

РОЛЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО МОНГОЛЬСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*О. Сосор**

70-80 гг. XX в. ознаменуются широкой и разносторонней творческой деятельностью монгольских художников. Впервые издается профессиональный журнал «Изобразительное искусство» (с 1970), при Союзе художников были созданы типография (1971), предприятия художественного ремесла (1973) и монументально-декоративного искусства (1975), стали организовываться ежегодные выставки молодых художников (с 1972) и народного творчества (1978). В искусстве этого периода уже отсутствует конфликт нового со старым, ибо исчезло прошлое, волнует, минувя настоящее, вопрос о будущем. Намечаются основные тенденции искусства социалистического реализма, ориентирующие на тематику, познавательность, идеи. Пытаясь показать преимущества социалистической жизни, художники берутся за новые темы, но они нередко становятся подражаниями советскому искусству. Сила и мощь социалистического строительства, т.е. тема труда выражается гиперболизацией образов, в чем совмещалась реальность с вымышленной реальностью. Монгольский политический плакат активно участвует на международных выставках и конкурсах под девизами «За мир!», «За разоружение!», «Нет войне!», «Мир в космосе» и т.д.. Таким образом, достижению высокоидейного искусства, демонстрирующего успехи социалистического общества, воспевающего героические, патриотические и энтузиастские поступки трудящихся во имя социализма и т.д.¹, т. е., укреплению социалистического реализма было уделено большое внимание. Это требовало «Воспитания молодого творческого поколения» (Первое республиканское совещание творческой молодежи. 1975), «Улучшения идеологии и художественности в изобразительном искусстве» (IV съезд Союза Художников. 1975), подчеркивая важность укрепления связей между творческими работниками и производственными коллективами для эстетического воспитания трудящихся. Решение этих задач вынудило внедрение опыта СССР. Поэтому в соглашениях и договорах между СССР и МНР широко рассматривалось всестороннее сотрудничество в области культуры и искусства, которое усиливая «процесса взаимовлияния и взаимопроникновения двух социалистических культур»,² помогло бы укреплению и развитию

* О.Сосор - урлаг судлаач

социалистического искусства, воспитанию трудящихся и молодежь в духе патриотизма и пролетарского интернационализма, непоколебимой верности и дружбе двух народов.³ Тесная связь этих лет подчеркнута Ю.Крючкином-монголоведом, что в Монголии работал самый большой зарубежный контингент советских специалистов (до 56 тыс.человек вместе с семьями), и количество монгольских студентов, обучавшихся в СССР, достигало в иные годы 12 тыс. человек. Ибо советские вузы, нацелившие в данное время свои деятельности на формирование коммунистической убежденности молодого поколения, воспитание черт активного строителя коммунистического общества, борца за высокие принципы социалистического реализма против буржуазной идеологии, где осуществлялись постановления ЦК КПСС. Например, в документе «О состоянии и мерах улучшения учебно-воспитательной работы в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова, Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, в Московском высшем художественно-промышленном училище» (1978) особое внимание было обращено на активные формы участия студентов в общественно-политической жизни, что вполне соответствовало цели художественной жизни Монголии. «Воспитание молодых художников должно строиться на высоких примерах беззаветного, принципиального, бескорыстного служения Родине, искусству, верности принципам социалистического реализма. Большинство наших педагогов – люди беззаветно преданные своему делу, горячо любящие свою работу, находящиеся в общении с молодежью настоящую творческую и человеческую радость. Наша школа способствует развитию творческой индивидуальности художника, поддерживает все светлое, самостоятельное в его творчестве. Идеальная убежденность, скромность, простота, высший профессионализм – вот что может расположить к нам, педагогам, наших учеников»⁴ говорил Ф.П.Решетников, бывший ректор Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, нынче Санкт-Петербургской Академии Художеств.

