

С. М. Червонная

ТЫВА РЕСПУБЛИКАНЫҢ ЧУРУКЧУЛАРЫ



ХУДОЖНИКИ РЕСПУБЛИКИ ТЫВА

186812

Издательство «Художник России»
Санкт-Петербург

1995

Червоная С. М.
45 Художники Республики Тыва. — СПб.: Художник России, 1995. — 184 с., ил.
ISBN 5—7370—0183—0

Книга является опытом обобщения истории развития изобразительного искусства Тувы. В книгу включены исследованные автором архивные материалы о первых этапах развития изобразительного искусства тувинского народа, а также данные археологических раскопок. Книга богато иллюстрирована, содержит много цветных репродукций лучших произведений тувинской живописи, графики, скульптуры, прикладного искусства народных мастеров-резчиков.

85.103(2)7

4 490300000—006 — без объявл.
M173(03)—95

ISBN 5—7370—0183—0

© С. М. Червоная. 1995

Занимающий высокие плоскогорья в самом центре Азии, этот край обладает ни с чем не сравнимым романтическим очарованием.

С кристальной четкостью стоят в памяти дни первой встречи с Тувой в октябре 1968 года¹. Осень здесь непохожа на европейскую. На поле аэродрома в Кызыле сверкает снег, под ослепительным солнцем лежат высокие сугробы, а отъедешь подальше в степь — ни снежинки, только ветер шелестит сухим и пыльным выгоревшим ковылем. Воздух сух и прозрачен. Все кругом напоено голубым светом дальних гор и желтым холодным октябрьским солнцем. Ни дождей, ни туманов — отсюда бесконечно далеко море, дальше, чем откуда-либо еще на земле, и тучи почти никогда не заслоняют от человека ни звезд, ни солнца.

Здесь начинается свой путь к далекому Северному Ледовитому океану Енисей, раздвигая горы, бурля на грозных перекатах. Называют его в этих местах по-тувински Улуг-Хем — великая река.

От Кызыла на запад — в Хакасию — дороги проходят через Саяны: через синие горы с белоснежными вершинами, через золотые леса, мимо косогоров, где с апреля по октябрь лежат, меняясь в многокрасочных узорах, необозримые ковры цветов и трав. Дороги на юго-запад, на юг, на восток от Кызыла ведут в Бай-тайгу, Тоджу, где открывается совершенно иная картина — равнины, плоскогорья, степи. Тайгой здесь называют не густой лес, а места пустынные, труднодоступные: Бай-тайга, Монгун-тайга, Кутайга... В такой тайге иногда увидишь только скалы да камни, омываемые прозрачными, чистыми ручьями, отражающими свет неба. В поисках такого света, таких чистых красок, такой прозрачной атмосферы живописцы прошлого века, открывшие радости пленэрной живописи, стремились в Италию, на остров Капри, в Палестину... Природа этого края может поспорить красотой со Средиземноморьем. Но европейские художники не знали Тувы,

и развитие художественной культуры тувинского народа шло сложным и своеобразным путем.

Часто говорится о том, что изобразительное искусство Тувы очень молодо. Это верно по отношению к академическим, европейского типа формам реалистической станковой живописи, графики, скульптуры. Такое искусство зарождается в Туве только в XX веке и интенсивно развивается в условиях социализма. Сам тип художника-профессионала, воспитанника художественной школы, владеющего реалистическим мастерством (живописца, монументалиста, графика, художника театра и т. п.), формируется здесь сравнительно недавно, и те, кого по праву называют «первые художники» Тувы, относятся к поколению наших современников.

Однако есть у изобразительного искусства Тувы и иной отсчет времени, и измеряется он не годами, не десятилетиями, а веками и даже тысячелетиями. У тувинского современного изобразительного искусства есть богатая, гигантская по временной протяженности и обилию памятников предыстория — художественная культура племен и народов, издревле обитавших на нынешней территории Тувинской Республики и, в частности, самобытная художественная культура этнически своеобразной, исторически сложившейся при переходе от первобытно-общинного строя к феодализму тувинской народности.

Территория Тувы была заселена племенами охотников и рыболовов, живших родовыми общинами, уже в древнем каменном веке (палеолите, сороковое — десятое тысячелетие до н. э.). Правда, исследованные археологами на территории Тувы стоянки эпохи палеолита (например, относящаяся к четырнадцатому — двенадцатому тысячелетию до н. э. стоянка у поселка Ийме в урочище Кум-Су, при впадении в Енисей реки Хемчик), а также последующего мезолита еще не дали каких-либо памятников, имеющих прямое отношение к художественной деятельности древнего человека; среди находок преобладают простейшие каменные орудия труда. Однако по аналогии с открытыми в соседних районах южно-сибирского региона памятниками палеолитического искусства, в частности, с уникальной коллекцией резной кости из раскопок в Иркутске, с пластикой (изображениями животных и людей), обнаруженной в селе Мальта и в Бурети на Ангаре, можно предположить, что и древнейшие обитатели Тувы эпохи палеолита, имевшие в своем распоряжении удобные для пластической обработки материалы — кости животных, бивни мамонтов, камни мягких пород, прошли общие, характерные для эпохи палеолита стадии творческой деятельности, одной из которых была поразительная по наблюдательности система изображения диких животных — главного предмета внимания первобытных охотников.

Древнейшие, известные ныне ученым конкретные образцы — памятники изобразительного и декоративно-прикладного искусства на территории Тувы — относятся к эпохе неолита (четвертое — третье тысячелетие до н. э.).

Наглядное представление о первобытном искусстве таежных племен Тувы дают находки на месте древней стоянки Тонмак (или Азас) вблизи озера Тоджа, относящейся к эпохе неолита и к переходному времени от неолита к эпохе бронзы (конец третьего — начало второго тысячелетия до н. э.). Это многочисленные обломки глиняных сосудов — фрагменты керамики, украшенной строгим геометрическим орнаментом, основными мотивами которого были «елочки», скобки, узоры из перекрещивающихся линий, оттиски гребенчатого штампа, треугольные и округлые ямки. Особенно щедро покрывались орнаментом плечики, горло и венчик сосудов, а иногда — вся поверхность целиком, включая дно. Аналогичные керамике Тонмакской стоянки памятники были обнаружены археологами в другой, находящейся в Тоджинском районе, стоянке в долине реки Тоора-Хем. Оценивая этот материал, С. И. Вайнштейн писал: «Чувство ритма и симметрии, присущее орнаментике древних жителей Восточной Тувы, как и других неолитических племен лесной зоны Евразии, проявлявшееся даже в, казалось бы, незамысловатых сочетаниях простых штампованных узоров, позволяло создавать лаконичные, но все же нарядные композиции»². По аналогии с находками на местах других неолитических стоянок, прежде всего на сопредельной с Тувой территории Красноярского края, С. И. Вайнштейн предполагает, что искусство древних обитателей тоджинских стоянок не ограничивалось украшением керамических сосудов, но распространялось также на изготовление деревянных и берестяных сосудов, на развитие мелкой пластики из рога и дерева, на создание наскальных рисунков, подобных широко известным томским «писаницам».

Наиболее близкий — в географическом и хронологическом отношении — к этому кругу художественных явлений комплекс наскальных рисунков расположен в таежной зоне Саян вблизи Джойского порога на Енисее. Рисунки сделаны на скалах по правому берегу реки Сосновка Джойская. Они относятся к неолитическому времени (третье тысячелетие до н. э.). В этот комплекс входят живописные изображения животных (бык и лось, например), человеческих фигур, предметов (лодка с людьми). Сравнительно небольшие, высотой 20-30 сантиметров, рисунки выполнены на скалах краской — различными оттенками красно-бурой охры. Стилистически эти произведения близки к той большой сибирской группе наскальных росписей, о которых А. П. Окладников писал: «Все эти изображения (речь

идет, в частности, об изображении сидящих в лодках людей. — Прим. С. Ч.), датируемые концом неолита и началом эпохи бронзы (глазковской культуры), показывают, что крупные изменения, произошедшие в духовной жизни лесных сибирских племен, отразились в искусстве. Символика изображений усложнилась [...]. Рядом со зверем — лосем — появился человек или, скорее, антропоморфные духи. Древний культ зверя сменился новым культом — духов-предков и антропоморфных властителей стихий. Зарождилось шаманство»³. Красная охра во всем богатстве цветовых оттенков (багровый, коричнево-бурый, оранжевый и др.) имела не только декоративный, но и символический смысл, связанный с понятиями очищающего огня, крови, жизненной силы природы, что нашло отражение также в шаманских ритуалах и мифологии.

С переходом от неолита к эпохе бронзы, который совершается в Туве в конце третьего тысячелетия до н. э., формы художественного творчества древних племен, населявших таежные и горно-степные районы, становятся разнообразнее. Количество известных, открытых археологами памятников увеличивается. Расширяется круг материалов и видов древнего искусства (керамика, резьба по камню, изделия из металла, наскальные росписи-петроглифы). Характер творчества, символическое значение изображений, формы орнамента были тесно связаны с хозяйственным и бытовым укладом местных племен, перешедших к оседлому образу жизни, освоивших скотоводство и земледелие (раньше и последовательнее — в южных горно-степных районах). Экономика и культура их обитателей заметно отличались от образа жизни таежных жителей Восточной Тувы, где ведущая роль дольше сохранялась за такими видами первобытной хозяйственной деятельности, как охота, собирательство, ловля рыбы). При всей очевидности этой связи искусства с новыми условиями жизни, особенностями трудовой деятельности и идеологии оседлых пастушеско-земледельческих племен, художественная культура эпохи бронзы сохраняет много общих черт с культурой эпохи неолита, а в творчестве стоявших на разных уровнях социально-экономического развития племен таежной (восточной) и горно-степной части Тувы прослеживается немало точек соприкосновения.

О таких точках соприкосновения наглядно свидетельствует получивший широкую популярность в исторической литературе интересный памятник эпохи бронзы — открытый археологом М. Х. Маннай-оолом небольшой стержень из яшмы, на конце которого с поразительным реалистическим мастерством, точностью и наблюдательностью вырезана голова лосихи с характерным складом губ, круглыми глазами, длинными, словно настороженно прижатыми к голове ушами. Эта находка в одном из погребений на



Декоративный сосуд

территории Эрзина (южная, степная часть Тувы) подтверждает правильность исторической гипотезы о связях обитавших здесь племен с таежной зоной. Для искусства жителей таежных районов подобные изображения более характерны, нежели для земледельческих и скотоводческих племен юга, как в предметно-географическом отношении (лось — обитатель тайги, хорошо знакомый лесным охотникам), так и с точки зрения культа, в эпоху бронзы менее связанного в земледельческих районах со звериными сюжетами, более типичными в целом для искусства и культовой магии эпохи неолита. Другие памятники, подобные эрзинскому изображению самки лося, действительно, чаще встречаются в районах тайги. Примером может служить обломок стержня из красной яшмы, увенчанный головой лося, найденный на севере Тувы, хранящийся ныне в Минусинском музее имени Н. Н. Мартынова Красноярского края.

С начала второго тысячелетия до н. э. в Туве появляются произведения искусства, характерные для творчества племен так называемой окуневской



Голова дракона

культуры, получившей довольно широкое распространение в Южной Сибири.

Как пишет С. И. Вайнштейн, «для окуневцев было характерно необычайно яркое и своеобразное, во многом еще загадочное искусство. Они сооружали монументальные каменные изваяния, чаще стилизованные, реже вполне реалистичные с изображениями человеческих лиц, деталей человеческого тела, животных, символических знаков. Гравированные рисунки личин и животных наносили также на каменные плиты и чаши, костяные пластинки»¹. Целая коллекция окуневской керамики с характерным геометрическим узором в сочетании с уникальными каменными чашами, на которых выгравированы изображения животных, была найдена при раскопках могильника Аймырлыг в Центральной Туве.

Интереснейшим памятником, в основной своей части относящимся к эпохе бронзы, ко времени распространения окуневской культуры является комплекс петроглифов на скалах и валунах урочища Мугур-Саргол — по левому берегу Енисея, близ впадения в Енисей реки Чинге⁵. Значительная часть этих петроглифов связана с антропоморфными мотивами — изображениями личин-масок (около 250) и человеческих фигур, обычно с воздетыми вверх или раскинутыми в стороны руками (более 70 сюжетов). Ученые прослеживают определенную преемственность между этими изображениями и более поздними масками, налобными повязками тувинских шаманов, а также характерными масками участников буддистской мистерии «цам». Систематизированный характер петроглифов на скалах Мугур-Саргола позволил исследователям предположить, что здесь в бронзовом веке находилось святилище древних обитателей верховьев Енисея, при этом изобразительный ряд петроглифов непрерывно рос, обогащался, в соответствии с культовыми обрядами на скалах и валунах выбивались новые изображения и знаки. Кроме антропоморфных фигур и личин, здесь значительное место занимали фигуры животных (чаще всего козлов с крутыми загнутыми рогами), сцены охоты, схематичные изображения домов и загонов для скота, созвездий, солярные знаки.

Аналоги к петроглифам Мугур-Саргола имеются и среди других памятников Тувы, относящихся к эпохе бронзы, например, в петроглифах на скалах Бижиктиг-хая в Западной Туве⁶.

Вслед за окуневской культурой (начало второго тысячелетия до н. э.) на территории Тувы получает распространение так называемая андроновская культура (середина второго тысячелетия до н. э.). Для искусства племен андроновской культуры характерен своеобразный геометрический орнамент с широким распространением таких мотивов, как уголки, треугольники, зигзаг, ромбы, развилки, косые кресты и т. п. Известная в основном по глиняным сосудам, ставшим достоянием археологов, эта орнаментальная система распространялась на все виды художественной деятельности, формы декора жилища, одежды, утвари, культовых предметов и сооружений. Отголоски ее выявляются в позднейшем тувинском народном искусстве.

Более скупо представлена в археологических находках на территории Тувы так называемая карасукская культура, пришедшая на смену андроновской в конце второго тысячелетия до н. э. Это был период значительных успехов древней металлургии, художественного бронзового литья. Среди характерных памятников искусства этого периода — орнаментированные или увенчанные литыми звериными головками бронзовые ножи, лапчатые бронзовые подвески для кос или головных уборов.

В смене и сложном взаимодействии племен окуневской, андроновской, карасукской культур шел длительный, сложнейший процесс этногенеза тувинской народности. Решающее влияние на этот процесс оказало появление в начале первого тысячелетия до н. э. на плоскогорьях Тувы новых племен кочевников-скотоводов, которые отчасти стали наследниками более древних культур, отчасти несли в своем искусстве, быте, мировоззрении, во всей материальной и духовной культуре совершенно новые черты и системы образов, соответствующие характеру их жизни и производственной деятельности.

Один из наиболее интересных и богатых периодов истории искусства этих племен приходится на так называемое скифское время (VII—III вв. до н. э.). Исторически это был период перехода от бронзы к железу (первые изделия из железа появляются в Туве в V в. до н. э.), период кочевничества скотоводческих племен, между которыми в широких масштабах евразийских степей — от скифов на западе, в Причерноморье, до племен, обитавших в Центральной Азии, в Монголии и Туве, — существовали тесные культурные связи.

Раскопки курганов скифского времени, сосредоточенных, главным образом, в Кызылганском урочище (Западная Тува), а также в долине реки Уюк (знаменитый «царский» курган Аржан, Центральная Тува), обогатили музейные собрания нашей страны изумительными в своей художественной цельности и выразительности произведениями так называемого «звериного стиля». Это изделия из золота, бронзы, кости, дерева и других материалов со стилизованными изображениями козорогов, коней, антилоп, оленей, косуль, фантастических грифонов, свернувшихся кольцом, кусающих себя и друг друга хищников и т. п. Большинство этих изображений были украшениями предметов утилитарного назначения — рукоятками ножей, бляхами на кожаных ремнях, верхушками костяных гребней. В то же время изображения распластанных в стремительном беге или свернувшихся кольцом животных, чаще всего оленей и лосей, наносились на каменные стелы, так называемые «оленные камни», в значительном количестве открытые на территории Тувы. Мастерство древних художников в передаче характерных повадок животных, динамики движения, напряжения борьбы, преследования, охоты достигало высокого совершенства. В орнаментике скифского времени, наряду с сохранением геометрических узоров, характерных для более древней культуры, получили широкое распространение некоторые новые растительные мотивы (завитки, розетки), круги, спирали.

Следующий этап в развитии искусства на территории Тувы относится к концу первого тысячелетия до н. э. — I веку н. э. и связан с вторжением но-

вых племен воинственных степных кочевников, известных в исторической литературе под названием «гунны», или «хунну». Государство гуннов в Центральной Азии, основанное жестоким правителем Модэ (206—174 гг. до н. э.), пало под ударами восточных и южных соседей (сяньбийцев, динлинов) в 93 году н. э. Культура, характерная для населения Тувы хуннского времени, в некоторых чертах была родственна культуре скифского времени, в искусстве развивались традиции «звериного стиля». В то же время появились новые мотивы — изображения человека, связанные с культовыми обрядами. Интересную группу таких изображений представляют собой деревянные статуэтки — стилизованные женские фигурки, найденные при раскопках могильника в Кокэле. Высоким художественным уровнем отличалась керамика этого периода — сосуды с характерным «арочным» узором, резьба и роспись по дереву. Многие черты так называемой «сыын-чюрексской культуры» (по названию горы Сыын-Чюрек, где были обнаружены курганы II в. до н. э. — I в. н. э. с изделиями, характерными для хуннского времени) нашли позднее последовательное развитие в тувинском народном творчестве, в частности, в живописном декоре деревянных изделий.

Монументальное искусство этого периода представлено выразительными петроглифами на горе Сыын-Чюрек, где находилось, вероятно, древнее святилище и где сосредоточено около трехсот наскальных рисунков, а также другими ансамблями петроглифов (около поселка Саглы в юго-западной Туве, в Овюрском районе, близ селения Хандагайты, в районе Мунгун-Тайгинского горного массива и в других местах). Богатейшая каменная книга этих петроглифов дает представление о жизни (разнообразные сцены охоты, изображения всадников на конях, на оленях, в сопровождении собак и т. п.), о верованиях и культовых обрядах (шаманы в рогатых головных уборах) обитателей Тувы начала нынешней эры.

Следующий крупный этап в истории искусства Тувы связан с эпохой Тюркского каганата (VI—VIII вв.), власть которого, то усиливаясь, то ослабевая, держалась над Тувой, уже вступающей в это время в эпоху раннего средневековья, в систему феодальных отношений. Тюркоязычные племена, вторгшиеся в это время в Туву, смешиваясь с прежними обитателями края, несли с собой некоторые новые обычаи и формы культуры. С их приходом и прочным обоснованием (они остались здесь и после падения Тюркского каганата как государства) фактически завершается процесс этногенеза тувинской народности, формирования тувинского языка. В искусстве в этот период, наряду с высокоразвитым ювелирным делом, художественной обработкой металлов, гравировкой кости, наряду с богатой орнаментикой, основанной преимущественно на криволинейных мотивах, растительных элемен-

тах, рогообразных фигурах, выделяется как уникальное и чрезвычайно интересное явление своеобразная монументальная скульптура — каменные изваяния. По данным исторической науки, обычай ставить такие каменные изваяния распространяется в Туве на рубеже V—VI веков и держится довольно устойчиво даже после падения Тюркского каганата — вплоть до X—XI веков. В характере каменных изваяний, сооружаемых по всей территории расселения древних тюркских племен (в Южной Сибири, на Алтае, в Средней Азии, Казахстане, Монголии, северном Китае), прослеживаются общие черты. Такие изваяния являются обычно поясным изображением мужчины-воина, который держит одной или обеими руками сосуд. Относительно слабая пластическая расчлененность придает этим изваяниям столпообразный вид (их высота колеблется от 0,7 до 1,7 метра), при этом пластическая обработка камня все же достаточно выразительна, чтобы рассмотреть голову с четко моделированными чертами лица, нередко с бородой и с усами, прижатые к туловищу руки, в некоторых случаях — детали одежды, пояс, оружие, серьги в ушах. Характерными образцами таких памятников на территории Тувы могут служить каменные изваяния из урочища Чанагаш, из урочища Чирчарак на реке Хемчик, из местности Шеми в Улуг-Хемском районе, близ озера Малый Ак-Холь и другие. Значительная их часть собрана ныне в Кызыле в Тувинском республиканском краеведческом музее, во дворе которого они составляют весьма внушительную экспозицию. Ученые, тщательно исследовавшие происхождение и назначение древнетюркских каменных изваяний, считают их изображениями умерших героев, сородичей, предков. Правда, существует и другая версия, согласно которой эти изваяния («балбалы») могли символизировать поверженного врага. Однако независимо от того, какую роль играли они в магических обрядах и представлениях жителей Тюркского каганата, они способствовали развитию в Туве на протяжении веков определенных художественных традиций монументальной скульптуры, связанных с изображением человека, с возведением мемориальных оградок из каменных плит, спиной к которым, всегда лицом на восток, ставился каменный «балбал».

После падения Тюркского каганата (744) над Тувой установили свое владычество уйгуры — конфедерация племен, усилившихся в VIII веке, однако живших здесь задолго до этого и игравших заметную роль в составе исторических и этнических предков тувинского народа. Уйгуры Тувы в VIII—IX веках вели интенсивную строительную деятельность, воздвигали крепости, оборонительные валы для защиты от живших к северу племен кыргызов, а внутри крепостей — дома и дворцы для знатных повелителей. Большой художественный интерес представляет, к примеру, вскрытый



Будда

археологами дворцовый комплекс Пор-Бажин на острове посреди горного озера Тере-Холь в юго-восточной Туве, построенный предположительно для уйгурского кагана Моюн-Чура (746—759). Оштукатуренные стены дворца были украшены фресками.

Остатки крупного древнеуйгурского городища Бажин-Алаак с глинобитными стенами, башнями обнаружены в долине Енисея вблизи селения Чаа-Холь. Найденные здесь изделия — украшения, керамические сосуды, среди которых особенно интересны изящные высокие узкогорлые вазы, украшенные геометрическим орнаментом с повторяющимися мотивами ромбов, косой сетки, зигзагов, волны, — свидетельство высокого развития декоративно-прикладного искусства Тувы в уйгурский период (VIII—IX вв.).

В 840-х годах Уйгурский каганат пал под ударами кыргызов (хакасов), создавших к этому времени в Центральной Азии свое могущественное феодальное государство. Тува входила в состав Кыргызского государства на протяжении более трех столетий — с середины IX до XII века. Кыргызы принесли с собой в Туву некоторые новые обычаи (характерны оставшиеся от кыргызского времени курганы со следами обряда трупосожжения, которого прежде в Туве не было), новые формы искусства, которые постепенно, переплетаясь с местными традициями, органично вошли в формирующуюся тувинскую художественную культуру (сами кыргызы позднее частично ассимилировались и влились в состав тувинского народа). В кыргызское время в Туве достигают своего расцвета искусство художественной обработки металла, керамика и резьба по камню. Найденные при раскопках кыргызских могильников разнообразные изделия из бронзы, железа, олова, меди, серебра и золота — оружие, сосуды в форме кубков, поясные бляхи, зеркала, серьги, украшения конской сбруи и т. п. — отличаются пластической выразительностью форм, щедростью орнаментики с преобладанием растительных мотивов: вьющейся лозы, трилистника и т. п., а также характерного «узла» — плетенки. Встречались в рельефных узорах на изделиях из металла и фигурные изображения, например, птиц.

Керамика в кыргызское время производилась в Туве на гончарном круге, и высокие, стройные вазы, отчасти схожие по форме с уйгурскими VIII—IX веков, украшенные штампованным орнаментом из треугольников, ромбов, «елочек», отличались строгим совершенством.

Особенно интересную страницу в истории искусства Тувы IX—XII веков представляет собой резьба по камню на монументальных сооружениях — эпитафиях. При исследовании древнекыргызских курганов в Туве были обнаружены стоящие с восточной стороны от насыпи каменные стелы, покрытые письменами, вырезанными на енисейском варианте алфавита древне-

тюркской письменности. Из девяти известных такого рода каменных стел семь относятся к IX—X вв., две — к XI—XII вв. Труд художников, грамотных резчиков эпитафий был в это время дифференцирован от труда каменотесов и пользовался в обществе признанием. На одной из резных эпитафий — на утесе Хая-Бажы — указано имя мастера («Писавший это был Ангин»⁷), которого мы можем считать первым известным нам по имени тувинским художником.

Важно подчеркнуть, что при исторической смене правящих династий и господствующих на территории Тувы племен (тюрки, уйгуры, кыргызы) традиции монументального искусства не прерывались, а модифицировались. В XI веке кое-где еще сооружались каменные изваяния — «балбалы» тюркского типа, но им на смену уже шли новые типы памятников — каменные стелы с письменами, каллиграфический узор которых носил художественный характер. Так же непрерывно развивались, обогащаясь новыми формами, традиции местного декоративно-прикладного искусства, уже в раннем средневековье представленного художественной обработкой металла, дерева, кожи, кости, рога⁸, а также керамика, комплексное искусство женского и мужского костюма.

По свидетельству арабского географа Абу Дулефа, население Тувы в IX веке имело культовое искусство, связанное с переходом от шаманства к манихейской религии: «Есть у них храм для богомоления и тростник, которым пишут. Народ рассудительный. Зажигая светильник, не гасят его, пока не погаснет сам собою. В молитвах употребляют особую, мерную речь [...] Знамена их зеленого цвета»⁹.

С начала XIII века Тува оказывается включенной в империю Чингисхана. Разгром кыргызов и захват их земель в южной Сибири оказывается одним из первых актов экспансионистской захватнической политики Чингисхана. Отчасти истребленное, подчиненное жестокой военной дисциплине коренное население Тувы смешивается с новыми пришельцами — монгольскими племенами — и вместе с ними вовлекается в захватнические войны Чингисхана (1155—1227) и его преемников, маршруты которых простираются на восток (государство чжурдженей, Китай) и далеко на запад — в Среднюю Азию, Персию, на Кавказ, в Поволжье, к княжествам Древней Руси.

Разорительные войны, далекие походы, отрывающие мужчин от производительной деятельности на своей земле, кровавые феодальные распри между чингизидами в борьбе за ханский трон ведут уже в XIII—XIV веках к упадку экономики и культуры как Центральной Монголии, так и оказавшейся под властью монголов Тувы. Вместе с тем на характер этой культуры определенное влияние оказывает динамика интенсивного расширения

связей, контактов не только с азиатским, но и европейским миром, знакомство завоевателей с художественными сокровищами стран, стоявших на более высокой ступени культурного развития, а также творчество пленных художников и ремесленников из Китая, Средней Азии, Персии, Волжской Булгарии и других регионов.

В собственной материальной культуре тувинцев («урянхайцев», как называли монголы совокупность тувинских племен) усиливаются черты общности с культурой и искусством монголов. Широкое распространение получают изделия из войлока, украшенные цветными аппликациями и узорной вышивкой. Формируются основные типы народного жилища: у западных тувинцев — юрта с решетчатым остовом, украшенная войлочными коврами, у восточных тувинцев — чум, крытый берестой или оленьими шкурами. Складываются основные компоненты национального женского и мужского костюма, рассчитанного прежде всего на верховую езду. В XIII—XV вв. продолжается развитие своеобразного монументального искусства в виде петроглифов, например, в местности Теве-Хая Барун-Хемчикского района или Бижиктиг-Хая в Центральной Туве. Наряду со всеми уже известными ранее видами декоративно-прикладного искусства, у тувинцев и монголов в средние века была развита пластика ритуального назначения. Статуэтки, или куклы, сделанные из войлока и других материалов, играли важную роль и в декоре юрты, и в поверьях ее обитателей, которые видели в этих изображениях «брата хозяина», «брата госпожи», «сторожа дома» и т. п.

Уже в XIII веке в Туву проникает буддизм. Правда, широкое распространение новой религии среди основной массы тувинцев происходит значительно позже — в XVIII столетии, когда страна покрывается сетью ламаистских монастырей — хурэ. Однако и ранний буддизм, имевший еще редкие точки опоры преимущественно в среде феодальной знати, приобретает большое значение в истории искусства средневековой Тувы, так как направляет творчество зодчих, скульпторов-резчиков по камню и дереву, живописцев к новым формам синтеза искусств, характерным для буддистского дальне- и юго-восточного азиатского региона.

Одним из ранних памятников такого рода в Туве является высеченная в скалах Сюме близ устья реки Чаа-Холь (западная Тува) ниша с рельефными раскрашенными изображениями Будды, бодхисатв и стражей. Создание этих уникальных по своему характеру рельефов относится к XIII—XIV векам. 1358 годом датирована роспись ниши в естественном горном окружении вблизи селения Кызыл-Мажалык с красочными изображениями Будды, драконов, птиц в декоративном обрамлении облаков.

Первыми художниками, создавшими на территории Тувы такого рода

186817



Пластина с изображением мифологического персонажа



Фрагмент декоративного убранства храма

ансамбли, были, вероятно, привезенные сюда мастера из стран Восточной Азии, где буддизм уже имел широкое распространение и тщательно разработанную иконографию. Это касается и архитекторов, строивших в Туве в период монгольского владычества первые пагоды-храмы, и скульпторов, украшавших храмы и дома знати изображениями драконов или птицы-феникс из обожженной глины, высекавшими из камня статуи львов и других, никогда не виданных на тувинских землях животных. Однако импортированное таким образом искусство постепенно укоренялось в эстетическом сознании тувинского народа, и со временем тувинские художники, чьи имена забыты и нам не известны, овладевая буддистской иконографией, становились мастерами такого рода монументальной живописи и скульптуры, составляющей важный исторический пласт в художественном наследии Тувы.

С XIII до середины XIV века Тува находилась в составе Монгольской империи, постоянно превращаясь в арену междоусобной борьбы феодалов — представителей различных племен и родов — за ханский престол, в поле неоднократных восстаний тувинских племен против монгольских поработителей, в арену непрерывных сражений. После смерти Бату-мункэ, или Даян-хана (1543) Монголия распалась на ряд феодальных владений, и историческая судьба тувинского народа оказалась связанной с небольшим монгольским государством Алтын-ханов, возникшим в конце XVI века на развалинах бывшей Монгольской империи, а с XVII века — с так называемой Джунгарией — политическим объединением племен западной части бывшей империи (земли тувинцев были завоеваны джунгарским ханом Галданом в 1688 году). Находившиеся под владычеством Алтын-ханов и джунгарских правителей, тувинские племена, главным образом кочевники-скотоводы, оказались под двойным гнетом — своей феодальной верхушки, создавшей в XVII веке внутри Джунгарии собственное Урянхайское ханство, платившее подати верховному джунгарскому хану, и монгольской аристократии, эксплуатировавшей не только экономические ресурсы, но и живую военную силу урянхайцев-тувинцев, вовлекаемых в войны Джунгарской династии с Китаем, в походы в Тибет и в Манчжурию, в междоусобные распри.

В XVII веке из Монголии в Туву уже широкой волной проникает ламаизм, который становится официальной религией тувинских правителей. Русские послы, посетившие в 1617 году государство Алтын-ханов, сообщали, что при Алтын-хане находился прибывший из Тибета глава ламаистской церкви, у которого была высокая войлочная моельня. В ней были «боги написаны на бумаге велики, а стоян на рундучке [...] И книги у них есть, и пенье по их вере [...] да у них же четки, костяные и каменные»¹⁰. Переносные вой-

лочные моельни-юрты и их художественный инвентарь были не только привозными из Тибета или Центральной Монголии, но и продуктом творчества местных, тувинских художников — живописцев, резчиков и т. п., работавших под контролем ламаистского духовенства по образцам буддистской иконографии. Кроме того, на территории Тувы и на более обширной территории южной Сибири, где кочевали тувинские племена, строились монастыри-хурэ: здания из сырцового и жженого кирпича, храмы-нагоды, часовни с богатым живописным и пластическим декором, соответствующим музыкально-красочным обрядам ламаизма. Такие постройки были возведены в XVII веке на берегу реки Тес (монастырь, постройка которого связывалась с именем одного из авантюристических претендентов на трон — Алтын-хана Лубсана, бежавшего в Пекин ко двору китайского императора, был известен русским путешественникам под названием «Лозановы палаты»), а также в верховьях Иртыша, у озера Зайсан (Бушуктухан-кит) и в других местах.

К началу XVII века относятся первые культурные контакты тувинцев с русскими землепроходцами, осваивавшими южную Сибирь. О кочевых тувинских племенах «в четырнадцати днях езды» от города Томска казаки сообщают в Москву в 1604 году, называя имена их князей — Чити, Олган и Тумей — и добавляя, что они уплатили русским ясак в шестьдесят соболей и послали русскому царю в подарок красную ткань, «а на ней круг золот»¹¹. Русские посольства ко двору Алтын-ханов снаряжаются уже в 1608, 1616 и 1618 годах, причем торжественный ламаистский обряд поднятия буддистской иконы — бурхана, при котором присутствовали русские послы в 1616 году при дворе Алтын-хана на берегу озера Убсу-Нур, был даже ошибочно понят ими как акт присяги Алтын-хана на подданство русскому царю. Борьба за присоединение тувинских земель к России становится особенно активной в середине XVII века: в 1650-х годах в Красноярском уезде уже числится несколько тувинских улусов¹², которые платят дань русскому царю (совокупность этих улусов называлась Саянской землицей — ее территория доходила до нынешнего Тоджинского района Тувинской республики). Ясачные тувинцы жили во второй половине XVII века и в других местах на территории все более распространявшегося на восток Русского государства — в Иркутском, Удинском уездах, на Алтае. Однако в исторической судьбе тувинского народа этот период соприкосновения с русской государственностью и культурой еще не привел к тому решающему повороту, который произошел в судьбе других народностей Сибири и Дальнего Востока, вошедших в состав Русского государства. Джунгарские правители стремились изолировать Туву от России, а также от родственных тувинцам племен, ока-

завшихся в составе Русского государства, провоцировали военные столкновения на границе, отказы от обещаний и договоров. Этой политикой джунгарских ханов, а также междоусобными распрями феодалов стремились воспользоваться китайские императоры, начавшие предъявлять свои претензии на определенные территории не только Монголии, но и Тувы. Уже в 1727 году маньчжурская администрация поставила свои пограничные караулы на южных склонах хребта Танну-Ола. Следующий, решающий шаг был сделан в 1755—1756 годах, когда китайский император, воспользовавшись ослаблением джунгарского престола, разгромил и фактически уничтожил Джунгарию. Лишь незначительная часть тувинцев-урянхайцев, спасаясь от войск китайского императора, ушла на Алтай, где и осталась жить, войдя в состав Русского государства (потомки этих тувинцев, в частности, из племен телеутов, участвуют ныне в развитии художественной культуры Горно-Алтайской автономной области, которая уже в начале XX века выдвинула таких живописцев, близких русской реалистической школе, как Г. И. Гуркин и Н. И. Чевалков).

