

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43>

Шишин Михаил Юрьевич

ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА МОНГОЛИИ В XX-XXI ВЕКАХ

В статье проводится анализ развития современного искусства Монголии и выделяются три фактора, оказавшие на него особенно сильное влияние. На первом этапе 30-90-х гг. прошлого века доминирующим было влияние со стороны российской школы искусств, после 90-х годов происходит сближение монгольских художников с западноевропейскими мастерами, и с этого времени можно говорить о полистилизме в монгольском искусстве как главной его характерной черте. Базовым является древняя и богатейшая традиционная культура Монголии и буддийское искусство. Оно обогатило художественный язык не только образами, цветовыми сочетаниями, но и органичным выстраиванием композиции, организации художественного пространства, что заложено в системе пропорционирования в так называемых иконометрических построениях.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/6/43.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 6. С. 207-211. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Теория и история искусства

Theory and History of Art

УДК 7.036.8

Дата поступления рукописи: 25.04.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43>

В статье проводится анализ развития современного искусства Монголии и выделяются три фактора, оказавшие на него особенно сильное влияние. На первом этапе 30-90-х гг. прошлого века доминирующим было влияние со стороны российской школы искусств, после 90-х годов происходит сближение монгольских художников с западноевропейскими мастерами, и с этого времени можно говорить о полистилизме в монгольском искусстве как главной его характерной черте. Базовым является древняя и богатейшая традиционная культура Монголии и буддийское искусство. Оно обогатило художественный язык не только образами, цветовыми сочетаниями, но и органичным выстраиванием композиции, организации художественного пространства, что заложено в системе пропорционирования в так называемых иконометрических построениях.

Ключевые слова и фразы: искусство Монголии XX-XXI веков; иконометрия; Б. Шарав; Л. Намхайцэрэн; монгольские художники.

Шишин Михаил Юрьевич, д. филос. н.

Алтайский государственный технический университет имени И. И. Ползунова, г. Барнаул

shishinm@gmail.com

ОСНОВНЫЕ ФАКТОРЫ В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА МОНГОЛИИ В XX-XXI ВЕКАХ

Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ и Министерства образования, науки и культуры Монголии «Искусство Монголии в историко-культурном контексте Евразии: российско-монгольские диалоги от истоков до современности» № 19-512-44007.

В отношении современного искусства Монголии прочно укрепилось мнение, что оно сформировалось под влиянием российской школы искусства. Это убедительно показано в работах монгольских и российских искусствоведов [4; 7; 9; 12; 14]. Однако более внимательное изучение творчества художников этой страны заставляет уточнить эту точку зрения. Поэтому постараемся представить важнейшие факторы, повлиявшие на монгольское изобразительное искусство: монгольское традиционное народное и религиозное буддийское искусство, российская школа изобразительного искусства и западноевропейская школа. Последняя начала оказывать серьезное влияние в период социальных реформ в Монголии в 1990-х годах. Это связано, в первую очередь, с тем, что ряд монгольских художников получили художественное образование не только в европейских, но и американских, а отчасти и южно-корейских художественных учебных заведениях. Но на этом подробнее мы остановимся ниже.

Чтобы раскрыть генезис монгольского искусства в XX-XXI вв., необходимо выделить в нем несколько этапов. Уже проведенные искусствоведческие исследования подтверждают, что реалистическое современное искусство в Монголии начало формироваться в первой трети XX века под влиянием российских художников (К. И. Померанцев и др.). Второй этап (1950-1990 гг.) связан с обучением значительного числа монгольских художников, которые ныне составляют лидирующую группу в современном искусстве, в институтах Российской академии художеств – Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина и Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова. И, наконец, третий, текущий этап приходится на начало 1990-х годов и характеризуется тем, что в Монголию разными путями стало проникать современное западное искусство. Влияние шло, как уже упоминали, через образование, а также через различные художественные проекты – совместные выставки монгольских художников и их коллег из Европы, США, Японии, Южной Кореи и других стран.

