

«Культурный нomaдизм» в изобразительном искусстве Калмыкии 1980–1990-х гг.

“Cultural Nomadism” in the Visual Arts of Kalmykia
in the 1980–1990s

С. Г. Батырева (S. Batyreva)¹,

К. П. Батырева (K. Batyreva)²

¹ доктор искусствоведения, заведующий Музеем традиционной культуры имени Зая-пандиты, Калмыцкий научный центр РАН (г. Элиста). E-mail: sargerel@mail.ru.
Ph.D. in Art Studies (Doctor of Art Criticism), Head of the Zaya Pandita Museum of Traditional Culture, Kalmyk Scientific Center of the RAS (Elista). E-mail: sargerel@mail.ru.

² кандидат философских наук, лаборант Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты, Калмыцкий научный центр РАН, преподаватель КалмГУ им. Б. Б. Городовикова (г. Элиста). E-mail: kermen77@yandex.ru.
Ph.D. in Philosophy (Candidate of Philosophical Sciences), Research Assistant, Zaya Pandita Museum of Traditional Culture, Kalmyk Scientific Center of the RAS; Lecturer, Gorodovikov Kalmyk State University (Elista). E-mail: kermen77@yandex.ru.

Аннотация. Статья посвящена историческому обзору развития изобразительного искусства Калмыкии на рубеже 80–90-х гг. XX в. Объектом исследования является этническая идентичность калмыцкого художника и социокультурная среда его творческого бытия, предметом — явление «культурный нomaдизм» в изобразительном искусстве республики. Творческое переосмысление традиционной культуры народа, формирует новое движение в художественном процессе XX в. Мировоззрение современника проецируется в произведениях живописи и скульптуры Калмыкии.

Ключевые слова: культура, изобразительное искусство, нomaдизм, этническая идентичность, традиция.

Abstract. The articles deals with a historical overview of Kalmykia’s visual arts in the 1980–1990s. The object of the research is the ethnic identity of a Kalmyk painter and sociocultural environment for creativity, the subject of the research is the issue of “cultural nomadism” in the visual arts of the republic. Creative reconsideration of the national traditional culture results in the establishment of a new artistic trend of the 20th century. The world view of a contemporary individual is reflected in the paintings and sculptures.

Keywords: culture, visual arts, nomadism, ethnic identity, tradition.

Анализируя калмыцкое искусство прошлого века, интересно выявить динамику изменения этнической идентичности авторов, претерпевающей на рубеже 1980–1990-х гг. заметную трансформацию в творчестве перестроечного поколения. Они мыслят себя «номадами, открытыми всем ветрам», свободно ориентирующимися в художественных традициях евразийского пространства. Это свидетельствует о качественном обновлении процесса, происходившего в призме перестроечных и демократических перемен в стране. Открытость культуры внешним влияниям и в то же время ориентация на ее традиционные истоки синтезированы в декларативном характере творчества молодых. Движение «культурный нomaдизм», предполагающее евразийский синтез традиций искусства, — закономерное явление конца XX в., вбиравшие творческое осмысление художественной традиции в кочевой специфике буддийского Востока и такое же свободное в правомочности обращение к изобразительным традициям Запада. Этими тенденциями взаимообусловлено развитие искусства, обозначенное приходом в 1990-е гг. молодой творческой интеллигенции.

Культура в поступательном развитии не может «пробуксовывать» на уровне консервации этнического наследия, воспроизведения ее традиционных форм. Формальное повторение того, что было, без вписывания в канву современного художественного процесса не может называться творчеством. В ориентации на традиции, объединяющие прошлое, настоящее и будущее культуры, закономерно появление новых форм художественного бытия. Молодежь в творчестве заглядывала не в недалекое кочевое прошлое калмыков, а в древний общемонгольский период истории культуры. Возможно, такой выбор был обусловлен архаикой культурного наследия Центральной Азии, не имеющей ничего общего с советским периодом калмыцкой культуры, от которого осознанно и решительно отказывались. Эпоха перемен, родившая поколение рубежа веков, отвергает все, что связано с идеологией социализма, — советскую культуру и искусство как результат кардинальной ломки нomaдических традиций культуры в процессе пролетаризации.

Появление творческого объединения «Джунгария» в Союзе художников Калмыкии конца 1980-х гг. было поддержано новым поколением, осмысливающим дальнейшее развитие национальной культуры. Яркий эмоциональный всплеск этнического самосознания молодых получил продолжение в произвольном «независимом» движении творческой интеллигенции. Свежая струя в развитии национального искусства возникает в условиях социальной динамики «переходного» состояния культуры в системе российской государственности конца XX в.

