

**Е.П. Маточкин**

*Национальный музей Республики Алтай, Горно-Алтайск*

**Визуальные образы фольклора  
в творчестве художников Горного Алтая**

*Аннотация:* В статье рассматривается своеобразие фольклорного видения мира и его отражение в творчестве алтайских художников Г.И. Чорос-Гуркина, В.Г. Тебекова, И.И. Ортоңулова. Отмечается роль световых контрастов, гармоничное сочетание триады основных взаимодополнительных цветов, символизация, условная изобразительность, визуализация образов.

The originality of folklore vision of the world and its reflexion in creativity of the Altay artists G.I. Choros-Gurkin, V.G. Tebekov, I.I. Ortonulov is considered in the article. The role of light contrasts, a harmonious combination of a triad of the basic colors, symbolization, conditional painting, visualization of images is marked.

*Ключевые слова:* фольклор, изобразительное искусство, сказитель, эпос, цветовидение, символика образов.

Folklore, the fine arts, the storyteller, the epos, color vision, symbolic of images.

УДК: 811.161.1.

*Контактная информация:* Горно-Алтайск, Ул. Чорос-Гуркина, 46. Национальный музей Республики Алтай. Тел. (388) 2227875. E-mail: pallady@ngs.ru.

Надо полагать, в художественном сознании бесписьменных народов Сибири существовала развитая способность к визуализации образов устного поэтического творчества. «Видимое» внутренним зрением изображение отражало исторически сложившиеся представления народа и формулировалось на языке поэтики фольклора со всеми его специфическими чертами – яркой красочностью, метафоричностью, символизацией. Определенные объекты обрели условную знаковую форму, скрытый этнокультурный подтекст. Это своеобразие фольклорного мышления находит отражение в изобразительном искусстве алтайских мастеров.

В качестве опорного фольклорного источника нами анализируется героическое сказание «Маадай-Кара». Побудительным посылом является вывод известного филолога, исследователя алтайского фольклора С.С. Суразакова, писавшего, что «излюбленным приемом алтайских сказителей является “цветовая характеристика” изображаемого» [Суразаков, 1982, с. 114]. Действительно, пространство алтайского героического эпоса «Маадай-Кара» насыщено цветовыми и световыми эпитетами. По нашим подсчетам они составляют около 5% общего словарного массива текста. (Для этой цели использовался русский перевод эпоса, выполненный С.С. Суразаковым и опубликованный в издательстве «Наука» [Маадай-Кара, 1973]).

Описание цвета сказителями не сводится только к определенным камертонам; это не мертвая краска, а живой, природный феномен. Поэтика цвета здесь еще не отделилась от естественных начал, и красочное восприятие мира во многом образное, ассоциативное и метафоричное. Любой цвет ценится тогда, когда он способен блеснуть, излучать, когда цвет сливается со светом. Можно ска-

зять, сам космос становится высшим эталоном красоты, и наиболее прекрасное в человеке – это подобие луне и солнцу, а глаз – звездам.

Динамика сюжета, накал борьбы героев реализуется в противоборстве света и тьмы, белого и черного. Свет в эпосе – это не просто освещенность дня и ночи, а еще и участие космоса в судьбах Земли, отражение в контрастах света героического пафоса сказания.

О явной победе света, мира солнечного над миром подземным говорит как большее разнообразие в наименовании световых эпитетов в сравнении с их контрастными оппозициями (22 против 6) так и преобладание их общего количества (402 против 256). Весь текст пронизан сиянием белого и золотого на обширном фоне черного.

Иллюстрации Игната Ивановича Ортоңулова к алтайскому героическому эпосу признаны классическими. В цветовой триаде иллюстраций – черном, белом, охристом – художник интуитивно угадал те основные цвето-световые характеристики, которые главенствуют среди излюбленных эпитетов эпоса: примерное равенство черного (242) и суммы белого (119) с золотым (126). Умелым использованием штрихов и пятен на охристом тоне достигается имитация золотого и бронзово-золотого, столь распространенного в тексте сказания. Органичный сплав цветовой триады обусловил внутреннее созвучие зрительно-пластического воплощения образов эпоса.

