

19. Batyreva, S.G. (2014) *Izobrazitel'noe iskusstvo Kalmykii (1957–2000)* [The Fine Arts of Kalmykia (1957–2000)]. Elista: Kalmyk Institute for Humanities Research, RAS.
20. Batyreva, K.P. & Batyreva, S.G. (2016) Figurative Art and Epic Imagery in Kalmykia in Light of the Ethnic Identity of the Creative Individual. *Anthropology & Archeology of Eurasia*. 54 (3). pp. 6–23. DOI: 10.1080/10611959.2015.1194692
21. Batyreva, S.G. (2017) Etnicheskaya identichnost' tvorcheskoy lichnosti: sotsiokul'turologicheskii analiz [Ethnic Identity of a Creative Person: A Sociocultural Analysis]. *Byulleten' Kalmyt'skogo nauchnogo tsentra RAN*. 2. pp. 72–75. DOI: 10.22162/2587-6503-2017-2-2-72-75

УДК 75.052

DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10005

Д.В. Сангаджиева

### МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ МОЗАИКА КОНЦА 80-х – НАЧАЛА 90-х ГОДОВ XX ВЕКА В КАЛМЫКИИ

*Впервые предметом изучения являются мозаичные панно из смальты живописцев-монументалистов Санала Каниевича Болдырева (1961) и Эдуарда Эльтаевича Сангаджиева (1962), созданные в годы перестройки. Рассматриваются актуальные вопросы художественной интерпретации этнической проблематики в дискурсе этнографически ориентированной живописи Калмыкии. Выявлено влияние принципов буддийской иконографии на композиционное решение мозаичных панно. Сделан вывод, что смысловые и формальные изменения в мозаичных композициях усилились вследствие отклика авторов на повышение интереса общества к проблеме национальной идентичности.*

Ключевые слова: монументально-декоративная живопись, мозаичное панно, искусство Калмыкии, Санал Болдырев, Эдуард Сангаджиев.

Одно из важных условий изучения произведений монументально-декоративного искусства, созданных в период перестройки и постперестройки, заложено в осмыслении временного контекста, в котором оно развивалась. Необходимо отметить, что в советский период истории в Калмыкии, визуальному оформлению общественных объектов уделялось значительное внимание со стороны государства, так как эта сфера деятельности художников была идеологически обусловлена.

По утверждению Т.В. Пойдиной и С.Д. Бортникова, у монументального искусства, в том числе у монументально-декоративной мозаики были важнейшие социальные функции – агитационно-воспитательная, просветительская и дидактическая [1, с. 285]. Для заказчика в приоритете были изображения, олицетворяющие собирательный образ советского народа. В подобных произведениях отмечаются признаки и популярные способы восприятия монументальности, которые сформулированы в трудах А.А. Комарова, К.И. Рождественского, В.П. Толстого [2; 3. С. 175; 4].

По мнению Л.И. Алмосова и А.Л. Алмосова, чаще всего для достижения монументальности образов в монументально-декоративных произведениях применялись комбинация разномасштабности с элементами фрагментарности, а также возвышенное восприятие главного героя с учетом изображения его на фоне низкой линии горизонта. Этой же цели служит заметная разница в контрасте тона и цвета в трактовке образов, а изображение главных элементов композиции на плоскости силуэтное, фронтально или в профиль [5. С. 112-113].

Вопросы становления и развития искусства Калмыкии в 60-80-е годы отражены и систематизированы в трудах С.Г. Батыревой, С.В. Червонной, Л.В. Яковлевой [6; 7; 8. С. 205-206], однако во всех исследованиях тема анализа произведений монументально-декоративного искусства в мозаичной технике не затрагивалась. Поэтому актуальность данной статьи вызвана необходимостью восполнения существующего пробела, и она является началом дальнейшего исследования на основе систематизации и сравнительного анализа собранного историографического материала.

