

100 шедевров искусства Казахстана



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

**ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. М.О. АУЭЗОВА**

100 шедевров искусства Казахстана

Алматы
«Жибек жолы»
2013

УДК 73/76

ББК 85.103(5203)

С 81

**Выпущено по программе «Издание социально-важных
видов литературы» Комитета информации и архивов
Министерства культуры и информации Республики Казахстан**

*Утверждено к печати Ученым советом
Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК*

Редакционная коллегия: Каскабасов С.А., академик НАН РК,
Кундакбайұлы Б.К., доктор искусствоведения, профессор,
Ергалиева Р.А., доктор искусствоведения,
профессор (ответственный редактор)

Рецензенты: Жумасеитова Г.Т., кандидат искусствоведения, доцент,
Мусагулова Г.Ж., кандидат искусствоведения

Ответственные за выпуск: Шарипова Д.С., кандидат искусствоведения,
Каргабекова Р.И., магистр искусствоведения

540986

**С 81 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура.
Графика.** – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2013. – 264 с.

ISBN 978-601-294-129-6

В книгу вошли высочайшие образцы живописи, скульптуры и графики, наглядно выявляющие основные вехи развития художественной школы Казахстана XX века.

Каждое произведение сопровождается искусствоведческой аннотацией, в которой наряду с исследованием формального языка раскрываются богатые исторические и духовные контексты, приближая зрителя к глубокому и прочувствованному пониманию художественного памятника.

Данное издание будет интересно широкому кругу читателей, интересующихся художественным наследием Казахстана.

УДК 73/76

ББК 85.1

ISBN 978-601-294-129-6

Қазақстан Республикасының
Мәдениет және Еңбек істері
Министрлігі

© Институт литературы и
искусства им. М.О.Ауэзова, 2013

© ИД «Жибек жолы», 2013

ВВЕДЕНИЕ

Представить крупные достижения и высокий уровень изобразительного искусства Казахстана отечественному и мировому культурному сообществу – одна из важнейших задач современного искусствознания. В связи с Посланием Президента Республики Казахстан народу Казахстана в марте 2009 года «Через кризис к обновлению и развитию» чрезвычайно актуальным становится осмысление ценностей и художественных достижений национальной культуры.

Шедевры казахского изобразительного искусства XX века выдерживают самые высокие сравнения с произведениями из мировой сокровищницы изобразительного искусства. Книга «100 шедевров искусства Казахстана» доносит до широкого круга читателей этот богатейший художественный материал как национальное достояние страны. Были отобраны, изучены и репрезентированы самые значимые произведения живописи, скульптуры и графики Казахстана XX столетия и рубежа веков, как наиболее эстетически совершенные, так и максимально доносящие до зрителя богатство национальной души казахского народа.

В книге «100 шедевров искусства Казахстана» представлен обширный охват исторического материала, включающего как известные «хрестоматийные» вещи, так и малоизвестные вещи из зарубежных музеев и частных коллекций.

Появившаяся в период обретения суверенитета и независимости Республики Казахстан возможность осмыслить с новых историко-теоретических позиций культурное наследие XX века нашла в книге-альбоме свое последовательное воплощение.

Издание даст уникальную возможность расставить крупные вехи исторического развития казахской культуры по знаковым произведениям изобразительного искусства, пропагандировать её лучшие образцы. Постигание национальной координаты казахской живописи, определение параметров национальной картины мира также входит в круг вопросов, раскрываемых в книге.

Авторы избрали непростой ракурс видения наследия и современных явлений художественной жизни Казахстана, когда в едином фокусе сходились бы основательный анализ отдельных памятников и введение их в широкий исторический и смысловой контексты. Данный ракурс позволил выявить в единичном памятнике отражение духа времени, общие закономерности истории изобразительного искусства Казахстана.

В издании ставилась задача преподнести высочайшие образцы казахского искусства в их индивидуальной неповторимости, наглядно и ярко передать тончайшие визуальные и смысловые оттенки великолепных памятников, четко и лаконично обозначить творческий нерв каждого творца. Такое плодотворное соединение различных подходов позволило представить панораму художественного процесса во всей ее полноте и содержательности.

Концепция проекта предполагала следующие критерии отбора произведений: художественное качество, значимость работы в творческой судьбе известного мастера, важность произведения в эволюции стилистических направлений, соотнесенность с господствующими эстетическими концепциями, значимость для понимания общественного контекста и культурной политики государства, репрезентация идейно-философского комплекса, отображение основных поисков национальной самобытности, уровень понимания развития различных жанров – портрета, исторической картины, бытового жанра, пейзажа, натюрморта.

Последовательность подачи материала следует хронологическому принципу вхождения мастеров в изобразительное искусство.

Аннотационно-аналитические статьи писались по продуманной схеме описания художественного памятника. Язык и профес-

сиональная точность анализа критических разборов должны были соответствовать блистательному мастерству художников, графиков и скульпторов Казахстана. Авторы стремились соединить методы традиционного искусствоведческого анализа с живым эмоциональным откликом на самые яркие художественные впечатления.

Собранный и исследованный материал помогает понять творческую эволюцию изобразительного искусства Казахстана в масштабных координатах, осознать сочетание традиционного искусства и импульсов мировой живописи и скульптуры на разных этапах становления и развития национальной школы.

В современном искусствознании в мировом масштабе огромное внимание уделяется исследованию художественного процесса и развития изобразительного искусства в целом. Прикладная цель проекта – репрезентировать шедевры мирового уровня в казахском изобразительном искусстве – предоставляет его участникам прекрасную возможность углубления в обширный художественный материал, возможность разностороннего анализа, понимания и представления жемчужин казахского изобразительного искусства. Благодаря подобной постановке вопроса проект сможет представить живопись, скульптуру и графику Казахстана XX века как многомерный художественный конгломерат, обладающий в то же время цельностью и самобытным узнаваемым лицом.

Одной из задач книги «100 шедевров искусства Казахстана» является осмысление и раскрытие национальной самобытности и уникальности казахского изобразительного искусства от его истоков до современного этапа развития. В данном аспекте настоящий проект будет всемерно способствовать углублению осмысления национальной идеи и интенсификации процессов самоидентификации изобразительного искусства Казахстана.

Книга-альбом «100 шедевров искусства Казахстана» является важной вехой в развитии искусствознания Казахстана. Это итог многолетних научных исследований искусствоведов Казахстана по выявлению наиболее значимых произведений для феномена отечественной художественной школы.

Книга ценна прямой связью с постановкой насущных вопросов о новой государственной идеологии, направленной на воспитание чувства патриотизма граждан Казахстана в стремительно изменяющейся исторической ситуации.

Избранный аспект репрезентации шедевров изобразительного искусства способствует активизации и развитию культурного туризма. Укрепление статуса страны как региона с богатой культурной традицией является фундаментом для дальнейшего движения суверенного Казахстана в общемировом процессе цивилизационного развития.

Естественно, за пределами книги осталось немало имен художников, достойных внимания. К примеру, в издание не вошли работы, отражающие динамику развития сценографии Казахстана. Книга «100 шедевров искусства Казахстана» является первым изданием подобного жанра, вместе с тем предполагается продолжить работу в данном направлении.

Авторы надеются, что избранный ими путь обстоятельного анализа выдающихся произведений отечественного искусства не оставит равнодушными читателей.

Коллектив авторов выражает особенную благодарность директору Института литературы и искусства им.М.Ауэзова МОН РК академику НАН РК С.А.Каскабасову, Ученому совету Института, рецензентам книги кандидатам искусствоведения Г.Т.Жумасеитовой, Г.Ж.Мусагуловой, принявшим деятельное участие в подготовке и издании книги. Также наша искренняя благодарность ГМИ РК им.А.Кастеева, Государственному музею Каракалпакии им.И.Савицкого, всем выдающимся художникам Казахстана, предоставившим необходимые художественные материалы.

ЖИВОПИСЬ

В первом разделе представлены знаковые произведения живописи, обладающие формальным совершенством и глубиной экзистенциальных и общественных поисков.

Отбор живописных полотен осуществлялся в музеях, частных галереях и мастерских художников. Методы работы непосредственно с подлинниками помогли достичь искомой степени активного познания художественного материала. Скрупулезный анализ позволил не только очертить круг общих историко-культурных проблем, но благодаря остроте восприятия создать насыщенные словесные описания, приближающие зрителя к осознанному и прочувствованному пониманию художественного памятника.

В книгу были включены как признанные произведения казахских живописцев, так и работы, которым в советское время не было уделено достаточно внимания. Актуальные запросы современности потребовали более пристального внимания к художественным формам, в которых поднимались вопросы индивидуального бытия, отдельной личности. Такие камерные вещи сегодня не уступают по своей глубине и значимости масштабным полотнам на общественную тематику. Преимущественно это относится к пейзажной живописи и натюрморту, которые в иерархии жанров социалистического реализма занимали самые низкие позиции.

В результате тщательного отбора и профессионального анализа были подготовлены искусствоведческие аналитические материалы, связанные с описанием и изучением избранных произве-

дений старейших казахских художников: Н.Хлудова, А.Кастеева, А.Исмаилова, У.Тансыкбаева, А.Риттиха. Работы этих мастеров открывают страницы истории живописи Казахстана. Каждый из них шел в своем направлении, будь то академический вектор А.Риттиха, этнографический реализм Н.Хлудова или отражение космоса национального пейзажа в панорамных видах А.Кастеева, А.Исмаилова и У.Тансыкбаева. Их творчество стало фундаментом для последующих поисков живописцев Казахстана.

Наследие А.Черкасского и Б.Урманче позволило осознать те сложные живописные задачи, которые ставили перед собой эти мастера. Их произведения отличаются удивительной восприимчивостью к красоте, умением передать струящуюся живописную субстанцию предметов, трепет и изменчивость мира.

В книгу вошли произведения тех художников, творчество которых не вызывало широкого резонанса при жизни, в той степени, в какой оно заслуживает соразмерно их таланту и одарённости. Многие репрессированные художники – В.Теляковский, В.Эйферт, Л.Брюммер – раскрываются во всей полноте своего мастерства.

Художественное «освоение» Казахстана, которое проделали М.Кенбаев, К.Тельжанов, Р.Сахи, К.Шаяхметов, позволило передать дух национальной культуры. Их творчество связано с обретением невиданно свободной манеры письма, метафорически-образным раскрытием тем, посвященных казахскому быту и обычаям. Поиск обобщенных, символически емких сюжетов и соответствующих трактовок характерен для работ этих живописца. В них знание жизни народа перекликается с осознанием этой жизни по традиционным, мифопоэтическим параметрам.

Динамизм восприятия, точная фиксация внешнего мира сменились тягой к выплеску внутренних переживаний в стихии творчества Ж.Шарденова или стремлением к более замедленному ритму, устойчивым формам бытия в живописи С.Мамбеева.

Важной частью исследования стала презентация казахского пейзажа. Наряду с пейзажными картинами первопроходцев изобразительного искусства Казахстана были исследованы блестящие и проникновенные образы природы пейзажистов следующего по-

коления – А.Степанова, Ж.Шарденова, Л.Брюммера, Г.Мезенцева, В.Эйфорта, Г.Чернощекова. Каждый из них, избирая объектом вдохновенного изучения ландшафты близких по географии или душевному складу мест, внес свою лепту в становлении казахской пейзажной школы.

