

УДК 008:27

## **ЭЛЕМЕНТЫ СИМВОЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. Е. БРАЛГИНА**

*Алексеева Татьяна Петровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна, Алтайский государственный гуманитарно-педагогический университет имени В. М. Шукшина (г. Бийск, РФ). E-mail: tatyana.alekseevasergeeva@mail.ru

*Бралгин Егор Юрьевич*, кандидат философских наук, доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна, Алтайский государственный гуманитарно-педагогический университет имени В. М. Шукшина (г. Бийск, РФ). E-mail: egor-bralgin@yandex.ru

Материал текста посвящен отражению элементов символизма в художественном творчестве Ю. Е. Бралгина. На основе искусствоведческого анализа произведений Ю. Е. Бралгина дается подтверждение содержательным элементам символизма, выявленных в живописи и графике художника. Анализируются ведущие аспекты его творческой линии:

- проблема бытового жанра;
- отношение к научно-техническому прогрессу и к условности времени;
- специфика портрета и пейзажа;
- некоторые вопросы теории композиции применительно к идеалу покоя;
- граница между живописностью и декоративностью.

В созданных художественных образах жанровых произведений художник отразил идеал гармоничного отношения с самим собой, своими друзьями, близкими, окружающим миром. В большинстве произведений Ю. Е. Бралгина наблюдается условность времени и достаточно условное пространство. Важным аспектом в творчестве художника является пристрастие к «соборности», привязанность к коллективным формам жизни, к миру. Особенностью структуры большинства произведений является квадратный формат, закрытая композиция, симметрия. Произведения Ю. Е. Бралгина предельно декоративны.

В заключении подчеркивается специфика художественного творчества Ю. Е. Бралгина. Изображая бытовые сцены алтайской жизни, Ю. Е. Бралгин всегда показывает нечто большее – идеал человеческой жизни вообще (идеальные отношения между людьми, между людьми и животными, между людьми и природой, космосом и т. д.). Многочисленные символы в произведении дают понять, что это уже не тягостная реальность, а сверхреальность, или некий земной рай. Частное в его картинах отсутствует, оно всегда растворяется в общем, эпическом.

**Ключевые слова:** культура, символизм, изобразительное искусство, живопись, графика, художественное творчество.

### SYMBOLIC ELEMENTS IN Y.E. BRALGIN'S ARTWORK

*Alekseeva Tatyana Petrovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of History of Art and Design, Shukshin Altai State Humanities Pedagogical University (Biysk, Russian Federation). E-mail: tatyana.alekseevasergeeva@mail.ru

*Bralgin Egor Yuryevich*, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of History of Art and Design, Shukshin Altai State Humanities Pedagogical University (Biysk, Russian Federation). E-mail: egor-bralgin@yandex.ru

The article deals with the role of symbolic elements in Y. Bralgin's artwork. Using the artistic review method, the authors put out a confirmation of meaningful symbolic elements in Y. Bralgin's artwork, mainly in his painting and drawing. The authors pay attention to such fundamental aspects of Y. Bralgin's creative work as:

- the problem of genre art;
- his attitude to scientific and technological advance and time conventionalities;
- specific character of portraiture and landscape;
- some problems of design theory in relation to the ideal of peace;
- a borderline between picturality and decorativeness.

The painter's created images of genre works reflect his inner harmony, harmonious relations with his family, friends and the surrounding world. In most of Y. Bralgin's works, we may observe the conventionality of time and space. An important aspect of his artwork is the painter's interest in communalism, devotion to collective forms of life and to the world. The important features of his paintings are the square format, closed composition and symmetry. Bralgin's works are extremely decorative.

In conclusion the authors dwell upon distinguishing features of Bralgin's artwork. Depicting everyday scenes of Altai life, Bralgin always portrays something more than common life – an ideal of human's life in general (ideal relations between people, between people and animals, between people and nature, space, etc). Numerous symbols in his artworks let us see that it is not a burdensome reality anymore, it is a super-reality or somewhat of an earthly heaven. The private is not given in his pictures, it is always merged with the public and epic.

