

Парадоксы исторического сознания в монументальной скульптуре Улан-Батора. Об идеологической роли памятников в контексте «монгольского национального возрождения» XXI в.

Е. В. Яйленко, Д. Уранчимэг

Монгольский национальный университет искусств и культуры,
Монголия, 15140, Улан-Батор, 6-й квартал, 1

Для цитирования: Яйленко, Евгений, и Доржсүрэнгийн Уранчимэг. “Парадоксы исторического сознания в монументальной скульптуре Улан-Батора. Об идеологической роли памятников в контексте ‘монгольского национального возрождения’ XXI в.”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 2 (2024): 363–381.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.207>

В статье рассматривается монументальная скульптура Улан-Батора, возникшая в последние 20 лет. Исследуются различные процессы из области социально-политической и культурной жизни современной Монголии, определившие особенности образного содержания и художественной стилистики памятников выдающимся деятелям монгольской истории. Центральной идеей для них служит концепция национальной идентичности, утвердившаяся в духовной жизни страны после демократической революции 1990 г. и основанная на базе общего исторического прошлого. Представления о его великих достижениях в сегодняшней Монголии сконцентрированы в образе Чингисхана, который сам по себе служит воплощением национальной идеи монголов. Утверждение его культа, осуществляемое в условиях демократической страны с рыночной экономикой, является базовым элементом в процессе, обозначаемом нами как «монгольское национальное возрождение». Одной из форм его проявления стало возведение большого количества памятников Великому хану и другим историческим деятелям средневековой Монголии, осуществленное в рамках культурной политики монгольского государства. С другой стороны, в ней отчетливо прослеживается развитие идеи исторической преемственности, соединяющей разные исторические эпохи, что заставляет рассматривать, к примеру, коммунистических лидеров Монгольской Народной Республики как продолжателей дела средневековых властителей страны, с которыми их объединяли усилия по построению монгольской цивилизации. В статье показано, как происходит выражение данной идеи художественными средствами. Кроме того, рассмотрено, как разрешение проблемы включения зрителя в художественно-смысловое пространство памятника привело к появлению оригинальной типологии монументально-дидактического скульптурного ансамбля, высшей точкой в развитии которой стал памятник певцу и политику С. Цогтсайхану.

Ключевые слова: Монголия, Чингисхан, Монгольская Народная Республика, национальная идентичность, монгольское национальное возрождение, скульптура, памятник, Институт имени И. Е. Репина.

*Недаром скульптор в статую вложил
все, что я значил и зачем я жил.
И я сойду с блестящей высоты
на землю ту, где обитаешь ты.*

Ярослав Смеляков [1, с. 70]

Когда-то во времена классической древности в ходу была шутка, что на улицах Рима проще встретить бога, чем человека. Перефразируя ее, можно сказать, что в сегодняшнем Улан-Баторе молчаливое население памятников и скульптур вполне сопоставимо с числом городских обитателей (по крайней мере, в относительном выражении)¹. Если принять во внимание общую численность жителей полутора-миллионного города, то получится, что Улан-Батор занимает одно из первых мест на всем постсоветском пространстве по количеству скульптуры в расчете на состав городского населения. В интернете можно встретить упоминание о том, что в столице Монголии насчитывается 150, 170 или даже 230 памятников. Последняя цифра, озвученная однажды представителем мэрии, представляется наиболее вероятной, однако ее нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть в условиях, когда отсутствует полный перечень артефактов. В таком случае приблизительный подсчет показывает, что один памятник скульптуры приходится на каждые 6,5 тыс. жителей Улан-Батора. (Для сравнения, в Москве это число составляет 25 тыс. чел.)

В каждом из девяти районов города, включая новые кварталы, насчитываются десятки разнообразных скульптур. Если же добавить сюда многочисленнейшее население каменных львов, по восточной традиции украшающих собой вход в любое общественное здание, то тогда Улан-Батор выходит в лидеры среди столиц азиатских государств, за исключением Пекина, по количеству монументальной, монументально-декоративной и декоративной скульптуры на его улицах.

Еще больше поражает ее типологическое и жанровое разнообразие, в плане которого столица Монголии ничуть не уступает другим крупным городам мира. Подавляющее большинство памятников возникло в последние 20 лет, что заставляет думать об обусловленности их появления в силу разнообразных процессов в общественной и культурной жизни современной Монголии. Данное обстоятельство представляет особый интерес для исследователей, однако, насколько нам известно, скульптурное оформление Улан-Батора до сих пор не становилось предметом их внимания. Монография известных монгольских историков искусства профессоров Л. Сономцэерэна и Л. Батчулууна включает разделы о скульптуре, написанные интересно и содержательно. Один из них посвящен творческой деятельности С. Чоймбола, автора знаменитого памятника Сухэ-Батору. Однако изложение исследуемого материала в книге доведено только до 1989 г. [2]. Спустя 11 лет после ее выхода в свет была защищена диссертация монгольского исследователя Ж. Энхтувшина, посвященная традиции народного искусства и ее роли в развитии монгольской скульптуры XX в. [3]. Это весьма содержательная и полезная работа, необходимая для каждого, кто интересуется данной темой. Однако она позволяет изучить только предысторию заинтересовавшего нас вопроса. Сведения об отдельных мастерах

¹ Предварительная апробация данного исследовательского материала была представлена нами в докладе на пленарном заседании XII Международного научного конгресса ученых-монголоведов, прошедшего в августе 2023 г. в Улан-Баторе.

современной монгольской скульптуры можно также найти в фундаментальном издании по истории Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалан (Монгольский государственный университет искусств и культуры) в Улан-Баторе, где отмечена деятельность ряда ваятелей (С. Бадрал, Р. Энхтайван) [4]. Однако в целом еще не существует таких публикаций, где памятники и монументы Улан-Батора были бы осмыслены в качестве важного историко-культурного феномена. Наша статья призвана хотя бы отчасти восполнить эту лакуну.

Исследование заинтересовавшей нас темы важно уже хотя бы потому, что скульптурное оформление монгольской столицы обладает рядом совершенно индивидуальных особенностей художественной стилистики и семантики. Их верное понимание способно значительно приблизить к уяснению более общих закономерностей в развитии духовной культуры страны на нынешнем этапе развития. Главное состоит в том, что содержательная тематика памятников, установленных за последние два десятка лет, обладает отчетливо выраженной идейной доминантой, связанной с концепцией национальной идентичности, что крайне актуально для сегодняшней Монголии. Наша основная задача состоит в том, чтобы показать, какими оказались формы выражения данного идеологического дискурса на примере анализа художественного строя памятников и скульптурных монументов Улан-Батора.

Падение коммунистического режима в Монголии в 1990 г. создало идеологический вакуум, который был, однако, достаточно быстро заполнен идеями национального возрождения и обретения монгольской идентичности. Важную роль в этом процессе сыграли общественно-политические процессы 90-х годов, вызванные рыночными реформами и сопутствующими им тяжелыми последствиями, принесшими с собой инфляцию и массовое обеднение населения. В трудных условиях социально-экономического кризиса, сопровождавшегося крахом привычных идеологических парадигм, поиск национальной идеи стал выглядеть особенно актуальным. Ею стала концепция национальной идентичности монголов, основанная на базе общего исторического прошлого, реконструкция которого обрела в сегодняшней Монголии впечатляющие формы. Проведение в жизнь данной концепции составило важнейшую часть государственной политики в сфере идеологии. Основной задачей служило преодоление кризиса собственной идентичности, осуществляемое разными путями за счет формирования новых и вдобавок тесно взаимосвязанных идеологием в области религии, государственного и военного строительства, в духовной культуре.