В знаменательной «Независимой» экспозиции 1992 г. были представлены поиски, выросшего на гребне перестроечных явлений поколения, которые отражают не только местные, российские, но и реалии культурной жизни мирового сообщества. Заметим, что нетрадиционная культура в ее этнографическом изображении как пройденный этап осознания этнической идентичности автора является предметом интересов молодых художников. Символичен в этом отношении уход «глобализованного» поколения от провозглашенной программы галереи «Улан Зала», открытой в это же время и ориентировавшейся на традиционно кочевое бытие этноса. Время «этнографического иллюстративного воспроизведения» традиций в искусстве безвозвратно ушло. Еще ранее это продемонстрировало художественное направление «Джунгария» (1989), объединившее разные поколения национальных кадров и давшее впоследствии жизнеспособные побег в движении «культурного номадизма».

Возрожденческий пафос калмыцкого искусства принесла торжественная презентация галереи современного искусства «Алан-Гоа арт». Здесь была провозглашена программа «культурного номадизма» на новом уровне осмысления этнических тенденций. В произведениях живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства авторов, профессионально состоявшихся, была найдена своя интонация в диалоге с художественной традицией, уходящей в архаику общемонгольского культурного наследия. Последнее символично возродилось в церемонии открытия выставки горловым пением известного джангарчи В. Каруева. Сопричастность к истокам культуры рождала светлую приподнятую атмосферу праздника

искусства, одухотворенного древним мифом об Алан-Гоа Марал, легендарной прародительнице монгольских кочевников.

Историческая судьба этноса, занесенного «солнечным ветром» с просторов Центральной Азии далеко на запад, явилась темой произведений С. Болдырева, Э. Сангаджиева, Н. Евсеевой и других авторов. Изобразительное искусство конца XX в. в циклическом завершении полувекового художественного процесса генерирует историческую память предков. Мифологическое сознание традиционной культуры, актуализированное в кризисных переходах истории социума, одухотворило творчество молодых художников.

Возвращение к традиции происходит в её опосредованном, новационном художественном процессе — «культурном номадизме». «Разговор с белым верблюдом» автора Д. Мошулдаева воспринимается символическим образом как диалог с культурной традицией. Картина, появляющаяся в конце XX в., во многом отражает современные тенденции искусства Калмыкии, цикличность его развития. В изображении автора традиционное как бы отодвинуто в прошлое, расплывающееся в тумане исторического времени. Тихая завораживающая гармония матовой фактуры серо-голубого колорита рождает умиротворенное состояние покоя. Так воспринимается композиция фигур мужчины, женщины и нагруженного скарбом верблюда, лежащего у кибитки. При всей обыденности темы быта в картине нет приземленности, изображение абстрагировано в лаконичной целостности его трактовки. Цвет живописи плотен, насыщен и в то же время лишен лобовой яркости, сумеречен. В «заторможенном» ритме обыденного, на первый взгляд, сюжета фиксируется ирреальное — разговор с верблюдом. Ментально обозначенное, оно проступает контуром сюжета, далекого от этнографической иллюстративности воспроизведения. Это глубоко личностное отношение к традиции, во многом интуитивное ее воспроизведение, трактуемое в призме европейской изобразительной культуры.

Вместе с тем точна обобщенная пластика формы, подчеркнутая традиционной символикой цвета, прочитываемой идеограммой этноса от красного верха головных уборов до синего дымохода «харач», белого войлока жилища и животного. Трудно найти в

калмыцком изобразительном искусстве конца XX в. более ёмкий художественный образ культурного наследия. В творческом его осмыслении личностное определяет характер соотношения традиции и инновации в изобразительном искусстве рубежа веков.

С течением времени многое уходит безвозвратно, но ментальность и историческая память, драгоценный дар предков, живет, прорастая побегами нового искусства на древе этнической художественной культуры. Религии, отринутой социалистической эпохой, духовности нового общества посвящает В. Ошланов произведение «Багши», появившееся в русле перестроечных явлений на постсоветском пространстве. Одно из значительных произведений калмыцкого искусства конца XX столетия: емкий образ священнослужителя в психологической разработке автора «держит» зрителя. Священнослужитель изображен на фоне легендарного Хошеутовского хурула. Композиция «Цам» запоминается экспрессией поз мифологических персонажей буддийского пантеона, подчеркнутых многослойным облачением и атрибутами. Экспрессивен и красочный слой полотна, создающий своеобразную ауру сакрального театрального действия. Более декоративны в просветленном колорите небольшие произведения «Пагода», классический для нашего искусства сюжет «Хурул в степи» и «Портрет Чингис-хана». Стиль изображения подчеркнут орнаментальной выразительностью колорита. В этом состоят особенности живописи художника, принимавшего активное участие в декоративном оформлении хурульного комплекса в Элисте.