Одно из первых мозаичных панно в Элисте – «По мотивам эпоса «Джангар» (1964, художник Г. Рокчинский), в настоящий момент не сохранилось, существуют лишь опубликованные снимки в фотоальбомах о Калмыкии [9]. Панно было установлено на месте ныне существующего памятника «Джангарчи Ээлян Овла» (1990, скульптор В. Васькин) [10. С. 51]. Мозаика Гарри Рокчинского – одна из композиций 60-х годов, основанная на знании культурного наследия и образной памяти предков. До этого момента в Калмыкии мозаика из смальты как художественная техника не использовалась из-за отсутствия специалистов-мозаичистов.

Несколькими годами позже в Элисте в технике мозаики из смальты появилось панно на здании центрального автовокзала (1969, художники П. Итяксов, Г. Чернокнижный) [11. С. 48-49]. Оно создано приглашенными мастерами, которые работали по направлению от Художественного фонда РСФСР. Заметным декоративным высказыванием в пространстве города стали мозаичные стенды «Цвети, Калмыкия!» у входа в парк «Дружба» (1972, художники О. Кикеев, В. Цакиров), результат творчества местных живописцев и архитекторов. Серия мозаик на торцах жилых многоэтажных домов по улице Джангара (1980, художники – В. Ургадулов, Н. Очир-Убушаев) явилась примером универсальной плакатной модели монументально-декоративной мозаики. Во многих районах республики популярными объектами, декорированными мозаикой, становятся павильоны остановок междугородного транспорта, большинство из которых оформлялось в 70-80-е годы XX века.

В условиях резко континентального климата Калмыкии именно мозаика из смальты стала доступным художественным материалом, способным конкурировать с фреской и сграффито. Важным преимуществом смальты является ее долговечность, морозоустойчивость и независимость интенсивности цвета от агрессивных внешних условий среды.

В ходе исследования выяснилось, что созданные в 60-80-е годы мозаики фиксируют опыт и стилистические приемы мастеров отечественного монументально-декоративного искусства, соответственно, калмыцкие мастера в построении своих фигуративных панно, в результате массового воспроизводства, применяли уже существующие инструменты реализации композиции.

**Формирование новой среды монументально-декоративного искусства.** В годы перестройки в обществе преобладал важный дискуссионный феномен – это политизация всего художественного пространства. В произведениях искусства авторы заявляли о своей национальной идентичности, все больше появлялось сюжетов, связанных с коллективной травмой этнических общностей, возникал интерес к феномену коллективного самосознания [12. С. 14]. Именно в этот период в творчестве старшего поколения калмыцких художников впервые появляется тема депортации, создается много произведений об истории народа [13. С. 1-3].

Необходимо отметить, что национальный компонент в тематике художественных произведений позднесоветского периода присутствовал в произведениях калмыцких авторов, в том числе и в монументально-декоративном оформлении архитектурных сооружений. Однако нередко эти изображения, по утверждению С.Г. Батыревой, были внешне «этнографически иллюстративным воспроизведением» [6. С. 159]. Альтернативой укоренившемуся подходу в решении монументальных произведений для художников, рожденных в 60-е годы в Калмыкии, стал выбор собственного изобразительного языка в дискурсе этнической идентичности.

Наиболее яркими представителями поколения живописцев времен перестройки и постперестройки являются Санал Болдырев (1961) и Эдуард Сангаджиев (1962), первые в новейшей истории Калмыкии профессиональные художники с дипломами ведущих столичных вузов по специальности «монументальная живопись».

Болдырев Санал Каниевич, обучавшийся в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина АХ СССР (Ленинград, 1980), впоследствии окончивший Московский государственный художественный институт им. В. Сурикова (1989), приехал в Элисту в конце 1989 года, уже обладая успешным опытом выставочной деятельности. Живопись Болдырева, демонстрировавшаяся на выставках «Молодость страны» и «Московской международной молодежной» была отмечена дипломами Министерства культуры СССР и Академии художеств СССР (1985). Его работы проходят конкурсный отбор выставочных комитетов авторитетных форумов – Международной выставки молодых художников социалистических стран в Москве (1988), Московской молодежной выставки «Москва – Ленинград» (1989). С.К. Болдырев представляет живопись Калмыкии на площадках всероссийской выставки «Художники АССР, автономных областей, национальных округов РСФСР» (Москва, 1989), Региональной художественной выставки «Юг России» (Краснодар, 1990) [6. С. 162].

