

## ВАЛЕРИЙ ТЕБЕКОВ. ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Вернувшийся в лоно отечественной культуры Русский авангард не мог не оказать своего воздействия на российских художников. И хотя минуло уже немало десятилетий, хотя коренным образом изменилась сама Россия, но всё же высокий запал корифеев начала XX века ещё, наверное, долго будет будоражить мастеров следующих поколений. И как ранее авангард находил для себя немало вдохновляющего в древнем искусстве, в первобытности, так и теперь наследники архаичных культур с большим интересом обращаются к достижениям кубизма, супрематизма, абстракционизма, примитивизма. Сегодня такой встречный путь плодотворен в искусстве археоарта Сибири, у художников, увлечённых богатством историческим прошлым и возрождением этнических корней. Одним из мастеров, работающих в русле синтезирующих тенденций, является алтайский художник Валерий Герасимович Тебеков.

Тебеков родился 23 апреля 1952 года в Толгуеке, неподалеку от села Чемал. Отец его, Герасим Иванович, алтаец из рода сойон работал в чемальском санатории водителем пожарной машины. Мать - Клавдия Семёновна происходит из Бешпельтира, из семьи священнослужителя. Её отца репрессировали только за то, что он спрятал церковную утварь и хотел сберечь её от разорения.

Когда пришла пора идти в школу, семья переехала в Чемал. Там Валера проучился восемь лет. Навсегда запомнился классный руководитель - Тырин Иван Николаевич. Он преподавал математику, но в душе был лирик, занимался живописью, восхищался красотой Алтая и постоянно писал этюды. Быть может, эта любовь к искусству как-то подспудно передалась и Тебекову. Хотя поначалу предстояла учёба в профтехучилище на газосварщика в Новосибирске. Потом - армия, служба в общевойсковых частях под Улан-Батором. Уже значительно позднее Тебеков осознал красоту увиденного: традиционных танцев орла перед состязаниями монгольских борцов, своеобразие восточной культовой архитектуры и яркую живопись буддийской иконописи.

В армии пришлось оформлять боевые листки и стенгазеты, ленинскую комнату и даже помогать в создании настенной росписи. Омский художник А. Кушнерик, заметив талант алтайского юноши, сказал: «Тебе надо учиться». Так Тебеков оказался в Алма-Ате. Здесь окончил общеобразовательную вечернюю школу и со второй попытки в 1974 году поступил в Художественное училище имени Гоголя на

театрально-декорационное отделение. При этом помогла слава бывшего студента из Горно-Алтайска В.П. Чукуева, который окончил училище за два года вместо положенных четырёх. В то время рисунок в училище преподавал П.М. Криушин, а театрально-декорационное искусство – Б.В. Россихин. Летом проходили практику в театрах Алма-Аты.

В 1978 году с красным дипломом Тебеков возвращается в Горно-Алтайск и начинает свою деятельность в только что открывшемся драматическом театре под руководством опытного режиссёра М.Г. Назаровой, якутки по-национальности. Здесь первой работой Тебекова-сценографа стала пьеса Б. Укачина «Месяц малой жары». Алтайский материал надо было переосмысливать, искать не лобовые, а более глубокие пути, основанные на богатом культурном наследии. Сколько можно было обнаружить скрытого смысла в национальном костюме или только в одних накосных украшениях!

Как раз в это время в стране стали проявляться новые направления в сценографическом искусстве. *«Театр помог мне по-новому взглянуть на вещи. Оказываются, неживые предметы удивительно ведут себя на сцене, ведь они обладают метафорическим языком, могут говорить за актёра - драматургия позволяет допустить подобную трансформацию. А нельзя ли эти пластические свойства использовать в станковом искусстве, т.е. совмещать несовместимое?»* — задавался вопросами художник. — *Применительно к живописи, внешний облик предмета тогда сможет нести глубокую символическую нагрузку, которая будет свидетельствовать о*

Композиции его графических листов являли подобие сценической площадки с театральными персонажами и бутафорией подчас в виде ирреальных символов. А время действия мыслилось как историческая протяжённость, углубляющаяся к изначальным мифопоэтическим образам.