Территория Тувы вошла в состав Китайской империи, попытка восстания 1758 года не удалась и привела лишь к жестокой расправе над тувинцами специально посланной сюда карательной экспедицией, и более чем на полтора века (1756—1911) тувинский народ оказался под игом Маньчжурской (Цинской) династии. Сближение с Китаем оставило определенный след в художественной культуре тувинцев, особенно в той ее части, которая была связана с культурой господствующей феодальной верхушки — нойонов. Это сказалось в архитектуре школ, дворцов, храмов, а также во всем, что касалось и быта знатных обитателей Улясутая, где с 1768 года находилась резиденция цзянь-цзюна (наместника императора на завоеванных территориях Северной Монголии и Тувы) и куда посылали своих детей учиться знатные тувинские нойоны.

На территории Тувы усиленно внедряется ламаизм, возникают десятки ламаистских монастырей-хурэ (к началу XX века их насчитывалось более 30), из которых самыми крупными архитектурно-художественными комплексами были Самагалтийский и Верхне-Чаданский хурэ. В школах при монастырях воспитывались мастера буддистской иконописи. Дошедшие до нашего времени буддистские иконы-бурханы относятся, главным образом, к XVIII — началу XX века. Они исполнены яркими красками на листах бумаги. Богатейшая (136 листов) коллекция бурханов из Верхне-Чаданского хурэ хранится в Тувинском республиканском краеведческом музее имени 60-ти богатырей. Она представляет собой важный пласт национального художественного наследия. Наряду с живописью и графикой, в монастырях

получает развитие культовая скульптура.

В то же время тувинское народное творчество сохраняло свою самобытность и питалось древними традициями, уходящими в глубину веков. Оно охватывало в период XVIII — начала XX века разнообразные сферы деятельности, в том числе такие, как строительство и декор народного жилища — юрты, художественная обработка металла, дерева, бересты, кости, мягких материалов (кожи, войлока), производство и орнаментация тканей, создание ансамблей народных костюмов, росписи, рисунки, гравированные на камнях-писаницах, наконец, пластика различных форм от декоративных, игровых (шахматных) игрушечных фигурок до масок, культовых изваяний из дерева, из камня, в том числе связанных с пережитками языческих верований и шаманских обрядов.

Под воздействием идей первой русской революции в Китае в 1911 году вспыхнуло мощное народно-освободительное движение, которое привело к падению Маньчжурской династии (1912). С 1914 года Тува (Урянхайский край) оказывается под протекторатом России. Увеличивается количество русских переселенцев в Туве, возрастает роль прогрессивной русской культуры, представители которой отдают свои знания и силы прежде всего развитию медицины, просвещения, сельского хозяйства, первым геологическим исследованиям богатейшей тувинской земли, изучению истории, фольклора, народного искусства тувинцев.

Октябрьская социалистическая революция дала могучий толчок борьбе тувинских трудящихся против колониального, феодального и буржуазного гнета. В этой борьбе сплотились прогрессивные революционные силы тувинского и русского населения Урянхайского края. Уже в июне 1917 года на совместном заседании съезда совета русского населения Урянхайского края и Всетувинского хурала (съезда представителей тувинского народа) был принят договор о самоопределении Тувы, о дружбе и взаимной помощи между свободным тувинским и русским народами. 13 августа 1921 года собравшийся в Суг-Бажи Всетувинский учредительный хурал представителей всех хошунов¹³ Тувы принял историческую резолюцию о создании Тувинской Народной Республики (Танну-Тува), о союзе с Советской Россией. Русское население на территории Тувы получило права советского гражданства.

За годы существования Тувинской Народной Республики (1921—1944) трудовой народ совершил гигантский скачок в своем социально-экономическом, политическом и культурном развитии. В общей системе мероприятий правительства, направленных на развитие народного образования, расширение культурно-просветительной работы, на выявление народных та-

лантов, видное место заняла забота о развитии в Туве изобразительного искусства и подъеме народного творчества.

Процесс становления новых форм изобразительного искусства, свободных от религиозной догматики, от канонов буддистской иконографии, связанных с реалистическим методом, с художественным отражением действительности в живописи, графике, скульптуре, шел в Туве на протяжении 1920—1930-х годов как бы с двух сторон. Эти встречные направления в конечном итоге должны были сомкнуться, слиться в общей волне первого подъема тувинской новой художественной культуры. С одной стороны, всячески стимулировалось ознакомление тувинского народа с художественными ценностями русского, европейского реалистического искусства (пропаганда в печати, выставки произведений из музеев Советской России, экскурсии тувинских трудящихся в Москву, Ленинград и более близкие культурные центры Сибири), наконец, всемирная поддержка творчества русских художников, оказавшихся в Туве. Причем вначале не существовало какой-либо целенаправленной системы приглашения художников в Туву (такая система как государственная политика определилась в ТНР в начале 1940-х годов, а на ранних этапах социалистического строительства здесь были рады каждому русскому, кто умел рисовать, владел карандашом или кистью, мог работать учителем рисования в школе, художником в клубе, декоратором в театре, кто мог писать пейзажи или портреты и кого судьба при тех или иных обстоятельствах привела на тувинскую землю).

С другой стороны, постепенно, бережно выявлялись одаренные, обладавшие способностями к живописи и пластике мастера из среды тувинских трудящихся, из самых глубин всех хошунов Тувы. Собирались, изучались ценности не только тувинского фольклора, но и изобразительного и декоративно-прикладного народного искусства, оказывалась поддержка народным мастерам, прежде всего резчикам по камню, разрабатывались перспективы возрождения национального тувинского искусства в его самобытных формах, хотя цели порою представлялись недостаточно четко.

И в том, и в другом направлении сделано было немало, и все же отдельные известные нам эпизоды, факты, творческая деятельность различных художников в Туве в 1920—1930-е годы еще не складываются в единую, непрерывную, связанную четкой преемственностью линию развития, которую можно было бы назвать историей изобразительного искусства Тувы. Такая история начинается позднее — в 1940-е годы. Тем не менее даже по крупицам собирая все, что касается творчества художников Тувы после Октябрьской революции и до принятия ТНР в 1944 году в состав Советского Союза, мы можем восстановить интереснейшую картину формирования



Г. И. Чорос-Гуркин. Командир партизанского отряда Сергей Кочетов. 1921



Г. И. Чорос-Гуркин. Партизан Иван Макаров. 1923

новых видов профессионального изобразительного искусства в Туве и возрождения некоторых древних видов народного творчества.

Первым таким эпизодом является короткий (1921—1925), но для истории живописи чрезвычайно важный и плодотворный для самого мастера период работы в Туве известного в России алтайского художника Г. И. Чорос-Гуркина. В Туву Чорос-Гуркин приехал в самом начале осени 1921 года из Монголии, где провел больше двух лет (1919—1921). Эти годы были, возможно, труднейшими в его жизни, прожитые в отрыве от родины, покинутой им в момент решающего перелома исторических событий. В Монголии (в те годы еще феодальной) Чорос-Гуркин был оторван от общественной деятельности, к которой он, бывший с февраля 1917 года председателем Горно-Алтайской думы, привык в годы революции на родине. Путешествуя по пустынным просторам высокогорного края, он писал пейзажи, в лирическом строе и философской концепции которых невольно отразились

растерянность, угнетенное состояние духа и печаль художника.

С приездом в Туву начинается духовное и творческое возрождение Чорос-Гуркина. Уже в сентябре 1921 года делает Чорос-Гуркин первые карандашные наброски (тщательно датированные рукой художника не только месяцем, но и числом, по старому и новому стилю), портреты участников только что окончившейся гражданской войны, красных партизан Тувы. Особенный исторический интерес представляет созданный Чорос-Гуркиным портрет (сначала рисунок, затем живописное полотно из нынешней коллекции Горно-Алтайского краеведческого музея) легендарного командира красных партизан С. К. Кочетова. Точно фиксируя индивидуальные черты, проявляя в рисунке то уверенное реалистическое мастерство, основы которого дала Чорос-Гуркину российская Академия художеств и мастерская его первого учителя — И. И. Шишкина, Чорос-Гуркин в то же время тонко выявляет душевное напряжение своего героя, собранность воли, темпераментную силу взгляда.

Историческую и художественную ценность имеют также другие рисунки Чорос-Гуркина 1921—1923 годов — портреты бывших красных партизан, созданные по свежим следам их ратных походов. Военное начало еще ощутимо во всем облике портретируемых, в их одежде — гимнастерках, казачьих шапках-кубанках или папахах, в самом состоянии людей, словно еще не остывших после горячей схватки, не успевших расстаться с боевым конем, не отдохнувших после долгого похода. Чрезвычайно выразительны созданные Чорос-Гуркиным графические образы А. Квитного и партизана Ивана Макарова (1923). Люди сильных характеров становятся подлинными героями портретной графики и живописи Чорос-Гуркина. Конструктивная четкость рисунка сочетается в этих произведениях с живописной мягкостью растушевок, тонкой светотеневой моделировкой формы.

Будучи представителем родственной тувинцам азиатской народности, Чорос-Гуркин особое внимание уделяет образам трудящихся, делает зарисовки и пишет живописные портреты аратов, недавних участников партизанской войны, съезда Всетувинского учредительного хурала, строителей новой жизни в Народной Республике Танну-Тува.

Чтобы оценить, какое новаторское значение имело творчество Чорос-Гуркина, какой глубокий переворот производило оно в художественной культуре Тувы, надо учесть, что европейская художественная традиция не имела здесь никаких корней. Счастлирое стечение обстоятельств можно видеть в том, что первый профессиональный, получивший академическое европейское образование алтайский художник оказался мастером такой высокой культуры, такой душевной чуткости к жизни народа, такого исключи-

тельного, тонкого, романтически возвышенного и лирического дарования, как Чорос-Гуркин, чья слава уже в предреволюционное десятилетие (когда были созданы полотна «Хан-Алтай», 1907; «Озеро горных духов», 1910) шагнула далеко за пределы Сибири.

От графических и живописных портретов партизан и тувинских аратов Чорос-Гуркин переходит к целенаправленному сбору материалов и разработке эскизов картины об участниках гражданской войны, партизанах Сибири. Правда, этот большой и сложный замысел художнику не удалось до конца осуществить ни в Туве, ни после возвращения на родину, однако им были окрашены, начиная с 1921 года, все последующие годы его жизни. В сотнях рисунков запечатлел он эпизоды гражданской войны на Алтае, в Монголии и Туве, создал портреты ее известных и рядовых участников. Много лет спустя после памятных поездок по хошунам Тувы, в родной Ойрот-Туре (ныне Горно-Алтайске) Чорос-Гуркин работал над эскизами картин «Объединение» (о встрече регулярных частей Красной Армии с партизанскими отрядами Горного Алтая), «Алтайские партизаны спускаются с гор», «Засада» (такими эскизами заполнен альбом художника 1937 года — хронологически последний в его творчестве).

В многонациональной художественной культуре дореволюционной и Советской России Г. И. Чорос-Гуркин оставил значительный след прежде всего как мастер пейзажной живописи. Фактически он был первым живописцем, отразившим так блистательно красоту тувинской земли, ему удалось передать в пейзажах свет, жемчужную мягкость и чистоту красок, манящие взгляд просторы тувинских плоскогорий. Пейзажная живопись Гуркина претерпевает в период его работы в Туве определенные изменения по сравнению с дореволюционным и монгольским периодом творчества. В так называемой «урянхайской коллекции» Горно-алтайского краеведческого музея, насчитывающей более ста пятидесяти полотен Гуркина, созданных в 1921—1925 годах в Туве, нет вещей такой символично-романтической торжественности, извлеченной из чисто пейзажного мотива, какой обладали его знаменитые «Хан-Алтай» или «Озеро горных духов». В тувинских работах больше этюдной непосредственности, лирической проникновенности, правдивой точности в деталях. Как справедливо отмечал В. И. Эдоков, «в комплексе они представляют своеобразную живописную антологию тувинского пейзажа. Из них особенно интересны этюды, посвященные озерам Тувы и Енисею»¹¹.

При этом интерес художника к жизни тувинского народа, к его трудовым будням и праздникам, к первым приметам социального обновления республики настолько велик, что пейзажные мотивы «урянхайской коллекции»

редко выступают изолированно, они тесно переплетены с мотивами историческими и жанровыми. Характерна в этом отношении одна из лучших картин Гуркина тувинского периода — «Улуг-Наир (Большой праздник)» (1925). Очарование тувинской природы, своеобразие народного быта, красочных традиционных обрядов, наполняющихся новым содержанием, переданы художником в неразрывном единстве. Быт и труд аратов, животный мир тувинских степей, природа солнечного края получили поэтическое отражение во многих этюдах («Кочевье в горах», «На пастбище», «Юрта», «Овцы на перевале» и другие) особенно плодотворного 1924 года.

В жанровых картинах и портретах Гуркин впервые нашел яркое художественное воплощение образа мужественной, привыкшей к труду и кочевью тувинской женщины. Замечателен в этом отношении живописный этюд «Анчы Хадына» (1925).

За четыре года Гуркин побывал во всех, даже самых отдаленных уголках Тувы. Летом 1925 года он получил официальное приглашение от правительства Танна-Тувинской Народной Республики приехать в Кызыл, исполнить ряд заказов государственного значения. Он пишет портреты руководителей республики, создает эскиз диорамы «Танна-Тувинская республика», обложку и иллюстрации к первому изданию «Географии Танна-Тувинской земли», по заказу Министерства торговли выполняет экономическую картограмму края.

Связи художника с издательствами в Туве не прерываются и после его возвращения в СССР. В 1927 году правительство Тувы заказывает Гуркину иллюстрации и оформление первого тувинского букваря. «Чорос-Гуркин выполнил заказ, сделав более двухсот рисунков, — сообщила об этом в 1927 году газета «Советская Сибирь». — [...] Знакомый с бытом тувинцев и монголов, художник хорошо изобразил их жизнь. Маленький тувинец, раскрыв букварь, увидит в нем изображение знакомой ему охоты на медведей, оленей, стада овец и т. д.»¹⁵

Тувинский период творчества Г. И. Чорос-Гуркина явился важным связующим звеном между художественной культурой молодой Тувинской Народной Республики и Советской России. Из Тувы он обращается к Советскому правительству с просьбой о разрешении вернуться на родину. Получив такое разрешение осенью 1925 года, Гуркин приехал в Россию (сначала в Новосибирск, затем в родной Горно-Алтайск), вооруженный тем богатым творческим опытом, какой он получил в годы работы в Туве. Многие полотна «урянхайской коллекции» были показаны им на восьмой выставке АХРР «Жизнь и быт народов СССР» в Москве и Ленинграде, и по поводу этих полотен А. В. Луначарский писал: «Отмечу еще замечательные по тонкости,

прямо-таки драгоценные по краскам пейзажи Чорос-Гуркина, ойротского художника с Алтая»¹⁶.

Следующий, относящийся ко второй половине 1920-х годов этап, а говоря точнее — обрывающийся след в истории молодого изобразительного искусства Тувы, связан с обучением в художественных мастерских знаменитого «севфака» (северного факультета Института восточных языков) в Ленинграде тувинских художников Салчака Чыргал и Чадамба Бюрбу.

Подготовка кадров национальной интеллигенции малых народностей Крайнего Севера, Сибири и Дальнего Востока началась в Ленинграде в середине 1920-х годов — вскоре после создания Комитета содействия малым народностям Севера (1924). Первая небольшая группа представителей Севера и Дальнего Востока (19 человек — ненцы, саами, ханты, эвенки, кеты, нанайцы, нивхи, ительмены, чукчи и юкагиры; тувинцев среди них еще не было) прибыла в Ленинград в 1925 году. Эта «северная группа» была начальным звеном в системе подготовки кадров будущих просветителей, научных и творческих работников коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. В 1926 году эта группа (вместе с новым пополнением) была переведена из университета в Ленинградский Восточный институт, где был создан северный факультет («севфак») ¹⁷. В 1926/27 учебном году на «севфаке» обучалось уже семьдесят четыре человека, а в 1929/30 — двести девяносто два человека двадцати четырех национальностей.

К сожалению, мы не располагаем точными сведениями о том, в каком году, по какому соглашению между Тувой и Советским Союзом или по чьей инициативе на «севфак» поступили первые студенты из Тувы, однако достоверно известно, что в период между 1926 и 1929 годами тувинцы (по терминологии тех лет «танна-тувинцы») здесь уже успешно занимались на созданных в 1926 году под руководством Л. А. Месса художественных курсах.

В сборнике «Искусство народностей Сибири», изданном в 1930 году и обобщающем материал работы художественных мастерских «севфака» за первые три года (1926—1929), воспроизводятся три работы танна-тувинцев: «Пахарь», «Город в степи» Салчака Чыргал и «Жатва» Чадамба Бюрбу ¹⁸. Первый рисунок исполнен акварелью и тушью. На переднем плане изображен тувинский арат, который идет по степи за плугом. Вдали рисуются плавные силуэты обрамляющих долину гор, растительность которых напоминает орнаментальные узоры. На другом рисунке, исполненном чернилами и цветными карандашами, представлен выросший в азиатской степи город, над которым ярко сияет желтое солнце. Внимание художника привлекают новые двух- и трехэтажные дома, провода, натянутые над крышами, машины на центральной улице. Чадамба Бюрбу в акварели «Жатва» изображает скло-

ненные фигурки жнецов с серпами на поляне, в окружении холмов (рисунок этих холмов отличается от изображения гор в композиции «Пахарь» С. Чыргала, представляющей другой вариант тувинского декоративного пейзажа).

Для Тувы, коренное население которой до революции в основном вело кочевой образ жизни, многое из того, что изображали художники, было очевидными приметами нового строя, новых способов ведения хозяйства, и прежде всего земледелия, к которому приобщались тувинские араты, перенимая опыт русских поселенцев. Все воспроизводилось по памяти: работая в ленинградских мастерских, тувинские художники вспоминали яркое солнце, желтые плоскогорья, мягкие очертания холмов и гор родного края. Зоркая наблюдательность сочеталась в этих рисунках с богатой фантазией, стремлением изобразить воображаемое будущее.

Характер «народного примитива», присущий этим рисункам, соответствовал принципам педагогической системы Л. А. Месса, который вслед за Н. Н. Пуниным ¹⁹ считал, что воспитанников факультета не следует обучать рисунку и живописи так, как обучают детей в обычных художественных школах, не следует навязывать им основы академической грамоты — представления о правильной перспективе, анатомии человека, а надо развивать в их работах, созданных по памяти (сцены охоты, изображения животных — обитателей тундры и тайги), свойственную их эстетическому мышлению условность изображений, художественные основы «народного примитива». В принципе между этими рисунками и петроглифами, которые наносились на камни и скалы Тувы не только в глубокой древности, но и в средние века, и в новое время, не было глубокого различия. Однако несомненно, что древняя традиция тувинской живописи и графики в это время изменялась, обогащалась: осваивались новые темы, связанные с современным образом жизни, новые материалы (бумага, карандаши, акварель, тушь). Тувинские воспитанники «севфака» приобщались к новым формам выставочной деятельности, к сотрудничеству с писателями, учеными (в 1930 году в Институте народов Севера была создана научно-исследовательская ассоциация, изучавшая языки, историю, этнографию народов Севера и Востока; в 1937 году работы студентов института были отмечены золотой медалью на Международной выставке «Искусство и техника в современной жизни» в Париже).

К сожалению, о дальнейшей судьбе первых тувинских воспитанников художественных мастерских «севфака» Салчака Чыргал и Чадамба Бюрбу, об их творчестве в 1930-е годы мы не располагаем никакими данными — след их деятельности обрывается после 1929 года. В целом это характерно для того раннего этапа подготовки творческих кадров народностей Крайнего Севера, Дальнего Востока и Сибири. Многие молодые «северяне»,

чей талант проявился в студенческие годы, чьи работы восхищали ценителей искусства не только на ленинградских выставках, но и на Международной выставке в Париже, не смогли участвовать в развитии профессионального искусства своих автономных областей, округов или республик после возвращения из Ленинграда на родину. Видимо, здесь сказалась принципиальная слабость художественной школы «севфака» и Института народов Севера 1920—1930-х годов, ограниченность, связанная с исключительной ориентацией на «примитив». Народам Востока и Севера нужны были не только и не столько очаровательные в своей наивности и непосредственности «примитивисты», сколько грамотные художники, владеющие основами реалистического мастерства. В истории изобразительного искусства Тувы процесс подготовки профессиональных мастеров живописи и графики в художественных школах и вузах Советской России начался гораздо позже — в послевоенный период.

В 1920—1930-х годах в Туве продолжали плодотворно работать мастера, чье творчество было связано с традиционными видами народного искусства — художественной резьбой по камню, дереву, с обработкой кожи, с росписью деревянных изделий и т. п. Правительство Тувинской Народной Республики предпринимает первые шаги, направленные на материальную и моральную поддержку народных мастеров, прежде всего талантливых скульпторов-резчиков, которые получают государственные заказы на создание сувенирных изделий, шахмат и т. п. Из неизвестных, в подавляющем большинстве неграмотных, жестоко эксплуатируемых заезжими купцами, местными богатыми и ламаистскими монастырями ремесленников мастера постепенно превращаются в уважаемых в народной республике людей. Такое уважение оказывается как мастерам старшего поколения, которых правительство ТНР стремится вырвать из-под влияния ламаизма, так и одаренной молодежи. Показательна в этом отношении творческая биография впоследствии прославленного скульптора-резчика Хертека Тойбухаа. В 1934 году, когда ему было семнадцать лет, он получил ответственный и почетный заказ Министерства культуры ТНР на создание резных фигурных шахмат из агальматолита. Молодой художник вырезал тридцать партий шахмат, каждая из которых (естественно, при устойчивой общей иконографии фигур) была уникальным, неповторимым произведением искусства. Хертек Тойбухаа получил образование, о котором не могли и мечтать бедняки дореволюционной Тувы. Став фельдшером-ветеринаром в горном поселке Кызыл-Даг в Бай-тайге, он успешно сочетал работу ветеринара, а также активную общественную деятельность с творчеством: резал из камня фигурки сарлыков, оленей, медведей, горных козлов, сказочных



Х. К. Тойбухаа. Конь. 1978

арзлапов, а также шахматные комплекты, которые все чаще становились государственным, музейным достоянием (в 1928 году в Кызыле был основан краеведческий музей) или несли за рубеж славу тувинской народной скульптуры. По правительственному заказу работал Хертек Тойбухаа также над резными печатями для органов народной власти в хошунах и сомонах²⁰ Тувы.

В то время как тувинские народные мастера (резчики, кузнецы, чеканщики-ювелиры, мастера узорного тиснения по коже и другие) в 1920—1930-х годах работали в самых разных, в том числе удаленных от городских

центров уголках республики, в столице ТНР, Кызыле, постепенно сосредотачивалась профессиональная творческая интеллигенция, появлялись первые русские художники и люди, близкие по своему ремеслу и профессии к изобразительному искусству (чертежники, картографы, печатники, ретушеры-фотографы, учителя в светских школах²¹) как из местного русского населения, так и приезжие из России. С благодарностью вспоминают, в частности, те люди, чьи школьные годы в Кызыле пришлось на предвоенное десятилетие, имя русского учителя В. С. Раевского, который, хотя и не был художником по образованию, верно учил детей рисовать, быть зоркими и внимательными к природе, старался развить воображение своих учеников, приобщал их к истории мирового искусства.

В 1929 году в Кызыле впервые показана выставка произведений русских и западноевропейских мастеров изобразительного искусства, скомплектованная из фондов Государственного Русского музея и Государственного Эрмитажа в Ленинграде и переданная Советским правительством в дар тувинскому народу. Это сильно способствовало пробуждению в Туве интереса к новым формам живописи, графики, скульптуры.

С введением в 1930 году тувинской национальной письменности на основе приспособленного для нее латинского алфавита расширились возможности тувинской печати, с историей которой связано становление книжной, журнальной и газетной графики в Туве. С 1931 года стала выходить тувинская газета «Шын» («Правда»), в 1933 году появилась молодежная газета «Реванэ шын», а в 1936 году — третья республиканская газета «Хостуг арат» («Свободный арат»). Получили распространение журналы на тувинском и русском языках, среди них — иллюстрированный журнал для детей «Пионер» (1939—1942). Тувинское государственное издательство расширило выпуск учебной, научно-популярной и художественной литературы: за четырнадцать лет (1930—1944) было выпущено около одного миллиона книг и брошюр. В оформлении этих изданий разнообразно использовались мотивы национальной орнаментики, акцентировалась эстетическая выразительность шрифта, появились первые сюжетно-тематические иллюстрации, графические портреты, карикатуры. Образцом для них нередко служили произведения советской книжной, журнально-газетной графики и плаката, известные в Туве благодаря расширяющемуся культурному обмену.

Большую роль в развитии книжного искусства в Туве в 1930-е годы сыграл национальный поэт С. Пюрбю, бывший человеком разносторонней культуры и дарования, инициатором художественного оформления тувинских книг и периодических изданий.

Одним из первых постоянно сотрудничавших в Тувинском издательстве иллюстраторов и оформителей книги был местный русский художник С. И. Феоктистов.

Степан Феоктистов родился в Туве. Окончив русскую школу, открытую в Кызыле при посредстве Советского Союза в Туве, он самостоятельно начал рисовать. Работы молодого художника уже в 1930-х годах служили иллюстрациями к целому ряду изданий Тувинского государственного издательства — от учебных пособий до детских сказок (с иллюстрациями Феоктистова вышла, например, книга «Красная шапочка» на тувинском языке).

Отчасти с книгоизданием и печатью, но в еще большей степени со школьным делом, с преподаванием рисования связано имя другого русского художника — Л. М. Афанасьева. В Туву он приехал из Центральной России незадолго до революции — около 1916 года. Выпускник Петровской земледельческой и лесной академии, где преподавали, наряду с естественными науками, основы живописи и рисунка, он прекрасно рисовал с натуры и по памяти (особенно виртуозно изображал все виды растений, что было чрезвычайно важно при создании учебных пособий). Афанасьев работал учителем в школе поселка Черби близ Кызыла. Творчески подходя к своей работе, он учил детей и естествознанию, и рисованию, прививал им любовь к природе, широту кругозора. Свои разносторонние художественные способности Афанасьев проявлял и как учитель, умевший разглядеть и поддержать юные дарования (его учеником был впоследствии известный художник Советской Тувы Г. С. Суздальцев), и как естествоиспытатель, картограф, и как художник-оформитель (еще в 1920-х годах он делал живописные вывески для корейских и китайских ресторанов, магазинов).

Наряду со школой и печатью, важным фактором формирования и распространения в Туве изобразительного искусства стал театр, существовавший сначала в виде самодеятельности, затем как маленькая учебная студия и, наконец, с 1940 года как национальный Тувинский драматический театр. Опытных мастеров театральной декорации, профессиональных художников сцены в Туве еще не было, но даже то, что делалось на самодеятельном уровне, в частности, молодым художником Иваном Сажиным, даже несколько наивное живописное решение сценических задников и кулис, подбор реквизита и костюмов — все это приобретало историческое значение как первый опыт художественного оформления спектаклей, как зарождение искусства тувинской сценографии.

В театре Сажин, бывший ученик-рабочий городской типографии, начал сотрудничать с января 1940 года; сам театр в это время едва только рож-

ŞUPTUŃAR ANŃBŃR-CE!

Ada-curtun tajymlyň erege-azbý toes, anňbŃr-ce aattanýr
coruktu erestioj enifelecler!



В. Ф. Демин. Ко всем охотникам Тувы! 1941

дался, а его молодому художнику еще не исполнилось шестнадцати лет. Разумеется, у него не было никакого опыта, никакой профессиональной подготовки, но было горячее желание работать, и со всем энтузиазмом молодости он делал все, что было в его силах, оформляя выездные спектакли бригад. Только за одно лето 1941 года в хошунах и сомонах республики было дано более ста сорока представлений. Шли спектакли на стационарной сцене в Кызыле (театр занимал тогда небольшой деревянный дом, переданный позднее — в 1945 году — краеведческому музею). В оформлении Сажина, работавшего под руководством приглашенных из Советского Союза опытных деятелей театрального искусства — режиссера И. Исполнева и других, появились на сцене тувинского театра первые постановки начала 1940-х годов: «Мятеж» Д. Фурманова, «Любовь Яровая» В. Тренева, «Хайыран-боот» В. Кок-оола, чуть позже — «Тонгул-оол» С. Тока, «Таков наш путь» С. Пюрбю, «Русские люди» К. Симонова.

Тувинское профессиональное изобразительное искусство едва зарождалось, когда настала пора серьезного гражданского испытания. Великая Отечественная война советского народа против фашизма, как никогда прежде, сплотила Советский Союз и Тувинскую Народную Республику. В Туве началось всенародное движение по оказанию всемерной помощи фронту. Обозы с подарками Советской Армии, эшелоны мяса и хлеба шли из Тувы в Россию, тувинские добровольцы плечом к плечу с красноармейцами мужественно сражались на фронте против общего врага. Среди них были и первые художники Тувы: добровольцем на фронт, в Красную Армию, ушел в 1942 году из театра восемнадцатилетний Сажин, сражался в рядах Советской Армии в 1943—1945 годах Суздальцев.

В эти суровые годы впервые зазвучал звонкий и сильный голос молодого изобразительного искусства Тувы. Появившиеся в Кызыле, в хошунах и сомонах республики «Окна ТувТА» (Тувинского Телеграфного Агентства) так же, как «Окна ТАСС» в городах Советского Союза, стали главной трибуной боевой политической антифашистской сатиры. Впервые в Туве значительным тиражом (до двух тысяч экземпляров) стали выходить отпечатанные плакаты, исполненные на основе рисунков и линогравюр местных художников. Молодая агитационно-массовая графика Тувы активно поддерживала патриотический почин трудящихся в деле помощи фронту, беспощадно бичевала, разила гневным оружием сатиры фашизм, звала тувинский народ к исполнению его интернационального долга, к борьбе за свободу и независимость народов СССР и ТНР.

В развитие плакатной графики были вовлечены все силы, какими располагало молодое изобразительное искусство Тувы. К созданию плакатов,

HEMES EBELKICILERGE BLYM!



ОКТАБРНЫҢ СОСИАЛИСТЫҢ УЛУҢ РЕВОЛУЗУНУҢ XXV СЫЛ ОЈУҢ
ТАВАРЫШТЫР МААДЫРЛЫҢ КЫЗЫЛ ШЕРИҢГЕ

3 ТУГААР МӨӨҢ РЕЛЕКТИ СОРУДААЛҢАР!

В. Ф. Демин. Пошлем 3-й эшелон подарков... 1942

гравюр и рисунков для «Окон ТувТА» обратился С. И. Феоктистов. Появились в годы войны и новые имена художников, с которыми во многом связано становление тувинской советской графики и живописи. Это имя русского художника Василия Демина и тувинского художника Всеволода Тас-оола.

Демин прибыл в Туву летом 1941 года. Вместе с группой других деятелей культуры (среди них — языковед А. Пальмбаха, режиссер И. Исполнев, балетмейстер А. Шатин и другие) он был направлен Комитетом по делам искусств СССР на основании приглашения правительством ТНР специалистов для помощи в деле развития искусства республики. Круг творческих и организационных вопросов, которые пришлось решать на месте только что окончившему учебу молодому московскому художнику, оказался очень широк. В него входило и создание декораций для спектаклей крепнущего с каждым годом национального театра, и занятие живописью, и оформление города и массовых народных манифестаций, и сооружение первых памят-



ШЕРИГ ХЕРЭЭНГЕ ӨВРЕНИП,
ДАЙЗЫННЫ ЧЫЛЧА-ШАВАРЫНГА
БЕЛЕТКЕНИҢЕР!

**Төрээк чуртувусту камгалаарының эрестиг
дайынчылары болуулукар!**

В. Ф. Демин. Все силы на разгром врага!.. 1941

И ПОДПИШЕМИ НА 2-ой ГОСЗАЕМ ПОМОЖЕМ КРАСНОЙ АРМИИ
СЛОМЛТЬ ХРЕБЕТ ФАШИСТСКОМУ ЗВЕРЮ!



В. Л. Тас-оол, В. Ф. Демин. Дружной подпиской на 2-й Госзаем поможем Красной Армии...

ников на тувинской земле, и участие в издательском деле, в периодической печати, и обучение тувинской молодежи основам изобразительного искусства. С большим творческим подъемом занимается Демин живописью — пишет этюды с натуры, пейзажи, виды Кызыла, портреты тувинских аратов и представителей тувинской интеллигенции. С увлечением осваивает художник новую для него тематику, стремится передать исторические приметы военных лет. На одном из его этюдов 1941 года запечатлен самолет на зеленом поле аэродрома на окраине Кызыла, на другом — центральная улица в Кызыле. Привлекают его внимание характерные местные достопримечательности: с удовольствием рисует и пишет он всадников в ярких национальных костюмах, верблюдов на мостовой.

Непосредственными этюдами с натуры являются первые портреты, созданные Деминим в начале 1940-х годов в Туве. Среди них — «Девушка

с багульником» (1942), изображающий молодую смуглолицую тувинку с огромным букетом нежных сиреневато-розовых цветов. Убедительный психологический портрет много видевшего в жизни человека запечатлел Демин в небольшом этюде «Арат Кара-Муга» (1943). Образ своего ученика — молодого тувинского художника — с большой психологической тонкостью, душевным тактом и реалистической правдивостью раскрыл Демин в портрете художника В. Л. Тас-оола (1943). Скромный тувинский юноша изображен в синем рабочем халате с палитрой и кистями в руках. Подчеркнуты гордая распрямленность его фигуры, волевая собранность, серьезность, ясность и доверчивость в выражении лица.

Все эти небольшие, не претендующие на крупное обобщение, но замечательные в своей реалистической достоверности и лирической проникновенности пейзажи и портреты Демина 1941—1944 годов были, можно сказать, первыми камнями, заложенными в фундамент реалистической живописи Тувы. Но его главным делом в Туве в военные годы стало искусство, как писал когда-то В. Маяковский — «революцией мобилизованное и призванное» — плакаты, посвященные актуальным политическим и экономическим проблемам.