Сангаджиев Эдуард Эльтаевич, выпускник Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское), отделения монументально-декоративной живописи (1996), возвратился в Элисту в 1987 году. Уникальный опыт работы в качестве художника-монументалиста Эдуардом Сангаджиевым был приобретен в годы срочной армейской службы в ЦСКА. В пространствах клубных объектов и спортивных баз он совершенствовал свое мастерство в создании мозаичных композиций, посвященных различным видам спорта, работал над декоративными росписями в технике левкасной и темперной живописи, создавал стилизованные панно в технике интарсии.

Э.Э. Сангаджиев и С.К. Болдырев за годы учебы активно впитали в себя достижения московской школы живописи, в соответствии с канонами традиционной академической методики преподавания спецдисциплин. Учебная программа в столичных вузах строилась таким образом, что успешный выпускник кафедры монументальной живописи мог профессионально проектировать и практически реализовать свои замыслы, применяя различные технологии и материалы и обладая знаниями о художественных стилях и направлениях, создавать актуальные произведения [14]. По утверждению К.И. Рождественского, монументальная живопись – это не станковая картина, увеличенная до больших размеров, поэтому не каждый станковист, создающий громадные картины, является мастером монументального искусства [3. С. 175]. Для этого нужны специальные знания, именно такие знания стали фундаментом, на котором базируется творческий метод калмыцких монументалистов.

Среди задач, стоящих перед молодыми художниками из Элисты, возник вопрос самоидентификации, поэтому уже в студенческие годы для них было важно самостоятельное изучение буддийской живописи и фольклорного наследия своего народа.

В 1988 году Эдуард Сангаджиев был принят на работу в Калмыцкие художественно-производственные мастерские Художественного фонда РСФСР при Калмыцком отделении Союза художников СССР и приступает к оформлению одного из учебных корпусов Башантинского совхоза-техникума в Городовиковске. На фасаде учебного здания Э. Сангаджиев выполняет мозаичное панно «Зая-Пандита» (1988, ассистенты Н. Монтышев, А. Церенов), где впервые образ Зая-Пандита Намкхай Гьямцо (1599-1662), просветителя и буддийского деятеля школы *гелуг*, создателя ойратского (калмыцкого) алфавита «*тодо бичиг*» (*ясное письмо*) [15], предстает перед зрителем в городском ландшафте, в монументально-декоративной стилистике. Художник направляет внимание зрителя от безмятежного образа духовного учителя в центре мозаики, к верхней части панно, акцентируя взгляд на причудливой вертикальной вязи старокалмыцкой письменности как маркере национальной идентичности (ил. на 3-й стр. обложки).

В результате уже в раннем творчестве Э. Сангаджиев связывает свои познания в области монументального искусства со стремлением привнести в изобразительную среду города зрительные образы, наполненные буддийским мировоззрением. В этой связи необходимо заметить, что в Калмыкии в тот период шел активный процесс возрождения религиозного самосознания народа. Поэтому решение визуализировать тему духовного просвещения в публичном пространстве отвечало коллективным запросам его этнической группы. При этом автор использует не повествовательную композицию, популярную у предшественников, а, напротив, метафоричность и символичность лаконичного изобразительного языка монументально-декоративной мозаики.

Учитывая опыт предшественников, Э. Сангаджиев привносит в новое панно «По эпосу «Джангар» (1989-1990), выполненное из смальты, установленное на центральном фасаде здания Элистинского ипподрома, видоизмененное декоративно-плоскостное композиционное решение. Эдуард Эльтаевич выбрал именно этот сюжет для мозаики, отвечая на запрос современного общества о художественном воплощении героического духа кочевого народа в предметно-пространственной среде города.