Такая деятельность советской художественной школы оказала сильное влияние в формировании искусства Монголии социалистического периода, в чем главную роль играли монгольские художники, подготовленные в СССР. Являясь самыми активными участниками художественной жизни страны, они передавали навыки художественного творчества и эстетического воспитания “советской школы”. Об этом ярко свидетельствует творческая деятельность некоторых художников, выпускников Санкт-Петербургской Академии

Художеств. И так, среди художников - преподавателей можно выделить С.Дондога (1935-1996) – заслуженного деятеля искусства Монголии, чье творчество охватывает все жанры живописи и отличается безупречным талантливым исполнением. За годы учебы в Художественном училище Улан-Батора (1950-1954) он освоил у С.Доржпалама его мастерство по рисунку, у Г.Одона и Н.Цултэма – их чудодейственный мир колорита и композиционных решений, а у Л.Гавы – его романтическое отношение к окружающим и творчеству. Все эти преподаватели были первыми монгольскими выпускниками советских художественных школ. К тому времени в Центральном театре работал советский художник Н.К.Рушев, который одновременно вел лекцию по истории искусства в том училище. «Благодаря моим педагогам, - говорил художник, - я осознал красоту искусства, его богатый колорит, его романтичность и возвышенность, которые так сильно притягивало меня к искусству». В 1958 г. С.Дондог едет учиться в Санкт-Петербургскую АХ, привившую ему навыки русского, советского и мирового изобразительного искусства. В 1964 г. он под руководством Е.Е.Моисеенка - известного мастера историко-военной тематики защищает диплом на тему «Встреча» (1964) и получает профессию художника-станковиста. Творчество учителя, полное героизмом мужеством и терпением персонажей, драматизмом и динамичностью событий, всегда поражало С.Дондога. Особенно его захватывала широкая манера письма учителя, к чему он стремился научиться. На защите его дипломной работы Е.Е.Моисеенко подчеркнул, что «С.Дондог был одним из талантливых студентов мастерской. Его отличало какое-то жадное познание искусства, традиций. Он был очень активен в изучении природы (в Эрмитаже он копирует Ф.Хальса, Эль Греко, Веласкеса, в Русском музее - В.Сурикова и И.Репина). Этот человек великолепно владеющий пластикой композиции, с настоящим мастерством. Перед нами зрелый художник. Монголия получает для своего молодого искусства подлинного художника».⁵ Тогда же, поздравив Е.Е.Моисеенко за хорошую подготовку художника, М.Е.Орешников добавил к сказанному, что дипломная работа С.Дондога «...одна из лучших картин выпуска этого года. Она очень интересна, в ней есть своеобразие, неожиданность. Она очень хороша по живописи, декоративно красива, но не внешне только, в ней есть глубина... Думаю, ... на долю С.Дондога на Родине выпадет большая, серьезная роль в построении современного искусства».⁶ Действительно, 25 лет (с 1971 – 1996) он преподавал живопись в Художественном училище и Институте изобразительного искусства

Улан-Батора и подготовил немало талантливых художников. Как любые педагоги С.Дондог требовал у своих учеников постоянного повышения знания. Он был откровенен, порой ехиден, часто шутил, его смешные и фантастические рассказы бывали поучительными. Сам он был человеком – романтиком с мягкой душой, трудолюбивым, аккуратным, любопытным. Его могли видеть и плачущим, и веселым, рассказывающим «всем своим телом», он не любил, когда трогали его инструменты, которые всегда аккуратно находились на определенных местах, каждая его работа, будь она маленький наборосок, обязательно имела дату и подпись. С.Дондог умел восхищаться чужими успехами. Его кабинет и мастерская напоминали этнографический музей: старинные мебель, одежда и обувь, посуда, изделия для быта из металла, кожи, дерева, человеческие и животные кости и т.д. При себе всегда держал шахматы, чтобы не пропустить «возможность». Он предпочитал ходьбу или велосипед, порой употреблял сигареты, но только «изысканные». Его чересчур запоминающийся зрительная память и пристальное наблюдение всегда поражали своих коллег. «Найди свой объект, - учил С.Дондог, - и наблюдай за ним до тех пор пока он превратится в картину в твоей памяти, не спеши красить, без хорошего каркаса (рисунка) живопись не получится». Все это «академическое» воспитание С.Дондога являлся хорошим примером для его учеников.