Идеализация отечественной истории, обычно сопровождающаяся созданием соответствующих идеологием (нередко — мифологием) и поиском национальных героев, которые воплощают их собственной личностью и деятельностью, составляет важный признак нации, переживающей драматические перемены и настойчиво отыскивающей пути к выходу из общественно-политического кризиса. Примерами может служить последовательная мифологизация исторического прошлого в ослабленной социальными конфликтами Испании середины XIX в. [5] или чрезмерное возвеличивание фигуры Фридриха II в Германии 20-х годов, переживавшей жесточайший общественно-политический и экономический кризис после поражения в Первой мировой войне [6, р. 370–1]. При ретроспективном взгляде из эпохи упадка и нестабильности героические события национальной истории воспринимались

отнодью не только в ностальгическом модусе воспоминаний о навсегда утраченном величии. Их осмысление и последующая интерпретация с точки зрения постулатов господствующей идеологии превращали исторический нарратив в эффективное средство реконструкции этнокультурной идентичности нации. Что касается Монголии, то для нее обращение к собственной истории в подобных условиях было вдвойне актуальным, поскольку при социализме по разным причинам страна оказалась, по сути, лишена исторической памяти, которая простиралась бы дальше событий начала XX в. Идеологические соображения играли и тут, вне всякого сомнения, основную роль, поскольку коммунистический режим, как это было и в СССР, также ставил перед собой задачу создания удобной для него картины прошлого, из которой безжалостно выбрасывалось все, противоречившее установкам партийной идеологии. В этой связи достаточно напомнить, сколь неблагоприятным и даже враждебным было отношение партийного руководства к личности величайшего из монголов, Чингисхана, рассматривавшегося некогда как эталонное воплощение самой идеи феодального строя. В новой социалистической Монголии почитание Великого хана было заменено искусственным культом Ленина как доброго бога, могущественного повелителя Вселенной, сродни шаманским и буддийским божествам [7, с. 308]. Именно ему, наряду с Сухэ-Батором, отводилось господствующее место в новом пантеоне.

Понятно, что с изменением общественно-политического строя все должно было радикально поменяться, причем область монументальной скульптуры в силу ее ярко выраженной общественной актуальности демонстрирует наиболее примечательные примеры замены идейных ориентиров. Показательной в этом смысле выглядит история с демонтажем зимой 2012 г. гигантской статуи В. И. Ленина, до тех пор возвышавшейся перед гостиницей «Улан-Батор» (1953, скульптор С. Д. Меркуров). На освободившееся место был перенесен памятник классику монгольской литературы прошлого века Д. Нацагдоржу, выполненный в 1963 г. Л. Махвалом (между прочим, тогда же, в начале 60-х, именно Махвал создал стелу в честь Чингисхана, установленную в 1962 г. в сомоне Дадал Хэнтийского аймака на месте рождения Великого хана в ходе подготовки к 800-летию юбилею). В истории с памятником Ленину, вызвавшей определенный общественный резонанс, ярко обозначился приоритет, отныне решительно отдаваемый национальной тематике и образам отечественной истории.

Центральное место в их ряду принадлежало, разумеется, Чингисхану. После 1990 г. новый культ Великого хана составил основополагающий элемент этнокультурной идентичности монголов и всей национальной политики страны, заслонив героический культ Сухэ-Батора, в массовом сознании слишком прочно связанный с наднациональным социалистическим прошлым. В образе Великого хана сконцентрировались представления об основных достижениях отечественной истории, превратившие его в подобие национальной идеи монголов, тогда как атрибуты его власти стали в сегодняшней Монголии почитаемыми государственными символами [8, с. 125–9].

Последовательное утверждение культа Чингисхана государственными органами власти в современных общественно-политических условиях демократической страны с рыночной экономикой получило в историографии наименование «неотрадиционализма» [9, с. 96]. Нам представляется более уместным для обозначения

этого процесса термин «монгольское возрождение», или «монгольское национальное возрождение», поскольку он более точно выражает суть рассматриваемого явления. Чингисхан справедливо воспринимается в качестве символа духовного возрождения Монголии, получившего воплощение в форме многочисленных памятников и монументов. Самые известные из них — статуя в центре колоннады, украшающей фасад Дворца правительства (У. Болд, 2006), и исполинский конный монумент в Цонжин-Болдоге, район Налайх (Д. Эрдэнэбилэг, 2008). Что касается Улан-Батора, то упомянем также конную статую вблизи старого аэропорта (Международного аэропорта Буянт-Уха), установленную по случаю его переименования в 2005 г., а также изваяние Чингисхана возле гостиницы «Bayangol» в центре столицы и памятники, тематически связанные с личностью Великого хана: памятник Уэлун, матери Чингисхана (2019; вероятно, более точным было бы именовать его памятником легендарной прапаматери всех монголов Алунгоо), и памятник Шиги-Хутуху, его сводному брату и судьбе, с недавних пор украшающий площадь перед одноименным университетом юриспруденции (2023).

Их возведение было целенаправленно осуществлено в рамках культурной политики монгольского государства, имеющей своей основной задачей закрепление образа Чингисхана в качестве главного ориентира на карте национальной памяти. Установка наиболее крупных произведений явилась событием общегосударственного масштаба и была окружена ореолом поистине сакральной значимости, как и все, впрочем, что имеет отношение к почитанию Чингисхана и его реликвий. Однако у этого феномена, хорошо известного и не раз описанного в литературе, есть один интересный и важный аспект, проявляющийся не столько в масштабах нации, сколько в измерении частной жизни каждого из ее представителей. Мы имеем в виду культ Чингисхана, прочно и давно утвердившийся в домашнем быту монголов. Портреты великого правителя украшают стены жилищ, помещаются на кабинах грузовиков и на ветровом стекле легковых автомобилей, изготавливаются в качестве сувениров.

И в *этом смысле* его культ в современной Монголии выглядит по-настоящему уникальным, поскольку в равной мере питается государственной и частной инициативой, что бывает крайне редко. Иначе говоря, в почитании Великого хана можно усмотреть точку соприкосновения совершенно разных сфер социальной активности, индивидуальной и общественной, достигших в ней своего полного согласия, словно в контрапункте. Причины тому достаточно очевидны, но они не исчерпываются одной лишь гордостью за великого соотечественника. Главным фактором в сложении универсального культа Чингисхана в современной Монголии послужил уникальный характер жизненного уклада этой удивительной страны, которая до сих пор бережно сохраняет немало подлинных примет далекого прошлого. Мы подчеркнем: именно сохраняет, сберегает в их первоизданном виде, отчего они служат естественной частью домашнего быта, а не осознанно культивирует в качестве национального символа, искусственно возрожденного из забвения. В стране, около четверти населения которой до сих пор занимается кочевым скотоводством, как в незапамятные времена, само понятие «истории», или «исторической памяти», обречено на то, чтобы слиться с понятием «современность». Оставляя в стороне социальные аспекты этой проблемы, к примеру, связанные с возрождением мон-

гольского аратства (крестьянства) в форме «реномадизации» страны [10, с. 22–3]², отметим лишь то, в каких формах ежегодно отмечается в Монголии праздник середины лета Надом (монг. *Наадам*) с его конными скачками, состязаниями в борьбе и стрельбе из лука. Он, по сути, знаменует собой единство сегодняшнего дня и многовековой истории, напоминающей о себе не только в виде юрт или *моринхуров* (в 2005 г. этот музыкальный инструмент был провозглашен объектом национального культурного наследия) [9, с. 97], но и в бесчисленных бытовых реалиях современной Монголии.