Джангаровед Н.Ц. Биткеев подчеркивает, что в национальном эпосе «Джангар» высокохудожественно, в обобщенно-типизированной форме отражены ойрат-калмыцкая история, быт, обычаи народа, а также его миропонимание и нравственно-эстетические стороны жизни [16. С. 8]. Следовательно, глубина темы мотивирует Э.Э. Сангаджиева действовать методом намеренного отторжения от уже знакомого ему оформительского подхода в работе над композицией, уделяя особое внимание отражению национального менталитета, идеи этнической идентичности, эстетики знака и символа. Традиционные устойчивые образы модифицированы под влиянием собственных эстетических ориентиров и отличительного изобразительного языка декоративно-плоскостной восточной композиции (ил. на 3-й стр. обложки).

Новым словом в развитии монументального искусства в постсоветский период стало то, что автор впервые в основе композиционной конструкции монументального мозаичного произведения применил характерные изобразительные и стилистические приемы буддийской иконографии.

Отношение к богатырю Джангару как к сакральному образу подчеркивается центральным местоположением главного персонажа в верхней части панно, что созвучно традиционным схемам буддийской иконографии, способствует торжественной выразительности композиции. Как отмечают джангароведы А.Ш. Кичиков и Ц.Б. Селеева, иногда герои-богатыри эпоса «Джангар» выступали персонификацией божеств буддийского пантеона, что оказывало влияние на сакральное восприятие эпических поэм и соответственное к ним отношение [17. С. 20; 18].

Владение пластическими средствами, заимствованными из пантеона буддийских божеств, отчетливо прослеживается в левой части мозаики. В условную трактовку демонических персонажей *мангасов* – мощных сил, что противостоят изображенным справа богатырям – Хонгору, Савру, Саналу, привносятся узнаваемые стилизованные силуэты гневных божеств – *идамов* и *дхарманал*, как зрительные цитаты, почерпнутые из буддийской иконографии.

Трехуровневое композиционное решение массивного мозаичного панно также строится на основе буддийской иконографии, выстроенной по вертикальной плоскостной схеме интерпретации пространства. Художник перенимает условный традиционный метод ярусного воспроизведения пространства, разворачивая все действие снизу вверх. Динамичный ритм декоративных силуэтов и знаковость цвета в контрастных сочетаниях восходит к семантике калмыцкого народного искусства, к характеристике элементов народного орнамента. Синий цвет основного фона мозаики связан с синевой вечного неба, символизирует для кочевого народа такие понятия, как бессмертие и мужество [19. С. 107].

Главная композиционная доминанта расположена по центру изобразительного поля и совпадает с осью симметрии, однако при всей внешней устойчивости композиционной

модели в работе нет статичных образов. Напротив, мозаика Эдуарда Сангаджиева наполнена внутренней динамикой, эмоциональной интенсивностью, солнечной энергией. Именно стремительное движение полета рыжего коня Аранзала с восседающим на нем богатырем Джангаром, очищающим землю от чудовищ, придает композиции яркое экспрессивное звучание, рождает мифопоэтический образ народного героя.

Следствием применения иного подхода к интерпретации монументально-декоративной мозаики явилась следующая совместная работа двух художников – панно «Начало. Эволюция» (1990), установленное над центральным входом в Элистинскую классическую гимназию, которое стало удачным воплощением идей современной мозаичной композиции в Калмыкии. Монументально-декоративное произведение выступает как средство индивидуализации типового архитектурного здания, а также как фактор, организующий пространство площади перед гимназией.

Проектный эскиз в натуральную величину и практическая реализация композиции «Начало. Эволюция» в технике смальты представляется авторским решением двух художников – Эдуарда Сангаджиева и Санала Болдырева (ассистенты А. Церенов, А. Настинов), наполненным многоплановым и многосюжетным содержанием (ил. на 3-й стр. обложки).