Анализ картин известных мастеров 60-70-х годов прошлого столетия – С.Айтбаева, Т.Тогусбаева, А.Жусупова, Ш.Сариева, Б.Табиева, А.Сыдыханова – проведен через оптику общественно-го пафоса, исповедуемого художниками, социальной значимости их произведений. Это поколение, ставшее для истории казахского изобразительного искусства знаковым поколением, внесло осознанное понятие поисков национального стиля, трансформации самого феномена живописного языка в русле традиционно народных, национальных мировоззренческих критериев и художественных стереотипов.

Женщины-художницы Казахстана внесли огромный вклад в развитие казахского искусства. Героини портретов и предметное окружение натюрмортов М.Лизогуб, О.Кужеленко, Э.Бабад, Г.Исмаиловой А.Галимбаевой обладают собственной неповторимой аурой. В натюрмортах художницы смогли соединить жизнь «мертвой природы» с биением повседневной жизни, использовать багаж народного творчества и продемонстрировать великолепное владение оркестровой цветовой звучаний. Новое поколение женщин-художниц достойно представлено работами Е.Бейсембиновой и З.Тусиповой, привнесших в описание предметного мира нерв нюансированного и сложного мироощущения современного человека и свободную силу, импровизационность, свойственные казахской культурной традиции.

Работы мастеров конца XX века – К.Муллашева, А.Аканасва, К.Дуйсенбаева, Р.Хальфина, Ж.Кайрамбаева, К.Ахметжана, Е.Тулепбая, Б.Бапишева, М.Бекеева в книге рассматриваются как примеры сложных, многообразных процессов экзистенциального поиска, влияния мировых художественных традиций, ломки стереотипов, неустанного формотворчества.

Важным результатом разработанной концептуальной програм-

мы сборника явилось сочетание монографического и исторического подходов, не нарушающих общей целостности проекта. В творчестве отдельного значимого художника преломляются сущностные факторы и предопределяются дальнейшие пути общего художественного процесса. Поэтому для воссоздания целостной картины развития национальной школы важно было представить их в большем объеме. К примеру, творчество А.Кастеева, У.Тансыкбаева, представлено четырьмя работами. Произведения К.Тельжанова – тремя полотнами, картины многих крупных мастеров – А.Исмаилова, А.Черкасского, С.Мамбеева, М.Кенбаева, С.Айтбаева – включены в проект в количестве двух произведений.

Теоретическое осмысление вопросов преемственности и традиции в разрезе самобытности изобразительной стилистики, художественной формы и художественного образа позволили на примере шедевров изобразительного искусства Казахстана репрезентировать основные контуры общенациональной идеи, которая в первую очередь связана с осознанием своего исторического пути, своей культурной идентичности.

НИКОЛАЙ ХЛУДОВ (1850 – 1935) МАЛЬЧИК НА БЫКЕ. 1907



Н.Хлудов приезжает в Казахстан почти 30-летним человеком. Уже в этот период он хорошо знаком с искусством русской реалистической школы, увлечён ею, но, скорее, как любитель. Диапазон его профессиональных притязаний широк: замечательный этнограф, неутомимый и любознательный исследователь-географ, талантливый и трудолюбивый учёный и путешественник – всё выдаёт в нём натуру неуёмную, деятельную, романтическую. В Казахстане он становится членом Туркестанского

кружка любителей археологии, учредителем Семиреченского отделения Русского Географического общества, участвует в многочисленных экспедициях, позволяющих ему узнать и изучить новые экзотичные ландшафты, национальные обычаи, костюмы. Главный пафос его живописи – это радость первооткрывателя, встретившегося с прекрасным и удивительным миром. Природа Казахстана, ее богатство и разнообразие воодушевляли Н.Хлудова, наполняли душу восторгом, отблеск которого чувствуется в каждом произведении мастера.

Живопись Н.Хлудова носит камерный, интимный характер. Искренность, простодушие и яркость чувств художника, влюбившегося в этот край и служению которому он посвятил свою жизнь, составляют главный пафос его творчества.

Работа «Мальчик на быке» написана в самый плодотворный период в жизни Хлудова-живописца, и, несмотря на малый формат, относится к лучшим произведениям художника. 1900-1920-е годы – время его творческой зрелости, когда накопленный разнообразнейший натурный материал позволил художнику качественно изменить характер живописи от конкретно-детализированного к обобщённо-образному. В этом произведении присутствует свежесть и лёгкость исполнения, характерные обычно для пленэрных работ мастера. Композиционный и колористический строй картины: простота и ясность, уравнишенность и убедительность в передаче деталей, точность цветового решения, понимаемая как обязательное сходство с натурой, свидетельствуют о том, что Н.Хлудов был знаком с академическими основами живописи. Этюдные работы, к которым относится и «Мальчик на быке», написанные быстро, выглядят убедительнее и интереснее «сочинённых» композиций. Это происходит оттого, что Н.Хлудов больше чувствовал, чем знал теоретические законы живописи. Постигание окружающего мира не столько научным, рациональным, сколько эмоциональным, эмпирическим способом привело к появлению искренних, прочувствованных, но, нередко, наивных произведений. Природа обращения к методам наивного или примитивного искусства в творчестве Н.Хлудова лишь отчасти была обусловлена отсутствием (или недостаточной степенью) художественного образования. Главным образом это было связано с его личностным становлением в мире искусства. Следует обратить внимание на неизменно малый формат его работ, на тонкую кисть. Его картины как бы собраны из очень мелких деталей, прописанных с большой степенью завершенности.

Композиционная структура многих произведений Н.Хлудова, в том числе и «Мальчик на быке», имеет сходство с приёмами, так называемых, народных картинок. Лубочное начало проглядывает

не только в особой манере организации живописного пространства: в выраженной уплощённости (как следствие – упрощённости) и фрагментарности изображаемого, в умении видеть каждый предмет отдельно, увлекаясь конкретной формой, прописывать его как бы на фоне, не вписывая в общее пространство картины. Но главное, что объединяет народные картинки и полотна Хлудова – это их общая «прониновенность и восторженность» [1, с.29]. Любое произведение Хлудова – это, прежде всего, фрагмент природы, органично существующий в собственной обособленной форме, как и лубочная картинка.

Об осязаемой связи с лубком свидетельствует и колорит его работ, построенный на мягких, сближенных, «натуральных» сочетаниях, стремящихся как можно точнее соответствовать природе в её реалистическом понимании. Такая своеобразная художественная дескрипция «простодушной убедительности» характерна для искусства лубка и живописи Н.Хлудова [2, с.21]. Позднее это хлудовское стремление к упорядоченному живописному изложению, к нарративному разъяснению ярко проявится в живописной манере А.Кастеева.

Внешне статичная композиция «Мальчика на быке», полна живых эмоций, которые одушевляют образ. Мальчик и молодой бычок, неспешно шествуя по своему маршруту, вдруг остановились внезапно и с любопытством смотрят на художника-зрителя. Этот взаимный интерес полон симпатии и искренности. В крохотном формате картины уместилось многое – и бескрайность казахской степи и открытость, приветливость, доброжелательность казахского национального характера, который хорошо знал, чувствовал и любил Н.Хлудов. С любовью и симпатией прописан главный герой – вполне уже самостоятельный и смелый мужчина, несмотря на свой юный возраст и хрупкое телосложение. Зоркий взгляд художника точно подмечает и фиксирует детали: заострённо-худенькие плечи мальчика, босые ноги, простую упряжь, но вместе с тем – гордую (если не сказать величавую) посадку головы с высокой линией подбородка, прямую спину. Образ мальчика на быке просто источает уверенность и спокойствие.

Полотно «Мальчик на быке», несмотря на миниатюрный формат, пронизано воздухом, солнцем. Степной простор в пространстве этой картины является важной составляющей художественного образа. В этюдных формах обычно исключается задача передачи глобальных смыслов, но в этой картине Н.Г.Хлудова содержатся важнейшие качества большого произведения. В этом цельном, сбалансированном композиционно и колористически, полотне перед нами возникает картина мира – дома.

1. Балдина О. *Русские народные картинки*. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 208 с.

2. *Русский лубок. Редактор и составитель Стацинский В., автор вступительной статьи Кузьмин Н.* – М.: Правда, 1970. – 72 с.

АБЫЛХАН КАСТЕЕВ (1904 – 1973) **ДОЕНИЕ КОБЫЛИЦ. 1936**



Одно из ранних произведений Абылхана Кастеева, основоположника национальной художественной школы, помогает понять особенности мировидения мастера. На долю первых художников Казахстана выпала

миссия, связанная с живописным освоением национальной картины мира, воссозданием нового пространства во всех измерениях. А.Кастеев в этом пейзаже демонстрирует всеобъемлющее эпическое созерцание. Живописец смотрит на родной мир в двойном

ракурсе. С одной стороны, как художник, ориентирующийся на реалистическую русскую живопись и воспроизводящий конкретные приметы той или иной местности. Одновременно он показывает «свое» пространство, опираясь на совершенно иные традиции и корни, переиначивающие пейзаж согласно мифологической модели восприятия мира. Используя предварительные зарисовки, художник воспроизводит сценку доения кобылиц, а фоном делает грандиозную панораму, которую, находясь в точке наблюдения за происходящим на первом плане, мы не сможем увидеть.

Мастер часто пользовался этим приемом соединения выхваченного из будней казахского аула фрагмента и сочиненного пейзажа. Фризовые композиции – лошади и люди, юрты и небо – располагаются ярусами, одна над другой, и все вместе образуют единую модель мироздания. Дальний пейзаж в отличие от непосредственно увиденного мотива лишается всего случайного и строится по законам гармонического равновесия и общей символической функции. Ровная цепочка юрт и повторяющийся орнаментальный завиток облаков слагаются в некий небесный узор, заставляя воспринимать пейзаж как «картину в картине», которая построена по собственным законам и носит более условный, декоративный характер.

Художник не был погружен в быт, не склонен был писать со вкусом сделанные живописные сценки из народной жизни. Любая трудовая деятельность у Кастеева приравнивается к масштабным событиям, лишенным бытовой подоплеки. Повседневные хлопоты людей на переднем плане явлены сквозь призму ритуальных жестов. Женщина доит лошадей с торжественной сосредоточенностью участницы сотворения мира. Общее состояние созерцательности и погруженности в тишину отвергает сиюминутность, точную временную характеристику. Аульный уклад приобретает возвышенно-наивный характер идиллии, ностальгии по золотому веку.

Кастеев, «монтируя» реальные впечатления вместе с идеальными видами, тяготел к передаче общего ритуального состояния в полотне. Напоминание о привычных природных ритмах, обращение к почвенным слоям, проговаривание заветных истин, связанных с родным очагом и гармоничным существованием человека в жиз-

ненным потоке, давало толчок к дальнейшему процессу осознания собственной национальной значимости и самоутверждения.

АБЫЛХАН КАСТЕЕВ (1904 – 1973) НА ВЫСОКОГОРНОМ КАТКЕ МЕДЕО. 1955



Перед нами – этапное в творчестве мастера произведение, в котором он показал себя мастером, способным создавать эпические вещи. Присутствие нарратива, бытовые подробности не ослабляют воздействия этой работы. В ней нашла свое достойное пластическое выражение концепция единства мира, неразрывной связи космоса природы и бытия человека.