Анализируя развитие искусства Монголии в XX веке, легко заметить решающую роль выпускников институтов Российской академии художеств не только в живописи, графике, скульптуре, но и в сценографии и искусствоведении, а также в художественном образовании. Хорошо заметно также, что монгольское изобразительное искусство в настоящее время, как и во всем мире, характеризуется полистилизмом. Есть крупные

объединения художников, которые развивают самобытный стиль монгольского искусства, опирающийся, в свою очередь, на традиции народного творчества и буддийской танки – монгол-зураг; многие художники активно работают в рамках экспрессионизма и абстрактных форм изобразительного искусства; но при всем этом реалистическое искусство прочно занимает одно из ведущих мест в художественном пространстве Монголии. Проходят крупные персональные и групповые выставки художников-реалистов, издаются монографические альбомы с серьезным анализом и научным обеспечением. Это заставляет, в частности, пристальнее взглянуть в феномен монгольского академизма и раскрыть специфику его развития в монгольской среде.

Уже были предприняты убедительные попытки описать сближение российской школы реалистического и монгольского искусства, выделен круг художников и искусствоведов, которые успешно окончили российские академические институты и другие художественные образовательные учреждения, где им были привиты основы российской академической реалистической школы искусства.

Знакомство с творчеством выпускников российских и европейских художественных университетов открывает у них одну очень интересную общую черту. Вернувшись на родину, художники, с одной стороны, сохраняют приверженность к школе, в которой они формировались как мастера искусства, а с другой стороны, на них вдохновляющим образом действуют богатейшие традиции народного художественного творчества, история, фольклор, эпос и сама природа Монголии. В результате довольно часто происходит весьма продуктивное объединение российской и западноевропейской школ с монгольскими художественными традициями. Это заметно обогащает творчество монгольских мастеров в пластическом и сюжетно-семантическом аспектах. Но этот феномен еще не получил достойного искусствоведческого осмысления.

Возвращаясь к вопросу о факторах, повлиявших на искусство Монголии в XX – нач. XXI в., предлагаем начать рассмотрение с вопроса о влиянии российской школы. Ключевая роль в этом процессе принадлежит Российской академии художеств, что также требует своего уточнения. В узком смысле это влияние будет связано с обучением в институтах Российской академии художеств живописцев, графиков и скульпторов из Монголии, многие из которых ныне являются лидерами монгольского искусства. Речь идет о почти ста художниках и искусствоведах, в числе которых можно назвать тех, кто уже обрел не только монгольскую, но и широкую международную известность: З. Уянга, Ц. Цэгмэд, Б. Чогсом и др. Большинство из них активно участвует в образовательной деятельности, что ведет к распространению традиции российской школы среди их учеников. Это хорошо заметно на выставках, особенно у тех, кто работает в стилистике классического реалистического искусства. Это в некотором смысле периферический эффект влияния российской школы, но весьма существенный, и проявился он не только в этом.

И. Ломакина, одна из первых давшая общую характеристику изобразительного искусства Монголии, называет ряд имен российских художников, которые оказались в этой стране в первые революционные годы [8, с. 27]. Например, упоминаются Л. Шенауэр, появившийся здесь с частями Красной армии, а покинувший Монголию в 1929, О. Бектеев, Н. Бельский; а С. Бушуев даже вел кружок изобразительного искусства. Пока об этих художниках сведений мало. Известной фигурой в этом ряду будет народный художник Бурятии Ц. Сампилов, имя которого носит ныне Бурятский республиканский художественный музей. Это признанный художник, фактически основоположник современного бурятского искусства. В Монголии он пробыв с 1925 по 1926 гг. Написал значительное количество картин, сделал первую в истории революционной Монголии персональную выставку, часть картин из которой была приобретена для будущего художественного музея. Здесь он встретился с Н. К. Рерихом в 1926 г., и встреча эта произвела на него незабываемое впечатление. Известно, что и сам Николай Константинович проникся интересом к начинающему тогда живописцу, дал ему очень ценные советы зрелого опытного художника и даже написал его пока необнаруженный портрет.

Этот 1926 г. должен быть особенно отмечен в истории современного искусства Монголии. Тогда в Урге, нынешний Улан-Батор, практически в одно время приезжают академик Российской академии художеств, известный художник и путешественник Н. К. Рерих и И. К. Померанцев. Для Рериха это был пункт подготовки к беспрецедентной экспедиции по малоизученным территориям Монголии, Китая и Тибета. Конечной точкой этой хорошо описанной экспедиции была Индия. В Урге экспедиция пробыла меньше года, и кроме подготовки к экспедиции Рерих как будто бы ничего не сделал для искусства Монголии. Известно, что Рериху предложили расписать занавес для театра, но он отказался и рекомендовал передать эту работу К. И. Померанцеву.

