

7. As a part of the Tomsk province. History of Altai Republic in documents of the State archive of the Tomsk region XIX — the beginnings of the XX centuries. Gorno-Altai, 2004.

8. The report about the Altai spiritual mission for 1871–1875 // Missionary (Tomsk). 1876. No 2.

9. Kreidun Yu. A. 120 years since the first set of pupils in Biysk missionary katekhizatorsky school. Pages of history of Altai. 2003: Calendar of memorials. Barnaul, 2003.

УДК 7.04

Ю. А. Виноградов (Барнаул)

«ЗДЕСЬ, У СЛИЯНИЯ СИНИХ ВОД...» ОБРАЗ АЛТАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Показано, как средствами разных жанров изобразительного искусства — пейзажа, портрета, натюрморта в произведениях алтайских художников возникает единый, неделимый образ Алтая.

Ключевые слова: природа Алтая, быт алтайцев, религиозные верования алтайцев, пейзаж, портрет, натюрморт, реализм, романтизм, символизм, декоративность, орнаментальность.

Yu. A. Vinogradov, master of art, Barnaul

“HERE, AT MERGE OF BLUE WATERS...” IMAGE OF ALTAI IN WORKS OF THE SIBERIAN ARTISTS

In article is shown how the single and indivisible image of the Altai is arising in works of the Altai artists by means of different genre-paintings — landscape, portrait and still life.

Key words: nature of the Altai, life of the Altai peoples, religiosity of the Altai peoples, landscape, portrait, still life, realism, romanticism, symbolism, decorative art, ornamental design.

Алтай — место удивительное, неповторимое. Специалисты-географы в описании Алтая отмечают, что Алтай — это «мир высочайших гор не только Южной, но и всей Сибири. Нигде изрытые падами просторы ее горной тайги не увенчаны таким, как здесь, ярусом бриллиантовых снежных вершин. Высших значений достигают все показатели величия и богатства южносибирской природы. Недаром художник Николай Рерих считал Алтай жемужиной Сибири и всей Азии... Здесь наиболее богатая во всей Сибири тайга, самые пышные луга, а значит, и горные пастбища... Питаемые ледниками ручьи сверкают водопадами, клокочут в каменных теснинах-бомах, рождают могучие реки, главные из них — Катунь и Бия, слагающие великую Обь. Юго-западные подножия прорезаны Иртышем, в долине которого разлились рукотворные моря. Не уступают остальным южносибирским и сокровища недр, прежде всего рудные. Словом, это удивительный край, заслуженно ценимый горняками и металлургами, энергетиками и скотоводами, туристами и альпинистами» [1, с. 264].

И вполне естественно, что это уникальное место с особой силой привлекает к себе художников и прежде всего художников, живущих на Алтае. Жить на Алтае, не испытывая на себе его влияния, не заражаясь его энергетикой, — невозможно. Алтай притягателен, его образы и сюжеты неисчерпаемы, творческие импульсы, даруемые им, безграничны. Каждый художник, соприкасаясь с этим удивительным местом, находит в нем свою собственную тему, свой круг образов.

Алтай многолик: это и географическое понятие, и этнографическая данность, и религиозно-культурное явление. И каждый из этих аспектов в отдельности тоже представляет собой обширный спектр различных проявлений. В понятие географического Алтая входит и Алтай горный, и Алтай степной; Алтай водный с его многочисленными реками и озерами, и Алтай с его неповторимым своеобразием растительного и животного мира. Этнографический Алтай — это совокупность многих народностей, среди которых выделяются и алтайцы, и кумандинцы, и телеуты, и теленгиты, и шорцы, и казахи, и монголы, и буряты, и русские. Каждый из этих народов вносит в единую алтайскую культурную среду неповторимость своего собственного мировоззрения, своих традиций, своих религиозных убеждений, начиная от разнообразных языческих верований и кончая шаманизмом, буддизмом и христианством. В горах Алтая можно часто встретить деревья, увешанные разноцветными ленточками, как знак поклонения священному родовому дереву, около которого совершается обряд язы-

ческих жертвоприношений; увидеть места шаманских камланий; зайти в православную церковь. Все это дает художнику неисчислимые возможности для воплощения единого, неделимого понятия «Алтай», его единого художественного образа, позволяет использовать для этого все существующие в изобразительном искусстве стили и жанры.

Ведущим жанром в данном случае является, конечно же, жанр пейзажа. Это понятно и вполне естественно, так как природа Алтая служит главным фактором его восприятия. Именно с обращения к величественному образу алтайской природы начинали свое творчество первые художники Алтая, основоположники местного профессионального искусства Г. И. Гуркин и А. О. Никулин.

Г. И. Чорос-Гуркин (1870–1937) был непосредственным учеником И. И. Шишкина, от которого он и перенял принципы реалистической пейзажной живописи и эпический размах восприятия природы. Сила, мощь и величие мира — вот что привлекало художника, вот что было близко его художественной натуре, и величественная природа Алтая как нельзя лучше соответствовала творческой индивидуальности Г. И. Гуркина.

«Хан-Алтай» — уже само название этой картины Г. И. Гуркина в полной мере передает величие изображенного образа [2].



Рис. 1. Г. И. Гуркин. Хан-Алтай. Х., м., 1936

В картине «Хан Алтай» (рис. 1) вершины мощных каменных нагромождений, покрытые шапками снегов, занимают собой все про-

странство холста, за краем которого угадывается срывающаяся вниз бездна. Над горными вершинами нависло тяжелое, покрытое клубящимися тучами небо. Вечный, незыблемый покой, вечное, незыблемое величие. Но два примостившихся сбоку на безжизненном склоне горы хвойных дерева словно спорят с этой незыблемой вечностью, с этим безжизненным пространством. Они столь же величественны, как и каменные нагромождения гор, но они противопоставляют им своей жизненной силой, противопоставляют этой серо-бело-коричневой массе живым цветом своей зеленой хвои.

То же самое можно сказать и о другой выдающейся картине Г. И. Гуркина, «Озеро горных духов» (рис. 2).



Рис. 2. Г. И. Гуркин. Озеро горных духов. Х., м., 1910

Здесь такое же величие, такая же мощь горного пейзажа, что и в картине «Хан-Алтай», такое же противопоставление вечным заснеженным горам живых зеленых деревьев, однако появляется еще один мотив — водной поверхности озера. Художник обращается к образу водного Алтая, и этот новый мотив вносит в настроение картины проникновенно-лирическое звучание. Вода в озере не бурная, не стремительная, что обычно характерно для горных водяных потоков. Она здесь тихая, застывшая, но, тем не менее, живая, одухотворенная (недаром озеро называется озером горных духов). Вода

здесь такая же живая, как и растущие на берегу озера кедры, отчего деревья сразу же теряют тот налет суровой мощи, которым они обладали на картине «Хан-Алтай». В этой картине живая, одухотворенная сила господствует над незабываемым величием мертвой природы, что и придает картине проникновенно-лирический оттенок.

Первый вариант картины «Хан-Алтай» был написан художником еще в 1907 г. В нем «автор славил красоту великанов-гор, утверждал победу жизни в безжизненном, на первый взгляд, пространстве» [3, с. 43], т. е. именно то, что через три года убедительно воплотилось в «Озере горных духов». Но в 1936 г. он вновь возвращается к образу Хана-Алтая, на этот раз придает ему более монументальный, более суровый, более эпический характер. Следовательно, суровая мощь и проникновенный лиризм в восприятии Алтая изначально присутствовали в душе художника и последовательно воплощались в его произведениях.

