

УДК 7.036 (517.3)

DOI: 10.34670/AR.2024.82.37.015

Образ В.И. Ленина в монгольской живописи «монгол-зураг»**Спиридонова Василина Андреевна**

Аспирант,
Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина,
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Университетская наб., 17;
e-mail: vas.spir@yandex.ru

Аннотация

Проблема определения характерных качеств национального монгольского искусства, в XX веке существовавшего между традициями буддийской живописи и советского реализма, сегодня актуализируется. Обращение к монгольской живописи «монгол-зураг», представляющей собой своеобразный синтез традиционного монгольского искусства и реалистического направления, позволяет более объективно рассмотреть основные тенденции развития национального искусства Монголии XX века. Объектом исследования выступает образ В.И. Ленина, нашедший свое отражение в творчестве таких художников «монгол-зураг» как Б. Шарав, У. Ядамсурэн, А. Сэнгэцохио, Б. Гомбосурэн и др. Лениниана этих авторов ранее не становилось объектом специального исследования. Целью статьи является выявление характерных приемов живописи «монгол-зураг», применяемых художниками для создания сакрального образа власти. Автор приходит к выводу, что использование традиционных для монгольского искусства художественных средств (и особенно символики) в сакрализации образа вождя представляется не только художественно, но и концептуально оправданным. Символический и художественный язык национального искусства «монгол-зураг» умело выступал в качестве инструмента «политической социализации» Монголии на мировой арене и сакрализированный образ Ленина играл в этом не последнюю роль. Сегодня, когда пересмотр советского присутствия в МНР и всего социалистического прошлого Монголии осуществляется преимущественно в негативном ключе, представляется, что именно живопись «монгол-зураг» может стать ключевым фактором сохранения монголами собственной национальной культуры.

Для цитирования в научных исследованиях

Спиридонова В.А. Образ В.И. Ленина в монгольской живописи «монгол-зураг» // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 2А. С. 106-117. DOI: 10.34670/AR.2024.82.37.015

Ключевые слова

Образ В.И. Ленина, «монгол-зураг», монгольская живопись, монгольское искусство XX века, национальная культура.

Введение

Понятия «национальная традиция», «национальное искусство» сегодня все чаще становятся объектами различных исследований. Особенно если речь идет об искусстве бывших республик или сателлитов СССР, в которых процессы возрождения собственной культурной идентичности сегодня находятся в государственном приоритете. Современная Монголия в этом отношении не является исключением. Преодолев волну декоммунизации в 1990-2000-е гг., Монголия уже в новейшее время продолжает пересмотр советского влияния, в т. ч. на свою отечественную культуру.

В художественной культуре Монголии XX века советская реалистическая школа занимала основополагающие позиции. Во многом это было связано с культурно-просветительской политикой СССР, который помогал в «национально-культурном строительстве» различным социалистическим республикам. Монголия в этой системе играла особую роль. Как отмечают В. Дианова и Э. Эрдэнэбилэг, еще в 1920-е гг. «Монголия рассматривалась как плацдарм для дальнейшего продвижения революции на восток»; в свою очередь «монгольские революционеры придерживались курса на сближение с Советской Россией», поскольку видели в ней «гарант своей государственной независимости» [Дианова, Эрдэнэбилэг, 2020, 33]. В этом дискурсе приобщение к традициям реалистического искусства проходило под знаменем «революционной борьбы» республики против «феодальной отсталости» и «религиозных заблуждений». В дальнейшем эта политика трансформировалась в политику «дружбы народов», которая между СССР и Монголией продлилась практически 70 лет.

Основная часть

Проблема определения характерных качеств национального монгольского искусства сегодня актуализируется. Но зачастую она рассматривается исследователями ограниченно – либо через традиции буддистского (т. е. исключительно «досоветского») искусства [Иккерт, Уранчимэг, Шишин, 2019], либо с точки зрения безусловного влияния советской педагогической системы на формирование монгольского соцреализма [Баяртур, 2011; Уранчимэг, Гоу, 2021; Чутчева, 2006]. Неким компромиссом в данном вопросе может стать обращение к монгольской живописи «монгол-зураг», представляющей собой своеобразный синтез традиционного монгольского искусства и реалистического направления.