В первых картинах С.Дондога, в основном исторического и бытового жанра, очень заметны творческие манеры Е.Е.Моисеенко, «Вьетнамские друзья» (1966), «Следы» (1968), «Битва в Баянцагаан» (1971), диорама для Алтанбулакского музея Революции «Первая победа Народной революции» (1978) проникнуты революционной романтикой. Все происходящие события на полотнах написаны широким размахом. По этому поводу художник не раз повторял, что не будет хуже, когда ты подражаешь чему ни-будь хорошему. В 1978 г. впервые была организована совместная поездка советских и монгольских художников «Дорогами дружбы», становящаяся доброй традицией сотрудничества и являющихся своеобразной стажировкой для наших художников до середины 80-х гг. По 2 – 4 художника из каждой страны в течение двух лет работают в творческом союзе. Путешествуя по запланированному маршруту, они собирают материалы для творчества. Итоги творческой поездки становились совместные выставки. Первая группа из иркутских и уланбаторских художников ездила по восточному Сибири, в том числе по «БАМ»-у. С.Дондог был включен в эту группу и огромное впечатление от поездки осталось на его картинах. Среди них «БАМ» (1979). На

большом горизонтальном полотне бескрайне продолжается глубокая тайга с величественными горами, покрытая непроходимыми лесами и громоздкими камнями. Здесь развертывается большой труд советских строителей. Глухая, нетронутая местность словно оживляется и преобразуется на глазах зрителя. Здесь будет построен грандиозный железнодорожный магистраль, связывающий восток и запад огромной территории Советской страны. Восхищаясь увиденными, один художник (автор картины) немедленно приступает к работе. В 80-е гг. С. Дондог проявляет себя как портретиста. «Флейтист Цэрэндорж», «Ветеран Гэндэнбазар», «Герой Аюуш», «Генерал Равдан», «Партизан Ендонжамц», «музыкант Ишдулам» и др. Среди них «Хурчи Жамьян» (1982) отличается как бы единством таланта и портретируемого и самого художника. На этой картине искусный музыкант, Народный артист Монголии Г.Жамьян играет на национальном инструменте «морин хур». Его пальцы словно волшебные, две струны инструмента издают любые звуки и мелодии: от ржания лошади до классической музыки. Несмотря на внешнее спокойствие (он сидит на табурете, держа между коленами музыкальный инструмент), музыкант находится весь в движениях, что подчеркивается свето-теповыми играми. Образовавшие от световых лучей то острые то круглые формы и то яркие то бледные тона на одежде (дэли) музыканта выражают движения мышц рук и пальцев, быстро и свободно «бегущих» на струнах «морин хура». Все это достигается экспрессивными и динамичными мазками красок. В его работах всегда чувствуются богатые художественные соображения, обогащенные глубоко национальными формами.⁷

Совсем иной характер у другого художника Г.Баяра (1943-1998). В 1968 г. Г.Баяр окончил Санкт-Петербургскую АХ с отличием и ему предложили поступить в аспирантуру. Несмотря на такую радостную и редкую возможность, он выбрал путь творчества, решив бороться за искусство, так как это было время больших надежд и замыслов в творческой жизни Монголии. Он говорил, что социальная активность художника – это его творческий стимул. По его мнению, картина, будь то пейзаж или портрет, должна нести в себе идею, выражающую позицию художника, поэтому они не должны работать по чужим заданиям и почему кто-то им должен давать указания как и что рисовать. Метод «социалистического реализма» на самом деле предполагал огромное разнообразие форм, и долг художников – овладеть ими в полной мере, чтобы правдиво и ярко изобразить нашу бурную действительность – преобразующий духовный мир людей. Сделав соответствующие выводы из прошлого, должны продвигаться

