

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

B53-74
C-32

ИСКУССТВО МОНГОЛИИ



B53-7H

C-32

ИСКУССТВО МОНГОЛИИ



Рекламное агентство «СОРЕК»
Москва — 1992

Автор Т. В. СЕРГЕЕВА

Редакционная коллегия:

В. А. КОРЕЯНКО, П. А. КУЩЕНКОВ, П. Д. САХАРОВ

Художник Л. А. ДЕНИСЕНКО

Фото И. Я. СКИДАНА-БОСИНА

В Государственном музее искусства народов Востока хранится около 1000 произведений монгольского искусства. По своему составу и художественной значимости коллекция по праву занимает первое место среди аналогичных музейных собраний страны. Рассказ о традиционных особенностях монгольского искусства построен на основе анализа наиболее интересных экспонатов музея.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Государственного музея искусства народов Востока

На первой ст. обложки:

ЗЕЛЕНАЯ ТАРА.

1-я пол.—сер. XVIII в.

Бронза, литье, позолота, инкрустация, раскраска

На четвертой ст. обложки:

У. Ядамсурэн.

ДЕВУШКА, ИГРАЮЩАЯ НА ШАНЗЕ.

1959. Бумага, гуашь

© Рекламное агентство «СОРЕК», 1992

*Страницы памяти, слова сказаний древних
Нам повествуют о былых кочевьях.*

ЛОДОНГИЙН ТУДЭВ

М

онголия находится в центре гигантской системы нагорий, составляющих как бы ядро азиатского континента. Ее природные условия разнообразны: на севере — тайга, переходящая к югу в зону горного лесостепья, которая сменяется полупустынями и пустынями на крайнем юге. Климат здесь резко-континентальный, с неравномерно выпадающими скудными осадками и сильными ветрами, иссушающими тонкий плодородный слой почвы.

Суровые просторы Монголии были заселены с глубокой древности. Первые памятники материальной культуры на территории Монголии относятся ко времени нижнего палеолита. Это примитивные орудия труда из камня, постепенно приобретающие под рукой человека более продуманную форму; совершенствовалась и техника их обработки.

В каменном веке в пещерах и на скалах древние жители Монголии оставляли свои рисунки — петроглифы: процарапанные, выбитые в своеобразной точечной технике, нарисованные красно-коричневой земляной краской. Их сюжетами становилось все, что окружало человека, составляло в его жизни главное, являлось объектом внимания. Свойственная петроглифам некоторая стилизация изображений становится характерной особенностью искусства середины 2-го — начала 1-го тысячелетия до н. э. В это время на территории Монголии появились племена кочевников-скотоводов.

Кочевничество возникало там, где другие формы хозяйства были затруднены или невозможны. Основой его было животноводство, дополнявшееся охотой, собирательством, в незначительной мере земледелием.

Кочевым обществам в большой степени была присуща традиционность всего жизненного уклада, основанная на неизменности накопленных веками навыков ведения хозяйства, общности мировоззренческих

**Эпоха камня
и бронзы**

**Эпоха
ранних кочевников**

представлений сменяющих друг друга степных народов, их языковым единстве или близости и не в последнюю очередь — на преемственности форм культуры.

Самые яркие достижения культуры ранних кочевников относятся к VIII—III векам до н. э., когда возникает и развивается в искусстве степных народов новый стиль, отразивший сформировавшиеся к тому времени в кочевой среде художественные вкусы и получивший название скифо-сибирского звериного стиля. Найденные на территории Монголии произведения звериного стиля представлены оружием, конской упряжкой, украшениями и «олениными камнями» — каменными стелами с рельефными изображениями оленей, других животных, предметов вооружения и украшений. Искусство звериного стиля оказало большое влияние на искусство народов Центральной Азии последующих эпох.

В III веке до н. э. в Центральной Азии сложилось первое государственное объединение кочевников — союз хунну. В искусстве хунну нашли продолжение художественные традиции скифо-сибирского звериного стиля. Но использование мотивов звериного стиля становится все более формальным. Изображения утрачивают былую выразительность, напряженный динамизм и изящество, становятся сухие и однообразные.

Еще в период существования хуннского государства внутри него стало усиливаться племя сяньби, которое в середине II века н. э. образовало могущественный союз. Однако время возвышения сяньби было кратким. Уже в III веке н. э. их объединение распалось на отдельные племена. Одно из них — тоба, подчинив себе северные и центральные районы Китая, основало государство Тоба-Вей. Через двадцать шесть лет подвластное ему племя жуань-жуаней начинает борьбу за независимость, закончившуюся созданием каганата — одного из первых крупных раннефеодальных государств на территории Центральной Азии. Его история была недолгой.

Раннее средневековье

Через сто лет каганат жуань-жуаней был уничтожен коалицией племен во главе с алтайскими тюрками-гугю, образовавшими свое государство — тюркский каганат, просуществовавший, переживая периоды политического и экономического подъема и упадка,

с 551 по 744 год.

Искусство тюрков — значительное явление в истории культуры Центральной Азии. Они были создателями монументальных каменных антропоморфных и зооморфных скульптур.

Персонажи тюркских статуэток изображались сидящими или стоящими, держащими у груди или у пояса сосуды. Они представлены облаченными в халаты, подпоясанные узкими наборными поясами с подвешенными к ним ножами, кинжалами и мечами. Если фигуры изображены условно, то лица проработаны более тщательно, что свидетельствует о стремлении ваятелей передать портретное сходство. Статуи устанавливались у поминальных сооружений древнетюркской аристократии. Поминальные комплексы возводили в период с VI по VIII век, но обычай этот

сохранился и позже, после падения каганата, став явлением культуры преемников тюрков.

В середине VIII века могущество тюрков было подорвано борьбой с уйгурскими племенами. Уйгуры основали государство, просуществовавшее около ста лет, с 745 по 840 год. В это время на его территории разворачивается интенсивное строительство. Оборонительные укрепления и города, руины которых сохранились до наших дней, поражают своим величием, мощью, высоким уровнем архитектурного искусства. Стены дворцов и храмов украшались фресковой живописью.

В IX веке уйгурский каганат был разбит племенами кыргызов, которые, оставив очень мало следов своей культуры на территории Монголии, уступили власть в степях Центральной Азии киданям. Они образовали в начале X века государство Ляо, в состав которого вошли преимущественно территории северо-восточной и северной Китая.

В 1115 году на севере владений киданей племена чжурчженей объединились и образовали государство, которое совместно с сунским Китаем начало военные действия против некогда могучего, а к тому времени значительно ослабленного междоусобицами и восстаниями государства Ляо. Победа в этой борьбе осталась за чжурчженями. На завоеванных территориях они создали империю Цзинь, просуществовавшую около ста лет и павшую под натиском монголов.

Монгольские племена издавна населяли земли Трехречья — бассейн рек Онон, Керулен и Тола. Они занимались разведением скота, охотились, знали домашние ремесла.

Монгольское государство XII—XIV веков

Постепенно усиливаясь и объединяясь, монголы создали во второй трети XII века племенной союз Хамаг-монгол-улус под предводительством Хабул-хана. Его внук Тэмучжин в 1195 году стал великим ханом, получив имя Чингис-хан. После длительной и упорной борьбы, укрепив свою власть над родственными племенами и преобразовав союз племен в военно-феодальное государство, он начал широкомасштабную завоевательную политику, которая принесла монголам господство над огромными территориями Азии и Европы.

Монгольская империя оказалась «коLOSSом на глиняных ногах». Очень быстро в ней начался необратимый процесс децентрализации. К началу XIV века стали независимыми от центрального правительства ее западные области, где образовались самостоятельные государства. Власть монгольских императоров практически распространялась лишь на Монголию и Китай, а когда на юге Китая в 1368 году вспыхнуло крестьянское восстание во главе с Чжу Юань-чжаном, империя прекратила свое существование, длившееся восемьдесят семь лет.

Период с последней трети XIV до конца XV века, время правления в Монголии так называемых «малых ханов», отмечен не прекращающейся борьбой разрозненных, экономически отсталых феодальных владений между собой, а также против агрессивной политики

Развитое средневековье

Минского Китая.