Драматическая композиция «Опустевший хотон» В. Ошланова — сюжет, появившийся в перекличке с известным в калмыцком изобразительном искусстве полотном О. Кикеева. Это не многословная иллюстрация тягот, выпавших на долю репрессированных калмыков. Просто изображено обезлюдевшее селение с полуразвалившимися домами, засыпанное песком вперемежку со снегом. Жуткое одиночество прочитывается в тоскливом завывании ветра, в пустых глазницах окон и распахнутых дверей оставленных жилищ. Отсутствие в пейзажной композиции людей преподносится автором конечным результатом трагедии разрушенного отчего дома.

В динамике его творчества линейный, несколько жесткий в экспрессивной выразительности реализм ранних произведений сменяется декоративной манерой исполнения. Такова его живопись в произведении «Тюльпаны», запоминающемся мажорной тональностью насыщенного колорита или тонко стилизацией образа — в полотнах «Верблюды», «Беркут», «Голова верблюда». Отсюда достаточно фантастичный ракурс изображения, необычного в трактовке обыденного, на первый взгляд, сюжета.

Новый этап возвращения к мифопоэтическим истокам культуры естественно вписывается в евразийское содержание искусства. Интуитивное в силу европейского профессионального образования осмысление культурного наследия наглядно демонстрирует искусство скульптуры. Возрожденческий пафос спроецирован в номадической тематике монументально-декоративной пластики Н. Евсеевой. Автор нашла свой выразительный язык в диалоге с традицией. Художественный процесс конца XX в. трудно представить без ее произведений, многомерно одухотворяющих направление «культурный номадизм» девяностых. Камертоном творческого потенциала автора, реализованного в произведениях 1990-х гг. и рубежа веков, воспринимается произведение «Степь» (собственность Государственной Третьяковской Галереи). Антропоморфный образ Природы целостно объемлет необозримое степное пространство, номадическую вселенную. Диалог мироздания и человека, их гармоничное единство образуют внутреннюю наполненность пластической формы. Композиция «Степь», лаконичная и компактная в объеме, органично «держит» воздушное пространство. Небесный купол объемлет лоно полулежащей фигуры, замыкая и обобщая собой земную сферу. В единстве неба и земли автором создан Космос, объединяемый в мифопоэтическом мировосприятии образом Человека.

Монументально-декоративная композиция «Эхо» Н. Евсеевой (архитектор Ю. Сангаджиев) воспринимается органичным продолжением творческих поисков в русле номадического движения. Произведение во многом является символом нового, т. е. неидеологизированного художественного облика столицы республики.

Традиционное мироощущение автора выражено аллегорией, отождествляющей творческую суть человека со струной музыкального инструмента. В свободной пластике обобщенной формы ощутима сдержанная многозначность содержания, воспринимаемая урбанизированным эхом номадической культуры.

Целостно найден аскетически строгий объем в продуманной нарочитости пропорций гипсовых моделей «Меркита» и «Летящего ламы», монументальной головы «Номада», композиции «В седле». С трепетным исполнением номадической темы органично сопряжена полновесная форма в точно найденном ракурсе состояния и движения бронзового «Борца сумо». В образной самодостаточности объема, его выверенных пропорциональных соотношений, ощущается сдержанное напряжение глубоко прочувствованной в сотворении формы. Метафизическая отстраненность пластики Н. Евсеевой, созданной на буддийскую и номадическую тему, являет собой этнический концепт современного искусства. В трактовке автора творчество реализуется в стилистическом обобщении формы, выводящем на новый в декоративной выразительности уровень бытия искусство реализма.

Лозунг «Назад к мифическим первоисточкам культуры» ясно прочитывается в сюжетной линии живописных произведений, формирующих стилеобразующее направление в искусстве Калмыкии рубежа 1980–1990-х гг. Созвучен магии мифа живописный строй произведений С. Болдырева, значимых в русле развития искусства 1990-х гг. Многообразны его произведения 90-х годов: «Студентка», «Ожидание», «Калмыцкая борьба», «1812 год», «Зеленая композиция», «Красная композиция». Импульсом к работе художника становятся факт биографии, случай из жизни, прочитанная книга, кинофильм... Затем начинается внутренний процесс, продолжающийся нередко долго. Вот он драматизм творческой деятельности, переживания, знакомые каждому настоящему художнику, постоянно ищущему в работе.