Борьбу светлых и темных сил художник воплощает вспышками белого и золотого на черном фоне – в резких орнаментальных узорах одежды, в сверкании остроконечных звезд, в лучах и кругах небесного сияния. В четких ритмах рисунка, в контрастных сопоставлениях, в экспрессивной динамике цвета-света утверждается высота героического подвига. Такая логика согласуется с выводами Гете: «Активная сторона при сочетании с черным выигрывает в силе, пассивная – теряет» [Гете, 1957, с. 326]. Так и у Ортоңулова в картинах сражения богатыря с подземным миром при доминировании черного достигается концентрация мощи белого и золотого.

Как показывает количественный анализ употребляемых эпитетов, красочную гамму эпоса «Маадай-Кара» во многом определяют три основных взаимодополнительных цвета: синий (86), красный (43), желтый (43). Они в 6 раз встречаются чаще, чем обычные «земные» тона – коричневый (16) и зеленый (12) [Маточкин, 1995, с. 11–13]. Поразительным образом синий применяется столько раз, сколько красный и желтый вместе, подтверждая тем самым мысль Гете о том, что «синий требует красно-желтый» [Гете, 1957, с. 316]. Более того, их соотношение точно соответствует гармоничному сочетанию [Ватерман, 1994, с. 41]. Все это свидетельствует о развитом цветовидении создателей героического эпоса. По-видимому, им необходимо было, говоря словами Гете, «дополнительные цвета показать лишь в той степени, в какой это, кажется, беспрекословно требуется предчувствием целостности» [Гете, 1957, с. 336]. Триада чистых цветов создает оптимистическое звучание героического сказания, «вызывает в людях большую радость» [Там же, с. 311]. Проведенные нами исследования говорят о том, что эпос, разворачивающийся по мере повествования в различных цветовых составляющих, являет в своей целостности гармоничный красочный образ.

Генетическое преемство фольклорного цветовидения проявляется в живописи В.Г. Тебекова конца 1990-х – начала 2000-х годов. В его полотнах на тему традиционных образов Алтая ярко выделяются локальные пятна синего, красного, желтого. Распределенные по фону и одежде персонажей они придают его произведениям величаво торжественную и жизнеутверждающую интонацию.

Не исключено, что богатая живописная палитра первого профессионального художника из коренных народов Сибири алтайца Г.И. Чорос-Гуркина в значительной степени унаследовала эту развитую способность внутреннего цветовиде-

ния. Однако в его искусстве влияние алтайского фольклора проявилось и в характере символизации образов. Показательно в этом плане наиболее известное произведение мастера – «Хан-Алтай» (1907). Представленное на выставке в Томске, оно было воспринято большинством рецензентов в качестве обычного реалистического пейзажа, и только Г.Н. Потанин в отзыве на выставочный дебют художника с научной обоснованностью писал о глубоких национальных истоках произведения [Потанин, 1907].

Для понимания образной сути «Хан-Алтая» неоценимую услугу оказывают литературные сочинения Гуркина. Среди них – стихотворение в прозе «Алтай», или «Плач алтайца на чужбине», которое во многом созвучно знаменитому полотну. За основу текста автор взял народную песню, в которой оплакивается родная земля, подвергшаяся опустошительному набегу завоевателей. «...Какими красками опишу тебя, мой славный Алтай? И какою линией очерчу твой стан? Уподоблю тебя могучему зеленому кедру! Вот он могучий и пышный широко разросся во всю ширь и мощь: удаю развернул свои ветви на свободе! Крепко цепляясь корнями по расщелинам черных скал, взбежал он до грани холодных белков. И там, на просторе, вблизи вечных снегов, где одни лишь туманы гуляют, там он любит, свободно, качаясь по ветру, вести с буйным ветром беседу. Таков ты, мой любимый Алтай... Когда после векового мрака ты, Хан-Алтай, впервые был освещен восходящим солнцем, как загорелись тогда твои причудливые скалы и как затрепетало все вокруг, сливаясь в одну сплошную музыку, в один нескончаемый аккорд. И ты, дивный Хан-Алтай, тогда прославил своего творца...

Ульгень дал алтайцу отвагу, закалил его сердце, чтобы он без страха ходил над зияющей бездной; наделил его зрением сокола, зрением, различающим предметы на расстоянии нескольких верст. И вот с тех пор алтаец свободен, как птица. Гордо, как орел, с пренебрежением глядит он на богатство многолюдных городов, на дворцы этих жалких людей, рабов золота и утонченной роскоши. И если бы алтайцу дали это богатство, он бежал бы, как птица от золотой клетки.

Еще один дар Ульгень дал алтайцу – петь о красоте своих гор; дал камень-талисман, чтобы он этим камнем мог начертить образ своих царей гор и их красавиц дочерей...» [Гуркин, 1907, с. ??].