**Keywords:** culture, symbolism, pictorial art, painting, drawing, artwork.

Размышляя над феноменом художественного творчества, М. С. Каган в своей известной книге «Эстетика как философская наука» пришёл к ин-

тересному выводу – процесс творчества не есть гармония или цельность, но это всегда некий выбор какой-то частности [5]. Сначала М. С. Каган

показывает возможность «диалога» этих частных. Так, он говорит, что если мы будем идти от смыслов, которые находит художник и потом доводит до нас как до зрителей, слушателей, читателей произведения (от идеи произведения, от замысла и т. п.), то мы быстро поймём, что замыслу очень часто свойственна незавершённость, неосознанность. Возникает удивление художника: «Сделал больше, чем задумал, или иное, чем задумал». То есть осознанное якобы с необходимостью, несёт на себе отпечаток бессознательного начала, которое расширяет произведение, «дописывает» за художника его картину и т. д. Поэтому концепция распознавания произведения как поиск смысла, заложенного автором, в современной науке об искусстве считается устаревшей. И, наоборот, если возьмём какое-либо беспредметное искусство, изначально призывающее в помощь именно бессознательные мотивы, то мы можем обнаружить в этом неосознанно-беспредметном предметные начала. Данная тенденция есть в творчестве В. Кандинского, а ещё больше в его знаменитой книге «О духовном в искусстве», в которой В. Кандинский вслед за Платоном говорит о простых геометрических формах-идеях, за своей абстрактностью скрывающих или раскрывающих для нас некое универсальное начало, некое божественное целое. Так мы получаем сознание и подсознание в качестве базовых компонентов творчества, между которыми существует вечное перетекание, медиация. Но, помимо этого, М. С. Каганом задействуются такие понятия, как «изобразительное и выразительное творчество» [5, с. 259]. И вот здесь возникает сложность сопоставления их друг с другом. Есть объективное или изобразительное творчество, в рамках которого художник познаёт мир, и существует субъективное, или выразительное творчество, когда перед художником не стоит никакой другой задачи, кроме познания самого себя. Принципиальность данного конфликта между изобразительными и выразительными началами творчества М. С. Каган подчёркивает разделением на «эпических и лирических художников» [5, с. 259]. Эпические художники изображают общее, а лирические – частное. Эпический художник идёт к миру в поисках гармонии, и он данную гармонию находит в растворении в целом, а итогом получает некое оптимистическое мировоззрение. Лирический художник, наоборот, углубляется внутрь соб-

ственных переживаний, которые всегда осознаются некоей частностью, понимаемой как разрыв с миром, отчуждением. Поэтому любая самая «лирическая» картина несёт на себе отпечаток, если не трагической образности, то, по крайней мере, некой всемирной тоски, одиночества. Взяв на вооружение данную концепцию М. Кагана, можно все стили и направления в изобразительном искусстве отнести к той или иной специфике. Ренессанс с его обожествлением человека – это эпос, когда человек перерастает себя и становится полубогом, а маньеризм, последовавший после Возрождения – это мировоззрение отдельного человека, разочаровавшегося в своих божественных полномочиях. Барокко – это частное (внутренний мир человека). Классицизм – это целое, это тот закон или «государство», в котором частности «обитают», становясь приобщёнными к целому. Можно данную концепцию перевести даже на отдельные цивилизации и большие исторические промежутки времени. Например, искусство Древней Греции можно назвать эпическим искусством. Современное время, называемое эпохой постмодерна, легко вписывается в концепцию лирического творчества вне зависимости от того, каким творчеством (предметным или беспредметным) занимается художник. Произошла принципиальная утрата ценности и цельности, поэтому все эксперименты современного искусства – это попытка саморефлексии по этому поводу, которая лишь подтверждает изначальную данность: невозможность частности стать чем-то большим. Даже когда отрицание старых ценностей само объявляется ценностью, то это обстоятельство ещё не превращает частное в целое и не возрождает ощущение гармонии с миром.

