

в контексте теории изобразительного искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики Вып. 5 (11) : в 4 ч. Тамбов, 2011. Ч. 1.

4. Жилиев А. Требуи полной автоматизации современного искусства // Искусствознание. 2017. № 1.

### **BIBLIOGRAPHY**

1. Bransky V.P. Art and Philosophy. Kaliningrad, 1999.
2. Bychkov V.V. The aesthetic experience of Russia at the turn of the millennium // Aesthetics. Yesterday. Today. Always. M., 2006.
3. Zhukovsky V.I. The work of art and artistic image in the context of the theory of fine art. // Historical, philosophical, political and legal sciences, culturology, art criticism. Questions of theory and practice. Tambov, 2011, No. 5 (11). In the 4th hour, Part 1.
4. Zhilyaev A. Demand full automation of contemporary art. // Art History, 2017, No. 1.

УДК 7(571.150)

*Н.В. Виницкая (Бийск)*

---

## **МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ АЛТАЯ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Статья посвящена анализу религиозных и мифологических образов в традиционном алтайском мировоззрении, попытке их осмысления как в теоретическом аспекте (работы этнографов, историков), так и в художественном (изобразительное искусство). В рамках статьи анализируются работы Г. Чорос-Гуркина и Н. Чевалкова, Ю. Бралгина и В. Тебекова. Прослеживаются такие черты художественного творчества обозначенных авторов, как верность этнокультурным традициям своего народа, развитие национальной идеи и сохранение национальных культурных ценностей.

*Ключевые слова:* художник, традиция, изобразительное искусство.

*N.V. Vinitskaya, candidate of art criticism, associate professor of the Altai State University of Education of a name of V. M. Shukshin (Biysk)*

## MYTHOLOGICAL IMAGES OF ALTAI AND THEIR INTERPRETATION IN THE FINE ARTS

The article is devoted to analysis of religious and mythological images in the traditional Altai worldview, attempt the insight in the theoretical aspect (the work of ethnographers, historians) and in art (fine art). The article analyses the work of G. Choros-Gurkin and N. Chevelkov, Y. and V. Bragina Tabakova. Traced the following features of the artistic creativity of the authors is designated as loyalty to ethnic and cultural traditions of their people, development of national ideas and the preservation of national cultural values.

*Keywords:* artist, tradition, fine arts.

**В** условиях глобализации возрастает интерес к проблеме этнической самобытности, сохранения национальной идентичности и региональной культуре во всех ее проявлениях. В связи с этим философско-культурологическое исследование сибирской культуры, выявление ее особенностей предстает как научная потребность. Обращение к теме интерпретации религиозно-мифологических образов имеет и этнографическую ценность как возможность углубить знание о самобытной культуре алтайского региона, определить культурную преемственность поколений.

Второй аспект – возможность оценить значение современного профессионального изобразительного искусства художников Алтая через анализ способов интерпретации ими в художественных произведениях традиционных для алтайцев религиозно-мифологических образов. Включая древние религиозно-мифологические образы в контекст европейских жанров (пейзаж, портрет, бытовая или жанровая сцена), они сумели внести в них глубокий смысловой план. Посредством своих картин алтайские художники передали глубину мифологического мышления с его дуализмом, символикой, сюжетами. Они пошли дальше этнографических зарисовок и этностиля европейского модерна, зрительно воплотили 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 ху-

дожников предполагает авторскую интерпретацию. При этом древние религиозные и мифологические образы как универсальные символы могут по-разному интерпретироваться современными художниками, либо сохраняя своё 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 первоначально религиозно-мифологическое значение, превратившись в фон, элемент стилизации декора. Исследуя особенности интерпретации этих образов в творчестве художников Алтая, необходимо выяснить, какие религиозно-мифологические образы берут они в качестве главного предмета, центрального образа своих произведений; как воплощены эти образы, чем становятся они для современного художника, какие художественные средства были привлечены художниками и насколько они соответствуют образному первоисточнику.

При анализе мифологических символических представлений более важными оказываются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций. Они связаны напрямую с системой мифологических образов и могут охватывать пространственную и чувственную ориентацию человека (верх и низ, левый и правый, теплый и холодный, светлый и темный).

В дальнейшем эти отношения могут наполняться более конкретными определениями в пространственно-временной организации. Так появляется парность понятий, наполненная уже определенной ценностной составляющей.