Стремление к целостности и всеохватности привело к использованию панорамного вида. Взгляд художника, обзеревающего вид с высоты, сочетается с пытливым разглядыванием происходящих событий. Благодаря такой оптике изображение горного катка избавлено от излишней сухости, сопутствующей грандиозным панорамам. В то же время оно не перегружено подробностями. Худож-

ником было точно найдено равновесие между неизменным покоем природы и хлопотливой суетой воскресного дня.

Для понимания специфики кастеевского видения уместно сопоставить это полотно с голландскими пейзажами 17 века, в которых изображены ледяные катки. В них каждый сантиметр холста переполнен жизненной суетой и вбирает в себя показ самых разных эмоций и положений, множество деталей. У А.Кастеева зрителю предьявлены немногословный рассказ, тихое созерцание начала события, спокойная атмосфера ожидания соревнований.

540986 Весь эмоциональный накал переносится на пейзаж. Небо благодаря своей прозрачности кажется огромным и отражается в зеркальной глади катка. Гибко извивающаяся линия очерчивает его границы и ритмически продолжается в мягких очертаниях горных хребтов. Нежные переходы от света и тени, темные «чашеколоды» горного ельника вдаль и людские фигурки на переднем плане оттеняют белизну снега.

Все подчинено общему, свободно струящемуся движению, позволяющему легко и в один миг охватить дальние горизонты. В произведении мало частного, личного отношения или отделения себя от природного универсума. Природа не становится отражением лирических переживаний художника, а выстраивается в своей целостности и самодостаточности.

Приподнятость быта была основной приметой кастеевских зимних видов. Скромное, в сравнении с летними пейзажами, описание, замедленные ритмы жизни выявляют благородную непринужденность природы, наполненной светом и созерцанием.

В кастеевских работах трудно вычленить смысловой центр, перечень предметов способен продолжаться до бесконечности, число людей, идущих к катку, множиться, а пейзаж может легко распространяться за рамки картины. А.Кастеев не просто пишет понравившийся социалистический ландшафт, а выстраивает уровни бытия, осваивает бесконечное пространство, стараясь охватить его на пределе возможного и создать базовые образы нового мира. Национальный художник словно вновь повторяет процесс сотворения мира.

УРАЛ ТАНСЫКБАЕВ (1904 – 1974)
БАГРЯНАЯ ОСЕНЬ. 1931



В этой ранней работе в огромных дозах сконцентрирован цвет и ощущение тайны. «Пылающий сад», тропинки которого никуда не ведут, а деревья схожи с распустившимися бутонами огромных цветов; темно-синий ослик, парящий в воздухе; чахлый куст, уравненный в правах с

медитирующим героем, — все нарушает параметры обычной жизни. Представить краткий обеденный отдых крестьянина с осликом как образ рая, в котором ничего не меняется, пространство залито ровным светом и царят основные цвета спектра, — это ли не свидетельство первозданной восприимчивости, зоркости взгляда художника, бросающего дерзкий вызов устоявшимся живописным правилам?

Урал Тансыкбаев при своем появлении сразу же взял вершину, к которой многие идут десятилетиями. Его творчество ошеломило, вызвало споры и зависть. Постепенно они стихли, оставив после себя только пристальный интерес к последующим шагам и убежденность в мощи таланта.

Произведение молодого художника было создано в период тотального поиска, во время изучения формальных экспериментов и развития идей, уже открытых французами и мэтрами русского авангарда. Катализатором их исканий была вера в нераскрытые возможности народного искусства и восточной миниатюры. Увлечение молодого автора творчеством П.Гогена и А.Матисса обогатилось последующими исканиями художнической самобытности. Художник смог передать целостность родного мира во всем великолепии эстетических излишеств, присущих народному искусству.

Пространство картины расплывается на поверхности холста параллельными, вертикально следующими друг за другом зонами. Этот принцип иранской миниатюры обыгрывается художником для передачи особенностей понимания восточного мироздания, в котором разновременные срезы сливаются в единую картину, и существует принципиальная недоговоренность, недетерминированность времени, лика человека; его единство с божественным.

Фигура животного, обобщенного до геометрически правильного силуэта выступает сгустком чистого цвета, который разграничивает колористически одинаковые зоны земли и деревьев. Предпринятое здесь автором лобовое столкновение синего и желто-оранжевого разбавляется сложным узором розовых и зеленых пятен среднего плана. Повторяемость, соподчинение и контраст как основы сложной ритмической игры позволяют собрать композицию воедино.

Внутреннее беспокойство отдельных интенсивных красочных областей; выплеснутое на полотно изобилие и противоборство дополнительных цветов, в конечном счете разрешается примирением контрастных элементов и возникновением идиллической атмосферы безмятежного созерцания.

Мощный завораживающий тембр красок, плавный повторяющийся ритм, обобщенные до знака формы создают идеальную картину нежданного в будничном мире затишья, когда стихии природы и обыденное существование соединяются воедино. Тогда, даже в осенние дни, заполненные долгой повседневной работой, можно достичь пребывания в вечности и блаженства созерцания метафизических истин.

УРАЛ ТАНСЫКБАЕВ (1904 – 1974) КОЧЕВЬЕ. 1931

В творческом списке У.Тансыкбаева «Кочевье» – произведение особенное, оно созвучно мироощущению природы кочевыми народами, созвучно устоявшимся представлениям о земном рае, безвозвратно теряющемся в жизни поколения начала XX века.

Художник создает эпическое пространство, царство земли, что можно обозревать только с высокой точки зрения. Ощущение гармонии и покоя при виде столь величественного и в то же время в чем-то очень камерного, хрупкого мира. Подобная удивительная картина открывается перед взором человека тогда, когда он стоит на одной из верхних точек горной, холмистой местности и, когда рельеф окружающего ландшафта воспринимается во всей своей полноте, как на ладони.

Это одно из произведений мастера, где используется метафоричность, свойственная традиционной народной художественной культуре, в отличие от принципов академического реалистического изображения других произведений из творческого наследия У.Тансыкбаева.

Однако художник верен избранной тематике: он всегда восхищался миром окружающей его природы, и здесь, в его картине пространство соткано из множества округлых объемов горного холмистого пейза-



жа. Столь же органичные в своем следовании рельефу местности жилища кочевников – юрты, одной своей формой вторящие природному ландшафту и все же не сливающиеся с ним абсолютно.

Как и следует из традиций народного орнаментального искусства, линия берет на себя формообразующие функции, в то время как общая композиция подчинена цветовому ритму. Художник использует резкие перепады светотеней в центральной части композиции, тем самым акцентируя главное: пространство, пронизанное воздухом, даже в столь условном его выражении.

Центром композиции является и образ сидящей женщины в напряженной позе, с устремленным к свету взором. Один из редких случаев, когда У.Тансыкбаев трактует образ человека через примитив и условность. Во всем облике фигуры женщины предельная обобщенность, контрастное сочетание холодных и теплых цветов и что-то искусственное. Но в ее напряженной осанке, в устремленности ее взгляда – ощущение романтического полета мыслей, когда этот мир осознается, как божественный дар. Классическая картина природы созвучна традиционной одежде женщины, сложившейся к началу двадцатого века, безошибочно идентифицирующей ее с культурой данного региона планеты.

Свет в композиции играет одну из самых существенных ролей. Отмеченный цветовой ритм получается под непосредственным ее формообразующим свойствам. Границы света и тени в горной местности особенно выразительны и отчетливо прослеживаются, что придает пейзажу и особую поэтичность и метафоричность композиции.

Лучи солнца окрасили в розовый цвет освещенные части горных холмов и юрты – словно розовый туман в сознании, восхищенного природными красотами и чудесными превращениями человека, когда краски непонятным образом оживают и быстро сменяют друг друга. Мастер только стремился остановить одно из его мгновений, что сближает его в данном случае с импрессионистическим видением, но в то же время примитив и условность художественного выражения позволили создать нечто иное в трактовке реальности.

И в цветовой гамме, и в композиционных приемах У.Тансыкбаев использовал народное наследие, оно в самом принципе соотношений больших масс, в линейной гармоничности и ритме, наконец, в декоративности общего фона полотна.

Символизм и знаковость – столь традиционные принципы из традиционного искусства казахов осмыслены художником сквозь призму постимпрессионистического, фовистического толкования. Вне сомнения, мастер увлекался в свое время искусством модернизма, авангард с его особым языком выражения мысли не мог не волновать художника в пору юности, но, к сожалению, этот язык очень скоро оказался под запретом, что впоследствии непосредственно отразилось на позициях блистательного советского живописца Урала Тансыкбаева.

УРАЛ ТАНСЫКБАЕВ (1904 – 1974) КОЛХОЗНЫЙ ПЕЙЗАЖ. 1958



Полотно «Колхозный пейзаж» стоит в одном ряду с произведениями советских художников на официальную тему. В данном случае это хлопковое поле среди горной гряды тракторанное, как цветущая земля, где человек занят сбором урожая.

Тему труда У.Тансыкбаев трактует, как частное явление, как

естественное жизненное пространство, в то время как сама Природа – это сакральное эпическое явление. Претворение соцреализма, как генерального направления в советском искусстве, находит свой отклик именно в таковом рода произведениях, где тема труда, тема природы на поверхностный взгляд соответствуют духу советской идеологии. Вероятно, художник действительно искренне верит социалистическим лозунгам власти страны Советов, верит в грядущие счастливые дни, и понимает, что труд крестьян всегда был на этой земле лишь неременной частью в ее существовании.

Главное действующее лицо произведения – пейзаж, с оттенками романтического звучания, с оттенками поэтического восхищения перед ее панорамой, перед перспективными далями ее глубин, что уходят, переливаясь всеми тональными перепадами за горизонт.

Как и свойственно национальному характеру, земля воспринимается безграничной, просторной, широкой, где много воздуха, много солнца и, где человек ощущает ее царственное величие. Когда из городской среды вдруг оказаться один на один с природой, в ее почти первозданном, первородном виде, тогда человек собственной кожей ощущает, кто же здесь хозяин положения. В то время как в искусстве соцреализма надо было выразить иную, совершенно противоположную мысль: мысль о превосходстве человека над природой.

У.Тансыкбаев тему труда вписывал, вполетал в природную среду, где не могло быть и речи о доминировании людей – органичность крестьянского бытия возможна была только в его традиционной хозяйственной деятельности. Не было в этом ничего героического, это повседневность, другое дело – сакрализация процесса труда, желание наделить и наполнить его особым отношением. Такой подход бытовал в традиционных культурах многих народов. Требования советской идеологии ничего существенно не изменили в отношении художника к данной проблеме: взаимоотношениях человека и земли. Земля всегда была выше, шире и могущественней, человек только добывал своим трудом хлеб насущный, непременно благодаря при том природу матери

земли. Все это прочитывается в пейзажах У.Тансыкбаева. Идиллии сельской жизни здесь нет – есть органичность присутствия человека в этой среде.

Сбор урожая у многих народов сопровождал приподнятый праздничный настрой. Праздники урожая традиционны для человечества, советская идеология стремится использовать в своих целях, устоявшиеся в народной культуре формы отношения к результатам своей хозяйственной деятельности.