Отдельного рассмотрения требует заявленное в названии статьи направление символизма. Символизм – это метод художественного творчества с выраженными эпическими началами в нём, то есть приоритетом общего над частным. Ссылаясь на книгу В. Бранского «Искусство и философия» можно перечислить наиболее характерные из них: «Наблюдаемый мир является продуктом потусторонней реальности. Сверхреальность “просвечивает” сквозь символ и ощущается в скрытых формах земной действительности» [3, с. 374]. Поэтому возникает идеал таинственного, загадочного и мистического человека. Следствием этого становится отказ от изображения

современной жизни в её частностях, «негативная реакция на научно-технический прогресс, сочетание реального с фантастическим, культ покоя (движение характерно для видимого мира, а символом невидимого должен стать покой), условность пространства и времени происходящего, статуарность (теория инертной красоты Г. Моро)» [3, с. 374], стилизация, условность, размытость формы, плоскостной характер изображения, условность колорита.

Исходя из этих концептуальных предпосылок, мы считаем, что специфический художественный язык произведений Ю. Е. Бралгина сформировался под влиянием (прямым или косвенным) идей символизма. Цель статьи – выявить элементы символизма в художественном творчестве Ю. Е. Бралгина. Наша задача провести анализ живописных и графических работ Ю. Е. Бралгина в контексте обнаружения в нём факторов, доказывающих наличие элементов символизма в его творчестве.

На основе искусствоведческого анализа произведений Ю. Е. Бралгина мы определим содержательные элементы символизма, выявив в живописи и графике художника ведущие аспекты творческой линии:

- проблему бытового жанра;
- отношение к научно-техническому прогрессу и к условности времени;
- специфику портрета и пейзажа;
- некоторые вопросы теории композиции применительно к идеалу покоя;
- границу между живописностью и декоративностью.

Рассмотрим проблему бытового жанра в творчестве Ю. Е. Бралгина. В некоторых искусствоведческих исследованиях художника Ю. Е. Бралгина называют художником бытового жанра. Однако символистские смыслы изрядно корректирует и само определение бытового жанра, и его границы. Обратимся к истории. Замечательный русский художник П. В. Кузнецов (кстати, один из любимых художников Ю. Е. Бралгина) создал свою знаменитую восточную серию 1911–1913 годов. Определение П. В. Кузнецова в качестве бытописателя киргизского народа очень сомнительно потому, что у художника была задача показать идеальный и сверхгармоничный мир, просвечивающий через реальность. Вспомним одну из лучших картин этой серии: «Стрижка

баранов» (1912). Изображённая сцена перестаёт быть просто действием бытового назначения, а являет собой культ, мистический ритуал соединения всего живого в единой вселенской гармонии. Ирреальность реального помимо условной формы изображения в картине подчёркивается таким живописным приёмом, как выбелом цвета, блеклостью красок. Это абсолютно сознательный приём, используемый П. В. Кузнецовым для усиления данного образного начала. Очень похожими и содержательно и формально на картины П. В. Кузнецова являются такие произведения Ю. Е. Бралгина, как «Друзья» (х., м., 1990) и «Юная сакманщица» (х., м., 2010). В созданных художественных образах жанровых произведений он старается воплотить идеал гармоничного отношения с самим собой, своими друзьями, близкими, окружающим миром. Таким образом, творчество Ю. Е. Бралгина свидетельствует не о самоценности бытового жанра, каким он утверждает себя, например, в реализме; бытовой жанр здесь, скорее, является лишь неким поводом или предлогом для изображения чего-то большего, спрятанного за повседневностью.

Определим отношение к научно-техническому прогрессу и к условности времени в творчестве Ю. Е. Бралгина. Важной составляющей символизма является негативная реакция на научно-технический прогресс. Обратим внимание на такие работы Ю. Е. Бралгина, как литографии 1983 и 1987 годов «Выездной медпункт», композиции которых впоследствии были переведены художником в большую живописную картину «Врач приехал» (х., м., 1987). Сюжет прост. На стоянку к алтайцам приехала девушка-врач. Она одета как все врачи – в медицинский халат. В этой картине художником своеобразно раскрывается отношение алтайцев к происходящему с помощью сложного комплекса эмоций изображаемых персонажей (удивление, страх, интерес). В девушке-враче рассматривается не только «новое», вызывающее интерес, но и раскрывается ее чужеродность. Она явно не соответствует тому месту, в котором событие развивается. Она выпадает из него. Отсюда страх, особенно заметный в сидящей фигуре отшатнувшегося от процедуры медицинского осмотра чабана. Семантически важно, что передний план картины начинается с фигуры собачки, которая, также как и чабаны, с интересом наблюдает за происходящим. То есть собака находится