дальше вперед – размышлял Г.Баяр. Он был всегда молод и горяч, его суждения были резки и прямолинейны, что не по душе многих. За непримиримость и бескомпромисность в своем творческом видении мира его картины чаще не допускались на экспозиции. Например, портрет «Молодой А.С.Пушкин», начатый Г. Баяром еще в Михайловском, пронизан идеей единой связи великого русского поэта с Родиной: молодой поэт лежит на траве, его мысли вдохновлены красотой и теплотой родной земли. Живописец изображает поэта на вертикальном полотне головой вниз, у него босые ноги, за что картина не была допущена на выставку. Художника упрекали за оскорбление великого русского поэта. Г.Баяр боролся за настоящий «реализм». Он был согласен с тем, что творчество и талант должны служить народу, но считая, что в этом смысле каждый художник должен работать не как раб, а как новооткрыватель. Он требовал нового подхода к творчеству: выставлять все работы художников, поддерживать молодых, широко ознакомить зрителей с искусством разного направления, пересмотреть критерии оценки заслуг художников не по стажу и возрасту, а по творческому росту. Портреты и жанровые картины Г. Баяра очень впечатлительные, автор стремился передать характер и душевный настрой своих героев («Деревенский сюжет», «Молодой А. С. Пушкин», «Поэт Чойням», «Писатель Д. Нацагдорж», «Художник О. Нанзаддорж», «Японские художники Ири и Тоши Маруки в Монголии» и др.). Портретные образы 70-80-х гг. - это не те романтики первых постреволюционных десятилетий, способные хоть сейчас ринуться в бой. Стабильное общественное устройство создало новый идеал спокойного, трудолюбивого, умудренного жизненным опытом человека. Именно таким представляли своих героев С.Дондог и Г.Баяр, перенеся акцент с физического действия на интеллектуальную деятельность. Значительно углубляется процесс поисков психологической выразительности героя, своеобразной остроты его характера. Убегая от пассивной описательности художник монументализирует образ в интерьере или в природе. Но от такого подхода человек внешне лишен активности, фигура его выглядит статичной. На помощь к этому приходят композиционное, ритмическое и цветовое решения, подчеркивающие сюжетную основу для раскрытия внутренних человеческих качеств, подчеркивающие музыкальность, величие, органическая связь человека с делом.

Стремясь к более глубокому познанию жизни, художники обращаются к пейзажам, наделенным чувством восхищения. Примечательно, что монгольские художники все пишут пейзаж, где четко прослеживается индивидуальный почерк авторов. Начало 70-х лет

принесло с собой примеры непосредственного и эмоционального изображения природы, утверждение ее личностного поэтического восприятия. Если в 70-х гг. проблема взаимосвязи человека с природой оказалась одной из самых актуальных, получила многообразную и эмоционально содержательную интерпретацию, то в 80-е гг. образ природы сопровождает тему духовных размышлений современника. Тот факт, что постижение природы, стремление ее очеловечить сочетается с интенсивной работой по обновлению выразительных средств и живописно-пластических концепций, означает расширение возможностей живописного зрения, его новые контакты с действительностью. Эта тенденция наполняется проблемой взаимосвязи человека и природы, в силу чего получает более многообразную и эмоционально содержательную интерпретацию. Лиричность как основная тенденция пейзажа всегда привлекает внимание монгольских художников (красота земли, свежесть воздуха, мягкость зелени, теплота солнца, сила ветра и т.д.), где и часто встречаются неожиданные ракурсы фигур, выражающих более сложное эмоциональное состояние художника. Среди художников, чьи работы заставляют зрителя почувствовать красоту представленного крупным планом равнинного или высокогорного пейзажа с чистой воздушной атмосферой, где царит величественное спокойствие, Ч.Ичинноров (род. 1942). «Я был его третьим монгольским учеником И.А.Серебряного, - говорит Ч.Ичинноров, - мой педагог имеет свой метод преподавания – развить талант человека по его собственному желанию, советуя ни кому не подражать, ибо настоящий художник должен вырабатывать и развить свою «я», поэтому его студенты были абсолютно разными по манере работы». В живописи Ч.Ичинноров выступает как одаренный колорист. Чисто и декоративно насыщенные цвета на его полотнах всегда воспевают красоту монгольской земли, залитой ярким светом солнца, покойшейся под вечно синим небом. Автор величает спокойствие и жизнерадостность великой земли отсутствием природных стихий. Но, в его пейзажах часто присутствуют табун лошадей, отара овец или стадо верблюдов, что и является атрибутом монгольской земли и главным хозяйством ее народа. Естественные по природе светлые, яркие, сочные цвета с их гармонично сочетавшимися контрастами делают пейзажи Ч.Ичиннорова глубоко национальными («В полдень» (1977), «Река Чулуут» (85) и др.).