Но в полной мере лирическая сторона образа Алтая была прочувствована и воплощена в живописи младшим современником Г. И. Гуркина, художником А. О. Никулиным.

Обращаясь к образу Горного Алтая, А. О. Никулин ищет в нем непременно радостных, светлых настроений. В его произведениях Алтай предстает всегда солнечным, искрящимся. На его картинах, как правило, преобладает живая растительность и сверкающие водные потоки, стремительно обтекающие каменные преграды (рис. 3–4). У Никулина Алтай — это жизнеутверждающий образ.



Рис. 3. А. О. Никулин. Камни на реке Белокурихе. Х., м., 1910-е гг.



Рис. 4. А. О. Никулин. Камни на реке Каргон. Х., м., 1910-е гг.

На картине «Кедровый лес» (рис. 5) Алтай предстает в виде ярко освещенных солнцем деревьев. Кедр является своеобразным символом Алтая. Образ этого могучего, вечнозеленого дерева возникает во многих воспевающих Алтай произведениях. Но кедры Никулина — это не суровые деревья на картине «Хана-Алтая» Г. И. Гуркина. Это деревья, наполненные радостью, согретые теплом солнечных лучей.



Рис. 5. А. О. Никулин. Кедровый лес. Х., м., 1910-е гг.

Так, в зависимости от мировосприятия художника, видоизменяется и единый образ Алтая, каждый раз раскрывая перед зрителем

лем все новые стороны своего существа. К пейзажам, созданным А. О. Никулиным, с полным правом можно отнести слова Н. К. Рериха, сказанные им об Алтае: «Кто сказал, что жесток и неприступен Алтай? Чье сердце убоялось суровой мощи и красоты?» [4, с. 388].

Но средствами только одного пейзажа невозможно передать всю многоликость Алтая. От его природы неотделимы прежде всего живущие на Алтае люди с их культурой, традициями, духовным миром. Поэтому многие художники, стремящиеся как можно полнее раскрыть образ этого уникального места, самым естественным образом соединяют жанр пейзажа с жанром портрета, с жанром натюрморта, создавая в одном произведении широчайшую картину жизни Алтая во всем ее своеобразии.

Эту закономерность хорошо понимал Г. И. Гуркин. В таких его картинах, как «Улаком. Юрта» или «Кочевье в горах» (рис. 6–7) природа Алтая с ее горными вершинами как бы отходит на второй план и служит лишь фоном для изображения людей с их традиционным бытом и хозяйственными заботами. Но именно этот своеобразный национальный быт и раскрывает в данном случае подлинный облик Алтая. Люди в национальных одеждах, изображенные рядом со своими национальными жилищами-аилами, окруженные характерными для Горного Алтая животными: верблюдами, быками-яками, низкорослыми алтайскими лошадьми с короткими ногами — все это и создает неповторимую картину жизни Алтая. А виднеющиеся вдали вечные и могучие горы являются как бы естественным продолжением и дополнением к своеобразному быту людей. Люди и горы на Алтае неотделимы друг от друга. Художник очень точно подметил это и передал на своих полотнах.



Рис. 6. Г. И. Гуркин. Улаком. Юрта. Х., м., 1920 г.



Рис. 7. Г. И. Гуркин. Кочевье в горах. Х., м., 1920 г.

На картине Г. И. Гуркина «Ночь жертвы. Камлание» (рис. 8) природа Алтая тоже теснейшим образом связана с жизнью человека, но только уже не с его бытом, а с религиозными традициями народа. Здесь, несмотря на чисто реалистические приемы изображения, таинственная атмосфера ночного мистического обряда придает картине хорошо ощутимый романтический оттенок. Романтизм сказывается прежде всего в тревожном освещении и напряженной красочной палитре. Синие ночные сумерки в сочетании с темной зеленью деревьев резко контрастируют с бледно-желтым светом выглядывающей из-за стволов луны и красными всполохами горящего костра, отражающимися на лицах и фигурах людей. Стволы деревьев раскрашены пятнами обрядовой краски, что придает им тревожный, фантастический вид. А вдали неотъемлемой частью алтайского пейзажа возвышаются могучие горы.

Сочетание подлинного реализма с волшебством романтических ощущений придает этой картине особую выразительность. Здесь художник раскрывает еще одну сторону образа Алтая — религиозно-мистическую.

Можно сказать, что Г. И. Гуркин в полном смысле этого слова заложил основы именно *алтайского* профессионального искусства, выработал приемы передачи национального своеобразия, связанного именно с этим регионом, с его уникальностью.



Рис. 8. Г. И. Гуркин. Ночь жертвы. Камлание. Х., м., 1895.

Интересен и разнообразен жанр чистого портрета в его творчестве. Художник делал множество зарисовок увиденных им людей и переносил их на живописные полотна, создавая выразительные произведения портретного жанра. В качестве примера можно привести портрет «Алтайка в чегедеке», сравнив его с рисунком «Алтайка на коне» (рис. 9–10).

Национальный алтайский колорит на этих двух изображениях создается прежде всего национальным женским костюмом, а на живописном полотне — еще и предметами национального быта: шаманским бубном, сосудом тажуур и ковром, украшенным национальным орнаментом. На этот раз Г. И. Гуркин объединяет в одном произведении жанр портрета с жанром натюрморта, создавая на их основе единый национальный образ Алтая.



Рис. 9. Г.И. Гуркин. Алтайка в чегедеке. Х., м., 1911 г.



Рис. 10. Алтайка на коне. Рисунок из альбома Г.И. Гуркина.

Отразил Г. И. Гуркин в своем творчестве и такое понятие, как Алтай исторический. Природа Алтая, быт живущих там людей немислимы без исторических памятников, созданных предками ныне живущего народа. Именно оттуда, от тех далеких временных пределов берут свое начало особенности алтайской культуры во всех ее проявлениях. Невозможно создать облик истинного Алтая без его исторических истоков. Поэтому Г. И. Гуркин не мог пройти мимо огромного количества каменных фигур, разбросанных по долинам Горного Алтая, чей возраст измеряется тысячелетиями. Эти каменные изваяния воскрешают в памяти образы давно минувших времен. Они ставились, как правило, около могильных курганов родовых вождей и прославленных воинов. Алтайцы так их и называют — кезерташ, что значит камень-воин. Изваяния различны по своей форме и по степени художественного воплощения. Они могут представлять собой и обыкновенную каменную плиту с едва нанесенным на нее барельефным изображением, напоминающим черты человеческого лица, и весьма реалистические фигуры с подробным воспроизведением деталей одежды и предметов, которые изображенный человек носил при жизни (рис. 11). Какие возможности раскрывает такое разнообразие для фантазии художника!