Новую реальность рождают мифопоэтические истоки видения автора в живописных композициях монументального звучания, несмотря на их сравнительно небольшие размеры. Художник мыслит

образами пластическими, соединяя их в живописи, выражающей метафорические особенности мышления. Так, в волне одухотворения материи возникает полотно «Цаган Сар. Обряд очищения». Думаем, именно здесь автором сотворяется вещьность цвета, теряющего зыбкость ирреальной монохромии в игре яркого и сочного колорита. Посвящение народной традиции родилось в процессе обретения живописи, свободно сопрягающей полихромии цветовой гаммы. Композиция, непростая в составляющих элементах, вместе с тем лишена загромождений формы, охватывается взглядом заинтересованного зрителя и прочитывается как символ традиционной культуры, каждый раз в испытаниях рождаемой художником и восстающей подобно птице Фениксу из пепла. Мощный творческий потенциал ощутим в монументальном живописном полотне, посвященном обрядовой стороне традиционной культуры народа.

По-иному воспринимается тематическая композиция «Легенда». При малых размерах полотно производит впечатление монументального. Это происходит, когда художник по наитию рождает структуру, гармонично выстроенную в тонко прочувствованных отношениях цвета и света, объема и формы. Тогда появляется новая реальность, имеющая истоки в мифе, реализуемые в поэтическом образном мышлении. «Легенда», тяготеющая к пластике рельефа, проступает лёгким «процарапанным» рисунком композиции, выплывающей из полумрака монохромного колорита. Манера, напоминающая наскальные композиции первобытной архаики древней Монголии, является стилистической основой ряда его произведений 1990-х гг. Тема выходит за грани бытоописания, синтезируя в образном обобщении поиски этнической идентичности С. Болдырева. Продолженные в произведении «1812 год», посвященном славной воинской истории калмыков, они достойно явили профессиональную зрелость автора. Его ассоциативное мышление получило полихромное воплощение в композиции, озвучивающей в живописи пафос победы калмыцких полков, принимавших активное участие в изгнании французов из России.

Мифопоэтический сюжет объединил лирическую мелодию живописи «Алан-Гоа» Ю. Хаджинова, эпическую тональность

произведени «Предание» Э. Сангаджиева и загадочную притягательность образа «Всадник» Ц. Адучиева. Профессиональное созревание последнего автора, растянувшееся на десятилетия советской эпохи, вылилось в появление значимых произведений на рубеже веков. Его творчество, отмеченное тонко моделированной системой отношений объема и полутонов цвета, дающей эффект мифической призрачности художественного образа, органично влилось струей в течение «культурного номадизма». Декларация этнического самосознания в противоречивых коллизиях постсоветского периода достаточно условна, если не сказать, размыта в произведениях художника «Повесть о женщине» и «В краю утренних жаворонков». Метафорично изображение как средство поэтизации художественного решения, притязающего на свое видение образа, отвлеченного от реального.

Мерцание цвета, трансформируемого в тональной разработке, перетекание одной формы в другую на пути ее усложнения в вибрирующую гармонию живописи рождает новую реальность в композиции «Похищение детства». Автор мыслит образами, европейскими, объединяя их в ассоциативном мировосприятии. Оно дает свободу домысливания зрителю, принимающему эстафету мифологической метафоры. Фантастично пространство «Идола» из живописной серии «Земные идолы» (2000) с изображением обтекаемого тела неведомого существа. Оно вневременно, не связано с конкретной реальностью, вместе с тем многозначность образа заставляет сопрягать ассоциации, вполне земные. Вплетаемые в образную структуру живописи, они связывают воедино представления и мысли воспринимающего в целостную картину мира.

Произведения Э. Сангаджиева, одного из идеологов «культурного номадизма», во многом определили культурный уровень нового течения, представленного всеми видами изобразительного искусства Калмыкии. Интересно отметить, что Э. Сангаджиев, так же, как и С. Болдырев — активный участник выставок авангардистов в 1990-е гг.: экспериментальной молодежной «Оттепель» (1989–1990), современного искусства «Отражение», групповой калмыцких художников (1991), современного искусства «ВСЕ»

(1991); выставки «Культурный номадизм» (1993). После официального провозглашения манифеста «номадов» Э. Сангаджиев и С. Болдырев продолжают принимать участие в выставке членов Клуба авангардистов «YES», наглядно демонстрируя творческую свободу современного калмыцкого художника.