Разнообразной и неравноценной по качеству была эта графическая продукция военных лет. Содержательные, порою патетические образы политического плаката («Все силы на разгром врага!», 1941; «Теплую одежду — бойцам Красной Армии!», 1941; «Пошлем третий эшелон подарков для героической Красной Армии!», 1942; «Все на охоту! Организуем выезд на охоту в интересах Отечественной войны», 1942 и другие) сочетались с жанровыми зарисовками, с пояснительными рисунками, игравшими скромную, но важную роль наглядного пособия (как снять и разделать шкуру убитого зверя, как кормить и растить ягнят, стричь овец, как правильно ходить на лыжах и т. п.). Полиграфическая база была небогатой: дешевая бумага, отпечаток в две-три краски (красная, зеленая, коричневая)... И все же в лучших листах Демин сумел создать запоминающиеся образы. Таковы выстроившиеся плечом к плечу железной шеренгой бойцы тувинского добровольческого отряда. Таков сверкающий белозубой улыбкой тувинский охотник со связкой добытых пушных зверьков. Таковы спокойные, ясные лица тувинского арата и аратки, принесших теплые вещи в подарок красноармейцам («...Пускай всенародная наша забота согреет бойцов среди суровой зимы!»). Своеобразную лирическую окраску графике Демина придают пейзажные мотивы, обильно введенные в композицию, но не нарушающие ее лаконичной, сдержанной выразительности: тайга за спиной охотника, дальние горы и юрты, пушистая веточка кедра над головой.

Большинство плакатов Демина содержат героические образы бойцов, аратов, охваченных патриотическим энтузиазмом тувинских трудящихся. Но есть у него листы и острой сатирической направленности. Таков плакат 1941 года «Гитлер похож на Наполеона, как паршивый котенок на льва». Известное изречение претворяется в сатирическом рисунке в форму выразительной образной метафоры: рядом с надменным, старым, хищным львом в бонапартовской шляпе кажется и удивительно похожим на него и невероятно жалким и ничтожным маленький черный взъерошенный зверек с физиономией Гитлера и с белыми паучками свастики на теле.

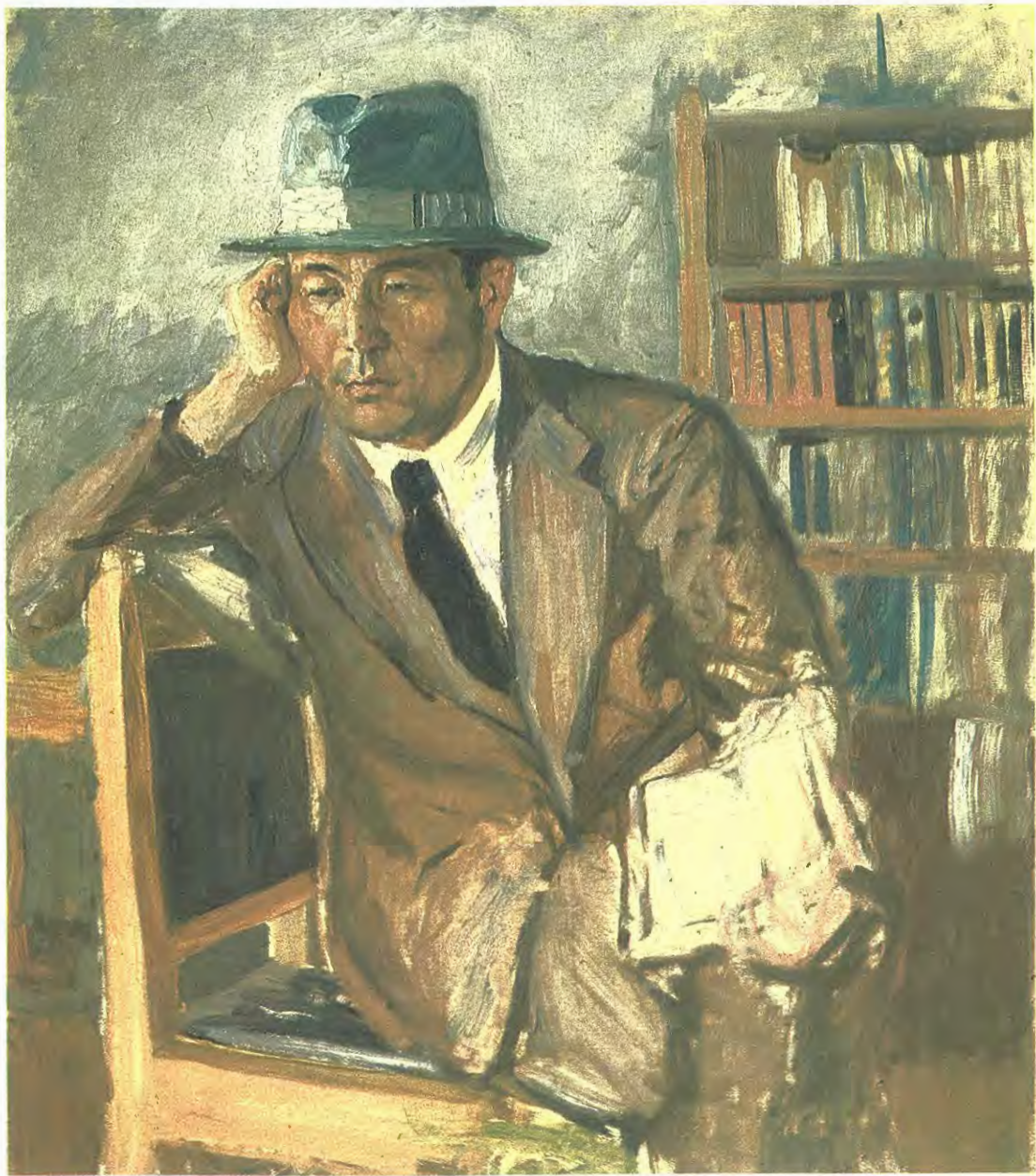
Вместе с Деминым в годы войны над политическим плакатом начал работать до четвертого курса учившийся в Государственном художественном институте имени В. И. Сурикова молодой тувинский художник В. Л. Тас-оол (ему едва исполнилось двадцать два года). Природные способности позволили ему за короткий период учебы у Демина и совместной работы с ним достигнуть больших успехов в искусстве плаката, выработать свой самостоятельный почерк. Его листы привлекают пластичной упругостью, энергичностью рисунка, эмоциональной звучностью цвета, размахом и динамикой композиционных решений. Это заметно, например, в плакате 1942 года «Дружной подпиской на 2-й госзаем поможем Красной Армии сломать хребет фашистскому зверю!» На фоне алых знамен, обозначенных крупными лаконичными пятнами, рисуются выразительные смуглые лица молодого арата и аратки. Линейная ритмика их силуэтов как бы «рифмуется» с очертаниями отрогов дальних гор и стремительно движущихся по рельсам краснознаменных эшелонов с подарками. Красной диагональю расчерчивает светлое небо могучая эскадрилья самолетов.

От своего учителя Демина Тас-оол перенял любовь к пейзажу и в годы войны создал первые живописные изображения родной земли. Это были еще скромные и неуверенные, этюдные по характеру маленькие полотна, но в них подкупали свежесть, искреннее чувство любования природой. В пейзаже «Веселый косогор» (1941) Тас-оол поэтично раскрыл своеобразие уголка Саянских гор. В небольшой картине с характерным развернутым названием «Штаб партизанского отряда Щетинкина в 1919 году на южной окраине города Кызыла в березовой роще» (около 1943 г.) Тас-оол запечатлел памятное место, связанное с революционной борьбой тувинского народа. В живописи Тас-оола проявились своеобразное видение мира, развитое чувство декоративности, цветовой гармонии.

Рано и ярко раскрылось дарование Тас-оола в области портретного искусства. Несмотря на то, что порой ему не хватало мастерства, знания человеческой анатомии, умения расположить фигуру в пространстве, уже



В. Ф. Демин. Портрет художника В. Л. Тас-оола. 1943



В. Л. Тас-оол. Портрет писателя С. Сарыг-оола. 1944

ранние его портретные этюды с натуры привлекают точностью передачи портретного сходства и душевного состояния модели, зоркостью видения, декоративной цельностью, колористическим богатством. Интересен созданный им в 1944 году «Портрет С. Сарыг-оола», в котором тонко выявлены состояние глубокого раздумья, сложный духовный мир тувинского поэта. В 1945 году Тас-оол пишет «Тувинку», изображая молодую женщину в национальном костюме, в красной островерхой шапочке, отделанной мехом. Лицо ее освещено яркой, доверчивой улыбкой. При некоторых погрешностях в рисунке (что особенно заметно в том, как написана правая, придерживающая пояс, рука) портрет покоряет ценными живописными качествами, колористической гармонией и мягкостью, жизненностью в раскрытии образа современницы. В нем чувствуется глубокая искренность художника, переживавшего вместе со своей героиней и со всем советским народом бьющую через край радость победного 1945 года.

Новые условия для развития и подъема изобразительного искусства, для расцвета народных талантов сложились в Советской Туве в послевоенные годы.

17 августа 1944 года VII чрезвычайная сессия Малого хурала Тувинской Народной Республики приняла историческую декларацию «О вхождении ТНР в состав Союза Советских Социалистических Республик». Президиум Верховного Совета СССР, рассмотрев декларацию и выслушав прибывшую в Москву делегацию, выразившую волю тувинского народа, издал 11 октября 1944 года указ «О принятии Тувинской Народной Республики в состав Союза Советских Социалистических Республик».

Так дружба народов, закаленная еще в революционных битвах против царизма, буржуазии и феодалов, в боях гражданской войны, в строительстве социализма, в трудных испытаниях Великой Отечественной войны, вылилась в объединение тувинского народа с народами Советского Союза.

За короткий исторический срок — всего четыре десятилетия (1944—1984) — Советская Тува совершила гигантский скачок в экономическом, политическом и культурном развитии.

Принятая в состав Советского Союза Тува сначала выступала в народном хозяйстве страны преимущественно как поставщик продукции сельского хозяйства, животноводства, а также традиционного пушного промысла — ценных шкурок соболя, белки и других зверей. В результате реконструкции экономики, интенсивной разработки природных богатств Тува преобразилась в аграрно-индустриальную республику. Здесь были созданы такие отрасли промышленности, как горно-рудная, угольная, энергетическая, производство строительных материалов, черная и цветная металлургия.

Уже к началу 1960-х годов были созданы объективные экономические, социальные и политические предпосылки для преобразования Тувы из автономной области в Автономную Советскую Социалистическую Республику. Это преобразование было государственно закреплено Указом Президиума Верховного Совета СССР от 10 октября 1961 года.

В общей панораме замечательных исторических достижений Тувинской АССР достойное место занимает ее изобразительное искусство.

Развитие реалистической живописи, графики, скульптуры Тувы, подготовка профессиональных кадров художников и подъем народного творчества, овладение тувинскими мастерами методом реализма и творческое развитие этого метода на основе национальных традиций, укрепление интернациональных связей с русской культурой и культурами других народов СССР, формирование творческого Союза художников Тувинской АССР — все это неотъемлемая составная часть общей исторической панорамы.

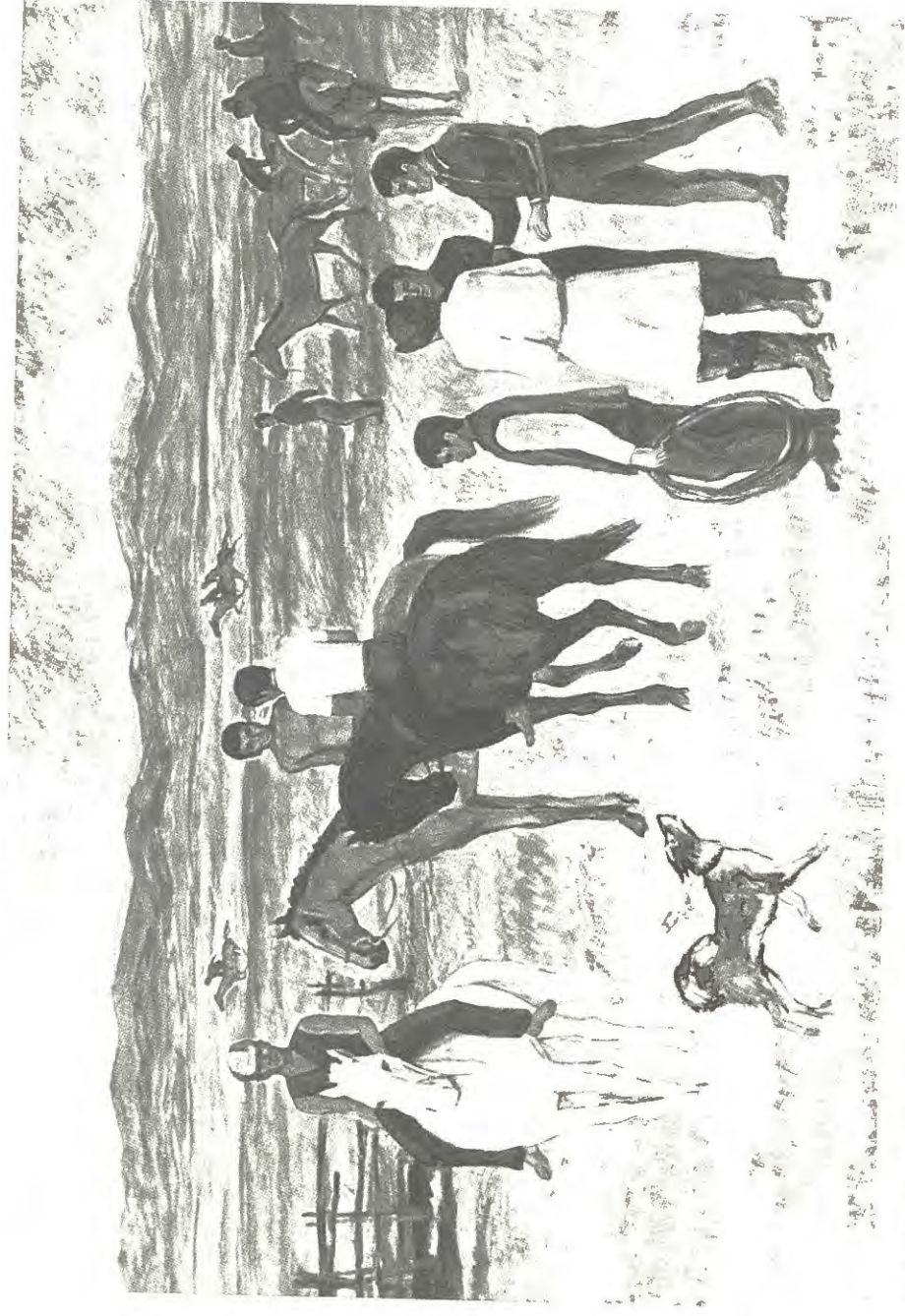
Государственные учреждения Советской Тувы уже в этот период обратили пристальное внимание на вопросы развития искусства, окружили заботой творчество народных мастеров, в частности, представителей традиционного тувинского промысла — резчиков-камнерезов из Бай-Тайги. В то же время наиболее одаренные тувинские юноши были направлены для учебы, для овладения основами реалистической живописи, графики, пластики в художественные школы Советской России. Москва и Ленинград, Казань и Свердловск, Красноярск и Омск, Иркутск и Нижний Тагил уже в 1940—1950-х годах широко открыли двери своих учебных художественных заведений для тувинской молодежи. Результаты стали ощутимы в художественной жизни Тувы с конца 1950-х и особенно на протяжении 1960-х годов. С. К. Ланзы, И. Ч. Салчак, Г. Л. Торлук, С. Ш. Саая, М. А. Даржай, А. Х. Бовейлен и другие тувинцы — выпускники художественных вузов, училищ Российской Федерации — составили основу постепенно складывающегося творческого коллектива художников-профессионалов Советской Тувы. С самого начала этот коллектив формировался как интернациональный, объединяющий тувинцев и русских, коренных местных жителей и приезжающих в Кызыл специалистов, готовых поделиться опытом, передать свои знания местным художникам, посвятить свое творчество Туве. Уже упоминавшиеся В. Демин, Г. И. Суздальцев, а также Т. Е. Левертовская, М. А. Петров, А. Н. Невзгодин, Л. Д. Протасов, И. Я. Кузнецов, Ю. Г. Курский, Ю. Д. Деев, Л. Р. Спрыгин, В. М. Денисов и другие русские художники внесли ценный вклад в становление и развитие молодого реалистического искусства Тувы.



Т. Е. Левертовская. Женский портрет. 1947



С. К. Ланзы. Комбинат «Тушибестг». 1966



М. Ч. Чоду. Перед скачками. 1981

Постоянным резервом профессионального искусства, особенно важным в тот период, когда в Туве еще не было ни одной художественной школы, источником пополнения рядов художников молодой автономной области (позднее — республики) была художественная самодеятельность. Из ее рядов вышло немало одаренных живописцев, графиков, скульпторов — самоучек, приобщавшихся постепенно к профессиональной культуре. Вместе с тем бурно развивавшаяся художественная самодеятельность как в Кызыле, так и в районах республики способствовала созданию благодатной художественной среды, в которой активнее шел процесс формирования профессионального искусства. Студия при Доме народного творчества в Кызыле и другие изостудии, кружки художественного творчества стали яркими очагами национальной культуры, стимулировавшими рост интереса широких масс зрителей к выставкам, к деятельности художников.

В 1960-х годах тувинское изобразительное искусство вступило в новый этап зрелости и творческой активности.

В 1962 году первые четыре представителя Тувинской АССР, родоначальники тувинского искусства, были приняты в Союз художников СССР. К 1983 году число членов Союза художников Тувинской АССР выросло в шесть с половиной раз; наряду с членами Союза (двадцать шесть человек), пятнадцать человек стали членами Объединения молодых художников, весьма активно развернувшего свою деятельность в 1970—1980-х годах.

Пока коллектив художников Тувы был малочислен, организационно он был оформлен как филиал Красноярского отделения Союза художников РСФСР (до 1965 года). 29 марта 1965 года в Кызыле состоялся первый (учредительный) съезд художников и мастеров прикладного искусства Советской Тувы. Было создано самостоятельное Тувинское отделение Союза художников РСФСР (по уставу, уточненному на III съезде Союза художников СССР, в ноябре 1968 года, отделение получило новое наименование — Союз художников Тувинской АССР — и соответствующие права творческого Союза). За восемнадцать лет (1965—1983) в республике было проведено семь съездов художников (второй — в 1971, третий — в 1974, четвертый — в 1976, пятый — в 1979, шестой — в 1981, седьмой — в 1983 годах). Каждый из них превращался в крупное событие культурной и общественной жизни Тувинской АССР.

В 1967 году в Кызыле была открыта детская художественная школа, в которой одновременно обучается около ста человек — учащихся четвертых — десятых классов. Программа школы предусматривает рисование с натуры, создание композиций на свободные темы, овладение различными материалами и техническими приемами: живописи (акварелью и маслом),

рисунка, скульптуры (включая декоративные композиции из коры деревьев и резьбу по агальматолиту). Первым учителем, передававшим детям традиции этого высоко развитого тувинского национального искусства, был способный молодой резчик А. С. Нурзат. Педагоги средней художественной школы, коллектив которых к концу 1970-х годов складывается из художниц Г. С. Феоктистовой (директор школы), Т. Е. Левертовской, Е. С. Шуклиной, Л. Э. Алдын-оол, стремятся развить общую эстетическую культуру, вкус, фантазию учащихся и поддержать стремление к дальнейшей учебе наиболее одаренных юных художников. Систематически в стенах школы организуются выставки детского творчества.

Одновременно с созданием детской художественной школы был решен еще более сложный вопрос — обеспечения подготовки кадров художников со средним специальным образованием непосредственно в Туве. С 1967 года начинает свою историю художественное отделение Кызыльского училища искусств. На протяжении 1970—1980-х годов республика получила целый отряд специалистов — художников-оформителей и художников-педагогов (набор в училище ведется один год на художественно-оформительское, в следующий — на педагогическое отделение). Ежегодно училище готовит восемь — десять выпускников, более половины его воспитанников — тувинцы. Срок обучения, соответственно программе специальных художественных училищ, длится четыре года. Среди педагогов следует назвать С. К. Ланзы, И. Ч. Салчака, Ю. Д. Деева, А. С. Утина, П. Т. Гриценко; плодотворно работают здесь в конце 1970-х — начале 1980-х годов В. В. Нагорный (директор училища), художники В. Ф. Хлызов, О. М. Ондар-оол, Т. Ч. Ондар, О. Д. Сат, Г. А. Кудинова, искусствовед А. С. Хертек. Восприняв опыт и мастерство наставников, из училища выходят молодые художники не только хорошо подготовленные к преподаванию рисования в школах, к оформительской работе в клубах, но и способные к самостоятельной творческой работе в живописи, графике, скульптуре. Более двадцати выпускников училища (к 1983 году) учатся в художественных вузах, являются членами Союза художников СССР, творчески участвуют на выставках. Имена таких выпускников училища, как В. А. Ховалыг, С. Ч. Монгуш, Д. К. Саая, А. С. Феоктистов, уже вписались в историю тувинского изобразительного искусства 1970—1980-х годов. Среди способных воспитанников училища — также резчики по камню, развивающие традиции тувинской народной скульптуры: Д. Х. Дойбухаа, В. Ш. Салчак, Э. Б. Байынды, С. В. Аракчаа и другие.

Для наиболее сильных выпускников училище становится первой ступенью на пути в большое искусство, который проходит у них через Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова,



Х. С. Мижит-Доржу. Собака. 1964

ленинградский Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина или другие вузы страны, где на протяжении 1960—1970-х годов идет систематическая подготовка художников — специалистов высшей квалификации для Тувинской АССР. Приток таких специалистов в Туву с конца 1970-х годов становится постоянным: почти ежегодно в Кызыл приезжают молодые художники с высшим образованием, в том числе представители тувинской национальной интеллигенции. В их числе — живописец О. М. Ондар-оол (ученик Т. Т. Салахова, выпускник 1979 года Московского художественного института имени В. И. Сурикова), графики М. Ч. Монгуш и М. Ч. Чооду (оба — выпускники 1978 года Института имени В. И. Сурикова, первый — ученик руководителя мастерской книжной графики Б. А. Дехтярева, второй — воспитанник мастерской станковой графики, которой руководил Е. А. Кибрик, а после его смерти — Н. А. Пономарев), скульптор Т. Ч. Ондар (ученик П. И. Бондаренко, выпускник 1980 года Института имени В. И. Сурикова), искусствовед А. С. Хертек (выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина 1983 года). Подготовка тувинских специалистов в художественных вузах страны продолжается и в середине 1980-х годов.

Параллельно с этим в Туве на протяжении 1970—1980-х годов ведется большая работа по распространению начального и среднего художественного образования. В 1978 году в Кызыле была открыта республиканская школа искусств с художественным отделением. Целая сеть детских художественных школ и школ искусств с художественными, в том числе камнерезными отделениями, раскинулась по районам республики: в 1980-х годах такие школы, кроме Кызыла, функционируют в двенадцати городах и поселках Тувинской АССР. Это — Кок-тейская, Эрзинская, Самагалтайская, Мугур-Аксынская, Кызыл-мажалыкская, Шагонарская, Туранская, Чаданская, Сарыг-Сепская, Тоора-Хемская школы и специальные школы резьбы по камню в поселках Тэли и Кызыл-Даг Бай-Тайгинского района. Среди педагогов художественных школ в районах республики — немало квалифицированных, творчески активных художников.

В 1960—1970-х годах заметно оживилась и активизировалась выставочная деятельность в республике. Если за период с 1944 по 1961 год в Тувинской автономной области состоялось всего восемь областных художественных выставок, то в середине—второй половине 1960-х годов семь-восемь выставок проводилось уже примерно за два-три года, а в 1970-х годах эта цифра стала нормой выставочной деятельности за каждый год. При этом формы выставочной деятельности в республике стали разнообразными. Наряду с республиканскими выставками, посвященными крупным общест-

венным событиям, юбилейным датам, шире и чаще стали проводиться традиционные осенние выставки, выставки работ молодых художников, смотры отдельных видов и жанров искусства, целевые тематические выставки (например, «Кызыл — столица Тувинской АССР», 1977), наконец, персональные выставки ведущих художников. Успешно прошли персональные и групповые выставки С. К. Ланзы (1960 и посмертная выставка — 1979), П. А. Полежаева (1962, 1965, 1978, 1980), Т. Е. Леввертовской (1970, 1972, 1974, 1980), Р. А. Аракчаа (1972), М. А. Даржай (1974), И. Я. Кузнецова (1974), Ю. Г. Курского (1975), И. П. Туренко (1976), С. Ш. Саая (1977), Г. С. Суздальцева (1979), К. М. Саая (1981), М. Ч. Монгуша (1981), В. Ф. Демина (1982), Б. С. Дупчур (1982), Г. Л. Торлука (1983) и другие.

Республиканские выставки в Кызыле служат основой для организации передвижных выставок, которые направляются различными маршрутами по районам Тувы, охватывая все более широкие круги зрителей — труженников сельского хозяйства, предприятий республики, строителей, учащихся, воинов пограничных застав.

Пополняется новыми произведениями коллекция Тувинского республиканского краеведческого музея имени 60-ти богатырей. До сих пор, пока в Кызыле нет ни специального художественного музея, ни картинной галереи, этот музей является основным хранилищем и местом постоянной экспозиции тувинского резного камня, тувинской живописи и графики, а также произведений древнего и средневекового искусства, народного творчества прошлых веков и начала XX века. Видное место в экспозиции музея занимают живописные полотна В. Ф. Демина, С. К. Ланзы, Г. Л. Торлука. Фонды музея содержат богатую коллекцию тувинской графики. Как филиал музея создан в 1981 году Историко-мемориальный комплекс в селе Кочетове, в экспозицию которого вошли значительные произведения тувинского изобразительного искусства.

Творчество тувинских художников приобретает все более широкую известность и за пределами республики. Уже в 1940—1950-х годах тувинские художники имели возможность показывать свои работы в Красноярске на широких краевых смотрах искусства. Так, например, в 10-й краевой художественной выставке, открытой в Красноярске с декабря 1949 года по февраль 1950 года, участвовали представители Тувинской автономной области В. Ф. Демин, С. К. Ланзы, Т. Е. Леввертовская. Постоянное творческое общение с мастерами такого крупного культурного центра Сибири, как Красноярск, где давно сложился сильный коллектив мастеров советского искусства (среди них — Б. Я. Рязов, Т. В. Ряннель, А. П. Лекаренко,



Х. К. Хертек. Верблюд. 1970-е гг.



Х. К. Тойбухаа. Охотник. 1975



Э. Б. Байынды. Всадник на верблюде. Девушка на Сарлыке.

Ю. П. Ишханов, Н. С. Сальников), оказывало стимулирующее воздействие на развитие тувинского искусства.

В 1960—1970-х годах «поле» выставочной деятельности, в которой принимали все более активное участие художники Тувинской АССР, значительно расширилось. Сложилась традиция проведения крупных зональных выставок «Сибирь социалистическая», и на каждой из них демонстрировались новые достижения тувинского искусства. На первой зональной выставке в Новосибирске в 1964 году искусство Тувы не занимало видного места: было представлено всего несколько экспонатов двух участников — графика М. А. Петрова и скульптора-камнереза М. С. Хертека (Мижит-Доржу). Уже на второй зональной выставке «Сибирь социалистическая» в Омске в 1967 году приняло участие двадцать шесть авторов из Тувы, представивших шестьдесят произведений разных видов и жанров изобра-



Б. С. Байынды. Бой быков. 1977

зительного и декоративно-прикладного искусства, в том числе тридцать произведений живописи и графики. Число художников Тувинской АССР — участников третьей зональной выставки в Красноярске (1969), четвертой — в Томске (1975) и пятой — в Барнауле (1980) — устойчиво держится около тридцати, а количество отобранных экспонатов измеряется многими десятками и позволяет каждый раз сформировать целый раздел, дающий яркое представление о современном изобразительном искусстве Тувинской Автономной Республики.

Широко развернулась с начала 1980-х годов подготовка художников Тувы к шестой зональной выставке «Сибирь социалистическая» в Кемерове: в 1982 году зональный выставком, приехавший в Кызыл, заключил договор с двенадцатью живописцами и графиками и с шестнадцатью народными мастерами-камнерезами Тувы.

Все более уверенно выступают тувинские мастера и на больших выставках всероссийского и всесоюзного значения, показывают свое искусство в Москве, а также на ответственных смотрах за рубежом. Впервые в Москве их работы появились на второй республиканской выставке «Советская Россия» (1965). Это были картина «На берегах Енисея» С. К. Ланзы и линогравюра «Ак-Баштыг» М. А. Петрова. С тех пор тувинские художники прочно закрепили за собой право участия на больших всероссийских и все-



Б. С. Дупчур. Погонщик верблюдов. 1980

союзных выставках, успешно экспонируя свои работы на республиканских выставках «Советская Россия» (1967, 1970, 1975, 1980), «По родной стране» (1972, 1981, 1983), «Мы строим БАМ» (1979), на всесоюзных выставках художников театра и кино (1967 и др.), народного искусства (1979), творчества молодых художников, на специальных тематических выставках («Всегда начеку», «Слава труду» и других). В 1967 году работы тувинских камнерезов экспонировались в Монреале на Международной выставке «Экспо-67», в 1962 году работы юных тувинских резчиков были показаны на выставке художественного и технического творчества советских детей в США; в 1976 году прошла большая ретроспективная выставка тувинского искусства в Монгольской Народной Республике. Познакомились с творчеством тувинских мастеров также зрители Японии, Швеции, Испании, Норвегии, ФРГ, ГДР, Польши, Чехословакии и других стран мира.



Д. Х. Дойбухаа. Араг с сарлыком. 1979



Б. С. Байынды. Всадник. 1977



А. С. Кагай-оол. Сосуд. 1980

Особенно большое значение из всех выставок за пределами республики, в которых участвовали тувинские художники, имела выставка шестнадцати автономных республик РСФСР в Москве, открытая весной 1971 года. Это был первый полный показ основных достижений тувинского изобразительного искусства и народного творчества за тридцать лет (было представлено около двухсот произведений, созданных за период от начала 1940-х до начала 1970-х годов, сорока шести авторов). Широкое общественное признание тувинского искусства, рост его авторитета во всесоюзном масштабе были связаны именно с этой выставкой.

Следующим этапным событием становятся выставки профессионального изобразительного искусства (в залах Государственного Исторического музея) и народного творчества (в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства) в Москве. Они были открыты в дни литературы и искусства Тувинской АССР, посвященные 40-летию автономной республики, осенью 1984 года.

Достижения тувинской художественной культуры не раз отмечались премиями и правительственными наградами. В 1972 году лауреатами Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина стали тувинские мастера-резчики Р. А. Аракчаа, Б. С. Байынды, Х. К. Тойбухаа, М.-Д. С. Хертек, республиканскую премию Тувинской АССР получил в 1974 году С. К. Ланзы, премию Ленинского комсомола — в 1976 году резчик Д. Х. Дойбухаа, в 1978 году живописец С. Ш. Саая, в 1980 году живописец В. А. Ховалыг. Почетного звания заслуженного художника РСФСР были удостоены С. К. Ланзы (1968) и Х. К. Тойбухаа (1970), одиннадцать человек (к 1983 году) были отмечены почетными званиями автономной республики, в том числе Х. К. Тойбухаа имел самое высокое звание — народного художника Тувинской АССР.

Все успехи тувинского изобразительного искусства были достигнуты и приумножены в системе тесных, действенных интернациональных связей, в процессе плодотворного взаимодействия с искусством других народов СССР, прежде всего с русским советским искусством, к богатому творческому опыту которого не раз обращались тувинские мастера.

С Тувой связано творчество целого ряда известных советских художников — москвичей и представителей других культурных центров России, которые в разные годы приезжали в Кызыл, совершали поездки по районам республики, собирали здесь материал, находивший впоследствии отражение в картинах, пейзажах, портретах, скульптурных композициях или графических сериях. Зачастую исполняли они ответственные заказы, связанные с созданием памятников, произведений монументально-декоративного

искусства в Туве, с оформлением спектаклей Тувинского музыкально-драматического театра и ансамбля «Саяны».

Значительный след в культуре Тувы оставили московский скульптор Б. И. Дюжев — автор памятника В. И. Ленину в Кызыле, мастер монументальной живописи А. В. Васнецов и скульптор Д. М. Шаховской — авторы живописно-витражного и пластического декора нового здания Тувинского музыкально-драматического театра (1977), художник театра Ю. М. Ракша, оформивший ряд спектаклей на кызыльской сцене. Благодаря живописным полотнам В. А. Игошева, Б. Н. Попова и других московских художников, неоднократно приезжавших в этот край, тувинская тематика становилась известной далеко за пределами республики, органично входила в экспозиции выставок в Москве и других городах Российской Федерации.

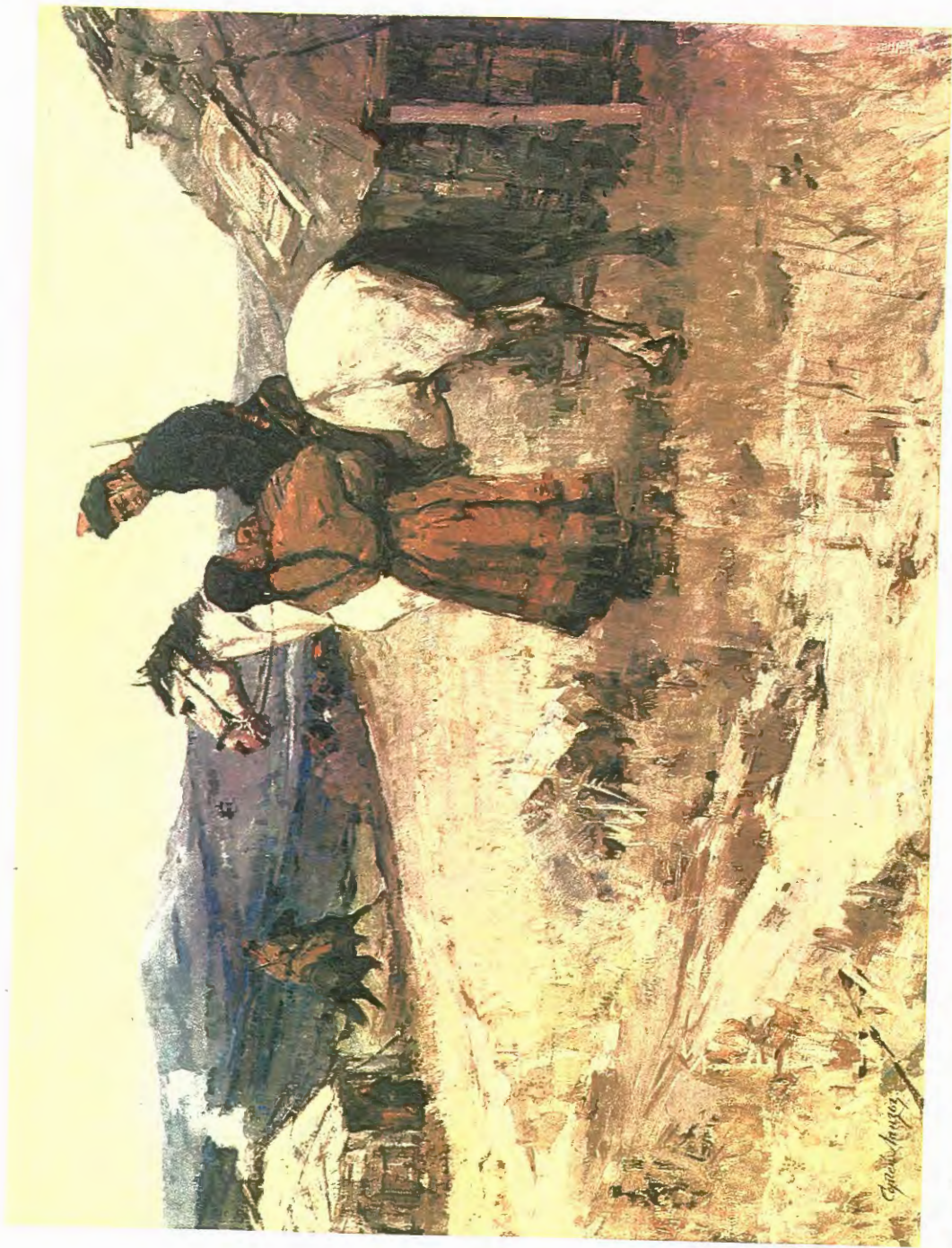
Приезды в Туву известных московских художников вели к укреплению личных контактов между деятелями искусства столицы и автономной республики: некоторые московские мастера принимали участие в совместных с тувинскими художниками выставках, поездках по районам республики, консультировали начинающих и самодеятельных художников, показывали в Кызыле персональные выставки-отчеты. Так, например, московский живописец Б. Н. Попов, чье творчество с 1963 года тесно связано с Тувой, показывает созданные в результате поездок работы на персональных выставках в Москве (1964, 1977, 1979) и в Кызыле (1964, 1981), на совместной с художником А. И. Сахановым тематической выставке «Тува — центр Азии» (1966).