Театральное мышление раскрыло перед ним метафоричность предметного окружения, изоморфность внешней оболочки объекта, многообразие смыслов, разворачивающихся во время драматургического процесса. Привнося театральное видение в станковое искусство, художник добивается многозначности образа с помощью ряда орнаментальных планов. В них он оперирует как изобразительными, узнаваемыми формами, имеющими определённую историческую привязку, так и неизобразительными, геометризованными. Его герои – не конкретные люди,

а тоже символы, носители национальных традиций. Они – своего рода театральные персонажи, которые пришли на сцену нового мира, чтобы напомнить об ушедшей красоте. Разыгрываемый спектакль – это встреча культур, постоянное наслаивание времён. Реальной среды нет; есть условное пространство, порождающее череду фольклорных образов. Кажется, что всё, что когда-то творилось на земле Алтая, рано или поздно подаёт свой голос на полотнах истории, из которых скроены костюмы его героев.

Изначально Тебеков, казалось бы, следует тональной моделировке, однако интенсивность «цвета» достигается более подробной орнаментальной проработкой. Чем более густая «тень», тем большее количество изобразительных планов совмещает художник. В них властвует орнаментально-декоративный строй, разворачивающийся в виде звериных существ алтайских писаниц. Доминирующие монументальные предметные очертания и дробная, проникающая в микромир узорность, объединенные общей полифонической вязью, призваны раскрыть загадочную метафизику мира.

Произведения Тебекова откровенно воскрешают языческое видение, воспринимающее всё в мире живым. И художник наделяет этим качеством даже одежду своих персонажей. Она вся как бы скроена из бесконечного количества антропоморфных и зооморфных изображений. От крупных форм глаз погружается во всё более мелкие, чтобы там, в самой глубине раствориться в мельчайших квантах духа – стихии огня, которую древние символически представляли в виде фигурок козла. Это погружение есть одновременно и проникновение к всеобщим началам. Там, по мысли художника, существует сфера чистого духа, объемлющая всё сущее. Именно она вдохновляет творца, пролагающего к ней путь через те каналы, которые проложили ещё мастера петроглифов, оставив на скалах свои неувядающие творения.

Подобно тому, как кубизм в исследовании объектов стремился к поиску элементарных кристаллов материи, так Тебеков ставит своей задачей обнаружение неделимых духовных единиц – символов и знаков этноархаики. Из этой праматерии истории он выстраивает внешнюю оболочку видимой реальности. Его космос живой, одухотворённый и состоит не из физических структур, а из духоипостасных атомов – тех архетипических образов, из которых слагалась вселенная предков.

Окружающий мир для Валерия Тебекова целиком пронизан символами прошлого. Куда бы ни упал его взгляд, чтобы он ни рисовал, всюду настоящее наполнено для него видениями былого. «Шаманская

песня» (1996) раздаётся под удары бубна алтайского кама. Звуковые волны, подобно развевающимся магическим подвескам, всколыхнули всё видимое пространство. «Души алтайских предков» (1994) у Тебекова предстают в виде древнетюркских изваяний, которые ставились в честь выдающихся членов рода. Их окружает аура в виде абстрактных биологизированных образований.

Высокие сакральные головные уборы алтайских скифов – геродотовых «стерегущих золото грифов» в листе «Жертвоприношение» (1995) послужили основой для визуального воплощения материализованных мыслеобразов героев. Над ними художник выстраивает пирамиды из элементов древнего ритуала. Тут и шаманская таилга со шкурой жертвенной лошади, и вездесущие фигурки козлов. Автор выражает надежду, что с возвращением традиций вновь установится связь с высшим миром, олицетворяемая каменотёсной скульптурой и падающим на неё благодатным дождём с небес.

В рисунке «Новый чегедек» (2002) (чегедек – верхняя женская одежда) статичный облик алтайки воспринимается через лик каменного древнетюркского изваяния. Эстетический смысл нового – это воскрешение старого, незаслуженно забытого. «По дорогам Алтая» (2002) летит на ездовом животном – быке алтайский шаман. В руках у него бубен, который он держит за скульптурную перекладину в виде духа предка – ээзи. Здесь всё олицетворяет память этноса.

В графическом листе «Души древнего Алтая» (1994) художник также изображает едущего на быке шамана. Ударами по бубну он пробуждает и другие ушедшие в небытие души. Изваянные в виде человечков с расставленными ногами и раскинутыми руками, они заполнили собой всё видимое пространство. Их прямоугольные очертания резко контрастируют с округлыми формами разной величины, вторящими очертаниям шаманского бубна. Это пространственное масштабирование становится своего рода линзой времени, проникающей в древность. С её помощью художник восстанавливает память о предках Алтая.