Но в специфически монгольской амальгаме истории и современности таится ряд любопытных парадоксов, весьма существенных для понимания основ духовной жизни страны. Во-первых, установление демократической формы правления с типичными для нее равноправием, сменой власти и конкурентностью в политической борьбе вызвало к жизни исключительно благоприятные условия для развития культа авторитарного правителя. Во-вторых, отыскивание собственной этнокультурной идентичности и определение своего национального своеобразия получили особенное развитие в обществе, которое впервые в своей истории ощутило себя частью мирового экономического и духовного пространства, энергично устремившись в него после падения прежних границ. И, в-третьих, самое главное: осмысление сложных путей исторического развития нации порой оборачивается сложением весьма причудливых идейных постулатов. Одним из них явилось примирение прежних антагонистов в лице феодального государства Чингизидов и социалистической Монгольской Народной Республики (МНР), хотя и по-разному, но соучаствовавших в процессе ее исторического формирования. При таком взгляде между ними даже выстраивается определенная линия исторической преемственности, позволяющая усмотреть в общественно-политической деятельности лидеров МНР продолжение усилий средневековых властителей по построению монгольской цивилизации.

Имеет смысл внимательнее рассмотреть то, в каких художественных формах может получить выражение вышеописанная дихотомия монгольской жизни, парадоксально соединяющей в себе временные пласты прошлого и настоящего. По нашему мнению, возможность для ее изобразительного воплощения представляет монументальная и монументально-декоративная скульптура, чья изобразительная природа делает ее сопричастной обоим временным измерениям. Представляя в наглядной форме образы далекого прошлого, она в качестве материального объекта принадлежит сегодняшнему дню, существуя в городском пространстве современного Улан-Батора. Данное обстоятельство представляется нам в качестве главной предпосылки для изучения того, каким образом историко-культурная парадигма современной Монголии нашла дорогу в изобразительное искусство.

Ее главную тему образует идея исторической преемственности, соединяющей разные эпохи национальной истории. Данную тенденцию можно уловить, анализируя художественное содержание целого ряда памятников, установленных за последние два десятилетия на улицах монгольской столицы. Есть основание с уверенностью судить о преодолении критически неприязненного отношения к наследию МНР, распространенного в первые годы после завершения ее существо-

² Отметим, что в современной монгольской историографии используется термин «номады», а не «араты».

вания и принятия новой Конституции страны (1992), как о несомненном факте. Политическое руководство современной Монголии, как и монгольское общество в целом, взяло более взвешенный курс на справедливую оценку бесспорных достижений МНР и признание заслуг ряда выдающихся политических и общественных деятелей, руководивших страной и ее общественно-политическими институтами в период социализма. Как один из способов проявления данной тенденции следует рассматривать стремление к увековечиванию их памяти в формах монументальной скульптуры. Сюда относятся памятники полководцу Ж. Лхагвасурэну (1999) и генсеку Монгольской народно-революционной партии (МНРП) Ю. Цэдэнбалу (2001, скульптор Л. Ганхуяг), первому премьер-министру МНР Б. Цэрэндоржу (1999, скульптор Б. Хиймори), дипломату и политику Ж. Самбуу (2007, скульптор Ц. Амгалан), заместителю премьер-министра Монголии Л. Энэбишу (2007, скульптор Р. Энхтайван) и др. К ним также можно добавить памятники деятелям эпохи Национальной революции и провозглашения независимости монгольского государства — Богдо-гэгэну VIII (2020, скульптор Л. Ганхуяг) и основателю монгольской дипломатии Ханддоржу (2011, скульптор Г. Энхтур). Отдельную группу составляют изваяния, посвященные выдающимся деятелям монгольской культуры, а именно: памятник великому просветителю и ученому Б. Ринчену (2005, скульптор Б. Дэнзэн), историку и члену Политбюро Б. Ширэндэву (2016), и др.

Выражение идеи исторической преемственности можно обнаружить в том, что иногда модели показаны облаченными в национальный монгольский костюм. Как нам представляется, появление традиционного кафтана *дэли* призвано вызывать ассоциации с историческим прошлым страны. Оба скульптора, Амгалан и Энхтайван (между прочим, выпускники Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина), разумеется, прекрасно осознавали, какие выразительные возможности таило воспроизведение костюмных мотивов. Обычно играя определяющую роль при обозначении хронотопа в произведении изобразительного искусства, где с их помощью образ героя соотносится с определенной эпохой, здесь они, однако, видоизменяют свою художественную функцию. Изображение старинного монгольского костюма также, вероятно, обозначает идею непрерывности исторической традиции, соединения разных поколений, поскольку у кочевников принято передавать *дэли* от отца к сыну, по мужской линии рода. Поэтому, возникая в памятниках выдающимся деятелям МНР (а в случае с Энэбишем еще и современной Монголии), он символизирует концепцию глубокой внутренней взаимосвязи между ними и древними основателями монгольского государства, которым они наследовали.

Но в ее развитии существует отчетливый предел, обозначаемый эстетической природой памятника, поскольку идея исторической преемственности не распространяется на зрителя, исключаемого из временного континуума. Причиной тому служит известный консерватизм изобразительных приемов, объясняемый необходимостью выполнения памятниками репрезентативной функции. Практически во всех случаях модель представлена фронтально, в полный рост, вызывая ассоциации с парадным портретом, формат которого последовательно воспроизводится пластическими средствами монументальной скульптуры. В полном соответствии с его художественной программой зрительское внимание фокусируется на признаках общественного статуса модели и профессиональных занятиях, будь то во-

енная форма и вооружение (памятник Лхагвасурэну) или же ораторская трибуна (памятник Ширэндэву). Заведомо неподвижная поза говорит об отчужденности от жизненного потока, в котором находится зритель, отчетливо ощущающий дистанцию. Созданию такого ощущения также немало способствует высокий пьедестал, который, подобно раме в станковой картине, перемещает фигуру в измерение художественного вымысла.

Следствием оказывается весьма условная связь таких памятников с городским пространством, в котором они существуют как «вещь в себе», никак не взаимодействуя с архитектурно-пространственным окружением. Размещаясь в уже сложившемся городском ландшафте, памятник не влияет на него и не соотносится с ним, существуя как бы отдельно от окружающей среды с ее географическими особенностями и архитектурной застройкой. В этом смысле установленные в XXI в. памятники Улан-Батора ничем, по сути, не отличаются от изваяний советской эпохи, которые точно так же располагались в композиционном фокусе градостроительной системы, в основном сформировавшейся до их появления. Памятник Сухэ-Батору (1946, скульптор С. Чоймбол) на центральной площади монгольской столицы может служить в этом смысле эталонным примером для сравнения. Как и в случае с ним, градостроительная, а значит и общественная, функция современных статуй ограничивается их ролью памятных знаков в городском ансамбле Улан-Батора, пространственное взаимодействие с которым обычно сведено к минимуму.

Целиком продиктованный характер поставленной изобразительной задачи, требовавшей показа модели *sub specie aeternitatis*, такой подход был по-своему оправданным и закономерным. Однако, как мы уже отмечали, исключение художественного образа из временных координат настоящего ставило предел в развитии концепции исторической преемственности, оставляя зрителя в стороне. Осознавая это, монгольские ваятели осуществили серию экспериментов, завершившихся выполнением памятников, пространственная трактовка которых не просто допускала, но с самого начала была последовательно ориентирована на взаимодействие с ним. Достоинно особого внимания, что эти изваяния поначалу относились к области декоративной, а не монументальной скульптуры, что заведомо предполагало большую свободу и непосредственность образно-стилистического выражения. Местом их размещения служат парки, благодаря чему оказывается возможным преодоление официальной торжественности городских монументов, теперь смягченной лирическими нотками. Речь идет о памятниках монгольским писателям прошлого столетия, возведение которых осуществляется в согласии с государственной программой по увековечиванию памяти о выдающихся деятелях отечественной культуры.