С конца 1970-х годов начинается целенаправленная, организованная Союзом художников СССР работа творческих групп, объединяющих мастеров искусств разных союзных республик. Большую стимулирующую роль в подъеме тувинской живописи и графики сыграла деятельность творческой группы Союза художников СССР в Туве в августе—сентябре 1982 года. Более сорока дней продолжалась работа художников в разных районах республики, завершившаяся отчетной выставкой «Земля и люди» в Кызыле. В ней приняли участие представители девяти союзных республик, одиннадцати городов — Москвы, Ленинграда, Воронежа, Киева, Баку, Тбилиси, Ташкента, Алма-Аты, Ашхабада, Таллина, Кишинева. Вместе с ними успешно работали, как бы заново открывая для себя страницы жизни трудового народа своей республики, и участвовали на отчетной выставке «Земля и люди» художники Кызыла Ю. Д. Деев, С. Ш. Саая, И. Ч. Салчак, В. А. Ховалыг.

Наряду с укреплением творческих связей между художниками Тувинской АССР и Москвы, Ленинграда, различных союзных республик интен-



В. Ф. Демин. Народный хурал — обсуждение Декларации. 1946



С. К. Ланзы. К партизанам. 1959—1967

сивно идет процесс обмена творческим опытом с наиболее этнически и территориально близкими к Туве народами Сибири. Развивая исторически сложившиеся культурные связи с Якутской АССР, Бурятской АССР, Хакасской автономной областью, Красноярским краем, Горно-Алтайской автономной областью Алтайского края, художники Тувы принимают у себя и организуют в столицах братских автономных республик и в центрах соседних автономных областей (в частности, в Якутске, в Абакане) выставки, проводят дни культуры, выезжают в командировки для изучения творческого опыта соседей. Большую пользу принесла, в частности, поездка группы мастеров тувинского народного искусства в 1983 году в Улан-Удэ с целью изучения опыта возрождения народного ювелирного искусства в Бурятии: у своих коллег тувинские мастера получили не только ценные советы, рецепты технологии художественного литья, но и необходимые на первых порах материалы (кораллы для инкрустации ювелирных изделий). Уже осенью 1983 года на выставке в Кызыле демонстрировались произведения ювелирного искусства.

14 марта 1983 года было принято постановление руководящих органов власти «О мерах по дальнейшему развитию культуры и искусства Тувинской АССР».

Тувинская художественная культура имеет свои неповторимые особенности, ярко выраженные черты национального своеобразия, что находит проявление в тематике, в художественной стилистике, в особенных формах живописи, графики, скульптуры — резьбы по камню.

В живописи Советской Тувы качественно новым явлением становится сюжетно-тематическая картина, посвященная важнейшим историческим событиям в жизни тувинского народа. Ее формирование начинается во второй половине 1940-х годов, интенсивно идет в 1950—1960-е годы, вовлекая в сферу работы над сюжетно-тематическими полотнами сильнейших национальных, тувинских и русских живописцев Кызыла, и достигает высокого идейно-качественного уровня в 1970-х годах.

Одной из первых картин качественно нового уровня стало полотно В. Ф. Демина «Народный хурал — обсуждение декларации» (1946). Это уже не просто фиксация конкретного факта, не просто этюд с натуры. Художнику удалось достичь масштабных исторических и художественных обобщений. Изображая собрание аратов в одном из районов Тувы (не правительственное заседание, не знаменитую VII чрезвычайную сессию Малого хурала, состоявшуюся в августе 1944 года, а один из многих, широкой волной прошедших по всей Туве митингов, на котором трудящиеся республики живо обсуждали декларацию о вхождении ТНР в СССР), художник ста-

рался донести до зрителя те искренние и непосредственные чувства радости и согласия, которые вместе со всем своим народом он испытал в памятном 1944 году. Он был участником и очевидцем многих таких народных хуралов, происходивших в степи, на летних пастбищах. Композиция построена по центрическому принципу. Намечая в несколько эскизной манере массу людей, художник ограничивается живописно-психологической разработкой отдельных персонажей первого плана (молодая мать с ребенком, старик, задумчиво курящий трубку, вернувшийся с войны солдат с орденами, арат, внимательно прислушивающийся к словам чтеца). В целом же Демин акцентирует, главным образом, мажорным колоритом, передачей яркого солнечного освещения общее настроение душевной свободы, радости, ликования.

Тема добровольного присоединения Тувы к Советской России и в дальнейшем не раз привлекала к себе живописцев. Однако авторам не всегда сопутствовали удачи. Уже на рубеже 1940-х — 1950-х годов в сравнительно молодой тувинской живописи стала заметна отнюдь не украшавшая ее тенденция, дошедшая сюда как болезненное поветрие некоторых общих противоречий развития советского искусства, ложных эстетических установок той поры. Она выразилась тогда в создании картин в худшем смысле слова парадно-официозных, в которых чувствовались искусственная заданность ситуации, нарочитая приподнятость, приглаженность, получившие позднее название «лакировка действительности». Причем в Туве, может быть, в силу ее удаленности от тех культурных центров, где уже во второй половине 1950-х годов происходили решающие сдвиги в судьбах российской живописи, негативная инерция, определявшая склонность к созданию такого рода «парадных» исторических полотен, держалась довольно долго. Примером может служить законченная в 1959 году большая картина В. Ф. Демина «Заседание Президиума Верховного Совета СССР о приеме ТНР в состав Советского Союза», лишенная художественной убедительности.

Лишь позднее, в 1960-е годы, главная тема тувинской исторической живописи, связанная с событиями 1944 года, обретает подлинно эмоциональную глубину и близость к исторической правде. Решающую роль в этом обновлении тематической живописи сыграл один из ведущих художников Тувинской АССР на новом этапе, первый живописец — выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина С. К. Ланзы.

Картина Ланзы «Праздник воссоединения с Россией» (1967) повествует о манифестации трудящихся Кызыла эмоционально убедительно, с душевной искренностью и большим живописным мастерством. В самой системе живописи, в характере композиции с ее панорамной цельностью и одно-

временной миниатюрной проработкой деталей, в активном колористическом строе ощутима новая для тувинской тематической картины декоративность. В звонкой гамме выделены контрастнозвучные, напряженные в праздничные сочетания красного и зеленого, белого и черного, синего и золотисто-охристого цветов. Вытянутый по горизонтали формат картины дает возможность художнику запечатлеть широкую панораму города, открывающийся за ним вид на дальние степи и голубые горы. Праздничная толпа горожан разбита художником на множество отдельных фигур и групп, каждую из которых интересно рассматривать как маленькую жанровую сценку, обладающую исторической достоверностью и чуть наивной, но очаровательной занимательностью. Здесь и трибуна, украшенная флагами, и ребятишки, и советские воины, и гарцующие верхом араты в красочных национальных костюмах, и даже автопортрет самого художника — тувинского юноши, занятого работой над этюдом (в 1944 году семнадцатилетний Сергей Ланзы действительно жил в Кызыле, занимался в изостудии под руководством В. Ф. Демина, делал зарисовки и писал на пленэре, на улицах города).

С началом творческой деятельности С. К. Ланзы диапазон исторического жанра в тувинской живописи заметно расширяется. Его дипломная картина «К партизанам» (1959), написанная в Ленинграде под руководством Е. Е. Моисеенко, решительно вводила в тувинскую живопись новую романтическую ноту. Тема национального партизанского движения 1919—1921 годов, участия тувинских трудящихся в революции была еще мало разработана. Еще не связывая свою картину с каким-либо определенным, известным историческим событием, молодой художник трактовал тему революционно-го движения в лирическом плане: молодая тувинка провожает в дальнюю дорогу бойца, уже мчатся вдаль по дороге в горы его товарищи, беспокойно курится дымок над одинокой юртой, и силуэт винтовки за спиной всадника жестко рассекает холодное небо.

По возвращении на родину из Ленинграда, особенно в первые десять лет (1959—1969), Ланзы уделяет большое внимание работе над исторической картиной, изучает историческую литературу, пишет картины и создает в различных вариантах эскизы картин, посвященных Октябрьской революции, гражданской войне и партизанскому движению в Туве («На заре революции»; «Красные партизаны в Туве»; «Совещание представителей хемчикских хошунов с представителями командования красных партизан. Лето 1921 года»; «Приезд красных партизан с победой с Тарлашкынского боя у монастыря в Самагалтае» и другие), а также более далекому прошлому, связанному с мрачной эпохой господства маньчжурских владык («Мрачное прошлое»; «После восстания 60 богатырей»; «Допрос» и другие). Исто-

рическая живопись Ланзы 1960-х годов имеет много точек соприкосновения с театральным искусством, которому художник в те годы, работая в Тувинском музыкально-драматическом театре, отдавал много творческих сил. Опыт сценографа, знание национальной драматургии во многом помогли Ланзы-живописцу. Место действия в его картинах нередко воспринимается как сценическая площадка, эффекты освещения усилены, сформированы, а само действие представлено в кульминационный момент драматического конфликта или как торжественный апофеоз, или печальный финал. Так, в эскизе к картине «Допрос» намечается напряженный психологический поединок: с одной стороны — нойон в кроваво-красной одежде, чиновники, судьи, палачи; с другой стороны — привезенные для страшной расправы пленные повстанцы, могучие богатыри. Драматизм момента художник подчеркивает живописными эффектами. В эскизах и различных вариантах картины «Мрачное прошлое», повествующей о подавлении антифеодалного «восстания 60 богатырей», о трагических событиях 1885 года, изображен эпилог исторической драмы: водруженная на столбе голова казненного повстанца, женщина с ребенком на руках, опустившаяся перед ним на колени. Пейзаж (орлы в степи, покрытое тучами небо) носит несколько театральный, драматизированный характер. Столб с головой казненного и фигура женщины с ребенком выделены светом, словно выхвачены лучом театрального прожектора.

К историческим темам весьма широкого диапазона обращаются вслед за В. Ф. Деминым и С. К. Ланзы другие художники Кызыла старшего и среднего поколения. Т. Е. Левертовская одна из первых в тувинской живописи начинает работать над образом В. И. Ленина, создает несколько вариантов картины «В. И. Ленин и дети», в которой ей не удается, однако, избежать налета слащавости. Более естественно и органично в историческую живопись Т. Е. Левертовской входит тема Великой Отечественной войны, воспоминания о которой живы в сердце художницы. Именно в годы войны начинала она свой путь, создавала первые жанровые композиции, отражавшие настроения советских людей в годы испытаний («Письмо с фронта», 1942). Спустя много лет Т. Е. Левертовская пишет картину «Голос Москвы» (1983), изображая тувинских аратов степи, слушающих военные новости. Лирический характер пейзажа, пронизанного светом догорающего заката и сероватой мглой сгущающихся сумерек, оказывается созвучным тревожному и грустному настроению людей.

В жанре исторической живописи работает также Г. С. Суздальцев. Многие местные исторические события для него, уроженца Тувы, участника Великой Отечественной войны, вернувшегося в Кызыл после демобили-



Г. С. Суздальцев. Всетувинский хурал. 1981

зации из Советской Армии в 1946 году, были частью личной биографии, и свежесть непосредственных впечатлений очевидна, ощутима в таких его исторических картинах, как, например, «Хурал» (1981), запечатлевшей выступление первого секретаря Тувинского обкома КПСС С. К. Тока перед трудящимися в послевоенные годы. Иной, более романтический характер носит картина «Верность (памяти убитого корреспондента — тувинского агитатора Оюна Курседи)» (1977), где на фоне высокого неба изображен конь, стоящий над телом погибшего хозяина.

На протяжении многих лет шла работа Г. С. Суздальцева над картиной «Всетувинский хурал». Законченная в 1982 году и предназначенная для Историко-мемориального комплекса в селе Кочетове, она была задумана художником еще в 1950-х годах, когда своими воспоминаниями об исторических событиях августа 1921 года в селе Кочетове (бывшей Атамановке)



Г. Л. Торлук. Клятва бойцов. 1967

с ним делились участники этих событий, красные партизаны Тувы С. К. Кочетов и А. М. Никитин. В работе над многофигурной композицией Суздальцев использовал фотоматериалы из архива краеведческого музея, историческую литературу. Он стремился к почти энциклопедическому охвату тех явлений, тех социальных сил, которые были движущими в тувинской народной революции. Картина включает множество исторических портретов конкретных лиц — участников Всетувинского хурала, провозгласившего в 1921 году создание Тувинской Народной Республики (председательствующий Буян Бадырги за столом президиума, рядом с ним представители Советской России — И. Г. Сафьянов и Я. С. Чугунов, стоящие справа и слева от стола командиры партизанских отрядов С. К. Кочетов и М. А. Турков, за спиной Кочетова — хакаска Акси́нья, справа на белом коне — Оюн Курседи, на первом плане с ребенком на руках жена партизана А. М. Никитина Варвара и другие), а также обобщенные образы представителей трудящихся аратов Тувы, рабочих с приисков, ламаистского духовенства, гостей и наблюдателей, прибывших на Всетувинский хурал из Монголии, из Читы (Дальневосточной республики). При этом художник стремился выявить различные отношения персонажей к обсуждаемой декларации: надежду и радость бедняков, сомнения людей, еще не примкнувших к революции, глухую враждебность противников нового строя. Массу людей объединяет пейзаж с белыми юртами, коновязями вдаль и цепью синих гор у горизонта.

Некоторые тенденции, которые определила в советском искусстве концепция «сурового стиля», хотя и со значительным запозданием, внесли в национальную тематическую живопись тувинские художники более молодого поколения. Это коснулось прежде всего исторического жанра. Воспитанники Иркутского художественного училища (Г. Л. Торлук — выпускник 1963 года, С. Ш. Саая и А. Х. Бовейлен — 1964 года), они активно включились в творческую работу в середине 1960-х годов. Их первые исторические и жанровые полотна, с одной стороны, несли на себе явный отпечаток «сурового стиля», с другой стороны — свидетельствовали о повышенном интересе к декоративному началу, к возможности обогащения станковой картины некоторыми мотивами народного искусства, приемами художественной стилизации под старинный примитив, бурхан, под узорную роспись или аппликацию.

Особенно характерна в этом отношении картина Г. Л. Торлука «Клятва бойцов» (1967). Декоративное начало здесь выступает со всей определенностью. Своеобразный узор обрамленных извилистыми контурами и ритмически взаимосвязанных друг с другом алых, белых, свинцово-серых пятен,



С. Ш. Саая. Две матери. 1985

обозначающих облака, носит в то же время символический характер. Словно красные кони революции, летят по встревоженному небу эти тучи. Дымок от бедной юрты арата, поднимаясь вверх, тоже включается в этот вихрь, завивается цветными лентами. Орнаментальная система и тональность этого неба вызывают ассоциации с тувинской народной живописью, вышивкой, аппликацией. Низкий горизонт способствует усилению ощущения монументальности. Темные фигуры рисуются на фоне огромного неба и потому кажутся плоскими, но эта декоративность не мешает убедительности социальных, исторических и психологических характеристик, выражению в картине героического пафоса. Изображена сцена прощания у низкой маленькой юрты. Двое бойцов уходят на фронт: русский раненый красноармеец и тувинский партизан, который бережно принимает из рук старика-отца оружие. Удачно определены масштабные соотношения изображений. Композиция захватывает динамикой и драматичностью. В ней все — в состоянии вихря, бури, взлета. Ветер резко относит в сторону полы шинели, халатов. В картине убедительно раскрыта идея прихода революции на тувинскую землю: запыхало пожаром небо, поднялись на борьбу богатыри XX века — красные партизаны, и яркие цветы, желтые, синие, распустившиеся в степи, тоже стали как бы частью общей «весны человечества».

Историко-революционная романтика звучит в ранних полотнах С. Ш. Саая. Его картина «Партизаны» (1967) отличается суровой и мужественной тональностью, энергичной лепкой характеров. В едином строю, как бы перед лицом истории, запечатлены на ней тувинские партизаны и русские красноармейцы, молодые и уже пожилые бойцы. Глаза этих людей прямо встречают взгляд зрителя, словно герои картины ведут немой диалог со своими духовными наследниками, с людьми 1960-х годов. В картине «Первые комиссары просвещения» (1968) С. Ш. Саая создает образы тех, кто пришел дать грамоту тувинским аратам, в ореоле героики 1920-х годов.

Заметно обогащается тувинская историческая живопись на протяжении 1970—1980-х годов. Она становится сложнее и вместе с тем как бы тоньше, дифференцированное по своему эмоциональному строю, философскому содержанию, по кругу оказавшихся в поле зрения художников исторических явлений, по способам установления душевного контакта со зрителем. Наряду с героико-драматическими, более полное и разнообразное звучание в исторической живописи получили лирические мотивы. Художники как бы острее почувствовали неповторимую ценность любой человеческой жизни. Внимание исторических живописцев Тувы в 1970-х годах переключилось с внешней стороны событий, в показе которых раньше преобладали некоторая театральность или преувеличенная торжественность, на глубинную суть пережи-

ваний, мыслей, чувств исторического персонажа, на анализ духовного мира личности.

Эта эволюция исторического жанра картины особенно интересно протекает в творчестве С. Ш. Саая, который очень плодотворно, с нарастающей творческой энергией работает на всем протяжении 1960-х, 1970-х и 1980-х годов²². В 1970-е годы его историческая живопись, по сравнению с несколькими односторонними, прямолинейными в своем суровом героико-драматическом пафосе картинами предыдущего десятилетия, становится более лиричной, проникновенной. Заметно расширяется круг интересующих художника явлений и глубокой старины и совсем недавней истории, памятников национальной культуры и интернациональных связей. В двух вариантах картины «Памятники старины (Вечность)» (1972 и 1976 гг.) он изображает скульптурные «балбалы» — каменные идолы Тувы древнетюркской эпохи. На фоне современного города, несколько взбудораженного стройкой, у стены здания музея, эти серовато-зеленые, словно патинированные пылью веков, чуть загадочные камни стоят торжественно и величаво, навевая современнику глубокие раздумья о вечности.

В картине «Хранитель старины» (1974) Саая изображает стоящего на земле рядом с каменными идолами старика в темно-красном халате, задумчиво раскуривающего длинную трубку. Исторический аспект такой композиции приобретает своеобразную многозначность: это повествование и о той глубокой древности, когда создавались на тувинской земле неведомыми художниками древнетюркских племен каменные изваяния, и о той поре, когда в разбросанных по тувинским степям монастырях-хурэ жили подобные изображенному старцу мудрецы и ученые, художники и хранители старины, и о современности, когда древние идолы и камни с петроглифами стали экспонатами научных музеев, а традиции дедов и прадедов продолжают нынешние «хранители старины».

Отнюдь не замыкая круг своих исторических интересов на темах, связанных с глубокой древностью, с романтикой «седой старины», С. Ш. Саая пишет картины «Возвращение тувинских добровольцев с Великой Отечественной войны» (1974), «Красные партизаны у подножия Танну-ола» (1974—1977), «Красная юрта (Ликбез)» (1977). В облике персонажей этих картин, простых, скромных людей, земляков художника, все непосредственно, правдоподобно, искренне и сердечно. В обрисовке типов, например, взрослых учеников (среди которых и белобородые старцы), почтительно внимающих юному учителю, в картине «Красная юрта (Ликбез)», у Саая порою проявляется теплое чувство юмора, его интересуют многочисленные жанровые подробности, приметы быта. Он любовно выписывает характерные детали,



вплоть до старинных узоров на дверях юрты. При этом высокое мастерство позволяет ему создать очень цельный, гармоничный художественный образ глубокой эмоциональной наполненности и живописного очарования. В «Красной юрте» вся сцена как бы окутана теплым розовым светом. Отсюда двойной смысл названия. «Красная юрта» в Туве 1930-х годов — это школа, очаг культурной революции, и по живописи — это действительно «красная юрта». В этом смягчающем контрасты розовом свете особые чистоту и нарядность обретают все цвета, материалы, наделенные каждый своей эстетикой выразительности: золотистая земля, мягкий войлок круглой юрты, шелковые алые ленты, украшающие ленинский портрет, «школьная доска» (на таких кусках отбеленной, натянутой на раму кожи буквы процарапывались заостренной палочкой), белый праздничный халат молодого учителя. В образе юноши-учителя, вдохновенно ведущего свой урок, Саая вложил заряд какой-то особенной, личной нежности, связанной с памятью о давно умершем отце — пламенном пропагандисте и просветителе начала 1930-х годов.

Новую и, можно сказать, редкую историческую тему поднимает С. Ш. Саая в картине «Экспедиция Николая Рериха в Центральной Азии» (1978): Изображая караван всадников на горной дороге, художник проявляет отличное знание и географического маршрута, и всех обстоятельств, связанных с научной программой и гуманными, мирными целями экспедиции Рериха. Вместе с тем вся картина одухотворена эмоциональным волнением прикосновения к памяти о Рерихе, человеке, увлеченном благородной, творческой целью, сохранившем и в глубокой старости мужество отважного путешественника, любознательность, восприимчивость к красоте. Разворачивая перед глазами зрителей панораму величественных синевато-фиолетовых, припорошенных серебристым снегом гор, высокой стеной поднимающихся над светлыми водами реки, художник как бы приглашает разделить с участниками экспедиции, с самим Рерихом восхищение дикой и прекрасной природой Центральной Азии.

К ответственной и сложной исторической теме, связанной с антифеодальным восстанием Самбажика в Туве, обращается С. Ш. Саая в триптихе 1982 года «Самбажик».

На рубеже 1970-х — 1980-х годов видное место исторический жанр начинает занимать в живописи А. Х. Бовейлена. В картине «Прощание (Проводы)» (1979—1980) он акцентирует эмоциональную сторону события — печаль молодой жены, склонившей голову на грудь мужа, переживания сына, который и горд за своего отца, уходящего на войну, и встревожен. Активную роль в образном строе этой картины играет зимний пейзаж.



Ю. Д. Деев. Товарищ Ленин. 1974



Ю. Д. Деев. И девушки уходят на войну. 1979



В. А. Ковалык. Детство моего отца. 1980

Торжественно-романтический характер обретает картина Бовейлена «Возвращение» (1979—1980), выдержанная в густой, темной красочной гамме.

Значительный след в развитии живописи Тувы (особенно исторической) оставил художник Ю. Д. Деев, успешно работавший здесь в 1970-х годах. Его картины представляют собой как бы лирическое проникновение в прошлое, поэтическое исследование этого прошлого.

Уже в ранних картинах, созданных вскоре после приезда в 1971 году в Кызыл, Деев обнаружил замечательную способность известную историческую тему повернуть по-новому, дать ей оригинальную образно-сюжетную и эмоциональную интерпретацию. Это сказалось в его работе над картиной «Начало» (1973), посвященной восстанию 60 богатырей. Прежде тувинская живопись отражала, главным образом, трагический исход, разгром, печальный финал этого восстания; Деева увлекло и заинтересовало другое — полное тревог и надежд начало. Он изобразил группу всадников в степи — ночную встречу заговорщиков. Чуть закругленная линия горизонта, глубокая даль без единого огонька и предмета, холодное темное небо без звезд — все это создает впечатление безмерности вселенной, глухой и равнодушной к страданиям и душевным порывам людей.

Работая в Туве, Деев сложился как интересный, мыслящий художник, которому есть что сказать своими картинами людям. Он постоянно как бы приглашает зрителя к совместному размышлению.

К последним годам работы Деева в Кызыле относятся исторические полотна, посвященные эпохе Великой Отечественной войны, участию в ней тувинского народа. В картине «И девушки уходят на войну» (1979) тонко раскрыты художником и горечь прощания с близкими, и высокое чувство гражданской ответственности, которое легло в суровый час на девичьи плечи. Картина, при всей сдержанности колористической гаммы, очень выразительна по цвету, по переливам интенсивных, звучных оттенков синего, зеленого, красного. Дыхание эпохи Великой Отечественной войны, ее тревожных известий, ее горьких буден чувствуется и в картине «Юрта учителя» (1979) с выразительным предметным миром (печка-буржуйка, черная тарелка радиорепродуктора, школьная доска).

Интерес к исторической тематике активно пробуждается у молодых тувинских живописцев 1970—1980-х годов. Нередко эти живописцы вносят в историческую картину лирическое, «исповедальное», неповторимо индивидуальное начало. Оно связано с их представлением об историческом герое как об очень близком человеке, может быть, старшем брате, родном отце или деде, чьи душевные движения им хорошо понятны. С такой эмо-

ционально близкой дистанции писал юного партизана с буденновским шлемом в картине «Перед сражением» (1968) молодой М. Ч. Монгуш, начинавший работать как живописец.

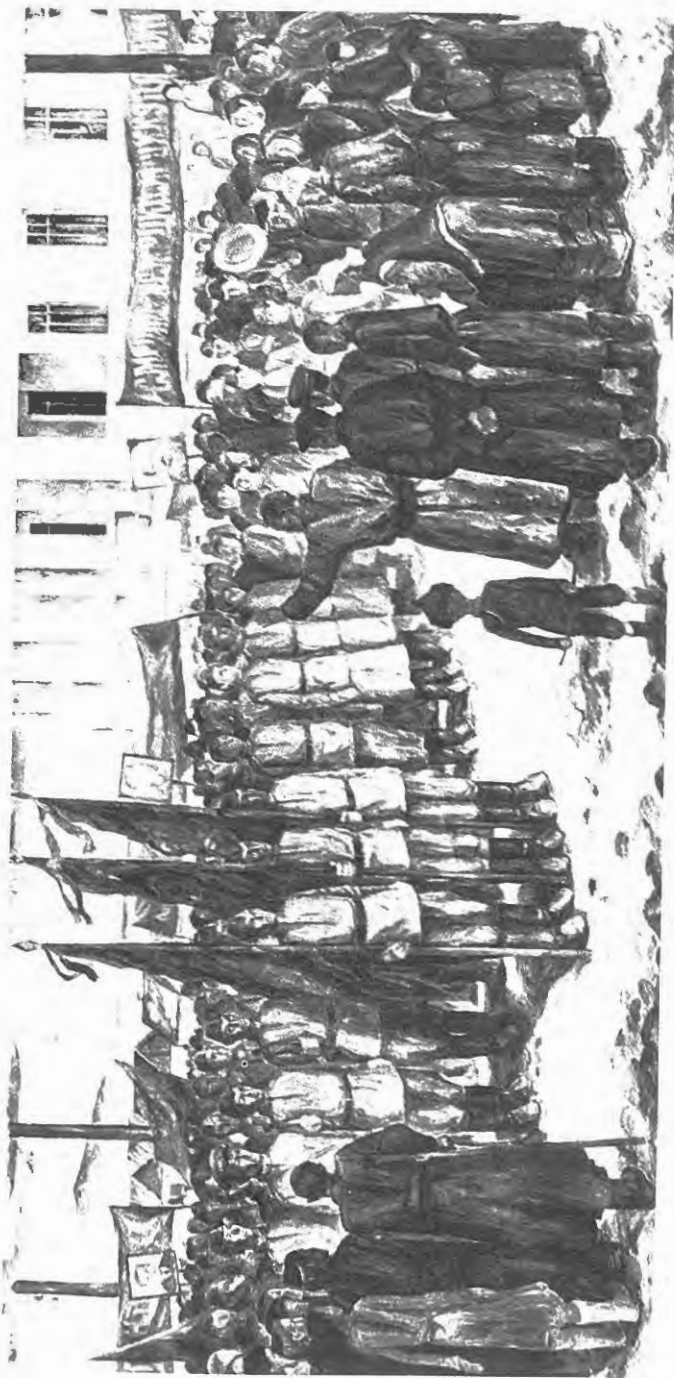
В лирическом ключе решает свою картину «Детство моего отца» (1980) В. А. Ховалыг. Не связывая ее сюжетно с каким-либо значительным историческим событием или этапом, художник больше всего заботится об эмоциональном содержании образа, стараясь представить, что мог чувствовать его отец, подросток суровой военной поры.

Более глубокому овладению молодыми художниками историко-революционной тематикой способствовало широко отмеченное в Туве в 1981 году 60-летие тувинской народной революции (образования ТНР). Выполняя заказы к юбилейной выставке для экспозиции Историко-мемориального комплекса в селе Кочетове, оформляя различные общественные интерьеры, живописцы (О. М. Ондар-оол, В. Ф. Хлызов, А. С. Феоктистов и другие) создали исторические портреты партизан, изучали материалы, освещающие революционное прошлое Тувы. На этой основе началась творческая работа над картинами, порою с большой эмоциональной силой раскрывающими драматизм исторических событий.

Одна из таких картин — «Братья» В. Ф. Хлызова. Изобразив русского и тувинца — красных партизан, преклонивших колени у ручья, художник заостряет внимание на душевных переживаниях своих героев, тактично раскрывает глубокое и полное взаимопонимание между персонажами, не нуждающееся в лишних словах и жестах.

Богатыми живописными качествами обладает картина О. М. Ондар-оола «Прощание» (1982), задуманная как часть будущего исторического триптиха, в центре которого — изображение народного хурала, слева — сцена обучения семьи аратов («Ликбез» 1930-х годов), а справа — прощание с родными молодого арата, уходящего на защиту революции, к красным партизанам. В сцене прощания тонко выявлены все оттенки психологического состояния, характера персонажей: душевный порыв мальчика, мужество отца, сдержанная сила и духовная стойкость тувинской женщины. Холодная светлая гамма голубых, фиолетовых, синих оттенков выявляет романтическое очарование несколько необычного пейзажа горного ущелья, где происходит сцена прощания.

По сравнению с историческим, бытовой жанр в тувинской живописи уже с 1940-х годов получил более массовое развитие. Почти каждый из работавших в Кызыле живописцев создавал произведения, отражающие современную действительность и все происходящие в ней перемены, связанные с социалистическим строительством. Быт и труд пастухов-аратов,



К. Д. Десев. Прощание. 1982

таежных охотников и оленеводов, традиционные народные праздники, национальные танцы, спортивные состязания тувинской молодежи, особенно сцены национальной борьбы («хуреш») — все это давно и прочно стало традиционными мотивами тувинской жанровой живописи. Вместе с тем большую зоркость и повышенный интерес живописцы Тувы всегда проявляли ко всему новому, что буквально на их глазах меняло и привычный быт, и внешний облик, и характер трудовой деятельности народа. Не меньше, чем об аратах-пастухах в степи или об оленеводах в тайге, было написано в Туве картин о студентах, строителях, геологах, о пограничниках, несущих службу на далеких заставах, о современной молодежи, о новом семейном, городском и сельском укладе жизни.

На раннем этапе, в 1940—1950-х годах, в жанровой живописи, связанной темой современности, еще недостаточно высоко было развито художественное начало. Порою не хватало мастерства и опыта, чтобы от фиксации конкретного жизненного факта перейти к более сложному анализу, создать образы, в которых жизненная достоверность сочеталась бы с масштабностью социальных обобщений и с поэтической возвышенностью. Небольшие жанровые полотна 1940-х годов носили этюдный характер, действие было мало разработано, сюжетное начало — пассивно, так что картина такого рода мало чем отличалась от портретного (девушка в национальном костюме, девушка с букетом цветов, старик, раскуривающий трубку, всадник на коне и т. п.) или пейзажного этюда (Кызыл строится, юрты в степи, стадо в горах и т. д.).

Чуть позже на смену такому «этиюдизму», свидетельствующему о сравнительной неразвитости сюжетно-тематической живописи, пришла иная, не слишком благоприятная тенденция. Условно ее можно назвать «дидактической», а также «иллюстративной». Уделяя мало внимания художественной стороне (отчасти в силу недостаточной опытности, мастерства, отчасти потому, что это казалось не слишком важным), художники сочиняли «агитационные» картины (теперь уже не только и не столько списывали с натуры, сколько именно сочиняли), пропагандируя новый быт, новую культуру, дружбу с народами Советского Союза и т. п. В показе примет нового в народной жизни ощущались некоторые прямолинейность и упрощенность. Казалось, художник хорошо знал, как должна, к примеру, выглядеть образцовая советская семья, образцовая рабочая бригада или образцовое колхозное звено, образцовая стройка или образцовая уборка урожая, но его мало заботило, насколько достоверно да и вообще художественно ли отображение в его картинах современной действительности.

В 1940—1950-х годах в Туве работало сравнительно немного художни-

ков, но почти у каждого живописца такие картины были: их писали по заказам для различных учреждений, готовили к тематическим выставкам. В фондах Тувинского республиканского краеведческого музея имени 60-ти богатырей хранятся, к примеру, давние работы С. К. Ланзы, созданные еще до поступления в институт. Самая ранняя из них «Прививка оспы», датированная 1945 годом, была написана восемнадцатилетним, начинающим художником. В первой половине 1950-х годов были исполнены «Новоселье» (семья арата переселяется из юрты в новый дом) и «Новая песня» (вариант темы новоселья с той разницей, что здесь вещи уже расставлены).

