

УДК 7.047 (517)

З. Уянга,
зав. кафедрой графического дизайна
(Художественный институт искусств и дизайна, Монголия)

К.А. Мелехова,
доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля
Института искусств и дизайна
(Алтайский государственный университет, Барнаул)

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРА В МОНГОЛЬСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ*

Рассматриваются особенности развития пейзажной живописи Монголии, влияние на нее различных факторов: природных ландшафтов, европейского искусства — на художественное образование, русской школы живописи — на развитие изобразительного искусства Монголии.

Ключевые слова: природа Монголии, русская школа, живопись, пейзаж, художественное образование.

Z. Uyanga,
head. Department of Graphic Design
(Art Institute of Arts and Design, Mongolia)

K.A. Melekhova,
Associate Professor of the Department of History of Art, Costume and Textile, Institute of Arts and Design (Altai State University, Barnaul)

FEATURES OF LANDSCAPE GENRE DEVELOPMENT IN MONGOLIAN FINE ARTS

The article examines the peculiarities of the development of landscape painting in Mongolia, the influence of natural landscapes, the influence of European

* Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002 «Тюрко-монгольский мир „Большого Алтая“: единство и многообразие в истории и современности».

art on art education, the Russian school of painting on the development of the fine arts of Mongolia.

Keywords: nature of Mongolia, Russian school, painting, landscape, art education.

Природа Монголии необычайно богата и разнообразна. На относительно небольшой территории страны существуют различные виды ландшафта: тайга и пустыня, величественные горы и бескрайние степи, маловодные реки и озера. Такая разноликая природа стала частью национального самосознания монголов. Монголия — страна кочевой культуры, поэтому природное пространство играло огромную роль во всех сферах жизни этого народа.

Но вплоть до середины XIX в. природные мотивы развивались только в декоративно-прикладном искусстве и орнаменте. Это было связано с тем, что все виды искусства: архитектура, скульптура, живопись — существовали в неразрывном синтезе и долгое время были подчинены строгой буддийской догматике, наложившей определенный штамп на культуру периода XVI–XIX вв. В живописи получили распространение иконы-мандалы. Где в центре находилось изображение божеств, а пейзаж был лишь фоном, и для его изображения существовали строгие точные каноны. Буддийский живописный канон пришел в монгольскую живопись из Тибета, но здесь получил свое особое выражение. Произведения, написанные монгольскими художниками, отличались большей декоративностью, плоскостностью, особой контурностью линий, точностью и скрупулезностью в написании деталей [1, с. 16–17].

В начале XX в. пейзаж по-прежнему остается вспомогательным жанром и служит лишь дополнением к бытовым изображениям. Исследователь монгольской живописи Т.В. Сергеева отмечает, что в это время наметилось заметное усиление интереса к изображению деталей, предпринята попытка конкретизировать место действия [1, с. 19]. Но все же пейзаж остается лишь необходимой частью картины, а самостоятельного значения по-прежнему не имеет.

В работах известного монгольского художника конца XIX — начала XX в. Марзан Шарав пейзаж остается деталью, дополняющей жанровые сцены из жизни монголов. И. Ломакина в работе «Марзан Шарав» так характеризует пейзаж того периода: «...в нем нет ни поэзии, ни аллегорий, его значение участвовать в построении картины <...> изобразительно он условен, это не пейзаж в нашем понимании, а канонизированные буддийской живописью символы, напоминающие топографические знаки» [2, с. 64]. М. Шарав в произведении «Один день

Монголии» крупными волнообразными линиями изображает холмы, более тонкими линиями — речки между ними, условно намечает растительность и деревья. Он разделяет пейзажем сцены, которые имеют самостоятельное значение и не зависят друг от друга.

Работа М. Шарава «Лхаса» свидетельствует о зарождении ландшафтно-городского пейзажа. Это первая попытка изобразить город, состоящий из монастырей и храмов. Автор выбирает точку зрения с «высоты птичьего полета», не использует светотени и перспективы, не соблюдает масштаба, а прибегает к обобщению. «Условный пейзаж» — так называет эту работу автор книги «Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX в.» Ням-Осорын Цултэм. Тем не менее это одно из первых изображений городского пейзажа, которое имеет немаловажное значение в развитии жанра.

Новый период в истории монгольского искусства датируется 1920 гг. В это время активно развиваются все сферы творчества, появляются новые темы, жанры, сюжеты, новые техники и приемы. В 1920–1930-е гг. в Монголии работают приглашенные советские мастера. Были созданы курсы, где монгольская творческая молодежь получала первое художественное образование. Впервые происходит знакомство с европейским искусством, с новыми живописными методами, техникой масляной живописи. Наиболее талантливые ученики продолжают образование в вузах СССР: Академии художеств им. И.Е. Репина и в Художественном институте им. В.И. Сурикова [1, с. 16–17].

В это время продолжают работать мастера старшего поколения, которые стремились старые традиционные формы и методы живописи осовременить и наполнить новым содержанием. Пейзаж получает самостоятельное значение, но не играет существенной роли в системе жанров того периода. Т.В. Сергеева утверждает, что пейзаж в тот период начинает играть значительную роль, но в нем отсутствует даже намек на конфликт, борьбу стихий. Праздничный мажор, покой и счастье должны соответствовать настроению людей. Таким образом, складывается определенный штамп в изображении природы, который бытует с небольшими изменениями до 1960-х гг.