*«Шаманскую тему можно варьировать до бесконечности, - признаёт художник.*

*– Очень интересен шаманский костюм. На нём столько колокольчиков. Всё это грохочет, звенит. Шаман впадает в какое-то неистовство, и начинается театральная мистерия».*

Филоновский приём тагуировки человеческих тел естественно используется в работе «Утро на Укоке» (1999). Художник написал её под влиянием свежих

впечатлений от сенсационных раскопок новосибирских археологов в 1998 году. Окунувшись в скифскую эпоху, Тебеков создаёт произведение, в котором изображает три обнажённые женские фигуры в высоких головных уборах с птичьим завершением. В рисунке своих героинь автор придаёт особый акцент татуировке, подобной той, которая была нанесена на мумифицированном теле из заледенелого кургана. Утро, символизированное мотивом движения, ассоциируется с утверждением тех духовных чаяний, всего того, что связывается в сознании алтайцев с Укокской принцессой, воспринимаемой в качестве прародительницы алтайского народа. Внизу, возле ног женщин художник сконструировал некий механизм, подобный биологизированным сущностям позднего Кандинского, где вместо шестерёнок и колёсиков – антропоморфные руки и ноги, козлики и заметные точки – оси. Кажется, что этот природный хронограф вскоре закрутится, и проснувшееся утро начнёт отсчёт нового времени.

Возведение кочевого аила в листе «Войлочный городок на Эл-Ойыне» (2000) – метафора возрождения. (Эл-Ойын – национальный республиканский праздник, который стал отмечаться с установлением статуса Республики Алтай). Все персонажи, участвующие в празднике, декорированы ликами древнетюркских изваяний, которые смотрят с листа как восстающая из тьмы веков память истории.

В последнее время Тебеков всё более пишет живописные полотна. В них он оперирует определённой системой цвета, в которой доминирует триада красного, жёлтого и синего. Как показывают исследования, именно эта триада главенствует в цветовых эпитетах эпоса «Маадай-Кара». Поразительным образом синий встречается там столько раз, сколько красный и жёлтый вместе. Это подтверждает мысль Гёте о том, что синий требует красно-жёлтый. Надо полагать, выявленные закономерности – не случайная игра чисел, а свидетельство развитого цветовидения создателей героических сказаний. По-видимому, им необходимо было, как утверждал Гёте, «дополнительные цвета показать лишь в той степени, в какой это, как кажется, беспрекословно требуется предчувствием целостности». В силу этого триада чистых цветов создаёт оптимистическое звучание эпоса, «вызывает в людях большую радость». Вероятно, это генетическое преемство колористической гармонии проявляется в живописи Тебекова, в его

величаво торжественных, полных светлого мировосприятия образах.

Во многом символично живописное полотно Тебекова «Алтайская рапсодия» (2000). В пространстве между мольбертами с неоконченными холстами возникли три фигуры. Они стоят, словно древнетюркские изваяния, но держат в руках не чаши, а кисти. Их облачения сплошь испещрены свидетельствами ушедших времён – изображениями с оленных камней и наскальных петроглифов. Краски одежд – лазурные, алеующие на восходе, звучащие, как музыка сфер. И эта мелодия цвета вплетается в ритмику звериного орнамента, подобного тому, что когда-то вывели древние художники.

В «Приготовлении толкана» (2002) мозаичная кладка мазков напоминает о вечном. Изображённый на дальнем плане всадник на взлетающем «шагаловском» коне – своего рода архетипа духа. Здесь всё – и деревянные сосуды, и одежда персонажей декорировано символами далёкого прошлого. А головные уборы – традиционные аилы в миниатюре с круторогим козлом, словно сошедшим с алтайских писаниц. *«Реально так не бывает, но театральный художник может представить, что такая штука может быть на голове»*, – поясняет автор.

«Вечный круг» (1996) – это летящие к солнцу по планетным орбитам скифские пигалицы, олицетворяющие извечную человеческую мечту о совершенной жизни. *«Я люблю возвращаться к колыбели человечества. Интересно смотреть глазами первобытного человека, как он осваивал планету, жизнь, всё, что видел вокруг»*, – делится своими мыслями художник.

Искусство Тебекова, не порывая с археологически достоверной конкретикой, стремится к созданию образа, в котором сосуществуют реальность и инобытие, незримое, но почти физически ощущаемое. Внутренним взором художник старается постичь эти невидимые сферы духа и воплотить их в своих произведениях. Его творчество возвещает более глубокое и сложное представление о мире, чем оно сложилось в позитивистской западной науке. Основанное на архетипических образах, на наследии языческого мировосприятия и достижениях авангарда, оно погружает в сокровенную суть явлений, в глубинные слои национальной культуры и позволяет в обыденном увидеть иной, более высокий уровень бытия.

**Е.П. Маточкин**