Мифологические образы условно разделяют на две стадии формирования:

1 – докосмическая (поздний палеолит и мезолит) – период, который характеризуется представлениями о жизни природы и общества в рамках тотемизма, а в искусстве преобладают зооморфные образы;

2 – космическая (с эпохи неолита), когда формируются космогонические мифы, появляются представления о культе созидания и астрально-космические образы о Вселенной как организованной модели [1, с. 31].

Система мифологических образов может измениться под воздействием социальных или климатических факторов, поэтому мифология – явление динамичное. Следовательно, мифологический образ содержит более ранние и более поздние наслоения. Мифологические образы – это, как правило, образы-типажи, устойчивые представления, связанные с эстетическими и этическими представлениями об идеальном герое, природе, отношениях. О.М. Хомушку для характеристики верований народов

Саяно-Алтая использует термин «религиозный синкретизм». Н.А. Шодоев отмечает «причудливое сочетание» единобожия, язычества, пантеизма, магии, шаманизма и тотемизма. В качестве наиболее значимых составляющих духовной культуры этого народа можно отметить следующее: тенгрианство – культ Неба, поклонение духам Природы, родовые культы, поклонение Белому Бурхану. Представление о Вечном Небе как едином Боге возникло у тюрков и монголов Евразии еще в древние времена. По мнению Л.Н. Гумилева, объект поклонения тенгрианства – солнечный свет (солнечное светило).

Одновременно с тенгрианством существовал и шаманизм, возникший, по мнению Л.Н. Гумилева, между VII и XII вв. Он был тесно связан с поклонением духам Природы, а также отдельным горам, деревьям, источникам. В.П. Дьяконовой были собраны сведения, согласно которым теленгиты для каждой местности выделяли своих ээзи – духов, хозяев природы. Почитаемым объектам устраивали моления.

В рамках исследований по шаманизму интерес вызывает и практика мистического опыта, и культурный контекст данного явления. Особенность шаманизма в том, что он сложился естественным путем (без вероучителя) на основе архаического, диалектически противоречивого мировоззрения, олицетворения и почитания природы. М. Элиаде называет шаманизм Центральной Азии и Сибири «настоящим», классическим, а его родину – Центральную Азию и Сибирь – классической родиной [2]. Теология алтайского шаманизма рассматривалась в таких работах, как «Алтайские инородцы» В. Вербицкого, «Алтайский шаманизм» Л. Потапова, «Материалы по шаманству у алтайцев» А.В. Анохина.

Шаманизм не выдвигает никаких доктрин. Он опирается на приобретение личного знания. Различие между шаманом и религиозным человеком заключается в том, что понятие истины у религиозного человека основано на вере в слова или авторитет других людей и зависит от интерпретации этих слов, устной или письменной. Понятие истины у шамана основано на личном опыте. Шаманский обряд был назван А.В. Анохиным мистерией. Один из аспектов, отраженных в идее камлания, – прохождение через другие миры – идея многослойности мира.

Шаманизм как широкое культурное явление формирует, объединяет и объясняет появление целого круга образов, как антропоморфных, так и зооморфных. Образы священных животных могут восприниматься не только как «помощники» кама, но и олицетворять определенную стихию – небесную, земную, водную. Иногда они воспринимаются как отголоски скифо-зверинного сибирского стиля. А. В. Эдоковым [3, с. 30] было выделено семь основных икон (образов-знаков), составляющих эле-

ментную основу звериного стиля. Среди них орнамент, травоядные, 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 изучения Алтая открывались повторно. Во второй половине 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 открывают В.И. Молодин и А.П. Деревянко. 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.

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» можно часто встретить и в декоративно-прикладном искусстве алтайцев, и в профессиональном творчестве сибирских художников. 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». 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 формируется и дальнейшее форми-

рование 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 сакрального, 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. Потанин зафиксировал случаи бытования культа Белого старца в середине XIX в. на территории Монголии. Старец-гора – мудрый и сильный – один из ярких символов тюркской культуры.

Воспринявший природу как естественное жилище, кочевник создавал дом по природным законам. Юрта, как и кочевник, мобильна, ветроустойчива из-за полусферической формы и небольшой высоты, органично вписывается в окружающую среду, формой повторяя небесный купол над ней, полукруглые сопки. Одним из основных символов юрты становится круг. Круг – знак вечного движения в природе, знак солнца, символ эволюции, развития жизни. Пространство внутри юрты напротив входа, т.е. у западной стены, обладало высоким семиотическим статусом. И.В. Октябрьская, А.М. Сагалаев предлагают связывать это с линией восток-запад. Эта линия, связывающая потомков с предками, проходит через настоящее [4]. Почитание предков имеет большое значение. Пространство юрты моделирует вертикальную трехярусную структуру Вселенной (верхний, средний и нижний миры). На уровне внутреннего пространства принцип объединения дуального мира выражался в подразделении жилого пространства на мужскую и женскую части.