В середине XVI века Монголия делится на две обособленные части: северную и южную. Южная Монголия в 1636 году и Северная в 1691 году вошли в состав маньчжурской империи. Лишь Западная Монголия сохраняла независимость до середины XVIII века благодаря тому, что на ее землях еще в начале семнадцатого столетия образовалось сильное государство — Ойратское, или Джунгарское, ханство, завоеванное маньчжурами в 1759 году.

Завоевание Монголии маньчжурами и утверждение их господства, длившегося до начала XX века, привели к жестокому политическому и социально-экономическому угнетению монгольского народа. В этих условиях, когда оставалась лишь надежда на будущее возрождение страны и ее культуры, большое значение имело распространение среди монголов одного из направлений буддизма, позднее ставшего известным под названием ламаизма. Он явился логическим завершением и самым поздним течением в буддизме, возникшем в Индии на рубеже VI—V веков до н. э., широко известном в древности и средневековье в Южной, Юго-Восточной, Центральной Азии и на Дальнем Востоке.

Пришедший в Монголию буддизм представлял собой универсальную систему, сложившуюся под влиянием теории и практики его более ранних направлений, окончательно оформившуюся в Тибете в XIV—XV веках в учении школы *гелюкпа* — «школы добродетели», основанной известным религиозным деятелем Цзонхавой и ставшей господствующим течением в ламаизме.

Монгольская архитектура XVI—начала XX века	Среди прибывавших из Тибета буддийских монахов были писатели, философы, архитекторы, художники. Со второй половины XVI века в Монголии возобновляется строительство буддийских храмов и монастырей.
---	---

Культовые центры первоначально располагались в юртах. Монгольская юрта *гэр* являлась основным видом жилища в период средневековья. Она была прочной, теплой, изготовлялась из материалов, доступных каждому. Ее можно было легко перевозить, установив на специальной повозке или разобрав конструкцию на составляющие детали. Украшенные снаружи и особенно внутри цветными войлоками, тканями и шкурами животных, с расписанными орнаментами деревянными деталями юрты по своему функциональному назначению могли быть и жилищами, и дворцами, и храмами. Традиция сооружения передвижных храмов-юрт, следовавших за перекочевками населения, сохранилась в Монголии до наших дней. Храмы-юрты первоначально не отличались от жилых ни своими размерами, ни материалами, шедшими на их изготовление и украшение. Лишь над кровлей возвышались символы буддийской веры.

Однако со временем внутренние размеры юрты стали недостаточными для размещения большого количества верующих. Эту проблему пытались решить, пристраивая к основному храму-юрте еще одну допол-

нительную, увеличивая количество стен-секций и устанавливая опорные столбы, поддерживавшие кровлю.

В 1654 году в монастыре Их-Хурэ был построен большой соборный храм Батпаган. Это огромная квадратная в плане постройка, площадь которой увеличивалась за счет присоединения крытых боковых галерей. Она могла вмещать до 2,5 тысяч человек, а при необходимости — еще больше, так как при дальнейшем возведении галерей ее внутреннее пространство расширялось до бесконечности. На протяжении последующих веков монгольские зодчие очень широко применяли такие конструктивные решения, основанные на использовании традиций сборно-разборного секционного жилища.

Параллельно с сооружением подобных зданий возводились постройки в китайском стиле. Прямоугольные в плане, они имели одно- или двухскатную кровлю сложного профиля, покрытую цветной черепицей, украшенную по коньку и углам орнаментальными деталями или скульптурными группами. Вдоль главного, обычно южного фасада, располагалась галерея с четным числом деревянных колонн. Карниз, стены и колонны расписывались орнаментами и сюжетными композициями, исполненными яркими красками с обильной позолотой.

Одним из ранних примеров китайской традиции в монгольском зодчестве является ансамбль трех храмов — Эрдни-Дзу, заложенный в 1586 году в долине реки Орхон. Храмы возведены на высокой каменной платформе и окружены балюстрадой. Средний из них — Их-Дзу — двухэтажный, а боковые — одноэтажные, но имеют двухъярусную кровлю. Они выстроены на небольшом расстоянии друг от друга, образуя единый ансамбль. Сооружение построек в традициях китайской архитектуры продолжалось вплоть до начала XX века.

Еще одним направлением в монгольской архитектуре были здания в традициях тибетского зодчества, для которых характерна величественная простота и монументальность. Обычно они имели квадратное или четырехугольное основание, на котором возводились мощные гладкие стены, имевшие небольшой наклон к центру, способствовавший созданию у зрителя впечатления большей, чем в действительности, высоты храма. Сложенные из камня стены белились, а украшением их являлись позлащенные и кровельные карнизы, окрашенные в красный или черный цвет, с круглыми золочеными медальонами или орнаментальной росписью. Одним из самых красивых и изысканных сооружений этого стиля является дворец Лабран в монастыре Эрдэни-Дзу, выстроенный в XVIII веке. С течением времени в монгольском зодчестве появлялись отдельные здания и целые ансамбли, в которых отразились черты не одного, а нескольких стилей. Например, в традициях монголо-китайской архитектуры построен шатровый храм Цокчин в монастыре Гандан в Урге (нынешний Улан-Батор), а храм Майдари, возведенный в первой половине XIX века, воплощал в себе особенности монгольско-тибетской архитектуры.

Очень красивы и оригинальны постройки, в которых слились воедино стилевые особенности китайского и тибетского зодчества. Одним из



1. СИТА-САМВАРА. Кон. XVIII в.
Бронза, литые, позолота

примеров этого направления является храм Гомбогур, построенный на рубеже XVIII и XIX веков в монастыре Эрдэни-Дзу.

При все более возраставшем числе и значении храмов и монастырей возникала потребность в их украшении. В северной, алтарной части храмов помещались скульптурные изображения персонажей буддийского пантеона, являвшихся главными объектами почитания и поклонения. Они были различной величины — от монументальных колоссов до миниатюрных, размером чуть более сантиметра. При их создании использовались разнообразные материалы — дерево, камень, металл, кость, составы из смол и сока лекарственных растений, пасты из жира, творога, глины. Внутри статуй помещали специальные вложения, состоящие из написанных на полосках материи или бумаги молитв, знаков-оберегов, семян растений.

Скульптура
XVII—начала
XX века

Выдающаяся роль в истории монгольского национального искусства, особенно пластики, принадлежит крупнейшему политическому и религиозному деятелю средневековья Гомбодоржийну Дзанабадзару (1635—1724), носившему титул Ундур-гэгэн — «высокий наставник». Согласно существующей традиции, его называют автором целого ряда скульптурных и живописных работ. Среди них — знаменитая скульптура «Зеленая Тара». Преодолев условность канона, мастер создал образ божества милосердия, наделив его живой одухотворенностью и некоторой индивидуальностью, что послужило основой рождения поэтической легенды о любви художника к земной женщине, ставшей прототипом его творения.

В собрании Государственного музея искусства народов Востока хранится несколько произведений мастеров школы Дзанабадзара. Среди них — небольшая бронзовая скульптура «Зеленая Тара» (ил. на 1-й ст. обл.), созданная в первой половине — середине XVIII века, и скульптурная группа «Сита-Самвара», исполненная в конце XVIII века (ил. 1). Им присущи характерные для произведений школы Дзанабадзара утонченная грация, живая пластика форм, пространственное решение композиции, совершенная проработка деталей при их подчинении общей выразительности образа.

Личность Дзанабадзара была очень популярна среди современников, став легендарной после смерти. Его произведения являлись святынями крупнейших монгольских монастырей и храмов, объектом изучения и повторения последующими поколениями мастеров. К сожалению, большинство из них не шло дальше формального подражания и тщательного копирования. Хотя мастерство художественного литья из бронзы оставалось очень высоким до начала XX века, скульптура постепенно утрачивает живую одухотворенность ранних произведений, становясь все более условной, статичной, формально повторяя одни и те же установленные канонами особенности изображения.



2. ЦЗОНХАВА 1-я пол. XIX в. Бронза,
литье, гравировка, позолота



3. ДАКИНЯ XIX в. Патье-маше,
раскраска

Скульптура XIX века В начале XIX века получает распространение отливка статуй с тонкими стенками, украшенных искусной гравировкой и многочисленными от-

дельно исполненными аксессуарами. Главное внимание их создатели уделяли тщательной отделке лицевой стороны. Скульптура становилась сугубо фронтальной, пристенной, чем ограничивалось ее восприятие. Характерным примером пластики того времени является изображение Цзонхавы (ил. 2). Абрис его фигуры, выражение лица с полуулыбкой на устах и глазами, прикрытыми тяжелыми веками, создают ощущение глубокого умиротворения и отрешенности от всего земного. Для усиления декоративного начала в скульптуре, ее эмоциональной выразительности мастера использовали контраст между полированной поверхностью и окрашенными в яркие цвета деталями.