В исторических и жанровых картинах выделяются работы Б.Пурэвсуха (1949-1991) и Е.Улзийхутага (1950-2003). Оба они учились в мастерской Е.Е.Моисеенко. На первых порах в их исторических полотнах воссоздается революционное прошлое Родины, которые

характеризуются достоверно визуальным воспроизведением истории и отличаются не только узнаваемостью сюжета и предметов, верностью рисунка. В картинах «У ворот нового времени» (1979), «Степные герои» (1980), «В дороге борьбы» (1981) Б.Пурэвсуха, «Русский брат» (1977), «Солдаты революции» (1981) Е.Улзийхутага революционные события предстают в возвышенных, героизированных образах, где огромно влияние творчества их педагога. Например, в «Народные повстанцы» (1978) Б.Пурэвсуха на встречу к зрителю бурным потоком скачут на быстрых конях восставшие, как бы устремясь к светлому будущему. Взвихренные мазки живописца, моделирующие фигуры людей и коней, напоминают манеру письма Е.Е.Моисеенко. Б.Пурэвсуха больше волновало далекое прошлое страны, он полностью углублялся в историю. За эскизы к 4-х серийному художественному фильму «Мудрая княгиня Мандухай» (1988) ему была присуждена Государственная премией. Б.Пурэвсух много размышлял над историей человечества и теорией искусства. Наряду с преподаванием живописи, он читал лекции по истории искусства в Художественном училище, опубликовал интересные статьи по искусству в журналах. В портретных работах Б.Пурэвсуха в основном образы исторических личностей. Так, в «Астролог Мянгат» (1981) живописец изобразил монгольского ученого 17 в. в глубоком размышлении, чтобы постичь тайны Вселенной. Отдельные аксессуары (древний свиток, глобус) ретроспективного портрета говорят о сложных путях развития научной мысли средневековой Монголии. В отличие от Б.Пурэвсуха, Е.Улзийхутаг в своих полотнах больше внимание обращал современникам («Кумыс» (1978), «Бабушка с внучкой» (1979), «Герой труда Чанкий» (1983), «Портрет сына» (1986), «Концерт» 1978), «Хозяева степи» (1979)), ясный композиционный строй, нежный и теплый колорит которых говорят о большом таланте живописца. Примечательно, что в жанровых сценах Ё.Улзийхутага труд не ставится на первом плане, а его поэзия, где рабочий прекрасно сочетает труд и отдых.

В формировании «коммунистического мировоззрения, воспитании патриотизма и пролетарского интернационализма» большое значение придавалось монументальному искусству, благодаря чему внедрялись новые виды и техники (роспись, мозаика, витраж, ганчи). Одним из первых профессиональных монументалистов является Н.Санчир (род.1947). После Пражского художественно-промышленного училища он учился в Санкт-Петербургской АХ у А.А.Мыльникова. Обладая хорошим профессиональным и теоретическим знаниями, он пробует силы во многих жанрах искусства: монументальной и станковой живописи, сценическом искусстве (серия фрескок для здания детского отдыха в Баянголе (1977-1978), мозаика «Наше будущее» (1984. Дворец

пионеров), декоративная роспись «Колесо жизни» (Учебный центр. 1985. Манагуа), «Портрет драматурга Д.Намдага» (1977), «Скульптор А. Давацэрэн» (1983), эскизы к совместному фильму СССР и МНР «Через гоби и Хянган»). Н.Санчир является инициатором создания предприятия монументально-декоративного искусства при Союзе Художников.