Термин «монгол-зураг» в научный оборот ввел монгольский искусствовед Н.-О. Цултэм. Он определял его широко, как «монгольская живопись» [Цултэм, 1986]. В дальнейшем исследователи вносили свои корректировки в это понятие, уточняя и его хронологические рамки, и его художественные характеристики. О «монгол-зураг» как об «одном из древнейших жанров монгольской живописи» пишет Д. Майдар [Майдар, 1981, 108]. Т. Сергеева, напротив, характеризует «монгол-зураг», как *течение*, которое окончательно сложилось в живописи МНР только в середине 1950-х годов [Сергеева, 1983, 204]. Однако, большая часть исследователей говорит о «монгол-зураг» как о *стиле*, сформированном в начале XX века на традициях плоскостной религиозной живописи, а также народного монгольского искусства (фольклора, аппликации и т. д.), нередко использующем элементы «европейской объемной живописной манеры» [Кочешков, 1973; Ломакина, 1970; Чутчева, 2006].

Традиционную живопись «монгол-зураг» отличает большая декоративность, которая проявляется и в цветовом, и в композиционном строе работы, а также в техническом отношении

– это особенная техника письма минеральными красками на полотне. Для композиций в «монгол-зураг» характерны четкая графичность рисунка, локальность ярких, насыщенных цветовых пятен, плоскостность, четкая плановость композиции, где условен и обобщен фон [Чутчева, 2006, 52]. В начале XX века, как отмечает Т. Иккерт, традиционный стиль «монгол-зураг» трансформируется «под влиянием хлынувшего потока после революции (1921 г.) “нового” искусства из России и Европы» [Иккерт, 2017, 131]. В результате меняются тематика произведений (появляются революционные и социальные темы, портрет, исторический жанр), техника исполнения (минеральные краски заменяются на гуашь); под влиянием русского и европейского искусства, а также фотографии, плоскостная монгольская живопись приобретает элементы объема и конкретного пространства.

Таким образом, «монгол-зураг» можно рассматривать как пример развития собственно монгольского искусства в XX веке, существующего в синтезе с реалистическим направлением. В контексте данной работы интерес будет представлять одна из «новых тем» для искусства Монголии XX века, а именно образ В.И. Ленина, нашедший свое отражение в творчестве таких художников «монгол-зураг» как Б. Шарав, У. Ядамсурэн, А. Сэнгэцохио, Б. Гомбосурэн и др. Обращение к данной теме позволяет наиболее ярко продемонстрировать творческий метод монгольских художников, стремившихся сохранить и развить национальные живописные традиции в современных им условиях, поскольку образ власти является традиционным, а образ Ленина – «новым» для искусства Монголии XX века. Использование классических для монгольского искусства приемов (особенно религиозной буддийской символики) в сакрализации образа вождя представляется не только художественно, но и концептуально оправданным, что и является главным предметом для анализа. Следует также отметить, что при разговоре о монгольской живописи исследователи практически не уделяют внимание образу В.И. Ленина в ней. Хотя именно образ вождя одним из первых распространился в рамках политики «национально-культурного строительства» в новых социалистических республиках и в принципе оставался ведущим в советском искусстве на протяжении всего XX века.

Первым монгольским портретом В.И. Ленина является работа Балдугийна (Марзана) Шаравы «Непобедимое ленинское учение» 1922 года (рисунок 1). Балдугийн Шарав считается первым монгольским художником, который начал использовать в своей живописи прием «гэрэл-зураг», т. е. «живопись светом», позаимствованный у искусства фотографии. Как отмечают Д. Уранчимэг и Ч.Я. Гоу «этот портрет интересен с искусствоведческой точки зрения, потому что воплощает синтез монгольской и традиционной индо-тибетской религиозной живописи с применением сложной иконометрии – с расчетом и применением “божественных пропорций”, символикой цвета и одновременно с использованием форм и методов, характерных для европейской традиции портретной живописи» [Уранчимэг, Гоу, 2021, 172].

Шарав изображает Ленина в центре на фоне земного шара. По обе стороны от него два симметрично расположенных красных знамени. Нижнюю часть композиции занимает изображение цветов лотоса. Технически (работа написана на ткани гуашевыми красками) и композиционно картина Шаравы восходит к религиозным монгольским иконам-танкам. «Анализируя данное произведение, нужно учесть, что живопись буддийской иконы-танки всегда подразумевает троичный ритм и в структуре произведения, и в семантике образа. С точки зрения содержания она имеет множество символов, таких как три мира, три эпохи и три стадии времени. Все это в той или иной мере нашло свое воплощение в этом портрете» [Уранчимэг, Гоу, 2021, 172].