в одном ценностном пространстве с чабанами; между миром животных и миром человека в этом месте нет принципиальных разногласий – это один мир. И в этот цельный мир вторгается что-то из современного мира, неся с собой дискретность и дисгармонию. Другая картина с похожей семантикой – «У фотографа» (х., м., 1980). Изображены две фигуры: фотографа и фотографирующегося. Последний персонаж явно чабан, одевший, наверное, свою единственную парадную жилетку ради официального документа. Фотограф при этом имеет явный атрибут современности – фотоаппарат. Вся сцена сюжетно сводится к тому, как фотограф «усаживает», а, по сути, успокаивает фотографирующегося. Последнему явно некомфортно, он весь вжался в кресло, судорожно вцепился руками в подлокотники, как-то неестественно свёл ноги. Эти примеры наглядно показывают отношение художника к вторгающейся в некий идеальный мир алтайского народа современности. И в продолжение этого образного приоритета можно назвать целые серии картин художника, в которых автором сознательно создаётся условное время. У Ю. Е. Бралгина алтайский народ показан вне времени. Изображённые персонажи в равной степени могут быть как нашими современниками, так и людьми, жившими несколько веков тому назад. Таким образом, в большинстве произведений Ю. Е. Бралгина наблюдается условность времени и достаточно условное пространство. Эти примеры показывают явную связь творчества Ю. Е. Бралгина с символизмом.

Рассмотрим специфику портрета и пейзажа в художественном творчестве Ю. Е. Бралгина. Важным аспектом в творчестве символистов является пристрастие к «соборности», привязанность к коллективным формам жизни, к миру и т. д. [6, с. 201]. В этой связи если мы посмотрим на портретное творчество Ю. Е. Бралгина, то в нём мы не найдём попыток движения внутрь, к частному, к самоанализу, к саморефлексии. Художник просто не ставит себе такой задачи. Взгляды практически всех портретируемых Ю. Е. Бралгина устремлены не внутрь, а вовне; сам взгляд и будет показателем этого внешнего целого, которому он подчинён. Становится важен портрет не как достоверность мимики конкретного человека, а как предельно условный образ. Принадлежность к целому здесь важнее собственно индивидуально-портретных черт. В творчестве Ю. Е. Бралгина

портрет – это не человек, уходящий в себя, а приходящий к нам. Об этом говорят серии портретов «Настя Кочеева» (х., м., 1993), «Мой друг Сайпош» (х., м., 1993), «Ваня Чоконов» (х., м., 1982), «Тюль-кюль» (х., м., 1980), «Алтайка» (х., м., 2002), «Хозяйка» (х., м., 2003) и другие работы. Но особенно характерна данная тенденция в автопортретах художника. Рассмотрим несколько из них. Автопортрет с говорящим названием «Взгляд на небо» – в других источниках «Взгляд художника» (х., м., 2014). Согласно традициям реалистического искусства, художник в портрете обязательно должен изобразить глаза портретируемого и сделать на них акцент, ибо афоризм «глаза – это зеркало души» воспринимался мастерами предельно серьёзно. Действительно, глаза – это история персонажа, по которой считывается весь его жизненный путь. В шкале художественных ценностей Ю. Е. Бралгина глаза имеют второстепенное значение. Изображённому художнику совсем не обязательно вглядываться в зрителя, рассказывая свою трагедию частного, но наоборот, он должен смотреть в пространство холста, черпая оттуда энергию целого и обязывая зрителя вслед за взглядом художника охватывать это пространство. В другом автопортрете под названием «Алтайский художник» (х., м., 2012) [2, с. 13] мы видим взгляд художника всё же обращённый на зрителя. Но в силу того, что сама сидящая фигура художника решена предельно монументально (абсолютная статика и композиционная симметрия), этот взгляд лишён частно-психологической информации. Художник решает себя так монументально, что пластически сливается с горами, на фоне которых он изображён. Однако это и не возвышенный образ, так как фигура художника не нависает над нами, показывая свою принципиальную несоизмеримость нам, как зрителям. Здесь мы не можем сказать, что нас, как зрителей, выталкивают из изобразительного поля картины, наоборот, при всей монументальности образа, она нас впускает в этот гармоничный мир целого. Оказавшись в нём, мы станем такими же горами, соразмерными алтайскому художнику. Художник делает это для того, чтобы зритель стал деятелем, соучастником действия. Можно заключить, что данный портрет – эпический многозначный и недосказанный образ. По мнению Д. В. Сарабьянова, именно многозначность и некая недосказанность художественного образа – характерная особенность русского