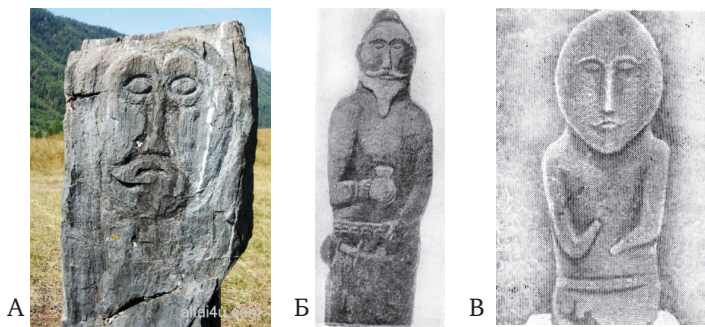


Рис. 11. Каменные изваяния: А, Б — из Курайской степи;
В — из долины Ачик

Г. И. Гуркин сделал множество зарисовок различных каменных изваяний, но особое внимание он обратил на реалистически выполненную фигуру, возвышающуюся в Курайской степи и получившую в науке название «Кезер» (рис. 11 Б). Здесь древний скульптор со всей тщательностью воспроизвел черты изображенного человека:

его клиновидную бороду, узорный ремень с подвешенными к нему бляхами и оружием и своеобразный сосуд, который воин держит в правой руке. Это скульптурное изображение привлекло Г. И. Гуркина своей документальной достоверностью давно ушедшей эпохи. Он перенес изображение древней скульптуры на свое полотно, сделав ее неотъемлемой частью высокогорной природы Алтая, неотъемлемой частью его единого образа (рис. 13).



Рис. 12. Рисунок из альбома
Г. И. Гуркина

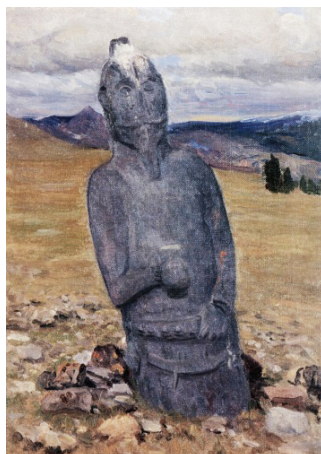


Рис. 13. Г. И. Гуркин. Кезер-Таш.
Х., м., 1912 г.

Есть у Г. И. Гуркина и другое произведение, где он использовал изображение древнего изваяния. Это картина «Жертвенник» (рис. 14).

Сам образ, нанесенный на каменное изваяние, здесь совсем иной, чем это было в «Кезер-Таше». Это уже не воин ушедших эпох, не суровый герой во всех подробностях своего исторического облика. Это нечто неясное, таинственное, едва проступающее на плоской поверхности камня и окруженное не монументальным простором высокогорных алтайских степей, а стоящее среди зарослей осенней травы и заваленное черепами жертвенных животных. Это уже другой образ исторического Алтая, такой же религиозно-мистический, как в «Камлании», но только более светлый, спокойный, более реалистический по приемам воспроизведения. Картины «Кезер-Таш» и «Жертвенник» отличаются друг от друга так же, как «Хан-Алтай»

и «Озеро горных духов». «Жертвенник», несмотря на напряженность своего сюжета, более лиричен, более проникновенен, мотивы осенней природы придают этой картине несколько меланхолический оттенок. Гуркин постоянно ищет в одних и тех же сюжетах, в одних и тех же образах различные оттенки, различные настроения, обогащая тем самым единый образ могучего Алтая, показывая его как бы с разных сторон.



Рис. 14. Г. И. Гуркин. Жертвенник. Х., м., 1909 г.

Найденные и разработанные Гуркиным художественные приемы в изображении Алтая сегодня являются прочным наследием для современных художников, которые в своем творчестве развивают традиции основоположника алтайского профессионального искусства, дополняя их своими собственными индивидуальными чертами.

Ближайшим и непосредственным творческим наследником Г. И. Гуркина был художник Д. И. Кузнецов, который учился у мастера и свои профессиональные навыки получил из его рук. Гуркин передал своему ученику прежде всего реалистические приемы Шишкина, в традициях которого был воспитан сам.



Рис. 15. Д. И. Кузнецов. Алтайка. Х., м., 1955 г.

Д. И. Кузнецов работал исключительно в жанре пейзажа, и Алтай в его произведениях предстает таким же величественным, таким же могучим, как и на картинах его учителя. В картинах «Снежные вершины Алтая», «Телецкое озеро», «Старый Чуйский тракт» художник запечатлевает мощь горных каменных нагромождений, прозрачность водных просторов Алтая, неповторимую красоту его растительного мира. Но, может быть, наиболее близкой по духу к произведениям Г. И. Гуркина является картина «Алтайка», интересна своим жанровым решением. Чистым пейзажем ее не назовешь, поскольку на первом плане возвышается выразительная женская фигура в национальной алтайской одежде. Может быть, художник, следуя традиции Г. И. Гуркина, объединяет здесь жанр пейзажа с жанром портрета? Но фигура не портретна: мы не видим лица изображенного человека, а основным элементом портрета является именно лицо. Но это также и не стаффаж, поскольку фигура выписана очень подробно со всей неповторимостью своего облика. Более того, она удивительно напоминает алтайку в чегедеке, изображенную Г. И. Гуркиным. Здесь тот же фасон чегедека — национальной одежды, тот же

своеобразный головной убор. Не один и тот же это человек, изображенный разными художниками? Скорее всего, это разные женщины, но это один и тот же обобщенный образ проживающих на Алтае людей и придающих этому месту ни с чем несравнимую уникальность. Алтайка Г. И. Гуркина окружена предметами своего быта и представляет с ними неразрывное единство. Алтайка Д. И. Кузнецова столь же неразрывна с окружающей ее природой. Художник подчеркивает эту мысль даже композиционным решением картины. Зритель не видит лица женщины, потому что оно обращено к той могучей и вечной природе, среди которой она живет и частью которой является. Поэтому жанр этой картины мы определили бы как чистый пейзаж, неотъемлемой частью которого является человек. Человек и природа едины — это основополагающий принцип, заложенный алтайской художественной традицией в понятие образа Алтая. И в этом плане нельзя пройти мимо произведений такой алтайской художницы, как И. Р. Рудзите, у которой идея неразрывной связи человека с могучей природой Алтая составляет основу творчества.

И. Р. Рудзите — необычная художественная личность среди многих алтайских художников, которые, как правило, родились и выросли на Алтае, чей жизненный и творческий путь целиком и полностью связан с этим краем. В отличие от них И. Р. Рудзите приехала сюда из Латвии, после окончания Рижской академии художеств, и привезла с собой традиции иной культуры, иных эстетических принципов, чем в значительной степени расширила понятие «образ Алтая», обогатила его облик, отраженный в произведениях изобразительного искусства. Являясь представителем иной, западной, культуры, И. Р. Рудзите, тем не менее, в полной мере ощутила на себе энергетическую силу Алтая, его притягательность, уникальное своеобразие. С небывалой чуткостью восприняла она всю многоликость Алтая, его природу, его историю, его культуру, национальный быт и религиозную направленность его народа, т. е. все то, что было заложено и отражено в творчестве основоположников алтайского профессионального искусства. Но все эти многочисленные грани алтайской реальности И. Р. Рудзите восприняла через единое понятие — «Человек». Она создает целый цикл картин под названием «Люди горного края», где природа Алтая, его история и культурные традиции даны через образы живущих на Алтае людей.