Очевидное символическое наполнение портрета Ленина Шаравы хорошо поддается

интерпретации. Гирлянда лотоса символизирует чистоту заветов вождя человечества и буквально передает мысль – «Учение Ленина вечно и нетленно». Знак «инь-янь» (двух рыб), изображенный художником в пятиконечных красных звездах на древках знамен, также может рассматриваться как символ гармонии и вечности, связанный у Шаравы с коммунистическим миром. Подчеркнутая уравновешенность композиции, фронтальность изображения (как принято в буддийской иконописи), обилие синих (цвет неба и вечности) и красных (цвет ликования и радости) оттенков, вкупе с символическим строем картины передают значительность и святость вождя. Обожествлению образа Ленина не противоречит и использование Шаравой объемного письма, поскольку, по словам И. Ломакиной, «работая над иконой, художник подражал фотографии, стремясь передать как можно точнее сходство с реальным лицом, чтобы создать подобие “живого бога”» [Ломакина, 1974, 37].



Рисунок 1 - Б. Шарав. Непобедимое ленинское учение (В.И. Ленин). 1922. Ткань, гуашь. 96,5x151,5 см. Монгольская национальная галерея современного искусства, Улан-Батор.

Особое место в композиции Шаравы занимает карта. Художник показывает ее в виде земного шара, в центре которого расположен Советский Союз. Находящийся непосредственно за изображением вождя, круг карты образует вокруг него своеобразный нимб или мандорлу. И хотя И. Ломакина указывает, что Шарав был несилен в географии и допустил ряд ошибок при изображении карты (позже исправленных его коллегами по типографии, где он тогда работал) [Ломакина, 1974, 167], сам образ весьма примечателен в общем контексте сакрализации Ленина художником.

«Непобедимое ленинское учение» – единственная дошедшая до нас станковая картина Шаравы послереволюционного периода¹. Но именно она принесла художнику славу, став негласным символом новой Монголии. Доказательством тому служит тот факт, что работа Шаравы многократно тиражировалась и нередко воспроизводилась монгольскими художниками

¹ В 1924 году, по случаю смерти Ленина, Шарав повторит свою композицию. Однако, этот вариант выполнен в более плоскостной и декоративной манере, что может также рассматриваться как намеренный акт создания художником «иконы» уже умершего вождя.

в своих произведениях². Более того, портрет Ленина Шарава часто «сопровождает» образ монгольского революционера Сухэ-Батора. Это может рассматриваться не только как отражение распространенной в Монголии легенды о том, что именно Сухэ-Батор заказал Шараву портрет вождя, а потом повесил работу художника у себя в кабинете [Ломакина, 1974, 166], но и как акт символической легитимации власти Сухэ-Батора, «освященной» образом «обожествленного» Ленина.

Одним из самых оригинальных воспроизведений «Непобедимого ленинского учения» Шарава является работа Э. Пурэвжала «Идеи Ленина в Монголии» (1970). Композиция картины также напоминает о традиционной монгольской живописи: яркость локальных цветов, симметричность, условность и «топографическая» детализация развернутого на зрителя пространства. Центром полотна является карта Монголии, над которой в круге-мандорле, окруженном характерными декоративными облаками, изображен Ленин. Композиционно его образ отсылает к работе Шарава – вождь показан между двух знамен, и также с цветами лотоса. Однако, Пурэвжал усложняет композицию, придавая ей торжественно-гербовый характер: появляются изображения связанных лентой снопов пшеницы, серпа и молота, парящих над Лениным, а также радуги. «Ленинский герб» концептуально соотносится с выделенной на карте Монголии ее столицей – Улан-Батором, обозначенным не только более масштабными постройками, но и гербом республики. В цветовом отношении ярко синие и розовые цвета «ленинской» части композиции перекликаются и с дальним планом – насыщенным голубым небом, по которому парят облака и летают ракеты, а также условным изображением Советского Союза, граничащего с Монголией и уходящего за горизонт. Сама же МНР показана в оттенках ярко-зеленого цвета, призванного служить символом процветания республики под светом ленинского учения. В рамках этой концепции художник, усложняя и вводя каноничное произведение Шарава в новый контекст, создает «новый космос», сакральным центром которого становится территория Республики Монголия, освещенная «Лениным-солнцем».