Но есть один эпизод, который стоит рассмотреть подробнее, а именно подарок Рериха Правительству Монголии картины «Великий Всадник», которая ныне украшает собрание Музея изобразительного искусства имени Дзанабадзара в Улан-Баторе. По поводу своего подарка Н. К. Рерих в одной из первых газет Монголии – «Известиях Улан-Батор-хото» пишет, что она связана с обновлением, начавшимся в Монголии, и ожиданием большинства его жителей Нового Мира. В буддийской традиции это связано с пришествием Будды-реформатора Ригден Джапо, который и изображен скачущим по небесам на полотне. Эта картина принадлежит к осевым, особо значимым в творчестве Н. К. Рериха. Но ценна не только этим. В ней русский художник проявил себя как чуткий человек, живо реагирующий на величайшие художественные достижения монгольской культуры, например, буддийской иконы – танки, и одновременно как прозревший духовные символы монгольского народа. Картина как будто бы напоминает собой по стилистике танку, но одновременно это и картина художника XX века, что отражается в технике исполнения, композиционно-пространственном решении, особенно в нижнем регистре картины, и других деталях.

Рерих и Померанцев не только были знакомы, но, судя по всему, близко сошлись и активно общались за время пребывания экспедиции в Улан-Баторе. Сибирский художник Померанцев прожил в Монголии

больше всех российских художников, кто приезжал в тридцатых годах. Вместе со своей женой В. И. Шаршун, тоже художницей, скульптором, они покинули Монголию в 1939 г. За тринадцать лет Иннокентий Константинович сделал невероятно много, проявил себя по сути дела во всех видах искусства. Отмечая его вклад, в 1960 г. монгольские художники в знак благодарности за его подвижнический труд открыли персональную выставку, где было представлено свыше ста картин из монгольских собраний. Кроме живописи он занимался сценографией, декоративно-прикладным искусством, графикой, создал памятник, посвященный Сухэ-Батору, который заслуживает особого внимания.

Видно, что при его исполнении мастер вдохновляется формой субургана – буддийской ступы. Замечателен и рельеф – скачущий красный всадник, композиционно и в некоторых деталях похожий на всадника с картины Н. К. Рериха. Эта важная деталь указывает не только на связь двух художников, но и на то, что и второй российский мастер смог проникнуться монгольской художественной и духовной культурой и осуществить *синтез* двух традиций – российского/европейского и монгольского искусства. Пророчески Рерих и Померанцев указали на синтез различных направлений в искусстве как продуктивное направление для искусства Монголии.

Огромная заслуга И. К. Померанцева еще в том, что он развернул широкое художественное образование, стал ориентировать монгольских одаренных ребят учиться дальше в России и в Академии художеств. Что и произошло позже – по сути дела классики монгольского искусства Гаваа, Цултэм и другие начинали свой путь в институты им. И. Е. Репина и В. И. Сурикова из студии Померанцева. Здесь стоит упомянуть и о его связи с Академией художеств. Сам он не получил академическое образование, учился в Москве в известной школе Ф. И. Рерберга, выпускника Российской академии художеств, прекрасного художника и талантливого педагога, воспитавшего плеяду замечательных мастеров. Таким образом, и через Померанцева, через его уроки в Монголии произошло знакомство с российской школой реалистического искусства монгольских художников. Сохранив тезис о синтезе двух художественных традиций, постараемся теперь хотя бы контурно наметить пути исследования другого важнейшего фактора развития монгольского искусства в XX – нач. XXI в., а именно влияния монгольской национальной художественной культуры на современных художников.