Значительное место в изобразительном искусстве, связанном с мифологической темой, занимают антропоморфные образы. Истоки их формирования могут быть прослежены в вербальных мифологических текстах, петроглифах, памятниках древней скульптуры. Одним из видов монументальной скульптуры древних тюрков на Алтае и в сопредельных районах их расселения были каменные изваяния людей. Ряд особенностей их изобразительной символики позволяет полагать, что они служили памят-

никами умершим соплеменникам, расценивались как вместилище души ушедших предков, ставших покровителями рода.

Фигуры каменных изваяний (кезер-таш) встречаются не только на Алтае, но по всему «Великому поясу» степей [3, с. 50]. Этот образ, ставший одним из символов тюркской культуры, нашел воплощение и в изобразительном искусстве. В картинах В. Тебекова каменные изваяния могут выступать легкой тенью из-за спины главного героя («По дорогам Алтая»), орнаментально появляться на фигуре животного или costume человека («Восточный город Эл-Ойэн»), присутствовать в качестве бесстрастного наблюдателя бытовых и обрядовых сцен («Быстрый танец»). Г. Чорос-Гуркин в картине «Жертвенник» (1909) отразил современное ему бытование древнетюркского изваяния, ставшее культовым центром, в произведении «Кезер Таш» (1912) оживил ритуальную скульптуру, усиливая психологическое воздействие каменного лика. Ожившим собеседником человека выступает каменное изваяние в картинах Н. Чепокова.

В рисунке Г. Гуркина «Духи» (1907) в неясных очертаниях проступают изображения камлающего шамана и словно выходящего из пространства скалы горного духа. Подробно художник обрисовал этого языческого персонажа в листе «Горный дух» (1907), где он напоминает синкретичное зооантропоморфное существо. Этот образ может быть трактован как образ далеких предков или духов-покровителей. Не случайно он имеет двойную природу (человек-животное). Некоторые роды алтайцев до сих пор сохраняют истории о зооморфном первопредке. Например, у теленгитов часто встречается изображение ирбиса (снежного барса), покровителя охоты, образ которого присутствует в графических листах Н. Чепокова.

Важность для изобразительного искусства Алтая архетипа духа предков наряду с архетипом природы, матери и шамана велика. В художественном творчестве каменные изваяния утрачивают свое религиозное значение. Они, изображенные на полотнах, с одной стороны, приобретают значение национальной идеи единения рода, племени, народа через общих предков, через родство духовных корней. С другой стороны, каменные изваяния становятся определенным эмоциональным символом статичности и беспристрастности духов, которые своим невозмутимым спокойствием и крепкой основательностью отличаются от живых людей. Ряд работ исследователя алтайской традиционной культуры и художника М. Чевалкова посвящен ээзи – духам-покровителям. Среди них Суу-ээзи – покровительница водоемов, рек и От-ээзи – хозяйка огня.

Спокойны, статичны и бесстрастны образы Н. Чевалкова «Алтаец», «Первая ягода» и «Диалог с собачкой» Ю. Бралгина, «Хранители очага» З. Ибрагимова. Они выглядят как застывшие каменные изваяния, располо-

женные повсеместно на Алтае. Статичные скульптурные изваяния – лейтмотив в работах Н. Чепокова. Среди них «Призраки Укока», «Рыбак». Стилизованное изображение с застывшей улыбкой выбрал для создания образа богини «Умай Эне» С. Дыков. В начале 2000-х гг. у З. Ибрагимова появилось новое направление в творчестве, связанное с освоением мифопоэтической традиции народов Алтая. Все рисунки серии проникнуты чувством гармонии и покоя. В тонких штрихах и линиях угадываются древние символы далеких культур. Среди них бесстрастные идолы и ожившие горные духи, антропоморфные духи природы.

Антропоморфизм часто присутствует в работах алтайских мастеров. В образе старца представлена священная гора Белуха – символ Алтая – в работе М. Чевалкова «Уч-Сумер». Это Цаган-Убугун – «Белый Старик» – так звучит одно из названий горы. Как «белый старик» показан М. Чевалковым и Ульгень, особенно выделяемый в алтайском божественном пантеоне.