У постсоветского поколения художников существовала потребность в поиске собственного формального решения поставленной задачи, поэтому Сангаджиев и Болдырев, как новаторы, провозглашают свое право на инакомыслие и целенаправленно стремятся осуществить его. Созданная авторами яркая мозаика логически вписывается в узнаваемую стилистику кубизма и футуризма, фиксируя в себе их достижения, а также в ней заметно влияние эстетики конструктивизма. Актуально утверждение М. Лифшица и Л. Рейнгардт, что подобные композиционные решения возникают «путем антитезы по отношению к своим ближайшим предшественникам. Отсюда особые формальные признаки кубизма, загадочные с точки зрения неискушенного глаза» [20. С. 97].

На примере мозаики «Начало. Эволюция» ясно прослеживается изменение изобразительного языка монументально-декоративного искусства Калмыкии. Трансформация затронула саму систему построения композиции на плоскости, цветовое решение, форму и стилистику образов, условный характер пространства. Абстрактная мозаика по своим внешним качествам во многом предвосхитила изобразительный язык, свойственный цифровому изображению с огромным количеством составных элементов, в виде квадратов-пикселей.

В результате мозаика приобрела принципиально новые актуальные формы. Болдырев и Сангаджиев смотрят на мир как на органичное целое, в котором каждый элемент мозаики из смальты, каждый «пиксель» композиции представляет собой неделимую часть общего творческого пространства, где акт творения понимается как акт созидания из хаоса. Мозаика «Начало. Эволюция» рассматривается как восторженное высказывание о развитии научного прогресса, воспринимается как прямое обращение к зрителям, но уже без идеологического воспитательного подтекста. Художники в этой работе интерпретируют свое решение как уход от канонов реалистического искусства в область приоритета символики образа.

Авторской мыслью творческого тандема задается направление движения фигур в круговороте ломаных и плавных линий, знаковых символов, что приводит к изменению цвета, фактуры, ритмических акцентов по всей поверхности панно. Направляя этот непрерывный процесс вращения по спирали, художники заявляют об этом непостоянстве как о символическом новом витке эволюции, а формулы и тексты сообщают публике о ценности знаний и достижениях цивилизации.

При всей внешней внеэтнической форме композиции национальное присутствие выявлено в нижней части панно в тексте, написанном на старокалмыцкой письменности «*тодо бичиг*», что усиливает данное художественное высказывание в соответствии с мировоззренческими убеждениями авторов.

В начале 90-х годов в Калмыкии существенно уменьшилось количество заказов на выполнение художественной мозаики или росписи. Логическим финалом в истории применения мозаики из смальты в монументально-декоративном искусстве Калмыкии стал постепенный отказ от этой техники исполнения, который был обусловлен высокими экономическими затратами производства и кризисом в системе государственной поддержки в области изобразительного искусства. Период постперестройки явился тем рубежом, когда стал наиболее ощутим переход от авторского рукотворного произведения к повсеместному использованию цифрового дизайнерского продукта в оформлении общественных пространств.

В настоящее время в Калмыкии отмечаются усилия общественных инициатив по созданию изображений на стенах многоэтажных зданий в виде *мурал* и *паблик-арта*. Развитие этого жанра следует рассматривать как логическое продолжение традиций отечественного монументально-декоративного искусства, в котором важно осмысление опыта предшествующих поколений художников.

Как отмечают исследователи Е.А. Карцева и М.Л. Звягинцева, подобные оформительские проекты изменяют атмосферу места, наполняют пустое пространство смыслами, нередко становятся достопримечательностями, маркирующими город на карте страны и мира [21. С. 68]. Поддержка такого рода деятельности художников является одним из вариантов сценария развития монументально-декоративного искусства в республике.

**Вывод.** Статья впервые затрагивает круг актуальных тем, посвященных истории развития монументально-декоративного искусства в период перестройки в Калмыкии. Целью этой работы является фиксация и изучение композиционной специфики монументально-декоративных мозаичных панно, нестандартного подхода в воплощении авторского замысла в публичном пространстве. В статье акцентируется внимание на исканиях художников в области художественного осмысления культурного кода калмыков и на процессе поиска визуальных образов национальной идентичности. Результат исследования состоит в том, что выявлено влияние принципов буддийской иконографии на композиционное решение мозаичных панно «Зая-Пандита» (1988) и «По эпосу «Джангар» (1989-1990). Главный вывод исследования заключается в том, что уникальные мозаичные панно профессиональных живописцев-монументалистов Э.Э. Сангаджиева и С.К. Болдырева – результат процесса поиска этнической идентичности в монументально-декоративном искусстве конца 80-х – начала 90-х годов XX века в Калмыкии, они и в настоящий момент определяют вектор развития пространственных видов искусства в республике Калмыкия.