Кроме металла в монгольской пластике использовались и другие материалы: дерево, папье-маше, глина. Примером пластики XIX века из папье-маше является хранящаяся в собрании музея скульптура устрашающего женского божества Дакини. Она представлена обнаженной, в сложном ракурсе, стоящей на одной ноге. К запрокинутому лицу Дакини подносит чашу-череп, наполненную кровью (ил. 3). Тело демоницы окрашено в синий цвет, глубокий холодный тон которого контрастирует с алым цветом широко раскрытого рта и бурлящей крови, белым и золотым цветом украшений и чаши.

Очень интересна скульптура из глины, куда для большей пластичности и прочности добавляли творог и другие компоненты.

Из глины при помощи специальных штампов изготавливали небольшие рельефные иконы и целые композиции. Они служили своеобразными талисманами, являлись персональными иконами, защищавшими своего владельца и даже улучшавшими свойства его характера.

Монгольская живопись XVII — начала XX века

В монгольском искусстве средних веков и нового времени живопись занимает особое место, удивляя лаконизмом изобразительных средств, совершенством технического мастерства, многозначностью содержания. Диапазон ее выразительных

возможностей был велик: экспрессия и острая характерность сочетаются в ней с поэтической грацией и лиризмом. Мастера монгольского искусства на протяжении веков совершенствовали свои художественные приемы, добиваясь их высокой эстетической значимости.

Богатый образный мир монгольской живописи XVII — начала XX века продолжал питаться огромным духовным потенциалом предшествующих эпох. Особенно значимым было постоянное глубокое воздействие литературной традиции. Сюжеты и персонажи живописных произведений, как правило, были заимствованы из письменных источников.

Обычно в центре живописного произведения помещалась фигура главного персонажа, а вокруг него — меньшие по величине и значению действующие лица. Художник размещал их в отдельных клеймах, каймах и раппортах. Подобная усложненная иллюстративность служила



4. БУДДА АМИТАБХА В РАЮ СУКХАВАТИ. Нач. XIX в. Холст, шелк, минеральные краски



5. РОЖДЕНИЕ БУДДЫ ШАКЬЯМУ-
НИ. Нач. XIX в. Холст, шелк,
минеральные краски

наглядной интерпретацией литературного текста или иногда использовавшихся фольклорных мотивов. Монгольские художники уже с XVII века стали активно осваивать секреты живописного мастерства, постигали новый для себя мир образов буддийской мифологии, знакомились с канонами буддийского искусства.

Традиция позволяла использовать в качестве основы для живописи кожу, шелк, льняную, хлопчатобумажную ткани. На поверхность ткани наносили грунт, куда входил клей, смешанный с мелом, гипсом или каолином. Загрунтованную поверхность полотна полировали, добиваясь, чтобы она стала гладкой, прочной, эластичной и хорошо удерживала красочный слой.

Мастер-живописец в своей работе пользовался разнообразной палитрой красок. Традиционно в их состав входили пигменты минерального и органического происхождения, а также связующий состав. Его готовили из разваренных в сахарном сиропе животных кож, рогов и костей, а также добавляли в него специальный консервант, которым была лимонная кислота или животная желчь. В состав красок могли входить частицы земли или воды, собранные благочестивыми паломниками в святых для буддистов местах, размельченное в порошок золото, серебро и другие драгоценные минералы, соки и смолы лекарственных растений.

В работе над живописными произведениями художник имел наряду с текстами-описаниями персонажей буддийского пантеона также графические образцы или прорисовки, на которых цвета обозначались надписями. Канон определял не только сюжет живописного образа, его композицию и цветовую гамму, но и весь процесс творчества, целью которого было не воссоздание окружающего мира, а передача внутреннего «духовного видения». Среди распространенных в монгольской иконографии сюжетов было популярно изображение рая Сукхавати, где царствует будда беспредельной жизни — Амитабха (ил. 4).

Очень популярны были и серии на тему жизни и перевоплощений легендарных и исторических деятелей буддизма (ил. 5). В них художник более свободно мог использовать наблюдения из повседневной жизни. Иногда в живописную ткань вводились надписи с именами персонажей или названиями литературных произведений, откуда заимствовался сюжет — такие каллиграфические надписи воспринимались и как декоративные элементы.

При работе не с натуры, а по образцу художник должен был обладать хорошей зрительной памятью — хранительницей живых воспоминаний, которые вилетались в иконографическую основу. Традиционная формула канона не довлела над сознанием художника. Всякий раз создавалось новое живописное произведение, отличное от прежних психологически значимыми оттенками композиции, ритма и цвета. Едва заметные на первый взгляд нюансы приводили к совершенно неожиданным и оригинальным решениям.

В произведениях монгольской живописи второй половины XIX — начала XX века заметно усиление интереса к изображению реалистических



6. БЕЛАЯ ТАРА. Кон. XVIII —
нач. XIX в. Шелк, вышивка,
аппликация



7. НАРО-ДАКИНЯ. Нач. XX в. Шелк,
жемчуг, вышивка, аппликация



8. ФРАГМЕНТ СТЕННОЙ ЗАВЕСЫ.
Нач. XX в. Шелк, аппликация,
вышивка

деталей, попыткам конкретизировать место действия. На рубеже XIX—XX веков эти изменения приводят к открытию в искусстве новых жанров, насыщению их сюжетами, которые ранее считались неприемлемыми. Они полны гротеска, обращены к самым незначительным, подчас вызывающе откровенным подробностям жизни. Эта неожиданная свобода в выборе сюжетов, их нарочитая «приниженность» наиболее ярко проявилась в творчестве монгольского художника Б. Шаравы (1869—1939). В его работах темы народной жизни интерпретированы в виде шаржа, сатирической зарисовки, исполнены с профессиональной свободой и изяществом.

Одновременно продолжали создаваться большого размера иконы, украшавшие храмы, дворцы, религиозные празднества. Среди них были очень редкие, особо ценные образцы, написанные в технике «нагтан» (живопись на черном фоне) и «мартан» (живопись на красном фоне). Многие из них были исполнены на темы видений божеств тому или иному духовному лицу. Их писали тонкими, как бы струящимися в темном пространстве золотыми, серебряными или белыми линиями. Небольшие локальные пятна голубого, красного, синего, зеленого цветов передавали лишь отдельные части силуэта, лика, рук божества. Зритель должен был сам воссоздать законченный образ в своем воображении. Главным художественным и выразительным средством в этих произведениях становилась линия—прерывистая, нервная, формирующая объем и пространственную глубину, требующая от художника виртуозной техники исполнения.

Старомонгольская живопись оказала большое воздействие на появление таких специфических для монгольской культуры произведений, как вышитые иконы и иконы-аппликации, в которых характерные для монголов виды декоративно-прикладного искусства получили новое претворение. Выполненные в этих техниках иконы не уступают по красоте и выразительности живописным, что позволило назвать шитье образов живописью иглой. В собрании музея хранится уникальное произведение—образ женского милостивого божества Белой Тары, вышитый в мастерских столицы Монголии Урге в конце XVIII—начале XIX века (ил. 6). Сравнительно небольшое по размерам полотно расшито плотно положенными стежками, в отдельных местах сочетающимися с шитьем вприкреп. Колорит вышивки изыскан. Он построен на преобладании голубовато-серых тонов, среди которых особенно мажорно звучат ярко-алые, бирюзово-голубые и зеленые цвета. Художественная вышивка часто сочеталась с аппликацией. Так, в собрании музея имеется аппликативная икона Наро-Дакини с изображением фигуры божества на ярком шелковом фоне. В этом произведении начала XIX века аппликация сочетается с вышивкой шелком и мелким речным жемчугом (ил. 7).