На картине «Кызыл-Манский ветер» изображена семья молодых алтайцев, идущих под нависшими тучами вдоль горного хребта. Состояние клубящегося неба и пластика героев создают впечатление

сильного, пронизывающего ветра, но люди мужественно противостоят этому ветру, они становятся сродни окружающим их горам. Высокогорный ветер, могучие хребты, суровое небо и человек неразделимы между собой, они просто являются различными частицами единого бытия, единой извечной природы.

В другой картине этого цикла, «Раздумье», возникает тема единения человека с его историей, с его древней культурой (рис. 16).



Рис. 16. И. Р. Рудзите. Раздумье. Из цикла «Люди горного края». Х., м., 1999 г.

Человек в национальном алтайском костюме сидит перед каменным изваянием, которых так много в высокогорных степях Алтая (они уже известны по таким картинам Г. И. Гуркина, как «Кезер-Таш» или «Жертвенник»). Но здесь каменная фигура является не просто фиксацией исторического факта, как это было у Гуркина, она неотделима от сидящего перед ней человека, от его сознания. Человек, обращая свой взор к древнему изваянию, постигает через него древнюю мудрость своего народа, возвращается к своим истокам. Древнее каменное изваяние становится неотъемлемой частью жизни современных людей.

Человек, изображенный на картине, — это Салум Акчинов, житель села Бельтир Кош-Агачского района Республики Алтай. Художница рисует портрет конкретного человека и переосмысливает его в плане обобщенного образа, перерастающего в образ целого народа. Так же конкретен и пейзаж на картине. Это реальный, су-

ществующий в действительности пейзаж Кош-Агачского района в окрестностях села Бельгир, но в исполнении Рудзите он приобретает несколько декоративные, а, следовательно, отвлеченно-символические черты. И. Р. Рудзите, как и Г. И. Гуркин, объединяет в одной картине несколько жанров, но в отличие от чистого реализма своего предшественника она придает и жанру пейзажа, и жанру портрета переосмысленное, обобщенно-символическое значение. Это сразу поднимает образ Алтая до некоторых обобщенно-космических высот. Понятие «Алтай» начинает восприниматься как некое символическое явление, объединяющее в себе и природный, и человеческий, и общеисторический аспекты в их неразрывном единстве.



Рис. 17. И. Р. Рудзите. Уймонская мастерица бабушка Агашевна.
Х., т., 1974 г.

И все же человеческий аспект остается ведущим в творчестве И. Р. Рудзите. Понятие «Человек», входящее в общее понятие «Алтай», становится у Рудзите понятием объемным, выходящим за рамки узконационального алтайского быта. В ее творчестве «алтайский» Алтай тесно соседствует с Алтаем «русским», и русские образы, пере-

плетаясь с исконно алтайскими реалиями, раскрывают облик Алтая как всеобщего духовного центра.

Мастерица, живущая в алтайском селе Уймон, бабушка Агашевна расписывает стены своего жилища русскими национальными узорами. За ее спиной, на столе стоит православная икона Казанской Божьей Матери, а в небольшом окне ее дома расстилаются просторы алтайской степи, обрамленные синеющим массивом гор, среди которых без труда различаются очертания Белухи, главной, самой высокой горы Алтая. Агашевна — представительница русских христиан-старообрядцев, принесших на Алтай исконно православную русскую веру, и Рудзите создает ее портрет, дополняя его элементами натюрморта и пейзажа за окном.

Другого представителя «русского» Алтая, Варфоломея из Верх-Уймона, художница изображает с огромной охапкой цветущих растений. Картина так и называется: «Варфоломей из Верх-Уймона. Знатоک горных трав». Цветы и травы в руках Варфоломея имеют, по моему мнению, форму горящих свечек с устремленным ввысь пламенем. Это выразительный образ, передающий духовное горение живущих на Алтае людей. И восходит этот образ к традициям русской православной обрядности, неотъемлемой частью которой являются трепетные огоньки горящих свечей.

Обе эти картины, наравне с «Кызыл-Манским ветром» и «Раздумьем», тоже входят в цикл «Люди горного края», давая в результате единый русско-алтайский национальный образ Алтая.

Но особое место в понимании Алтая занимает у Рудзите образ В. М. Шукшина, что вполне объяснимо: нельзя, претворяя в своем творчестве образ Алтая, пройти мимо личности такого выдающегося человека, как В. М. Шукшин, чья жизнь была непосредственно связана с Алтаем.

Художница создает целый цикл картин под общим названием «Большая совесть», где олицетворением Совести становится именно образ Шукшина. Возникновение этого цикла связано со знаменитой рекой Алтая — Катунью. В свое время вся общественность страны подняла свой голос против строительства на этой реке гидроэлектростанции, которая могла навсегда погубить уникальную природу Алтая. Художница И. Р. Рудзите тоже внесла свой вклад в эту борьбу. Обеспокоенная судьбою Катуня, она выразила свои чувства на холсте, связав их с образом Шукшина. Вот почему Шукшин и Катунь на ее полотнах сливаются в единое понятие, которое называется «Алтай». В понимании Рудзите образы Катуня и Шукшина неразделимы

и равнозначны. И если Шукшин — это олицетворение всеобщей человеческой Совести, то Катунь олицетворяет собой всю природу Алтая. Наиболее исчерпывающе эта тема звучит, на наш взгляд, в двух картинах цикла — «Истоки» и «Растерзанная земля» (рис. 18–19).



Рис. 18. И. Р. Рудзите. Истоки. Из цикла «Большая совесть». Двп., п., 1989 г.



Рис. 19. И. Р. Рудзите. Растерзанная земля. Из цикла «Большая совесть». Двп., п., 1989 г.

Эти две картины представляют собой как бы два временных периода в жизни человека и в жизни Алтая с его чистой, незамутненной рекой: светлое, полное радужных надежд начало и трагический конец.

В картине «Истоки» просторы могучей Катуня занимают все пространство холста. Река со всех сторон окружена горами. Слева возвышаются снежные вершины Белухи, а справа — темные горные склоны с расположенным на них православным храмом. Осевой линией всей композиции является льющийся с небес поток света. Шукшин, стоя в зарослях прибрежной осоки, ловит сложенными руками эти небесные лучи, и они, смешиваясь с водами Катуня, текут сквозь его ладони. По небу разливается светлое, радужное сияние. Желто-красная цветовая гамма, дополняемая голубым и белым, создает настроение радости и счастья. Это настроение запечатлелось на лице Шукшина, в его едва уловимой просветленной улыбке. Человек прикасается к своим истокам, трогает их руками, и они заполняют все его существо, всю его сущность.

Совершенно трагическое настроение царит на картине «Растерзанная земля». Эта картина воспринимается как отчаянный крик о помощи. Само ее название говорит о многом. Художница изображает бездонную пропасть черного космоса, в пространстве которого летают отдельные осколки распавшейся, словно взорванной изнутри Земли. На одном из осколков возникает удивительной красоты алтайский пейзаж с протекающей вдалеке Катунью и сияющей в небесах радугой. А посреди этой красоты возвышается фигура Шукшина. Писатель косит луговую траву, ту самую траву, которую держит в руках Варфоломей из Верх-Уймона. Излучина далекой реки пронзает грудь писателя, ее воды уже не просто текут сквозь пальцы Шукшина, они проходят через его сердце. Картина звучит как предостережение, как призыв сохранить свой дом, свой край, свою планету и ее природу, из лона которой вышел человек, среди которой он живет и частью которой является. Вот о чем кричит, о чем взывает трагический образ Алтая, созданный художницей И. Р. Рудзите [5].

