

УДК 7.08

DOI 10.37386/2687-0592-2020-10-324-327

Н. В. Веницкая, И. А. Шевлякова*Алтайский государственный гуманитарно-педагогический университет им. В. М. Шукшина,
г. Бийск, Российская Федерация***Творчество художников Алтая как результат коммуникации
прошлого и настоящего**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности тенденции «возвращения к истокам», характерной для различных направлений в искусстве, начавшейся на рубеже XIX–XX вв. и продолжающейся по сей день. В работе подробно рассмотрены причины обращения современных художников Алтая к архаичным образам традиционных фольклорных сюжетов при создании новых произведений и отличительные структурно-символические элементы картин, содержащие в себе ортодоксальные семиотические единицы культур коренных народов Алтая. **Ключевые слова:** традиционная культура, новописьменные культуры Алтая, композиционное оформление пейзажа, шаманизм, изобразительное искусство.

Без выяснения особенностей исторической и культурной памяти трудно понять, как люди воспроизводят прошлое для себя самих, как складываются устойчивые образы, характерные для больших групп людей, находящиеся в рамках одной культуры, как они понимаются представителями иных культур. Попытка реконструировать образы прошлого на разных этапах была вызвана различными причинами и (как следствие) давала различные результаты. Даже в рамках отечественной истории и культуры в пределах одного только XX века можно проследить интересные и непохожие друг на друга попытки и способы воссоздать картины прошлого условиях современности.

Не находя возможности сохранять мифологические представления как часть повседневной жизни, деятели культуры дают им вторую жизнь в профессиональном искусстве, туристической и развлекательной индустрии. Большую роль в сохранении культурного наследия берет на себя образование. И в представлениях современного зрителя, читателя, слушателя, обывателя часто формируется представление о традиционной культуре не по ее аутентичным образцам или не только по ним, но по тем авторским интерпретациям, которые «вернули» их к жизни в современном обществе.

А интерес к традиционной культуре действительно продолжает сохраняться устойчиво, особенно на протяжении последнего столетия. На территории огромного Российского государства это объясняется многими причинами. Рубеж XIX–XX вв. был отмечен формированием новописьменных культур на территориях Сибири и Дальнего Востока. Этот процесс неизменно связан с несколькими этапами:

– интерес к малоизученной культурной традиции со стороны миссионеров, исследователей;

– создание российскими музыкантами, художниками, писателями этнографических зарисовок и художественных произведений, отражающих видение иной культуры как бы со стороны. Интерес к деталям в данном случае вызван стремлением охватить и отразить весь пласт незнакомой, но уникальной

традиции. Поэтому рисунки и описания на данном этапе нередко сохраняют характер документальности, а в текст авторского музыкального произведения цитатой включаются подлинные напевы и мелодии иной фольклорной традиции;

– появление собственных профессиональных композиторов и художников внутри культуры малочисленных народов дает больше возможностей для работы с фольклорными первоисточниками. Знающие традицию изнутри, эти авторы могут создавать и произведения, способные не только описать традиционные образы со стороны, но и объяснить их значение и смысл. Более свободное владение материалом, понимание того, что более ценно, а что вторично, позволяет интерпретировать первоначальные мотивы и образы более осознанно и искусно. А у людей, которые знакомятся с новой для себя культурой через эти произведения, и исследователей-культурологов шансов ответить на вопрос «Что это значит?» будет гораздо больше, так как носитель традиции чаще сохраняет смыслы и ценности, которые могут быть непонятны при поверхностном знакомстве с культурой.

Рубеж XX–XXI вв. отмечен новой волной интереса к малочисленным народам и культурным традициям. В условиях глобализации возрастает интерес к проблеме этнической самобытности, сохранения национальной идентичности и региональной культуре во всех ее проявлениях. В связи с этим филолософско-культурологическое исследование сибирской культуры, выявление ее особенностей представит как научная потребность. С другой стороны, привлекательна сама возможность оценить значение современного профессионального изобразительного искусства художников Алтая через анализ способов интерпретации в художественных произведениях традиционных для алтайцев мифологических образов. Включая древние образы в контекст европейских жанров (пейзаж, портрет, бытовая или жанровая сцена), современные художники часто вносят в них глубокий смысловой план. Посредством своих картин алтайские художники передают глубину

мифологического мышления с его дуализмом, символикой, сюжетами. Они идут дальше этнографических зарисовок и этностиля европейского модерна. Они зрительно воплощают первобытные ценности алтайских народов, дух и жизнеощущение их первобытных предков.