Известно, что космологизация пространства начинается с его сакрализации – установления центра [Скрынникова, 2014, 96]. В связи с этим образ «Ленина-солнца» можно назвать каноническим для искусства различных народов СССР. Наиболее яркое выражение он находит в фольклоре, но и в изобразительном искусстве сопоставление вождя со светилом не редкость. В контексте монгольского символизма образ многолучевого пылающего солнца является символом жизни и божественного начала³. В творчестве монгольских художников этот образ, часто соотносимый с образом Ленина, транслируется на разных уровнях: солнце само по себе является главным «заветом Ильича» (Б. Чогсом «Завет», 1967); его сияние озаряет памятник Ленину (Р. Алтанхуяг «Ленинизм – восходящее солнце», 1970); но чаще всего сам вождь занимает позицию главного светила (Э. Пурэвжал «Идеи Ленина в Монголии», 1970; Гомбосурэн Б. «Нерушимая дружба», 1965). Примечательно, что обозначенные произведения монгольской ленинианы, имея общее символическое наполнение, стилистически решены разнообразно. Этот факт лишний раз подчеркивает, что монгольские художники прибегают к традиционному символизму своей культуры в определенных, концептуально обусловленных случаях.

Государственность – это один из символов, имеющих большое значение для монгольской

² В качестве примера можно назвать работы Г. Одона, Э. Пурэвжала и др.

³ В связи с этим уместно отметить, что на гербе МНР изображено восходящее солнце, а известный в Монголии политический послереволюционный альманах так и назывался — «Мандах нар» («Восходящее солнце»).

культуры. Как отмечает Ц. Эрдэнэцог: «История Монголии свидетельствует о том, что из поколения в поколение передавались традиции и обычай почитать хана, который является ханом по воле Неба, почитать государственность» [Эрдэнэцог, 2013, 232]. В изобразительном искусстве Монголии XX века место ханов занимают вожди, прежде всего – монгольский революционер Сухэ-Батор, находящийся рядом с «главным вождем» – Лениным. Их реальная встреча, состоявшаяся 5 ноября 1921 года в Кремле, часто становится объектом изображения. Две картины монгольского художника А. Сэнгэцохио⁴ посвящены этому событию. Сэнгэцохио показывает монгольскую делегацию, прибывшую в Москву вместе с Сухэ-Батором на встречу с Лениным, с которыми он беседует о делах молодой республики. Композиционное решение темы художником говорит о стремлении мастера приблизиться к «большому жанру» советской живописи – многофигурной исторической картине. В иконографическом смысле, изображение различных национальных делегаций, посещавших Владимира Ильича – одна из постоянных тем советской ленинианы, символически демонстрировавшая влияние СССР на мировой арене и успехи проводимой им политики «дружбы народов». Однако, работы Сэнгэцохио, несомненно, выделяются из общего ряда подобных (и часто однотипных) полотен именно за счет своего художественного решения. Художник выполняет свои композиции в стилистике «монгол-зураг», органично совмещая традиционную декоративность монгольской живописи с реалистической тщательностью (местами граничащей с натурализмом) в отображении пространства, героев, сюжета. Сэнгэцохио большое внимание уделяет национальному костюму (делегаты изображены в традиционных головных уборах и халатах дэли, войлочных гутулах) и портретам членов монгольской делегации. В одной из картин Сухэ-Батор преподносит Ленину приветственный голубой хадак (рисунок 2). Этот ритуальный длинный шарф является символом неба, гармонии, согласия и спокойствия и в буддийской практике его подносят Будде и божествам. Таким образом Сэнгэцохио демонстрирует иерархичность между образами Ленина и Сухэ-Батора не столько композиционно (визуально вожди показаны «на равных»), сколько символически – через изображение традиционного буддийского ритуала.

В известной работе Н.-О. Цултэма «Встреча» (1969?) художник также раскрывает иерархичность отношений между двумя вождями. В отличие от Сэнгэцохио, Цултэм изображает только сидящих в кремлевском кабинете Сухэ-Батора и Ленина, концентрируя внимание зрителя исключительно на их портретах и жестах. Сухэ-Батор одет в национальный костюм, он внимательно слушает Ленина, который в ходе наставляющей беседы несколько нагнулся к собеседнику и положил свою руку на его рукав. Этот практически отеческий, поучительный жест символически раскрывает не только характер отношений между вождями, но и глобально – отношений между СССР и Монголией, как между «отцом» и «сыном», «старшим» и «младшим» братом. Легитимность новой монгольской власти, которую и представляет молодой Сухэ-Батор, словно даруется ему от главного вождя – Ленина. Иерархичность образов, в данном случае, трактуется художником не через традиционные символы, а через психологическую характеристику героев⁵.