Такие же тенденции прослеживаются в мелкой и станковой пластике, но важным явлением в скульптуре этого периода стал памятный мемориал. Так, скульптурно-архитектурный ансамбль на Зайсан-толгой открывает новый этап в развитии монументальной скульптуры. Создание крупнейшего по своим масштабам монумента, посвященного победе над фашистской Германией и Японским милитаризмом, свидетельствует о том, что художники начали по-новому осмысливать место скульптуры в решении градостроительных проблем. Монумент по эскизам Ц. Доржсурэна (окончил в 1968 г. скульптурный факультет Санкт-Петербургской АХ у М. К. Аникушина), посвященный великой победе Советской армии во Второй мировой войне, был сооружен на сопке в 120 м. высотой. Длинная лестница, ведущая к вершине занимает весь склон горы. В центре композиции, подчеркивая пафос мужества и твердости, гуманизма и высокого гражданского долга, фигура советского солдата с высоко поднятым знаменем победы придает публицистическое звучание. Скульптура обрамлена огромным декоративным кольцом высотой 3 м., диаметром 23 м.. По внешней стороне кольца идет геометрический орнамент «алхан хээ» - символ вечного движения, который периодически высечен изображениями боевых орденов и медалей СССР и МНР. Его внутренняя сторона покрыта мозаикой в теплой оранжево-красной гамме. Художники-монументалисты Я. Уржинэ (ученик А. А. Мыльников) и Б. Доржханд исполнили впечатляющую поэму о боевом содружестве советских и монгольских воинов. В центре площадки, образуемой «очагом», чаша из красного полированного гранита с вечным огнем.

Кроме столицы, мемориальные памятники сооружались в тех местностях, где советские воины кровью отстаивали дело революции монгольского народа. Значительным является «Непобедимый меч» (1981-1984) – мемориальный комплекс, возвышающийся на высоком берегу реки Халха. 55-метровый, суживающийся вверху обелиск из меди, напоминающий меч, увенчан пятиконечной звездой. В центре обелиска, на небольшом постаменте навечно «застыли» в почетном карауле два воина – монгольский и советский. Внизу надпись: «В честь победы монгольских и советских войск над японскими агрессорами в районе реки Халхин-гол в 1939 г.». По обеим сторонам от солдат развешаются полотнища флагов, на которых изображены эпизоды яростных боевых действий. Все выполнено в динамичной, экспрессивной форме. На

обратной стороне обелиска на этой же постаменте возвышается статуя молодой монгольской женщины в национальном костюме. Она держит в правой руке «хаан бугуйвч» (орнаментальный знак, верности и нерушимости), что и символизирует нерушимую дружбу народов наших двух стран. За эту работу интернациональная группа в составе скульпторов Ц.Амгалан (род.1952, автор проекта) и Н. А. Бурганова, архитекторов Д. Чойжилжава и Л. В. Мисожникова была удостоена Государственной премии МНР.⁸

О.Пурэвсүрэн (род.1945), как свой педагог М.А.Керзин, у кого и учился Ц.Амгалан, посвящает свою творческую деятельность монументальному искусству. К нему принадлежит ряд памятников: «В. И. Ленин» (1978), «К павшим» (1985), «Дружба» (1986) и др. Излюбленный материал скульптора медь и его называют один из мастеров по ковке металлов. В работах О.Пурэвсүрэна характерна душевная теплота человека. Чистота и доброта души есть самые главные черты моих героев, - объясняет автор, - только такой человек может дать счастье не только себе, но и окружающим.

Графика Монголии приобретает все новые и новые техники: литография, офорт, монопип и их разновидностей. Ц.Дагваням (1950-1978), впервые знакомит монгольских зрителей с новой техникой эстампа - литографией. Его дипломная работа серия литографических листов, отображающих радостную жизнь монгольского народа, по художественному решению напоминает национальную живопись «монгол зураг». Каждый лист обрамлен национальным орнаментом «алхан хээ», в них изображены разные эпизоды с многочисленными фигурами людей. Рассказывая о праздниках монгольского народа, автор подчеркивает национальные особенности: в листе «Цагаан сар» показаны генеральная уборка в каждом юрте перед началом весны, богато накрытый стол с целиком вареной бараниной, различные молочные продукты и напитки, посещение старших. А в «Наадаме» показаны три национальные игры мужчин, своеобразные соревнования монголов.