В технике аппликации создавались образы, украшавшие интерьеры и фасады храмов, стены дворцов. Некоторые из них достигали размеров

**Художественная
вышивка
и аппликация**



9. Сономцэрлэ (авторское повторение Ц. Жамерана). ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ В НАЦИОНАЛЬНОМ КОСТЮМЕ. 1948. Холст, темпера

в десятки квадратных метров. Одни предназначались для оформления ритуальных церемоний и вывешивались на специальных конструкциях на площадях перед храмами, другие растягивались на склонах гор. Видимые издали, они производили неизгладимое впечатление на современников. В работе над большими аппликациями принимало участие иногда до нескольких десятков мастеров, трудившихся под руководством главного художника — создателя эскиза будущего произведения. Части аппликации вырезали по трафарету из шелка или парчи. Затем фрагменты собирали и сшивали на специальной ткани-основе, постоянно сверяясь с эскизом. Очень часто аппликации дополнялись вышивкой тесьмой или нитями вприкреп, а также нашивкой на поверхность дополнительного декора из золота, полудрагоценных камней, зеркалец, меха и волоса. В собрании ГМИНВ хранится несколько очень редких по сюжету и высокому уровню исполнения аппликативных образцов. Среди этих произведений — фрагмент стеной завесы из резиденции последнего правителя Монголии восьмого Богдо-гэгэна. На нем изображены дхьяни-будды, сидящие на лотосовых тронах среди цветов и листьев растений. Мастерство художника проявилось как в оформлении столь большого по размеру образа, так и в создании композиции, сочетающей изобразительные и декоративно-орнаментальные мотивы, в изысканности колорита, построенного на сочетании зелено-голубых, белых и оранжево-красных цветов (ил. 8).

Вышивка, аппликация, плетение очень широко использовались и в быту, при украшении монгольского национального костюма — мужских и женских халатов, головных уборов и обуви.

Предметы традиционной монгольской одежды, хранящиеся в фондах ГМИНВ, датируются первой половиной XX века, но их стиль и техника изготовления типичны для монгольского костюма XVIII — начала XX века. Монгольский национальный костюм и сегодня сохраняет свое значение благодаря удобству, практичности, простоте изготовления. До сих пор в сельской местности производится одежда из шкур и кожи животных, спитая вручную. Она сохранилась благодаря тем преимуществам, которые имеет традиционная народная одежда: она теплая, удобна в носке для пастуха, вынужденного большую часть времени проводить в седле в открытой степи в любое время года. Наряду с овчиной, кожей, войлоком и мехом издавна использовались ткани из шерсти, хлопка, шелка, холста, парча, однотонные или с тканым узором.

Монгольская национальная одежда проста по крою, одинакова для женщин и мужчин, стандартна по размеру. В основе ее — форма халата, разрезного на груди и запахивающегося на правую сторону. Подразделяясь на зимнюю и летнюю, повседневную или праздничную, одежда была еще и показателем места человека в социальной структуре, его принадлежности к определенной национальной группе. «Своих» от «чужих» отличали по деталям кроя, силуэту, материалу и его цвету, отдел-

Монгольский национальный костюм



10. МАСКА МИСТЕРИИ ЦАМ. XIX в.
Папье-маше, шерсть, шелк, металл

ке, по тому, что придавало одежде неповторимость, отражало национальный художественно-эстетический идеал, народное представление о красоте. В то же время многие элементы монгольского костюма были заимствованы монголами в ходе этнокультурных контактов у соседних народов.

Костюмы монгольской знати нередко шились из тканей, идущих на пошив церемониальных придворных китайских одежд. Знатные монголы получали в подарок от маньчжурского двора и сами костюмы. Нередко поверх халатов монгольского покроя знать носила широкие, застегивающиеся на груди куртки, сшитые из драгоценных шелков или парчи (ил. 9).

Монгольские национальные костюмы дополнялись головными уборами, имевшими, в зависимости от сезона, различную форму. У разных монгольских народностей были свои головные уборы, тогда как халаты и обувь были более унифицированными. Обычными являлись шапки с полукруглой или конической рельефно простеганной от макушки к полям красной тульей с меховым или отороченным бархатом бортиком, опускавшимся на лоб и уши при холодной погоде, и пришитым сзади синим назатыльником, закрывавшим верх шеи. Некоторые головные уборы имели наверху в виде сложного округлого узла, сплетенного из шелковых шнурков красного цвета. В прошлом правительство маньчжурского Китая установило для монгольской знати обязательное ношение на головных уборах шариков голубого, красного или иного цвета, свидетельствовавших об определенном общественном положении.

Одежда и головные уборы монгольского духовенства отличались от светских. Ламы были обязаны носить одежду несколько иного кроя, чем миряне, из тканей желтого или красного цвета различных оттенков. Она отличалась формой воротника и выреза на груди, который кроился по плавной закругленной линии от шеи до подмышки. Рукава ламского халата заканчивались широкими обшлагами в виде «лошадиного копыта», обшитыми черным или синим бархатом летом, а в зимнее время — мехом.

Поверх халата ламы носили широкий плащ *орхимжи* желтого или бордового цвета, накиннув его на одно плечо и драпируя складками вокруг тела. Их одежда дополнялась головными уборами различной формы, соответствующими определенному духовному рангу и монастырской должности.

В крупных и богатых монастырях Монголии устраивались религиозные мистерии *цям*. Они были заимствованы из ритуала тибетского ламаизма, посвящались особо почитаемым персонажам буддийского пантеона и ряду божеств, связанных с дубуддийскими культурами. Торжественное представление происходило на специальной площади. Перед собравшимися зрителями появлялись участники мистерии, облаченные в специальные костюмы и головные уборы. У некоторых из них на головах были огромные маски.

**Маски
и костюмы
мистерии цам**



11. СЕДЛО И СТРЕМЕНА. 1-я пол.
XX в. Дерево, сталь, серебро,
ткань, кожа



12. МУЖСКОЙ ПОЯСНОЙ НАБОР.
Нач. XX в. Сталь, серебро, рог, кожа,
чеканка, гравировка



13. ЖЕНСКИЙ ГОЛОВНОЙ УБОР.
XIX в. Серебро, бирюза, кораллы,
авантюриш, чеканка, гравировка,
филигрань, инкрустация

В собрании ГМИНВ хранится костюм одного из участников *цама*. Он шит из красного шелка, имеет отрезную приборенную по бокам юбку и треугольные с широкой проймой рукава. Легенда рассказывает, что такая форма рукавов не случайна: один из защитников буддизма спрятал в них лук и стрелы, которыми поразил тибетского царя Лангдарму, пытавшегося искоренить учение Будды.

Поверх халата надевалась специальная пелерина квадратной формы и передник, сшитые из шелковой материи и украшенные аппликацией и вышивкой. Костюмы главных персонажей мистерии дополнялись многочисленными ожерельями и подвесками из костяных шариков — «жемчужин», составлявших сложный убор.

Однако главное внимание зрителей было обращено на огромные маски-головы. Сделанные из папье-маше и расписанные яркими красками, они изображали людей, животных, птиц, лики демонов. В масках мистерии *цам* ценилось умение художника придать выразительность пластическим объемам, используя декоративные возможности материала — ткани, кожи, дерева, металла (ил. 10).

Одной из главных особенностей искусства позднего средневековья в Монголии была его неразрывная связь с народными традициями художественного ремесла, продолжавшего развиваться и совершенствоваться. В первую очередь это относится к обработке металла. В зависимости от материала и назначения предмета выбиралась та или иная техника — литье, ковка, штамповка, гравировка, чеканка, насечка, инкрустация цветными камнями по металлу, полировка, серебрение, золочение.

В собрании ГМИНВ хранится седло, выполненное в первой половине XX века, но повторяющее все характерные особенности оформления, узаконенные традицией. Деревянный каркас седла покрыт яркой шерстяной тканью, на которой укреплены выпуклые серебряные накладные розетки с прочеканным растительным орнаментом. По краю луки идет узкая серебряная пластинка с гравированным узором в виде выющегося побега. По бокам седла на кожаных ремнях спускаются стремена. Форма, материал и декор стремен остаются практически неизменными со времени Монгольской империи. Стремена ковали из стали, отливали из меди или бронзы, покрывая верхнюю часть арки изображениями звериных голов, розеток, благожелательных символов (ил. 11).

В повседневном быту монголы широко использовали разнообразную металлическую и деревянную посуду. Наиболее распространенными были чаши *аяга* для чая и кумыса. Вырезанные из березового корня или капа, они имели полусферическую форму и низкий поддон. Чаши берегли, обрамляли серебряными чеканными пластинами и хранили в специальных футлярах. Древняя кочевническая традиция изготовления таких чаш дожила до наших дней.