Антропоморфными существами показывает М. Чевалков демиургов Ульгения и Эрлика. Характеризуя их место в алтайском пантеоне, В. Муйтуева пишет: «Одни исследователи считают, что первопричиной мира является Ульгень. В этом случае он понимается как творец мира и общенациональное высшее божество алтайцев. Другие утверждают, что мир создан двумя божествами – Ульгением и Эрлик-Бием».

Ульгень был известен не только алтайцам. Слово «Улгень» присутствует в монгольском и многих тюркских языках. По мнению В. Муйтуевой, «это обожествленный легендарный человек, предок, родовой покровитель нескольких сеоков...» [5]. Именно эта функция Улгения – покровителя людей — подчеркнута в работе художника.

Образ Эрлика в трактовке А. Анохина и Г. Гребенщикова очень напоминает «мятежного ангела». Восстав против Ульгения, он создал свой «подземный», часто негативный по отношению к человеку мир. Этот сюжет воспроизведен в произведении Г. Гребенщикова «Моя Сибирь» и в музыкальной фантазии А. Анохина «Хан-Эрлик». «Владыка нижнего мира» и его спутник Дьелбеген показаны М. Чевалковым на фоне тревожного темного пейзажа. Дьелбеген – антропоморфный многоглавый персонаж мифов и сказок. Как носитель отрицательного темного начала он сопровождает Эрлика или изображается в схватке с богатырями («Алып-Манаш и Дельбеген» М. Чевалкова).

Ульгень и Эрлик – демиурги. Они создавали мир и населявших его существ одновременно. Мир изначально был создан в единстве противоположных начал. Они не отрицают, но дополняют друг друга. Ульгень создал мужчину, Эрлик – женщину. Первый – создатель коня Аргымака,



птиц и рыб, второй – всех животных, роющих норы под землей. По одной из версий мифа, Ульгень вылепил из глины тело человека, Эрлик – вдохнул в него душу. Ульгению служат сказители, Эрлику – шаманы.

Одной из первых работ, посвященных шаманизму, стала картина Г. Гуркина «Камлание. Ночь жертвы». Решенная в реалистическом ключе, она подчеркивает эстетическую составляющую обряда, мрачную таинственность ночного общения с миром духов. В центре изображения очаг, треножник и дерево.

Работы В. Тебекова и А. Укачина, содержащие образ шамана, символичны. Бубен как важный атрибут камлания показан ими с обратной стороны. Это позволяет изобразить духа-покровителя Кама. Его изображение прикреплено к рукоятке инструмента. Таковы «Быстрый танец», «В гостях у мастера бубна», «Театр», «Странствующий шаман» В. Тебекова. Музыкальным инструментом и «походной молельней», средством перемещения по иным мирам и местом обитания духа-покровителя являлся бубен. Изображения на нем носили символический характер. Они отражали представление об устройстве Вселенной. Среди обязательных компонентов было деление мира на три уровня – небесный, земной и подземный, изображение было скреплено центральной фигурой (дух-покровитель) или мировым деревом. Всегда присутствовали изображения солярных и лунарных символов.

Образ матери, Хозяйки мира, прослеживается в картинах А. Укачина, Н. Чепокова, В. Тебекова. Большое количество женских образов встречается в работах Ю. Бралгина («Рождение Катуня», «Лейли»). А. Укачиным создан образ необыкновенной женщины («Хозяйки мира»), управляющей природными стихиями. Возможно, широкое распространение этого образа связано с древней памятью о могущественном женском начале.

«Женская» тема часто связана с материнством. Мать может быть изображена как конкретная личность, как кормилица, родоначальница или богиня. Эта тема варьируется в работах Ю. Бралгина («Первенец», «Молодая мама», «Семья»). Архетип матери – это проявление всего женского: мудрости и духовной чистоты, нежности, верности, доброты и всепрощения... Покровительницей материнства и детей в алтайском пантеоне является Май-Эне (Умай), она олицетворяла женское, земное начало и плодородие. В трактовке С. Дыкова этот образ напоминает статичных Кезеров. Тема материнства может быть показана не только как изображение матери и ребенка, но и как матери, вынашивающей дитя. Образы беременной женщины, покровительницы рода – это воссоздание образов «палеолитических венер» с их гипертрофированными женскими признаками. Но в работах Н. Чепокова они показаны не просто символами плодородия, но изящными символами матери-природы.