Если И. Р. Рудзите раскрывает образ Алтая через образ В. М. Шукшина, то для другого алтайского художника, Л. Р. Цесюлевича понятие «Алтай» связано прежде всего с образом Н. К. Рериха. И это вполне объяснимо. Имя Н. К. Рериха неотделимо от понятия «Алтай». Рерих внес свой значительный вклад в создание художественного образа Алтая. Он придал ему масштаб огромной, философской значимости. Для Рериха Алтай был преддверием Гималаев, этой колы-

бели человечества. Недаром его объемный литературный труд так и называется: «Алтай — Гималаи». Художник Л. Р. Цесюлевич в одном из своих публицистических очерков, посвященных Рериху, отмечает космичность этого понятия у Рериха. Свой очерк он так и называет: «Рерих — Космос — Алтай».

«Алтай полюбился ему настолько, — пишет Л. Р. Цесюлевич, — что свои планы возвращения на Родину после многолетней экспедиции он связывал с конкретными планами поселиться на Алтае... Алтаю, предполагаемому будущему месту своей деятельности, Н. Рерих посвятил ряд полотен... Последняя картина Николая Рериха, оставшаяся на мольберте незавершенной, без окончательных уточнений и мазков, тоже посвящена Алтаю — «Приказ Учителя» (1947). В ней собраны воедино многие, столь характерные качества этого художника. Тот же взгляд, устремленный вглубь пространства, где за синим хребтом ярко горит дополнительным цветом золотистое небо рассвета. В легком, прозрачном, голубом силуэте белой горы узнаем очертания «Владычицы Алтая» — Белухи, похожей на белую трехзубчатую корону. Слева — пик Делонэ, затем пирамидальные Восточная и Западная вершины, данные с северных подступов. На переднем плане — человек и, внезапно появившийся перед ним, белый орел, — символ вестника, передающий приказание, смысл которого указывает серебряная лента реки, ведущая по ущелью к Белухе. Зов к Алтаю, зов к вершинам, зов к Родине» [6].



Рис. 20. Н. К. Рерих. Приказ Учителя. Х., т., 1947 г.

Так пишет Цесюлевич-публицист, а Цесюлевич-художник создает портрет Рериха на фоне величественной Белухи с ее трехзубчатой короной. Незыблемая мощь главной вершины Алтая зримо воплощает собой понятие космичности и неотделима от стоящего перед ней человека (рис. 21).



Рис. 21. Л. Р. Цесюлевич. Николай Рерих на Алтае. Х., м., 1978 г.

Созданный Л. Р. Цесюлевичем образ очень точно соответствует словам, которые он написал в своем очерке: «Облик художника, серьезный, углубленный взгляд, спокойствие. Сознание космичности жизни, космического гражданства, вечности и беспредельности мироздания в постоянной изменчивости, развитии. Величие существующего, спокойствие и ответственность» [6].

Это еще одна грань в образе Алтая, данная через образ великого человека, неразрывно связанного с Алтаем, с его природой, с его местом в необъятном Космосе.

У Цесюлевича, так же, как и у Рудзите, стиль художественного письма отличается декоративностью и символизмом, что придает образу Алтая в их произведениях особое своеобразие. У этих двух художников вообще много общего. Их сближают и общие латышские истоки, и восторженное преклонение перед Алтаем, и верность мировоззренческим принципам Рериха. Их стилистические особенности питаются эстетикой красочных витражей, готической пластикой линий, импрессионистическими приемами письма. А вот у другого алтайского художника, Ф. С. Торхова, стилю которого тоже свойственны декоративные черты, эта декоративность определяется орнаментикой национального искусства Горной Шории.

Лучшей картиной Ф. С. Торхова, посвященной Алтаю, по мнению многих искусствоведов, является картина «Когда цветут огоньки» (рис. 22).



Рис. 22. Ф. С. Торхов. Когда цветут огоньки. Двп., м., 1969 г.

Картина по своей тематике, по своим мотивам сугубо алтайская. Художник изображает стадо маралов, стремительно бегущее по заповедным просторам алтайского леса. Марал и его целебные рога всегда были гордостью Алтая, его славой.

Картина называется «Когда цветут огоньки», и в этом названии опять же скрываются особенности чисто алтайской специфики. Именно на Алтае расцветающие по весне красновато-желтые цветы называются огоньками. Чуть восточнее, в Иркутской области, в Забайкалье их уже называют жарками. Но включая название цветка в название картины, художник, тем не менее, не изображает самих цветов, он передает их дух общим красновато-желтым тоном, царящим на картине. Этим тоном покрыты и тела бегущих маралов, и стволы стоящих вокруг деревьев, и круговерть охристых пятен, разбросанных по зеленому фону. Картина, посвященная огонькам, передает не внешний облик цветов, а их внутреннее состояние, то настроение, которое они сообщают всей алтайской природе в период своего цветения.

Образы картины вполне реалистичны, но приемы их изображения содержат в себе ярко выраженную орнаментальность, которая сказывается и в завихренности желтых пятен, заполняющих все пространство, и в вытянутости фигур скачущих вдали маралов, и в контрасте горизонтальных и вертикальных линий, составляющих основу композиции. Вертикаль здесь заключена в линиях стоящих стволов, а горизонталь определяется линией изгороди, делящей картину на два плана, и общим движением бегущего оленьего стада, которое сообщает всему изображению хорошо ощутимую динамику.

Столь же орнаментально решена и другая картина Ф. С. Торхова — «Таймень-озеро» (рис. 23).

Здесь также четко определяются горизонтально-вертикальные соотношения. Горизонтальная линия земли на первом плане противостоит вертикально вздымающимся стволам деревьев, за которыми опять же горизонтально расстилается водная гладь озера и горные склоны вдали. В изображении деревьев для художника явно важны их орнаментально-вертикальные линии, а не реальные подробности их стволов и крон, которые он изображает общими цветовыми пятнами, усиливая тем самым их декоративно-орнаментальное звучание.

От картины «Когда цветут огоньки», наполненной бурной динамикой, «Таймень-озеро» отличается настроением замороженного покоя. По своему настроению эта картина близка «Озеру горных духов» Г. И. Гуркина, но от подчеркнутого реализма Гуркина ее опять же отличает декоративно-орнаментальное решение композиции.



Рис. 23. Ф. С. Торхов. Таймень-озеро. Х., т., 1967 г.



Рис. 24. Ф. С. Торхов. Монгольский Алтай. Х., т., 1974 г.

Кроме орнаментальности композиционных построений Ф. С. Торхову также свойственна и декоративность цветowych пятен. «Живописная система Ф. С. Торхова является своеобразным эмоциональным переживанием того или иного цвета, существующего в природе и используемого им как символ определенного чувства или эмоционального состояния» [6, с. 34]. Это сказывалось и в «Таймень-озере», и в «Когда цветут огоньки», но наиболее ярким примером в этом отношении может служить картина «Монгольский Алтай» (рис. 24).