Сопричастность высокой сфере духовной деятельности допускала их изображение в духе жизненной естественности и непосредственности, обретение которых явилось несомненной заслугой современного монгольского искусства. Если, к примеру, статуя Д. Нацагдоржа с самого начала помещалась на высоком постаменте, украшенном рельефами и испещренным затейливой вязью старомонгольского письма (воспроизведена первая строфа проникновенного стихотворения «Моя родина»), то теперь все полностью меняется. Таковы памятник поэту-лирику Б. Явуухулану (2012) и скульптура с поэтическим наименованием «Священная любовь», представляющая писателя Ч. Лодойдамбу и его жену, народную артистку МНР Ц. Долгосурэн (2017; установлен в 2018 г. в Национальном парке).

Лирически-повествовательные интонации бытового жанра преобладают тут над эпической торжественностью официального представления государственных мужей. И даже если возникает невысокий постамент, то он не служит препятствием для того, чтобы сесть рядом с углубившимся в размышления поэтом. Условное художественное время памятника при таком порядке зрительского восприятия оказывается полностью тождественным реальному, а в качестве продолжения скульптурного пространства, именуемого обычно «собственным пространством» скульптуры, воспринимаются дорожки и заросли городского парка, где играют дети.

Впрочем, нельзя сказать, что такой подход вовсе не имел прецедентов в прошлом при формировании застройки Улан-Батора. Даже не упоминая о скульптурах, украшающих детские площадки и небольшие скверы во дворах, где еще с советских времен прижились гипсовые пионеры, назовем один любопытный пример из области декоративной скульптуры.

Им является скульптурная группа «Старик и старушка», выполненная Р.Энхтайваном в 1983 г. Ее художественный образ характеризуется трактовкой пластических форм в виде плотной массы тяжелого материала, словно бы медленно перетекающего из одной формы в другую (скульптура выполнена из цемента). В нерасчлененных объемах скульптурной группы, ее покатых очертаниях и ровных плоскостях оживает сходство с древними памятниками монгольской пластики. Но гораздо интереснее другое — то, что связано с последующей судьбой изваяния, которая сама по себе образует крайне любопытный сюжет из художественной жизни Монголии.

Изначально скульптурная группа Энхтайвана была установлена напротив здания Государственного цирка, на одной из центральных улиц Улан-Батора. Впоследствии она была убрана оттуда, чтобы поместить на освободившееся место уже знакомый нам памятник Б.Цэрэндоржу, в художественном образе которого присутствует, однако же, явная отсылка к группе «Старик и старушка». Выразительно обобщив контуры и сделав гладкими поверхности, ваятель выявил в облике модели сходство с крупным валуном, лишь слегка обработанным резцом. Своими тяжелыми и угловатыми формами статуя напоминает монолит, помещенный на невысоком постаменте. Пластическая мощь крупных объемов зримо передает представление о немалой внутренней силе и цельности характера выдающегося государственного деятеля и первого премьер-министра МНР. Нарочито огрубленная трактовка его облика побуждает угадать в нем сходство с древними изваяниями, именуемыми «каменными бабами», в виде мужских фигур, представляющих, по-видимому, изображения павших воинов.

Неподвижная маска каменного лика и мощь компактных форм памятника позволяют думать о том, что его автор, Б.Хиймори, вполне осознанно стремился к развитию принципов формально-стилевой экспрессии, заложенных у предшественника. Но еще существеннее другое. Энхтайван, как он сам позднее признавался, изначально мыслил свою скульптурную группу неотделимой от жизненной среды современного города. («Рядом с ней, представляя своих деда с бабушкой, должны были играть детишки», — говорил он в одном из своих интервью) [11]. Схожим образом поступил Хиймори, вослед ему поместивший статую Цэрэндоржа на плиту очень низкого цоколя, что позволило включить ее в жизненный поток

на улице современного города. Такой принцип пространственного взаимодействия с окружающей средой был новым для монгольской скульптуры. Однако ему удалось обрести продолжение спустя всего лишь пять лет после выполнения памятника Цэрэндоржу. Тогда всего в полусотне метров от него, на той же самой улице, появилось удивительное произведение в жанре декоративной скульптуры, памятник группе «The Beatles» (открыт в 2008 г.). Его автором стал одареннейший скульптор Б. Дэнзэн, ровно за четверть века до этого окончивший Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (мастерская Б. А. Пленкина).

На лицевой стороне огромного стилизованного яблока помещены бронзовые барельефы четверки, какой она предстает на знаменитой обложке альбома «Abbey Road». Обратная сторона, выходящая на проспект Мира, выглядит еще интереснее. Здесь, обычно скрытая тенью, помещается фигура Неизвестного музыканта, что пощипывает гитарные струны, удобно расположившись на тесной лестнице в подъезде. Ступеньки врезаны в цоколь памятника, окаймленные столь же настоящими перилами с деревянными поручнями, навевающими знакомый с детства образ подъезда советской пятиэтажки, типичной и для Улан-Батора.

Низкий ступенчатый цоколь, словно нарочно, облегчает подъем на верхнюю площадку памятника, а его гладкие стены провоцируют любителей уличных граффити на активное творческое соучастие. Обычно обе стены бывают густо покрыты надписями привычного в подобных случаях содержания в духе городского фольклора, что, впрочем, еще более усиливает сходство с подъездом.

Идея «интерактивного памятника» в соединении с актуальной общественно-политической тематикой также получила у Дэнзэна воплощение в оригинальном памятнике С. Зоригу (1999), политику и лидеру демократического движения 1990 г., которого можно считать одной из самых заметных и одновременно трагических фигур в новейшей политической истории Монголии³. Он находится в самом центре Улан-Батора, немного в стороне от проспекта Чингисхана, к юго-западу от центральной площади. Оригинальное художественное решение памятника целиком определяется своеобразием личности и политической деятельности Зорига, составившего себе имя на волне протестных настроений конца 1980-х годов, накануне начала революционных преобразований в стране. Отсюда своеобразный «демократизм» образного строя, проявляющий себя в первую очередь в отсутствии традиционного постамента: как политик Зориг всегда позиционировал себя близким к народу, таким же он остался и после безвременной своей гибели.

Кажется, что скульптор вознамерился отдать здесь в художественной форме последний долг человеческой приязни и внимания тому, с кем при жизни его связывали узы сердечной дружбы. Оттого все тут отмечено какой-то удивительной неформальностью, доступностью и редкой простотой, скрывающей остроумную инвенцию художника. Памятник словно втиснут в узкую площадку, с обеих сторон ограниченную шумными улицами. Зориг как будто на минуту приостановился на небольшом участке земли, мощенном брусчаткой. К центру, где расположено изваяние, мощение заметно повышается, и тогда начинает казаться, что, поднявшись

³ С. Зориг (1962–1998) — выдающийся монгольский политик, один из инициаторов политических реформ в МНР. Занимал важный государственный пост министра инфраструктуры, был депутатом Великого хурала. Трагически погиб в результате покушения, его убийство до сих пор остается нераскрытым.

волной, почва мощно взывается под бронзовыми ногами, словно от подземных толчков. Так в форме остроумной визуальной метафоры зрителю напоминают о том, что Зориг поднялся в пору народных протестов, вынесших его наверх.