Так, пейзажи Дуламжавына Дамдинсурэна «Моя Родина» и «На озере» объединяет спокойный ритм композиционного построения, мягкий колорит, выраженный в декоративности цветовой гаммы. Эти работы похожи на миниатюры, где тщательно выписаны все детали. Здесь нет динамики, движения, все размеренно и спокойно. Эти тенденции позднее нашли свое выражение и развитие в появившемся в 50-е гг. направлении «монгол-зураг».

Совершенно новый этап в развитии пейзажного жанра начался в 40–50-е гг. XX в. Это время активного освоения европейской живописи. Художники направляются в СССР для обучения в художественных вузах Москвы и Санкт-Петербурга. Русская школа живописи во многом определила дальнейшее развитие изобразительного искусства Монголии на данном этапе. Русская пейзажная школа является разновидностью живописной школы и определяется специфическими чертами пейзажа как жанра станковой живописи [3, с. 16]. Для нее характерны глубокая идейная эмоциональная направленность, гармоничное сочетание объективной познавательности с субъективной лиричностью. В русском пейзаже XX в. проявилось величие природы и эпохи, этот жанр стал выразителем своего времени [4; 12, с. 123]. Она характеризуется реалистической направленностью, пленэрностью, многосторонностью сюжетики, разнообразием типов пейзажей — от монументально-эпического до лирического. Говоря о русской пейзажной школе, подчеркивают многообразие творческих манер, различных подходов художников к отображению действительности [5, с. 6–7].

Особенности русской пейзажной живописи унаследовали художники Монголии. Обучаясь в Академии художеств им. И.Е. Репина на Санкт-Петербурга и в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, они брали от своих педагогов лучшие живописные качества. Некоторые из монгольских художников ограничились копированием живописной манеры, но многие, основываясь на опыте русской пейзажной школы и на национальных традициях, смогли создать самобытные произведения.

Одним из ярких творцов монгольского искусства стал выпускник Художественного института им. В.И. Сурикова Ням-Осорын Цултэм. Он поступил на факультет живописи в 1945 г. и шесть лет учебы провел в мастерской прекрасного русского живописца, мастера лирического пейзажа С.В. Герасимова. Особенности творческой манеры своего педагога, которые заключались в разнообразном диапазоне восприятия природы, в тонком лирическом понимании бесконечных оттенков ее состояния, унаследовал Н-О. Цултэм. С.В. Герасимов — мастер колорита, это помогало ему добиться проникновенности и убедительности в изображении самых разных состояний природы. Такую особенность можно заметить и у монгольского художника Н-О. Цултэма. Его работы «Вечером», «В степи», «Тучи», «Дождливая погода», «Дорога» и другие очень близки не только в живописном плане, в колорите, в построении композиции, но и по духу пейзажам С.В. Герасимова. Цултэмовские пейзажные работы лиричны, сильны по форме, восхищают трепетностью цвета [6, с. 55].

Современник Цултэма и последователь русской пейзажной школы Гэлэгийн Одон тоже обучался с 1945 г. на факультете живописи в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова. Г. Одон учился в мастерской прекрасных художников и педагогов В.М. Орешникова и М.П. Бобышова. Пейзаж не был доминирующим жанром в творчестве этих художников. Для В.М. Орешникова определяющими жанрами в творчестве являлись историческая картина и портрет [7, с. 35]. Но особенности его живописной манеры в значительной мере повлияли на произведения Г. Одона. Особенно ярко прослеживается близость пейзажей самаркандской серии В.М. Орешникова и работы «Пейзаж с юртой» Г. Одона. Эти произведения объединяют простота, неторопливый и размеренный ритм жизни, которому подчиняются люди и животные, своеобразное изображение природы.

М.П. Бобышов повлиял на Гэлэгийн Одона скорее колористическими особенностями. Так характеризует особенности творческой манеры Бобышова искусствовед В.И. Кручина: «Каждый лист или набросок поражает своей архитектурностью, соподчинением всех красок единому цветовому строю» [8, с. 6]. В работах Г. Одона ощущается богатство колорита, для каждого его произведения характерна определенная тональность. Передалась ученику от учителя и любовь к акварели. Смело и тонко выполняет Г. Одон акварельные пейзажи.

Острое чувство цвета, живописность характерна для еще одного монгольского живописца — Лувсангийн Гавы, в творчестве которого пейзаж занимает определяющее место. Еще в юношеские годы, посещая изостудию, он учился основам декорационного и изобразительного искусства у советских художников К. Померанцева и С. Бушнева, которые работали в Монголии [9, с. 16]. В 1946 г. Л. Гава поступает в театральную-декорационную мастерскую М.П. Бобышова в Академию художеств им. И.Е. Репина. Стремление выйти за рамки интимно-лирического пейзажа, сделать его монументальнее — главная цель Л. Гавы. Влияние русской пейзажной школы ощущается в серии работ, посвященной Алтаю. В этих произведениях он передает эпический образ горных хребтов. Живопись объемна, богата по колориту, хорошо выстроена по композиции.