Декоративность цвета здесь очевидна. Яркие, контрастные друг другу красочные пятна заполняют собой весь холст. Их отделенность, несмешиваемость друг с другом возвращает нас опять все к той же орнаментальности общего решения. Весь пейзаж, словно в сказке, окружен сверху декоративно изогнутой линией радуги. Совершенно очевидно, что здесь «главная цель художника — не столько воспроизведение реальности, сколько создание поэтического мира, рожденного игрой воображения» [7, с. 35]. Но, тем не менее, это все тот же Алтай, все та же алтайская природа, только силой художественного воображения превратившаяся в красочное, декоративное панно.

Особый интерес в этом плане представляют собой произведения, раскрывающие образ Алтая средствами чистого натюрморта. Мы уже видели, как в произведениях Г. И. Гуркина, И. Р. Рудзите элементы натюрморта соединяются с элементами других жанров, дополняют их, и в результате этого единства рождается целостный образ Алтая. Но как можно создать целостный образ такого обширного понятия, как «Алтай», средствами только одного натюрморта?

У художницы М. Д. Ковешниковой есть картина «Алтайский хлеб», у И. Р. Рудзите — натюрморт «Алтайский мед» (рис. 25), но понятие «алтайский» здесь чисто номинальное, существующее лишь в названии. Оно не дает ощутимого своеобразия регионального образа.

Хлеб и мед здесь, конечно, алтайские, и все же на полотне не возникает образа Алтая с его существенными приметам. Но вот М. Д. Ковешникова создает натюрморт «Актельский рассвет»: висящие на просушке рога маралов. На картине сразу возникает образ Алтая, образ его гордости и славы — мараловодства (рис. 26).



Рис. 25. М.Д. Ковешникова. Алтайский хлеб. Х., м., 1972 г.



Рис. 26. М.Д. Ковешникова. Актельский рассвет. Х., м., 1971 г.

Конечно, в полной мере назвать этот натюрморт чистым жанром нельзя, поскольку художница использует здесь элемент пейзажа, изображая рога на фоне гор, что еще больше усиливает своеобразие регионального образа, но, тем не менее, этот прием уже известен и широко использован другими художниками. А вот примером

чистого натюрморта, дающего выразительный образ Алтая во всей его неповторимости, может служить картина М. Я. Будкеева «Натюрморт с эдельвейсом».



Рис. 27. М. Я. Будкеев. Натюрморт с эдельвейсом. Х., м., 1977 г.

Художник изображает специфические алтайские предметы: рога и череп марала, высокогорные цветы эдельвейса, намекая тем самым на Горный Алтай, и вазочку в виде сосуда тажуур, в которой стоят цветы. Этот предмет является, наверное, самым выразительным в образном плане картины. Тажуур — это национальный алтайский сосуд, сделанный из кожи и предназначенный для хранения молочной водки — араки. Особенностью его формы являются поднятые закругленные плечики и высокое узкое горлышко.

Тажуур имел большое значение и в быту, и в религиозно-мифологических ритуалах алтайцев. Его непременно использовали в свадебных обрядах и в обрядах, связанных с рождением ребенка. Он олицетворял собой такие понятия, как любовь и вдохновение, был вместилищем мудрости, знания и жизненного опыта, с ним связывали идею благополучия и достатка, его изображения служили оберегами от бед и несчастий.



Рис. 28. Тажуур из собрания Алтайского художественного музея

Таким образом, на картине М. Я. Будкеева тажуур создает особое настроение вдохновенного лиризма и сообщает ей исключительно алтайскую национальную выразительность. Натюрморт, созданный художником, воспринимается как еще одна грань обширного и неисчерпаемого образа Алтая.

Чрезвычайно интересен и выразителен образ Алтая в графических работах художников, среди которых в первую очередь хочется назвать работы художника И. И. Ортонулова. Творчество И. И. Ортонулова интересно уже тем, что среди многих художников — русских, шорцев, латышей, обращающихся к теме Алтая, он является представителем самого алтайского народа. Как пишет искусствовед В. Эдоков, «истoki его искусства кроются в толще родной земли... Уроженец Улаганского района, Ортонулов навсегда остался верным своему краю и оттого, видно, все его работы без исключения — даже те, которые посвящены темам, казалось бы, никоим образом не связанными с Улаганом, — несут в себе неистребимый привкус улаганской земли, ее древности, освященной курганами Пазырыка, неповторимого колорита внешне неброской природы, своеобразия жизни и быта людей. И эта, присущая только ему, своеобразность сделала Ортонулова оригинальным, ни на кого не похожим мастером» [8]. Поэтому образ Алтая в произведениях И. И. Ортонулова является как бы полученным «из первых рук».

Ортонулов-график работает в основном в технике линогравюры и рисунка тушью. Черно-белые пятна его гравюр часто приобретают характер силуэтов на светлом фоне, что придает им повышенную выразительность. К таким работам относится, например, рисунок тушью «Ночной полив».



Рис. 29. И. И. Ортонулов. Ночной полив. Тушь, перо, кисть, 1982 г.

Ярко выраженный алтайский колорит на этом изображении достигается точно переданной пластикой тел в силуэтах двух мужчин, стоящих посреди горной долины. Художник точно подметил особенности фигур, характерные для тюркских народностей: их низкорослость, приземистость, округлость коротких ног, идущую от постоянного у всех кочевых народов пребывания на коне, что влияет и на особенность их переваливающейся походки. Все это с точностью передано в силуэтном рисунке, который, не касаясь подробностей, одними выразительными линиями создает неповторимый образ алтайской земли.

На рисунке «Вечер на реке Кэрулэн» возникает образ монгольского Алтая. Монгольский колорит опять же без подробностей, только силуэтными средствами достигается здесь изображением монголь-

ских национальных костюмов, в которые одета стоящая на берегу реки пара. Отдаленные горные хребты, пасущиеся на берегу лошади дополняют собой созданный образ, а застывшая гладь светлой реки создает атмосферу проникновенного лиризма.



Рис. 30. И. И. Ортонулов. Вечер на реке Кэрулэн. Тушь, перо, 1982 г.

Есть у И. И. Ортонулова линогравюра, которая называется «Эпос» (рис. 31).

Художник, поставивший целью своего творчества создание образа родной земли, не может пройти мимо своего национально-го эпоса. Эпос — это история народа наравне с древними памятниками, которые предки оставили грядущим поколениям. Художник, обращая свой взор к древнему эпосу, так же, как и Салум Акчинов на картине Рудзите «Раздумье», возвращается к своим истокам, постигает древнюю мудрость своего народа, срastается с его менталитетом.

Создавая линогравюру «Эпос», И. И. Ортонулов обратился к теме материнства, которая в эпической поэзии играет одну из основных, ведущих ролей. Но эпос в своем мощном размахе совсем не терпит бытовизма, и поэтому тема материнства приобретает в эпосе огромный, космический масштаб. Материнство в эпосе — это не просто

отношения матери с ребенком, это великое продолжение всего человеческого рода, это неиссякаемая жизненная энергия, это торжество Жизни над Смертью. Мать в эпосе — это источник жизни, прародительница рода человеческого. Вот почему в «Эпосе» Ортонулова образ матери имеет такие устрашающие черты. Он такой же устрашающий, как и все непостижимые, таинственные явления, грозные в своей необъятности, как бесконечное, бездонное космическое пространство. Резкий контраст черно-белых пятен с преобладанием черного цвета, вздыбленная, взвихренная пластика — все это придает изображению особую напряженность и истинно эпический размах. Но художник придает этим общеэпическим чертам сугубо национальный алтайский колорит. Грозная фигура матери-прародительницы имеет неповторимо алтайский облик, что сказывается и в особенностях ее лица, и в национальной одежде, и в хорошо узнаваемых реалиях алтайской природы, на фоне которых изображена героиня линогравюры. В произведении общеэпической направленности Ортонулов уже выступает как истинный хранитель древних преданий именно своего народа, его мудрости, его менталитета. Отсюда остается один шаг до непосредственного обращения к собственно алтайскому эпосу, к сказанию «Маадай-Кара».