символизма [6, с. 208]. Квинтэссенцией подобно-го является картина «Белый бурхан» (х., м., 1990). И хотя сам Ю. Е. Бралгин говорит, что это не автопортрет, а некий, назовём абстрактно, эпический образ, тем не менее мы видим буквальную схожесть с художником. Огромная монументальная голова, заполняющая собой всё пространство небольшого формата, взгляд, отведённый от зрителя, декоративные элементы в портрете – все эти акценты говорят нам об эпически-символистском решении образа. В данном произведении художник проникает в те сферы, которые прежде представлялись недоступными, творец не только погружается в грезу, но и возносится над миром.

Пейзажное творчество Ю. Е. Бралгина характеризуется отсутствием этюдности и фрагментарности. Все композиции пейзажей предельно монументальны. Это в полной мере именно пейзаж-картина. В таких картинах главной образной доминантой является символика целого, единого, огромного неба, которое окутывает собой всё (один из любимых композиционных приёмов художника – использование низкой линии горизонта). И даже тогда, когда изображается частное, как, например, в картине «Моё детство» (х., темпера, 1975), то и воспоминания о детстве получают некую обобщённую типическую, а не индивидуально-конкретную трактовку (такое детство может быть у всех, рождённых в деревне). Помимо этого, художником часто используется так любимый символистами приём изображения дымки, тумана, создающий атмосферу загадочности. Например, это мы можем отметить в картинах «Солнечный день» (х., м., 2004), «Стоянка в горах» (х., м., 2003). А в пейзажах «Вечность» (х., м., 2002) и «Луна над аилом» (х., м., 2000) к изображению туманности добавляется ещё и синий колорит, который любим Ю. Е. Бралгиным. При этом, изображая природу, Ю. Е. Бралгин всегда показывает нечто большее – красоту мироздания. Характеризуя творческую манеру Ю. Е. Бралгина, А. Усанова писала: «Тематическая и мировоззренческая основа творческих поисков Ю. Е. Бралгина связана с поразившей художника и почти нетронутой цивилизацией связью коренного народа Горного Алтая с окружающим его миром» [7, с. 24]. Особый художественный интерес вызывает произведение Ю. Е. Бралгина «Кедр стражник» (х., м., 2000). У художника кедр стражник – это мотив священного «мирового дерева».

Данный мотив достаточно популярен в фольклоре и декоративно-прикладном искусстве. Мировое дерево мыслится осью мира. Оно объединяет верх и низ, небо и землю. У разных народов мировое дерево называется «деревом жизни», «мировой осью», «древом познания добра и зла». Исследователь алтайской культуры А. Эдоков писал: «Само мировое дерево в известном смысле и в определенных контекстах становится моделью культуры в целом, своего рода “деревом цивилизации” среди природного хаоса» [8, с. 35]. Кандидат искусствоведения Н. В. Веницкая, анализируя данное произведение, отмечала: «Кедр Бралгина – это категория возвышенного. Вечное голубое небо и сменяющие друг друга поколения людей и деревьев» [4, с. 50]. Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что кедр Бралгина – это символ.

Проанализируем некоторые вопросы теории композиции применительно к идеалу покоя в символизме на примере творчества Ю. Е. Бралгина. Хорошо известно, что асимметрия в произведении используется как показатель позиции неустойчивости самого художника и изображённого персонажа. Например, в восточном искусстве (искусстве Китая и Японии), в силу того что восточный художник не обладал исключительным правом голоса или авторством, а был лишь посредником, передающим информацию от природы, он не имел права изображения «в лоб», в котором бы читалось его отношение к происходящему. В западноевропейском искусстве (в первую очередь в барокко и в романтизме) асимметрия использовалась для семантического кодирования трагического персонажа. Чем больше такой персонаж смещался от геометрического центра холста, тем больше трагической интонации он получал. Симметрия, наоборот, использовалась для кодирования общего, целого. Иконописный святой мог размещаться только в центре изобразительной плоскости, что являлось показателем его святости и принадлежности к божественному миру. Лишь меняя контексты ощущения религиозности, но с теми же образными задачами симметрия использовалась в классицизме и в символизме. Чем ближе к геометрическому центру изобразительной плоскости, тем больше «замедляется» персонаж и становится статуарным. Так из композиционного принципа симметрии возникает персонаж в состоянии идеального покоя. Данные тенденции мы встречаем