И хотя «Хан-Алтай» не является прямым живописным аналогом «Плача», тем не менее, нельзя не констатировать общность их образного строя, их многозначность, эпический размах. Уже беглое сравнение показывает, что в картине изобразительный ряд построен на тех же образах, что и в литературном сочинении автора: дух гор – Хан-Алтай – кедр – орел. Важная особенность «Плача», идущая от национального мировосприятия, состоит в том, что в нем эти образы полифункциональны. Они не лишены конкретного, реального содержания и в то же время выступают в роли условных символов в той же мере реальных и сугубо мистических. Обращаясь к богатому устному фольклору Алтая, можно отметить, что такое взаимодействие ирреального и действительного является характерным моментом народного творчества. Подобный дуализм был свойственен и изобразительной традиции петроглифов.

Восстанавливая многозначную символику образов, можно значительно расширить понимание пейзажного произведения Гуркина, ощутить его национальную специфику. Восприятие очеловеченного кедра, могучего орла и верховного духа идет от визуально-достоверных изображений к своим мифопоэтическим образам. Так, облик Хан-Алтая не имеет явных видимых очертаний и узнается с помощью поэтической метафоры, которая широко известна в народной лирике: «Треуголен ты, Хан-Алтай, когда взглянешь на тебя с высоты» [Указатель, 1915, с. 1]. Таким рисует воображение алтайцев этого верховного духа Алтая. Гуркин непосредственно следует общепринятому иносказанию и пишет Хан-Алтая в виде могучей горы, своим рисунком напоминающим треугольник.

Роль фольклорных образов и представлений выявляется также из анализа семантики основных героев полотна. Главные «герои» картины: Хан-Алтай, кедр, орел обладают необычайно емким этнокультурным содержанием. Образ Хан-Алтая берет свое начало с древнейшего культа гор, широко распространенного во всей Азии [Потапов, 1948]. В своем исследовании по этому вопросу Л.Э. Каруновская писала, что Хан-Алтай «заведует всеми вершинами Алтая. Обитает в пещерах, на ледниках, он посылает в зимнее время ветер, бури, ненастье, разносит юрты, уничтожает скот, насылает волков, охотников лишает добычи, замораживает их насмерть» [Каруновская, 1935, с. 165].

Как показал в своем исследовании Л.Я. Штернберг, культ орла, один из наиболее универсальных, можно найти у самых различных народов. «Везде орел ассоциируется так или иначе с солнцем, является благодетелем и покровителем как отдельных людей, так и целых народов...» [Штернберг, 1925, с. 718]. Орел – типичный тотем и культурный герой. У телеутов Алтая есть род, носящий тотемное название беркут (меркет). Большую роль играет орел в шаманстве народов Сибири. У телеутов орел – птица хозяина неба – неперенный спутник и помощник шамана. Это орел во время камлания сопутствует шаману в его странствиях на небо и в подземный мир [Алексеев, 1984, с. 83].

У народов Сибири культ орла обычно связывается с особым священным деревом, своим происхождением обязанным так называемому мировому дереву или древу жизни и познания, известному у многих народов. Не случайно в Сибири каждый шаман ассоциируется со своим особым деревом. Среди алтайцев наиболее почитаемыми из деревьев являются береза и кедр. В кедре, согласно космогоническому мифу, воплотилась чистая душа, предназначавшаяся поначалу человеку [Анохин, 1924, с. 18].

Следует отметить, что идейное содержание полотна не сводится к узко национальной специфике. Рассмотрев семантику образов «Хан-Алтая», исторически сложившиеся представления о них алтайцев, можно говорить о связи творчества Гуркина через народные традиции с общечеловеческими древнейшими культурными пластами. Не об этом ли периоде писал Н.К. Рерих: «...А сколько же времени северные народы чтили силы природы, принадлежали одной из самых поэтических религий! Эта религия – колыбель лучших путей творчества» [Рерих, 1914, с. 131]. Пожалуй, гуркино полотно – показательный пример такого творчества, которое было настояно на образах почитания природы, на всем том, что было священным в миропонимании алтайцев. В этом контексте и «Хан-Алтай», и гуркинский «Плач» допускают трактовку моления, предстояния верховному духу. Помощниками человека в сношениях с верховным духом выступают сверхъестественные духи-посредники, в данном случае – орел и кедр. «В мольбах-песнях, – писал Гуркин, – изливает алтаец свою жалобу, но чужда, непонятна многим она. Лишь не спит его хранитель, царственный Алтай. Он стоит на страже. Он слышит все жалобы сынов своих, знает их безысходное горе» [Указатель, 1915, с. 6].