Рис. 31. И. И. Ортонулов. Эпос. Линогравюра, 1966 г.

Через двенадцать лет после «Эпоса» И. И. Ортоңулов создает также в технике линогравюры серию иллюстраций к «Маадай-Кара», которые, по словам В. Эдокова, стали подлинным событием культурной жизни Алтая. Иллюстрации несут в себе подлинно алтайский национальный дух, дух алтайской земли, алтайского народа, алтайской культуры. И, конечно же, занимаясь оформлением алтайского эпоса, художник опять же не может пройти мимо общеэпической темы материнства, которая уже была воплощена им в линогравюре «Эпос». Интересно сравнить эти два произведения — «Эпос» и иллюстрацию, посвященную той же теме (рис. 31–32).



Рис. 32. И. И. Ортоңулов. Иллюстрация к «Маадай-Кара». Линогравюра, 1978 г.

По своему композиционному строению оба изображения совершенно идентичны. Иллюстрация в точности повторяет предшествующую ей линогравюру, но, тем не менее, на первый взгляд, в ней нет той вселенской энергии, того вселенского ветра, который

царил в «Эпосе», заставляя сгибаться под своим напором Мать Всех Алтайцев, вздымая подол ее платья и развевая ее седые волосы. Здесь все тихо, спокойно и «аккуратненько». Это, скорее, иллюстрация к сказке, чем к подлинному эпосу с его космическим размахом.

Оформляя «Маадай-Кара», художник использует два типа иллюстраций: иллюстрации, воспроизводящие сюжет сказания, и иллюстрации как бы сопровождающие этот сюжет; они носят символический характер и отражают второй, скрытый план, заложенный в тексте сказания, являя, таким образом, идейный смысл эпоса. Художник размещает иллюстрации сразу на двух листах, разворот которых занимают сюжетные иллюстрации, а символические помещаются на обратной стороне каждого листа. В результате получается своеобразная композиция, состоящая из четырех иллюстраций (рис. 33).



Рис. 33. И. И. Ортоулов. Иллюстрации к «Маадай-Кара».
Линогравюра, 1978 г.

По своей стилистике эти два типа иллюстраций совершенно разные. Сюжетные иллюстрации, красочные, с множеством бытовых подробностей, рисуют земной мир, в котором живут люди, обремененные каждодневными заботами, а символические, воплощенные в белых, словно процарапанных на черном фоне линиях, являют собой мир духов, мир таинственных, невысказанных идей. Они-то и несут в себе подлинно эпический колорит, наделяя конкретику сюжетных иллюстраций эпическим величием. В приведенном примере сюжетные иллюстрации рассказывают историю любви и женитьбы главного героя на красавице Алтын-Кюсю, а иллюстрации, сопровождающие этот сюжет, в символической форме, через образы животных передают идею любовных отношений.

По стилю иллюстрации с символическим значением напоминают изображения на шаманском бубне (рис. 34), что по смыслу вполне оправдано, поскольку в древности в алтайском обществе мир духов был доступен только шаману. Шаман был избранником духов, общался с ними и посещал их мир при помощи своего бубна. Бубен обладал огромной магической силой, он был единственным средством общения шамана с духами. Шаман без бубна — это не шаман. Магическую силу давали бубну украшавшие его рисунки. На бубнах изображались духи, предки, а также структура всей вселенной. Самыми древними изображениями на бубнах считаются изображения животных [9, с. 77, 78].



Рис. 34. Изображения на шаманских бубнах

При сравнении этих изображений с иллюстрациями Ортоңулова их единая природа становится совершенно очевидной. Художник создал для своих иллюстраций подлинно национальный, подлинно народный, уходящий вглубь веков стиль изображения, обогатив этим опять же образ Алтая, его исторический облик.

С еще большей очевидностью связь с изображениями на древних шаманских бубнах проявляется в творчестве другого алтайского художника, С. В. Дыкова.

Стиль Дыкова-художника откровенно декоративен. Его декоративность проявляется и в линии, и в цвете, и в композиционном построении картин. Дыков так же декоративен, как декоративны Матисс, Леже, Пикассо, как декоративен стиль всего современного искусства. И в этом плане С. В. Дыков является ярким представителем направления *modern art*. Но декоративность С. В. Дыкова все же идет не от Матисса, не от Леже, не от Пикассо. Она идет от изображений на шаманских бубнах и от красочности ламаистских масок. Де-

коративность С. В. Дыкова — это не просто дань современному изобразительному стилю, она уходит корнями в седую древность с ярко выраженной национальной основой.

С. В. Дыков — представитель того направления в современном искусстве, которое у искусствоведов получило название этноархаики, или неоархаики [10; 11]. При сравнении его чисто графических работ с архаичными изображениями на шаманских бубнах их связь не требует особых доказательств, она очевидна. В основе работ С. В. Дыкова лежит линейный рисунок, прототипом которого являются рисунки на шаманских бубнах. Единственное их отличие состоит в том, что рисунки шаманов более конкретны по своему содержанию, С. В. Дыков же изображает, как правило, абстрактные понятия, и в этом сказывается современное мироощущение художника.

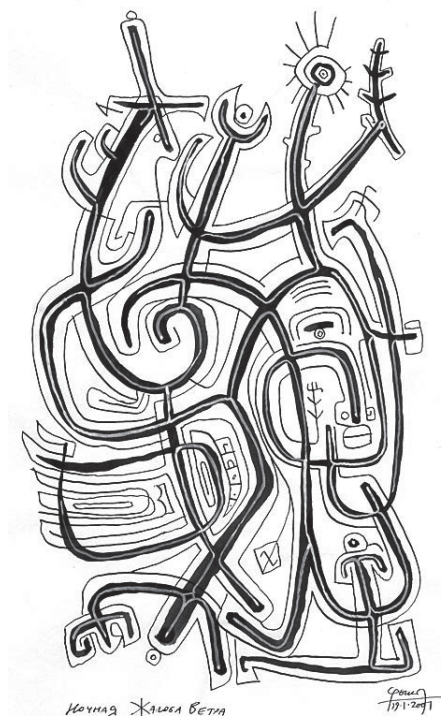


Рис. 35. С. В. Дыков. Ночная жалоба ветра



Рис. 36. С. В. Дыков. Хозяин корней

«Ночная жалоба ветра» (рис. 35) представляет собой сплошную композицию из абстрактных закручивающихся линий, в которых лишь кое-где можно угадать намек на конкретные образы. Такая форма оправдана общим замыслом и названием произведения. Художник руководствуется здесь не столько зрительными, сколько слуховыми ассоциациями. Круговерть закручивающихся и изломанных линий с точностью передает завывания ночной непогоды, к которым примешиваются трубные крики оленя, чьей головой заканчивается одна из линий.