Но постамент под ногами Зорига не так уж и высок, он трактован в виде небольшой плоской плиты. И в облике Зорига нет ничего такого, что противопоставило бы его остальным. Он весь отмечен печатью будничности и какой-то обыденной простоты, напоминающих о человечности и доступности, свойственных этому человеку в жизни по воспоминаниям тех, кто его знал лично. В нем ничего значительного, величественного: плащ расстегнут, костюм выглядит мешковатым, в одной руке зажата сигарета, в другой пухлый портфель (он набит книгами: выпускник философского факультета МГУ, Зориг был выдающимся интеллектуалом). Невелики и размеры статуи, которую легко упустить из вида, как будто целью талантливого ваятеля было выполнение такой памятной скульптуры, которая была бы незаметной, не бросалась бы в глаза, сливаясь с фоном, чтобы естественнее войти в городскую среду, став ее органичной частью.

Несколько иначе обстоит дело со статуей Марко Поло, установка которой на восточной стороне площади Сухэ-Батора в 2011 г. вызвала немалый общественный резонанс. В отличие от предшествующего изваяния, тут Дэнзэну пришлось иметь дело с официальным заказом, приуроченным к важной памятной дате — столетней годовщине со времени основания дипломатической службы Монголии. Неоднозначность ситуации, в которой оказался Дэнзэн, состояла в следующем. Выполнение памятника Ханддоржу, первому министру иностранных дел в правительстве Богдо-гэгэна VIII, которого с полным правом можно считать родоначальником современной монгольской дипломатии и которого, казалось бы, уместнее всего было изобразить в данной связи, было поручено другому скульптору, Г.Энхтуру. На долю Дэнзэна досталось представить Марко Поло, знаменитого путешественника, общавшегося в 1266 г. с Великим ханом Монгольской империи Хубилаем. Тот направил Марко обратно в Италию с посланием к папе римскому, что ознаменовало важную веху в установлении контактов Великого Монгольского государства с западным миром.

Венецианец сыграл в этом процессе заметную роль, заслужив увековечивание памяти о себе на монгольской земле. Однако превознесение, обычное для официальных памятников, могло показаться неуместным и даже оскорбительным для монголов, для которых он всегда был и остается чужаком.

Такое обстоятельство ставило перед Дэнзэном ясные пределы в развитии эпидеиктического дискурса. Увенчивая ступенчатый подиум, верхняя часть которого оживлена узором, фигура Марко Поло развернута в сторону здания Министерства иностранных дел. Облик венецианца напрочь лишен признаков горделивой уверенности в себе и торжественности, неподобающих скромной роли просителя, наконец-то дождавшегося желанной аудиенции, каким он показан у Дэнзэна. Скорее, его поза и выражение лица навевают сходство с церемонией представления посла во время официального приема иностранной дипломатической миссии. Утратив самоуверенность, он словно ожидает команды приблизиться и назвать себя Великому хану. В его руке книга — знаменитые «Записки», на плече сидит сокол, символ рода Боржигон, к которому относились Великие ханы.

Столь удачно реализованный Дэнзэном принцип органичного вхождения памятника в окружающую застройку, который можно было бы определить как «дра-

матургически игровой», или «сюжетный», имел, однако, пределы своего применения. Он был уместен в случае с такими фигурами далекого исторического прошлого, как Марко Поло, или политиками-неформалами вроде Зорига. Однако, невзирая на все остроумие творческих идей Дэнзэна, данный принцип едва ли подходил для официальных памятников государственным мужам Монголии, требовавших более строгого образно-стилистического решения. С другой стороны, для монгольских скульпторов, по всей видимости, все же очевидной была необходимость преодоления той отчужденности от внешней среды, которую оно, как мы убедились, несло с собой. Ее изживание могло в значительной степени способствовать актуализации идейного содержания памятников, в первую очередь благодаря включению зрителя в художественное пространство, а значит, и в пространство смысла, не нарушив в то же самое время официальной торжественности изобразительной репрезентации. Итогом осуществленной работы оказалось сложение на монгольской почве уникального типа *монументально-дидактического скульптурного ансамбля*. Его формально-композиционные особенности отчасти были обусловлены творческим опытом социалистической эпохи, когда в МНР был воздвигнут ряд крупных монументальных архитектурно-скульптурных комплексов (самый известный из них — мемориал в память о советских и монгольских бойцах на Зайсан-Толгое, открытый в 1979 г.). Однако, в отличие от них, в содержательном отношении современные произведения полностью находятся под влиянием концепции «монгольского национального возрождения», определившей ряд важных образно-художественных признаков.

Первым в их ряду был скульптурный ансамбль памятника Энэбишу, который с 2007 г. украшает небольшой сквер в районе Баянгол, на пересечении двух оживленных улиц. Он выполнен Р.Энхтайваном совместно со скульптором Д. Хурцгэрэлом, причем последнему принадлежит сложная содержательная концепция всего произведения, развивающая идеи исторической преемственности и взаимосвязи. С другой стороны, то обстоятельство, что Энхтайван как ваятель сложился еще при социалистической эпохе, позволяет говорить об известной преемственности (с оговорками, разумеется) от того времени с его выдающимися скульптурными ансамблями, обладавшими развитой пространственной структурой и сложным идейным содержанием.

Выше уже упоминалась статуя Энэбиша, образующая центральную часть монументального комплекса. Нужно добавить, что ее, вознесенную на высоком постаменте, окружают атрибуты идеального правителя (*чакравартина*, дословно — «вращающего колесо»), согласно буддийскому вероучению, символизирующие семь сокровищ (*сантаратна*), находящихся в его подчинении⁴. Их присутствие характеризует бывшего председателя Великого хурала как выдающегося мироустроителя, способного возратить несовершенный мир, духовно очистив его, на высшую ступень организованности и порядка⁵.

⁴ Атрибуты: волшебное летающее колесо; слон и конь, символизирующие кавалерию и армию слонов; драгоценный камень *чинтамани*; прекрасная жена; мудрый советник, великий полководец, которым служит сын царя. Любопытно в этой связи отметить, что памятник Энэбишу был возведен по инициативе его сына, депутата Великого государственного хурала Э. Мунх-Очира.

⁵ Сам автор скульптурного ансамбля, Р.Энхтайван, следующим образом объясняет концепцию памятника: «Вокруг памятника Энэбишу располагаются “семь драгоценностей государства” и две отдельные скульптуры — “Солнце ласковой Джамбудвилы” и “Обряд клеймения жеребен-

Идея колеса, вращаемого самим царем, отразилась в размещении семи его атрибутов по очертаниям окружности, в центре которой находится статуя. Ее формально-композиционное решение воспроизводит иконографические нормы, принятые еще в буддийском искусстве Индии времени начала нашей эры, когда фигура царя схожим образом изображалась стоящей во фронтальной позе среди семи сокровищ (рельеф из так называемой «Ступы Амаравати»; Музей искусства Востока, Париж). Однако достойно особого внимания, что к традиционным «семи сокровищам» буддизма теперь добавлены реалии местной монгольской культуры в виде моринхура и *тамги* (печати для клеймения скота), что призвано сообщить явственно ощущаемый национальный колорит древнему канону идеального правителя.