Гуркин осознавал, что решение проблем преемственности в рамках европейской реалистической системы не отражает всего богатства поэтических образов, которые его соотечественники связывают с природой. Ему было важно не только достоверное соответствие зрительной правде, но и следование представлениям и образам, которые исторически сложились и жили в народном художественном сознании. Эта образная, ассоциативная реальность требовала своего изобразительного языка, своей внутренней гармонии. Все в этом самобытном видении имело свой смысл – и число объектов изображения, и их соподчиненность, и цветовая определенность, и характер рисунка. Творческие поиски приводили Гуркина к живописным экспериментам, в которых поразительно сочетаются самые разнородные истоки – академическая школа и традиции национальной условной изобразительности.

Произведение «Вечер на озере Ак-Кем» (1915), пожалуй, наиболее яркое тому свидетельство. На первый взгляд, оно производит странное впечатление своей сумбурной стилистикой. Левый угол – кедр, лошадь, костер, проводники – все достоверно списано с экспедиционного этюда 1908 года. Дальний план выделяется схематичным рисунком гор в виде простых треугольников-конусов. В алтайском эпосе о высочайшем массиве Алтая есть такие слова: «Встает с восточной стороны, закрыв глаз солнца и луны, девятигранная гора с вершиною из серебра» [Маадай-Кара, 1979, с. 194]. В изображении Белухи Гуркин следует этому описанию. Совмещая две точки зрения, художник воспроизводит все девять граней Белухи, зримо воплощая представление, идущее от образного фольклорного мышления.

Помимо девятигранности обращает на себя внимание геометрическая упрощенность рисунка четырех вершин. Оказывается, эта доминанта также имеет свое обоснование в народных истоках. У куладинских алтай-кижи есть обычай вырезать из курута ритуальные фигурки животных и горных вершин [Окладникова, 1983, с. 163–164]. Символом священной горы Уч-Сумер могут быть только четыре сырных конуса, хотя в действительности у Белухи три вершины, недаром ее так и называют – «Уч», что означает «трехрогая Сумер». В любом случае количество вершин у изображаемой горы должно быть четным, даже если в реальности она состоит из трех. Гуркин поступил в своей картине так же: он нарисовал четыре треугольника вершин, а из трех пиков Белухи оставил только два. К тому же схематичный рисунок конусов-вершин на полотне явно близок упрощенной манере ритуальных горок из сыра.

И хотя в своей основе алтайский мастер опирается на реалистический метод, он дополняет его в конкретных деталях условной изобразительностью, идущей от традиций фольклорного видения образа. Этот своеобразный синтез воспринимается как богатый, насыщенный аккорд, в котором полноправно звучат и ноты современности, и пласты необычайно глубокой древности. Пожалуй, не все в этом сплаве таких разнородных элементов полностью удалось художнику, но этот дерзкий эксперимент открывает широкий простор для дальнейших поисков.

В последующие годы и Гуркин, и другие алтайские художники: А.А. Каланов, С.А. Астра, А.А. Таныш, В.П. Чукуев, А.Б. Укачин создавали произведения на фольклорные темы. Наиболее значительное из них появилось в результате сотрудничества между заслуженным художником России И.И. Ортоңуловым и знаменитым алтайским кайчи А.Г. Калкиным (1925–1998). Так создавались иллюстрации к записанному от него героическому сказанию «Маадай-Кара». По словам Калкина, само исполнение кая – это проникновение в иную реальность, общение на тонком плане с персонажами эпоса. От них сказитель передавал художнику необходимые коррективы к первоначальным эскизам. В других случаях кайчи наговаривал Ортоңулову не только сюжет, но давал указания о композиции, рисунке и даже цветовой гамме произведений, которые он должен написать. Причем сюжеты эти – не рядового плана, не какие-либо личностные впечатления, а родовые, важные для всего этноса. Одно из них судьбоносного характера, завещание провидца XXI века – испрашивание богатырем у великой Богини помощи для алтайского народа.

Как известно, в конце сказания «Маадай-Кара» герой Когюдей-Мерген поднялся на небо и обещал, что он будет оттуда наблюдать, как живет его народ и в случае нужды помогать ему:

...Живите общемо судьбой  
И не враждуйте меж собой.  
Живите, как одна семья,  
Любите отчие края...