Сами по себе религиозно-мифологические образы в рамках традиционной культуры не нуждаются в интерпретации, так как они статичны, незыблемы, раз и навсегда закреплены традицией. Обращение к ним художников предполагает авторскую интерпретацию. При этом древние религиозные и мифологические образы как универсальные символы могут по-разному интерпретироваться современными художниками, либо сохраняя свое первоначальное, религиозно-мифологическое значение, либо становясь образом-памятником, позволяющим художнику воссоздать, реконструировать сюжеты исчезнувшей культуры, приближаясь к национальным истокам культурных ценностей, либо полностью утрачивая свое первоначальное религиозно-мифологическое значение, превращаясь в фон, элемент стилизации декора.

Исследования, имеющие отношение к проблеме, можно классифицировать по нескольким доминирующим направлениям. Первую группу научных работ составили труды известных тюркологов, собравших и обобщивших материал о феномене алтайской культуры в начале XX в. (А. В. Анохин, В. В. Радлов, Л. П. Потапов). Вторую группу исследований составляют материалы по особенностям этнической культуры алтайцев, их народных верований, особенностях декоративно-прикладного творчества (В. Эдоков). Третья группа представлена научным осмыслением мифологических сюжетов как выражения особенностей традиционного сознания тюрков. Это работы В. П. Дьяконовой, А. М. Сагалаева, Г. Д. Гачева.

Мифологический образ часто является воплощением идеальной реальности, напрямую связан с утраченным в процессе культурного развития целостным восприятием окружающей действительности. Неотжественность образа объекту изображения и составляет сложность для понимания и интерес для исследователя одновременно. Живя своей конкретной жизнью, каждый мифологический образ существует не для демонстрации своей уникальности, а ради постижения сущего, воплощения определенных идей, понятий. При анализе мифологических символических представлений важнее оказываются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических единиц.

Образная сфера в традиционной культуре Алтая формировалась под влиянием богатой духовной традиции в рамках которой существовали различные верования. В скифскую и гуннскую эпохи предки современных алтайцев выработали идеи монотеизма (Тенгри). Почитание неба соседствовало с тотемизмом. Большое значение играл шаманизм, связанный с идеей многоуровневой Вселенной, верой в

возможность перемещения по другим мирам. Впитав в себя фрагменты шаманизма (идея многослойности мира и обязательной жертвы), ламаизма (акцент на обрядности, идее перерождения), особое отношение к белой березе как символу бескровной «белой, молочной веры» сформировался бурханизм.

Появившись на территории региона в XVIII в., на систему традиционных верований оказывало влияние и православие. Анализируя сегодняшнее состояние религии алтайцев, необходимо отметить преобладание в нем дуалистических представлений, отголосков первичного синкретизма первобытной культуры (анимизм, тотемизм, магия) и формирования вторичного синкретизма, сложившегося при взаимодействии автохтонных верований (обожествление сил природы и шаманизм) и мировых религий.

Шаманизм как широкое культурное явление формирует, объединяет и объясняет появление целого круга образов — как антропоморфных, так и зооморфных. Образы священных животных могут не только восприниматься как «помощники» кама, но и олицетворять определенную стихию — небесную, земную, водную. Иногда они воспринимаются как отголоски скифо-звериного сибирского стиля. А. В. Эдоковым было выделено семь основных икон (образов-знаков), составляющих элементную основу звериного стиля [1, 30]. Среди них орнамент, травяндные, хищники, фантастические существа, птицы и рыбы. Могут формироваться и пары противоположностей (сцены терзания, символизирующие столкновения между стихиями).

Образы священных животных (олени, барсы) встречаются уже в наскальных росписях. Первое копирование и сбор наскальных рисунков Алтая мы находим в работах известных художников Г. И. Гуркина и Н. К. Рериха, оба художника исследовали Центральную Азию практически в одно и то же время (начало XX в.). Некоторые из алтайских писаниц исследователями древних культур в разные периоды исследования Алтая открывались повторно. В XX в. вновь возник интерес к этой теме как в исследовательском, так и художественно-эстетическом ключе. В 1970–1980-х гг. Е. А. Окладникова систематизирует, публикует и вводит в научный оборот значительное число алтайских наскальных изображений. В 1980–1990-х гг. новые изображения открываются В. И. Молодиным, А. П. Дервянко. Особое внимание исследованиям алтайских писаниц уделил Е. П. Маточкин. Он предпринял попытку объяснить формирование образной сферы в изобразительном искусстве Горного Алтая как основанную на преемственности. Прослеживая эволюцию ряда образов, он останавливается на трех этапах: древние наскальные росписи — декоративно-прикладное творчество — современное профессиональное искусство.