во многих картинах Ю. Е. Бралгина, например, в картинах «Отгоняющие злых духов» (х., м., 1999), «Камни предков» (х., м., 1993), «Сватовство» (х., м., 2000), «Молодая семья» (х., м., 2003), «Первенец» (х., темпера, 2000), «Встреча» (х., темпера, 1987), «Первая ягода» (х., м., 2001). В изобразительном искусстве существует два типа композиции: закрытая и открытая. Закрытая композиция – это когда взгляд зрителя циклически движется в изобразительной плоскости, плавно переходя от одного элемента к другому. Открытая композиция предполагает, что взгляд зрителя выходит за изобразительную плоскость и мысленно продолжает композицию за рамой картины. Ю. Е. Бралгин – принципиальный сторонник композиций закрытого типа. Даже открытые пейзажные композиции он за счёт квадратного формата делает закрытыми (закрытая композиция наиболее органично себя чувствует именно в квадратном формате наиболее любимом художником). За счёт этого открытое во все стороны пространство неба закругляется, зацикливается на самом себе. Квинтэссенцией подобной семантики является знаменитая картина Ю. Е. Бралгина «Спящий пастушок» (х., м., 1999). И формально и содержательно данное произведение даёт нам массу отсылок к символизму. Сама тематика сна являлась для символизма одной из наиболее популярных и востребованных тем. Считалось, что во сне человек переступает границу между явлением и сущностью и обретает долгожданную гармонию божественного (как его понимали символисты) мира. Дополняет данные содержательно-сюжетные мотивы сама структура произведения: квадратный формат, закрытая композиция, симметрия, силуэт фигуры спящего пастушка – это и есть тот «маршрут», по которому движется наш зрительский взгляд.

Определим границу между живописностью и декоративностью в творчестве Ю. Е. Бралгина. На примере творчества Ю. Е. Бралгина мы понимаем, что «живописность» и «декоративность» – это разные понятия. Нам сложно назвать картины художника живописными в традиционном понимании этого термина, так как цвет, как отдельный элемент выразительности, здесь не играет такой важной роли, как линия. При этом произведения Ю. Е. Бралгина предельно декоративны. Грань между станковой живописью и декоративно-прикладным искусством в творчестве алтайского художника очень тонка. Декоративные приёмы, которые используются художником в росписи

камней, овчин, свитков потом успешно применяются при написании станковой картины, и наоборот. Зачастую художник превращает сюжетные сцены в орнаментальные композиции. Орнаментализм – это одна из важных структурных составляющих символизма. Подобный орнаментализм вместе с предельно условным плоским пространством нам встречается в картинах «Сватовство» (х., м., 2000), «Подготовка к свадьбе» (х., м., 2001), «Укротитель сарлыка», «Дочь шамана» (х., м., 2002). При этом в композициях Ю. Е. Бралгина часто основой является линия. Она сама по себе обладает способностью выражать художественную идею; она чаще всего лежит в основе декоративного решения; на ней держится орнамент, имеющий этническое значение. Ярким примером служит триптих «Алтайская мелодия» (х., м., 2002). В данном триптихе Ю. Е. Бралгин использует такой художественный приём, как членение плоскости на части при помощи линии и пятна. Этот приём, позволил художнику разделить композицию на отдельные по размеру фрагменты, манипулировать планами и регулировать композиционное равновесие [1, с. 68].