В музее находится чаша, выполненная мастером Б. Тожилом в 1947 году. Наружная поверхность серебряного оклада чаши украшена орнаментом

Художественный металл

из переплетающихся растений, а на донышке мастер поместил медальон с рельефной фигуркой коня, образ которого у монголов всегда связывался с представлениями о достижении цели, об успехе и с другими благопожеланиями.

В коллекции музея хранится сосуд и подставка к нему, выполненные в 1947 году известным мастером-торевцом С. Гюнчигом. Его форма и исполнение очень характерны для традиционного декоративно-прикладного искусства Монголии. Тулово сосуда мастер украсил широкими накладными серебряными поясами, между которыми расположены розетки с бирюзой и кораллами. Подвижную ручку украшают серебряные накладки со вставками из самоцветов. Плоское блюдо-подставку С. Гюнчиг сделал из латуни с накладными орнаментом из переплетающихся побегов растений, подобных узору самого сосуда, с аналогичными розетками, инкрустированными цветными камнями.

Столь же традиционными в монгольском искусстве оставались и другие предметы, исполнявшиеся мастерами-торевцами и ювелирами. Обязательной принадлежностью каждого мужчины-монгола был нож с длинным узким лезвием. Рукоять и ножны делались из дерева или рога и украшались серебряными накладками с богатым чеканным узором, нередко расцветочным инкрустацией (ил. 12).

Другой непременной принадлежностью монгола-кочевника было огниво. Оно имело традиционную форму в виде кошелька из темной кожи с металлическими накладками с прочеканенным ажурным орнаментом (ил. 12).

В коллекции ГМИНВ хранится небольшое, но интересное собрание традиционных женских ювелирных украшений конца XIX — начала XX века. В него входят, например, пара изящных заколок для волос из белого металла, украшенных мелким речным жемчугом, литые серебряные браслеты, края которых трактованы в виде стилизованных голов драконов.

Замечательным произведением ювелирного искусства XIX века является женский головной убор народности халха. Он состоит из небольшой металлической шапочки, к которой прикреплены височные подвески и назатыльник. Весь убор исполнен из серебра со вставками из полудрагоценных камней. Поверхность шапочки кажется кружевом из тонких серебряных сканых нитей, переплетения которых создают причудливый растительный орнамент (ил. 13).

Концы волос спускались на грудь женщины и убирались в специальные футляры-накосники, называвшиеся *усни гэр* — «дом для волос». Они имели жесткую основу, обшитую темным шелком или бархатом, поверх которой размещались серебряные или золотые накладки с чеканным орнаментом в виде знаков-благопожеланий.

Орнаменты, используемые монгольскими художниками, разнообразны, но создавались они на основе нескольких основных элементов: стилизованных изображений рогов — *эвр угалз*, «бесконечного узла» — *олзий хээ*, растительных узоров *навчин хээ* и *цэцэг хээ* и других. Орнаменты



14. Д. Гунд. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ *МОРИН-ХУР*. 1949.
Дерево, кожа, резьба, раскраска

читались и воспринимались монголами как знаки-символы. Выбор места расположения орнамента и его величины должен был соответствовать полу и возрасту владельца предмета, отражать его принадлежность к определенному социальному слою и этнической группе.

**Художественные
изделия
из дерева**

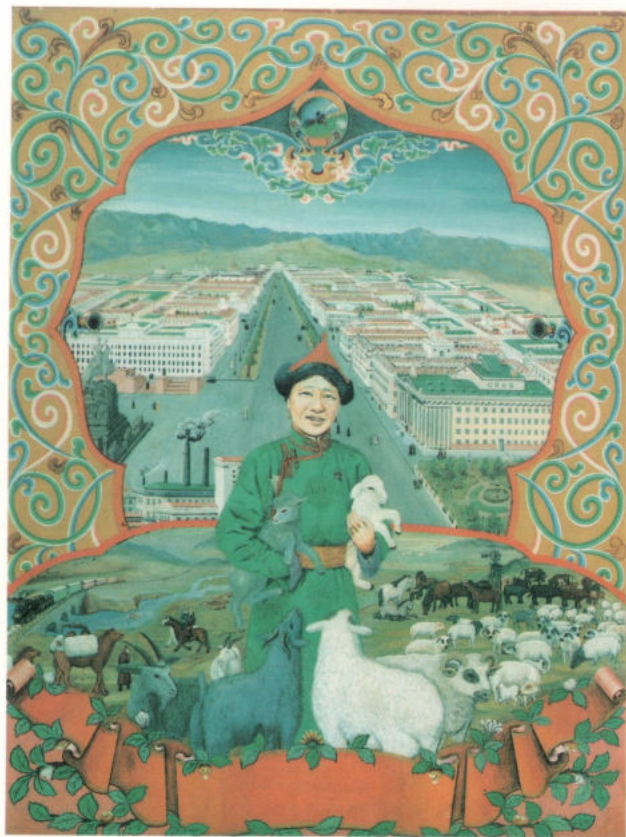
В жизни и искусстве монголов большое место занимали изделия из дерева. Легкость, прочность и, главное, доступность делали дерево незаменимым материалом в условиях кочевой жизни. Использовалась древесина лиственницы, кедра, тополя, липы, корень березы и каповые наросты на ее стволе, береста. Стремление народных мастеров украсить самые обычные бытовые предметы положило начало искусству резьбы и росписи по дереву. В технике резьбы преобладали простейшие порезки с неглубокими выемками, среди которых треугольники, ромбы, квадраты, решетки. На их основе народные мастера создавали богатейшие по формам и ритмам узоры.

Интереснейшей областью народного художественного творчества является создание резных деревянных фигурок домашних животных и других персонажей реальной и мифологической фауны. Анималистические скульптуры выполнялись из простого дерева с использованием различных технических и художественных приемов. Они невелики по размерам, представляют животное в статичной, но характерной позе, раскрашены или сохраняют естественный цвет древесины.

Традиция создания скульптур животных — очень древняя, связанная с культами плодородия и почитания животных-первопредков. Статуэтки животных, и прежде всего скульптуры «шести видов домашнего скота» — коня, быка или коровы, яка, верблюда, овцы, козы — помещались раньше рядом с изображениями ламаистских божеств в домашних алтарях.

К пластике малых форм монгольского декоративно-прикладного искусства относится и изготовление шахматных фигур. Их сюжеты не были строго регламентированы, каждый раз являясь оригинальными и неповторимыми. Например, короля могли изображать в виде монгольского князя, сидящего на троне, ферзя в виде льва, барса или тигра, слона — в виде верблюда, ладьи — в виде повозки или автомобиля. Иногда шахматная фигура представляла собой скульптурную композицию — всадник на лошади. Эта традиция продолжает жить и сегодня. Народные мастера заимствуют свои сюжеты из окружающей жизни или повторяют столь популярные в народе изображения животных.

Из дерева делали распространенные в Монголии музыкальные смычковые инструменты — *хуры*. В собрании ГМИНВ хранится инструмент, гриф которого украшен скульптурной головой коня (ил. 14). Он создан в 1949 году мастером Д. Гундом и повторяет все особенности подобных старинных инструментов. Их называют *морин-хурами* и связывают с легендой о пастухе Хухо Намжиле и его скакуне. Потеряв коня, пастух сделал инструмент, звуки которого должны были напоминать ему голос четвероногого друга.



15. Д. Манибадар. ГОРОД И ДЕРЕВНЯ.
1948. Бумага, темпера

**Художественные
изделия
из кожи**

В каждой монгольской семье умели обрабаты-
вать кожу, изготавливать из нее одежду, обувь,
предметы обихода. Кожаные изделия украшали
крашением, тиснением, аппликацией, прошивкой,
вышивкой. Традиционным было изготовление ко-
жаных сосудов-фляг для хранения воды, сшитых из шкур крупного
рогатого скота. Они имели характерную форму с туловом в виде подков-
вы с длинным узким горлом, сохраняя при самой сильной жаре жид-
кость прохладной, а в мороз не давая ей замерзнуть. В прошлом такие
фляги делали с перегородкой посередине, наливая в них разные напитки.
В монгольской летописи «Алтан Тубчи» сохранился рассказ о том, как
одна из монгольских княгинь отомстила своему врагу. Предложил ему
выпить из своей фляги, она пила воду, а ему дала яд, налитый в другую
половину.