### Литература

1. Пойдина Т.В. Бортников С.Д. Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 2 (27).
2. Комаров А.А. Монументальное – равное времени и достойное памяти // Декоративное искусство. 2002. № 2.
3. Рождественский К.И. Ансамбль и экспозиция. Ленинград: Художник РСФСР, 1970. 230 с.
4. Толстой В.П. Советская монументальная живопись. Москва: Искусство, 1958. 304 с.
5. Алмосов Л.И, Алмосов А.Л. Монументальное искусство как средство организации архитектурно-пространственной среды. О развитии монументального искусства в Ставрополе // Кант. Ставрополь: Ставролит, 2014. № 4.
6. Батырева С.Г. Изобразительное искусство Калмыкии XX века (1957-2000). Элиста: КИГИ РАН, 2014. 226 с.

7. Червонная С.М. Искусство автономных республик, автономных областей и округов РСФСР // История искусства народов СССР. Калмыцкая АССР. Москва: Искусство, 1982. Т. 9.
8. Яковлева Л.В. Художники Калмыцкой АССР. Ленинград: Художник РСФСР. 1972. 22 с.
9. Песнь о Калмыкии. Фотоальбом. Москва: Планета, 1977. 127 с.
10. Художники Калмыкии. Элиста: НПП «Джангар», 2009. 160 с.
11. Элиста: диалог времен. Памятники истории и культуры. Элиста: Калм. кн. изд-во, 2004. 183 с.
12. Тишков В.А. От этноса к этничности и после // Этнографическое обозрение. 2016. № 5. С. 5-22.
13. Бадмаева А.А. Тема депортации в изобразительном искусстве Калмыкии. Элиста: Калм. картин. галерея, 1994.
14. Крылов С.Н. К вопросу формирования учебных программ на кафедре монументально-декоративной живописи СПГХПА имени А.Л. Штигица // Universum: филология и искусствоведение. 2015. № 9-10 (22).
15. Бадмаев А.В. Практический самоучитель старокалмыцкой письменности. Элиста: КНИИЯЛИ, 1971. 108 с.
16. Биткеев Н.Ц. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Поэтика и традиция: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09. Улан-Удэ, 1997. 292 с.
17. Кичиков А.Ш. Великий певец «Джангара» // Великий певец «Джангара» Ээлян Овла и джангароведение: материалы научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Ээлян Овла. Элиста: КНИИЯЛИ, 1969.
18. Селеева Ц.Б. О буддийском влиянии на калмыцкий героический эпос «Джангар» // «Буддизм в диалоге культур Востока и Запада: прошлое, настоящее и будущее». Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2016. 170 с.
19. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство X – начала XX века. Москва: Наука, 2005. 155 с.
20. Лившиц М.А. Рейнгардт Л.Я. Кубизм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Москва: Искусство, 1987.
21. Карцева Е.А., Звягинцева М.Л. Паблик-арт: терминологические подходы и критерии идентификации // АРТИКУЛЬТ, 2020. № 1 (73).