Современные монгольские художники продолжают работать в пейзажном жанре. Интересны работы живописца Пурэва Цогзола, окончившего ВГИК (Всероссийский государственный институт кинематографии), где обучался специальности «художник кино». Учился П. Цогзол у известных мастеров Ю.И. Пименова и Ф.С. Богородского, которые оказали на него, безусловно, благотворное влияние. В Мон-

голии Пурэва Цогзола знают как художника кино, так как он долгое время работал на киностудии «Монголкино». Но особого внимания заслуживают его пейзажные работы. Мастерская художника наполнена множеством работ, все это пейзажи, которые различны по художественной форме, — этюды, этюды-картины, пейзажи-картины. Его работы очень разнообразны — по форме, по тематике, по характеру, по технике и т.д. Большое влияние на творчество П. Цогзола оказали его педагоги Ю.И. Пименов и Ф.С. Богородский, с которыми художника роднит характерная творческая особенность, где пейзаж воспринимается как «застывший кинокадр» [10, с. 16]. Ф.С. Богородский привил П. Цогзолу любовь к пейзажу и умение работать. От своих учеников Ф.С. Богородский требовал глубины, содержания и ясности формы в произведении, усиленного внимания в работе над композицией [11, с. 31]. Все эти качества характерны для работ П. Цогзола, который всегда высоко ценил своих учителей и преклонялся перед их талантом.

В начале XXI в. большинство монгольских художников тяготеют к декоративности, которая являлась характерной особенностью национальной живописи. Яркий колорит, выраженный в локальном цвете, ритмичность композиционного построения, преобладание горизонтальных линий, пастозная техника присутствуют в пейзажах Ч. Ичиннорова, который соединяет в своих произведениях национальное начало и русскую школу живописи, пройденную в мастерской И.А. Серебряного в Академии художеств. Ч. Ичинноров стремится лаконичными средствами достичь наибольшей выразительности образов.

Развитие декоративных тенденций в современной живописи Монголии иллюстрирует творчество Л. Ганболда. Образный строй его работ наполнен больше эмоциональным выражением и фантазией, нежели конкретным изображением реального пейзажа. Его работы насыщены колористическим звучанием, мощной динамикой, движением и музыкальностью. Л. Ганболд использует очень яркие цвета — фиолетовый, малиновый, голубой, пишет пейзажи пастозными мазками, широко и энергично.

Пейзажная живопись является важной частью художественной культуры современной Монголии. Она впитала в себя традиции русской пейзажной школы и в то же время имеет национальные особенности. Богатая природа этой страны, вызывающая постоянный интерес в среде художников, и русская живописная школа послужили основой для возникновения тенденций формирования национальной пейзажной школы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Сергеева Т.В. Искусство Монголии. М., 1992.
2. Ломакина И.И. Марзан Шарав. М., 1974.
3. Нехвядович Л.И. Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг. Барнаул, 2004.
4. Федоров-Давыдов А. Советский пейзаж. М., 1980.
5. Пейзаж в творчестве советских художников 1917–1974 гг. // Альбом. Вступительная статья М.Ф. Киселева. М., 1974.
6. Ломакина И.И. Изобразительное искусство Монголии. Улан-Батор, 1970.
7. Кузнецов Ю.И. Виктор Михайлович Орешников. Л., 1985.
8. Бобышов М.П. // Альбом. Автор вступительной статьи В.И. Кручина. М., 1957.
9. Ринчен-Хабаяева. Изобразительное искусство страны вечного синего неба. Улан-Удэ, 2005.
10. Кириллова Г.С. Юрий Иванович Пименов. Л., 1980.
11. Кравченко К. Федор Семенович Богородский М., 1952.
12. Сергеева Т.В. Монгольская живопись на свитках : автореф. диссертации. М., 1992.

BIBLIOGRAPHY

1. Sergeeva T.V. Art of Mongolia. M., 1992.
2. Lomakina I.I. Marzan Sharav. M., 1974.
3. Nekhvjadovich L.I. Altai landscape painting of 1960–1970s. Barnaul 2004.
4. Fedorov-Davydov A. Soviet landscape. M. 1980.
5. Landscape in the works of Soviet artists 1917–1974 // Album. Introductory article by M.F. Kiselev. M., 1974.
6. Lomakina I.I. Fine arts of Mongolia. Ulan Bator, 1970.
7. Kuznetsov Yu.I. Victor Mikhailovich Oreshnikov. L., 1985.
8. Bobyshov M.P. // Album. The author of the introductory article is V.I. Kruchina. M., 1957.
9. Rinchen-Khabaeva. The fine art of the land of the eternal blue sky. Ulan-Ude, 2005.
10. Kirillova G.S. Yuri Ivanovich Pimenov. L., 1980.
11. Kravchenko K. Fedor Semenovich Bogorodsky M., 1952.
12. Sergeeva T.V. Mongolian painting on scrolls. // Abstract of the thesis. M., 1992.