⁴ Художник Адъягийн Сэнгэцохио не имел специального художественного образования, но был известен в Монголии своими работами портретного жанра и историческими полотнами в «монгол-зураг».

⁵ При обращении к большому числу визуального материала, связанного с изображениями Ленина и Сухэ-Батора в монгольском искусстве, можно также заметить, что первый гораздо чаще изображался в традициях «монгол-зураг», в то время как второго, символизирующего молодую, обновленную Монголию, большинство художников предпочитало писать в «новой» — реалистической манере.



Рисунок 2 - А. Сэнгэцохио. Встреча В.И. Ленина с Сухэ-Батором. 1971. Холст, гуашь. 107х167 см. Государственный исторический музей, Москва.

«Встреча» Цултэма, также, как и «Непобедимое ленинское учение» Шаравы, станет для монгольского искусства своеобразным каноном. Она будет многократно тиражироваться и воспроизводиться различными художниками в разнообразных вариантах⁶. В связи с последним примечательны две работы неизвестного мастера, выполненные в традиционных монгольских техниках мартан (техника иконописи на свитках золотым контуром по красному фону) и нагтан (техника иконописи золотом по черному фону). В первом случае мы видим практически полное повторение картины Цултэма, тогда как во втором оба вождя изображены «на равных»: они стоят и пожимают друг другу руки⁷. В нижней части этой композиции художник изобразил цветущий лотос, что усиливает восприятие образа двух вождей как сакрального, «иконного».

В искусстве Монголии период 1960-1970-х гг. отмечен серьезным переосмыслением национальных традиций, видов искусства, техник. В это время в большом количестве появляются работы в аппликации, вышивке, резьбе по дереву и кости. Большое декоративное панно А. Церенхуу «Мелодия о Ленине» (1969) представляет собой традиционную монгольскую аппликацию и вышивку на шелке (рис. 3). По своему композиционному, цветовому и символическому строю панно, еще более, чем живопись «монгол-зураг», напоминает вертикальную икону-танку. В ее центре – образ Ленина; обрамленный орнаментальной золотой пятиугольной рамкой со вставками из различных изображений, он визуальнo воспринимается замещением традиционного образа Будды, окруженного божествами и духами. Но вместо божеств художница показывает «житийные» образы самого Ленина: в детстве, в юности, в ссылке, на митинге; в ленинский «житийный пантеон» также входят изображения Маркса и Сухэ-Батора, с которым беседует вождь. В нижней части композиции Церенхуу размещает женскую фигуру в национальном монгольском костюме; в ее руках голубой хадак и чаша –

⁶ Примечательно, что сам Цултэм написал несколько копий «Встречи», причем, один из вариантов художник выполнил в более реалистической манере акварелью на бумаге, другой (пожалуй, более известный) — в традиционной технике «монгол-зураг» — гуашью по шелку.

⁷ Эта версия, вероятно, отсылает к работе другого монгольского художника — Д. Лувсанжамца.

традиционные приветственные символы благополучия. Общее пространство композиции решено как условный пейзаж, с голубым небом (занимающем большую часть полотна) и ярко-зеленой землей; нижняя часть обрамлена выющимися цветами лотоса.



Рисунок 3 - А. Цэрэнхуу. Мелодия о Ленине (фрагмент). 1969. Шелк, аппликация, вышивка. 340x187 см. Государственный исторический музей, Москва

В «Мелодии о Ленине» наиболее ярко выразилась еще одна черта национального искусства Монголии XX века, а именно тесная связь между различными видами искусства: живописью,

фотографией, декоративно-прикладным искусством, графикой (плакатом). Эта взаимосвязь заключается не только в применении в живописном произведении художественных средств, более характерных, например, для графики или ДПИ. Но также в комбинировании художницей конкретных референсов при создании нового произведения. Так изображения Ленина в работе Церенхуу напрямую отсылают к известным фотографиям вождя, образ девушки в национальном костюме «перекочевал» в панно художницы из многочисленных плакатов тех лет, воспевающих советско-монгольскую «дружбу народов»⁸. А композиция Ленина с Сухэ-Батором в нижней части золотой рамки – повторение уже упомянутой картины Цултэма. Панно Церенхуу далеко не единственный случай подобного решения композиции монгольскими художниками; в этом контексте в принципе можно рассматривать многие произведения «монгол-зураг». Эта «коллажность» монгольского искусства также заставляет вспомнить практику использования в традиционной буддийской живописи каноничных референсов и трафаретов, с помощью которых мастера создают новые сакральные образы.