Для распространения техники офорта в современном искусстве значительную роль играет Я.Оюунчимэг (род. 1950), получившая профессию графика в мастерской В.А.Ветрогонского, у кого впоследствии учились Д.Эрдэнэтүгс, У.Цэнд-Аюуш, З.Уянга. После окончания института она начала преподавать графику, чем и до сих пор занимается. За 30 лет работы она подготовила много талантливых художников, передавая свое знание и умение, полученные в стенах АХ. Я. Оюунчимэг также великолепный живописец. Маслом и акварелью она пишет натюрморт и портрет, в том числе степные цветы и образы современных монголоков. Ее плавные, иногда очень резкие,

в то же время уверенные линии точно выдают душевное состояние портретируемых («Мечта» (2000), «Балерина» (2002)).

Многогранная деятельность монгольских художников 70-80-х гг. XX в. выражается также борьбой с элементами догматизма социалистического реализма, в ее теории и практики, наиболее усилившей с середины 80-х гг.. Быстро реагируя на перестойку общественного развития страны, официально объявленную XIX съездом МНРП (1986), творческие люди стремились к взаимодействию с мировым художественным процессом, которое несомненно обогащало современное искусство. Пытаясь выразить чувство времени, уловить меру гармонии и дисгармонии жизни в различных видах искусства, многие авторы увлеклись поиском новых, еще не известных путей художественной выразительности, созданием собственных эстетических воззрений. Каждый из художников пытается оторваться от социалистического догма искусства, и этот “другой путь” всячески выражается. Однако их духовные и профессиональные возможности оказались недостаточным для осуществления идей. В «новых» поисках выразительных средств для «перестройки» искусства стали использоваться те приемы и способы, которые давно найдены крупными модернистами. Художники, главным образом молодые часто декларируют свою независимость от социально-политических сторон общественной жизни, показывают произведения по стилистическим тенденциям, в которые входят и кубизм и абстракционизм и гиперреализм и еще более десятка направлений. В ускоренном динамичном темпе они “разрабатывают” всевозможные “измы” – достижения западного искусства XX в., получая от них искомый опыт. Разобраться в этом сложном материале, систематизировать его пока трудно. Но здесь заметно то, что в творчестве молодого поколения трудно найти какую-либо из этих тенденций в чистом виде. Главная причина этого явления заключается в отсутствии преемственности художественного опыта, которых вообще не существовало в нашем искусстве. Острые проблемы общественной жизни художники воспринимают через призму исторического взгляда, пытаясь сделать более общий вывод. Если раньше художник стремился обозначать себя и свою сопричастность ко всему, то теперь он делает то, что ему наиболее близко. Все это было вызвано не только необходимостью разрушить жесткие принципы социалистического реализма, но и избавиться от несколько монолитного понимания национального своеобразия. В результате «разработки» западных традиций искусство становится более демократичной в плане сюжетов и тем. Если советская школа дала монгольскому искусству особую чуткость и тонкость опосредованной передачи явлений, выразительную простоту,