Лишь в редких случаях сила дарования и творческое вдохновение позволили тувинским живописцам той поры прорваться сквозь упрощенность, наглядную иллюстративность, искусственную заданность благополучных решений и создать посвященные современности сюжетно-тематические картины одновременно и правдивые и поэтичные, обладающие живописными достоинствами и способные волновать зрителя искренностью выраженных чувств. Такой успех выпал на долю художника В. Ф. Демина, создавшего картину «Молодые араты Советской Тувы» (1947—1950). Она была принята (от Тувы впервые) на Всесоюзную художественную выставку 1950 года. Группу всадников художник изобразил на фоне весенней степи и далеких розовато-сиреневых гор. У подножия гор вдали видны каркасы и свежие деревянные срубы домов вырастающего на месте прежних кочевий поселка. Картина привлекает мажорностью, свежестью колорита, лирическим характером пейзажа и выразительностью образов главных героев.

В дальнейшем лирическое направление в тувинской жанровой живописи усилилось. Убедительные, подкупающие своей искренностью образные решения появились в творчестве целого ряда художников, начавших работать еще в 1940-е годы (В. Ф. Демин, В. Л. Тас-оол, С. К. Ланзы, Г. С. Суздальцев, Т. Е. Леверттовская, К. С. Кузнецова). Это в известной мере спасало бытовой жанр от излишней дидактичности и наглядно-иллюстративной упрощенности, поднимало искусство молодой автономной республики на более высокий качественный уровень.

Характерны в этом отношении картины «С концерта» (1959) К. С. Кузнецовой, «Борцы» (1961) В. Л. Тас-оола, созданные в середине 1960-х годов жанровые композиции С. К. Ланзы «Первый выход на сцену», «С работы», «Юность Тувы». Последняя (работа 1967 года) вместе с пейзажами художника была удостоена премии. Эта картина уже свидетельствовала о стремлении Ланзы от лирического повествования, основанного на непосредственных наблюдениях, перейти к поэтическим обобщениям.

Лирическая проникновенность была свойственна многим жанровым



К. С. Кузнецова. С концерта. 1959

картинам Т. Е. Леверттовской, в которых большое место занимала детская тематика, образы молодых тружеников Тувы. В ряду таких картин — «Дети» (1942), «На полевом стане» (1949), «Закладка силоса» (1958), «Дети с черепахой» (1959), «Подруги» (1960), «Вечерняя песня» (1963), «Сакманчики» (1968—1969), «На уроке живописи» (1977), «Прием в комсомол» (1979). В картине «Молодые специалисты» (1967) художница изображает юношей и девушек, прибывших на работу в район. В их поступи, осанке, озаренных улыбками лицах ясно читаются вера в свои силы и ничем не омраченная радость встречи с новым. В нескольких вариантах картины «Сказка» (1967—1970) художница изображает сцену в юрте, где старая тувинка, окруженная внимательными ребятами, ведет свой неторопливый



Г. С. Суздальцев. На границе. 1973

рассказ. В лучших своих жанровых полотнах Левертговская убедительно раскрывает лирическое единство человека с природой, например, в картине «Букет Саян» (1964—1969), в композиции «Концерт на чайлаге» (1969), где вся сцена — масса зрителей и изящная фигурка танцующей девушки в остроконечной шапочке и розовом платье — освещены мягким светом клонящегося к закату солнца. В картине «Спутники» (1974) фигуры всадников прекрасно вписаны в пейзаж.

Главной темой жанровой живописи Г. С. Суздальцева становится жизнь пограничной заставы. Личный опыт фронтовика, прошедшего Великую Отечественную войну и полную напряжения службу в закарпатской Украине в послевоенные годы, помог ему глубже вжиться в повседневный быт пограничников, выявить мужественные, волевые характеры современных солдат и офицеров, с которыми художник не раз встречался во время поездок по районам Тувы. В картине «На границе» (1966) он как бы поднимает зрителя на пограничную вышку и открывает перед ним панораму вырастающих друг за другом горных хребтов, вьсь ясного неба. Выразительна склоненная над современным оптическим прибором фигура пограничника,



Г. С. Суздальцев. Теплый разговор. 1977

всматривающегося вдаль. Иная интонация — лирическая, душевная — характеризует картину Суздальцева «Теплый разговор» (1977), изображающую неторопливую дружескую беседу пограничников с тувинскими пастухами за чаепитием возле юрты в степи. Чуткость к жизненной правде и зоркость портретиста позволяют художнику тонко дифференцировать образы русских молодых пограничников и тувинских аратов. В облике последних нет и следа какой-либо экзотики или архаичности, он вполне современен. Когда-то воображение русских художников, приезжавших в Туву, больше всего волновала внешняя, экзотическая сторона колоритного быта



А. Х. Боейлен.
Борьба хуреш. 1982—1985

тувинцев. Теперь центр тяжести в поисках художественной выразительности прочно перемещается в сторону раскрытия глубинной сути характеров, человеческих отношений. Чувствуется, как серьезен завязавшийся между собеседниками теплый разговор, как неслучайны, постоянны и необходимы дружеские встречи, в которых нет ничего формального и показного.

Лирическое начало в живописи Суздальцева всегда усиливается активной ролью пейзажа. С особенной любовью создан им отличающийся несколько романтической приподнятостью горный вид окрестностей Черби — местности, богатой древними памятниками культуры, где прошло детство художника. Картину «В горах» (1976) художник посвящает «хозяину» здешних мест — чабану, который изображен гарцующим на белом коне.

Творческой оригинальностью отличается жанровая живопись художника А. С. Утина, приехавшего в Кызыл из Новокузнецка в 1969 году. Впрочем, границы между жанрами (историческим, бытовым, портретным, пейзажным) в его работах не имеют четкой определенности, и многие его композиции как бы лежат на пересечении разных жанров: картина «Учится и стар, и млад» (1983), «Юность Монголии» (1979), «Наставничество» (1983) и другие.

Уже в 1960-е годы приход в тувинскую живопись целой плеяды молодых художников привел к некоторым заметным изменениям в характере картины бытового жанра. Молодым живописцам нового поколения никак не импонировала работа над жанровыми картинами назидательного, поучающего или скучно-иллюстративного характера. Не удовлетворяла их и камерность лирических «зарисовок с натуры», простых жанровых сценок, несомненная правдоподобность которых, как и эмоциональная искренность и наблюдательность авторов, еще не гарантировала художественной значительности. Эта тенденция нашла продолжение и в следующем десятилетии. В 1970-е годы художников, работающих над современной темой, более, чем их предшественников, стала интересовать формальная сторона создания картины: способы линейно-ритмической и цветовой организации цельной, слаженной композиции, выразительность контура, силуэта, цветового пятна, особенности живописной фактуры, декоративные качества. При этом различие творческих индивидуальностей определяло разные пути поисков декоративности. У одних появлялись повышенная активность, звонкая чистота, светосила «открытого» цвета, яркого красочного пятна (картины «Сельские музыканты», 1967 и «Мать», 1968 молодого С. Ш. Саая; «Девушка у самовара», 1965 и «Хуреш», 1968 А. Х. Бовейлена; «Охотники», 1968 Ч. С. Ян-оола). Для других более важными представлялись линейно-графическая выразительность контуров, орнаментальность.



М. А. Даржай. Дельтапланеристы. 1975

Так, например, в картине Г. Л. Торлука «Отдых после работы» (1968) люди, олени, деревья и юрты, как бы расплавленные на плоскости холста, составляют изысканно-замысловатый узор, в котором можно узнать характерные мотивы тувинского национального орнамента.

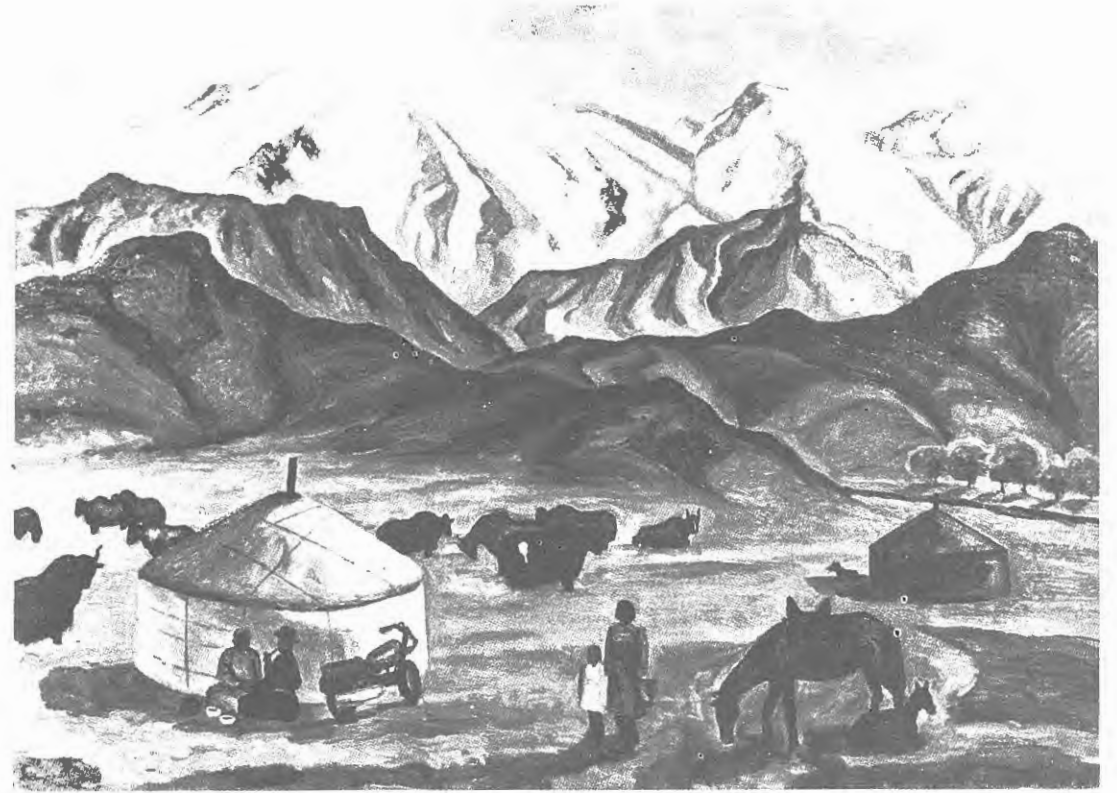
Стремясь углубить национальные истоки современной тувинской живописи, опереться на более-менее прочный фонд собственных, незаимствованных сюжетно-иконографических и формально-стилистических компонентов, молодые художники 1960—1970-х годов пробуют стилизовать картину под старинный бурхан или под изделия народного искусства (многое в таких картинах по цвету, линейно-ритмическим узорам напоминает вой-



Г. Л. Торлук. На новое место. 1967

лочные ковры, аппликации или яркие росписи тувинских деревянных сундуков — «аптара»), охотно разрабатывают сюжеты, связанные со старинными обрядами, поверьями, народными праздниками, играми, танцами (женский — «Звенящая нежность» и мужской — «Танец орла»), с национальной спортивной борьбой «хуреш». Яркое образное решение этой темы дает картина А. Х. Бовейлена «Хуреш» (1968). Изображен момент перед началом борьбы, когда тела юных борцов еще налиты могучей, нерастратченной силой. Продолжение эта спортивная тема получила в другой картине Бовейлена — «Танец орла» (1967—1971), где изображен предшествующий борьбе традиционно-обрядовый танец тувинских юношей. Нередко и название картин носит специфически национальный характер. Так молодой Ч. С. Ян-оол пишет в конце 1960-х годов картины «Чарын-сылыр» (гадание на бараньей лопатке) и «Дук-салыр» (катание войлока, ставшее из серьезного дела традиционным обрядом летнего праздника и детской игрой).

Не отказываясь от внешней декоративности, от подчеркнутой национальной самобытности жанровой картины, в 1960-х годах молодые, в 1970-х годах заметно возмужавшие, творчески более зрелые художники Тувы встали на путь поисков большей глубины в картине, посвященной современной народной жизни. Значительных успехов на этом пути достиг



С. Ш. Саая. Осень в верховьях Карги. 1972

С. Ш. Саая, чьи полотна, сохраняя нарядность и яркость, особый национальный колорит и романтическое очарование, стали на современном этапе более обстоятельными, правдиво и поэтично раскрывающими трудовую жизнь тувинского народа, образ родной земли. Выразительны в этом отношении его полотна «Осень в верховьях Карги» (1972), «На чайлаге» (1976), «Хуреш», «Весна» (оба 1977 г.), «Свадьба у животноводов» (1978), «Монгун-тайгинские сакманщицы» (1980), «Счастлирое материнство» (1983). Свои персонажи художник изображает любовно, но не односторонне, выявляя разные состояния людей, то занятых будничными заботами, то погруженных в праздничное веселье, то веселых, то задумчивых и печальных. Особенно удачно передал он серьезную, чуть тревожную сосредоточенность молодых женщин, читающих газету, в картине «Монгун-тайгинские сакманщицы». В жанровой живописи С. Ш. Саая всегда ощутимы его твор-



О. М. Ондар-оол. Борцы. 1980

ческие достижения в смежных жанрах — мастерство портретиста, пейзажиста, анималиста. Цельность и глубина живописных образов — свидетельство творческой зрелости художника.

Успешно работают над темой современности в 1970—1980-х годах и более молодые тувинские живописцы. Примером творческой удачи может служить картина В. А. Ховалыга «Последние известия» (1979). Выразительно переданы здесь сложные чувства охотника на далеком зимовье в тайге. Вдали от людей, настроив антенну маленького радиоприемника,



В. А. Ховалыг. На чайлаге. 1980

охотник слушает «последние новости» с большой земли и спокойно чувствует себя рядом с новым «другом» — транзистором, который естественно и прочно входит в быт тесной, завешенной шкурками песцов и лисиц избушки.

Глубоким эмоциональным зарядом обладает картина О. М. Ондар-оола «Охотники Одуген-тайги» (1979). Художник не ищет внешних эффектов, признаков экзотики. В его живописном повествовании о людях, чей труд не прост и не легок, нет ничего нарочитого, надуманного, преувеличенного,

все очень правдиво. В изображении белой заснеженной земли, мягких холмов, дальних гор, четких силуэтов мужских фигур есть особенная сдержанность, неброская выразительность, мягкость созвучий. Сопоставляя друг с другом мужчин трех поколений — юношу, в облике которого выражено автопортретное начало, человека зрелых лет и старика, Ондар-оол стремится раскрыть тончайшие оттенки их душевного состояния, казалось бы, на первый взгляд сходного, объединяющего людей перед лицом величавой и суровой природы, и в то же время у каждого из них — особенного.

Параллельно сюжетно-тематической картине в тувинской советской живописи развивались и другие жанры — портрет, пейзаж, натюрморт. К ним обращались почти все работавшие в Кызыле живописцы. С пробы своих сил в этих жанрах начинали творческий путь многие молодые художники, позднее иначе определявшие свое призвание и основную специальность или расширявшие круг художественных интересов. Так, например, И. Ч. Салчак еще до поступления в Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова, где он специализировался как график, создал ряд выразительных живописных портретов, например, «Портрет отца» (1955), в котором с большой психологической точностью раскрыт образ талантливого народного мастера, представителя старой тувинской интеллигенции. Выразительны также его «Портрет Сат Сержинмаа» (1959—1961), построенный на интенсивных красочных аккордах, звучных сочетаниях холодных и теплых тонов, «Портрет юноши (Инженер «Тувакобальт» Монгуш» (1960) и другие живые и точные в передаче портретного сходства этюды с натуры, а также поздние, уже более торжественные, обстоятельные, многогранно раскрывающие личность современника композиционные портреты-картины, например, «Портрет художницы Раисы Аракчаа» (1974).

Для некоторых художников работа с натуры над портретом, пейзажем, натюрмортом приобретала хотя и важное, но все же вспомогательное значение. В то же время по мере усиления жанровой дифференциации тувинской живописи выявились мастера, которых уже можно было считать преимущественно и даже исключительно портретистами, пейзажистами, мастерами живописного натюрморта — в зависимости от характера их дарования и круга интересов. Сильным портретистом был, например, Г. Л. Торлук; как мастер пейзажной и портретной живописи сложился М. А. Даржай. И все же более характерным для тувинской художественной культуры на всем протяжении ее развития от 1940-х до 1980-х годов является своего рода «универсальный» характер творчества большинства живописцев. И В. Ф. Демин, и С. К. Ланзы, и Т. Е. Левертовская, и Г. С. Суздальцев,



Г. Л. Торлук. Портрет народного мастера Черзи Монгуша. 1968



И. Ч. Салчак. Портрет знатного чабана И. Данзырына. 1974



В. А. Ховалыг. Портрет драматурга В. Кок-оли. 1975



А. С. Серин. Думы чабана. 1980

и Г. Л. Торлук, и Ю. Д. Деев, и С. Ш. Саая, и В. А. Ховалыг, и О. М. Ондароол, и В. Ф. Хлызов, и более молодые живописцы, как правило, одновременно выступают в разных жанрах живописи, хотя предпочтение отдается портрету и пейзажу.

В ранний период развития портретного искусства (1950—1960-е годы) в работах художников сказывался недостаток мастерства, была заметна этюдная незавершенность. Несколько наивный, упрощенный и однообразный характер носили так называемые «постановочные» портреты: человек, обычно в торжественном костюме, с орденами и медалями на груди, позировал художнику в заданной позе (чаще всего он изображался сидящим



М. А. Даржай. Портрет Алдын-Херел. 1982

на стуле). Скванность такой позы, неестественность ситуации, когда привыкший к энергичному действию человек неподвижно сидел в мастерской художника, конечно, отрицательно сказывались на художественной выразительности произведений, к чему добавлялось однообразие композиционных решений, отсутствие попыток показать человека в естественной для него обстановке, в выразительном пейзажном или предметном окружении, в живом действии. Сухая фотографическая точность воспроизведения внешности ценилась порою выше тонкого психологического анализа

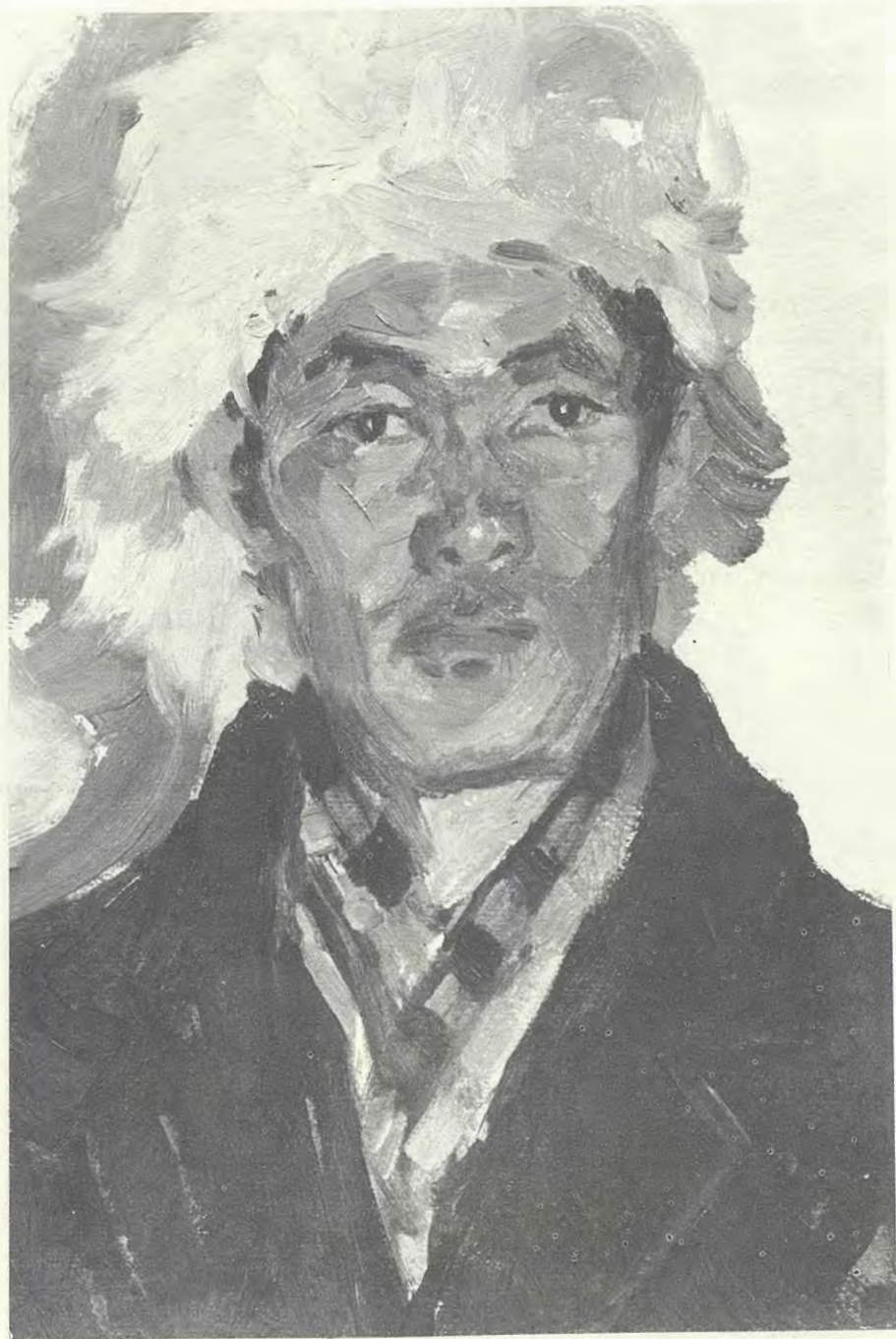
духовного мира модели, да и не по силам был такой анализ не слишком уверенным в своих возможностях тувинским портретистам 1950-х годов. И все же нельзя недоучитывать важности той работы, которую они проделали, оставив как своего рода исторические документы эпохи первые живописные портреты многих современников, в том числе прославленных людей интересной, яркой судьбы. «Первый врач, министр здравоохранения Тувы С. Сереккей», «Герой гражданской войны Чюльдум», «Герой Социалистического Труда Лопсанчан», «Ондар Чонгаа — первая женщина-шофер ТНР», «Портрет красного партизана С. Булчуна», «Портрет Героя Социалистического Труда матери-героини Кандан Уруле», «Портрет генерал-лейтенанта С. К. Тока» — таков далеко не полный перечень, а лишь избранные примеры из портретной галереи, созданной кистью одного только С. К. Ланзы за годы его энергичной творческой работы. Не менее интересные типы современников запечатлены во многих портретах Т. Е. Леввертовской («Портрет заслуженной артистки Тувинской АССР Кара-кыс Мунзук», 1955; «Портрет партизана С. А. Хлебникова», 1957; «Портрет передовой доярки Пичи-Уруг», 1958; «Портрет Героя Социалистического Труда матери-героини Кандан Уруле», 1968; групповой портрет ведущих артистов республики — «Ветераны тувинской сцены», 1981) и других художников старшего поколения.

Значительно богаче и сложнее тувинский живописный портрет становится с конца 1960-х годов, когда художники открывают для себя увлекательные возможности передачи — чисто живописными средствами — неповторимости, своеобразия, духовной значительности человеческой личности. Портретная живопись утрачивает прежнее однообразие и начинает развиваться в разных аспектах и направлениях: декоративный портрет отличается от портрета психологического; камерный, интимный, лирический портрет оказывается совсем не похожим на портрет героический. Наряду с портретами знаменитых и знатных людей, чаще пишутся портреты близких — отца, матери, друзей художника, автопортреты. Распространяется тип «безымянного» портрета (портрет юноши, девушки, старика, портрет охотника, оленевода и т. п.) — свидетельство того, что художника интересует не титул, не звание, не фамилия известного земляка, а характер, облик, душевный мир порою даже ничем не прославленного, но обладающего «лица необщим выраженьем» человека.

Как яркое художественное явление в тувинском искусстве выделяются живописные портреты и автопортреты Г. Л. Торлука конца 1960-х — 1970-х годов. Они отличаются психологической остротой, оригинальной композицией, резковатой точностью рисунка, декоративностью колорита, основан-



С. Ш. Саая. Портрет Б. С. Байында. 1974



Ю. Г. Курский. Знатный чабан колхоза «Путь к коммунизму» Эрзинского района С. М. Мижит

ного обычно на сочетании ярких локальных цветов. Диапазон образных решений в портретной живописи Торлука очень широк. В некоторых полотнах преобладает декоративное начало. Таков, например, «Портрет оленевода» (1967). Здесь заметно тяготение к графичной, плоскостной, своеобразно аппликативной живописной манере. Большую роль играет выразительность линейных ритмов, почти орнаментальная узорность силуэтов оленя с ветвистыми рогами, стилизованной, похожей на сказочное существо собаки, фигуры оленевода, дальних гор и дыма над белой юртой. Однако такой подход не снижает остроты характеристики. Интересно лицо задумчиво раскуривающего трубку оленевода, его большие глаза под тяжелыми веками, тонкие руки с длинными гибкими пальцами, вся его приземистая, прекрасно вписанная в композиционный треугольник фигура в светлом, нарядном и широком халате-тоне. В других полотнах внешняя декоративность и стилизация совершенно не играют роли, уступая место обстоятельному жанровому повествованию, согретому теплой лирической интонацией. В таком ключе написана картина-портрет «Друзья» (1966), изображающий освещенного солнцем, смеющегося тувинского мальчика, обнимающего за шею олененка, на фоне редкой низкой тайги. В плане лирического повествования о молодых людях современного села, об их повседневных заботах и крепкой мужской дружбе построена картина — двойной портрет «Комсорги» (1966).

Торлук создает ряд впечатляющих образов своих соотечественников, мужественных представителей тувинского народа, разрабатывая в портрете героическую и интеллектуальную концепцию личности. В этом плане характерен «Портрет оленевода» (1967), совершенно отличный по композиции (вертикальной) и характеру от одновременной и одноименной картины горизонтального формата. В вертикальное полотно крупным планом вписана фигура сидящего в юрте мужчины. Ярким светлым пятном выделяется развернутая газета «Шын» в его руках. Любование экзотикой оленеводческого быта уступает в этом портрете место серьезному интересу к сложной духовной жизни современника. Характерно, что он изображен в современной одежде, в скромной рубашке, так что внешние моменты декоративности отсутствуют и не отвлекают внимание от лица человека. Живописная манера пластична, убедительна в передаче объема, фактуры вещей, живой игры светотени. Наибольшей выразительностью обладают лицо оленевода, его вдумчивый, углубленный взгляд человека, задумавшегося над строкой газеты, и большие, сильные руки.

С горячим живописным темпераментом написан Торлуком в 1968 году портрет народного мастера-резчика Черзи Монгуша. С особенной остротой

и эмоциональной силой сопоставлены цвета его красного халата, белой рубашки. Маленький кусочек черного камня-чонардаша лежит на столе, у которого изображен мастер, готовый приступить к работе. Скульптор представлен здесь в раздумье, он как бы чутко вслушивается в камень, прежде чем начнет резать, прежде чем освободит скрытую в этом камне энергию. Великолепна рука старого мастера — чуткая, готовая коснуться камня, заключающая в себе и нежность, и силу. Этот портрет очень точно раскрывает характерный тип народного художника.

Заложенная в 1960-е годы традиция живописного портрета, сочетающего в себе психологическую глубину и романтику, нашла богатое развитие в творчестве живописцев Тувы в последующие десятилетия. Примером психологически тонкого и вместе с тем возвышенно-романтического портрета современника может служить «Старик Монгун Панча Чамный — народный мастер по чеканке» (1976) Г. С. Суздальцева. Подчеркивая монументальную выразительность традиционной позы сидящего на земле старика, спокойное величие его неподвижной фигуры, выявляя колористические эффекты в оттенках сиреневого цвета халата, в теплых тонах смуглого лица, в серебристой невесомости расплывающегося над раскуренной трубкой облачка дыма, художник вместе с тем озабочен не только и не столько внешней декоративностью живописного портрета, сколько точным, концентрированным выявлением сущности характера талантливого человека.

Ряд выразительных, глубоких и тонких по психологической характеристике портретов современников создал М. А. Даржай. Среди них — «Портрет художницы Раисы Аракчаа» (1975), «Портрет каменщика Биче-оола» (1981), «Портрет чабана» (1981), «Портрет книголюбца» (1982). В этих полотнах нет каких-либо подчеркнутых внешних эффектов, нет масштабной картинности. Лаконичная, порою совсем скупая красочная гамма не отличается декоративной броскостью. Никакие дополнительные, привнесенные в портретную живопись элементы сюжетного действия, пейзажа или натюрморта не отвлекают внимания от главного — психологической характеристики модели, выделяющейся на светлом, нейтральном фоне. За внешней скромностью этих портретов скрываются полнота чувств, серьезность гуманистического содержания. Лирической выразительностью обладают его женские образы, например, обаятельный портрет погруженной в задумчивость девушки в сиреневом платье («Портрет книголюбца», 1982).

Наряду с камерным, лирическим портретом, в Туве развиваются формы портрета-картины, в котором раскрываются многогранные связи современника с окружающей действительностью, трудовая деятельность портретируемого, мир семейных и производственных отношений.

Работая над портретом чемпиона Тувы по борьбе «хуреш» Д. Ооржака, О. М. Ондар-оол создал красочную картину праздничного, мажорного звучания на тему национального спорта. В качестве центрального образа в многофигурной композиции выделен портрет прославленного чемпиона. Он представлен в момент той напряженной работы мысли и воли, которая предшествует поединку²³.

Развернутое «картинное» решение избрал В. Ф. Хлызов в портрете «Учительница начальных классов С. С. Тамдын-оол» (1982—1983). Заслуженную тувинскую учительницу он изобразил в классе, в окружении учеников — октябрят и пионеров; за их спиной — открытое окно с видом на зеленый весенний город. Утренней свежестью напоено ясное, голубое небо, в котором парят белые голуби.

Ряд интересных живописных портретов своих земляков создал В. А. Ховалыг. Среди них — лирический групповой портрет «Я, моя мама и бабушка Кандан Уруле» (1977). Энергичный волевой образ человека творческого труда создал Ховалыг в «Портрете композитора А. Б. Чыргал-оола» (1976—1977), выделив крупным планом его выразительное смуглое лицо.

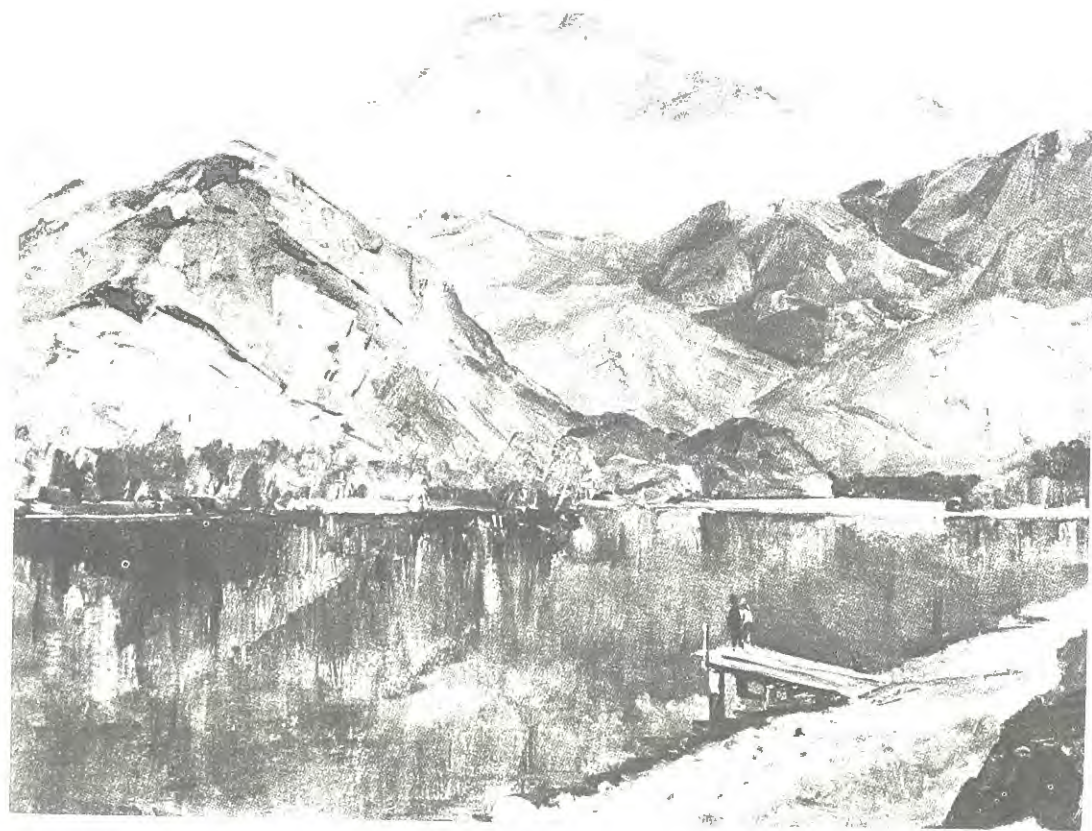
Богата и многогранна тувинская пейзажная живопись. В творчестве почти каждого художника Тувы накопилось множество этюдов — видов родного края. Редко кто из живописцев Кызыла надолго остается безвылазно в своей городской мастерской. Поездки, дальние походы — по Енисею, в пограничные с Монголией районы республики, в Саяны, в Тоджу, в Байтайгу и Монгул-тайгу, к целебным источникам (Аржан, Чедер и др.), в оленеводческие хозяйства — стали здесь нормой творческой жизни художников всех поколений. Впрочем, и гости, приезжающие в Туву, среди которых можно назвать московских художников Б. Н. Попова, А. И. Саханова, В. А. Игошева, Ю. А. Титова, Н. Я. Бута, И. Л. Бруни и других, сразу становятся здесь увлеченными путешественниками. Нередко пейзажные этюды, привезенные из таких поездок, оказываются ценными выставочными и музейными экспонатами. Внимательное и любовное, правдивое и поэтичное воспроизведение исключительно богатой, порою необычайно эффектной природы Тувы приносит благодатные результаты.

Примеры творческого роста, духовного обновления, приобретения уверенности и мастерства по мере работы на пленэре над пейзажным этюдом можно найти в биографии каждого тувинского живописца. Характерно в этом отношении художественное наследие С. К. Ланзы. Он писал множество этюдов — родные места Самагалтая, берега Енисея и Хемчика, улицы и окрестности Кызыла, «Облака в горах» и «Туман в тайге», «Красные камни» и «Стадо сарлыков на водопое» (под такими названиями экспонировались



В. Козлов. Озеро в Саянах

они на выставках), встречал с кистью в руках восход солнца в горах и провожал багровые закаты в степи. Этот непрерывно накапливающийся этюдный материал позволил ему, загруженному множеством всевозможных дел, сохранять свежесть палитры, ясность взгляда на окружающий мир, живописную культуру. О том, каким прекрасным художником он был, несмотря на многие, обусловленные временем противоречия, может быть, красноречивее больших его картин свидетельствует маленький этюд «Аржан-Тарыс» (1972). Он написан темперой так прозрачно и тонко, что скорее напоминает акварель. С поразительным мастерством написан вид горячего источника и клубящиеся над ним пары воды, незаметно смыкающиеся с небом, обнимающие всю землю серебристым теплым туманом.