Выбор столь узнаваемых символов, осмысляемых в качестве культурно-исторического достояния монгольской нации, призван локализовать концепцию, почерпнутую из буддийского учения, в координатах исторического прошлого Монголии. Но еще интереснее выглядит в этом отношении другой факт. Хорошо известно, что, согласно «Чаган тэуке» («Белой истории»), одному из самых значительных историко-правовых памятников средневековой Монголии, чакравартином считался Чингисхан. Отождествление его и монгольских ханов, потомков Великого хана, с индийскими царями, *Чакрвартти-хаганами*, отражено также в содержании ряда местных летописей. Впоследствии такое сближение послужило основанием для целой концепции о преемственности происхождения предков Чингисхана от буддийских и тибетских царей, что имело целью подчеркнуть духовную общность, существующую между тремя странами (Индией, Тибетом и Монголией) [12, с. 60–1, 63, 70]. Теперь, благодаря воспроизведению классической иконографии чакравартина, в памятнике видному политическому деятелю МНР с отчетливостью начинает проступать идея исторической преемственности монгольского государства XX в. от феодальной империи Чингизидов, от родства с которой оно столь настойчиво открещивалось в пору своего существования.

Так последовательное развитие концепции чакравартина в памятнике Энэбишу создает основу для сближения Великого хана с личностью выдающегося монгольского политика недавнего прошлого как его последующего воплощения. Так формируется идея временного континуума, в котором оба они, вне зависимости от их действительной роли, воспринимаются в качестве звеньев одной цепи в *единой* историко-культурной традиции монголов, возвышению и процветанию которых способствовала их деятельность. Ее признаками также служат изображение национального костюма (дэли) и других атрибутов монгольской культуры. Своим появлением они дополнительно утверждают идею исторической преемственности

ка”... “Семь государственных драгоценностей” сами по себе наделены глубинным смыслом. Однако “Солнце ласковой Джамбудвилы” я изваял с тем, чтобы выявить то, что он был ответственным и за вопросы культуры. Изобразил моринхур на фоне восходящего солнца. Это — символ культуры, которая восходит выше солнца. На моринхуре находится птица, воспаряющая в небо. Этим я хотел выразить то, что человеческая душа вечно устремляется ввысь, в небеса, к звездам. На его задней деке — старинные наскальные рисунки. Это — знак того, что Монголия обладает древней и священной культурной традицией. Вокруг солнечного диска несутся кони — символ удачи. В скульптуре “Обряд клеймения жеребенка” присутствуют тамги в виде солнца — знаки наследников этой древней культуры. Человек должен читать скульптуру, как книгу, тогда он проникает в ее глубинные смыслы» [11].

и общего пути исторического развития страны, а значит, общности духовных ценностей и нравственных ориентиров.

Но этого мало. Теперь исторический процесс мыслится как обретающий продолжение в измерении сегодняшнего дня, служащего «порталом» для путешествия в будущее. Композиционное решение скульптурного комплекса в максимальной степени ориентировано на зрителя, включая его в свои пространственные координаты, а значит, соединяя условное время художественного произведения с реальным временем. Активное зрительское соучастие осмыслено в качестве главного условия постижения идейной программы монумента, раскрывающейся постепенно, в процессе перемещения по его территории. Развитие концепции национального единства в формате скульптурного ансамбля, расположенного на пересечении оживленных дорог в центре Улан-Батора, как бы выносит ее в пространство сегодняшнего дня, откуда мы взираем в прошлое, чтобы угадать будущее. Такое положение дел превращает памятник Энэбишу в подобие ориентира на карте исторической памяти Монголии. Выполняя художественную задачу представления образов исторической *памяти*, он в то же самое время служит в качестве своего рода программы действий в формате «наказа», или «императивного мандата», адресованного правителям страны. В его пластических формах формулируется общественный запрос на будущего лидера, занятого проведением национально ориентированной политики, основанной на традиционных государственных и культурных ценностях.

Инвенция Энхтайвана, воплощенная в памятнике Энэбишу (с точки зрения искусствоведческой терминологии правильнее было бы называть его монументом), оказала заметное влияние на последующее развитие в монгольском искусстве художественной типологии *монументально-дидактического скульптурного ансамбля*. Если говорить о концепции его пространственной взаимосвязи с окружающей городской средой, то она получила последующее развитие в интересном конном памятнике Чингунжаву, монгольскому полководцу, возглавившему в 1755–1756 гг. антиманьчжурское восстание на севере Монголии (2012, скульптор О. Тэнгисболд). Он удачно размещен посреди одноименной улицы, соединяющей проспект Мира с проспектом Энэбиша, что пространственно и семантически связывает оба памятника. Отчетливо воспринимаемый издали за счет размещения на фоне ярко-белой стены, он выдвинут навстречу следующему в гору потоку автомобилей. Одновременно высокая стена изолирует памятник от невыразительной окружающей застройки начала 80-х годов, благодаря чему формируется собственное пространство скульптурного ансамбля. Его идейное содержание, как и в расположенном неподалеку памятнике Энэбишу, мыслится раскрытым вовне, поскольку ориентировано на активное зрительское соучастие в его интерпретации. Подтверждением тому служат покрывающие поверхность стены надписи на старомонгольском языке, а также кириллицей на современном монгольском языке и латиницей — на английском. Последнее обстоятельство особенно интересно, так как соотносится не только с расчетом на внимание иностранных туристов, но и в целом с вестернизацией монгольского общества, которому в столь необычной форме напоминает о героях национальной истории.

Что же касается концептуальной основы памятника Энэбишу, в художественных формах аллегории утверждающего базовые ценности монгольской цивилизации, то ее дальнейшее развитие представляет скульптурный комплекс, посвящен-

ный Богдо-гэгэну VIII, первому правителю независимого монгольского государства. Его торжественное открытие состоялось совсем недавно, в сентябре 2020 г., в присутствии первых лиц страны, от премьер-министра до ответственных представителей мэрии Улан-Батора. В речах выступавших отчетливо звучала мысль о необходимости сохранения исторической памяти нации и осуществлении просветительской работы ввиду разрешения такой задачи. Об этом, в частности, высказывался премьер-министр, ныне президент страны У.Хурэлсүх, что позволяет с полным основанием усматривать в подобных словах выражение основополагающих идей проводимой ныне государственной политики [13]. Ее осуществлением обернулось возведение скульптурного комплекса, задуманного в качестве своеобразного визуального путеводителя по многовековой истории Монголии, ее иллюстрированного атласа в пластических формах монументальной скульптуры.

Согласное проекту благоустройства городской территории, с восточной стороны Зимнего дворца последнего Богдо-гэгэна был разбит небольшой парк. В нем разместились в общей сложности 12 статуй. Центральную часть скульптурного ансамбля образует изваяние Богдо-гэгэна, сжимающего в руках изображение *соёмбо*. Издавна осмысляемая в качестве главной эмблемы национальной идентичности монголов и их стремления к свободе, идеограмма соёмбо в данном контексте символизирует историческое значение личности и государственной деятельности первого правителя независимой Монголии. Еще одно соёмбо, вышитое на спине его парадного одеяния, обращено к двум другим изваяниям, размещенным позади статуи Богдо-гэгэна, что носят наименования «Под властью Вечного Неба» и «Белый сокол». С левой стороны комплекса помещаются еще несколько небольших скульптур, в условно-иносказательной форме представляющих основные вехи монгольской истории.

Не вдаваясь в подробный разбор всего содержания монументального комплекса, отметим одну примечательную деталь его замысла. В наименованиях двух изваяний, замыкающих его, опознаются отсылки к личности и деятельности Великого хана, незримо присутствующего тут на правах отца и покровителя монголов. Помещающийся между зданием Зимнего дворца и современным офисным комплексом, словно на стыке прошлого и настоящего, монумент Богдо-гэгэну направляет зрительские помыслы в прошлое во имя сохранения в будущем исторической памяти монгольской нации.