Анализируя и систематизируя этимологию анималистических мотивов в алтайском народном искусстве, А. В. Эдоков [1, 12] пишет: «Кроме реальных животных, изображенных целиком, в качестве декоративных мотивов использовались части тела

животных. Например, волчи головы, известные из Пазырыкского искусства, грифоны, драконы и другие мифологические образы». Уже с середины I тыс. до н. э. натуралистическая трактовка животных в скифо-сибирском «зверином» стиле начинает тяготеть к орнаментальности, схематичности в построении композиции.

Образ мирового дерева играл особую роль по отношению к конкретным мифологическим системам, определяя их внутреннюю структуру. В качестве такого дерева может выступать тополь (Бай Терек – родовое дерево), кедр. Бурханизм (белая вера) связан с почитанием белой березы. Мотив священного «мирового дерева» и в декоративно-прикладном искусстве алтайцев, и в профессиональном творчестве сибирских художников можно встретить часто. Дерево мыслится как ось мира, его сакральный центр, священная коновязь. Оно объединяет верх и низ, небо и землю, небесную сферу с земным и подземным миром. В разных культурных традициях Мировое дерево называется «древом жизни», «мировой осью», «древом познания добра и зла» [2, 219].

Помимо вертикального деления, можно обнаружить две горизонтальные линии (оси) относительно мирового дерева – слева направо и спереди назад. А. Эдоков характеризует роль мирового дерева как доминанту, определяющую формальную и содержательную организацию пространства вселенной. Оно позволяет дифференцировать и противопоставлять верх–низ (небо–землю) – пространственную сферу, голову – туловище – ноги (анатомическую сферу). На основе таких противопоставлений происходит и дальнейшее формирование пространственных и временных (прошлое – настоящее – будущее или предки – современники – потомки) оппозиций. Они затрагивают элементную основу: огонь – земля – вода. Сюда может быть отнесена и сфера мифологических персонажей: боги и духи – герои – люди. Последняя группа может быть дифференцирована по степени «приближенности» к сфере сакрально-го, по степени включенности в обряд.

Значительное место в верованиях алтайцев занимают представления о духах-хозяевах природы (*ээзи*), хозяевах воды (*суг ээзи*), духах горы (*таг ээзи*). Мотив горы как центра мироздания – лейттема сибирской культуры – уходит корнями глубоко в традиционное мышление. Дух-хозяин Алтая (*Алтай ээзи*) часто представлен в образе седого мудрого старца и связывается как с почитанием духов природы, так и духов предков. Белый старец является в настоящее время одним из самых популярных фольклорных образов, выступая в новогодних торжествах покровителем бурятского народа. В «Очерках северо-западной Монголии» (1881) Г. Н. Потанина зафиксированы случаи бытования культа Белого старца в середине XIX в. на территории Монголии. Старец-гора – мудрый и сильный – один из ярких символов тюркской культуры. В рамках теории К. Юнга данный символ может трактоваться как Дух-Отец.

Бинарным понятием для Духа-Отца может считаться Природа-Мать. Образ матери (Хозяйки мира) – один из наиболее важных в традиционной культуре Алтая. Он имеет множество аспектов. Мать может быть изображена как конкретная личность, как кормилица и дарительница жизни, как родоначальница или защитница. Этот перечень указывает только на некоторые черты архетипа матери. Его свойство – это проявление всего женского: мудрости и духовной чистоты, нежности, верности, доброты и всепрощения...

Формирование профессионального творчества на Алтае происходило как результат слияния двух тенденций – народной (тюркской) и уже сложившейся профессиональной русской. Проблема синтеза профессионального и народного искусства – одна из актуальных тем в истории культуры региона. Освоение новых жанров шло параллельно с фиксацией образцов традиционной культуры. Стремление к новому не перечеркивало традиции, но по-новому их переосмысливало.

Собранные этнографические материалы первого профессионального на Алтае художника Г. Гуркина и первого композитора А. Анохина сохранили для потомков сведения о шаманских мифах, мотивах и особенностях проведения обрядов. Творчество Г. Гуркина часто рассматривается с точки зрения сохранения традиционных взглядов на мир, природу и место человека в нем. Возможность оценки его творчества с этой позиции связана с исследованиями Е. Маточкина, проанализировавшего образы, созданные художником, с точки зрения традиционного для алтайца мировоззрения.

Правильным в этом контексте является стремление объяснить пейзажи Г. Гуркина с точки зрения образов и символов шаманизма как широкого культурного явления. Например, основных героев произведения «Хан Алтай», кедр и орла Е. Маточкин сопоставил с персонажами шаманского действия. Хан Алтай оценен им как верховный дух Алтая, представленный в виде могучих гор, своим рисунком напоминающих треугольники. Кедр он связал с шаманским деревом, орла – с помощником шамана в его путешествиях по мирам Вселенной. Основная идея шаманизма – идея многослойности мира, единства всех стихий присутствует не только в картинах Г. Гуркина, но в большинстве пейзажей, созданных на Алтае.