Т. Е. Левертовская. Улуг-хем

О высокой ценности пейзажного этюда убедительное представление дает творчество воспитанника Казанского художественного училища и Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова одаренного мастера М. А. Даржай. По сути, почти все его пейзажи, как тувинские, так и написанные на Кавказе (в 1975 году он успешно работал на творческой даче Союза художников РСФСР в Горячем Ключе), это этюды с натуры, но они обладают поразительной цельностью, эстетической завершенностью, эмоциональной глубиной и силой воздействия. Например, его «Скала» (1973) — этюд, написанный в местах, где происходили последние бои гражданской войны в Туве, поражает своим грозным величием, суровой и торжественной красотой. Чаше, однако, в его горных пейзажах нет подчеркнутой суровости, и весь окружающий мир кажется добрым, согре-



Т. Е. Левертовская. В степях Эрзина. 1983

тым солнечным теплом. Разнообразны мотивы зимних, весенних и особенно красочных, особенно темпераментных осенних пейзажей М. А. Даржай. Его волнуют яркая желтизна последних листьев на снегу, красный цвет проезжающей по горной дороге машины, который буквально загорается в хрустально-чистой атмосфере высокогорья.

Богата пейзажными мотивами живопись В. Ф. Хлызова. В них привлекают особенная светозарность и цветовая гармония.

Этюдным материалом не исчерпывается развитие тувинской пейзажной живописи. С большой серьезностью отнеслись художники Тувы к задаче создания эпического, панорамного пейзажа-картины, в котором тема Родины получила бы широкое обобщение. Одним из первых опытов такой панорамы была огромная, как панно, картина В. Ф. Демина «Тоджа» (1949—1950). Художник стремился совместить множество эпизодов и мотивов, характеризующих богатую природу края, его флору и фауну, приход новой жизни к истокам Енисея. Позднее, в 1960-е годы, значительно более высоким стал художественный уровень картин, несколько наивная демонстрация



В. Ф. Хлызов. Бай-Тайга. 1983

богатств края уступила место художественным образам большей цельности и эмоциональной убедительности. В этом ряду — серия созданных в 1974—1975 годах картин С. К. Ланзы, названная автором «Сюита о моей Родине».

Поиски своеобразной формы картины, в которой сюжетно-тематическое, жанровое начало неразрывно связано с пейзажным мотивом, с образом родной земли, занимают видное место в творчестве С. Ш. Саая.

Величавый мир тувинской природы сумел раскрыть в полотне «Тишина»

(1983) О. М. Ондар-оол. Почти все картинное поле здесь занимает изображение сияющей глади светло-голубого озера. Динамика столкновения потоков света, льющихся с неба, и встречных, отраженных водами озера, составляет особенное живописное очарование картины.

Принципиально важно появление в тувинском искусстве новых жанров — городского, индустриального, строительного пейзажа. Чуткое внимание ко всему, чем живет республика, к новостройкам, меняющим ее облик, вводит в живопись новые мотивы — от первых домов и улиц до современных гигантских плотин и стальных магистралей. Так возникли в свое время пейзажи С. К. Ланзы «Асбестовый карьер», «Строительство асбестового комбината», «Дорога Ак-Довурак — Абаза», «Кызыл», «Тува строится».

Чувство современности присуще городским пейзажам молодых художников 1970—1980-х годов. Пример тому — картина Ю. Д. Деева «Мой город» (1973). С высокой точки зрения написана панорама Кызыла, и яркая мозаика цветных крыш и стен под нежно-голубым небом производит радостное мажорное впечатление.

Тувинский натюрморт, в отличие от пейзажа, более традиционен. Его предметный мир составляют чаще всего вещи, напоминающие о старине и кочевом быте скотоводов, о богатствах тувинского народного творчества и о дарах природы. Выразительны обычно интенсивные по колориту, чуть перегруженные, но всегда очень четко, конструктивно построенные картины С. К. Ланзы — «Тувинский натюрморт с седлом» (1973), «Натюрморт с голубикой» (1974), «Натюрморт с багульником и подснежниками» (1974), «Тувинский натюрморт» (1976).

Видное место жанр живописного натюрморта занял в творчестве В. А. Ховалыга. Предметам в его натюрмортах, тематически чаще всего связанных с бытом тружеников степей, аратов-животноводов, свойственна особенная одушевленность.

Тесно переплетаются пути развития тувинской живописи и графики. Многие живописцы Тувы значительное внимание уделяют рисунку, работают (или работали, как В. Ф. Демин, С. К. Ланзы) в области политического плаката, книжной иллюстрации. Ланзы на протяжении многих лет сотрудничал с Тувинским книжным издательством, оформлял разнообразные издания — от крупных, богато иллюстрированных книг (таких, например, как «Кэсер», «Тувинские народные сказки», «Сказания о богатырях», книга Сарыг-оола «Богатая Родина моя») до брошюр научно-популярного характера и выпуска альманаха «Улуг-Хем». Его акварели и рисунки пером, карандашом, фломастером, гуашью (например, крепкий, выразительный рисунок «Портрет Монгуш Ханды», 1966) составляют настолько значительный пласт его



И. Ч. Салмак. Натюрморт с хурмой. 1975



С. К. Ланзы. Тувинский натюрморт. 1973

художественного наследия, что в истории тувинского искусства Ланзы справедливо считать не только ведущим живописцем, но и одним из ведущих графиков 1950—1970-х годов.

С другой стороны, многие художники Кызыла, казалось бы, четко специализирующиеся в области графики, постоянно показывают на выставках живописные портреты, пейзажи, натюрморты и даже картины, не уступающие по своей художественной выразительности работам известных живописцев. Примеры такого рода можно найти в творчестве И. Ч. Салчака, Ю. Г. Курского, М. Ч. Монгуша, М. Ч. Чооду и других графиков. Поиски образных решений, стилиевой концепции идут у них параллельно в разных видах искусства. В живописи порою проверяется то, что принципиально уже намечалось в графике. Некоторых художников, особенно из числа тех, кто пришел в изобразительное искусство из самодеятельности, из изостудий, порою с равным основанием можно считать и графиками, и живописцами. Так, например, на персональных выставках художника П. А. Полежаева, неоднократно проводившихся в Абакане, Абазе и Ак-Довураке, где он постоянно работает в последние годы, примерно половину экспонатов составляют живописные пейзажи, а другую половину — офорты, линогравюры, рисунки.

При всем сходстве путей развития тувинской живописи и графики у последней выявляется и собственная специфика, связанная прежде всего с расцветом тематического эстампа, цветной и тоновой линогравюры, получивших здесь распространение в 1960-х годах.

Большую роль в привлечении внимания к тематическому эстампу, к технике линогравюры сыграл в Туве художник А. Н. Невзгодин, впоследствии переехавший из Кызыла в Новосибирск. В его линогравюрах, созданных в 1964—1966 годах («Из прошлого», «Чайлаг», «Пастух», «Ырбан»²¹, «Скачки», «Арканщик», «Борцы», «Монгун-тайга», «Дорога Ак-Довурак — Абаза», «Тувакобальт», «Таежная деревня», «На границе» и другие), получили отражение наиболее характерные явления тувинского народного быта, основные достопримечательности Тувы. В технике эстампа разрабатывались почти те же темы и сюжеты, что и в живописи, но, естественно, на основе чисто графических средств выразительности. Декоративный характер линогравюр подчеркивался принятой системой стилизации (курчавые облака, круглые или овальные, узорные кроны деревьев, солнышко с длинными лучами и т. п.) и условностью некоторых композиционных решений, позволяющих, например, крупным планом выделить фигуру старика с трубкой («Пастух»), а за ней как бы в маленьких клеймах расположить друг над другом выдержанные в меньшем масштабе сцены из истории или современной жизни тувинской

степи (караван верблюдов, перегон табуна лошадей, пастух с отарой овец на чайлаге, трактор, вспахивающий целину).

Техникой линогравюры увлеклись многие художники, и уже в 1960-х годах тувинская графика обогатилась множеством эстампов широкого тематического диапазона и тонкого профессионального исполнения. Среди них листы «У нас в Тодже», «Сказка», «Мастерицы», «Лучник», «Первый трактор на селе» Ю. Г. Курского, «Туристы на озере», «Беседа», «В Саянах» Н. В. Алисова, «Улуг-Хем», «Старый чум», «Обелиск «Центр Азии» в Кызыле» И. П. Туренко, «Охотник» Л. Р. Спрыгина, «На водопое» Л. Д. Протасова, «Олени» и «Кэсер» И. В. Сажина.

Заметный качественный вклад в развитие тувинской графики 1960-х годов внес М. А. Петров — художник, обладавший яркой творческой индивидуальностью и большим мастерством. Неповторимая печать таланта, своеобразия личности лежала на всем, что делал художник, проявляясь то в неожиданной миниатюрности изящных деталей («Натюрморт» — с корзиной ягод и кедровыми шишками), то в яркой вспышке лукавого и доброго юмора («Охотница»), то в особенной экспрессии («Перекочевка»), то в мягкой лиричности композиций. Так в линогравюре «Чайлаг» он создает поэтический образ летнего пастбища. Белый фон чистой бумаги сам словно излучает свет, как летняя степь. Ярko выделяются на этом фоне темные пятна, выразительные силуэты предметов.

Один из самых лиричных листов в серии эстампов М. А. Петрова, посвященный труженикам Тувы, — «Песня». Особенная чуткая тишина земли, внимающей старинному напеву, прекрасно выражена в графическом пейзаже.

Лист «Ак-Баштыг» построен на символической переключке двух образов: главной горы Монгун-тайги с гордой снежной вершиной и прожившего долгую жизнь поседевшего старика («Ак-Баштыг» в переводе с тувинского — «белая голова»). Иссеченное морщинами лицо старого тувинца, его большая рука с длинной, тонкой трубкой крупным планом приближены к зрителю, так что можно заглянуть в его глаза, проследить устремленный вдаль, полный тихого раздумья и мудрого спокойствия взгляд. В пейзаже, величавой панорамой раскрывающемся за спиной старика, органично соединены приметы нового и старого, современного и древнего бытового уклада (самолет в небе, юрты, дома и мачты, каменные идолы в степи).

М. А. Петров и некоторые другие мастера графики (А. Н. Невзгодин, Н. В. Алисов, Л. Д. Протасов, создавший богатую серию зарисовок по мотивам тувинского народного орнамента) вскоре уехали из Кызыла, однако преемственность в развитии графического искусства, традиции тематическо-



Ю. Г. Курский. Сказка. 1968

го эстампа уже возникли и продолжали развиваться в 1970-е годы.

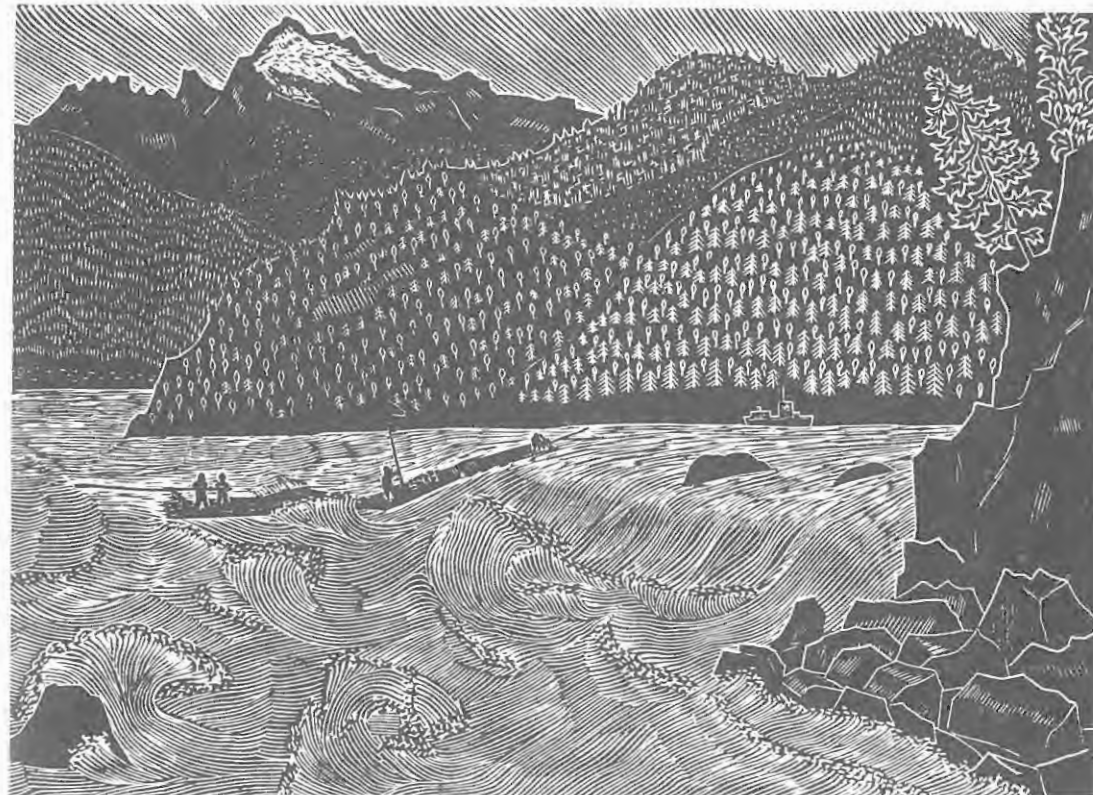
Более активно стал работать И. П. Туренко, чей творческий почерк значительно окреп после занятий в студии Дома народного творчества и на творческой даче Союза художников РСФСР в Челюскинской. Тематика его работ стала шире, охватывая и строительство Саяно-Шушенской ГЭС (серия эстампов 1972—1974 годов), и памятники архитектуры, и богатую природу



Ю. Г. Курский. Где кочуют туманы. 1979

Туву («Сарлыки. Озеро Кара-коль» и другие). О композиционной свободе свидетельствует его линогравюра «В Саянах». Тонко проработана композиция и декоративно озвучена вся поверхность линогравюры «Утинский порог»: частой параллельной штриховкой «вылеплены» крутые завитки волн, жемчужное ожерелье пены украшает гребни рассерженных волн. Удачно передана в своеобразном декоративном узоре трав весенняя цветущая степь в линогравюре «Будни».

С нарастающей творческой продуктивностью работает над тематическими сериями эстампов (черно-белых линогравюр) и акварелей Ю. Г. Курского. К 30-летию Победы (1975) он завершает графическую серию «Наро-



И. П. Туренко. Хугинский порог. 1967

ду — победителю». Раньше у него преобладали линогравюры: здесь же, соответственно расширившемуся диапазону графики 1970-х годов, больше работ в технике акварели, гуаши, монотипии. Есть линогравюры, исполненные драматизма и экспрессии, например, листы «1941 год. Мы еще вернемся» (сцена прощания уходящего солдата с матерью) и «Прощай, школа» (такие слова написаны мелом на классной доске рукой молодого новобранца, вчерашнего школьника, который с винтовкой за плечами уходит на защиту родной земли).

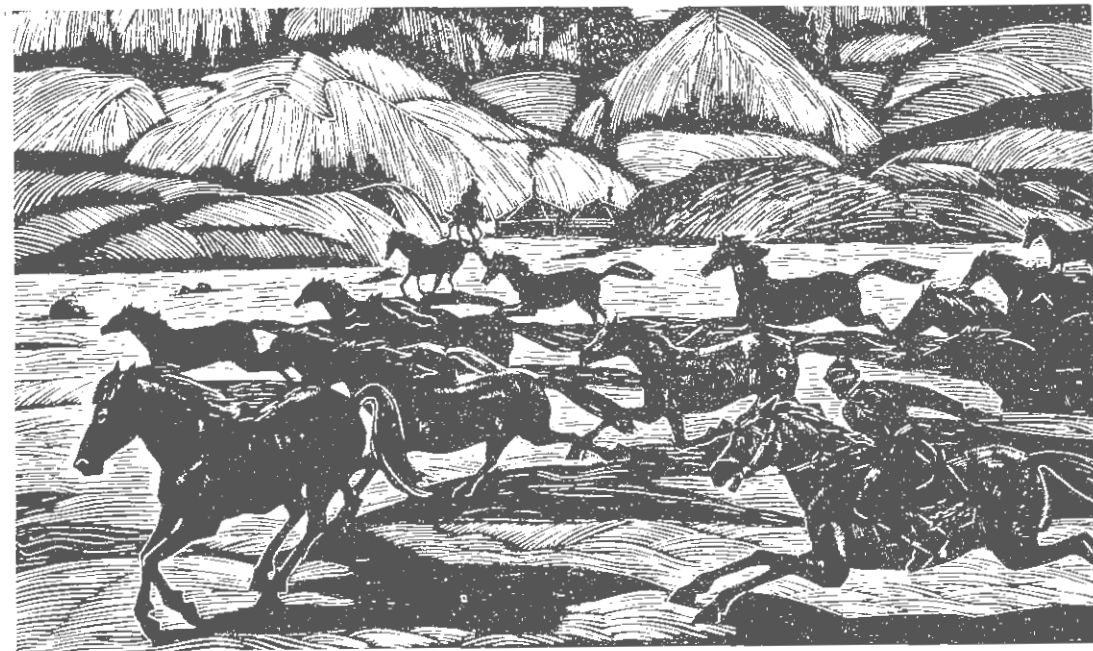
Художественной цельностью и содержательной глубиной отличается большой графический цикл Ю. Г. Курского «Тува. Страницы истории» (1976—1979), в котором преобладают рисунки тушью, гуашью с белилами, акварели. Среди них — исторические композиции («Алдан Маадыр», «Шаман», «Черная тюрьма», «Цинская династия») и современные мотивы.



И. Ч. Салчак. Чабан. 1969

1970-е годы принесли качественное обогащение тувинской станковой графике. Пробудился интерес мастеров графики к цвету, в частности, к цветной линогравюре. Более разнообразными стали техника (офорт, акватинта, травление, сухая игла) и материалы. Выросло понимание общественной роли и эстетической ценности акварели и карандашного рисунка. Постепенно отходила в прошлое наметившаяся в 1960-е годы изолированность эстампа, существовавшего как бы в особом эстетическом измерении (что определялось декоративной стилистикой линогравюры тех лет), ярче выявились взаимосвязи станковой и книжной графики, а также точки соприкосновения станковой графики с плакатом, живописью, монументальным искусством. Авторами таких монументальных работ (к примеру, большого живописного панно «Молодежь Тувы» в Доме политпросвещения в Кызыле, 1970, художник И. Ч. Салчак; чеканки на здании ДОСААФ, художники Ю. Д. Деев и Л. Р. Спрыгин) нередко выступали графики, уверенно менявшие тонкие инструменты гравирования на широкую кисть живописца или молоток чеканщика.

Многие качественные изменения в тувинской графике были связаны



И. В. Сажин. Табунщики. 1973

с творчеством И. Ч. Салчака. В 1967 году он окончил Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова по мастерской Е. А. Кибрика.

Его дипломная работа — графическая серия «Тува родная» — стала заметным явлением в тувинском искусстве. В ней художник сумел тонко воплотить родные мотивы, создал выразительные образы людей Советской Тувы.

В линогравюре «Танцовщицы» прекрасно выражены ритмичность и грация национального танца «Звенящая нежность», напоминающего танец журавлей. В линогравюре «Монгун-тайга» запечатлен характерный пейзаж необозримых тувинских степных просторов, пологие склоны холмов, тронутых теплой желтизной осени.

Много внимания уделяет художник женским образам (гравюры «Охотница», «Песня»).

Один из наиболее удачных — лист «Танец орла», в котором Салчаку удалось донести до зрителя характерность национальной мужской пляски, движений юноши, полных упругой энергии и ритмичности.



И. Ч. Салчак. Танец орла. 1976

Успех серии не успокоил художника. Салчак упорно ищет новые мотивы и средства графической выразительности. В черно-белой линогравюре «Мать» (1968) он уверенно ведет мелодию плавных, округляющихся линий, акцентирует нежную белизну обнаженного тела, словно излучающего свет, оттененного густым черным потоком ниспадающих по спине волос. Запоминающийся образ старого тувинского арата создан в линогравюре «Чабан» (1969). Она знаменовала собой начало работы над графической серией «Труженики Тувы», которая в 1970-х годах дополнилась композициями «Песня охотника», «Шын», «Сакманщица». В этой серии было заметно сознательное стремление художника к сближению тематического эстампа с народным декоративно-прикладным искусством, с его традиционной поэтикой и стилистикой.

В 1970-е годы в тувинской графике черно-белая линогравюра перестает быть единственной или преобладающей формой эстампа. У Салчака, обратившегося к цветной линогравюре еще в 1960-х годах, интерес к ней возра-

стает в 1970-е годы. Этому способствует его постоянная работа в смежных со станковой графикой областях: он пишет живописные портреты, натюрморты, в книжной графике создает многокрасочные композиции — эскизы обложек, иллюстрации. Порою между станковой и книжной графикой Салчака возникают объединяющие и тот и другой вид искусства произведения. Так, в процессе работы над оформлением книги «Парень с тремя знаниями» (изданной Тувинским книжным издательством на тувинском и русском языках) Салчак создает в 1974 году четыре листа в технике гуаши на темы народной сказки. Они приобретают самостоятельное значение выставочных экспонатов, показанных в числе других выставок и в Москве на пятой республиканской выставке «Советская Россия». Каждый лист представляет собой четкую, собранную трехфигурную композицию с развитым диалогом между персонажами или действием, выявляющим достоинства сказочного героя. Некоторые сцены решены с теплым юмором, другие — более романтически приподнято. Большую роль в организации каждого графического листа играет орнаментальное начало, но при всей выразительности рисунка, линейных ритмов эстетическую основу этой графической серии составляет прежде всего богатый колорит. Цвет играет здесь активную декоративную роль. Особенно эффектны заливки густого синего тона в сочетании с ярко-желтыми, солнечно-шафрановыми и золотыми деталями.

Тематический диапазон графики И. Ч. Салчака заметно расширяется в 1970-е годы в связи с целенаправленной работой над портретом современника. Если в ранних линогравюрах образ человека был еще несколько архаизированным, выступал в окружении романтического ореола национальной экзотики, то в 1970—1980-е годы Салчак стремится как можно более точно и выразительно запечатлеть характерные черты современника, выявить социальные и нравственные изменения в самом характере личности рабочего, колхозника, студента, ученого или творческого работника. Только во время одной осенней поездки 1976 года в Барун-Хемчинский район (с группой деятелей национальной культуры) Салчак создал пятнадцать карандашных портретов героев жатвы. Эти крепкие, энергичные, крупного размера рисунки раскрывают очень разные по типуажу, но одинаково интересные, значительные характеры современников. Среди них «Трактористка Людмила Ландык», «Комбайнер совхоза «Алдан-маадыр» Сарыглар Далаа» (портрет друга детства художника, с которым он учился в одной школе), «Секретарь парткома колхоза «Искра» Хертек Самдак Чошканович».

Внутренней монументальностью, изображением сильной, цельной, духовно богатой личности привлекают исполненные пастелью «Портрет народного артиста РСФСР и Тувинской АССР М. М. Мунзак (Дерсу-Узала)» и «Порт-

рет доктора исторических наук, заслуженного деятеля науки Тувинской АССР В. С. Вайнштейна» (оба 1980 г.).

В крупное и интересное явление в тувинской графике вырастает творчество П. А. Полежаева, который начинает работать в Туве (сначала в Абазе, затем в Ак-Довураке) с 1964 года и достигает особенно заметных успехов в искусстве цветной линогравюры в 1970-е годы. Художник разностороннего дарования, имевший еще в 1940—1950-е годы в Ачинске и Абакане опыт работы в театре, он выступает и как мастер оформительского и монументально-декоративного искусства (из года в год ведет художественное оформление индустриального комплекса «Туваасбест»), и как живописец. Он создает множество пейзажей Тувы и Хакасии, умея найти романтическое очарование и в облике неприступных гор или неукротимых рек, и в индустриальных, городских мотивах. В графике Полежаева преобладают портретные зарисовки, выразительные и точные в передаче сходства. В искусстве цветной линогравюры он достигает неожиданного для данной техники колористического богатства, лирической одухотворенности. Применяя прием наката, художник извлекает из каждой доски, предназначенной для определенного цвета, множество тончайших нюансов, благодаря чему гравюра производит впечатление полихромной. Иногда по исходному рисунку художник создает разные по цвету линогравюры, отчего один и тот же мотив обретает совершенно различную трактовку.

В отличие от большинства тувинских графиков, предпочитающих работать в различных видах эстампа, В. М. Денисов сохраняет приверженность к «нетиражируемой» графике — к карандашному рисунку и таким материалам, как уголь, гуашь, пастель. После окончания Иркутского художественного училища он некоторое время жил в городе Шагонаре. И там, и после переезда в Кызыл он с увлечением работает над темами из повседневной жизни трудящихся республики, создает портреты современников, окруженные некоторым романтическим ореолом («Девушка из Бай-тайги», «Девушка из Самагалтая», «Портрет молодого чабана», «Коллеги»). Денисов часто выезжает в командировки в промышленный центр Ак-Довурак, в Каа-Хемский и другие районы, делает живые зарисовки на стройках (цикл этюдов на Саяно-Шушенской ГЭС), на пастбищах, предприятиях республики.

Значительный след в развитии графики Тувы оставил Л. Р. Спрыгин. Подъем его искусства начинается с создания серии линогравюр «На земле тувинской» (1971—1972). В построении жанровых сцен, натюрмортов с произведениями народного искусства и пейзажей большую роль играет декоративное начало. Сложный узор образуют на снежном фоне темные силуэты всадников и оленей с ветвистыми рогами в композиции «На охоту (За пуш-



П. А. Полежаев. Ак-Довурак. 1974

пиной)». Выразительно «рифмуются» силуэты круглых нефтебаков с очертаниями дальних гор в другом листе серии — «Нефтебаза в Кызыле». В середине 1970-х годов Спрыгин создает серию «Народные мастера — камнерезы Тувы». Портрет современника обрел в этой серии линогравюр большую психологическую выразительность, не утратив вместе с тем и своих декоративных качеств. Все листы строятся по одному принципу: в центре располагается фигура мастера (поясной или погрудный портрет) на фоне пейзажа, носящего условный характер.

Новым шагом вперед в развитии тувинской графики стала серия «Времена года» (1977—1979). Колористическое решение каждого листа (всего их было задумано двенадцать — по числу месяцев, но выполнено больше) тонко продумано. Так, образ зимней тайги прекрасно раскрыт в гравюре «Отдых на охотничьей тропе» с помощью торжественных сочетаний лилового с серым и белым цветом. Впечатление тувинского лета, наполненного солнцем, жаркой желтизной земли, мажорным звучанием красок, опреде-

ляет живописно-эмоциональный характер гравюры «Хуреш». Голубая прозрачность весны ощутима в композиции «Танец в Саянах». Выразительны багряно-красный, как бы насыщенный сухим зноем позднего лета «Чайлаг»; свежий, зеленый июньский «Ипподром»; основанный на торжественном сочетании синевы и багрянца лист «Зимняя стоянка (Ноябрь)».

Последняя работа Спрыгина в Туве — серия офортов «Рядом с тропой» (1980). Это своеобразные «микрпейзажи». Бережно и поэтично, с какой-то особенной артистичностью, системой тончайших изящных штрихов воспроизводит художник крупным планом, порою почти в фантастическом ракурсе фрагменты лесной флоры и фауны — стрекоз, птиц, бабочек («Гнездо весеннее», «Птица пролетела», «Вокруг старого пня»).

Отъезд из Кызыла таких мастеров эстампа, как М. А. Петров или Л. Р. Спрыгин, естественно, не был благоприятен для общего состояния тувинской графики. Тем более трудные, ответственные и серьезные задачи ложатся на плечи молодых тувинских графиков, вернувшихся в Кызыл после окончания Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова в конце 1970-х — начале 1980-х годов.

Тонкий вкус, мастерство в создании цельных и гармоничных цветовых композиций проявил М. Ч. Чооду — автор выразительных цветных линогравюр «Табунщик», «Перекочевка», «Дед с внуком» (все 1978 г.). Цвет в его листах, обладающий особенной чистотой и нежностью, наделен при этом некоторой поэтической условностью (как, например, светло-желтое небо в композиции «Перекочевка»). Активную роль играет четкий силуэт плоскоотно-аппликативных, очерченных плавным контуром изображений. Лирический характер гравюр М. Ч. Чооду определяется тонким проникновением художника в поэзию народной жизни, в быт тувинских аратов. В изображении животных у молодого художника чувствуются особый дар анималиста, зоркость, точность и мягкая юмористическая интонация.

В 1981 году М. Ч. Чооду создает графический триптих «Спорт», изображая характерные для тувинского национального спорта сцены: стрельбу из лука, скачки и «танец орла». В каждой композиции, собранной, лаконичной, точно найдена мера соотношения целого и деталей, в выполнении которых чувствуется бережное, любовное внимание художника ко всему характерному. В каждом листе по-своему выразителен не только энергичный, четкий, порою чуть жестковатый рисунок, но и фон, создающий впечатление пространственной глубины.

Чооду свободно работает в различных графических техниках и материалах, среди которых цветная и тоновая линогравюра, офорт, литография, карандашный рисунок, акварель. Его акварели (например, «Табунщик»,



В. М. Денисов. Девушка из Бай-тайги. 1969



М. Ч. Монгуш. Автопортрет. 1966

1981) обычно масштабны, картинны, композиции — лаконичны и экспрессивны. Офорты, напротив, отличаются миниатюрным, почти ювелирным изяществом, множественностью тонко подмеченных подробностей, выразительностью серебристой, мерцающей фактуры. Техника офорта преобладает в большой графической серии Чооду «Тува». Задуманная еще в студенческие годы, во время поездки летом 1977 года в Монгун-тайгу, она была завершена художником в 1982 году. Наряду с офортами, в эту серию входят также рисунки, акварели, в которых разнообразно представлены картины жизни пастухов-животноводов, пейзажи, анималистические сцены.

Способным рисовальщиком — еще до поступления в институт, в ранних работах 1960-х годов — зарекомендовал себя Макар Монгуш. С молодежной выставки 1966 года прочно вошел в историю тувинской графики созданный выпускником Красноярского художественного училища рисунок «Мой современник». Мягкий английский карандаш в его руках прекрасно моделирует форму, придает изображению объемность и плотность.

За годы учебы в Москве значительно выросло мастерство М. Ч. Монгуша, овладевшего различными техниками и разновидностями гравюры, расширился диапазон его станковой графики. Новый период активной творческой работы этого художника в области эстампа, карандашного рисунка и акварели начинается в Кызыле в 1980-е годы. Выразительны созданные им в различных графических техниках (офорт, акварель) пейзажи, портреты современников, острые по психологической характеристике автопортреты (офорт 1974 года, акварель 1983 года). Однако главной сферой творчества М. Ч. Монгуша становится книжная графика.

Нельзя не отметить, что судьбы тувинской графики тесно связаны с деятельностью Тувинского книжного издательства, продукция которого (в том числе издания учебников, книг для детей, иллюстрированных сказок и произведений художественной литературы) становится с каждым годом все более многочисленной и разнообразной. В первые послевоенные годы, еще не располагая кадрами специалистов в области книжной иллюстрации, издательство привлекало к работе над книгами живописцев, графиков, художников театра. Свой вклад в оформление и иллюстрирование тувинских книг, прежде всего учебников, в которых остро нуждались тувинские школы, внесли в 1940—1950-х годах художники В. Ф. Демин, С. И. Феоктистов, Н. К. Рушев, В. Л. Тас-оол, Т. Е. Левертовская. С введением в издательства в 1952 году должности художественного редактора заметно возрастает требовательность к профессиональному уровню книжного оформления, выше становится культура тувинских изданий, постепенно совершенствуется полиграфическая база. Над иллюстрированием тувинской книги начинают



М. Ч. Монгуш. Сказание о богатыре Кангывай-Мергене. Обложка. 1979

успешно работать первые национальные художники с высшим образованием — С. К. Ланзы, И. Ч. Салчак. На выставке, организованной в 1961 году в Кызыле, были ощутимы явные успехи молодой тувинской книжной графики.

В 1960—1970-е годы постоянно с издательством сотрудничают не только многие графики (Ю. Г. Курский, Л. Р. Спрыгин, В. Л. Бичиш), но и живописцы (вслед за С. К. Ланзы — Г. Л. Торлук, С. Ш. Саая, Ю. Д. Деев). В книжную графику приходят молодые способные мастера: Вл. Донгак, М. Ч. Монгуш, А. С. Феоктистов, М. Ч. Чооду (младший).

Из всех художников Тувы, чье творчество на различных этапах было связано с Тувинским книжным издательством, наиболее последовательным «книжником» на протяжении долгих лет был И. Я. Кузнецов. Правда, и он, подобно большинству мастеров, не ограничивался сферой иллюстрирования и оформления книги, а писал акварелью пейзажи, портреты, занимался линогравюрой, офортом и литографией. Одна из его последних работ, созданных в Кызыле, — серия автолитографий «Тува — люди и годы»



И. Ч. Салчак. Иллюстрация к тувинской народной сказке «Парень с тремя знаниями». 1974

(1979) — привлекает серьезностью и глубиной творческой разработки исторической темы. Особенно выразительны такие листы, как «Родной язык» (сцена занятия в тувинской школе для взрослых 1930-х годов) и «В подарок Красной Армии». Однако при всей разносторонности творческих интересов больше всего Кузнецов сделал для развития искусства книги. Почти четверть века (1957—1981) работал он художественным редактором Тувинского книжного издательства, оформляя фактически все издания, иллюстрируя стихи и прозу, сказки и исторические романы, классику и современные произведения. В его оформлении и с его иллюстрациями появились такие



И. Я. Кузнецов. Родной язык. Из серии «Тува — люди и годы». 1979

издания, как «Слово арата» С. Тока (1965), «Утро древнего края» М. Пахомова (1972), сборник стихов «Красные дороги» С. Козловой (1972), миниатюрная сувенирная книга тувинских пословиц и поговорок «Мудрость народа» (1977). Техника исполнения (рисунки тушью, гуашью, в некоторых случаях — линогравюры, чаще гравюры на картоне) в работах И. Я. Кузнецова всегда была рассчитана на реальную полиграфическую базу и возможности республиканского издательства. Оформление книг порою было скромным и строгим, иллюстрирование иногда сводилось к графическому портрету писателя на фронтисписе (сборник стихов «Киноварь» М. Кенин-Лопсана, 1972), но когда позволял характер издания, в полную силу выявлялись и богатая фантазия художника, и его дар рассказчика, способность

строить интересные композиции, и его развитый интерес к исторической тематике. Это особенно ярко проявилось в серии иллюстраций к книге М. Пахомова «Утро древнего края», в которых эпизоды классовой борьбы в старой Туве («У стен хурэ», «Суд над баем») и недавнее прошлое края («Читают «Правду», «На сенокосе» и другие) воспроизведены со множеством любопытных подробностей, в их исторической конкретности.