Репрезентативная функция таких памятников, выполненных в духе положений государственной идеологии, не подразумевала необходимости введения драматургически-игровых элементов. Однако в отдельных случаях оба подхода все же могли сосуществовать в рамках одного ансамбля, если их симбиоз оказывался мотивированным особым характером содержательной программы. Примером служит интереснейший монумент, воздвигнутый в 2014 г. в честь музыканта, журналиста и леворадикального политика С.Цогтсайхана (скульптор Д. Санчир), прославившегося сочинением песни «Звук колокола», *Хонхны дуу*. Возникшая в 1989 г., в самый разгар перестройки и накануне грандиозных демократических преобразований в стране, она звучала на многолюдных митингах, где ее исполнял сам автор. Интеллектуал и в то же время революционер, бескомпромиссный сторонник решительных перемен в обществе, он был чем-то сродни Зоригу. Безусловно, Цогтсайхан разделил с ним яркий взлет жизненной судьбы, увы, точно так же безвременно оборвавшейся.

Бунтовщик и аутсайдер, чей *modus vivendi* подразумевал дерзкое нарушение всех предустановленных правил, он был идеальной моделью для памятника, представляющего образец неканонического подхода к увековечиванию исторического персонажа. С другой стороны, ныне Цогтсайхан воспринимается уже совсем иначе, чем в ту пору, когда его голосу вторили ликующие толпы на площади Сухэ-Батора. Образ юного певца с гитарой утратил подлинные черты, став частью пантеона монгольской истории, трактованной в официальном духе. Постепенно пришло признание со стороны демократического государства, становлению которого посвятил свои деятельные усилия Цогтсайхан. В 2014 г. президент Монголии Ц. Элбэгдорж, в прошлом — один из самых ярких и активных деятелей демократической революции 1990 г., наградил песню «Звук колокола» Государственной премией страны. Тогда же, по случаю десятилетней годовщины со дня смерти бунтаря и в преддверии четвертьвекового юбилея начала перемен в стране, на проспекте Мира был торжественно открыт памятник, воздвигнутый в согласии с государственной программой увековечивания явлений и событий национальной истории.

Сопричастность ее задачам обнаруживает себя в величавой торжественности образного строя монумента. Полутораметровый цоколь уподоблен площадке сцены перед зрительным залом, в качестве которого мыслится пространство небольшой площади. На нем помещается бронзовая фигура с гитарой. За ней — высокая стела, покрытая нотными знаками, вверху — бронзовый колокол. Текст песни помещен на металлической пластине внизу. Лицевая поверхность цоколя украшена надписью «Певец демократии». Во всем облике Цогтсайхана нет и намек на солидность. Куртка расстегнута, галстук сполз набок, а высоко вознесенная рука словно сжимает веревку, прикрепленную к языку огромного колокола. Он бьет в *набат*. Мощное напряжение душевных сил отзывается в мимической игре, усиливающей выразительность бронзового лика: взгляд устремлен в даль, словно певец смотрит куда-то поверх толпы, рот открыт, возглашая немой призыв.

Бешеной силой эмоциональной экспрессии изображение монгольского бунтаря близко напоминает знаменитую скульптуру Франсуа Рюда из Пушкинского музея, обычно именуемую «Марсельезой»⁶. Это сближение имеет глубокий символический смысл. Работа французского ваятеля связана с темой национального подъема, который увенчался революционным выступлением 10 августа 1792 года, завершившимся провозглашением Первой республики во Франции. Эскиз Рюда был предназначен для выполнения головы крылатой фигуры, символизирующей Свободу. Содержательный смысл столь явного сближения представляется совершенно очевидным, он лежит на поверхности. Песня «Звук колокола» и в самом деле была «Марсельезой» демократической революции в Монголии. Однако столь же ясно и другое. В монументе на проспекте Мира символические ассоциации с памятниками западноевропейского искусства тактично уравновешены отсылками к традициям местной культуры. Надпись на старомонгольском языке стелется по поверхности стелы, а вокруг площадки, где возвышается памятник, на постаментах размещены фигуры двенадцати животных восточного гороскопа, популярного у монголов. Их присутствие отчетливее всего фиксирует сопричастность идейно-

⁶ Бронзовая скульптура, представляющая собой эскиз для головы центральной фигуры на барельефе «Выступление волонтеров», который размещен на обращенной к Елисейским Полям стороне Триумфальной арки в Париже. Ок. 1833 г. Бронза, 59 × 32 × 28 см.

го содержания памятника Цогтсайхану концепции «монгольского национального возрождения», ставшего возможным после осуществления демократических преобразований, которые вывели Монголию на новый виток развития.

Сооружение большого количества скульптурных памятников, украшающих улицы и площади Улан-Батора, составило одну из важных тенденций в процессе сложения особой концепции исторического прошлого страны, которая образует основу идеологической политики современного монгольского государства. В первую очередь, в их формах нашла воплощение идея преемственности от предшествующих эпох, а именно — времени правления Великих ханов и периода существования МНР. Представление о них как о составных частях процесса исторического развития Монголии выразилось в сооружении памятников выдающимся государственным деятелям, вне зависимости от того, какие ценности они исповедовали и какой идеологии придерживались. Поэтому основу содержания ряда произведений монументальной скульптуры образует представление о тесной связи между ними. Стремясь включить памятник в городское пространство, монгольские ваятели выработали ряд интересных композиционных приемов. С одной стороны, получил развитие принцип художественной организации, который мы обозначили как «драматургически игровой». При таком подходе модель показывалась как бы пребывающей в жизненной ситуации в реальном пространстве города, что имело целью вызвать непосредственный зрительский отклик. В других случаях более подходящим оказывался тип монументально-дидактического скульптурного ансамбля, в рамках которого оказывалось возможным выразить сложное идейное содержание, связанное с концепцией национального монгольского возрождения и исторической преемственности. Такой подход также позволял сделать скульптурный ансамбль органичной частью городского пространства, включив в него зрителя, которому по мере перемещения в его пределах открывалось все богатство смыслов, заложенных в его содержании. Интереснейший опыт соединения двух разных типов был предпринят в памятнике певцу и политику С.Цогтсайхану, где удивительным образом соединились официальная торжественность, жизненная непосредственность и элементы национального колорита.

Литература

1. Смеляков, Ярослав. *Ярослав Смеляков: Стихотворения и поэмы*. М.: Звонница-МГ, 2019.
2. Сономцэрэн, Лувсангийн, и Лунтэнгийн Батчулуун. *Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989)*. Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989.
3. Энхтувшин, Жалцавын. “Традиции народного искусства в монгольской скульптуре XX века”. Дис. канд. иск., Российская академия художеств, 2000.
4. Сонинтогос, Эрдэнэтсогт, ред. *Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон*. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2021.
5. Salinas, Rafael Gil. “Imagining Spain: Building a National Identity in Spain through the Art of the 19th century”. In *Constructing Cultural Identity, Representing Social Power*, eds Kim Esmark, Cana Bilsel, Olafur Rastrick, and Niyazi Kizilyürek, 125–50. Pisa: Pisa University Press, 2010. (Power and Culture, 5.)
6. Gooch, George. *Frederick the Great. The Ruler, the Writer, the Man*. New York: Dorset Press, 1990.
7. Шмыт, А. “Культ Чингисхана в период Монгольской Народной Республики и в современной Монголии как элемент национальной идентичности монголов”. *Мир науки, культуры, образования* 47, no. 4 (2014): 307–10.

