

Трансформация архаических элементов в графике В. Тебекова

Динамика художественных процессов нового и новейшего времени в поликультурном пространстве России отмечена переходом от замедленного развития к ускоренному, даже можно сказать к беспрецедентно ускоренному, что отмечают практически все современные культурологи и искусствоведы. Целый ряд народов совершил настоящий скачок от фольклорно-мифологического мышления к современному уровню художественного сознания, к становлению собственной национальной литературы, живописи, скульптуры, симфонической музыки.

Такая мобильность развития характерна и для алтайской культуры, как, впрочем, и для многих других этнорегиональных культур, которые вплоть до начала XX века не имели профессионального музыкального, изобразительного и сценического искусства. На формирование и становление этих национальных художественных культур стимулирующее влияние оказала русская культура.

Плодотворное сочетание различных традиций и инноваций, комбинаторика различных элементов, аккумулированных в разнотипных этнических культурах, привели к эффекту динамичного видоизменения региональных художественных культур, их взаимному обогащению и усилению их взаимовлияния. Интегративные тенденции в искусстве, синтез евразийской и западноевропейской культуры, а также взаимодействие академической традиции и художественных практик коренных народов Сибири определили одну из основных тенденций в развитии регионального искусства XX века – полистилизм. Полистилистическую культуру в первую очередь характеризует деканонизация, выраженная в нарушениях пространственно-временного порядка реализации культурных явлений, а также культурная толерантность, совмещение ранее несовместимых традиций в литературе и искусстве, возникновение новых культурных стилей и форм, кардинальная перестройка образно-стилистической системы¹.

Изменение социокультурных основ второй половины прошлого столетия способствовало активному вхождению алтайской культуры в поле российской культуры, и, шире, в мировое культурное пространство. Обращение к мировому культурному наследию, отмеченная диалогичность взаимодействия культур привели к чрезвычайно интересным процессам в современной алтайской художественной культуре, суть которых состоит в том, что национальные интенции традиционной культуры региона сопрягаются с экспериментом в области синестезии, активным поиском новых художественных форм. Это обусловило удивительное разнообразие стилей в пределах одной общенациональной культуры, каждый из которых в особой форме запечатлевал феноменологию национального бытия и сознания. Отсутствие устоявшейся художественной традиции в алтайской живописи, «школы» как таковой, не только не тормозило, а в какой-то степени даже стимулировало поиски нестандартных подходов и новых форм художественного воплощения этнической реальности.

Творчество большинства алтайских художников (С. Дыков, В. Тебеков, М. Чевалков, А. Укачин, И. Ортоңулов), при всей оригинальности индивидуальных творческих решений, в значительной мере питает развитой героический эпос алтайцев. Его особую метафорическую систему художники воспринимают до такой степени

естественно, что можно с полным правом говорить о том, что он стал почвой и воздухом алтайского искусства. В нем сосредоточены базовые этнические ценности, архаические стереотипы и архетипы, глубинные мифологические модели, которые, будучи заметно редуцированными и адаптированными, определяют не только образную модель мира этих художников, но и отдельные компоненты поэтики.

Свидетельством тому является творчество Валерия Тебекова, формирование которого как графика связано с большим спектром художественных впечатлений и влияний. Структуру его картины мира определяет синкретическое соединение разных эстетических систем - общетюркских традиций, элементов пазырыкской культуры, языка наскальных изображений, формальных исканий русского модерна, элементов театрално-декорационной живописи. В графике художника закодирована сложная система скрытых смыслов, основанная на аксиосфере традиционной культуры, но репрезентируемая условно-символическими формами, выработанными как евразийской, так и западноевропейской культурами. Привлекает в его творчестве не столько новизна творческих ходов и решений, сколько особая конденсированность выражения насущных и вечных духовных проблем, которая достигается этой выбранной формой.

Нельзя не отметить, что искания В. Тебекова обладают глубинным сходством с духовными и художественными устремлениями Шагала, Филонова и Малевича, русскими художниками новаторами, работавшими в начале прошлого века, которые искали для своего искусства условно-метафорический язык, способный выразить чувство времени и истории, а также трактовать многие жизненные и духовные проблемы. Г. Пospelов называет такую методологию «принципом творческого резонанса», когда прямое воссоздание событий жизни заменяется косвенно-ассоциативными образами, которые, однако, находятся наиболее близко к ее основному пульсу или жизни. Такие качества как «фольклорный гиперболизм», фольклорное простодушие и свободная набросочность, знаковость изображения ученый отмечает в числе приемов косвенно-ассоциативного «творческого резонанса». Эти качества поэтики художников-модернистов во многом определили стилистику творчества В. Тебекова. Но главное, конечно, не в прямых совпадениях или внешней близости формальных приемов художников разных эпох, близость этих художников не исчерпывается одной стилистикой. Поражает сходство их миропонимания и «миростроения», глубина философских концепций и обобщений, поиски нового подхода к миру, стремление к постижению всеобщих природных начал, ключевых тайн Вселенной, космоса.