Женщина, чрево которой показано как пещера (древний символ женского начала), как второй мир – частый образ в картинах Н. Чепокова. Это жизнь, существующая параллельно с жизнью мира, но она другая. В работах Н. Чепокова женское тело – это пространство вселенной, заполненное животным и растительным миром, людьми. Образ дарительницы жизни может быть связан с образом как женщины, так и священного животного. В работе С. Дыкова «Красный охотник» изображена мать-маралуха, в чреве которой дитя – символ продолжения жизни. Образ этого священного для Алтая животного – реминисценция тотемизма, отголоски которого и сейчас можно встретить в традициях и обычаях данного региона.

Еще один привлекательный для художников женский образ – это «Укокская принцесса» – скифская мумия, обнаруженная новосибирскими археологами. Ее образ то ассоциируется с девой-защитницей «Очи-Бала» (алтайский эпос), то со скифской жрицей. Облик «Принцессы» угадывается в средней части триптиха Н. Острицова «Всадники Укока» из серии «Скифы» (2008). Статичный облик «Принцессы», созданный Ю. Бралгиным, воспринимается как логическое продолжение его работы «Камни предков». Она тоже стала духом-покровителем Алтая. Бесстрастная, холодная и безмолвная, она выглядит величественно и отрешенно на фоне бескрайнего неба, почитаемого древними тюрками как божество Тенгри. В работе Н. Чепокова, как и в многочисленных описаниях, посвященных находке на плато Укок, смешались скифские и тюркские черты. Тонкие четкие линии складываются в орнамент, напоминающий скифо-сибирский звериный стиль. Но отсутствует характерный для скифских изображений элемент схватки, борьбы. Композиция Н. Чепокова, посвященная укокской находке, наполнена умиротворением и покоем. И такая трактовка персонажа схожа с интерпретацией этого образа Ю. Бралгиным, но отлична от большинства женских образов самого Н. Чепокова, пронизанных материнской нежностью.

Неподражаемо изящны женские образы, созданные Н. Чепоковым. Живущие одним ритмом с природой, они словно становятся ее воплощением. Замысловатый орнамент, сочетающий сложное плетение растительных и анималистических мотивов не только окружает образы женщин в серии «Времена года», но нередко вплетается и прорастает в их тела («Август. Месяц летней косули»). Эти изображения то с большей силой устремляются к небу («Май. Месяц золотой кукушки», «Сентябрь. Месяц марала»), то вырастают телами в землю, вбирая от нее плодородную силу («Ожидание», «Сентябрь. Месяц марала» 2010 г.), то в сонной истоме взирают на спокойную гладь рек и озер («Июнь. Месяц малой жары»). Здесь почти нет движения. Но в то же время выразительность тонкой и плавной

линии создает свой ритм, ровный и спокойный пульс. И это плавное течение жизни закономерно и неизменно, как движение луны и солнца, одновременно озаряющих женский образ в работе «Август. Месяц летней козули».

Животные и птицы составляли основу скифо-сибирского звериного стиля. Они являются обязательным компонентом декоративно-прикладного творчества алтайцев. Нередко эти образы встречаются и в профессиональном искусстве. Сарлык в «Театре», волк – в «Быстром танце» В. Тебекова, изысканно стилизованный олень в скифском духе в работе «В гостях у мастера». Животные и птицы связаны с определенной стихией, «своим» слоем (уровнем) во Вселенной. В работе «Алтайский билик» Н. Шодоев указывает на существование в алтайском пантеоне 36 слоев неба, каждый из которых представлен своими обитателями. Этим слоям могут соответствовать боги, духи, животные, птицы. Так, волк и сарлык связаны с землей. Рыбы – олицетворение водной стихии, считавшейся первоначалом всего сущего. Олень традиционно представлял соляную символику. Наряду с кезерами, на Алтае встречается еще один вид менгиров – «оленьные» камни. Священное животное на них всегда показано с гипертрофированными ветвистыми рогами, устремлено к солнцу. Аргымак – священный конь – первое творение Ульгена – иногда изображается с рогами оленя. Ему доступны все миры.

Почитаемых животных на Алтае много. Это может быть отголосками как скифского тотемизма, так и существованием зооморфных покровителей у тюркских групп. Впервые идеи о том, что скифское искусство основано на тотемизме и магии, высказал Н.П. Кондаков. Он полагал, что изображения животных у скифов были тотемами (олень), воинскими эмблемами (грифон), воплощением души покойника (птицы). У тюрков была широко распространена традиция использования жертвенных животных.