Из кожи шили подголовные подушки, части конского убора, на кото-
рые шла только хорошо выделанная и окрашенная кожа. Из нее же
шли традиционную монгольскую обувь — сапоги *гуталы*. Они имеют
общую для мужчин и женщин форму: загнутый вверх носок,
массивную подошву без каблука. Передвигаться пешком в такой
обуви трудно, зато, сидя в седле, всадник устойчиво опирается ею
о стремяна. *Гуталы* различались по своему орнаменту и его распо-
ложению на поверхности. Аппликативные узоры из цветной кожи
нашивались вдоль верхнего края, на шиколотках, носках, пятках. Во-
внутрь надевали *оймс* — носки из войлока, фетра или простеганной
на ватной подкладке ткани с нарядной вышивкой, видневшейся над
краем сапога.

Кожа и шерсть животных были материалами, которые с глубокой
древности использовались для изготовления бытовых и художест-
венных предметов. Из шерсти валяли войлоки, идущие на покрытие
юрт, разнообразные подстилки, а также служившие для изготовления
одежды, мешков, принадлежностей костюма. Войлоки окрашивали,
украшали прошивкой, аппликацией из цветных ярких тканей, шкур,
 меха. В настоящее время изготавливают в основном одноцветные белые
войлоки, обшитые по краям тканью черного или красно-оранжевого
цвета, с простежкой в виде геометрического орнамента из ромбов,
квадратов, клеток.

**Художественные
изделия
из камня**

Монголия очень богата драгоценными и полу-
драгоценными камнями. Однако до наших дней
сохранилось немного произведений камнерезно-
го искусства. В основном это мелкая декоратив-
ная пластика и ювелирные изделия со вставками
из цветных камней: коралла, бирюзы, изумруда, аметиста, сердолика,
агата, яшмы, халцедона, горного хрусталя.

Работы современных мастеров — Д. Дагвы и П. Чойнзона — отлича-
ются высоким мастерством исполнения, стремлением выявить природную
красоту камня.



Художественная обработка кости существовала
у монголов с глубокой древности. Из нее делали
разнообразные предметы повседневного обихо-
да — сосуды, пороховницы, футляры, детали
стрел, гребни, рукояти оружия. Костяные на-
кладки служили для украшения предметов из других материалов.
В основном использовалась кость домашних животных, реже — слоно-
вая. Техника резьбы была разнообразной, но в основном применялась
рельефная и сквозная резьба и гравировка. Излюбленным мотивом
орнамента был завиток, стилизованное изображение рогов животных
или побегов растений.
Очень своеобразна пластика малых форм из кости. Для работ резчиков
по кости — Ж. Гялава, Д. Гунда, С. Сэнгэ, Д. Доржа, Д. Дамдинсүр-
на — характерна острота и яркость характеристик, обобщенная стилиза-
ция форм, точность деталей, умение выявить красоту материала. Со-
временные мастера-косторезы расширяют круг сюжетов своих произ-
ведений, стремясь сохранить высокий уровень обработки материала,
повысить художественную выразительность изделий, преодолеть нату-
рализм, присущий работам 1950—1960-х годов.

**Художественные
изделия
из кости**

16. Д. Дамдинсүрэн. УРГИНСКИЙ
НАДОМ. 1964. Фанера, гуашь



17. У. Ядамеурэн. СТАРИК-СКАЗИ-
ТЕЛЬ. 1958. Бумага, гуашь



18. А. Сэнгэцооно. ОРХОНСКИЙ
ВОДОПАД. 1967. Бумага, гуашь

Рождение современного изобразительного искусства Монголии связано с победой Народной революции в 1921 году и провозглашением в 1924 году Монгольской Народной Республики.

Современный период

В 1920—1930-х годах центром художественной жизни страны являлся Государственный народный театр в Улан-Баторе, при котором были созданы курсы и организованы мастерские, где преподавали не только монгольские художники, но и приглашенные советские мастера. В разное время там работали О. И. Бектеева, Н. Н. Бельский, С. А. Бушнев, Л. Шенаур, Ц. С. Сампилов, К. И. Померанцев и В. П. Померанцева-Шершун. Наиболее талантливые выпускники этих курсов продолжали учебу в художественных вузах Советского Союза.

В те же годы продолжали работать и мастера старшего поколения, чье творчество сформировалось под влиянием дореволюционных традиций национального искусства. Среди них был Д. Манибадар (1889—1963). Получив художественное образование под руководством известного мастера Б. Шаравы, он овладел техникой станковой и монументальной живописи, многими видами декоративно-прикладного искусства. В собрании ГМИНВ хранится несколько его произведений. Среди них — картина «Город и деревня», написанная Д. Манибадаром в 1948 году (ил. 15).

Работа Д. Манибадара характерна для своего времени тем, что художник, чье творчество сформировалось в традициях искусства XIX века, обращается к совершенно новым, светским сюжетам, пытается освоить приемы линейной перспективы. Он изображает не конкретную сцену, а некий символ нового времени с соответствующими ему атрибутами, такими, как паровоз, улицы и здания современного Улан-Батора. Нензменно присутствует в работах художника и орнамент с его древней благопожелательной символикой.

Если часть художников старшего поколения, подобно Д. Манибадару, стремилась старые традиционные формы и методы живописи осовременить, наполнить новым содержанием, то другие избегали этого компромисса, продолжая писать свои полотна так, как писали ранее. Например, художник Д. Дамдинсүрэн обучался в монастыре, а затем какое-то время был учеником Б. Шаравы, как и Д. Манибадар. Свои лучшие произведения он создал в 1960-е годы, выбрав для них сюжеты из прошлого Монголии. В собрании ГМИИВ хранятся авторские повторения (1964) двух из них: «Праздник Майдара в Урге» и «Ургинский надом» (ил. 16). Они значительны по размерам, но письмо их напоминает миниатюру — так тонки линии и нежны цвета. В картинах Д. Дамдинсүрэна нет главных действующих лиц — полотна заполнены изображениями множества людей. Основному сюжету сопутствуют десятки других — веселых и печальных. Для художника одинаково важны и события, вокруг которых строится основное действие, и происходящие одновременно менее значительные эпизоды.

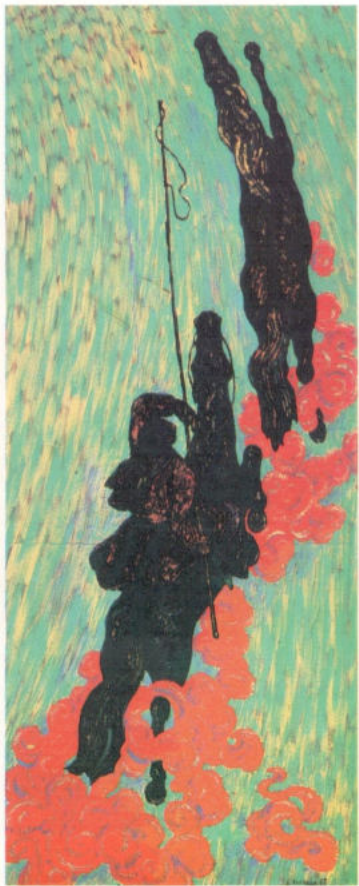
Д. Дамдинсүрэн со скрупулезностью ювелира изображает костюмы, детали оружия, украшения, прописывает контуры фигур, лица. Очень многое роднит творчество художника с произведениями мастеров прошлого, и в первую очередь с работами его учителя Б. Шаравы.

Наряду с профессионалами в 1920—1940-х годах работали художники-самоучки, получившие лишь основы специального образования. Для их произведений характерны сюжеты, являющиеся приметами новой жизни. Они исполнены с большой искренностью, наивным откровением, хотя часто грешат ошибками в построении, рисунке, цвете. Частое явление в живописи того времени — плакатность образа: изображение человека крупным планом на фоне уходящей в даль перспективы. Пейзаж начинает играть значительную роль, но в нем отсутствует даже намек на конфликт, борьбу стихий — праздничный мажор, покой и счастье в природе должны соответствовать и настроению людей. Складывается отрезделенный штамп в изображении природы, который бытует с небольшими изменениями до начала 1960-х годов.