Итак, при художественном анализе произведений Ю. Е. Бралгина с точки зрения наличия в них элементов символизма открылись новые грани знакомых произведений. Необходимо в произведениях художника подчеркнуть приоритетные особенности при выборе структуры композиции, колорита, обоснованных зависимостью от метод художественного творчества. Особенностью структуры большинства произведений является квадратный формат, закрытая композиция, симметрия. Предпочтение художник отдаёт голубому колориту. Произведения Ю. Е. Бралгина предельно декоративны. В большинстве произведений Ю. Е. Бралгина наблюдается условность времени и достаточно условное пространство, пристрастие к «соборности», привязанность к коллективным формам жизни, к миру. Изображая бытовые сцены алтайской жизни, Ю. Е. Бралгин всегда показывает нечто большее – идеал человеческой жизни вообще (идеальные отношения между людьми, между людьми и животными, между людьми и природой, космосом и т. д.). Многочисленные символы дают понять, что это уже не тягостная реальность, а сверхреальность, или некий земной рай. Частного в его картинах мы не найдём, так как оно всегда растворяется в общем, эпическом.

## Литература

1. Алексеева Т. П. Стилизация как средство создания художественного образа в графических и живописных произведениях художников Алтая рубежа XX–XXI веков [Электронный ресурс] // Альм. мировой науки. – 2015. – № 2–2(2). – С. 67–69. – URL: <http://scjour.ru/docs/amn.2015.02.02.pdf>
2. Бралгин Юрий. Мой Алтай. Каталог произведений к 75-летию юбилею художника. – Бийск: ГАРТ, 2014. – 131 с.
3. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и воспитании художественного произведения на примере истории живописи. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
4. Виноцкая Н. В. Фольклорные мотивы и образы в творчестве Юрия Бралгина // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 6. – С. 49–51.
5. Каган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб.: Петрополис, 1997. – 544 с.
6. Сарабянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Совет. художник, 1980. – 260 с.
7. Усанова А. Л. Наивное искусство в художественной культуре Алтая XX века: автореф. дис. ... канд. искусствования. – Барнаул, 2004. – 28 с.
8. Эдоков А. В. Декоративно-прикладное искусства Алтая. – Горно-Алтайск, 2006. – 208 с.

## References

1. Alekseeva T.P. Stilizatsiya kak sredstvo sozdaniya khudozhestvennogo obraza v graficheskikh i zhivopisnykh proizvedeniyakh Altaya rubezha 20–21 vekov [Stylization as means of creating an artistic image in paintings and drawings by Altai artists at the end of the 20th beginning of the 21st centuries]. *Almanakh mirovoy nauki [Miscellany of the world's science]*, 2015, no. 2-2(2), pp. 67-69. (In Russ.). Available at: <http://scjour.ru/docs/amn.2015.02.02.pdf>.
2. Bralgin Y. *Moy Altay. Katalog proizvedeniy k 75-letnemu yubileyu khudozhnika [My Altai. A Catalogue of the artist's works devoted to 75<sup>th</sup> painter's anniversary]*. Biysk, GART Publ., 2014. 131 p. (In Russ.).
3. Branskiy V.P. *Iskusstvo i filosofiya: rol' filosofii v formirovanii i vospitanii khudozhestvennogo proizvedeniya na primere istorii zhivopisi [Art and philosophy: role of philosophy in the formation and upbringing of a piece of literature using the example of the history of art]*. Kaliningrad, Yantarnyy skaz Publ., 1999. 704 p. (In Russ.).
4. Vinitckaya N.V. Fol'klornye motivy i obrazy v tvorchestve Yuriya Bralgina. [Folk motives and images in Yuriy Bralgin's artwok]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of culture, science and education]*, 2011, no. 6, pp. 49-51. (In Russ.).
5. Kagan M.S. *Estetika kak filosofiya [Aesthetics as philosophy]*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1997. 544 p. (In Russ.).
6. Sarabianov D.V. *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropeyskikh shkol [Russian painting of the 19th century among European schools]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1980. 260 p. (In Russ.).
7. Usanova A.L. *Naivnoe iskusstvo v khudozhestvennoy kul'ture Altaya XX veka. Avtoreferat diss. kand. iskusstvovedeniya [Naive art in artistic culture of Altai in the 20<sup>th</sup> century. Author's abstract of diss. PhD in history of art]*. Barnaul, 2004. 28 p. (In Russ.).
8. Edokov A.V. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Altaya [Applied and decorative arts of Altai]*. Gorno-Altaysk, 2006. 208 p. (In Russ.).