Я подымусь на небосвод  
И стану яркою звездой  
Смотреть оттуда, как живет  
Народ освобожденный мой.  
В любых краях с заката дня  
Среди небесной темноты  
Всегда отыщите меня,  
Я – вас увижу с высоты  
[Маадай-Кара, 1979, с. 225].

В конце своей жизни Калкин сказал художнику: «Сейчас настал трудный момент в жизни народа и нужна помощь Когюдей-Мергена. Богатырь должен встретиться с небесными Богами. Встреча произойдет на очень высокой вершине. На нее никому не дозволено ходить. На вершине ровное место и синее озеро. Туда должен подняться на своем коне Богатырь. Боги-Бурханы решили направить на встречу с Когюдей-Мергеном Белую Птицу-Бурхана. Вдруг открывается небо, сияет. Оттуда спускается Белая Птица, садится на воду и превращается в девушку в белой одежде. Она встречает Богатыря. Богатырь приехал с миссией просить Благодати для своего народа, которому необходима помощь свыше. Она вручает ему ветку арчына. Богатырь принимает этот дар на раскрытый белый плат».

Ортонулов написал эту картину в соответствии со словами Калкина и назвал ее «Когюдей-Мерген» (1998). В мистическом колорите картины властвуют два условных тона – теплый и холодный. Они, словно эфир, возникают из небесной выси и сгущаются в осязаемые формы на Земле. Божественное связывается с более светлым тоном, земное – с более темным. Эта серо-голубая гамма, в которой написаны горы, воды и богатырский конь, производит необычайно сильное впечатление. Кажется, что конь этот является живым воплощением Алтая, что он и есть его высочайшая одушевленная вершина.

Художник достаточно точно визуализирует пророческое видение Калкина. Действие картины разворачивается среди высоких гор, что сообщает происходящему грандиозный масштаб и феноменальный характер. Зритель, как бы созерцающий чудесную сцену с другого берега озера, воспринимает ее как таинственное и сакральное действо божественных персонажей. Ортонулов написал встречу Когюдей-Мергена с посланницей Неба, следуя композиции знаменитого ковра из Пятого Пазырыкского кургана. Художник повторяет позу сидящей Богини, только сейчас у нее в руке вместо фантастического растения – ветка можжевельника, считающегося у алтайцев священным.

Полотно «Когюдей-Мерген» было выставлено в Национальном музее Республики Алтай. Ранее считалось, что выбитый на скале образ, в который люди вкладывали во время ритуального действия свои самые сокровенные помыслы, обретал силу реальности. Они верили, что чем горячее молитвы, тем вернее исполнятся их просьбы. Наверное, как следствие этой традиции, сложился миф, что демонстрация картины помогла избежать алтайскому народу человеческих жертв при сильнейшем землетрясении в 2003 году.

### Литература

- Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1984.  
Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев. Л., 1924.  
Ватерман Г. Дизайн вашей квартиры. М., 1994  
Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.

- Гуркин Г.Н. Плач алтайца на чужбине // Сибирская жизнь. Томск. 1907. 27 декабря.
- Каруновская Л.Э. Представления алтайцев о Вселенной // Советская этнография. 1935. № 4–5. С. 160–183.
- Маадай-Кара. Алтайский героический эпос. М., 1973.
- Маадай-Кара. Горно-Алтайск, 1979.
- Маточкин Е.П. Цвет и свет в «Маадай-Кара» // Алтай и тюрко-монгольский мир. Горно-Алтайск, 1995.
- Окладникова Е.А. Ритуальные скульптурки животных из сыра куладинских алтай-кижи // Первобытное искусство. Пластика и рисунки древних культур. Новосибирск, 1983. С. 161–175.
- Потанин Г.Н. Этнографическая часть выставки Г. Гуркина // Сибирская жизнь. Томск. 1907. 29 декабря.
- Потапов Л.П. Культ гор на Алтае // Советская этнография. 1946. № 2. С. 145–160.
- Рерих Н.К. Радость искусству // Собрание сочинений. М., 1914. Кн. I.
- Суразаков С.С. Из глубины веков. Горно-Алтайск, 1982.
- Указатель выставки картин Г.И. Гуркина. Томск, 1915.
- Штернберг Л.Н. Культ орла у сибирских народов. Л., 1925. С. 717–740.