Наряду с пейзажной живописью, бытовым и героико-эпическим жанрами появляется портретное искусство, в котором внимание художников привлекают люди новой формации — передовики производства и деятели культуры. Их изображения уже не являются передачей чисто внешних особенностей, как, например, этнической характеристики персонажа, а представляют черты личности свободного человека с присущими ему



19. Н.-О. Цултэм. ЖЕМЧУЖНЫЕ ПОДВЕСКИ. 1971. Холст, масло



20. Д. Амгалан. КРАСНАЯ ПЫЛЬ. 1967.
Фанера, картон, гуашь



21. Д. Амгалан. БЛАГОПОЖЕЛАНИЕ
СЫНУ. 1968. *Холст, масло*



чувством собственного достоинства, независимостью, спокойной уверенностью в себе. Однако многим работам свойственны застылость, официозность, объясняющаяся отчасти отсутствием необходимого мастерства и стандартной манерой письма. В собрании музея хранится очень характерный для этого времени портрет девушки, написанный У. Ядамсүрэн в 1948 году. Уржингийн Ядамсүрэн — автор ряда произведений, открывших новое направление в живописи 1960—1970-х годов, ориентированное на возрождение лучших традиций национального искусства и названное *монгол зураг* — «монгольский рисунок». В собрании нашего музея есть авторские повторения наиболее известных произведений У. Ядамсүрэн. Это — «Старик-сказитель» (1958, ил. 17) и «Девушка, играющая на шанзе» (1959, ил. на 4-й ст. обл.).

Художники, работающие в стиле *монгол зураг*, стремятся возродить технические секреты средневековой живописи, лежавшие в основе ее уточненной декоративности и эмоционального воздействия на зрителя. Так, А. Сэнгэцхои плодотворно работает над созданием картин, написанных в манере *нагтан* — на черном фоне с тонким абрисом предметов и легкой тонировкой в два-три цвета. В собрании ГМИНВ имеются его работы, среди которых «Портрет художника Б. Шарав» (1962), «Соперники» (1967) и прекрасный пейзаж «Орхонский водопад» (1967, ил. 18), написанный в технике *нагтан*.

22. С. Нацагдорж. ФЛЕЙТИСТ. 1962.
Бумага линогравюра



23. Н. Жамба. УЧЕНЫЙ. 1963 Бронза,
литье

Новый период в монгольском изобразительном искусстве, начавшийся в 1960-х годов, отмечен не только сложением стиля *монгол зураг*, но и возросшим профессионализмом художников. Одним из ведущих живописцев Монголии является Н.-О. Цултэм, окончивший в 1951 году Московский художественный институт имени В. И. Сурикова. Вернувшись после учебы на родину, он много работает. Персонажи его ранних картин — герои труда, лучшие люди страны. Помимо портретов и жанровых полотен, он пишет пейзажи. Один из них — «Дорога» (1971) — хранится в собрании музея. Творчество Н.-О. Цултэма, казалось, спокойно и благополучно развивалось в рамках социалистического реализма до начала 1980-х годов, когда в творчестве художника произошел резкий качественный скачок. Он начинает интенсивно работать в направлении *монгол зураг*, создавая произведения в лучших традициях прошлого. В его полотнах преобладает живописное начало с присущим ему повышенным чувством цвета, декоративностью линии (ил. 19).

Поиски обобщенной поэтизации образа, его эпической интерпретации в картинах Н.-О. Цултэма созвучны творчеству Д. Амгалан, для которого живописные приемы традиционной живописи не сводятся к простому заимствованию, а претерпевают сложную трансформацию. Примером этого могут служить картины диптиха «Минув капитализм» — «Вера» и «Молитва» (1964—1966), в которых художник использует прием наложения нескольких контурных рисунков один на другой, что присуще традиционной живописи.

В собрании ГМИНВ представлены наиболее значительные работы Д. Амгалан. Одна из самых интересных — «Красная пыль» (1967, ил. 20). Тема скачки, единоборства и союза человека и коня очень популярна в искусстве Монголии. Но Д. Амгалан дает столь неожиданную интерпретацию этой темы, что его картина сразу стала одним из известнейших произведений современного монгольского искусства. Композицию своей картины Амгалан строит как бы с высоты птичьего полета: распластавшись по земле, мчатся в бешеной скачке конь и преследующий его всадник. Их черные силуэты на изумрудно-зеленом фоне картины окутаны облаками красной пыли, поднимающейся из-под копыт коней. Фигуры коня и его преследователя образуют изогнутый абрис, вписанный в сильно вытянутый по вертикали прямоугольник картины. Этот прием вместе с резким увеличением планов создает ощущение скорости и неудержимости движения, которые подчеркивает манера наложения краски. Д. Амгалан наносит краску на фон сухой плоской кистью, которая как бы царапает незаастывшую пастообразность краски фона, создавая своеобразную фактуру, которая воспринимается как мелькающая во время быстрой езды земля. В собрании ГМИНВ хранится несколько наиболее значимых, программных работ Д. Амгалан: «В местности Жахаи Шарга» (1967), «Благопожелание сыну» (1968, ил. 21), «Школа в Дариганге» (1976).

Д. Амгалан работает не только как живописец, но и как график в технике линогравюры и шелкографии. Две его линогравюры представлены в собрании музея: «Доброе утро, мама» и «В школу». Это графические

листы из серии «Утро Монголии», созданной в 1962 году и сразу принесшей большую популярность художнику.

Графика современной Монголии в коллекции музея представлена работами авторов: С. Нацагдоржа — «Табунщик» (1962) и «Флейтист» (1962, ил. 22), О. Нямсүрэн — «На пастбище» (1963), М. Цэдэва — иллюстрация к «Поэме о двух скакунах» (1968) и других.

В последние годы начинает возрождаться искусство скульптуры. В собрании ГМИНВ представлены работы мастеров разных поколений и творческих манер. Среди них произведение одного из старейших скульпторов республики Нямына Жамбы «Ученый» (1963, ил. 23.) Мастер изобразил фигуру сидящего старого мудрого человека, сосредоточенно изучающего древний трактат. Отлитая в бронзе, она являет собой пример продолжения традиций в создании пластики из металла.

В собрании музея хранится скульптурная композиция «В метель» (1962), исполненная в граните Д. Дамдимой — первой в Монголии женщиной-скульптором. Ее работа представляет собой обобщенную полуфигуру человека, контуры которой словно «стерты» порывами снежной бури. Преодолевая ее, человек вступает в драматическую борьбу с силами природы. Это — одна из немногих скульптур в современном искусстве Монголии, чья выразительность достигнута пластическими средствами. В последнее время монгольское искусство привлекает к себе все большее внимание не только в стране, но и за рубежом. Живописцы, скульпторы, графики, мастера декоративно-прикладного искусства, среди которых с каждым годом становится все больше талантливей молодежи, утверждают новое в искусстве. Этот сложный творческий процесс свидетельствует о большом творческом потенциале монгольского искусства, о его сегодняшних и завтрашних успехах.

Коллекция монгольского искусства в Государственном музее искусства народов Востока — одна из крупнейших в странах СНГ. Она насчитывает около тысячи произведений живописи, графики, скульптуры и различных видов декоративно-прикладного искусства.

Первые экспонаты, положившие начало коллекции, поступили в музей в 1919 году из собрания Гавронского, а позже из собраний П. И. Щукина, И. С. Остроухова, Е. И. и Ф. Е. Вишневиных, Д. И. Мельникова. Тогда же в музей стали поступать отдельные произведения и группы предметов из государственных собраний: Иваново-Вознесенского краеведческого музея, Музея новой западной живописи, Музея-усадьбы «Остафьево», Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского), Музея антропологии МГУ, музеев Таганрога, Читы, Якутска. Особенно значительными были поступления из Музея народов СССР (1929), библиотеки им. А. М. Горького при МГУ (1966), откуда в музейное собрание были переданы произведения живописи XVIII—XIX веков, бронзовая скульптура XVII—XIX веков и отдельные предметы декоративно-прикладного искусства.

С начала 1920-х годов в музейное собрание стали поступать произведения искусства, подаренные коллекционерами или приобретенные у них через Государственную закупочную комиссию: в 1929 году — из коллекции Ч. С. Гэтэй, в 1937 году — деревянная народная скульптура из собрания Чудинова, в 1945 году — живопись из собраний Крюкова и А. Н. Толстого, а в 1947 году — из коллекции Пенкоци.