### **Monumental and Decorative Mosaics of the Late 1980s – Early 1990s in Kalmykia**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2020, 3 (78), 42–50. DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10005

*Delgr V. Sangadzhieva*, Regional Branch of the Union of Artists of Russia (Elista, Russian Federation). E-mail: maildelgr@yandex.ru

**Keywords:** monumental and decorative paintings, mosaic panels, art of Kalmykia, Sanal Boldyrev, Eduard Sangadzhiev.

For the first time, the object of the study is the works of monumental and decorative art of Kalmykia created in the late 1980s – early 1990s. The article examines the origins of the creative method of Sanal Kaniyevich Boldyrev (1961) and Eduard Eltayevich Sangadzhiev (1962), the first professional muralists in the history of Kalmykia. The reasons for the prevalence of monumental and decorative smalto mosaics in the architectural and spatial decoration of public buildings are determined, and the stylistic features of monumental and decorative compositions are characterized. The article introduces significant works made in mosaic technique in the 1960s–1980s in Elista into scientific discourse, which determines

the novelty of the study. Topical issues of an artistic interpretation of ethnic issues in the discourse of historical and ethnographically oriented painting of Kalmykia are examined. It is concluded that semantic and formal changes in the compositions increased due to the response of the authors to the public request on the problem of national identity. An important result of the study is that it revealed the influence of the principles of Buddhist iconography on the compositional solution of mosaic panels *Zaya-Pandita* (1988) and *Inspired by the Epic of Jangar* (1989–1990), and answered the topical issues of the transformation of plastic forms and ideological content in monumental and decorative panels created during Perestroika and post-Perestroika.

### References

1. Poydina, T.V. & Bortnikov, S.D. (2011) Monumental-Decorative Art From the Point of View of Transformation of Its Functions. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – World of Science, Culture, Education*. 2 (27). (In Russian).
2. Komarov, A.A. (2002) Monumental'noe – ravnoe vremeni i dostoynoe pamyati [Monumental: Equal to Time and Worthy of Memory]. *Dekorativnoe iskusstvo*. 2.
3. Rozhdestvenskiy, K.I. (1970) *Ansambli' i ekspozitsiya* [Ensemble and Exposition]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
4. Tolstoy, V.P. (1958) *Sovetskaya monumental'naya zhivopis'* [Soviet Monumental Painting]. Moscow: Iskusstvo.
5. Almosov, L.I. & Almosov, A.L. (2014) Monumental Art as a Means Oforganizing the Architectural and Spatial Environment. on the Development of Monumental Art in Stavropol. *KANT*. 4. (In Russian).
6. Batyreva, S.G. (2014) *Izobrazitel'noe iskusstvo Kalmykii XX veka (1957–2000)* [The Fine Arts of Kalmykia in the 20th Century (1957–2000)]. Elista: Kalmyk Institute for Humanities Research, RAS.
7. Chervonnaya, S.M. (1982) *Iskusstvo avtonomnykh respublik, avtonomnykh oblastey i okrugov RSFSR* [The Art of Autonomous Republics, Autonomous Oblasts and Districts of the RSFR]. In: *Istoriya iskusstva narodov SSSR. Kalmytskaya ASSR* [History of Art of the Peoples of the USSR. Kalmyk ASSR]. Vol. 9. Book 1. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.
8. Yakovleva, L.V. (1972) *Khudozhniki Kalmytskoy ASSR* [Artists of the Kalmyk ASSR]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
9. Luchkovskiy, A. (1977) *Pesn' o Kalmykii. Fotoal'bom* [Song of Kalmykia. Photo Album]. Moscow: Planeta.
10. NPP Dzhangar. (2009) *Khudozhniki Kalmykii* [Artists of Kalmykia]. Elista: “NPP Dzhangar”.
11. Telengidova, V.L. (ed.) (2004) *Elista: dialog vremen. Pamyatniki istorii i kul'tury* [Elista: Dialogue of Times. Monuments of History and Culture]. In Russian and in Kalmyk. Elista: Kalm. kn. izd-vo.
12. Tishkov, V.A. (2016) From Ethnos to Ethnicity and After. *Etnograficheskoe obozrenie*. 5. pp. 5–22. (In Russian).
13. Badmaeva, A.A. (1994) *Tema deportatsii v izobrazitel'nom iskusstve Kalmykii* [The Theme of Deportation in the Fine Arts of Kalmykia]. Elista: Kalm. Kartin. Galereya.
14. Krylov, S.N. (2015) On the Issue of Curriculum Formation at the Department of Monumental Painting of St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. *Universum: filologiya i iskusstvovedenie*. 9–10 (22). (In Russian).
15. Badmaev, A.V. (1971) *Prakticheskiy samouchitel' starokalmytskoy pis'mennosti* [A Practical Self-Instruction Manual of Old Kalmyk Writing]. Elista: KNIIYaLI.
16. Bitkeev, N.Ts. (1997) *Kalmytskiy geroicheskiy epos “Dzhangar”*: *Poetika i traditsiya* [Kalmyk Heroic Epic of Jangar: Poetics and Tradition]. Philology Dr. Diss. Ulan-Ude.