Праздничности нет в полотне художника, хлопок, созревший и собираемый людьми, только некая деталь в пространстве пейзажа, в целом ощущение обыденности происходящего не покидает зрителя. Слишком прозаичен эпизод со сбором хлопка, нет в нем никаких следов «битвы» за урожай, зато есть чувство монументальной мощи от общего колористического строя пейзажа.

Присутствие человека отражено в изображении проселочной дороги, разделяющей хлопковые поля, изгибы которой «убегают» в глубь пространства, свидетельствуя о его масштабах. Собственно дорога, извивающаяся в самой середине картинной плоскости, больше говорит о человеке, чем те несколько фигур, что заняты сбором этого урожая. Труд очень тяжелый, людей немного, а поле большое и сбор только начинает набирать обороты.

Присутствие человека видно и в образах одноэтажных построек, что, как правило, рассыпаны в таких местах на больших расстояниях друг от друга, и где часто располагались общественно-хозяйственные объекты колхозов. Само название «Колхозный пейзаж» – больше реверанс в сторону официальных требований времени, чем желание исполнить заказ в нужном русле. Поле засеяно, на нем выращен урожай, но для окружающего мира – пейзажа, это только мимолетный эпизод.

Пейзаж конкретен, он взят с натуры, такие уголки и сегодня восхищают человека своей поэтической красотой, по-разному воспринимаясь в разные времена суток. Сиреневые, сине-голубые переливы дальнего плана, охра земли, зелень и вода небольшой, но бурной горной речки – все очень точно фиксирует характерные черты родных просторов. Природа восхищает художника, патрио-

тические чувства которого напрямую проецируются на понятия родная земля и Родина.

Романтическая приподнятость возникает в общем строе композиции. Хлопок белой пушистой подушкой частично собран, но не он здесь воспевается мастером, эпическое пространство поглощает, вбирает в себя ежедневные мелкие, с позиции ее вечного покоя, события, пусть и связанные с жизнью самого человека. Восточные культуры никогда не противопоставляли себя стихиям природы, сознание сопричастности возможно, но не горделивого превосходства. У.Тансыкбаев утверждает обратное – превосходство мира природы, ее романтический дух окутывает человечество и дает средства не только просто жить, но и парить в ней.

УРАЛ ТАНСЫКБАЕВ (1904 – 1974) МОЯ ПЕСНЬ. 1972



Природа по-тансыкбаевски – величественный эпический мир. Его пристрастия в пейзажном жанре продиктованы отчасти и конформизмом, за которым, скорее всего, нежелание спорить с властью, нежелание конфликтовать с окружением, по-

скольку в самом начале всего творческого пути мастер увлечен был авангардными течениями, что, к счастью, сохранилось в дошедших до нас ранних произведениях. Но очень скоро художник полностью «перестраивается» в «должном» направлении, диктуемом

соцреалистическими клише идеологами страны Советов во всех областях художественной культуры. Произведение «Моя песнь» из серии классических работ.

Колорит полотна мастера создан холодными тонами: на вечерней или утренней заре, во время ухода или, напротив, — восхода солнца из-за горных вершин горные ущелья окутаны синевой. Холодный колорит лишь свидетельство движения солнца, оно в движении, и мир также замер в секундном ожидании смены ее настроения и состояния. Воздух наполнен свежестью и легким шелестом весенней травы, что прямо перед зрителем освещен лучами еще, или уже далекого солнца, когда оно не палит нещадно, как в обеденное время, будучи в зените своего царственного шествия по небосклону.

Извилистая дорога ведет к человеку, к месту его поселения в горном ущелье, очень удобном, замкнутом естественной стеной из горных хребтов пространстве. Что-то от сказочной идиллической жизни веет от пейзажа, хотя в окрестностях Заилийского Алатау такие места очень характерны. Да и цветовая гамма, что «окрашивает» природу нашей земли, точно соответствует изображенному пейзажу. Но произведение не является слепым копированием натуры, зрителя не покидает чувство некой особой теплоты от полотна. Холодные тона и теплый ветерок ощущается почти реально, от полотна веет и безграничной любовью мастера к своей земле, к тому месту, которое дает столько эмоций, словно мать, что бережно окружает вас своим покрывалом.

И конечно, как любящий сын своей земли, вы воспеваете ее величие и теплоту, ее тишину, и то мгновение, что несет в себе умиротворение. Обыденная реальность в великом, и вечное — в минутном. Это о произведении «Моя песнь». По манере исполнения полотно всецело в рамках требований социалистического реализма. Реализм в данном случае в том его варианте, когда он понятен и доступен всем зрителям. Правда жизни заключена в точной фиксации реальности, которая основана на наших органах чувств, но эта картина поднимается на уровень художественного возвышенной одухотворенностью данной реальности мира.

Весь секрет У.Тансыкбаева в его умении слушать и слышать этот одухотворенный реальный мир. Он не отказался от своего перспективного зрения, но и не отказался и от внутреннего видения формы, иначе как можно «считать» с картины его безграничную любовь к земле, что питает творческую мысль художника, и наполняет глубоким содержанием реалистические полотна. Дыхание земли и неба, в котором облака столь же реальны и материальны, как и горы, долина, цветущий куст и трава, те, что почти у ваших ног – во всем материально реальном мире нереально возвышенное чувство красоты и любви, переполняющее мастера. Эпическое пространство пронизано искренней верой в ее непреходящую ценность, полную гармоничность, здесь человек ощущает себя защищенным.

Чувство парения над пространством создается точкой зрения – высокий горизонт, с которого открывается вся панорама горной местности. Художник должен хорошо ощущать это состояние, когда стоя на возвышении, озираешь ширь окружающего мира природы, и не можешь «не летать» вместе с ней, с чувством трепета перед ее силой и энергией.

Романтизм творческого наследия У.Тансыкбаева сопряжен с нарративными полотнами о родном крае, воспевая ее, он констатирует: национальным достоянием и гордостью является сама земля.

У.Тансыкбаев художник, проживший долгую, творчески наполненную жизнь, имевший признание и почет, заслуживает уважение и почтения и после смены «формации» социализма, после прихода и тотального господства постмодернистской культуры в регионах бывшего Союза. Талантливый мастер был одним из художников, сумевших в рамках соцреалистических канонов создавать произведения высочайшего уровня.

АУБАКИР ИСМАИЛОВ (1913 – 1998) ЖАЙЛЯУ У ХАН-ТЕНГРИ. 1959

Бытовой пейзаж с мирно пасущимся стадом, будничной суетой вокруг юрты и вертолетом в небе на переднем плане, – что может



быть привычнее и проще подобной сценки? И вдруг над этим обыденным миром возникает громада Хан-Тенгри как мраморное изваяние, сотворенное божественной рукой. Соединение близкого и космического в этой картине ошеломляет и словно сбивает зрителя с проторенной тропы восприятия. Эффект этот не случаен, а строго выстроен мастером. А.Исмаилов в течение долгой творческой карьеры соединил в одном лице художника, режиссера, хореографа и актера. Он писал картины, словно дышал. А.Исмаилов сравнивал себя с охотником, добычей которого становятся удивительные виды.

Охота как средство проникновенного постижения природы. Инстинкт кочевника, заставляющий постоянно открывать красоту новых мест. Все это побуждало неустанно «проговаривать» полученные впечатления с помощью нового языка живописи.

Уже утолив основной «инстинкт», живописец обращался к постановкам танцевальных номеров, созданию энциклопедии казахских танцев, съемкам в кино, работе в театре, общественной деятельности в Союзе художников. Возвращаясь к изобразительному искусству, он всегда оставался режиссером. Материалом для «постановок» становилась в данном случае окружающая его природная среда. Отталкиваясь от нее, от конкретного мотива, он разворачивал зрелищное сказочное действо. Подлинная деталь придавала постановочным сценам жизненную напряженность и вместе с тем

оправдывала в своей реальности фантастичность целого. Границы воображаемого и взятого из природы размывались.

Исмаиловский пейзаж тяготел к фантастическим видам; к ландшафтам, где все дышит легендой. Мастер словно разворачивал визуальное воплощение мифопоэтического сознания. Его живописное повествование было соткано из мифообразов: гора не только несет защитную функцию, но являет собой мировую ось, вертикаль; река отсылает к возможности перемещения по другим мирам, намекая о соседстве неизведанного, хаоса. В целом, это понимание границы между мирским и божественным, между близким и дальним усиливает романтическую струю в живописи А.Исмаилова. Сообразно такому подходу он расстилает перед зрителем природные пространства как первозданные, не утратившие чистоты и свежести.

В величавых пейзажах А.Исмаилова всегда присутствует порыв в глубину, дающий ощущение «духовного коридора». Он уже осознал отдаленность человеческого от Природы, продолжая сохранять в своих работах с крохотными фигурками людей хрупкое равновесие большого и малого миров, обретая тем самым истинную гармонию. Думаем, что никто из казахских живописцев не смог повторить и выразить столь убедительно и осознанно исмаиловское романтическое сопоставление и сопритяжение двух пространств, одновременности вечного и субъективно-частного. Ритмическая организация полотна служит этой цели. Изгиб реки повторяет движение стада и вновь возникает в «драпировках» горного массива. Его «скульптурность» и пластическая осязаемость делает этот величественный образ земным и доступным.

Несмотря на выверенность каждого композиционного звена, каждого движения кисти, мастеру чужды аналитичность и расщудочность. В рамках одного произведения в мощном аккорде соединились отражение величавой бесстрастной красоты мироздания и глубоко эмоциональное понимание родной природы. Это проникновенность переживания выделяет исмаиловские изображения отрогов Алатау среди других пейзажей казахских мастеров.

**АУБАКИР ИСМАИЛОВ (1913 – 1998)
НА ПРОСТОРАХ ЖУВАЛЫ. 1961**



Для действенной демонстрации величественной красоты родной земли Аубакир Исмаилов обращается к панорамному пейзажу. На переднем плане с высокой точки зрения показано жайляу с многочисленными стадами. Благодаря тонкой разработке цветовых отношений взгляд зрителя устремляется от сочной зелени лугов к мерцающей голубовато-лиловой дымке гор. Сопрягая это активное движение в глубину с широким горизонтальным охватом пространства, А. Исмаилов добивается максимального отражения казахского мироздания на холсте.

От простора, открывающегося взору, перехватывает дыхание. Безднам, кажется, нет числа. В этой картине А.Исмаилов показывает себя как превосходный рассказчик, который смог соединить подробный и точный рассказ с общим приподнятым тоном оды родному краю. Он неторопливо разворачивает свое повествование, начиная внимательным описанием коней и искусственного водоема, переходя затем к показу грандиозности и необузданности природы. Избранная им благородная сдержанность тона не грешит ис-

кусственностью и обогащается живым и трепетным отношением к жизни. Перед нами не идиллия, не декорация, а мир, наполненный живым дыханием, ростом и динамикой. Стремителен бег коней, круты изломы холмов, причудлив силуэт горной гряды.

Камерное и вселенское, стабильное и подвижное, мгновенное и надвременное, плоскость и глубина, – эти оппозиции мирно присутствуют в пределах одной картины. Подобное шаткое равновесие придает его произведениям особую остроту и наделяет их безошибочно узнаваемой личной интонацией.