Наиболее значительным пополнением коллекции монгольского искусства музея было приобретение в 1926 году собрания известного русского востоковеда А. М. Позднеева у его вдовы В. Н. Позднеевой. В него входили произведения живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, снабженные аннотациями с указанием места их приобретения, изготовления или бытования. В коллекции А. М. Позднеева были представлены наиболее чтимые и широко распространенные в до-революционной Монголии изображения персонажей ламаистского пантеона, исполненные в XVIII — начале XIX века. Поступление произведений традиционного монгольского искусства были так значительны, а интерес к ним так велик, что уже в 1927 году в музее была организована выставка и выпущен специальный каталог — один из первых в истории музея.

В настоящее время наиболее ценной и многочисленной является коллекция живописи периода позднего средневековья и нового времени (XVII — начало XX в.), насчитывающая более 300 живописных икон, а также собрание бронзовой пластики XVII — конца XIX века. В составе последней присутствует несколько уникальных произведений, связываемых нами со школой выдающегося деятеля монгольской культуры XVII — первой половины XVIII века Г. Дзанабадзара.

Музейная коллекция монгольского искусства неоднородна. В ней отсутствуют произведения раннего средневекового искусства, а некоторые виды декоративно-прикладного искусства представлены единичными экспонатами, но тем не менее она дает достаточно полное представление о развитии и основных особенностях искусства этой страны.

Современный раздел монгольского искусства в собрании музея представлен работами ведущих мастеров живописи, графики и скульптуры. Среди них — работы Д. Дамдинсүрэнэ, А. Сэнгэцохио, Д. Мнибадара, Н.-О. Цултэма, Г. Одоа, Д. Амгаланэ, Б. Чогсома, Л. Гавы и других. В коллекции декоративно-прикладного искусства Монголии главное место занимает скульптура малых форм: произведения резчика по дереву второй половины XIX — начала XX века Сожоо Цэмбэла и выполненные в дереве, камне и кости в 1940—1960-х годах работы мастеров Д. Гунда, Б. Гэлэгдандара, Ж. Гялава, Д. Дамдинсүрэнэ, Д. Дагвы, Д. Доржа, В. Дорждондога, Н. Лувсансүрэнэ, Д. Мааня, М. Сандагдоржа, С. Сэнгэ, П. Чойнзона. Большой интерес представляют произведения ювелиров и торцов С. Гюнчига и Б. Тожила, монгольских мастериц вышивки и аппликации.

- Корсенько В. А. Монгольская народная скульптура. М., 1990
- Кошечков Н. В. Народное искусство монголов. М., 1973
- Кошечков Н. В. Декоративное искусство монгольязычных народов XIX—середины XX века. М., 1979
- Ломакина И. И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор, 1970
- Ломакина И. И. Марзан Шарав. М., 1974
- Ломакина И. И. Улан-Батор. Л., 1977
- Майдар Д. Памятники истории и культуры монголов. М., 1973
- Майдар Д. Графика Монголии. М., 1988
- Ткачев В. Н. История монгольской архитектуры. М., 1989
- Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1982
- Цултэм Н.-О. Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзанабадзар. Улан-Батор, 1982
- Цултэм Н.-О. Монгольская национальная живопись «монгол зураг». Улан-Батор, 1986
- Цултэм Н.-О. Декоративно-прикладное искусство Монголии. Улан-Батор, 1987
- Цултэм Н.-О. Архитектура Монголии. Улан-Батор, 1988
- Цултэм Н.-О. Скульптура Монголии. Улан-Батор, 1989
- Щепетильников Н. М. Архитектура Монголии. М., 1960
1. Сита-Самвара. Конец XVIII в. *Бронза, литье, позолота*. 22 × 14 × 9 см. Инв. № 20110-1
 2. Цзонхава. 1-я половина XIX в. *Бронза, литье, гравировка, позолота*. 41 × 24 × 25 см. Инв. № 20107-1
 3. Дакия. XIX в. *Папье-маше, раскраска*. 24 × 15 × 11 см. Инв. № 17972-1
 4. Будда Амитабха в раю Суккавати. Начало XIX в. *Холст, шелк, минеральные краски*. 54 × 42,5 см. Инв. № 5932-1
 5. Рождение будды Шакьямуни. Начало XIX в. *Холст, шелк, минеральные краски*. 71 × 42 см. Инв. № 19987-1
 6. Белая Тара. Конец XVIII—начало XIX в. *Шелк, вышивка, аппликация*. 45 × 31 см. Инв. № 13304-1
 7. Наро-Дакия. Начало XX в. *Шелк, жемчуг, вышивка, аппликация*. 75 × 60 см. Инв. № 17400-1
 8. Фрагмент стеной завесы. Начало XX в. *Шелк, аппликация, вышивка*. 217 × 170 см. Инв. № 15969-1
 9. Сономшрэн (авторское повторение Ц. Жамерана). Портрет женщины в национальном костюме. 1948. *Холст, темпера*. 55 × 44 см. Инв. № 8445-1
 10. Маска мистерии *цам*. XIX в. *Папье-маше, шерсть, шелк, металл*. 140 × 40 × 30 см. Инв. № 5668-1
 11. Седло и стремена. 1-я половина XX в. *Дерево, сталь, серебро, ткань, кожа*. Высота 162 см, ширина 42 см. Инв. № 9352-1
 12. Мужской поясной набор. Начало XX в. *Сталь, серебро, рог, кожа, чеканка, гравировка*. Длина ножа 35,5 см, *огниво*. 10,8 × 6,5 см. Инв. № 5222-1
 13. Женский головной убор. XIX в. *Серебро, бирюза, кораллы, авантюри, чеканка, гравировка, филигрань, шкрустация*. Длина 115 см, ширина 27 см. Инв. № 11435-1
 14. Д. Бунд. Музыкальный инструмент *морин-хур*. 1949. *Дерево, кожа, резьба, раскраска*. Длина 115 см, ширина 27 см. Инв. № 8423-1
 15. Д. Манибадар. Город и деревня. 1948. *Бумага, темпера*. 50 × 67 см. Инв. № 8446-1
 16. Д. Дамдинсурэн. Ургинский надом. 1964. *Фанера, гуашь*. 80 × 119 см. Инв. № 16014-1
 17. У. Ядамсурэн. Старик-сказитель. 1958. *Бумага, гуашь*. 79 × 60 см. Инв. № 16010-1
 18. А. Сэнгпохио. Орхонский водопад. 1967. *Бумага, гуашь*. 47 × 73 см. Инв. № 17606-1
 19. Н.-О. Цултэм. Жемчужные подвески. 1971. *Холст, масло*. 100 × 79 см. Инв. № 17606-1
 20. Д. Амгалан. Красная пыль. 1967. *Фанера, картон, гуашь*. 168 × 75 см. Инв. № 16006-1
 21. Д. Амгалан. Благопожелание сыну. 1968. *Холст, масло*. 220 × 160 см. Инв. № 16111-1
 22. С. Нацагдорж. Флейтист. 1962. *Бумага, линогравюра*. 48 × 73 см. Инв. № 16021-1
 23. Н. Жамба. Ученый. 1963. *Бронза, литье*. 49 × 26 × 25 см. Инв. № 16028-1
 24. Зеленая Тара. 1-я половина—середина XVIII в. *Бронза, литье, позолота, шкрустация, раскраска*. 28,4 × 17,9 × 12 см. Инв. № 19929-1 (на 1-й ст. обложки)
 25. У. Ядамсурэн. Девушка, играющая на шанзе. 1959. *Бумага, гуашь*. 85 × 63 см. Инв. № 16021-1 (на 4-й ст. обложки)

304



Искусство Монголии

Проспект

Редактор *Е. Р. Каньковская*
Художественный редактор *Л. Г. Бакушева*
Технический редактор *М. Ю. Мироновская*
Корректор *Л. А. Ежова*

Сдано в набор 23.03.92. Подписано в печать 24.04.92. Формат 60×90 1/16.
Бумага мелованная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,0. Тираж
6000 экз. Изд. № 3. Зак. 146

Рекламное агентство «СОРЕК», 125047, Москва, ул. 1-я Брестская, 62
МПО «Первая Образцовая типография», 113054, Москва, ул. Валовая, 28

УКУУСТРО МОНГОЛУУ