Основу композиции «Хозяин корней» (рис. 36) составляет та же линейный рисунок, но только форма линий здесь изменена. Они превратились в толстые, короткие и корявые отрезки, формой напоминающие корни растений. В центре изображения эти корнеобразные линии складываются в фантастический облик человеческого лица, принадлежащего хозяину подземного мира корней.

Над корнями мы видим схематически изображенного оленя, а внизу, среди самих корней, извиваясь, ползут две змеи. В результате и по форме, и по содержанию получается типично шаманский рисунок, но только в восприятии современного художника.

Декоративная красочность живописных работ С. В. Дыкова напоминает цветовую гамму в оформлении бурятских ламаистских масок (рис. 37).



Рис. 37. Маски Докшита, защитника ламаистской веры

Живописные работы художника полностью сохраняют дух шаманизма, его атмосферу, его идеологию. Это хорошо видно на такой работе, например, как «Олений источник» (рис. 38 Б), где изображение источника как такого отсутствует. Вместо него художник представляет дух этого источника, к которому в поисках воды приходит олень. В этом и сказывается особенность шаманского восприятия окружающего мира. Шаманы относились к каждому объекту окружающей их действительности как к совокупности высших духов, с которыми они общались в своей ритуально-обрядовой практике. Такого духа водного источника и рисует художник, подчеркивая его водную природу текучими, изгибающимися линиями. К этой текучей субстанции и тянется губами пришедший к источнику олень.

Даже в такой, казалось бы, чисто бытовой по своему сюжету картине, как «Алтайская колыбельная» присутствует дух шаманского мировоззрения. Мать и дитя на картине окружены шаманским ма-

гическим кругом, надежно защищающим хрупкий мир их счастья и любви.



А



Б



В

Рис. 38. Работы С. В. Дыкова:

А — Дух долины Кара Суу;

Б — Олений источник;

В — Алтайская колыбельная

Тема любви — одна из ведущих в творчестве С. В. Дыкова. Ярко и выразительно она представлена в картине «Дева заката» (рис. 39).

Название картины явно отсылает нас к какому-то мифологическому сюжету, который в отношении формы проявляется в идеалах все того же шаманизма: в схематизме и символичности изображения, обилии образов природы, их композиционном расположении в духе примитивизма. В сюжетном же отношении картина явно повествует об истории любви. И самым интересным в этом плане является то, что голубое пространство между целующимися головами двух героев имеет форму тажуура, этого древнего алтайского симво-

ла счастья, любви и благополучия. На тулове тажуура расположены две схематично изображенные человеческие фигурки, держащиеся за руки, как символ любовного единения, в верхней части его горловины изображен глаз. Этот глаз имеет двойное значение. Его можно трактовать либо как второй глаз одного из героев, что придает его профильной голове трехчетвертной разворот, либо как мистический всевидящий глаз высшего существа, объединяющего своей великой силой двух любящих людей. На ламаистских масках дух-защитник веры имеет на лбу третий, всевидящий глаз, и такой же «трехглазостью» обладает сцена любовного поцелуя, изображенная на картине художника С. В. Дыкова.



Рис. 39. С. В. Дыков. Дева заката

В своих работах С. В. Дыков соединяет современное видение мира с древними традициями алтайского шаманизма, бурят-монгольского ламаизма, архаичного искусства народного примитива, и в этом отношении его творчество является еще одним шагом на пути освое-

ния единого и неповторимого образа Алтая, связывая седую древность с сегодняшним днем.

Образ Алтая в произведениях изобразительного искусства — тема неисчерпаемая. Полностью охватить эту тему в рамках одной статьи невозможно. Мы остановились, на наш взгляд, на наиболее ярких примерах воплощения этой темы в изобразительном искусстве. Естественно, многие произведения и имена многих художников остались за пределами нашего внимания. Образ Алтая в работах алтайских скульпторов или мастеров маркетри нуждается в особом разговоре. Мы лишь наметили основные тенденции и в общих чертах постарались показать пути развития этой необъятной темы. Разговор требует продолжения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ефремов Ю. К. Природа моей страны. М., 1985.
2. Степанская Т. М. Очерки истории искусства Алтая. Барнаул, 2009.
3. Искусство Алтая в краевом музее изобразительных и прикладных искусств : сборник статей. Барнаул, 1989.
4. Рерих Н. К. Алтай — Гималаи. М., 1999.
5. Виноградов Ю. А. Художница Илзе Рудзите. Новосибирск, 2010.
6. Цесюлевич Л. Р. Рерих — Космос — Алтай. — Музей истории литературы, искусства и культуры Алтая ; ГИПП «Алтай».
7. Нехвядович Л. И. Пейзажная живопись Алтая 1960–1970-х гг. Барнаул, 2004.
8. Эдоков В. Игнат Ортоңулов. В горах голубого Алтая. Горно-Алтайск, 1983.
9. Басилов В. Н. Избранники духов. М., 1984.
10. Туркушева М. Сергей Дыков: «Лучший подарок для меня — это бумага, кисти и краски...» // Звезда Алтая. 2012. 10 мая.
11. Коробейникова Т. С. Археоарт как отличительная черта творчества сибирских художников-авангардистов 60–80-х гг. XX в. // Вестник Томского гос. ун-та. 2012. № 361.

BIBLIOGRAPHY

1. Efremov Y. The nature of my country. M., 1985.
2. Stepankaya T. M. Sketches of history of art of Altai. Barnaul, 2009.
3. Art of the Altai in museum of fine and applied arts of the Altai Territory. Collected articles. Barnaul, 1989.
4. Roerich N. The Altai — the Himalayas. M., 1999.

5. Vinogradov Y. Artist Ilze Rudzite. Novosibirsk, 2010.
6. Tseyulevich L. Roerich — Space — Altai. — Museum of history of literature, art and culture of the Altai; GIPP “Altai”.
7. Nechvyadovich L. Landscape painting of the Altai 1960–1970-Th years. Barnaul, 2004.
8. Edokov V. Ignat Ortonulov. In mountains of the blue Altai. Gorno-Altaysk, 1983.
9. Basilov V. The elects of spirits. M., 1984.
10. Turkusheva M. Sergei Dykov: “The best present for me is paper, brush and paints...” // Star of the Altai, 2012.10.05.
11. Korobeynikova T. Archaeoart as the distinctive trait of the creative of Siberian avant-garde artists of 60–80-Th years of XX century. Bulletin of Tomsk state university. 2012. No361. — URL: [http:// www. syberleninka.ru](http://www.syberleninka.ru).

УДК 7.038.6

О. Б. Вишневская, М. Ю. Фатеев (Барнаул)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КОМИКСОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИННОВАЦИОННОЙ ФОРМЫ ИСКУССТВА XX–XXI ВВ.

Рассматривается история комиксов и художественных образов в их основе, систематизируются стили и жанры, а также проводится стилистический анализ наиболее ярких представителей. Сложность исследования заключается в том, что на протяжении всей истории комиксов рисунок очень разнообразен, а в один период могли выходить сотни комиксов с самой различной рисовкой.

Ключевые слова: комикс, иллюстрация, графический роман, жанр, стиль, художественный образ, художественная концепция.