8. Ермакова, Татьяна. “Опоры этнокультурной идентичности монголов и их символическая презентация в XXI веке”. В сб. *Этнокультурная идентичность: феноменология и вариативность в контекстах истории XIX–XXI веков: м-лы XIX Междунар. С.-Петербур. этнограф. чтений*, под ред. Дмитрия Баранова и др., 125–9. СПб.: Рос. этнограф. музей, 2020.
9. Романова, Илона, Очир Зимин, Артем Жуков, и Алена Жукова. “Религиозное мифотворчество в политической жизни современной Монголии”. *Вестник Забайкальского государственного университета* 119, no. 4 (2015): 95–102.
10. Грайворонский, Владимир. “Современное аратство Монголии: проблемы социального развития (1980–1995)”. Дис. д-ра ист. наук, Российская академия наук, 1995.
11. Гандолгор, Б. “Энхтайван Рэнцэнгийн. “Человек должен читать скульптуру, как книгу”. Дата обращения ноябрь 24, 2023. http://oros-oros.blogspot.com/2013/11/blog-post_24.html.
12. Базарова, Бальжинима. “Буддизм и монгольские летописи XVII–XIX веков (К критике идеи преемственности происхождения монгольских ханов)”. В сб. *Источниковедение и историография истории буддизма. Страны Центральной Азии*, отв. ред. Регби Пубаев, 59–72. Новосибирск: Наука, 1986.
13. “Богд хааны дурсгалын цэцэрлэгт хүрээлэнг нээлээ”. Дата обращения ноябрь 25, 2023. <https://mongolia.gov.mn/news/view/25506>.

Статья поступила в редакцию 26 ноября 2023 г.;
рекомендована к печати 9 февраля 2024 г.

Контактная информация:

Яйленко Евгений Валерьевич — д-р искусствоведения, проф.; eiailenko@rambler.ru

Уранчимэг Доржсурэнгийн — канд. искусствоведения, проф.; uranchimeg_fineart@yahoo.com

Paradoxes of Historical Consciousness in Ulaanbaatar Monumental Sculpture. Ideological Function of Monuments in the Context of “Mongolian National Revival” in the 21st Century

E. V. Yaylenko, D. Uranchimeg

Mongolian State University of Arts and Culture,
1, 6th Khoroo, Ulaanbaatar, 15140, Mongolia

For citation: Yaylenko, Evgeny, and Dorjsuren Uranchimeg. “Paradoxes of Historical Consciousness in Ulaanbaatar Monumental Sculpture. Ideological Function of Monuments in the Context of ‘Mongolian National Revival’ in the 21st Century”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 2 (2024): 363–381. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.207> (In Russian)

This article deals with Ulaanbaatar monumental sculptures which have been produced during the course of the last 20 years. It studies various processes typical of the socio-political and cultural life of present-day Mongolia that impressed greatly content as well as style of many monuments erected in honor of the outstanding leaders of this country. The core idea of these artworks consists in developing the concept of the national identity which became characteristic of the spiritual life of Mongolia after the Democratic Revolution of 1990. In its turn, this concept is based on specific interpretation of Mongolia’s historical past which is focused on the figure of Chingis khan as an embodiment of the national idea. The establishment of his cult in the democratic country with market economy forms an essential element in the process designated in this article as “Mongolian national revival”. Within the general framework of the state cultural policy, this tendency found its expression in erecting a wide range of various monuments dedicated to the Great Khan as well as other rulers of mediaeval Mongolia. On the other hand, it’s also evident that this policy implies an idea of historical continuity that provides a link between different epochs of Mongolian history. This leads to the conclusion

that Communist leaders of the People's Republic of Mongolia are nowadays considered as the true heirs of the mediaeval rulers of the country because they also contributed to the Mongolian civilization building. This article demonstrates what kind of artistic means have been implemented in solving this task. One of the major concerns consisted in involving the viewer in comprehending meaning of the monuments. This stimulated the emergence of the new and highly innovative artistic typology of the monumental-didactic sculptural ensemble exemplified in the monument to the singer S. Tsogtsaihan.

Keywords: Mongolia, Chingis khan, People's Republic of Mongolia, national identity, Mongolian national revival, sculpture, monument, I. E. Repin's Institute.

References

1. Smeliakov, Iaroslav. *Iaroslav Smeliakov: Poems and poetry*. Moscow: Zvonitsa-MG Publ., 2019. (In Russian)
2. Sonomzeren, Luvsangijn, and Lungengijn Batchuluun. *A Concise History of Mongolian Art (1940–1989)*. Ulaanbaatar: Ulsin hevleh gazar, 1989. (In Mongolian)
3. Enkhtuvshin, Zhaltsavyn. “Traditions of Domestic Art in Mongolian 20th Century Sculpture”. PhD diss., Rossiiskaia akademiia khudozhestv Publ., 2000. (In Russian)
4. Sonintogos, Erdenetsogt, ed. *History of Academy of Fine Art*. Ulaanbaatar: Munhijn useg, 2021. (In Mongolian)
5. Salinas, Rafael Gil. “Imagining Spain: Building a National Identity in Spain through the Art of the 19th century”. In *Constructing Cultural Identity, Representing Social Power*, eds Kim Esmark, Cana Bilsel, Olafur Rastrick, and Niyazi Kizilyurek, 125–50. Pisa: Pisa University Press, 2010. (Power and Culture, 5.)
6. Gooch, George. *Frederick the Great. The Ruler, the Writer, the Man*. New York: Dorset Press, 1990.
7. Shmyt, A. “The Cult of Genghis Khan in the Period of Mongolian People's Republic and in Modern Mongolia as an Element of Mongolian National Identity”. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia* 47, no. 4 (2014): 307–10. (In Russian)
8. Ermakova, Tat'iana. “Basis of Ethnical Identity of the Mongols and its Symbolical Presentation at 21st Century”. In *Etnokul'turnaia identichnost': fenomenologii i variativnost' v kontekstakh istorii XIX–XXI vekov: materialy XIX Mezhdunarodnykh Sankt-Peterburgskikh etnograficheskikh chtenii*, eds Dmitrii Baranov et al., 125–9. St. Petersburg: Rossiiskii etnograficheskii muzei Publ., 2020. (In Russian)
9. Romanova, Ilona, Ochir Zimin, Artem Zhukov, and Alena Zhukova. “Religious Formation of Myths in Political Life of Modern Mongolia”. *Vestnik Zabaikal'skogo gosudarstvennogo universiteta* 119, no. 4 (2015): 95–102. (In Russian)
10. Grayvoronskii, Vladimir. “The Arats in Modern Mongolia: Some Questions of Social Development (1980–1995)”. Dr. Sci. diss., Rossiiskaia akademiia nauk Publ., 1995. (In Russian)
11. Gandolgor, B. “Enkhtaivan Rentsengijn. ‘Man Should Read Sculpture as a Book’”. Accessed November 24, 2023. http://oros-oros.blogspot.com/2013/11/blog-post_24.html. (In Russian)
12. Bazarova, Bal'zhinima. “Buddhism and Mongolian Chronicles of the 17th–19th Centuries (Towards a Criticism of the Idea of the Continuity in the Mongolian Khans' Origins)”. In *Istochnikovedenie i istoriografiia istorii buddizma. Strany Tsentral'noi Azii*, exec. ed. Regbi Pubaev, 59–72. Novosibirsk: Nauka Publ., 1986. (In Russian)
13. “The Memorial Park of Bogd-Khan Has Been Opened”. Accessed November 25, 2023. <https://mongolia.gov.mn/news/view/25506>. (In Mongolian)

Received: November 26, 2023

Accepted: February 9, 2024

Authors' information:

Evgeny V. Yaylenko — Dr. Sci. in Arts, Professor; eiailenko@rambler.ru

Dorjsuren Uranchimeg — PhD in Arts, Professor; uranchimeg_fineart@yahoo.com