Иногда, при создании «сакрального» образа власти, мастера «монгол-зураг» менее явно используют символический язык буддийского искусства. Произведение У. Ядамсурэна «Ленин-пасечник» (1970-е гг.) в этом смысле весьма необычно. Большую его часть занимает идиллический и тщательно прописанный лесной пейзаж, с березами и елями, цветами и травами, а также круто изгибающейся быстрой речкой. На этом фоне на первом плане изображен Ленин: он присел на корточки рядом с одним из ульев; в его руке книга. В таком композиционном решении, лишенном очевидных символических «атрибутов», можно лишь предположить изображение образа мира, устроенного по «божественным законам». В этой «модели мироздания» «божеством» выступает вождь с книгой, а организованная им «вселенная» (в данном случае, представленная «идеальной» природой и одомашненными пчелами в ульях) счастливо живет по его законам. В таком случае картина Ядамсурэна это не что иное как иллюстрация мифического архетипа «золотого века человечества», «рая», связанного у художника с коммунизмом (=образом Ленина). Впрочем, такая трактовка не претендует на то, чтобы быть единственно верной. Ядамсурэн не так явно демонстрирует зрителю сакральность ленинского образа, хотя, в духе восточной традиции, несколько преувеличивает его масштаб в сравнении с окружением: если Ленин поднимется, то он окажется выше любого дерева, изображенного на картине. Но даже тогда вождь останется частью этой вселенной, что лишь подчеркивает сакральность «божественной гармонии» созданного художником «райского» пространства.

«Ленин-пасечник» Ядамсурэна стал широко известен в качестве плаката. В это роли он сопровождался народным текстом «О живом Ильиче», записанном в колхозе имени Маркса, в Онгудайском аймаке Бурят-Монгольской республики⁹. Этот факт говорит о том, что художественный язык «монгол-зураг», обогащенный оригинальными стилистическими поисками самого художника, был весьма востребован и не хуже соцреалистической живописи

⁸ Этот образ также можно встретить, например, в работе Б. Гомбосурэна «Нерушимая дружба» (1965).

⁹ Вероятно, текст относится к периоду 1930-1950-х гг.: «Посмотрите: веселые люди./Ясли, трактор, колхозный гурт.../Это значит, что он не умер./Это значит, что жив Ильич./Ведь колхозная жизнь без горя./Светлый дом, побежденный бай,—/Это дело его и заветы./Это ленинские мечты./Ленин! Кто же его не знает?/От Кремля, где он крепко спит./До хребта голубого Алтая/ Слава Ленина ярко горит./Выше гор, шире всякого моря./Тяжелее земли самой/Было наше народное горе./Когда умер он — самый родной./Умер Ленин... Но тверже стали./Крепче горных кремнистых пород/Ученик его — доблестный Сталин/Нас к победам и счастью ведет».

отвечал идеям и духу своего времени.

Д. Майдар отмечал: «Сущность преемственности культуры состоит в использовании накопленных прошлым поколением культурных ценностей на основе их анализа и творческой переработки» [Майдар, 1981, 148]. Буддийское классическое искусство иконописи, табуированное в монгольском искусстве в начале XX века, продолжало существовать и развиваться благодаря живописи «монгол-зураг». Монгольские мастера XX века, чьи творческие поиски лежали в области сохранения и развития традиционного искусства, нашли в «монгол-зураг» ту формулу «нового монгольского искусства», которая лучше всего отражала идеи времени, народа, государства.

Заключение

На примере монгольской «ленинианы» становится очевидным умение монгольских художников органично синтезировать «новое» и «старое»; через частное (образ Ленина), выразить национальное, общее, глобальное (сакральный образ власти и государства, образ миропорядка). «Именно в живописи “монгол-зураг” отразились естественные и социальные факторы, мировоззренческие установки, художественный синкретизм, символика, смысловые ориентиры, этнические корни и художественные традиции многовековой культуры Монголии» [Нехвядович, Мелехова, 2021, 233].