К работе над книгой И. Я. Кузнецов подходил как к комплексной задаче, стремясь к творческому решению всех особенностей конструкции и декоративного оформления издания. С увлечением работал Кузнецов над созданием экслибрисов, варьируя технику ксилографии, цинкографии, гравюры на пластике, линогравюры. К числу лучших можно отнести композиции «Из книг Оюна Чыртак-оола» (1967) и «Из книг археолога А. Д. Грача» (1969).

И. Я. Кузнецов успел подготовить смену мастеров книжной графики, в том числе молодого художника В. Донгака, пришедшего работать в издательство в 1976 году²⁵.

Среди художников, постоянно сотрудничающих с Тувинским книжным издательством, особенно выделяется своей творческой активностью И. Ч. Салчак. Уже в студенческие годы он оформил и иллюстрировал книги «Птица в тайге» К. Аракчаа (1964), «Хозяин тайги» М. Мендума (1965), «Повесть о светлом мальчике» С. Сарыг-оола (1966), «Самбажик» В. Кок-оола (1966), сказки «Золотая птица», «Мангыс» и «Ловкий заяц» (1967). В 1970-е годы с нарастающей увлеченностью Салчак работает над книжной иллюстрацией, параллельно занимаясь и станковой графикой. Об этом ярче всего свидетельствуют композиции на темы сказки «Парень с тремя знаниями».

Поэтический мир тувинского фольклора, сверкающий драгоценными россыпями народной фантазии сказок и богатырского эпоса, сохраняет свою привлекательность для разных поколений молодых тувинских художников. Стиль графики при этом постепенно меняется, что особенно заметно, если сравнить, например, известные иллюстрации С. К. Ланзы к тувинскому народному эпосу «Кэсер», к «Тувинским народным сказкам», к «Сказаниям о богатырях» и даже относительно поздние его (середины 1970-х годов) рисунки к книге «Добрый молодец» по мотивам монгольского эпоса с иллюстрациями М. Ч. Монгуша конца 1970-х годов к «Сказанию о батыре Кангывай-Мергене». Заметно повысилась на современном этапе роль чисто графических средств выразительности, иллюстрация стала менее театрализованной, более лаконичной, цельной. Работы М. Ч. Монгуша выполнены в технике цветной линогравюры. Сочетания активного красновато-сирене-

вого тона с броским черным контуром изображений обладают большой декоративной звучностью. Дух фольклора составляет поэтическое содержание линогравюр. Свойственная фольклору символичность, присущее ему героико-романтическое начало находят воплощение в образах иллюстраций. Рисуя рядом с богатырем его коня, акцентирует то их поэтическое равноправие, которое естественно звучит в эпосе степных кочевников. Во всем чувствуется опора художника на глубоко изученные пласты фольклора.

Серия иллюстраций к эпосу о батыре Кангывай-Мергене была создана М. Ч. Монгушем в качестве дипломной работы в мастерской книжной графики Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова (1978). Почти целиком они вошли в книгу, изданную в Кызыле в 1979 году на тувинском языке, «Богатырь Кангывай-Мерген» (1979). Это издание привлекает цельностью художественного решения, передающего дух величаво-героического эпоса. Ключевые сюжеты эпоса выделены в полосных иллюстрациях; пейзажные мотивы и компактные изящные натюрморты вынесены в заставки и концовки глав. Иллюстрации выполнены в технике линогравюры. Сознательно ограничив себя всего двумя красками (печать с двух досок), Монгуш достигает большой декоративной выразительности в сочетании черных бархатной глубины и сияюще светлых, солнечных пятен, легких, прерывистых и сочных, плотных штрихов. Активную роль в оформлении книги играет тувинский орнамент, широкие полосы которого проходят по нижнему краю всех иллюстраций.

Уже упоминалось, что в Тувинском книжном издательстве М. Ч. Монгуш начал сотрудничать еще в 1966 году и за два десятилетия оформил более сорока книг. Особенно привлекает его историческая и сказочная литература. Рисунками тушью, радующими глаз грациозной легкостью штриха, иллюстрировал М. Ч. Монгуш книги сказок: «Лиса и волк» (1981), «Алладин и волшебная лампа» (1983), «Боралдай, имеющий коня Бора-Шокар» (1983).

Среди молодых художников, начинающих работать в Тувинском книжном издательстве в 1980-е годы, выделяется своими способностями выпускник Кызыльского училища искусства М. Ч. Чооду (Чооду Май-оол — младший брат Чооду Мартый-оола).

Искусство политического, агитационного плаката в Туве после сравнительно большого перерыва (последние плакаты В. Ф. Демина и В. Л. Тасоола появились в конце Великой Отечественной войны) возрождается в середине 1970-х годов, что связано с приездом в Кызыл из Читы в 1973 году к тому времени уже достаточно опытного плакатиста Ю. С. Кондратенко. Его плакаты отличаются широким тематическим диапазоном. Художник обращается и к внутренней, и к международной политике, к проблемам



Л. Х. Уржук. Улуг-Хам. Старый шаман. 1993



Л. Х. Уржук. Алгыш. 1993

борьбы за мир, создает сатирические плакаты, разоблачающие агрессоров и реакционеров. Таков, например, его ранний плакат «Геноцид», в композиции которого остроумно использованы изобразительные мотивы государственного флага США: звезды на синем фоне модифицированы в злобующие силуэты бомбардировщиков-стервятников, заполнивших ночное небо, а красные полосы воспринимаются как траектории падения смертоносных бомб. Главное место в плакатном искусстве Ю. С. Кондратенко занимают, однако, героические темы, связанные с трудовыми победами, с расцветом культуры, с дружбой народов нашей страны. Удачны многие юбилейные плакаты Кондратенко, посвященные общенародным праздникам, историческим датам. Среди них — «XXX лет Советской Тувы» (1974), «10-й пятилетке — рабочую гарантию!» (1976), «Первопроходцу — 60 лет» (1977), «Под солнцем Родины» (1980), «50 лет тувинской письменности» (1980) и другие. В художественном решении активную роль играет мажорный, праздничный колорит; оригинально используются мотивы советской эмблематики, изображения символично-аллегорического характера. Символический смысл имеет, например, корабль, плывущий под знаменами пятнадцати союзных республик, олицетворяющий многонациональное Советское государство в созданном к 60-летию Великого Октября плакате «Первопроходцу — 60 лет».

Подлинно романтического взлета плакатное искусство Кондратенко достигло в разработке темы строительства Байкало-Амурской магистрали. Его плакаты «Мы строим БАМ для нас и новых поколений» (1978), «Еще один отметим километр» (1979), «Созвездие БАМ» (1980) принадлежат к числу лучших советских плакатов, посвященных строительству магистрали века. Искусство плакатиста привлекает новизной идей и приемов, изобретательностью в подаче материала. Например, спроецированная на плакатный лист карта Восточной Сибири с намеченной зигзагообразной линией новой железной дороги и с кружочками станций, поселков и городов воспринимается как звездное небо с неожиданно засиявшим на его мерцающем фоне новым «созвездием БАМ». Сближающиеся, зрительно сливающиеся в одной точке рельсы дороги формируют в броском слове «БАМ» центральную букву «А» («Еще один отметим километр»). Вводит художник в свои плакаты и положительный образ современника, решая таким образом одну из самых сложных задач плакатного искусства. Выразителен, но при этом отнюдь не идеализирован, не испорчен налетом слащавой сусальности созданный им образ юноши-строителя.

С отъездом Кондратенко из Кызыла (1981) традиции развития в Туве современного политического и агитационного плаката не прервались.

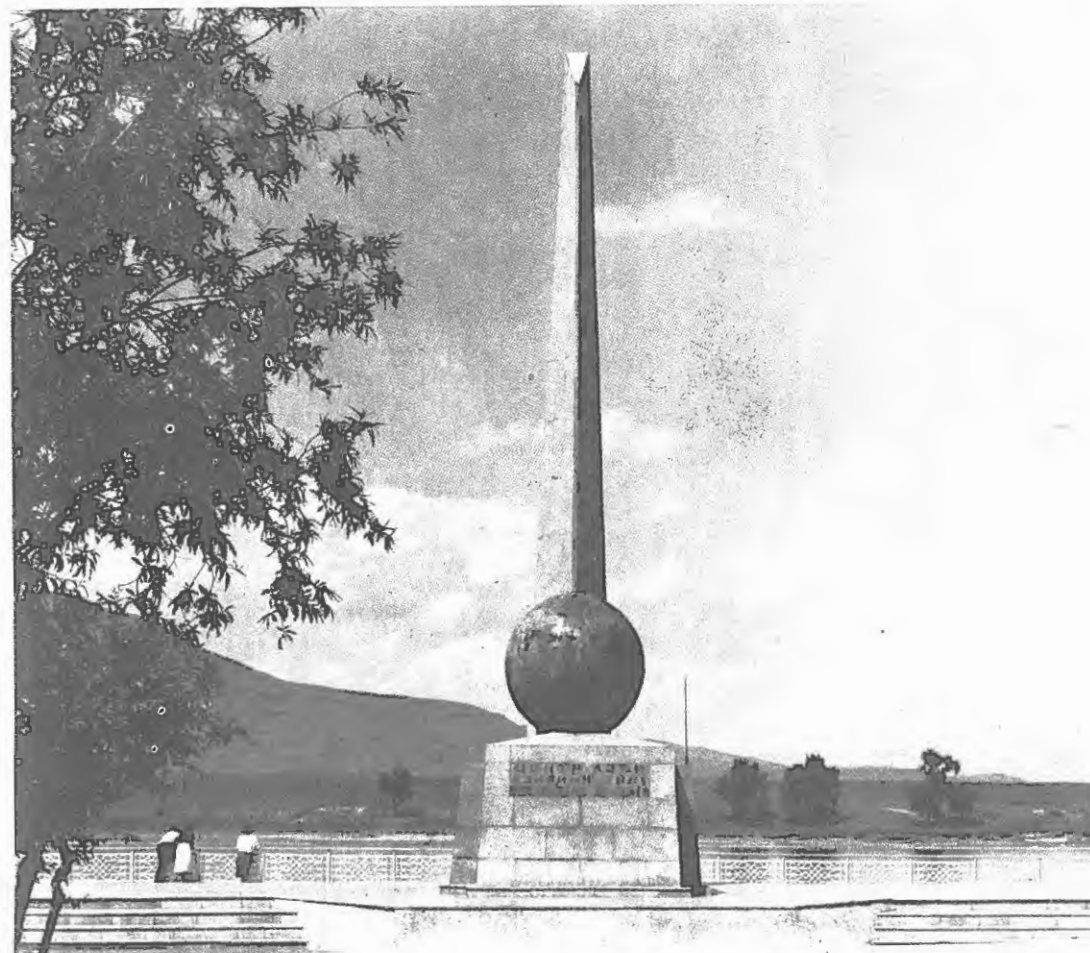
В плакатном искусстве с начала 1980-х годов ярко проявил себя тувинский художник К. Х. Булугун. Выпускник Свердловского художественного училища, он в 1970-х годах в основном работал как живописец, и его картины бытового жанра и портреты современников (например, «Песнь чабана», «Подруги» на выставке молодых художников 1975 года) привлекали своей искренней задушевностью и романтичностью. В плакатах Булугуна выявился творческий поиск эффектных цветовых созвучий, емких символических обобщений.

В развитии монументального искусства по мере своих сил и возможностей участвовали разные художники Тувы, в основном живописцы и графики по специальности. Имена В. Ф. Демина (автора обелиска «Центр Азии» в Кызыле, 1964), Ю. Д. Деева, Л. Р. Спрыгина, И. Ч. Салчака, Г. Л. Торлука, Ю. С. Кондратенко, архитектора В. П. Япринцева (в 1970-х годах — главного архитектора Кызыла) должны быть названы среди первых. Монументальное искусство республики еще очень молодо, история его начинается в 1960—1970-е годы, и для создания значительных и ответственных сооружений приглашаются опытные мастера монументального искусства из Москвы и других крупных городов. Работы такого рода приобретают большое значение для культуры автономной республики, стимулируя творческую мысль местных художников, обогащая город шедеврами современного зодчества, монументальной живописи, скульптуры и декоративного искусства, рассчитанного на синтез с архитектурой.

Вместе с тем и художники Кызыла все более активно и уверенно начинают работать над решением монументальных задач. Значительной удачей молодого художника А. С. Феоктистова стало живописное решение фасада здания спортзала «Херел» в Кызыле (1981). Композиция, исполненная в технике сграффито, отличается четкостью и певучей плавностью рисунка, цветовой гармонией мягких терракотовых, золотистых, розоватых тонов, содержательной емкостью монументального образа. Символическая фигура девушки в национальном костюме с олимпийским факелом в руке («Спортивная юность Тувы») выделена в центре более крупным масштабом, по бокам от нее — в меньшем масштабе — представлены основные виды тувинского национального спорта: борьба «хуреш», стрельба из лука и другие.

Многочасочную, нарядную роспись в детской комнате здания автовокзала в Кызыле создал в 1983 году приехавший в Туву из Ульяновска живописец П. С. Изендеев, сменивший в 1981 году Ю. С. Кондратенко на посту главного художника города Кызыла.

Наряду с отдельными композициями монументально-декоративного характера — сграффито, живописными панно, чеканками, витражами —



В. Ф. Демина. Обелиск «Центр Азии» в Кызыле. 1964

тувинские мастера создают более сложные пространственные комплексы, решают задачи художественного конструирования общественных интерьеров, мемориальных ансамблей, участков городской среды. Одна из таких задач встала в связи с созданием Историко-мемориального комплекса в селе Кочетове (1981), над которым работал целый коллектив художников республики. П. С. Изендеев и В. М. Данилин разработали архитектурно-художественное решение музейной экспозиции. Интересный проект, связанный с созданием этого комплекса, предложил скульптор Т. Ч. Ондар: цент-



А. С. Феоктистов. Спортивная юность Тувы. Сграффито на фасаде спортзала «Херел». 1981

ром ансамбля должна была стать белая юрта на зеленом холме (как архитектурно-пластический символ свободной и счастливой Тувы) с разбросанными вокруг нее белыми камнями, напоминающими издали отару овец. В школе села Кочетово А. С. Феоктистов исполнил сграффито на историко-революционную тему.

Театрально-декорационное искусство Тувы, которое начиналось с любительских работ молодого И. В. Сажина, а затем В. Ф. Демина, вскоре после войны обрело такого интересного художника, каким был приехавший в Кызыл из России в творческую командировку Н. К. Рушев.

Большую роль в развитии национального театрально-декорационного искусства Тувы сыграл С. К. Ланзы, который получил хорошую профессио-

нальную подготовку на театральном отделении Казанского художественного училища. Позднее, особенно после окончания института имени И. Е. Репина, Ланзы специализировался в области станковой живописи, но с театром он не расставался всю жизнь, и начиная с 1949 года, когда молодой выпускник Казанского училища начал работать главным художником Тувинского драматического театра (с 1958 года — Тувинского музыкально-драматического театра), и до последних лет своей жизни он постоянно, увлеченно работал на сцене. В его декорациях предстали перед зрителями Кызыла почти все пьесы основного репертуара театра — национальной тувинской, русской, китайской и монгольской классики, советской драматургии — «Пробуждение» О. Саган-оола, «Тайфун» Цао Юй, «Гроза» А. Н. Островского, «Васса Железнова» М. Горького, «Самбажик» В. Кок-оола, «Товарищ директор» М. Мунзука, «Иркутская история» А. А. Арбузова, «Стряпуха» А. И. Сафронова и многие другие. По мотивам тувинской народной одежды Ланзы создал эскизы костюмов для коллективов художественной самодеятельности и танцевальных ансамблей Тувы.

О высоком художественном качестве театрально-декорационной живописи С. К. Ланзы яркое представление дают эскизы декораций к спектаклю «Самбажик» (1969). Они экспонировались на выставках в Кызыле, Красноярске, Москве. Оригинальное живописное обрамление сцены с помощью красной, с золотым и синим узором арки, украшенной маской дракона, сохраняет значение единой установки для всех актов спектакля. Оно напоминает росписи тувинских сундуков-аптыра и придает всему сценическому образу декоративную нарядность и романтическое очарование. С большим мастерством развивает художник в сценических декорациях пейзажные мотивы. Тонко раскрывает Ланзы в многофигурных мизансценах драматизм времени, насыщенного героизмом борьбы тувинского народа против маньчжурских владык.

Немало душевных сил отдал театру живописец Г. Л. Торлук. Его эскизы костюмов и театральных декораций к спектаклям по произведениям национальной драматургии и мировой классики («Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера, «Хайрын-Бот» В. Кок-оола, «Тонгур-оол» С. Тока, «Мечь» И. Юмангулова) отличались сверкающей нарядностью, лаконичной обобщенностью и богатством подлинно театральных эффектов.

В 1975—1981 годах главным художником Тувинского музыкально-драматического театра был Д.-С. Ооржак, параллельно с театральной декорацией много занимавшийся эстампом, театральной афишей, рекламным плакатом. Он оформил спектакли «Долгожданный» (1976), «Интервью в Буэнос-Айресе» Г. А. Боровика (1976), «Четыре капли» В. С. Розо-



С. К. Ланзы. Эскиз декорации к спектаклю «Самбажик» В. Кок-оола. 1969

ва (1977), «Аршин Мал-алан» У. Гаджибекова (1977) и другие. Художник работает в творческом содружестве с главным режиссером театра Оюн Сиин-оолом, в зависимости от образной структуры спектакля и режиссерского замысла он находит новые и неожиданные решения. В «Интервью...», поставленном на фоне задника из черного бархата, подчеркнута трагическая безысходность происходящего. В оформлении «Аршин Мал-алана» все солнечно, ярко, празднично и светло; акцентировано причудливое богатство восточной архитектуры. С большим интересом обратился художник к истории культуры братской республики Киргизии, работая над оформлением спектакля «Уркуя» Н. Байтемирова, к мотивам киргизского народного творчества, к исторической обстановке 1920—1930-х годов.

Ярко проявил свои способности на сцене театра в 1970-х годах художник В. Д. Бичиш, оформивший здесь «Итальянскую трагедию» по мотивам



Е. О. Сундуй, М. Б. Ооржак. Эскиз национального костюма для ансамбля «Саяны»

романа «Овод» Э. Л. Войнич, «Ревизор» Н. В. Гоголя и другие спектакли. Богатое колористическое дарование позволяло ему системой цветовых созвучий передавать напряжение театрального действия. Это особенно ощутимо в звучном контрасте фиолетовых и желтых, витражно пылающих холодным светом тонов декораций «Итальянской трагедии».

Семнадцатилетним юношей пришел в театр на должность художника-исполнителя Э. М. Мунзук. Обретенный здесь опыт работы над декорациями, любовь к театру, врожденный вкус позволили ему самостоятельно перейти от исполнительской к творческой работе, и в его декорациях обрели жизнь

Е. О. Сундуй, М. Б. Ооржак.
Эскиз национального костюма для ансамбля «Саяны»



С. Х. Кочаа. Сумка для аргыи (когээржик), нагрудное украшение (чавага), огниво, серьги. 1982—1983 →
С. Ш. Садчак. Комплект декоративных изделий: конская сбруя, нож в ножнах. 1983 →

на сцене многие красочные спектакли — «Башмачки» Д. Файзи, «В ночь лунного затмения» М. Карима, «Сказка Анчик-Каре» В. Гаврилова. Параллельно с театрально-декорационной живописью Мунзук увлекается резьбой по дереву.

Тувинская скульптура как академическое искусство лепки, ваения, станковой пластики, прежде всего изображения человека, совсем молода. В. Ф. Демин, который вылепил немало портретов и даже поставил несколько бюстов-памятников, все же занимался скульптурой без специальной подготовки.

Современный этап формирования тувинской профессиональной скульптуры связан с творческим ростом молодых мастеров из среды народных резчиков. В художественных училищах и вузах они овладевают мастерством реалистического ваения, начинают работать над образом человека в пластике, над скульптурным портретом, сохраняя при этом глубинные творческие связи с народным искусством, с традициями резьбы по камню, с тем национальным наследием, под влиянием которого они делали свои первые шаги в искусстве. Показательна в этом отношении творческая биография Т. Ч. Ондара. Он начинал — в 1970-х годах — с традиционной для тувинского народного искусства резьбы по камню (агальматолиту). Учеба на скульптурном факультете Московского государственного художественного института имени В. И. Сурикова не помешала этому увлечению, так что его резные фигурки из камня (например, «Маленький всадник», 1981 и другие) экспонировались рядом с работами тувинских народных мастеров-резчиков на выставках в Кызыле и Москве, на Всероссийской художественной выставке «По родной стране» (1981). Вместе с тем Ондар овладевает мастерством лепки, с увлечением начинает работать над скульптурным портретом. Вскоре после возвращения в Кызыл из Москвы он создает замечательный «Портрет Раисы Аракчаа» (1981), в котором реалистическая точность сочетается с тонкой и глубоко эмоциональной образной характеристикой. В тщательно моделированном лице художницы, в чуть возведенных вверх глазах, в рисунке губ, на которых играет легкая, добрая улыбка, ощутимо особенное, вдохновенное начало.

Стремление к выявлению богатства духовного мира, внутренней приподнятости, окрыленности человека ясно выступает и в другом произведении Т. Ч. Ондара — «Портрет народного писателя Тувинской АССР С. О. Сарыг-оола» (1983).

В жанре скульптурного портрета дарование Т. Ч. Ондара раскрылось наиболее ярко. Однако творчество его весьма многогранно. Его увлекает работа над сложными пространственными композициями, о чем свидетель-



Т. Ч. Ондар. Не сдался. 1992



Т. Ч. Ондар. Портрет Раисы Аракчаа. 1981



А. О. Ойдун. Оленевод. 1985

ствует фигура «Чабан» (1980). Широко раскинутые руки, опирающиеся на пастушеский посох, определяют изысканную сложность найденного художником пластического мотива. Выразительны горделивая осанка чабана, ракурс чуть запрокинутой назад головы в высокой остроконечной шапке, плавный силуэт всей фигуры в длинном традиционном тувинском халате-тоне.

Иную пластическую интерпретацию мотиву раскинутых в стороны рук находит скульптор в вырезанной из дерева композиции «Полет» (1982), в которой идея воплощена в образе стройной, тонкой девушки.

Дерево в 1980-х годах становится излюбленным материалом Т. Ч. Ондара. Сильной экспрессией и мягким юмором интересна компактная, цельная, вырезанная из светлого дерева композиция «Маленький всадник» (1983). Выразительно переданы стремительный бег коня и чуть комичное, отчаянное напряжение мальчика, вцепившегося в его гриву.

Одна из последних работ Ондара — двухнатурная бронзовая скульптура «Не сдался» (1991). Памятник, посвященный памяти жертв сталинских репрессий, не обоедших и далекую Туву, установлен в столице республики.



С. Х. Кочаа. Пари. 1982

В крепко скроенной, устойчивой фигуре арата, в его напряженно сжатых кулаках ощущается несгибаемая воля непокорившегося человека. В мощной лепке, в четком композиционном решении прочитывается обобщенный образ тувинца, не сдавшего перед расстрелом.

Способным скульптором — портретистом и анималистом — уже в студенческие годы зарекомендовал себя другой молодой мастер ваения — А. О. Ойдуп. Как и Ондар, он начинал с создания композиций, близких в иконографическом и в техническом отношении к произведениям тувинского народного творчества («Арслан», «Як» и другие композиции конца 1970-х — начала 1980-х годов). В период учебы в Институте имени В. И. Сурикова тематический диапазон его скульптуры расширился, и творческий метод — в связи с переходом от резьбы к ваению — заметно изменился. Его композиция «Рыбы» (1982), поражающая изумительно точ-



А. Ч. Хергек. Шаман. 1991

ным воспроизведением не только формы, но и пластики движения, — это уже виртуозное произведение профессиональной скульптуры.

В целом, однако, «граница» между традиционной тувинской народной резьбой по камню и дереву, с одной стороны, и профессиональной скульптурой — с другой, носит весьма зыбкий характер. Показательным примером является сооружение в 1978—1980 годах комплекса монументально-декоративной скульптуры в городском парке поселка Тэли. Одиннадцать фигур размером больше натуральной величины, в центре — тувинка в национальном костюме (как бы гостеприимно встречающая входящих в парк), вокруг нее — фигуры диких и домашних животных (марал, лось, горный баран, косуля, сарлык, лошадь, козел, бык). Все фигуры исполнены из светло-серого бетона. Те же скульпторы (группа резчиков под руководством Д. Х. Дойбухаа в составе Э. Б. Байынды, Ч. С. Байыр-оола, Д. Х. Дойбухаа,

С. Х. Кочаа, В. Ш. Салчака и О. С. Серен-Чимита) создают детский городок в Кызыле, в скульптурном декоре которого фигурируют сказочные персонажи и животные. Такие работы оказываются как бы на стыке разных видов искусства. Стилистика традиционной народной резьбы сочетается с приемами скульптуры профессиональной.

Творческий поиск не обходится без сложностей, без некоторых утрат. Неудачи подстерегают художников, пытающихся механически перенести приемы резьбы по камню (камерного, по сути дела, вида искусства) в область монументально-декоративной скульптуры. Но творческое переосмысление древних традиций закономерно и плодотворно. Именно по такому пути стремятся следовать современные резчики среднего и младшего поколения, получившие образование в Кызыльском училище искусств.

Богатейшая по своим традициям тувинская народная резьба по камню имеет длительную, уходящую в глубь веков историю и располагает большими творческими силами, среди которых и старейшие мастера республики, и молодежь. Интерес к этому искусству все более нарастает.

Генетически тувинская народная скульптура неотделима от всего комплекса духовной и материальной культуры тувинцев. Однако сложилась такая историческая ситуация, что из всего арсенала национального художественного наследия именно резьба по камню выделилась как уникальное, не имеющее аналогий явление, хотя в свое время на территории Тувы процветали и другие виды народного искусства. Изделия из металла, дерева, кожи, ансамбли национальных костюмов, утвари, убранства юрты и конского снаряжения служили в музейных собраниях этнографическим материалом, характеризующим быт и культуру тувинских аратов. Рассеянные по различным районам республики, в Туве и в 1950-х, и в 1960-х, и даже в 1970-х годах еще работали не только искусные резчики, но и чеканщики, ювелиры, мастерицы шитья, изготовители деревянной посуды и т. п. Исследователи-этнографы записывали их адреса и имена (сведениями такого рода богата книга С. И. Вайнштейна «История народного искусства Тувы». М., 1974). Порою работы таких мастеров попадали на выставки²⁶. Однако сбор отдельных экспонатов для выставок еще не обеспечивал возрождения художественных промыслов. При кардинальной перестройке тувинского народного быта потребность в изделиях, связанных с традиционным убранством юрты, с художественным комплексом национального костюма, отпала, а в самостоятельные виды искусства, нуждающегося в соответствующей материальной поддержке, закупке произведений, систематических выставочных смотрах, традиционные формы художественной деятельности, за исключением резьбы по камню, не прекратились.





Х. Б. Донгак. Укротитель. 1991

Положение в этом отношении начало меняться только в 1980-х годах, когда тувинские скульпторы-резчики В. Ш. Салчак и С. Х. Кочаа решили расширить диапазон своей творческой деятельности и занялись возрождением искусства тиснения по коже и ювелирного дела. В своем начинании они нашли поддержку у старших мастеров. Один из ведущих народных художников-камнерезов Бай-тайги К. М. Саая (Когел) еще хорошо помнил, как его родители делали разнообразную утварь из бычьей кожи, кроили и сшивали бычьими жилами и шерстяными нитями сосуды, засыпали их песком для придания объемной формы, украшали поверхность кожаных изделий орнаментальными узорами, нанесенными заостренной палочкой. Своими рассказами и советами он помог молодому художнику С. Х. Кочаа, который уже в 1982 году начал создавать как выставочные экспонаты свои первые кожаные изделия с тиснением (сосуд для араки — когээржик и другие), придерживаясь старинных образцов и старинной технологии.

Следующим важным шагом было возрождение ювелирного искусства. Молодые художники из Бай-тайги в 1983 году разыскали и пригласили к себе в поселок Кызыл-Даг старейшего народного мастера ювелирного дела Ш. Х. Ооржака, который жил до сих пор в местечке Ак Барун Хемчинского района и хранил в своей памяти многие секреты искусства литья, чеканки, инкрустации и других традиционных способов художественной обработки металла, отлично знал формы традиционных тувинских украшений женского, мужского костюма, убранства коня. Прожив несколько месяцев в Кызыл-Даге, где ему были созданы необходимые условия для творческой работы, Ш. Х. Ооржак многому научил своих молодых последователей. На выставках 1983 года впервые появились ювелирные изделия В. Ш. Салчака и С. Х. Кочаа — серьги, перстни, ножи в ножнах, конская сбруя, огниво и другие. Выполнены они были из мельхиора, в некоторых случаях инкрустированы местным зеленым нефритом или кораллами (привезенными из Улан-Удэ, куда В. Ш. Салчак, С. Х. Кочаа и К. Т. Хунан ездили для изучения опыта возрождения бурятского ювелирного искусства).

Возрождением искусства росписи по дереву — на сосудах, ларцах для шахмат, сундуках-аптара и других изделиях — занялся приехавший в Кызыл в 1982 году выпускник Абрамцевского художественного училища А. А. Бузмаков.

Уже в ближайшей перспективе тувинское народное декоративно-прикладное искусство можно представить себе как совокупность разных видов творчества. Однако на сегодняшний день наивысшее развитие получила тувинская народная скульптура.

Ценнейшим национальным достоянием Тувы является искусство народ-

ных мастеров — резчиков по камню (агальматолиту). С 1965 года, когда был создан Союз художников Тувинской АССР, началось активное привлечение народных умельцев к творческой жизни, к участию в выставках. Некоторые из них (М. Х. Черзи, Х. К. Хертек (Хуна), Б. С. Байынды) переехали из далекой Бай-тайги, где рядом с богатейшими залежами агальматолита в горах издавна развивалась традиция резьбы по камню, или из Ак-Дуруга в Кызыл. Начала налаживаться система учебы молодежи: М. Х. Черзи долгие годы вел занятия с подростками при Ак-Дуругском детском доме; такую же школу в Бай-тайге, в поселке Тэли, создал Х. К. Тойбухаа. Педагогические традиции резчиков старшего поколения, ныне уже ушедших из жизни, развивают их ученики. У М. Х. Черзи, Х. К. Тойбухаа, Б. С. Байынды занимались современные ведущие мастера тувинской народной скульптуры. Высоким авторитетом у молодежи пользуются Р. А. Аракчаа, которая работает в Кызыле, и К. М. Саая (Когел), живущий в Кызыл-Даге. К началу 1980-х годов в Туве существуют три постоянно действующих школы камнерезов: в поселке Тэли, где педагогическую работу отца продолжает сын Х. К. Тойбухаа — Д. Х. Дойбухаа, в поселке Кызыл-Даг Бай-Тайгинского района, где юными резчиками руководит В. Ш. Салчак, и в Эрзине, где кружок возглавил Б. С. Дупчур.

Из тридцати работающих в Туве в 1983 году мастеров-резчиков двенадцать являются членами Союза художников СССР, пять ведут постоянную педагогическую работу и имеют несколько поколений учеников.

Основной материал тувинской народной скульптуры — агальматолит (по-тувински «чонар-даш», что дословно означает «камень, который можно резать»). Сравнительно мягкий, удобный для пластической обработки, он имеет множество оттенков — от черного цвета, серебристо- и пепельно-серого, коричневатого, красного, золотистого, розового до почти чисто белого, и залегает, главным образом, в горах Бай-тайги. Коллектив резчиков Бай-тайги является наиболее сильным и цельным. Сложнее положение дел в Кызыле, особенно после того, как ушли из жизни резчики старшего поколения М. Х. Черзи, Б. С. Байынды, Х. К. Хертек (Хуна), М. К. Хертек (Монгун-оол). Правда в Кызыле продолжают работать такие сильные, обладающие яркой творческой индивидуальностью художники, как Р. А. Аракчаа, успешно начинают свой творческий путь молодые резчики — дети мастеров старшего поколения (Э. Б. Байынды, Е. Б. Тюлюш-Байынды и другие). Для работы резчиков создают благоприятные условия. Однако здесь же возникает и несколько опасная ситуация: в результате поверхностного приобщения к традиционной тувинской скульптуре ряда художников, в том числе самодельных, подлинно народная традиция оказывается под угрозой.



Е. Б. Тюлюш. Стремительная всадница., 1979

Механическое подражание работам тувинских народных мастеров, введение сюжетов, пластических мотивов, не имеющих ничего общего с традиционной скульптурой, не лучшим образом сказываются на развитии древнего искусства. В сомнительный соблазн впадают порою и художники старшего поколения, и недостаточно опытная молодежь — воспитанники республиканской школы искусств, детской художественной школы и Кызыльского училища искусств; и тувинцы, недостаточно хорошо знающие истоки своей национальной культуры, и русские. Между тем овладеть искусством резьбы по камню не так легко, как кажется на первый взгляд, подлинная тувинская народная скульптура обладает определенной эстетической устойчивостью, не допускающей произвольного обращения с ее иконографической основой, с выработанными длительным творческим опытом художественными приемами. Внешняя простота жанра обманчива: многие изображения животных свя-



О. С. Серен-Чимит. Мальчик с собакой. 1979

заны с народным эпосом, с его поэтической символикой, имеют глубокие корни в древней восточной мифологии.

Сюжетно-тематический диапазон и иконография тувинской скульптуры закреплены многолетней традицией. Прежде всего — это изображения животных, обитающих в горах и степях края: конь, горный козел-серге, верблюд, тувинский як (сарлык), олень. В них декоративная стилизация сочетается с реалистической достоверностью, великолепным знанием повадок зверей, анатомии их тела. Гипертрофируя отдельные формы (например, удлиняя или круто завывая рога серге, усиливая выпуклость могучей шеи



Р. А. Аракчаа. Сарлык с теленком. 1977



С. Д. Ооржак. Собака. 1977

сарлыка), мастер подчеркивает их выразительность, чему также способствует резной орнаментальный узор, в стилизованной форме воспроизводящий завитки шерсти или гриву.