На персональной выставке Э. Сангаджиева (Элиста, 1993) были представлены произведения живописи: «Мечты об Индии», «По Джангару», «Восточный мотив», «Эльташка», «Материнство», созданные в 1991 г. Впоследствии появляются исторические композиции «Аюка-хан», «Юный Зая-пандита», «Забытые фрески». Органично используя прием живописного коллажа в создании художественного образа, автор формулирует творчество как откровение и вдохновение. Автор вырабатывает свой стиль в произведениях второй половины 1990-х гг.: «Окн Тенгр», «Повелитель». В сюжетной характеристике это участие калмыков в Отечественной войне 1812 г., буддийские фрески Центральной Азии, легендарная личность Чингис-хана. В органичном сопряжении с динамикой развития калмыцкой живописи рубежа веков воспринимается живопись Э. Сангаджиева: яркая, красочная и декоративная, имеющая индивидуальное выражение, заряженная оптимистическим восприятием мира. Личность художника, деятельно осмысливающего бытие в обращении к калмыцкой истории и современности, находит свою интонацию в воплощении того или иного сюжета, будь это пейзаж, тематическая композиция или портрет. Они монументально значимы в художественном решении четко очерченного образа. Это не этнографическое воспроизведение самобытной культуры народа, в произведениях он вкладывает свое мироощущение, что вызывает соответствующий отклик у зрителя. В творческой деятельности нового поколения авторов, пришедших в калмыцкое искусство на рубеже веков, по-своему сотворена история культуры народа.

Поток заимствуемых традиций выступает инновационной средой авторской интерпретации наследия. Оно питается этническим самосознанием творческой личности, активизируемым в критических ситуациях бытия социума. Доминантами процесса выступают взаимообусловленные нравственно-этические и фольклорные ос-

новы этнического мировидения, интенсивно размываемые в эпоху глобализации.

Своеобразная «эпохальная» эклектика заставляет задуматься о возможности в будущем потери этнического выражения искусства. Оно нестойко, размыто, изменчиво, и «если самое важное в мире совершается на переходе, на границе, там, где проходит межа, где пролегает пространство «между», то своеобразной особенностью искусства XX в. является уничтожение границ между видами и жанрами искусства» [Батракова 2002: 56, 65–68]. Ассоциативная многомерность видения художника в интерпретации разных традиций сопровождается компромиссом дальнейшего развития искусства. Показательно в этом отношении творчество живописца Ю. Хаджинова, входящего тонко звучащей лирической мелодией в общий лейтмотив произведений «культурного номадизма». Его полотна «Алан-Гоа», «Йиртмж» и пейзажные работы автора, очень разные в передаче состоянии природы, наполнены солнечным светом или показаны в туманной дымке. Манера исполнения сюжетов напоминает изыски наложения красочного слоя постимпрессионистов, реализованные в трепетной живописной плоти работ.

Художественная импровизация объединяет противоречия бытия в стилистической целостности отображения цветом, линией и формой. В них заключена суть жизни, сопереживаемой художником. Намеком даются реальные очертания формы, приобретающей в игре воображения исходное начало дальнейшего сотворения. И рождается образ, вызывающий у зрителя спектр ассоциаций, возможных лишь в цветном сне. Зыбок и сложен окружающий нас мир, рождающий размышления о противоречиях и бренности жизни, многогранной в радости и драматизме человеческого существования. Мифопоэтические мотивы живописи Ю. Хаджинова («Заясн заян», «Закат») имеют свое затаенное образное начало. В диалоге с окружающим миром родилась его творческая индивидуальность, самобытно спроецированная в пространстве изображения. Его образы, перейдя зыбкую грань личностного мировосприятия, обрели зримую живописную плоть произведений, отмеченных печатью тонкого мироощущения. Есть в них едва уловимое мерцание цвета,

идущее изнутри формы, бережно трансформируемой в тональной разработке цвета, прорывающего глухоту монохромного колорита. Глубоко прочувствовано им перетекание одной формы в другую на пути ее усложнения в вибрирующую гармонию живописи. Живописное выражение мифа рождает синтез мысли и чувства в созданном художественном образе.