Орнаментальное и ритмичное по своей основе декоративно-прикладное искусство скифов и тюрков часто содержит образы животных. Ритмичное повторение оленей и козрогов – своего рода лейтмотив работ В. Тебекова. Среди таких работ можно назвать «На берегу Катуня», «Восточный город Эл-Ойэн», «В гостях у народного мастера».

Если в произведениях скифского периода преобладают анималистические сюжеты, то в искусстве пришедших на смену скифам тюрков на первое место выступает растительный орнамент. Но встречаются изображения, которые можно трактовать двояко. Так, рогообразный мотив «кульдя», считающийся характерной чертой тюркского искусства, в природе может быть обнаружен и среди флоры, и среди фауны. А. Эдоковым

даже предложена схема эволюции этого мотива от сложно изогнутого тела оленя скифского толка до абстрактно геометрического или орнаментального характера этого образа в тюркском искусстве [3, с. 54].

Почтительное отношение проявляется на Алтае к водоемам, деревьям и горам. А.В. Анохин отмечал: «Каждый род (сеок) у алтайцев имеет ту или другую гору, реку, скалу, озеро, которые почитает как родового покровителя и называет чистым тосем (ару тос)». Многие мифы Алтая посвящены рекам и озерам. Большое количество пейзажей связано с водной стихией. Начало этой традиции было положено первым профессиональным художником региона Г. Гуркиным. Особой известностью среди его работ пользуются «Телецкое озеро» (1912) и «Озеро горных духов» (1910). Озеро-чаша – элемент, часто встречающийся в картинах Н. Чепокова.

Таким образом, произведения изобразительного искусства алтайских художников выходят за рамки традиционного понимания ряда жанров европейской живописи. Они не просто включают в себя образы традиционной алтайской мифологии и религии, не только изображают и передают впечатление от жанровых и ритуальных сцен. Они значительно глубже по своему культурологическому и философскому значению. Проникая в глубины традиционного сознания, художники достигают гармоничного сочетания, почти документальной правдивости этнографических деталей, чуткого и верного использования символики. В то же время их образы занимают самостоятельное место в культуре. Они перестают быть религиозными, но и не являются чисто эстетическими образами. Они обретают свойство правдивого посредника между минувшим прошлым и новым настоящим, своеобразным проводником в историю, владеющим праязыком, которым пользовались предки, но на интуитивном уровне он еще доступен потомкам.

Глубокое знание особенностей религиозно-мифологической культуры позволило алтайским художникам найти и свой особенный стиль, названный П.Д. Муратовым «сибирским». Формирование «сибирского стиля» в начале XX в. преследовало две задачи: перейти к профессиональному творчеству, но при этом сохранить образую сферу в рамках национальной традиции.

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Шаповалов А.И. Культурология. М., 2003.
2. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. М., 1985.
3. Эдоков А.В. Декоративно-прикладное искусство Алтая (с древнейших времен до наших дней). Горно-Алтайск, 2006.

4. Дубровский Д.В. Пространственные характеристики погребального обряда тюркоязычных кочевников Центральной Азии : автореф. дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2007.

5. Муйтуева В.А. Традиционная религиозно-мифологическая картина мира алтайцев. Горно-Алтайск, 2004.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Shapovalov A. I. Cultural Studies. M., 2003.
2. Eliade M. Shamanism: archaic techniques of ecstasy. M., 1985.
3. Edokov A.V. Decorative arts of the Altai Republic (From ancient times to the present day. Gorno-Altai. 2006.
4. Dubrovsky D. V. Spatial characteristics of the burial rite of Turkic nomads in Central Asia: abstract. on competition of a scientific degree. step. Cand. ist. Sciences. St. Petersburg, 2007.
5. Mujtueva V. A. Traditional religious-mythological world view of the Altaic people. Gorno-Altaysk, 2004.

УДК 75 (571.150)

*Л. И. Нехвядович (Барнаул)*

*Н.И. Денисова (Павлодар)*

---

## **ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ АЛТАЯ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.**

Рассматривается место индустриального жанра в живописи Алтая второй половины XX в. Описано идейно-образное содержание, средства художественной выразительности произведений; выделены программные работы на индустриальную тему в творчестве художников Алтая.

*Ключевые слова:* художественная жизнь Алтая, индустриальный жанр, промышленная «макросреда», индустрия Горного Алтая, стройки Коксохима, Кулундинского канала.

---

*L.I. Nekhvyadovich, doctor of art criticism, dean of the Faculty of Arts  
Altai State University (Barnaul)*