При этом в пейзажах А. Исмаилова нет отделения себя от природного космоса. Художник ощущал себя непосредственно включенным в ход природной жизни и был наделен пониманием внутреннего роста природы, пытаясь вместить в рамки небольшого полотна целое мироздание. Картина мира мыслится как органическое целое, как зримое воплощение сотворения природных объектов, их роста и развития – вздыбленной холмами земли, устремляющихся ввысь гор, ровной глади озера.

Он писал предгорья и водные глади, глубоко уверовав сам и стремясь убедить других почувствовать то, что нигде нет такого широкого раздолья, нет столь жаркого зноя и величественного спокойствия.

Таким образом, пейзажная живопись оказалась одной из немногих сфер отражения национального мировидения. Сама постановка проблемы самобытности изобразительного искусства Казахстана во многом обусловлена процессом развития этого жанра.

Величественная мощь и безграничность ландшафта вызывали у зрителя столь же возвышенные чувства гордости, уверенности в великой судьбе своей родины, становясь основой для самосознания и самоутверждения.

СЕРГЕЙ КАЛМЫКОВ (1891 – 1967)
ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ АБАЯ. 1947



Пейзаж относится к городской ведуге – виду конкретного уголка местности. Изображенный на нем алмагинский театр оперы и балета продолжает и сегодня оставаться знакомым местом города как колыбели профессионального музыкального искусства.

Этот театр также хранит память о самом необычном живописце Казахстана – Сергее Калмыкове. Мастер проработал в нем двадцать лет художником-исполнителем, воплощая в жизнь эскизы других сценографов и прибавляя от себя неистовый «драйв» исполнения. Театральный художник от бога с обостренной чувствительностью к зрелищности он продолжал театральное действие, «перформанс» и за стенами театра. Именно около ГАТОБа проходили его торжественные выходы в невероятных по интенсивности цвета беретах, камзолах, широких, сшитых собственноручно штанах, привлекавшие сюда толпы зевак.

Территория оперного театра в середине прошлого века была «захвачена» Калмыковым, стала его мастерской под открытым небом. Необходимость театрализации жизни была оправдана и причинами «внешней» политики: «...из глубины Вселенной смотрят миллионы глаз. И что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса <...> и вдруг – как выстрел! – яркое красочное пятно: Это я вышел на улицу!».

Это полотно – свидетельство еще одной неразрывной ассоциативной ниточки, тянущейся от художника к театру. Он написал в честь своей «художественной вотчины» множество этюдов, описывая здание и окрестности в течение года, в разное время суток, стремясь передать особенности освещения и метаморфозы природных сезонов. В произведении нашло свое завершение все богатство его живописных поисков.

Композиция полотна проста. На первом плане расположены оголенные деревья, окаймляющие дорогу, за ними видится театр, в глубине зритель различает гряды гор. С.Калмыков избирает вид сбоку, чуть сдвигая здание от центральной оси, чтобы захватить прекрасный горный пейзаж. Два дерева, почти смыкаясь друг с другом, прикрывают центральный фасад. Архитектурная масса, таким образом, теряет в сравнении с прописанными стволами свою плотность и зрительно рифмуется с наполненным воздухом первым планом.

Реалистические veduty С.Калмыкова возможно уступают символическим пейзажным этюдам или фантастическим произведениям в неистовой феерии красочных сгустков и цветовых столкновений, в увлекательной игре с воображаемыми пространствами. Однако они так же тонко резонируют с гипертрофированной духовностью мастера. В них нет и следа сухости, надуманности. Скромные виды наполнены насыщенным эмоциональным вчувствованием. На этот раз – в простое и ясное бытие.

Художник смог передать доверчивую открытость природы, мгновенную радость, которая «бьется» в воздухе, милую сердцу привычность облика. Законченные реалистические картины С.Калмыкова вынесут любые обвинения. Можно писать гениальные крохотные фантазии, которые при увеличении оборачиваются монстрами дурного вкуса и живописной беспомощности. Сложнее делать работы в реалистическом ключе так же лихо, как самые смелые формальные вещи.

С.Калмыков ювелирно написал неприметные на первый взгляд деревья, вызывающие в памяти мастерски проработанные рисунки

его учителя М.Добужинского. Находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этого драгоценную вязь, усиливать нежными, «беспомощными» ветками прозрачность изображенного голубого неба, нарушать игрой диагональных теней на первом плане сухую геометрию архитектуры, – во всем этом находишь доказательство проникновенного мастерства.

В полотне мастеру удалось передать ощущение пронзительной чистоты мира, его изначальной крепости и стойкости даже в переходных состояниях. Светлое и воздушное пространство, запечатленное художником, вызывает чувство удивительной свободы, той одурманивающей легкости бытия, которую С.Калмыков передал в своем творчестве.

СЕРГЕЙ КАЛМЫКОВ (1891 – 1967) ПАРАД КОРОЛЕЙ. 1940-е гг.



Торжественное шествие экзотических животных, героев комедии дель арте, дам в кринолинах, волхвов и фантастических персонажей по бесконечному кругу сцены неустанно фиксируется художником.

Его маленькая фигурка в нижнем левом углу выводит парад разноликих существ из вымышленного пространства театральной постановки в область подлинного события. Доверие к реальности

происходящего подкрепляется незыблемым архитектурным сооружением, вокруг которого идет действие.

Вольная фантазия на тему декораций к оперной постановке становится исторической картиной, в которой собраны излюбленные герои и иконографические мотивы С.Калмыкова: Аполлон с арфой; вздымающиеся среди диких скал невиданные архитектурные проекты и лестницы; музы, которые предпочитают путешествовать на слонах и носорогах; изучающие книги одалиски и ведьмы, вытянутые фигуры людей и животных, натюрморты, появляющиеся в самым неподобающих местах.

Весь этот сонм персонажей сбивается в кучу на самом краю полотна, образуя зону «нижнего мира», где все находится в беспрерывном движении. Бестолковая толчея, шум балагана захлестывают церемониальную прогулку и даже брошенные на ложе одалиски драпировки «приходят» в неистовое движение. Несмотря на то, что событие разворачивается на первом плане и вплотную подступает к зрителю, С.Калмыков оставляет некий внутренний зазор между ним и картиной, абсолютизируя плоскость листа, усиливая гротескность происходящего.

Верхняя терраса, с которой спустились актеры, отдана чудесному пейзажу, где царит «золото с голубым», летают бабочки, и смутные фигуры людей за балюстрадой пребывают в спокойной неге.

Цветовая гамма верхнего парка дублируется в пейзажной фреске, украшающей фасад здания. Однако в ней пейзаж уже преображен в излюбленное С.Калмыковым изображение первозданного мира, которое таит осколки лихорадочных движений материи и наглядно демонстрирует следы порождающей его энергетической лавины. От натурной зарисовки художник идет в сторону футуристических видений. Его природные виды – это своеобразные рапорты о высадке на других планетах и возвращении на Землю. Однако здесь, как в фантастических фильмах, попадание в другой временной срез оборачивалось другой стороной. Будущее представит пещерным прошлым.

Путешествия по иным мирам – основной мотив позднего

С.Калмыкова. Избранная работа позволяет понять истоки этих странствий в параллельных мирах.

Парад королей – как бы малое путешествие. В этой картине мы стоим в самом начале пути художника, когда он только начинает преобразование реальности. Пока только с помощью театрализации и иронии. Последующие фантастические видения, запечатленные мастером, уже не будут иметь точек соприкосновения с земным миром.

Ироничное отношение живописца к изображенному событию, костюмированные персонажи, сам мотив прогулки вызывают в памяти «Прогулку короля» из знаменитой Версальской серии мирискусника Александра Бенуа.

«Парад королей» – прекрасное свидетельство того, что Калмыков испытал огромное влияние мастеров «Мира искусств». Тонкое чувство стиля разных эпох, эстетизированное любование стариной, «кукольность» персонажей, неизбывная ирония, ностальгические переживания, характерные для этого художественного движения, были полностью впитаны казахским мастером. Он, возможно, выбрал для учебы школу Е.Званцевой, привлеченный именами знаменитых деятелей этого объединения – Л.Бакста и М.Добужинского. В 1925 году он выставлялся на выставке общества «Жар-цвет», объединившем младших мирискусников. Вкус к изысканному и графическое чутье были выработаны им в годы учебы.

С.Калмыков, конечно же, был человеком серебряного века, впитавшим в петербургские годы как символистскую поэзию, так и сам дух, «пряный» запах эпохи, в которой вместе с научными потрясениями соседствовали открытия тайного знания, ведущего к высшей духовной реальности.

В своем литературном творчестве художник многое черпал из этого источника. Литературоцентризм этого времени отразился в его живописных творениях. Калмыковские женские образы продолжили существование Незнакомок, Таинственных дев, Принцесс грезы.

Туманности, которыми он с такой настойчивостью оперировал

в своем словаре, теряли связь с его космизмом, вызывая в памяти мерцающие фоны художников – символистов.

В случае с С. Калмыковым выбор наиболее значимого и показательного для художника произведения, наверное, невозможен. Этому противостоит сама природа творчества мастера. Его не интересовал результат. Главным для него было непрерывно фиксировать поток сознания, поток внезапно нахлынувших и готовых в любой миг исчезнуть форм. Фантастические рисунки, гравюры на картоне, монотипии, зарисовки и этюды реальных уголков бесчисленными «роями» выходили из его мастерской. В них отражались моментальные впечатления от окружающей действительности, а также следы озаряющих его великолепных идей, оставленных без развития до лучшего случая.

Лихорадочная ежедневная работа над набросками по количеству прямо противоположна числу законченных больших полотен. Мастер мыслил фрагментами, предполагающими воображаемое целое. Концентрированная образность восполняла обрывочность. Сам С.Калмыков совершенно четко ставил себе цель – «идеалом моим и законченной вещью является свободно и непринужденно, искренне и изящно сделанная вещь – удачная сразу. Взятая одним дыханием».

Драгоценные россыпи артефактов делают сегодня С.Калмыкова культовой фигурой. Все что осталось после него видится осколком другой жизни, непонятным, но притягательным, благодаря чему можно воссоздать неведомый мир целиком.

АЛЕКСАНДР РИТТИХ (1889 – 1945) **ГРУШИ. 1940**

Великолепный натюрморт А.Риттиха позволяет представить творчество замечательного мастера, стоящего у истоков художественной школы Казахстана во всей полноте. Приверженность художника к академической традиции приводила к эффектным произведениям, тонкой живописи. Даже изображая будничные вещи,



он создавал масштабные «спектакли», в которых плодам и домашней утвари поручалось исполнение торжественных «арий».

А. Риттих словно направляет луч яркого прожектора, чтобы высветить

«театральное действие», происходящее на столе. Скромное описание фруктов превращается у него в грандиозную живописную постановку, в великолепную красочную феерию. Казахский ковер, служащий драпировкой, подобен богатому бархатному занавесу, поверхность стола – глади сцены.

Роль «примы» отдана тончайшей дымке света. Она проникает во все уголки, окутывает предметы, входит в их «плоть», трансформируя обыденность. Резкий контраст между темным верхним левым углом и центром композиции позволяет почти физически ощутить сложную световую симфонию, в которой звучат темы сотканного золотыми нитями ковра, ослепительного свечения позолоты, прозрачности варенья и мелодия теплых по цвету плодов.