Символический и художественный язык национального искусства «монгол-зураг» умело выступал в качестве инструмента «политической социализации» Монголии на мировой арене и сакрализированный образ Ленина играл в этом не последнюю роль. Сегодня, когда пересмотр советского присутствия в МНР и всего социалистического прошлого Монголии осуществляется преимущественно в негативном ключе, представляется, что именно живопись «монгол-зураг» может стать ключевым фактором сохранения монголами собственной национальной культуры.

Библиография

1. Баяртур Б. Влияние советского искусства на монгольскую живопись // Россия-Монголия: культурная идентичность и межкультурное взаимодействие. СПб., 2011. С. 281-289.
2. Дианова В.М., Эрдэнэбилэг Э. Плакат как предмет изучения российско-монгольских отношений XX века // Россия в глобальном мире. 2020. № 16-17 (39-40). С. 31-41.
3. Иккерт Т.В. Искусство монгольского художника Б. Шарава: опыт интерпретации основных работ // Искусство Евразии. 2017. № 1 (4). С. 129-140.
4. Иккерт Т.В., Уранчимэг Д., Шишин М.Ю. Живопись Б. Шарава в контексте евразийских тенденций // Манускрипт. 2019. № 10. С. 252-257.
5. Кочешков Н.В. Народное искусство монголов. М.: Наука, 1973. 142 с.
6. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор, 1970. 93 с.
7. Ломакина И.И. Марзан Шарав. М.: Изобразительное искусство, 1974. 192 с.
8. Майдар Д. Памятники истории и культуры Монголии. М.: Мысль, 1981. 174 с.
9. Нехвядович Л.И., Мелехова К.А. Проблема преемственности и развитие традиций монгол-зураг в современной художественной культуре Монголии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 4 (57). С. 226-233.
10. Сергеева Т.В. Национальные традиции и современность в живописи Монголии // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии. Часть II. М.: Наука, 1983. С. 201-209.
11. Скрынникова Т.Д. «Старые» символы новой Монголии // Символы, образы и атрибуты власти. СПб., 2014. С. 94-99.
12. Уранчимэг Д., Гоу Ч.Я. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии. 2021. № 4 (23). С. 170-187.
13. Цултэм Н.-О. Монгольская национальная живопись «Монгол Зураг». Улан-Батор, 1986. 192 с.
14. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной

школы: дис. ... канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.

15. Эрдэнэцог Ц. Развитие национальной живописи Монголии в первой четверти XX века // *Studia culturae*. 2013. № 18. С. 222-231.

The image of V.I. Lenin in Mongolian painting "Mongol-zurag"

Vasilina A. Spiridonova

Postgraduate,
Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin,
199034, 17, Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: vas.spir@yandex.ru

Abstract

Throughout the twentieth century, Mongolian painting existed between the traditions of Buddhist painting and Soviet realism. In this regard, the problem of national Mongolian art is being actualized in various studies today. Mongolian painting "Mongol-zurag" is a synthesis of traditional Mongolian art and a realistic trend. Therefore, referring to it allows us to consider the main trends more objectively in the development of the national art of Mongolia of the twentieth century. The object of this study is the image of V.I. Lenin. He was approached by such Mongolian artists as B. Sharav, U. Yadamsuren, A. Sengetsohio, B. Gombosuren, etc. The Leniniana of these authors has not previously been the object of special research. The purpose of the article is to identify the characteristic techniques of painting "Mongol-zurag" used by artists to create a sacred image of power. The author concludes that the use of traditional Mongolian art artistic means in the sacralization of the image of the leader is not only artistically, but also conceptually justified. The symbolic and artistic language of national art "Mongol-zurag" skillfully acted as an instrument of "political socialization" of Mongolia on the world stage, and the sacralized image of Lenin played an important role in this. Today, when the revision of the Soviet presence in the Mongolia and the entire socialist past of Mongolia is carried out mainly in a negative way, it seems that "Mongol-zurag" painting can become a key factor in the preservation of the Mongols' own national culture.