Художнику удается воссоздать и передать сам дух и особую атмосферу древнетюркского мира благодаря обилию архаических символических элементов,



многочисленных тотемных животных, этнографических знаков, которые придают романтическую новизну древней жизни. В них очевидно стремление к художественному обобщению, и, несмотря на очевидную сценическую условность, они прочитываются как своеобразная стилизация наскального искусства, при которой строгость и лаконизм языка древних трансформировалась в линейную изощренность современных форм (модерна). Можно сказать, что художник «переархаизировал архаику» в соответствии со своим мироощущением. Древнетюркская традиция не является для него какой-то отдельной, замкнутой определенными границами, скорее художник воспринимает ее как нечто древнее, прародительское, как исключительно общечеловеческое достояние, вообще не соотносимое ни с какой конкретно национальностью.

В. Тебеков опрокинул бытовавшую традицию изображения архаического мира, предлагая оригинальную, смелую, самостоятельную трактовку темы, обнаруживая при этом богатство фантазии, пристальный интерес к корням, к этнической культуре, а главное, создавая принципиально новую художественную систему, позволившую ему осмыслить свои представления об архаичном мире.



Художник идет не от конкретных наблюдений, а от искусства прошлого. Материал он заимствует, как было отмечено, как из наскального искусства Горного Алтая, так и из пазырыкской культуры: олени, быки, бараны, фантастические животные и мифические существа, несущие культовую нагрузку, наполняют его рисунки в самых различных пропорциях, соотношениях и сочетаниях. Но при всей тяге к формальной новизне художник конструирует свой мир в соответствии с архаическими моделями, с национальной ментальностью, которая актуализируется, прежде всего, через взаимоотношения макро и микрокосма.

В этой связи интересны замечания А.Я. Гуревича о символике микрокосма: «Микрокосм не просто малая часть целого, не один из элементов вселенной, но как бы ее уменьшенная и воспроизводящая реплика... микрокосм столь же целостен и завершен, как и большой мир. Микрокосм мыслится в виде человека, который может быть понят только в рамках параллелизма «малой» и «большой» вселенной². Валерий Тебеков тщательно разрабатывает символику человеческого тела именно как «малой вселенной». На его рисунках минимум деталей вне фигуры человека, его тела плотно «затканы» многочисленными (макро и микро) символическими знаками. Такая техника отчасти характерная для изобразительного искусства народов Сибири XIX – начала XX века. С.В. Иванов отмечает, что при прочтении контуров кисета и трубки на одном из рисунков, нашло свое материальное выражение наивно-реалистическое осознание окружающих явлений, выражающееся в том, что предметы, заключенные внутри других или находящиеся за ними и, следовательно, невидимые для глаза, все же изображаются человеком,

поскольку они существуют в действительности. Такое изображение называют «рентгеновскими снимками»³.

Добавим, что к такому приему нередко прибегали и художники-авангардисты (Филонов, Малевич, Шагал), которые соединяли облики человека и животных, а сквозь изображаемые предметы у них просвечивали какие-то другие объекты. Аналогичные приемы очень продуктивно использует В. Тебеков в своих графических построениях, сочетая абстрагированность образов и форм с тщательной отделкой мельчайших деталей.

Его фигуры проработаны точечными линиями и мелкими легкими штрихами, местами образующими тонкую решетку. В этой постоянной тяге к штриховке и решеткам отчетливо видны следы наскального искусства Горного Алтая. Е.А. Окладникова отмечает штриховку, заполняющую контурное пространство тел, как один из характерных признаков наскальных рисунков гунно-сарматского времени (урочище Кара-Оюк), что сближает их с антропоморфными рисунками скифского времени.

Анализируя неолитические петроглифы Сибири, в частности композиции верхнего яруса грота Куяс и горы Калбак-Таш, исследователь отмечает и особый прием компановки фигур на плоскости, который, по его мнению, наглядно демонстрирует формировавшуюся веками иерархию образов. В центре изобразительной плоскости располагаются древние крупные контурные изображения, внутри их – более мелкие, поздние. Такая «втиснутость», по мнению Е.А. Окладниковой, не есть результат механического, стихийного необдуманного акта творчества, а намеренное действие, проявление особой мировоззренческой концепции⁴. Подобная знаковая «втиснутость» внутреннего пространства человеческого тела на рисунках В. Тебекова и виртуозная вариативность штриховки, причудливость фигур и предметов являются отличительными и всегда узнаваемыми качествами графики В. Тебекова.

Особенно причудливы на рисунках В. Тебекова разнообразные головные уборы, которые представляют собой трансформированные фантазией художника головные уборы фигурок петроглифов Сибири бронзового века. Е.А. Окладникова отмечает, что они имеют три типа головных уборов: рогатые, грибовидные, или лунообразные, и лучистые. Рогатые – трехрогие, двурогие, однорогие – существуют в петроглифах тайги: грибовидные – в петроглифах степи, от Монголии до Кавказа и средиземноморного мира. На Юге Сибири и в Центральной Азии грибовидные головные уборы могли иметь реальные прототипы в повседневных шапках типа малахаев. Высказывалось предположение, что танцующие человечки в грибовидных уборах, являются изображением духов⁵. Все эти типы головных уборов в разных трансформациях запечатлены на рисунках В. Тебекова. Особенно выразительны они на



рисунке под названием «Под звуки икили...» Двурогий головной убор принимает форму тажаура и венчается более маленьким сосудом. По контуру этого головного убора расположены человечки, которые графически точно повторяют форму танцующих человечков наскальных изображений. Кроме того, к тажауру привязаны ленточки, напоминающие священные ленточки дьялама, к концам которых прикреплены человечки. Таким условным приемом художник выражает сакральность человека, и одновременно его подчиненность мифоритуальному порядку.