Попытку связать искусство XX века с художественным наследием, в первую очередь, с монгольским буддийским, по сути дела средневековым по формам искусством и народным художественным творчеством предпринимает И. Ломакина. По ее мнению, искусство первой половины и середины XX века связано с традиционным монгольским искусством, и в частности автор пытается обнаружить эти истоки у сложившихся и даже получивших образование в России художников через проявление монгольского самобытного стиля – монгол-зураг. Он генетически связан с буддийской танкой, ему присущи линейность, условность и декоративность цвета, плоскостность в построении полотна и миниатюрность. Ломакина верно подмечает часть этих черт у художников, например, у выпускника института им В. И. Сурикова У. Ядамсурэна [Там же, с. 41]. При внимательном рассмотрении действительно можно заметить проявление элементов этого стиля – в цветовой насыщенности и декоративности колористического решения произведений. Но это вовсе не обязательно может быть связано со стилем монгол-зураг, а может восходить к декоративно-прикладному искусству монголов с его богатой орнаментикой. Важным атрибутивным элементом монгол-зураг стоит считать композиционное решение картин – вид сверху, когда изображение открывается как бы с высоты птичьего полета, с высокой горы, как в картинах основоположника этого стиля Б. Шаравы [6]. Поэтому начинать выявление влияния культурного и художественного наследия на монгольских художников, по нашему мнению, стоит не с внешних признаков сходства, а с глубинных мировоззренческих оснований.

В этом плане проведенные философско-искусствоведческие исследования показывают, что одной из мировоззренческих и художественных констант являются парные противоположности арга-билиг, вокруг которых сложилось самобытное монгольское философское учение. Его суть уже получила освещение в научной литературе, и показано отражение арга-билиг как фундаментальной основы мироздания в различных видах изобразительного искусства [2; 3; 13].

В узком смысле этого понятия «арга» – форма, «билиг» – содержание, в более точном философско-диалектическом смысле эту пару понятий лучше сравнить не с Инь и Ян в китайской философии, а с Дао и Дэ – проявленным и непроявленным. Представление о невидимой стороне бытия прочно укоренено в сознании монголов. Очевидно, что после долгой разлуки с Родиной – например, обучения в других странах – возвращение и встреча с родной культурой обостряет восприятие и истории, и природы Монголии. Каждое событие, природный объект и т.д. открывается в особой эмоциональной обстановке, и всплывает родовая память и с детства воспринятая установка о наличии иной невидимой духовной составляющей мира. Это находит свое отражение в творчестве художников в разных аспектах, например, сюжетном – образ Чингисхана предстает как некий духовных символ (Ц. Цэгмэд). Может трансформироваться и система художественно-выразительных средств. Так, художница З. Уянга, создавшая серию графических работ, посвященных балету, явно стремится передать в работах не собственно балерин или сцены из балетных спектаклей, а некий внетелесный образ, скорее проекцию в духовной плоскости земных событий.

Эта тема требует более глубокого рассмотрения и усложняет ее еще и связь с грандиозной панорамой монгольской мифопоэтики. Она наполнена героическими образами, чего стоит только Гэсэриада – сказание о богатыре Гэсэре. Древние мифологические представления живы и ныне пронизывают всю жизнь монгола. Жилище: юрта, каждый предмет в ней, природные объекты – высокая гора, река, родник, просто отдельное дерево необычной формы – все обладает своей духовной сущностью. И зачастую именно ее, ощущая, и стараются

воплотить художники. У живописца Б. Чогсома в картине «Гоби» 1967 г. деревья, чьи корни уже высоко вышли из песка, но при этом не перестают сопротивляться жарким и студеным ветрам, предстают не в природном, а в эпико-героическом аспекте.

Народное искусство, изделия из войлока, дерева, металла, кожи вдохновляют современных мастеров, и они им посвящают свои произведения. Но порой оно в глубоко переработанном виде, как рефлексия, проявляет себя в ярких насыщенных цветовых сочетаниях, выразительных формах, восходящих к конкретным предметам домашнего обихода. Одним из популярных является образ тамги, в русском языке – тавро, которым метят скот. Это не только отличительный знак, это еще и знак рода, символ, который обладает опять-таки духовной сущностью, как правило, охранительной. Профессор Дулам, один из ведущих исследователей тамгообразных знаков, представил интересную мифологему Хозяина – покровителя всех знаков [5]. Принятая в народном искусстве символика знаков и даже цвета переключивается в полотна современных мастеров. Известно, что красный цвет в монгольской культуре означает не только жизнь, но счастье и радость, поэтому картины с данным содержанием в колористическом плане будут настроены на красную гамму. А знак ульзий – бесконечный узел, знак благопожелания – достаточно часто выступает в качестве композиционной структуры.