For citation

Spiridonova V.A. (2024) *Obraz V.I. Lenina v mongol'skoi zhivopisi «mongol-zurag»* [The image of V.I. Lenin in Mongolian painting "Mongol-zurag"]. *Культура и цивилизация*. 2024. Том 14. № 2А. С. 106-117. DOI: 10.34670/AR.2024.82.37.015

Keywords

The image of V.I. Lenin, "Mongol-zurag", Mongolian painting, Mongolian art of the twentieth century, national culture.

References

1. Baiartur B. (2011) *Vliianie sovetskogo iskusstva na mongol'skuyu zhivopis'* [The Influence of Soviet Art on Mongolian Painting]. In: *Rossiiia-Mongoliia: kul'turnaia identichnost' i mezhkul'turnoe vzaimodeistvie* [Russia-Mongolia: Cultural Identity and Intercultural Interaction]. St. Petersburg.
2. Chutcheva K.A. (2006) *Izobrazitel'noe iskusstvo Mongolii XX veka v kontekste vliianiia russkoi khudozhestvennoi shkoly*.

- Doct. Dis.* [Visual Art of Mongolia in the 20th Century in the Context of the Influence of the Russian Art School. Doct. Dis.]. Barnaul.
3. Dianova V.M., Erdenebileg E. (2020) Plakat kak predmet izuchenii rossisko-mongol'skikh otnoshenii XX veka [The Poster as a Subject of Study of Russian-Mongolian Relations in the 20th Century]. *Rossia v global'nom mire* [Russia in the Global World], 16-17 (39-40), pp. 31-41.
 4. Erdenetsog Ts. (2013) Razvitie natsional'noi zhivopisi Mongolii v pervoi chetverti XX veka [Development of National Painting of Mongolia in the First Quarter of the 20th Century]. *Studia culturae*, 18, pp. 222-231.
 5. Ikkyert T.V. (2017) Iskusstvo mongol'skogo khudozhnika B. Sharava: opyt interpretatsii osnovnykh rabot [The Art of the Mongolian Artist B. Sharav: Experience of Interpreting Major Works]. In: *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia]. № 1(4). pp. 129–140.
 6. Ikkert T.V., Uranchimeg D., Shishin M.Yu. (2019) Zhivopis' B. Sharava v kontekste evraziiskikh tendentsii [The Painting of B. Sharav in the Context of Eurasian Trends]. *Manuskript* [Manuscript], 10, pp. 252-257.
 7. Kocheshkov N.V. (1973) *Narodnoe iskusstvo mongolov* [Folk Art of the Mongols]. Moscow: Nauka Publ.
 8. Lomakina I.I. (1970) *Izobrazitel'noe iskusstvo sotsialisticheskoi Mongolii* [Visual Art of Socialist Mongolia]. Ulan-Bator.
 9. Lomakina I. I. (1974) *Marzan Sharav*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ.
 10. Maidar D. (1981) *Pamyatniki istorii i kul'tury Mongolii* [Monuments of History and Culture of Mongolia]. Moscow: Mysl' Publ.
 11. Nekhyadovich L.I., Melekhova K. A. (2021) Problema preemstvennosti i razvitie traditsii mongol-zurag v sovremennoi khudozhestvennoi kul'ture Mongolii [The Problem of Continuity and Development of Mongol Zurag Traditions in Contemporary Artistic Culture of Mongolia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 4 (57), pp. 226-233.
 12. Sergeeva T.V. (1983) Natsional'nye traditsii i sovremennost' v zhivopisi Mongolii [National Traditions and Modernity in Mongolian Painting]. In: *Iskusstvo i kul'tura Mongolii i Tsentral'noi Azii. Chast' II* [Art and Culture of Mongolia and Central Asia. Part II]. Moscow: Nauka Publ.
 13. Skrynnikova T.D. (2014) "Starye" simvoly novoi Mongolii ["Old" Symbols of New Mongolia]. In: *Simvoly, obrazy i atributy vlasti* [Symbols, Images, and Attributes of Power]. St. Petersburg.
 14. Tsultem N.-O. (1986) *Mongol'skaya natsional'naya zhivopis' "Mongol Zurag"* [Mongolian National Painting "Mongol Zurag"]. Ulan-Bator.
 15. Uranchimeg D., Gou Ch.Ya. (2021) Stanovlenie iskusstva sotsrealizma v Mongolii: osnovnye etapy, rol' rossiiskoi khudozhestvennoishkoly [Formation of Socialist Realism Art in Mongolia: Main Stages, Role of Russian Art School]. *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 4 (23), pp. 170-187.