Форма головных уборов танцующих человечков бронзового века Саяно-Алтая, Монголии, Казахстана, Киргизии напоминает один из астральных символов: ущербную луну – полумесяц. Такой лунарный убор, на котором расположены мифические зооморфные фигурки с солярными знаками, венчает голову шамана на рисунке «В гостях у мастера бубен». Голову фигуры на рисунке «Высокогорный дух гор» венчает фантастический убор, в котором соединены лунарные и солярные символы, одна его часть похожа на математический знак «бесконечность», завершенный образом священного животного – барана. Центральная часть головного убора напоминает корни дерева, которые устремлены ввысь. Подобная схема изображения дерева не редкость в рисунках древних. Оригинальность трактовки этнического феномена свидетельствует о том, что для художника принципиально важен его символический смысл, а не адекватность протоформе. Такая свободная интерпретация художником этнокультурного материала способствует умножению смысловых пластов. Каждая фигура на его рисунках полисемантична, следовательно, для прочтения ее информации, требуется своеобразное декодирование, включение механизма эмоционального мышления и эмоциональной ассоциации. «Иконические формы фиксируют определенный тип отношений макро – и микрокосмоса, «указывают» человеку на ту среду сознания, в которую он «попал», «настраивают сознание», создают ассоциативные цепи, соединяют рациональное и интуитивное, включают архетипическое сознание»⁶

Этот переход в пространство архетипического стимулируется всей стилевой манерой художника, в рамках которой усиление образной выразительности достигается путем кодирования, вариативности деталей, деформирования частей тела, многократным уменьшением или увеличением отдельных деталей, что привносит новые дополнительные смыслы в знакомую реальность. Все предметы этнического быта на картинах В. Тебекова мыслятся как носители культурных значений (сосуды, трубки, головные уборы, одежда, музыкальные инструменты). Поэтому предметная среда в его картинах необычайно многообразна и изощрена – ведь она призвана была исчерпать все смысловые значения этнической реальности. Здесь нет педантичности ученого, восстанавливающего по схемам специфическую архитектуру тюркского мира. Здесь только целый ряд деликатных художественных намеков, данных в костюмах, головных уборах, этнических знаках, тотемных животных, национальных музыкальных инструментах.

Но при этом, каждый его художественный образ являет собой некую органическую целостность, благодаря своему символическому звучанию, и в результате создается особый мир, полный внутреннего смыслового единства, как органический синтез общего и конкретного. Каждый его художественный образ – это своего рода свернутый символ, символ же – это развернутый образ, образ в наивысшем актуальном проявлении своих созидующих энергий⁷

Символы В. Тебекова самобытны, естественны и целостны, их характеризует предельная яркость и индивидуальная отточенность; многообразная содержательность и смысловая глубина, приобщающая к онтологическим истокам бытия. Прошлое в такой же мере является настоящим, как и само настоящее. Оно входит в сегодняшний

день как неотъемлемая его часть. Предки, умершие много десятилетий назад, или даже столетий назад, постоянно присутствуют в сознании живых, помогая, или даже наоборот, противодействуя им⁸. Ритмы прошлых культур пульсируют в самобытном творчестве алтайского художника. Творчески переосмысленная семантика древнетюркского мира, примитивность и условность творчества древних, в котором элементы космичности тесно переплетаются с элементами этнографическими, органично вписаны художником в современную действительность.

¹ Культура и коммуникация: глобальные и локальные измерения. Томский Межрегиональный Институт Общественных наук. Томск: Изд-во НТЛ, 2004. С. 326.

² Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 52.

³ С.В. Иванов. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в. М.: Издательство Академии Наук СССР. 1954. С. 644.

⁴ Окладникова Е.А. Тропойю Когульдея. Лениздат. 1990. С. 27.

⁵ Там же. С. 103.

⁶ Культура и коммуникация: глобальные и локальные измерения. Томский Межрегиональный Институт Общественных наук. Томск: Изд-во НТЛ, 2004. С.371.

⁷ Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни М.: Наука. 1991. С. 46.

⁸ Гурсунов Е. Единство эстетического опыта кочевых и некочевых народов // Кочевники. Эстетика: (познание мира традиционным казахским искусством). Алматы: Гылым. 1993. С. 106.

// Гребенникова, Н. С. Трансформация архаических элементов в графике В. Тебекова / Н. С. Гребенникова // Алтай – Россия: через века в будущее : материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвященной 250-летию добровольного вхождения алт. народа в состав Рос. гос-ва (16-19 мая 2006 года). – Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2006. – Т. II. – С. 268 - 271.