17. Kichikov, A.Sh. (1969) [The Great Singer of Jangar]. *Velikiy pevets “Dzhangara” Eelyan Ovla i dzhangarovedenie* [The Great Singer of Jangar Eelian Ovla and Jangarology]. Proceedings of the Conference Dedicated to the 110th Anniversary of the Birth of Eelian Ovla. Elista: KNIIYaLI. (In Russian).

18. Seleeva, Ts.B. (2016) O buddiyskom vliyani na kalmytskiy geroicheskiy epos “Dzhangar” [The Buddhist Influence on the Kalmyk Heroic Epic of Jangar]. *Buddizm v dialoge kul'tur Vostoka i Zapada: proshloe, nastoyashchee i budushchee* [Buddhism in the Dialogue of Cultures of the East and the West: Past, Present and Future]. Proceedings of the International Forum. Elista: Kalmyk State University. (In Russian).

19. Batyreva, S.G. (2005) *Starokalmytskoe iskusstvo X – nachala XX veka* [The Old Kalmyk Art of the 10th – Early 20th Centuries]. Moscow: Nauka.

20. Livshits, M.A. & Reyngardt, L.Ya. (1987) Kubizm [Cubism]. In: Vanslov, V.V. & Kolpinskiy, Yu.D. (eds) *Modernizm. Analiz i kritika osnovnykh napravleniy* [Modernism. Analysis and Criticism of the Main Directions]. Moscow: Iskusstvo.

21. Kartseva, E.A. & Zvyagintseva, M.L. (2020) Public Art: Terminological Approaches and Identification Criteria. *ARTIKUL'T – ART & CULT*. 1 (73). pp. 58–73. (In Russian). DOI: 10.28995/2227-6165-2020-1-58-73

УДК 77:7.067

DOI: 10.24412/2070-075X-2020-10006

**В.Н. Беденко**

### **КИНОКОМЕДИЯ В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 90-х ГОДОВ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ КИНЕМАТОГРАФА США)**

*Предмет анализа статьи – американские кинокомедии 90-х годов XX века как воплощение массовой культуры. Методы – компаративный метод, методы анализа и синтеза. Новизна исследования: в статье раскрывается знаково-символическая сторона комедийного кинематографа как феномена, преимущественно относящегося к массовой культуре. По итогам исследования сделаны следующие выводы: кинокомедии преимущественно относятся к массовой культуре, распространение фильмов данного жанра отражает ситуацию постмодерна в культуре. Комедии как элемент масскульты, в отличие от комедий как части элитарного кино, отличаются простотой и бедностью языка.*

Ключевые слова: кинокомедия, культура, массовое сознание, семиотика, постмодерн, киноязык.

#### **Актуальность темы исследования**

Данная тема отличается актуальностью, поскольку массовая культура в наши дни является преобладающей формой культуры человечества, формирующей массовое сознание, задающей ценностные ориентиры, когнитивные образцы, социальные нормы, активно участвующей в формировании мировоззрения современного человека. Принадлежность кинокомедии к массовой культуре не вызывает сомнений, так как большинство фильмов данного жанра создаются для широкой целевой аудитории, дабы вызвать у нее интерес. Производство таких фильмов – это часть такой сферы рынка, как кинобизнес, где каждая условная единица денежных средств, вложенная в фильм, с точки зрения инвесторов, должна принести выгоду. Именно поэтому комедийные фильмы, как и другие произведения массовой культуры, создаются с учетом запросов широкой публики, рыночного спроса в сфере медийных развлечений.