Сами вещи: круглый стол, чаша с вареньем, блюдо, ложка, – под кистью художника приобретают статус редких, драгоценных и изысканных творений. Он сосредоточенно исследует и выносит на суд зрителя каждую мелочь их существования. Разбросанные груши в соседстве с этими артефактами становятся почти одушевленными объектами, в которых сконцентрировались энергия солнца и сила людского труда. Они возлежат на столе строгими группами, подчиняясь единому ритму дуг, многократно повторенных в натюрморте.



дарстве важны были только внешние регалии в качестве «героя социалистического труда», «лауреата сталинской премии», «заслуженного деятеля», «видного общественного деятеля» и т.п. Господство столь узкого использования богатейшего материала человеческих судеб, жизненных коллизий и выстраданного огромного опыта было подавляющим.

Маска исчезала, когда художник писал близких по духу людей и стремился отразить неповторимое

выражение, любимую черту, найти такую декорацию, чтобы лик существовал в собственном пространстве. В этом случае можно было безбоязненно импровизировать в рамках канона, окрашивать образ в психологические тона. Художник получал право выявить становление характера, свободный строй личности, открытой ожиданиям и предчувствиям. Показать еще не скованное маской непосредственное выражение эмоций.

Избранный нами портрет — блестящий пример именно такой интерпретации героя. Л.Леонтьев обратился здесь к торжественной схеме изображения Творца в окружении созданных им произведений в костюме, с орденом. Однако привычная иконографическая схема близкого к парадному портрета преобразуется за счет того, что художник вносит дополнительную ноту, элемент случайного взгляда, обозначив пространство картины как произвольно выхваченный фрагмент мастерской С.Калмыкова, заполненной картинами, которых так много, что они «лезут» в «кадр». Этот прием позволил портретисту наглядно выявить основной стержень творческой стратегии портретируемого. С.Калмыков, по своему соб-

ственному признанию, не признавал завершенности, так как постоянная потребность свежих впечатлений побуждала его браться за новые зарисовки, оставив в стороне прежние.

Подвижность натуры художника, постоянная готовность к изменению взгляда на мир (от обыденного до космического), к резким переменам в настроении отражены Л.Леонтьевым в самой композиции.

Поза модели динамична, лицо обладает необыкновенной живостью. Взгляд живописца ловит в бесконечности какие-то неведомые знаки и оценивает свой «улов» с помощью своих, только ему известных масштабных критериев. Потрясающая восприимчивость С.Калмыкова к множеству явлений: к разнообразным художественным стилистикам, к свойствам души незнакомых людей, к красочным сочетаниям, — позволяла ему выхватывать из проносающегося перед его взором вихря образов самые острые и ослепительные.

Немногословный, но чрезвычайно точный рассказ о мастере, который ведет Л.Леонтьев, постепенно раскрывает зрителю сложный и трудный дар, который достался герою его портрета.

БАКИ УРМАНЧЕ (1897 – 1990) ПОРТРЕТ ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ. 1943

Шара Жиенкулова – легенда казахского танца, о необыкновенной красоте и пластике которой принято было говорить, снизив голос почти до шепота, как обычно бывает в разговоре о царских особах. Она и показана Баки Урманче как загадочная правительница. Так, наверное, выглядели Шемаханская царица и Шахерезада. Художник, конечно же, был пленен обаянием и нежной грацией танцовщицы. Однако это не помешало ему видеть в своей знаменитой модели лишь повод для множества экспериментов со светочувствительностью тона, с всплесками ярких красочных звучаний. Портрет Шары Жиенкуловой предстает как открытая каждому зрителю художественная лаборатория, в которой мастер пытается соединить



свою извечную любовь к народному искусству и к замысловатым росчеркам арабской вязи с импрессионизмом.

Он утопил модель в складках пышной юбки, обрамил прекрасный белый лик нарядным кимешеком, «заковав» таким способом танцовщицу в ослепительную драгоценную оправу.

Б.Урманче сажит героиню строго фронтально в средней части полотна, окружая ее коврами. Силует танцовщицы, изгиб согнутого колена, линия занавески повторяются в

завитках ковра, висящего за спиной Шары ханум. Проекция фигуры тоже находит свою пластическую рифму в изображении цветов на бордюре. Даже складки платья Б.Урманче, с заботливостью народного умельца, распределил равномерно, в полном согласии с ковровым рисунком. Описанная устойчивая повторяемость абрисов, рифмованность модели и разнообразного орнаментального окружения вводит портрет в лоно народного творчества с его симметрией, повторяемостью и плоскостностью.

Б.Урманче сознательно стремится к плоскости, к неподвижности фигуры. Он со всей дерзостью и силой таланта взялся показать истинный орнаментальный стиль в изобразительном искусстве. Для достижения этой цели он без колебаний отказывается от своего редкого дара нащупать, сразу и точно, индивидуальную неповторимость героя, выигрышно показать все достоинства модели.

Стать и пластика Шары ханум, ее внутренний склад и красота отходят на второй план. Главным для живописца становится твор-

ческое претворение прекрасной фигуры в узор, в деталь царствующего на полотне орнамента.

Всепоглощающая тяга к орнаментальности не приводит Б.Урманче к работе большими декоративными пятнами. Наоборот, художник дробит форму отрывистыми мазками, превращая ее в переливающуюся подвижную красочную массу.

Как он пишет ковер на полу! Сколько живописного гурманства чувствуется в этом полыхании огненно-красных и сапфировых тонов. Золотом зажигаются краски желтой юбки, вызывая в памяти атласные ткани голландцев, тающие в воздушном пространстве. Живописность Б.Урманче побеждает его формотворческие устремления. Декоративно-орнаментальные принципы и условность изображения не мешают нам ощутить пелену воздуха, окутывающую фигуру, и мягкий свет, который струится по одеянию танцовщицы, выбеливает краски ковра на стене, заставляет мерцать украшения. Удивительное свойство работ художника – умение показать радостное мгновение жизни во всей многоликой изменчивости – помогает ему, избежав любых проявлений сухости или надуманности, найти живописный язык, достойный полнокровно отразить красоту мира.

БАКИ УРМАНЧЕ (1897 – 1990) ПОРТРЕТ М. АУЭЗОВА. 1943

Благодаря деятельности Баки Урманче для нас сохранены лица деятелей культуры Казахстана прошлого века. Художник создал множество живописных и графических образов актеров, музыкантов, певцов и писателей.

Б.Урманче иллюстрировал роман «Абай» М.Ауэзова, тесно общался с ним. Он не стремился, изображая знаменитостей, приблизить их к застывшим в вечности памятникам. В личности писателя художник нашел черты, отвечающие его представлениям о мастере, о глубинном экзистенциональном слое творческой личности.

Все это получило свое преломление в выборе особого ракурса на героя. Б.Урманче пропускает изображение через собственную



рефлексию, через личный опыт. Возникает не собственное парадному портрету обаяние частной жизни персонажа.

При строгой композиции, выверенности частей и целого, спокойной позе героя в полотне царит атмосфера подвижной и летучей духовной стихии. Мастера чрезвычайно привлекает передача многогранного душевного строя, артистического темперамента. В портрете наглядно просматривается особое, присущее картинам Б. Урманче чувство наполненности простран-

ства жизненными соками. Он строит холст на тонком соотношении живописных масс, на взаимодействии дышащих упругих форм.

Б. Урманче намеренно акцентировал детскость писателя, вынося на обзор влажный взгляд, капризный изгиб мягких губ, нежность черт, словно подталкивая зрителя к постижению целого через характерную часть, маленькую, но значимую деталь. Общее элегическое состояние героя, мерцающие за его спиной голубовато-серые тона демонстрировали особый настрой, изысканность склада представителя творческой интеллигенции.

В портретных изображениях Б. Урманче ставил знак равенства между изображением человека и его окружением. Это свойство творческой манеры сближает ее с импрессионистическим видением.

Окружающий фон никогда не был нейтральным, выполняя функцию простого задника. Каждая деталь прописывалась с истинным воодушевлением и любовью к фактурным изыскам.

Холсты художника выдают быстроту и легкость исполнения.

Он работал *a la prima*, стараясь передать струящуюся живописную субстанцию предметов. Б.Урманче часто упрекали за этюдность, неглубокую и быструю манеру. Однако при академической завершенности его портреты теряли бы тот жизненный нерв, который отличал их от остальных. Он упорно отодвигал навязываемые ему риторические приемы и, отказываясь от визуализации идеологем, продолжал ставить во главу угла непосредственное впечатление. Импрессионизм был для Б.Урманче внутренним стержнем, эта манера стала достойной формой для выражения его исконных устремлений. Он мыслил импрессионистически, ощущая пространство как некий хаос, находящийся в неустанном становлении. Импрессионизм Б.Урманче очень лиричный, иногда избыточно эмоциональный. В нем нет рассудочности, мало просчитанных эффектов. Мастер верил, что окружающий мир – это метафизическое бытие и глубокая религиозность художника счастливо совпали с наивной радостью постижения красоты.

Его портреты деятелей культуры очень нравились самим моделям: ведь ему всегда удавалось передать обаяние и внутренний напор личности. С героями своих произведений он вел духовный диалог в жизни и в творчестве. Ему были интересны простые чабаны и «звездные» персонажи. В каждом он сразу же видел ту искру таланта, одаренности, которая отличала их от остальных. Избранный Б.Урманче подход позволил в парадном портрете запечатлеть миг, в котором переплетались жизненные нити судьбы, удачи, истории. Благодаря этому в портретах Б.Урманче есть удивительная аура застывших кадров, которые удерживают прошлое и позволяют, словно прикоснувшись к нему, отчетливо ощутить непреодолимый разрыв с ним

АБРАМ ЧЕРКАССКИЙ (1883 – 1967)

ВЕСНА. 1954

В непосредственно, чувственно увиденном весеннем пространстве бесконечный небосвод отражается осколками в воде.



Художник усиливает до предела яркость краски, множит белила, рушит планы, «брызжет» рефлексами и углубляет тени. Сочная пластичность стволов сочетается с ажурной прописью ветвей.

В пейзаже живописец всегда искал отражения переходных состояний, текучести, сопряжения контрастов. В произведении «Весна» он обыгрывает извечное противостояние стихий: застывшей тверди белоснежного покрова и освобождающейся из-под него «дышащей» почвы. Ему обязательно нужны были все эти бесконечные хляби, испарения, идущие от оттаявшей земли, мерцанье воздуха, окутывающего предметы, лужи, отражающие небо и бегущие по нему облака.

Абрам Черкасский – автор больших полотен о степях и полях Казахстана, портретов выдающихся деятелей и тематических картин, – прежде всего, известен как певец Алма-Аты. Количество работ, посвященных этому городу, их живописное качество впечатляют как зрителей, так и исследователей.

Мастер всегда старался обустроить бесприютные для него просторы. Пантеистическое преклонение перед природой у него отсутствовало. Его влекли аллеи, зовущие к организованным прогулкам, уводящие глаз в глубину в поисках новых природных уголков, эмоциональных открытий, в которых он находил источник невиданных по силе эмоций.