Наряду с реальными животными излюбленными персонажами тувинской пластики являются фантастические, сказочные создания, восходящие к мотивам древней мифологии. Наиболее часто встречается изображение «арзылана» (льва), который с настоящим львом (правда, в Туве не встречающимся) имеет мало общего. Представления об «арзылане» издавна проникли в Туву из Китая и смешались с напластованиями вымысла, легендами, религиозными мифами. В пластической трактовке «арзыланов» и их декоративной орнаментации тувинские мастера особенно щедры на выдумку. Широко распространен также сказочный образ дракона, извергающего пламя.

Значительную долю изделий резчиков составляют предметы декоративно-прикладного назначения, прежде всего популярные шахматы с их специфической восточной иконографией («арслан» — ферзь, верблюд — шахматный слон; буддийский монах, лама — король), а также чернильные приборы, карандашницы, пепельницы и другие вещи.

Проникают в народную скульптуру сюжеты из истории и современности, изображения людей — всадников, пастухов, охотников, встречаются даже портреты. Например, Х. К. Тойбухаа создал миниатюрный портрет Самбажика — вождя антифеодального «восстания 60 богатырей» 1883 года.

При общности иконографии, традиций, основных приемов и форм миниатюрной резной фигурной пластики в этом искусстве раскрывается бесконечное богатство творческих индивидуальностей мастеров.

Сильнейшим из них был М. Х. Черзи. Богатство и тонкость орнаментации сочетались в его работах с удивительной выразительностью пластической формы, обычно компактной, емкой и монументальной. Содержание его скульптуры поднимается до высот поэтического и философского обобщения жизни, персонажи выступают носителями определенных моральных качеств — добра, силы, нежности или же злобы и упрямства. Богатейшие декоративные эффекты извлекал художник из обработки камня разных цветов — черного с серебристым оттенком, красного, розового, золотистого, пепельно-серого. Непревзойденным шедевром является его «Дракон» (1965), вырезанный из белого агальматолита. Ажурный сквозной орнамент, словно роскошный гребень, украшает большую голову, хищно изогнутую спину, хвост чудовища.

Меньше внимания орнаментации уделял Х. К. Тойбухаа, зато особенно богаты моделировка его скульптур, пластическое выражение движения, пространственная композиция. Даже в миниатюрных фигурках шахматных

королей поражают точность и чистота в проработке поверхности в рисунке лиц. Тойбухаа с большим мастерством создавал многофигурные композиции, изображая пары и группы животных, передавая ритмическую согласованность их движений.

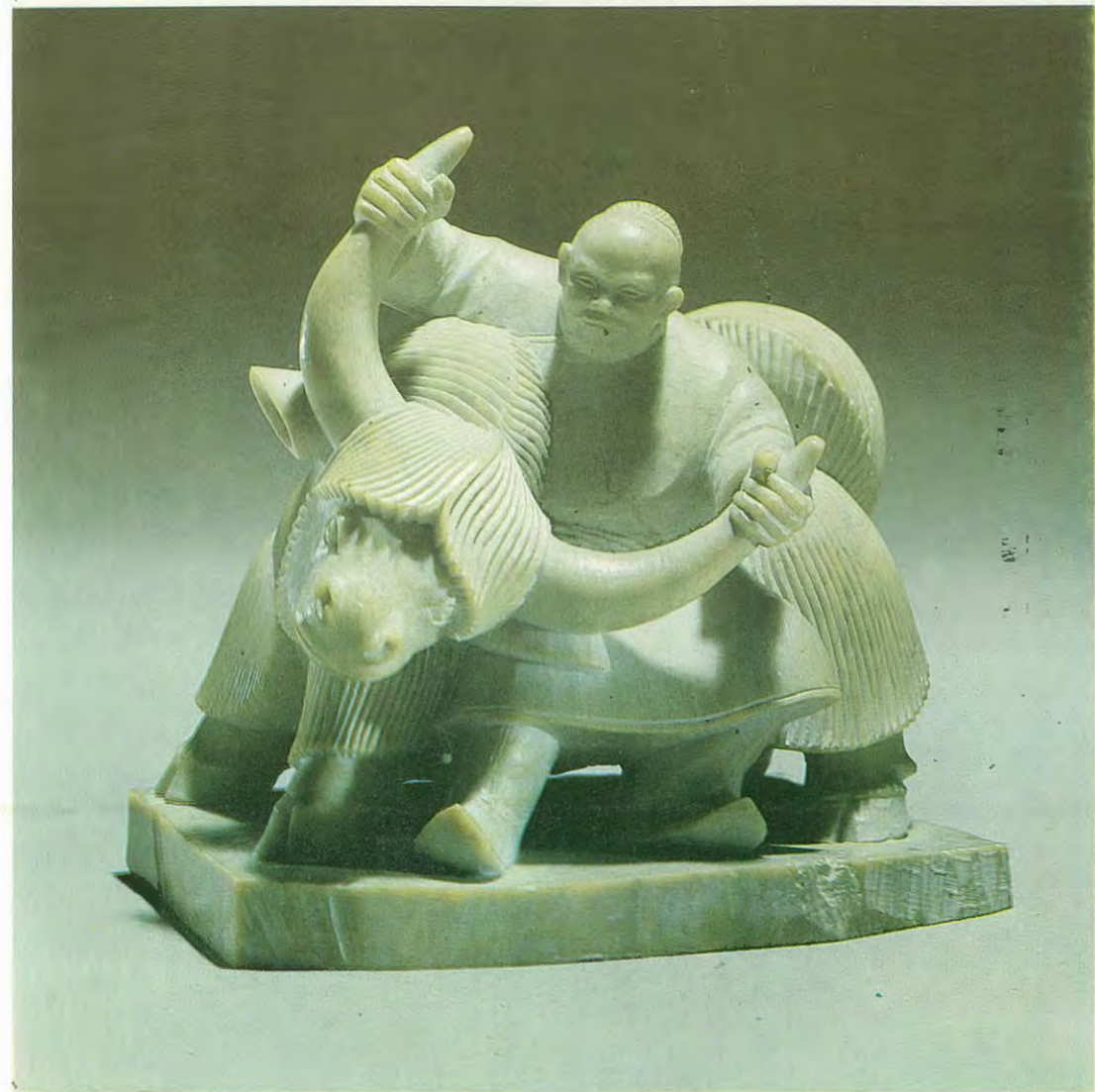
Богатая, неудержимая фантазия отличала работы Х. К. Хертека (Хуна). Он мог позволить себе необычайную смелость в композиции, неожиданную новизну ракурсов. В некоторых его изваяниях, например, в изображении мчащегося коня, тело которого стремительно вытянуто по горизонтали, поражает сильнейшая экспрессия. Казалось, художник извлекал особенную радость из того, чтобы показать почти немислимо сложный поворот тела животного, сохраняющего естественную грацию в экстремальной ситуации (бег, погоня, битва) или в особенно трудной позе. Такое впечатление производит, например, изображение верблюда, высоко запрокинувшего голову. Особенно фантастичны были многочисленные «арзланы» Хертека (Хуна) из серебристо-серого, черного и розового камня.

Б. С. Байынды, пожалуй, более всех испытавший на себе благотворное воздействие Монгуша Черзи, любил спокойные, монументализированные формы, подчеркивал устойчивость и силу животных. Именно эти особенности стремится передать мастер в композиции «Бой быков» (1977), избегая динамичности, которой, казалось бы, требует сам сюжет.

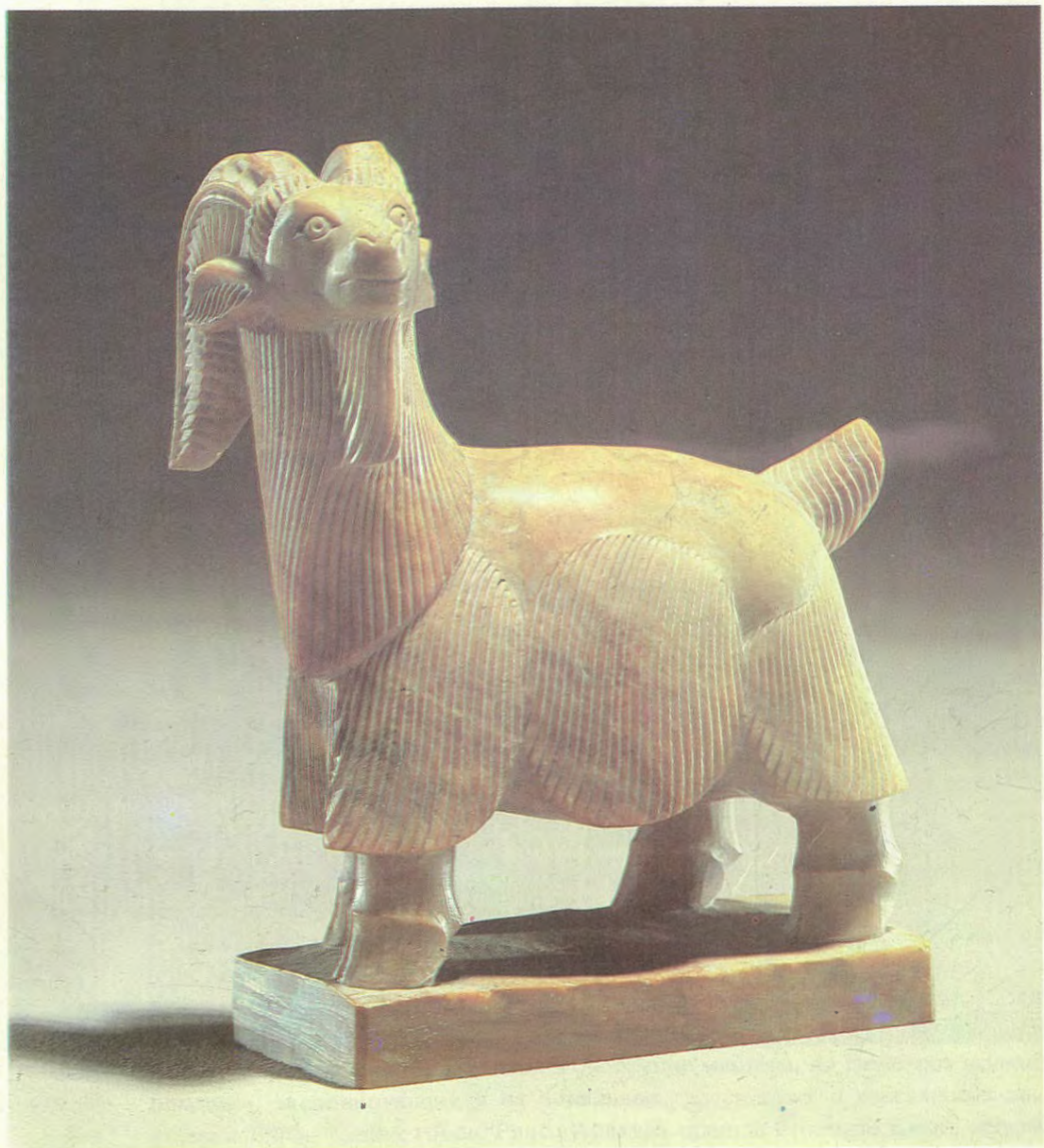
Среди мастеров-резчиков старшего поколения, с чьими именами связано признание тувинской народной скульптуры, следует назвать также С. С. Хертека (Мижит-Доржу), Ч. С. Салчака (Чанзан), Н. Ч. Салчака (Норбу).

Среди ведущих художников среднего поколения выделяются Р. А. Аракчаа и К. М. Саая (Саая Когел).

Р. А. Аракчаа долгое время была единственной женщиной среди тувинских резчиков (ныне резьбой успешно занимается дочь Б. С. Байынды Е. Б. Тюлюш, русская художница Н. В. Игнатьева, и вообще искусство резьбы по камню постепенно перестает быть чисто мужским занятием). Резьбой по камню она начала заниматься под руководством Х. К. Тойбухаа, встреча с которым означала для нее, скромной работницы молочного магазина, начало новой, творческой биографии. От первой фигурки лошади, вырезанной в 1965 году из камня и получившей одобрение мастера, до шедевров мелкой пластики, экспонирующихся на зональных, российских и всесоюзных выставках 1970—1980-х годов, Раиса Аракчаа прошла стремительный, легкий и радостный путь творческого восхождения. Изящество, точность моделировки, прихотливая свобода фантастического вымысла характерны для ее почерка.



Д. Х. Дойбухаа. Укрощение строптивого. 1979



К. Т. Хунан. Коза. Начало 1980-х гг.



К. М. Саая (Когел). Козел. 1979



К. М. Саая (Когел). Пахари. 1980

В отличие от мастеров, живущих в Кызыле, К. М. Саая (Когел) сохраняет верность родной Бай-Тайге, где живет и работает в поселке потомственных резчиков Кызыл-Даг, в непосредственной близости от залежей волшебного «чонар-даша» (агальматолита), давшего этому поселку название «Красной горы». Разносторонний в своих творческих интересах, одаренный редким педагогическим даром и тактом, умеющий привлечь к искусству молодежь, К. М. Саая — это внутренняя величавая сила; кажется, что в каждой из его работ заключена своя неразгаданная тайна; нежность порою сплетается с коварством и жестокостью («Рысь», «Кошка Ману», «Горностай»), а покорность и послушное спокойствие оборачиваются мудрой стойкостью («Горный баран», «Конь», «Верблюд»).

В 1960—1970-х годах ряды тувинских резчиков пополняются мастерами нового типа. В отличие от старых мастеров, они представляют собой людей более широкого кругозора, нередко многогранной художественной одарен-



К. Т. Хунан. Всадник на сарлыке. 1983

ности, высокой культуры и образованности. Характерна в этом отношении творческая биография Б. С. Дупчура. После окончания Красноярского музыкального училища он работает заведующим отделом культуры райисполкома в поселке Эрзин, ведет клубную, кружковую работу, учит детей и молодежь музыке, пению, выступает как самодеятельный композитор, чьи песни получили широкое распространение в народе, как литератор и как яркий и самобытный художник — резчик по камню. Его скульптура, например, серый «Дракон» (1975), «Сарлык на аркане» (1971), черный «Бык», чер-



Б. С. Дупчур. Дракон. 1983

ный «Арслан», «Арслан со змеей» и другие, отличаются торжественным величием и пластической грацией, особенной щедростью орнаментального декора и сравнительно крупным масштабом.

Энергично и плодотворно работает в Бай-тайге, объединяя вокруг себя группу молодых скульпторов, Д. Х. Дойбухаа. Для его художественного почерка характерны решительность, активное выявление волевого начала. В таких композициях, как «Укрощение строптивого быка», «Архар», «Козел», «Сарлык» (работы 1978—1982 гг.), убедительно переданы мощь животного, великолепие сильной, здоровой плоти литого тела.

Тяготение к монументальным формам ощутимо также в пластике К. Т. Хунана. Его «Арслан», «Козел», «Баран» (все 1983 г.) статичны, компакты, величавы. Можно сказать, что Хунан — самый последовательный монументалист в мелкой пластике.

Сильнейшая сторона творчества В. О. Ооржака — сложная двух- или



В. О. Ооржак. Собака. 1980

многофигурная композиция. В сценах борьбы, схватки, охоты, в жанровых композициях участвуют и домашние животные, и люди («Дети на быке», «Шаман», «Коза с козленком», «Козел и волк»). В. О. Ооржак с психологической тонкостью раскрывает характер отношений между персонажами, выявляет неожиданную неоднозначность их поведения.

За последние годы, в период с 1983 по 1994 год, состав профессиональных художников Республики Тыва понес огромные потери. Ушли из жизни старейшие художники В. Ф. Демин и Т. Е. Левертовская (1987), внесшие огромный вклад в становление изобразительного искусства республики, а также сравнительно молодые С. Ш. Саая (1992), И. В. Сажин (1993),



Ч. С. Байыр-оол. Серге. 1990

И. Ч. Салчак (1994), А. Х.-Б. Бовейлен (1994), М. Ч. Монгуш (1994). Нет среди здравствующих и первой женщины-камнереза Р. А. Аракчаа (1990).

Отдавая дань памяти тем людям, чей вклад в развитие современного искусства Республики Тыва нашел отражение на страницах этой книги, новое поколение, появившееся в составе Союза художников в начале 1980-х годов, продолжает традиции народного искусства резьбы по камню, создает новые произведения живописи, графики, ювелирного искусства.

За цикл уникальных произведений группе тувинских мастеров-камнерезов К. М. Саая, Д. Х. Дойбухаа, Б. С. Дупчур, Е. Б. Байынды присвоено звание лауреатов Государственной премии России за 1992 год.



А. С. Кагай-оол. Серге. 1991



Д. Х. Дойбухаа. Верблюд с собакой. 1993



Д. Х. Дойбухаа. Сарлык. 1991



Д. Х. Дойбухаа. Верблюд. 1988



Д. Х. Дойбухаа. Кабан. 1990

Наряду с уже известными мастерами появилась плеяда молодых профессиональных скульпторов, живописцев, графиков, народных мастеров резьбы по камню. Это Х. Б. Донгак, выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой (1988), сочетающий профессионализм скульптора-монументалиста с традициями исконно народного камнерезного искусства. Его дипломная работа «Укротитель» принята как монументально-декоративная скульптура — произведение, в котором нашли воплощение идеи монументальной формы и традиции мелкой пластики. Привлекает и работа, выполненная из черного серпентинита «Мальчик на быке», находящаяся теперь в фонде Республиканского краеведческого музея.

А. С. Кагай-оол, закончивший Кызылское училище искусств в 1980 году, за время работы с народными мастерами стал одним из ведущих мастеров-камнерезов. Его работы, имеющие ярко выраженный индивидуальный почерк, привлекают внимание знанием законов анималистики, изящными формами мелкой пластики. В его произведениях появились новые формы декора и орнаменталистики, основанные на традициях Бай-Тайгинских камнерезов. Выражение силы и могущества ощущается в его работах «Однорогие», «Горный баран», «Серге» и тончайшая детализировка орнамента в «Сосуде-когержике» (1990).

Р. К. Салчак и Ю. С. Тойбухаа — способные молодые камнерезы, ученики Д. Х. Дойбухаа, с 1988 года заслуженного художника РСФСР. Родом они из Бай-Тайги, этого уникального по своей неповторимой красоте места. Действительно, там, где находят уникальный камень агальматолит, не могут не рождаться новые и новые поколения мастеров камнерезного искусства, составляющего славу тувинского народа далеко за пределами республики. К ним можно отнести Р. Д. Дойбухаа и С. Э. Байынды.

В ряду тувинских профессиональных живописцев тоже появились новые имена: В. С. Самия, закончивший Московский Государственный художественный институт имени В. И. Сурикова в 1986 году, и Л. Х. Уржук, выпускник этого же института. Особенно стоит отметить достойно вошедшего в когорту художников-профессионалов Л. Х. Уржука, заслуживающего внимания своей направленностью на возрождение истоков живописи и графики тувинского изобразительного искусства. Его живописные полотна отличаются ярким многоцветьем палитры, притягивают удивительной индивидуальностью, в которой находит отражение свежесть и прозрачность «голубой Тувы». Независимо от традиций тувинских художников Уржук работает и в портретном жанре — «Портрет Далай-Ламы XIV», вошедший в фонд Национального музея (1993). Заметными становятся его первые

шаги в графике (серия графических листов о шаманизме).

Появление новых имен в профессиональном искусстве Республики Тыва становится более заметным с деятельностью в училище искусств преподавателей И. И. Арчимаева и М. Монгуша, которые ведут целенаправленную работу на пополнение рядов народных мастеров камнерезного и прикладного искусства республики.

Традиции прикладного искусства находят продолжение в творчестве Е. О. Сундуй и М. Б. Ооржак, выпускниц факультета художественного оформления текстильных и промышленных изделий Омского технологического института, основной работой которых стало создание эскизов и выполнение в натуре театральных костюмов для ансамблей «Саяны», «Аян» и «Чалын Назын», являющих собой возрождение национальной тувинской одежды.

В бесконечном многообразии творческих поисков, в уважении к традициям прошлого работают тувинские²⁷ художники, умеющие любить жизнь, слышать песни родных гор и степей, воплощать предания далекого прошлого в красочных образах. Искусство их составляет ценнейший эстетический вклад в многонациональную художественную культуру народов нашей страны.

¹ С того времени началась систематическая работа по изучению изобразительного искусства Республики Тыва, результатом которой является данная книга.

² С. И. В а й н ш т е й н. История народного искусства Тувы. М., 1974, с. 11.

³ А. П. О к л а д н и к о в. Искусство неолитических племен Сибири. — История искусства народов СССР. Т. 1. М., 1971, с. 92.

⁴ С. И. В а й н ш т е й н. История народного искусства Тувы. М., 1974, с. 13, 14.

⁵ См.: М. А. Д э в л е т. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980.

⁶ См.: Н. Л. Ч л е н о в а. Несколько писаниц Юго-Западной Тувы. — Советская этнография, 1956, № 4.

⁷ История Тувы. Т. 1. М., 1964, с. 156.

⁸ Так называемый «рог хуту» — ископаемые бивни мамонта. В особенности ручки ножей, сделанные из рога хуту местными мастерами, были высоко ценным предметом экспорта и вывозились в IX—X вв. из Тувы на арабский, персидский, китайский рынки.

⁹ В. Г р и г о р ь е в. Об арабском путешественнике Абу-Долефе... СПб., 1872, с. 111.

¹⁰ Материалы по истории русско-монгольских отношений 1607—1636. Сборник документов. М., 1959, с. 61.

¹¹ Г. Ф. М и л л е р. История Сибири. Т. 1. М.—Л., док. № 55.

¹² В различные исторические периоды значение слова «улус» менялось. Применительно к средневековью оно имеет смысл «феодалное владение».

¹³ Хошун — название административно-территориальной единицы.

¹⁴ В. И. Э д о к о в. Очерки истории изобразительного искусства Горного Алтая. Горно-Алтайск, 1981, с. 19.

¹⁵ Там же, с. 20.

¹⁶ VIII выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР». М., 1926, с. 2.

¹⁷ В 1929/30 учебном году «севфак» был преобразован в Институт народов Севера. Это было учебное заведение сложного, комплексного типа с подготовительным, средним и высшим звеном, с разнообразной специализацией. В годы Великой Отечественной войны Институт народов Севера был реорганизован — ныне его традиции продолжает отделение народов Крайнего Севера Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

¹⁸ Искусство народностей Сибири. Издание Государственного Русского музея. Л., 1930, с. 39—41.

¹⁹ Статьей Н. Н. Пунина «Искусство примитива и современный рисунок» открывался ленинградский сборник «Искусство народностей Сибири».

²⁰ Сомон — название административно-территориальной единицы.

²¹ До 1929 г. в ТНР было всего три независимые от ламаистского духовенства светские школы, две из них — одна русская и одна тувинская — находились в Кызыле.

²² В этом отношении судьба ряда других тувинских живописцев, старших товарищей С., Ш. Саая, складывалась труднее. Сергею Ланзы выпала нелегкая роль быть первым и долгое время единственным представителем национальной культуры во многих областях творчества, с которым он совмещал и общественную деятельность. Успевая работать во всех жанрах жи-

вописи, включая портрет, пейзаж, натюрморт, он все же, особенно в последние годы своей жизни (Ланзы умер в 1977 г.), меньше внимания уделял исторической картине. Длительная болезнь и преждевременная смерть (в 1978 г.) также вырвала из рядов тувинских живописцев Гавриила Торлука; после «Клятвы партизан» значительных исторических полотен он не создал.

²³ Этот портрет в живописи О. М. Ондар-оола существует в двух вариантах — в виде большой картины 1980 г. и поясного портрета 1982 г.

²⁴ Ырбан — поселок в Тодже.

²⁵ После отъезда И. Я. Кузнецова из Кызыла В. Донгак стал художественным редактором Тувинского книжного издательства. На этой должности он работал более двух лет (1980—1982). Из иллюстрированных им книг одной из лучших является сказка «Оскюс-оол и золотая Дангыш» (1981).

²⁶ Например, в тувинском разделе выставки произведений художников шестнадцати автономных республик РСФСР в Москве в 1971 г. были представлены, наряду с богатой коллекцией резного камня, изделия из кожи (сапожки, тувинское седло, подуздки, сумка-барба и др.) народной художницы Апты Ержунмаа Салчаковны, ювелирные изделия (серебряные серьги, перстни, инкрустированные камнями, футляр для иголок) мастера Б. Барамза, изделия из меха (национальные тувинские шапки) мастерицы Оюн Минчимал, шелковые халаты и другие произведения мастериц.

²⁷ В 1993 году республика получила новый статус и название: суверенное государство Республика Тыва в составе Российской Федерации.

Союз художников Республики Тыва входит в состав Союза художников России.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Принятые сокращения

Акв.	— акварель
Б.	— бумага
Кар.	— карандаш
Линогр.	— линогравюра
М.	— масло
Х.	— холст
Цв.	— цветной
ГМИИ	— Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
ТРКМ	— Тувинский республиканский краеведческий музей имени Шестидесяти богатырей, Кызыл
ХФ	— Художественный фонд

Произведения, местонахождение которых не указано, являются собственностью автора

Декоративный сосуд. Бронза. ГМИИ	7
Голова дракона. Бронза. ГМИИ	8
Будда. Бронза. ГМИИ	13
Пластина с изображением мифологического персонажа	17
Фрагмент декоративного убранства храма	18
Г. И. Чорос-Гуркин. Командир партизанского отряда Сергей Кочетов. 1921. Б., кар. Алтайский музей изобразительного и прикладного искусства, Барнаул	24
Г. И. Чорос-Гуркин. Партизан Иван Макаров. 1923. Б., кар. Алтайский музей изобразительного и прикладного искусства, Барнаул	24
Х. К. Тойбухаа. Конь. 1978. Агальматолит	31
В. Ф. Демин. Ко всем охотникам Тувы! 1941. Плакат. Шелкография	34
В. Ф. Демин. Пошлем 3-й эшелон подарков... 1942. Плакат. Шелкография	36
В. Ф. Демин. Все силы на разгром врага! 1941. Плакат. Шелкография	37
В. Л. Тас-оол, В. Ф. Демин. Дружной подпиской на 2-й Госзаем поможем Красной Армии... Плакат. Шелкография	38
В. Ф. Демин. Портрет художника В. Л. Тас-оола. 1943. Х., м. ТРКМ	41

В. Л. Тас-оол. Портрет писателя С. Сарыг-оола. 1944. Х., м. ТРКМ	42
Т. Е. Левертовская. Женский портрет. 1947. Б., акв.	45
С. К. Ланзы. Комбинат «Туваасбест». 1966. Х., м.	46
М. Ч. Чооду. Перед скачками. 1981. Х., м.	47
Х. С. Мижит-Доржу. Собака. 1964. Агальматолит	50
Х. К. Хертек. Верблюд. 1970-е гг. Агальматолит	53
Х. К. Тойбухаа. Охотник. 1975. Агальматолит	54
Э. Б. Байынды. Всадник на верблюде. Девушка на сарлыке. Агальматолит	55
Б. С. Байынды. Бой быков. 1977. Агальматолит	56
Б. С. Дупчур. Погонщик верблюдов. 1980. Агальматолит	57
Д. Х. Дойбухаа. Арат с сарлыком. 1979. Агальматолит	58
Б. С. Байынды. Всадник. 1977. Агальматолит	59
А. С. Кагай-оол. Сосуд. 1980. Агальматолит	60
В. Ф. Демин. Народный хурал — обсуждение Декларации. 1946. Х., м. ТРКМ	63
С. К. Ланзы. К партизанам. 1959—1967. Х., м. ТРКМ	64
Г. С. Суздальцев. Всетувинский хурал. 1981. Х., м.	69
Г. Л. Торлук. Клятва бойцов. 1967. Х., м. ТРКМ	70
С. Ш. Саая. Две матери. 1985. Х., м.	72
А. Х. Бовейлен. Возвращение. 1979—1980. Х., м.	75
Ю. Д. Деев. Товарищ Ленин. 1974. Х., м. ХФ РФ	77
Ю. Д. Деев. И девушки уходят на войну. 1979. Х., м.	78
В. А. Ховалыг. Детство моего отца. 1980. Х., м.	79
Ю. Д. Деев. Прощание. 1982. Х., м.	82
К. С. Кузнецова. С концерта. 1959. Х., м.	85
Г. С. Суздальцев. На границе. 1973. Х., м.	86
Г. С. Суздальцев. Теплый разговор. 1977. Х., м.	87
А. Х. Бовейлен. Борьба хуреш. 1982—1985. Х., м.	88—89
М. А. Даржай. Дельтапланеристы. 1975. Х., м.	91
Г. Л. Торлук. На новое место. 1967. Х., м.	92
С. Ш. Саая. Осень в верховьях Карги. 1972	93
О. М. Ондар-оол. Борцы. 1980. Х., м.	94
В. А. Ховалыг. На чайлаге. 1980. Х., м.	95
Г. Л. Торлук. Портрет народного мастера Черзи Монгуша. 1968. Х., м. ТРКМ	97
И. Ч. Салчак. Портрет знатного чабана И. Данзырына. 1974	98
В. А. Ховалыг. Портрет драматурга В. Кок-оола. 1975. Х., м.	99
А. С. Серин. Думы чабана. 1980. Х., м.	100
М. А. Даржай. Портрет Алдын-Херел. 1982. Х., м.	101

С. Ш. Саая. Портрет Б. С. Байынды. 1974. Х., м.	103
Ю. Г. Курский. Знатный чабан колхоза «Путь к коммунизму» Эрзинского района С. М. Мижит	104
В. Козлов. Озеро в Саянах. Х., м.	108
Т. Е. Левертовская. Улуг-хем. Х., м.	109
Т. Е. Левертовская. В степях Эрзина. 1983. Х., м.	110
В. Ф. Хлызов. Бай-тайга. 1983. Х., м.	111
И. Ч. Салчак. Натюрморт с хурмой. 1975. Х., м. ТРКМ	113
С. К. Ланзы. Тувинский натюрморт. 1973. Х., м. ТРКМ	114
Ю. Г. Курский. Сказка. 1968. Б., акв.	117
Ю. Г. Курский. Где кочуют туманы. 1979. Линогр.	118
И. П. Туренко. Хутинский порог. 1967. Линогр.	119
И. Ч. Салчак. Чабан. 1969. Линогр.	120
И. В. Сажин. Табунщики. 1973. Линогр.	121
И. Ч. Салчак. Танец орла. 1976. Цв. линогр.	122
П. А. Полежаев. Ак-Довурак. 1974. Линогр.	125
В. М. Денисов. Девушка из Бай-тайги. 1969. Б., пастель. ТРКМ	127
М. Ч. Монгуш. Автопортрет. 1966. Х., м.	128
М. Ч. Монгуш. Сказание о богатыре Кангывай-Мергене. Обложка. 1979. Цв. линогр.	130
И. Ч. Салчак. Иллюстрация к тувинской народной сказке «Парень с тремя знаниями». 1974. Б., гуашь	131
И. Я. Кузнецов. Родной язык. Из серии «Тува — люди и годы». 1979. Литография	132
Л. К. Уржук. Улуг-Хам. Старый шаман. 1993. ТРКМ	135
Л. Х. Уржук. Алгыш. 1993. ТРКМ	136
В. Ф. Демин. Обелиск «Центр Азии» в Кызыле. 1964	139
А. С. Феоктистов. Спортивная юность Тувы. Сграффито на фаса- де спортзала «Херел». 1981	140
С. К. Ланзы. Эскиз декорации к спектаклю «Самбажик» В. Кок- оола. 1969. Б., гуашь. ТРКМ	142
Е. О. Сундуй, М. Б. Ооржак. Эскизы национального костюма для ансамбля «Саяны». ТРКМ	143
Е. О. Сундуй, М. Б. Ооржак. Эскиз национального костюма для ансамбля «Саяны». ТРКМ	144
С. Х. Кочаа. Сумка для арыги (когээржик), нагрудное украшение (чавага), огниво, серьги. 1982—1983. Серебро, кожа, кораллы, стекло	145
В. Ш. Салчак. Комплект декоративных изделий: конская сбруя, нож в ножнах. 1983. Серебро, кожа	145
Т. Ч. Ондар. Не сдался. 1992. Бронза	147

Т. Ч. Ондар. Портрет Раисы Аракчаа. 1981. Гипс. ТРКМ	148
А. О. Ойдуп. Оленевод. 1985	149
С. Х. Кочаа. Пари. 1982. Агальматолит	150
А. Ч. Хертек. Шаман. 1991. Агальматолит	151
Т. Ч. Ондар. Пастух. 1993. Глина	153
Х. Б. Донгак. Укротитель. 1991. Агальматолит	154
Е. Б. Тюлюш. Стремительная всадница. 1979. Агальматолит	157
О. С. Серен-Чимит. Мальчик с собакой. 1979. Агальматолит	158
Р. А. Аракчаа. Сарлык с теленком. 1977. Агальматолит	159
С. Д. Ооржак. Собака. 1977. Агальматолит	160
Д. Х. Дойбухаа. Укрощение строптивого. 1979. Агальматолит	163
К. Т. Хунан. Коза. Начало 1980-х гг. Агальматолит	164
К. М. Саая (Когел). Козел. 1979. Агальматолит	165
К. М. Саая (Когел). Пахари. 1980. Агальматолит	166
К. Т. Хунан. Всадник на сарлыке. 1983. Агальматолит	167
Б. С. Дупчур. Дракон. 1983. Агальматолит	168
В. О. Ооржак. Собака. 1980. Агальматолит	169
Ч. С. Байыр-оол. Серге. 1990. Агальматолит	170
А. С. Кагай-оол. Серге. 1991. Агальматолит	171
Д. Х. Дойбухаа. Верблюд с собакой. 1993. Агальматолит	172
Д. Х. Дойбухаа. Сарлык. 1991. Агальматолит	173
Д. Х. Дойбухаа. Верблюд. 1988. Агальматолит	174
Д. Х. Дойбухаа. Кабан. 1990. Агальматолит	175

На суперобложке: Б. С. Дупчур. Дракон. 1980
К. М. Саая (Когел). Козел. 1979

Светлана Михайловна Червонная
ХУДОЖНИКИ РЕСПУБЛИКИ ТЫВА

Редактор *Е. А. Барина*
Художественно-технический редактор *Л. Н. Черножукова*
Фотографии *Г. Л. Хатина, В. Б. Чертока, Н. Ф. Сапожникова*
Корректоры *Л. Н. Любимова, Т. И. Виноградова*

Сдано в набор 12.10.94. Подписано в печать 20.02.95. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага мелованная, 120 гр. Печать офсетная. Гарнитура Таймс. Печ. л. 11,5. Тираж 5000. Зак. 238. Лицензия ЛР № 030001 от 03.10.91. Издательство «Художник России». 195027, Санкт-Петербург, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Отпечатано в ГИПП «Искусство России» Комитета Российской Федерации по печати. 198099, Санкт-Петербург, Промышленная, 40.