Теперь обратимся к буддийскому религиозному искусству, доминировавшему в XIX веке, и не только Б. Шарав (по сути дела, первый художник нового времени) начинал свой путь в искусство в мастерских при монастырях, но и У. Ядамсурен, Д. Дамдинсурэн и другие художники первой половины XX века. Многие из них, овладевая иконописью – искусством танки, естественно принимали многие стороны этого вида живописи. Это сказалось затем в декоративности колористического строя, условности изображений и прочем в их картинах позднего времени. Но есть еще одна сторона буддийской танки и скульптуры – особое композиционное построение и система пропорционирования, которые тщательнейшим образом разрабатывались сначала в монастырях Тибета, а затем были переданы в Монголию. Речь идет об иконометрии, и одним из выдающихся исследователей этой стороны буддийского искусства в настоящее время – ламой Пур-эвбатом – издан ряд фундаментальных по глубине и проработке темы книг [10; 11]. Овладевшему этой системой художнику прививалось чувство выразительной композиции и умение органично передать пространство в работе и сложные жесты и движения. Результатом этих исследований можно считать возрождение иконописания и художественного литья в Монголии практически с нулевой позиции. В репрессиях 30-40-х годов были буквально стерты с лица земли многие монастыри, переплавлены буддийские бронзовые скульптуры, расстреляны ламы, носители знания.

Танка очень популярна в художественной среде Монголии. В музеях и частных собраниях хранятся выдающиеся ее образцы. Художники, безусловно, вдохновляются этим видом искусства. Гипотетически может быть поставлен вопрос, не в обращении ли к танке формируется такое ясное чувство художественного пространства и способность в передаче сложнейших движений в картинах современных мастеров? И если это еще должно стать предметом пристального изучения, то работы мастеров первой половины XX века, сохранившие прямую связь с иконописными мастерскими, безусловно, считаются ориентирами для новых поколений художников. Таким образом, традиционное монгольское и буддийское искусство – это фундамент современных мастеров, и к нему прививаются различные художественные традиции извне.

Обратимся теперь к третьему фактору – влиянию других художественных школ на искусство Монголии. Эта тема еще только входит в орбиту изучения искусствоведов как в Монголии, так и за ее пределами. Логичным, на первый взгляд, является изучение творчества современных художников, получивших образование в европейских, американских, южно-корейских, японских художественных институтах. Заметим здесь, что есть отдельная тема контактов монгольских художников с китайскими мастерами и прохождения курсов обучения в Китае. Число таких художников неуклонно растет, можно назвать безусловных лидеров: Т. Отгонбаяр, Т. Нармандах, Т. Енхджин и другие.

Но данную тенденцию стоит рассматривать также и в историческом ракурсе. Приведем лишь один факт. Несмотря на все трудности 20-х годов, революционное Правительство Монголии направило большое число одаренных ребят на обучение в различные страны. Были среди них и те, кто увлекался художественным творчеством и хотел стать художником. Назовем лишь одно имя Лувсаншаравын Намхайцэрэн (1913-1992) – монгольский театральный художник, заслуженный деятель искусств Монголии. С 1938 г. он работает в Государственном музыкально-драматическом театре, ныне Театре оперы и балета в Улан-Баторе, который он сам фактически и организовал. Был председателем Союза художников Монголии, заместителем министра культуры, организовал крупнейшую выставку монгольского искусства в 1958 г., которая демонстрировалась во многих столицах Европы. Проявил себя как талантливый сценограф. Оформил спектакли «Искатель счастья Мунхэ» Ойдува, «Кремлёвские куранты», «Курманбек» Джантошева, балет «Шурале», оперу «Унен Гончиксумла» и другие. Его сын, художник Санчир, к слову, окончил институт им. И. Е. Репина в Ленинграде, в мастерской известного художника А. А. Мыльникова. Намхайцэрэн в возрасте 13 лет был направлен на обучение в Германию, учился в Викальсдорфской школе, в которой изобразительное искусство, по воспоминаниям художника, преподавали выпускники ныне всемирно известного Баухауса. Судя по двум работам Намхайцэрэна – «Автопортрету» (1940-е) и «Барханы Гоби» (1960-е), художник был знаком с европейским экспрессионизмом и пуантилизмом Синьяка и Сёра. С российской школой его сближает стремление к самоанализу и раскрытию психологического мира в портрете.

Выводы. Искусство в Монголии в XX-XXI вв. развивалось чрезвычайно стремительно и буквально за три первых десятилетия прошло путь от средневековых к современным формам художественного творчества.

