, в целом гамма в этой части холодная. Напротив, правая от нас сторона оставляет впечатление динамики, потока энергии. Зеленый цвет здесь не холодный, он взят в различных оттенках цвета травы, причем это достаточно контрастные оттенки. Знак в правой части – ромб, каждая сторона которого представляет собой крюкообразный отрезок. Таким образом, мы видим, что художник через цвет и знак говорит о двух полярных началах, которые находятся в постоянном взаимодействии, а это есть не что иное, как традиционная система монгольских мировоззренческих представлений *арга билиг* – единство противоположностей: света и тьмы, мужчины и женщины, верха и низа и т.д. [10]. Даже сама конструкция юрты подчиняется этому принципу, согласно которому правая сторона от входящего – женская, а левая – мужская.

Это подчеркивается и тем, что центр картины никак не акцентирован. Важны только два разных поля, практически две самостоятельные композиции, которые объединяет лишь зеленый цвет в разнообразии оттенков, символизирующий летние монгольские пастбища и бескрайние долины. Подведем итог. На примере творчества трех монгольских художников, мы проследили, каким образом базовые основания традиционного искусства находят свое отражение в современном искусстве. Следует подчеркнуть одну важную вещь: для всех троих художников традиционное искусство Монголии – это не просто прошлое, интересное, но во многом неактуальное, это наследие, которое необходимо изучать и использовать. Традиционное искусство находит свое прямое продолжение в творчестве современных художников, что не позволяет ему остаться мертвой традицией. Именно поэтому современные художники Монголии в разных аспектах включают достижения и находки традиционного искусства в свое творчество: это может быть цветовое и композиционное решение, семантические соотношения или сюжетные ходы. Таким образом, в современном монгольском искусстве не произошло музеефикации традиционного искусства, напротив, оно живо и актуально.

Список источников

1. **Баяртөр Б.** Дүрслэх урлаг судлал шинжлэл. Улаан-Баатар: Бэмби сан ХХК, 2014. 414 х.
2. **Белокурова С. М.** Образ монгольской женщины в графике З. Уянги // Культура евразийского региона: сборник материалов Международного научно-практического форума. Барнаул, 2017. С. 38-46.
3. **Белокурова С. М.** Основные направления творчества современного монгольского художника Хайнзангийн Содномцэрэн // Снитковские чтения: сборник материалов конференции / под ред. Н. С. Царевой. Барнаул, 2017. С. 45-48.
4. **Белокурова С. М., Мушникова Е. А.** Творческий метод монгольского художника Б. Чогсома // Шестые искусствоведческие Снитковские чтения: сб. материалов XIV науч.-практ. конф. Барнаул, 2016. С. 55-57.
5. **Иккерт Т. В.** Искусство монгольского художника Б. Шарава: опыт интерпретации основных работ [Электронный ресурс] // Искусство Евразии. 2016. № 4. URL: <http://eurasia-art.ru/archive/> (дата обращения: 20.10.2017).
6. **Ломакина И. И.** Марзан Шарав. М.: Изобразительное искусство, 1974. 192 с.
7. **Мушникова Е. А.** Тенденции «сурового стиля» в произведениях монгольских художников второй половины XX века // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения: материалы Седьмой всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Барнаул, 2014. С. 515-522.
8. **Содномцэрэн Л., Батчулуун Л.** Монголын дүрслэх урлагийн товч туух. Улаан-Баатар, 1989. 160 х.
9. **Уранчимэг Д.** Отражение кочевой культуры в современном изобразительном искусстве Монголии // Вестник Алтайского государственного технического университета. 2015. № 1-2. С. 149-158.
10. **Учение арга билиг как ось монгольской культуры:** монография / под общ. ред. М. Ю. Шишина. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. 181 с.
11. **Чутчева К. А.** Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы: дисс. ... к. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.
12. **Шишин М. Ю.** Метаисторический экспрессионизм в творчестве алтайской художницы Ларисы Пастушковой // Идеи и идеалы. 2015. № 3 (25): в 2-х ч. Ч. 2. С. 111-119.
13. **Шишин М. Ю.** Проблема интерпретации произведений искусства: философские ракурсы рассмотрения // Вестник алтайской науки. 2013. № 2: в 2-х ч. Ч. 2. С. 105-112.

**THE MAIN TRENDS IN CONTEMPORARY ART OF MONGOLIA:
THE ATTEMPT OF INTERPRETING WORKS OF ART**

Shishin Mikhail Yur'evich, Doctor in Philosophy
Belokurova Sof'ya Mikhailovna, Ph. D. in Philosophy
Polzunov Altai State Technical University, Barnaul
shishinm@gmail.com; belle.sonet312@gmail.com

Uranchimeg Dorjsuren
Mongolian State University of Arts and Culture, Ulan Bator
uranchimeg_fineart@yahoo.com

The article attempts to generalize the empirical material collected during the joint Russian-Mongolian study on contemporary art of two countries. Based on the analysis of the works of the contemporary Mongolian artists Z. Uyanga, B. Chogsom, H. Sodnometseren the authors draw a conclusion about the main factors forming the specificity of the contemporary Mongolian art. It is observed that the traditional forms of the Mongolian art are the basic component of the creative work of the Mongolian graphic artists and painters.

Key words and phrases: modern Mongolian art; traditional Mongolian art; painting; graphics; ornament; Mongol zurag.

УДК 1; 930.1

Философские науки

Данная статья посвящена философскому осмыслению механизмов формирования современного исторического сознания. Особое внимание уделено нарративным повествованиям, которые могут создать вокруг себя специфическое коммуникативное пространство, способствующее историческому взаимопониманию. В статье обосновывается право на существование в рамках исторических реконструкций особого рода нарратива включенного типа. Выделяются и описываются характерные особенности исторического нарратива как коммуникативного события.

Ключевые слова и фразы: исторический нарратив; история; коммуникация; событие; согласие; дискурс; текст.

Эльдарион Артур Артурович

Морской государственный университет имени адмирала Г. И. Невельского, г. Владивосток
arthorius_mag@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ КАК КОММУНИКАТИВНОЕ СОБЫТИЕ

Отталкиваясь от описанных нами проблем в современной философии истории, появившихся вследствие «нарративного поворота» [9], следует акцентировать внимание на перспективах их преодоления. В рамках