Удивительная любовь к деревьям, которые у А.Черкасского подобны живым трепетным существам, находящимся в неустанном танце, заставляет мастера вновь и вновь обращаться к этой теме.

В наследии мастера есть множество работ, посвященных теме весны. У него существовал определенный перечень мотивов, к которым он неоднократно возвращался. Такими образными блоками являлись изображения карагачей, весенние мотивы, таящий снег. Черкасский обладал восприимчивостью к красоте, зорким глазом, однако, вся прелесть открытия изумительного вида для него меркла при мысли о возможности его повторения вновь. Ведь этот момент сулил новые оркестровки звучания живописной поверхности. Кажалось, он может бесконечно открывать для себя привычный вид города.

Пейзаж для него остался прибежищем собственного стиля, индивидуального мировидения. Чем сильнее было давление со стороны поборников социалистического реализма, тем полноправнее царствовала в его блестящем звонком мире праздничность и радость бытия. С годами, уже не оглядываясь на директивы и не боясь быть заподозренным в незаконченности, художник все больше предавался стихии свободного движения кисти и формальному поиску.

Все это помогало лучше и полнее передать переменчивость и многообразие ландшафта, не заботясь о том, чтобы выглядеть мудрее и глубже. Он чувствовал себя живым и полным сил, когда оставлял на холсте отпечатки трепета жизни.

АБРАМ ЧЕРКАССКИЙ (1883 – 1967) ПОРТРЕТ И. ИТКИНДА. 1959

А.Черкасский написал скульптора Исаака Иткинда глубоким стариком, мэтром, восседающим в ореоле славы и безмятежного величия. Точно схваченное сходство и пролепленность головы прекрасно соединились в картине со свободным живописным потоком, льющим из под нетерпеливой и уверенной кисти автора.

В портрете художник не ставил во главу угла отражение характера и переживаний своего персонажа, а обратился к формальной стороне образа. Мастер не стремился к проникновению в челове-



ческие глубины, не проявлял настойчивой серьезности в подходе к натуре. Живописная стихия полотна отвлекала его от всего остального. Он подключил свое блестящее умение легко и быстро заполнять холст тягучими красочными узорами для воссоздания облика удивительного творца. Художник смог добиться отражения пластической осязательности фигуры в концентрированной живописной формуле. Импровизационность, оттачивающаяся от бесконечных штудий натуры, стала главной чертой его творчества

Черкасский, видимо, отказался от замысла написать руки скульптора, потому полотно композиционно растянуто вниз. Однако в передаче белоснежного марева, метких красочных акцентов он оказывается на невиданной высоте.

Автор из множества разрозненных зрительных сигналов выбирает одно переживание, которое фиксирует с поразительной точностью и остротой. Поэтому его портреты наполнены столь яростной жизненной энергией и мощной силой воздействия.

Старый мастер изображен полным внутреннего горения, сосредоточенности, готовой перейти в активное действие. Интенции скульптора, инсайтная напряженность, предчувствие художественного жеста переданы А.Черкасским в том же регистре мощной духовной «волны», отражающейся в самой живописной поверхности полотна.

А.Черкасский любил испанцев — Д.Веласкеса, Ф.Сурбарана. Фон на его полотнах оборачивается живительной воздушной средой, сотканной из тончайших валеров, наделяя выступавшие на нем лица особой подвижностью и изменчивостью.

Несмотря на желание полностью соответствовать канонам и выглядеть добропорядочным художником нашей советской действительности, «изжившим элементы формализма и экспрессионизма», Черкасский даже в пояснительных записках к заказным работам не мог удержаться от «оговорки», что в картине, посвященной современным стройкам, его «особо прельщает перламутрово-серебряная гамма», а не отражение социалистического строительства. Художник подобно своим моделям исповедовал артистизм, демонстрируя ошеломленной провинциальной общественности невиданную маэстрию.

Для становления живописной школы Казахстана появление таких мастеров, как А.Черкасский было важной инъекцией живописности, стиля и понимания имманентных задач творчества.

МОЛДАХМЕТ КЕНБАЕВ (1925 – 1993) ПЕСНЬ ЧАБАНА. 1955



Картина М.Кенбаева «Песнь чабана» с удивительной живописной тонкостью представляет сцену из традиционной жизни казахского кочевья. В ней оживает ощущение гармонии степной жизни и потребность объединить в единую мелодию эмоции человека и окружающей его природы. Эти принципы вплетены в художествен-

ную ткань полотна, вписаны в композиционную структуру, вживлены в колорит полотна.

Широко и вольготно раскинулась степь в фризovém пространстве произведения. Разнообразнейшие оттенки степной растительности приглушены мягким вечерним освещением, белесоватое небо почти сливается со степью, а ровная линия горизонта вносит завершающее равновесие в композицию и покой в настроение полотна. Темным, но не контрастным пятном возникает в уравновешенном колорите, сближенных по цвету красок степи и неба, фигура чабана. Нет в этой симфонии цвета и линий ни единой ноты, что может нарушить баланс, нет повода для возникновения диссонанса в душе, живущей в унисон с природой.

Ощущение слияния человека с природой возникает в самом сюжете, запечатлевшем чабана, окидывающего взглядом свое бредущее по степи стадо и свою бесконечную, расстилающуюся до горизонта степь. Это чувство родства и даже тождества двух основных героев жизни – природы и человека подкрепляется цветовым и пластическим строем полотна, где человек словно соткан из сгустившихся красок растительного и животного мира, сотворен в живописи, как и в природе из ее же изначальных материалов.

Потребность не просто привести к единой гармонии среду картины, не только уравновесить ее изобразительный и духовный контекст, но претворить во всем комплексе выразительных средств первичное родство, органичное единство природы и человека пронизывает картину. Сливается в абсолютно доверительный, предельно сближающий и сокровенный диалог между человеком и природой, где чувства чабана и без вербального высказывания оказываются понятыми родной степью, всем своим существом возвращающей ему нежность и теплоту отношения.

Особенно тонко эмоциональное состояние передано через колорит, серебристо-серый, тяготеющий к сближению тонов и нюансов цвета. Разнообразнейшие оттенки присутствуют, но ни один не доминирует. Тончайшей разработкой близких нюансов, М.Кенбаев создает единую гамму, передающую своеобразную прозрачность и одновременно плотность степного воздуха, где словно зависли за-

пахи разнотравья, полынные ароматы и тонкая пыль, поднимаемая стадом овец, где отразился цвет выцветшего от зноя неба.

Степь для кенбаевского чабана – это всеми фибрами души любимая Родина, для художника она еще и вечный символ, олицетворение ее духа, силы и самого факта существования во вселенной. Простой обыденный сюжет в подобной трактовке открывает свою, озаренную высоким смыслом сущность, профанная жизнь вдруг, но в полном согласии с традицией, внезапно и остро смыкается с высшим смыслом, божественной и экзистенциальной задачей бытия. В картине, как в стихах, тонко понимавшего поэзию кочевий, психологию культуры номадов О.Мандельштама «все исчезает, остается – пространство, звезды и певец». Основные звенья мироздания, триада, олицетворяющая продолжение жизни и культуры, абсолютизируется М.Кенбаевым в идеально едином образе чабана и казахской степи.

Повседневный и незамысловатый сюжет поднимается художником до бытийного уровня восстановлением в картине сопричастности малой частицы жизни – человека с подлинным величием мироздания. Подобное возведение единицы в степень, сближение сегодняшнего дня с давним и первым днем творения становится очередным проявлением вечной потребности традиционного мировоззрения уподобить нынешнее прошедшему, сблизить «сегодня» с «первоначально», восстановить тем самым изначальное заданное творцом единство человека и природы, заключающее в себе гарантию продолжения жизни.

Герой М.Кенбаева – скорее созерцатель, традиционалист. Его чувства, переживания и внутренние и внешние, за редким исключением сдержанны, интравертны. В них заключено тонкое сочетание возвышенности и камерности, потребность в равновесии этих двух начал. В то же время природа, степь в картинах художника – не просто тихая идиллия. В ней воплощен глобальный и жизненно необходимый смысл, отзвук определенного прагматизма народной традиции. Результат этого слияния, близости человека с природой, обращения к ней в традиционной культуре кодирует реальные изменения в пользу человека – умножение скота, плодородие земли.

Такая подсознательная позиция М.Кенбаева в какой-то степени сродни магическому, ритуальному заклинанию, по-своему программирующему успех социуму и человеку.

Человек в творческой установке М.Кенбаева – не просто часть природы. Человек по чувству и пониманию живописца, словно и есть сама природа, он – одно из ее бесчисленных, прекрасных и вечных проявлений. Это – одно из фундаментальных полаганий народного миропонимания становится не просто принципом, идеей в искусстве. Отражая, преломляя, трансформируя, и в итоге, снова и непрерывно решая ее в живописи, М.Кенбаев ведет «бесконечные поиски национального» в творчестве, поиски самого себя.

МОЛДАХМЕТ КЕНБАЕВ (1925 – 1993) ЛОВЛЯ ЛОШАДИ. 1961



Картина М.Кенбаева «Ловля лошади» является хрестоматийным шедевром казахской живописи XX века. Белый конь, взвившийся в беге-полете над ликующей в весенних красках степью в восприятии автора этой картины и, соответственно зрителя, становится символом и своеобразной персонификацией свободного духа, вольной сути природы, ее сверхмощного жизненного потенциала.

Дар поэтического воображения, поэтической гиперболы преобразует динамику вольного бега скакуна в гимн свободы и воли. К бездонному небу закинута сильная голова коня, звук победного ржания словно разносится над свободной степью. Многоголосая, дышащая чистотой степного воздуха и полынной горечью трав, степь М.Кенбаева захватывает и увлекает в свой совершенный и целостный, идеально гармоничный в своих проявлениях мир. Этот традиционный для конно-кочевой цивилизации казахов сюжет, изображенный художником на фоне родной степи, становится символом или метафорой для выражения высоких, позитивных и жизнеутверждающих идей. Главной и принципиальной идеей этой картины становится идея великолепной гармонии и неразрывного тождества – родства человека с природой.

Поиск обобщенных, символически емких сюжетов и соответствующих трактовок характерен для «Ловли лошади» и других работ этого прекрасного живописца. В них знание жизни народа перекликается с осознанием этой жизни по традиционным, мифопоэтическим параметрам. Возвышенный, бытийный, мифотворческий настрой возникает в его живописи мощно и полноценно. Чем выше взлетало в полете поэтической гиперболизации воображение художника, чем дальше удалялись от бытового жанра его традиционные для народной жизни сюжеты, тем более глубоким и вдохновенным эмоциональным состоянием, вечными экзистенциальными идеями была пронизана его живопись.

Казахская степь, на фоне которой запечатлена летящая в порыве свободного бега белая кобылица, понимается им и как любимая родина, и как часть вечного человеческого и природного космоса. Степь – символ вносит в полотно живописца отчетливо космогонический, космографический аспект. Универсализм этой идеи подчеркивается белым цветом кобылицы, где слышится отзвук древних преданий о белых скакунах неборожденных каганов великой казахской степи.

Жанр, поданный на фоне подобной степи, воспринимается метафорой, тяготеющей к выражению абстрактных категорий. Белый конь, взвившийся в вольном беге над ликующей в красках степью,

становится сущностью свободного духа, вольной сути природы, независимости, но и незащищенности ее от воли человека.