Композиция многих произведений этого жанра реализована таким образом, чтобы все стихии, почитаемые коренными народами, были на них показаны. Так возникает триада небо – земля (камни, горы) – вода (реки, озера). Эти три составляющие варьируются по колориту и расположению, но присутствуют практически во всех работах. Небо, горы и озеро часто располагают ступенчато. Такой подход проявляется в работах «Художник Мерген» и «Озеро Шавло» И. Ортоңулова, «Слияние Катуня с Семей» и «Заветное» В. Ельникова, «Катунь», «Водопад» и «Закат на Катуня» В. Чукуева. На переднем плане – вода, да-

ющая начало жизни, следующая ступень – это горы, промежуточная ступень между небом и землей, и третий план – небо, почитавшееся тюрками издавна.

Композиционное оформление алтайского пейзажа, в центре которого находится смысловая ось (гора, дерево, камень) – явление частое. К таким работам относятся «Вечные стражи» и «Белая вода», «Островок» и «Ледоход на Катунь» В. Ельникова, «Морозное утро на Катунь» Г. И. Чорос-Гуркина. При таком расположении композиция выстраивается с определенной долей симметрии относительно вертикального центра.

Реже обнаруживается ось-горизонталь. В мифах и в картинах Н. Чепокова (например, «Заоблачная снежного барса») она представлена шаманской рекой, отделяющей мир людей, птиц и духов-покровителей от хищников, которые олицетворяют «нижний мир». Контур реки напоминает силуэт мифической рыбы «кер-балык», находившейся у основания земли и отвечавшей за деторождение. Иногда река в картинах Н. Чепокова – это граница, за пределами которой зеркально отражается мир человека и природы. Это согласуется с мифическими представлениями о мире, находящемся в недрах земли. В сюжетных композициях этого художника встречаются и смысловые противоположности: гора – ступень, соединяющая небо и землю, пещера – ступень к подземным глубинам. Пещера при этом часто трактуется как чрево матери-природы, одушевленной и прекрасной [3, 300].

Символически трактованные образы животного мира присутствуют во многих работах. Чаше остальных встречаются олень и козерог как солярные символы. Конь стал животным, осуществляющим связь потомков и предков, а также главной ритуальной жертвой в шаманизме. С «верхним миром» связаны изображения птиц, «нижний мир» представлен фигурами хищников (волков, барсов, фантастических грифонов).

Художники Алтая, интерпретируя мифологические образы в своем творчестве, нашли собственный стиль, в котором сумели средствами изобразительного искусства раскрыть феномен мифа как самостоятельного мира, его внутренние законы, символику. Зная и понимая значение символов, которые они используют в большом количестве в своем творчестве, зритель выходит за рамки эстетического наслаждения. Это путь от созерцания к пониманию.

Профессиональные художники Алтая XX в. проделали путь от наивного объективизма, стремившегося подробно воспроизвести детали, до обобщенной стилизации атмосферы традиционного быта, древних и сакральных изображений, представленных в наскальной живописи Алтая, декоративно-прикладном творчестве коренных народов Сибири, росписи шаманских бубнов. Кроме того, в произведениях современных художников – носителей культурной традиции своего народа – осознанно используются образы и символы народной культуры того периода, когда изображение передавало и делало доступной важную информацию, являлось средством коммуникации.

N. V. Vinitskaya, I. A. Shevlyakova

Artistic creation of Altay painters as an outcome of the communication between past and present

Annotation. The article considers the peculiarities of the trend of “return to origins” as a characteristic in the different directions of art, which has been started at the turn of the 19th-20th centuries and continues to this day. The work examined in detail the reasons for the conversion of contemporary Altai artists to archaic images of traditional folklore plots in the creation of new works and the distinctive structural and symbolic elements of paintings, containing the orthodox semiotic units of the cultures of the indigenous peoples of Altai. **Key-words:** traditional culture; Altai modern written culture; landscape composition; shamanism; fine arts.

Источники и литература

1. Эдоков А. В. Декоративно-прикладное искусство Алтая (С древнейших времен до наших дней). Горно-Алтайск, 2006. 180 с.
2. Виноцкая Н. В. Мифологический жанр в творчестве Мирослава Чевалкова // Мир науки, культуры, образования № 3 (34). Горно-Алтайск: 2012. С. 218–220.
3. Виноцкая Н. В. Художественный символизм Николая Чепокова // Мир науки, культуры, образования № 2 (45). Горно-Алтайск, 2014. С. 299–301.