Решающими в этом процессе были три фактора. Во-первых, мощная художественная культура, накопленная на протяжении тысячелетий. Во-вторых, российская школа реалистического академического искусства, которая доминировала с 30-х и до 90-х годов. В-третьих, искусство других, по преимуществу европейских стран, особенно сильно проявившееся после 90-х годов. В настоящее время все три фактора актуальны и по-разному сказываются в творчестве современных мастеров. Разумеется, есть примеры эпигонствующего характера, но доминирующей стоит признать тенденцию, направленную на синтез всех трех линий искусства, что усиливает значение монгольского искусства в современном евразийском художественном пространстве.

Список источников

1. **Баяртур Б.** Влияние советского искусства на монгольскую живопись // Россия и Монголия: культурная идентичность и межкультурное взаимодействие / отв. ред. В. М. Дианова. СПб.: Издательство философского факультета СПбГУ, 2011. С. 281-282.
2. **Белокурова С. М.** Использование учения арга билиг в сравнительном анализе монгольской буддийской иконографии [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/10/> (дата обращения: 08.04.2019).
3. **Белокурова С. М., Шишин М. Ю.** Теория интерпретации монгольской архитектуры с опорой на учение «арга билиг» в контексте иконологического метода // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения: материалы Восьмой всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (г. Барнаул, 23-24 июня 2016 г.). Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 2016. С. 307-313.
4. **Белокурова С. М., Шишин М. Ю., Уранчимэг Д.** Основные тенденции в современном искусстве Монголии: опыт интерпретации произведений искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 206-210.
5. **Дулам С.** Культурный код «танцующего человека» петроглифического комплекса Рашаан-Хад [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/9/> (дата обращения: 08.04.2019). DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.002.
6. **Иккерт Т. В.** Искусство монгольского художника Б. Шаравы: опыт интерпретации основных работ [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/> (дата обращения: 08.04.2019). DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008.
7. **Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории** / под ред. М. Ю. Шишина, С. М. Белокуровой, Д. Уранчимэг, Е. В. Макаровой. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2018. 321 с.
8. **Ломакина И. И.** Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
9. **Мушников Е. А.** Творчество монгольского художника Дагдангийн Амгала: национальное своеобразие и влияние русской живописной школы // Седьмые Снитковские искусствоведческие чтения. Барнаул, 2018. С. 156-163.
10. **Пурэвбат Г.** Их Монголын Бурхадын лагшин дурин хунь хэмжээний шугамын онол (Secret Proportions in Mongolian Buddhist Art). Улан-Батор, 2017. 406 с.
11. **Пурэвбат Г.** Их Монголын улалжлалт урлаг дахь амьедыг дурслэн бүтээхсүүр мэдэгдэхуун (Method of Depicting Animals in Mongolian Traditional Art). Улан-Батор, 2018. 410 с.
12. **Сергеева Т. В.** Национальные традиции и современность в живописи Монголии // Искусство и культура Монголии и Центральной Азии: доклады и сообщения всесоюзной научной конференции: в 2-х ч. М., 1983. Ч. II. С. 175-177.
13. **Учение арга билиг как ось монгольской культуры** / под общ. ред. М. Ю. Шишина. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. 182 с.
14. **Чутчева К. А.** Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы: дисс. ... к. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.

BASIC FACTORS OF THE MONGOLIAN ART DEVELOPMENT IN THE XX-XXI CENTURIES

Shishin Mikhail Yur'evich, Doctor in Philosophy
Polzunov Altai State Technical University, Barnaul
shishinm@gmail.com

The article provides an analysis of the modern Mongolian art development and identifies three key factors, which have influenced it. The first stage (the 1930-1990s) was characterized by the dominant influence of the Russian artistic school, after the 1990s the rapprochement of the Mongolian painters with the West European artists occurred. Since that period poly-stylism has become the basic distinctive feature of the Mongolian art. This artistic trend traces its origin back to the ancient and rich traditional Mongolian culture and Buddhist art. It has enriched the artistic language with images, colour schemes and harmonious composition, arrangement of artistic space, which is an inherent feature of the proportion system in so called iconometric compositions.

Key words and phrases: Mongolian art of the XX-XXI centuries; iconometry; B. Sharav; L. Namhaitseren; Mongolian painters.