Мифопоэтическая недосказанность изображения дает свободу домысливания зрителем. Именно это обуславливает ирреальный ключ изображения, замысел которого находит отклик у зрителя, как правило, подготовленного и свободно принимающего эстафету мифологической метафоры. Закономерно появление многочисленных импровизаций в произведениях молодых живописцев и графиков Д. Васькиной, Г. Нуровой, А. Цатхланова, прикладника Е. Манжеевой, создающих свою реальность в прочувствованной тяжести трудов и радости творческого прозрения. Их трудно представить вне живописи Ц. Адучиева, В. Монтышева, В. Ургадулова, скульптурных образов В. Васькина, Н. Эледжиева, С. Ботиева. И те, и другие питает свобода сотворения образа, жизнеспособного в передаче сложного, воспринимаемого в ассоциациях мира автора. Им обусловлен интерес зрителя, пытающегося прочесть произведение: его многозначность заставляет думать, сопрягая ассоциации, вполне земные для каждого из нас. Они вплетаются в образную структуру произведения, связывая воедино представления, мысли и элементы реальности, иногда не сразу воспринимаемые. Это плод размышлений художника о смысле бытия, его противоречиях, бренности жизни, многогранной в радости и драматизме человеческого существования.

Традиционный компонент мировидения в меняющихся социокультурных параметрах бытия этноса прослеживается в мотивах, сюжетах, структуре и символике произведений искусства, реализуемых в фольклорных и буддийских мотивах произведений. Сутью фольклора, народного творчества в его этноинтегрирующей функции, воздействующей на профессиональные формы художественной культуры, сопряженные с религией и изобразительным искусством, понимается традиция [Щедрин 1987: 45]. Обновление художественного процесса влечет качественное его изменение на

волне демократических перемен в стране и республике. Открытость внешним культурным влияниям и в то же время ориентация на традиционные истоки искусства синтезированы в творчестве. Движение «культурного номадизма» на новой волне культурного возрождения несет с собой не воспроизведение былых традиционных форм калмыцкого искусства, и это закономерно. В поступательном развитии культуры переосмысливается этническое наследие, превращаемое в новых формах художественного бытия. Объединяющим началом в творчестве остается историческая память, восстанавливающая на новом уровне развития искусства прошлое, настоящее и будущее культуры.

Переосмысление исторического наследия народа сопровождается свободой правомочного обращения к достоянию мировой культуры. Концептуальное направление «Культурный номадизм» в искусстве рубежа веков, рожденное этническим самосознанием личности, несло системную целостность мира, выражаемую в творчестве молодых. Традиционное начало культурного процесса, трансформируемое на новой почве бытия этноса, определяет «локальное» выражение изобразительного искусства Калмыкии конца XX в.

Обозревая 1990-е гг. XX столетия, отметим противоречивую суть взаимодействия традиций в культуре. Характерной особенностью периода являются взаимовлияния, сближение и отторжение традиций, в конечном итоге приводящие к синтезу, у каждого автора на своем уровне творческой реализации. Явление этнизации культуры наблюдается в процессе осмысления наследия в пространственно-временном измерении мифа, одухотворяющем поиски художников в видовом и жанровом многообразии изобразительного искусства. Обозначенные в анализе тенденции калмыцкого искусства характеризуют поиски этнической идентичности авторов.

В кардинальном повороте от идеологии соцреализма к демократизации художественной культуры перестроечного периода формируется новый взгляд на историю культуры народа, уводящий за пределы недавней советской действительности. Идеи космополитизма, открытости миру и готовности к культурному диалогу в творчестве знаково расширили пространство бытия искусства Калмыкии рубежа 1980–1990-х гг. XX в.

Литература

Батракова С. П. Искусство и миф: из истории живописи XX века. М.: Искусство, 2002. 215 с., ил.

Батырева С. Г. Изобразительное искусство Калмыкии XX века (1957–2000 гг.). Элиста: КИГИ РАН, 2014. 226 с.

Щедрина Г. К. Искусство как этнокультурное явление // Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М. С. Каган. Л.: Наука, 1987. С. 41–47.

References

Batrakova S. P. Art and Myth: from the History of the 20th Century Painting. Moscow: Iskusstvo, 2002. 215 p. (In Russ.)

Batyreva S. G. Fine Art of Kalmykia of the 20th century (1957–2000). Elista: Kalmyk Institute of Humanitarian Research of the RAS, 2014. 226 p. (In Russ.)

Shchedrina G. K. Art as Ethnocultural Phenomenon. In: Art in the System of Culture. M. S. Kagan (comp., ed.). Leningrad: Nauka, 1987. Pp. 41–47. (In Russ.)