естественную поэзию, то западный опыт обостряет умение передать проблемы времени со всех сторон, их публичность и социальность, разрушая ограниченности, замкнутости. Эта тенденция наиболее ярко отражается в живописи, где драматизм времени находит свое воплощение. До.Болд (род. 1952) – ученик А.Д.Зайцева – является одним из первых монгольских «абстракционистов». Он плавно идет от реализма к кубизму и со временем превращает свое искусство в «экспрессионизм». Эту «первую стадию» можно проследить до середины 90-х гг., где он умело сочетает живописные приемы реализма и кубизма («Скульптор» (1986), «Страшное сражение» (1990), «Кони» (1994) и др.). Так, изображая своего друга скульптора Ц.Амгалана он жадно использует приемы кубизма, фигура друга, словно состоит из «геометрических» форм. Несмотря на это фигура человека не деформирована, даже лицо решено совсем реалистичным. В последующих его работах реалистические изображения постепенно исчезают. В «Страшном сражении» мы едва улавливаем сюжет, лишь несколько «разбросанные» детали среди красочных разноцветных «осколков» мозаичного панно (голова белой лошади с раскрытой пастью, сабля, задние ноги коня ярко оранжевого тона, натянутый лук, закрывающий половину лица стрелка и т.д.) сообщают нам о «беспорядке» во время сражений, описуемых в книге «Сокровенное сказание» XIII в.. Но, на картине такое трудно найти, лишь все это нужно предугадать и додумывать, ибо сюжет выражен в «иносказании». Эта историческая картина носит не летописный характер, а собственное переживание автора. Художник не пересказывает историю, а желает погрузиться в ней. Это не значит что картина До.Болда плохая, не мог выразить замысел, наоборот здесь все красиво и интересно, картина выполнена очень профессионально во всех параметрах.

Над историей и бытом монгольского народа глубоко и динамично работал еще один ученик А.Зайцева – Р.Дуйнхоржав (1953-1997). Экспрессивные манеры письма художника способствовали динамичные действия, где храбрые и мужественные монгольские парни то сражаются за Родину, то ли пробуют силу в традиционных национальных играх («К победе» (1985), «Казахская свадьба» (1983), «Догони» (1987)). В его всегда больших по формату полотнах будни монгольского быта или трудового человека выражаются своеобразной романтикой, где яркие по цвету геометрические формы словно плавают по всей поверхности картины, рождая радостные впечатления («Золотой дождь. Шахтер» (1987), «Перед Надомом» (1988), «Колыбельная песня» (1987), «Старики» (1989) и др.).

Такой подход к решению проблемы новаторства монгольского искусства выразался у многих авторов, в том числе у скульпторов.

Р.Энхтайван (род.1952) относится к этой проблеме более осторожно, чем его коллеги. Он никогда не деформирует изображения фигур, его персонажи очень пластичные в движениях и выразительные несмотря на обобщенность форм. «Болгарский танец», «Дедушка и бабушка» (обе работы 1986) и многие парковые скульптуры говорят о академической школе автора. “Его педагогический метод был построен под образовательную систему Академии Художеств, о чем я узнал, когда я сам стал учиться в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Самое главное, мой преподаватель, тогда не только самостоятельно изучал т.н. буржуазную скульптуру, но и нам объяснял суть разных художественных методов, искал пути сочетания их с национальными традициями” - пишет С. Бадрал – один из учеников Р.Энхтайвана.

Так, вбирая в себя те импульсы, помогающие решить вновь возникающие вопросы, искусство Монголии в эти годы входит на новый уровень. В этом значительную роль играют, судя по сказанному, воспитанники Санкт-Петербургской Академии Художеств. Только за полвека (с 1946 по 1997) здесь получило высшее художественное образование около 70 монгольских художников, во многом определяющие лицо отечественного искусства XX в.. Вдохновляющим фактором для воспитанников Академии художеств является то, что их формирование и становление происходит под влиянием творческой деятельности Академии художеств, которая является гордостью русского искусства.

1. Материалы съездов и пленумов МНРП. УБ., 1963. С.190-214
2. Материалы съездов и пленумов МНРП. УБ., 1963. С.190-214. С.250
3. Там же. С.288-292
4. Вопросы художественного образования. Л., 1980. Выпуск 24. С.11-12
5. Стенограмма заседаний ГЭК живописного факультета. Акад. Худ. им. И.Е.Репина. 27.06.1964.
6. там же
7. О.Сосор. «Портрет в монгольском изобразительном искусстве». 1989. УБ., С.87
8. О.Сосор. Время поисков и находок. Журн. «Монголия». 1987. №6