В полотне М.Кенбаева «Ловля лошади» с огромной силой поэтического воображения проявляется одна из константных кардинальных черт казахской культуры и духовной традиции. Это установка на свободу, поэтизация свободы как принципа, пронизывающего все пласты мировоззрения проявляется здесь выразительно и емко. В динамичной мажорной экспрессии «Ловли лошади» воплощается художником в обобщенно-символическом ключе цельная система мифопоэтического традиционного сознания казахов.

КАНАФИЯ ТЕЛЬЖАНОВ (РОД. 1927) ЖАМАЛ. 1955



Одна из ранних картин К.Т.-Б.Тельжанова «Жамал» проникнута щемяще нежной эмоциональной тональностью. Она возникает словно прощание, словно ностальгическое воспоминание о гармоничной идиллии, нравственной чистоте и красоте степной жизни. Не случайно, живописец называет эту картину, возникшую из эпизодического летнего этюда, написанного с молодой аульной

девушки именем своей матери. Это родное ему имя звучит в названии полотна как трогательное, и в то же время, возвышенное посвящение, кажется адресованным, даже не этой нежной и задумчивой девушке, а самой степи – матери-родине.

Девушка и степь в мягкой, молчаливой атмосфере живописного полотна общаются без слов, поверяют друг другу самое сокровенное, как два близких, родных существа. Художник сумел соединить волнующие душевные ощущения, неповторимую девичью прелесть героини и красоту природы с глубоким и сильным обобщением. Это произведение создано на стыке образного и символического мышления, на стыке камерного и возвышенно-эпического мировосприятия. Образ девушки, мечтательно растворившейся в раздумьях, существующей, как дитя на руках матери в слитности с ласковой летней степью, с родной природой, К.Т.-Б.Тельжанов отождествляет с тем началом начал, что есть у каждого из нас. Отождествляет его с родной землей, родной степью как с матерью, тем самым вплотную подходя к истокам традиционного сознания нации.

Эта картина, без лишней аффектации, но точно и достоверно внесла в казахское искусство дух и образ казахской степи, весь спектр ее проявлений в разных чувственных, этических, нравственных, временных и мировоззренческих координатах. Степь оживает в ней, в изначально присущем ей, сочетании стабильной и разумной гармонии между человеком и природой.

Полотно пронизано возвышенной одухотворенностью и поэзией повседневного бытия. Неуловимым волнением отзывается в душе ощущение нежной неповторимости девичьего лица, особое обаяние конкретного, давно ушедшего дня. С остротой точного чувственного восприятия ощущается запах легкого дыма над очагом, жар языков пламени и уравнивающая их прохлада голубеющих на горизонте гор.

До сих пор, и даже когда-нибудь в далеком будущем по этой небольшой, возможно не такой броской и экспрессивной работе выдающегося казахского художника К.Т.-Б.Тельжанова, как по прекрасному осколку античных амфор, можно будет воссоздать,

вычитать всю действительно великую философию, культуру, мировоззренческие критерии жизни казахского народа, его древней земли и многовековой славной истории.

КАНАФИЯ ТЕЛЬЖАНОВ (РОД. 1927) НА ЗЕМЛЕ ДЕДОВ. 1958



Картина К.Т.-Б.Тельжанова «На земле дедов», посвященная целинной эпопее, отличается нестандартным подходом к теме. Её важной художественной и концептуальной особенностью является неоднозначность, нечастая в живописи Казахстана XX века. Мучительные раздумья, внутренняя психологическая борьба героя особенно уникальна в контексте идеологической темы. Диалог с «дедами» художник обозначил как самое главное для себя, немыслимое в тогдашнем политическом, но неизбежное в национальном контексте – обращение к традиции. Так он взывает к идее преемственности, вступает в понятный каждому казаху, разговор с духами предков. В экстремальной для народа ситуации он по традиции испрашивает благословения аруахов. Этим возвышенным пафосом разговора с предками отличительна трактовка художником актуальной по времени темы. Но даже с благословения, как бы полученного со стороны «дедов», целинная эпопея раскрывается им как принципиальный разрыв с традиционными жизненными принципами, как разрыв нынешнего каза-

ха с опытом поколений и древней заповеданной веками истории традицией жизни.

Все раздолье родной степи, словно прощаясь, стремится вобрать художник в картину, разворачивающуюся в ширину подобно фризу или панораме. Человек, многозначно всадник, застывший над свежеспаханной коричневой бороздой в патетически гордом и горьком раздумье, высится между небом и землей. В древнюю и вечную связку единой гармонии, ментальной, духовной, реальной – гармонии между небом, землей и человеком, в сбалансированный мир черной бороздой входит нечто иное, нарушая извечное равновесие. Вековые традиции, приведшие народ к умению с максимальной экологической точностью адаптировать хозяйственный уклад к особенностям родной природы, демонстрируют в этом произведении одновременно и свою силу, и свой проигрыш на данном отрезке истории.

Немногословная в деталях, строгая в композиционном отношении, картина «На земле дедов» наэлектризована внутренним, страстным и горячечным спором. Этот спор, разговор поколения с самим собой, обращение за советом и разрешением к старшим, тем, кто был до нас, усиливается всем арсеналом выразительных средств. При всей мягкости дополняющих друг друга охристо-желтых и коричневых тонов колорит напряжен точечными вспышками алых, золотых динамичных мазков, создающих эффект еще неугасшего огня, искрами пробивающего угли костра. Тревожную экспрессию в незавершенный внутренний диалог вносит резкий, острый, ломкий характер линий и мазков-штрихов.

Черта, перед которой остановился изумленный новшествами конь и застыл всадник – черная распаханная борозда с нечеловеческой силой, прорезавшая вековую гладь – пересекает направление движения всадника, преградой встает на его пути.

Покорение целины предстает здесь как Рубикон на историческом пути казахов. Все в этой картине, смысловой и художественный ряд тяготеют к преломлению идей, мыслей и образов в символы. Используется традиционный прием иносказательной речи, вплетающий во внутренний разговор всадника с предками и природой и голос молчаливого посеревшего неба, и речь взволнован-

ной, шумящей изломами трав земли, и шепот свободного ветра, и шелест-голосок каждой былинки или алеющего тревогой цветка.

В череде этих, прямых и косвенных, визуально легко читаемых с холста реплик диалога между человеком и природой, современника и «дедов» возникает множество идей, идущих от полотна к зрителю. Идей, касающихся ответственности каждого перед общей историей и судьбой нации, мыслей о новациях в жизни степи и соотношении их пользы и вреда, чувств неразрывной связи поколений и их нерасторжимой близости, кровной связи с родной землей, и в итоге прямой причастности каждого к этой земле, ей жизни, свободе и красоте.

Пафос картины не выглядит ложным, воспринимаясь скорее, как попытка самовнушения, уверения самого себя, собственного национального самосознания в правильности принятого решения. В этом, вершащемся на глазах зрителя отказе казаха от традиционного кочевого землепользования, звучит и раскаяние, и оправдание, звучит понимание, того, что рушится не только продуманная и отлаженная система культуры кочевья, но и связанная с ней культура отношения к земле, изменяется само мировоззрение. Звучит просьба о прощении и прощание с великой традицией кочевья, разбитого целинной кампанией на немногие осколки когда-то мощного и сильного, и, что самое главное, органичного природе степи уклада.

Благодаря картине «На земле дедов» подобная трактовка темы целины все же прозвучала в казахском искусстве XX века. Прозвучала мощно, став сразу в этом ряду одним из самых сильных по внутренней страсти и живописному уровню произведений.

Надо отдать должное художнику, не устремившемуся вместе с другими по простым путям времени, а попытавшемуся и сумевшему поставить этот важнейший для нации вопрос в аспекте её извечного существования. Сумевшему, несмотря на все веления времени обозначить кардинальный поворот в исторической судьбе народа, так, как он и должен был быть обозначенным. Вырваться, выйти за рамки принятого подхода к ситуации помог ему живущий в глубинах генетического подсознания и кровной связи с народом код традиционной системы ценностей.

**КАНАФИЯ ТЕЛЬЖАНОВ (РОД. 1927)
КОКПАР. 1960**



Картина К.Т.-Б. Тельжанова «Кокпар» монументальна и величественна. В ней запечатлены яростная, захватывающая, беспощадная борьба, сменяют друг друга чувства восторга, смятения и отчаяния. Лица участников козлодрания, максимально приближены к зрителю, их эмоции усилены и аффектированы.

Образная, выразительная сила этой работы, построенной на гиперболлизации, экспрессии и выплеске страсти велика.

Энергия, мощь, веющая с нее, усиливается, зрительно выливается в колористическое решение полотна. Пламенеет на солнце рубаха победителя, алый мак, цветущий среди трав закрепляет это властное звучание активного горячего красного цвета. Коричневые тона земли, переходящие от теплого, спокойного до звонкого, почти золотистого, в сочетании с интенсивной зеленью сочных степных трав, синими рефlekсами неба на одеждах и синевы облаков на горизонте создают активную цветовую гамму.

На материале этой картины и других произведений К.Т.-Б. Тельжанова можно видеть, как сквозь ткань и плоть живописи, привнесенного в казахскую культуру XX веком вида искусства, проявляется, мощная творческая потенция национальной души. Именно она прессует все выразительные средства художника в единый творческий метод, внося в искусство Казахстана эпико-романтический

пафос, легендарную героиню возвышенных человеческих образов, не разделявших собственную судьбу от национальной. В характере мазка и композиционном строе картин живописец преломляет отголоски безмерной страсти кочевника к вечному движению и беспредельности пространств, свободу его души и духа.

Чисты и полнокровны краски «Кокпара», простые, ясные, но сильные чувства владеют его героями, схожими по своей героической стати с образами народного фольклора. Герой художника всегда, раздумывает ли он об отношениях традиции и времени, летит ли в стремительной скачке по родной степи, участвует ли он в схватках революции или даже мечтает о будущем у костра, всегда активная действенная личность.

В этой работе наиболее выразительная сторона – экстатически властная тяга к активному действию, движению. Мысли и чувства, и тем более действия героев подчеркнута экстравертны, очевидны в своем бурном эмоционально напряженном выплеске. Эффективная, спонтанная животворность сил человека и природы принципиальна как для этого полотна, так и для творчества художника в целом.

Избыток жизненных сил и потенций природы в картине К.Т.-Б. Тельжанова приведен не просто в движение, а в бурлящий вихрь ритмов и событий. Гармоничное равновесие духа ранних работ сменяется в его искусстве свободным взлетом раскрепощенного, почти имматериализованного духа. На этой внутренней концепции выстроено пластическое решение полотна.

Соответственно возникает обобщенный, свободный формальный строй, широта и динамика мазка, решительность ясных и чистых красочных сочетаний, необычность резких, порывистых композиционных решений. Апофеозом свободы, гимном свободе как жизненному идеалу, воплощенной в живописи стихией движения становится полотно «Кокпар».

ВСЕВОЛОД ТЕЛЯКОВСКИЙ (1894 – 1963) КАМБАР-БАТЫР. 1958



Картина известного театрального художника В.Теляковского «Камбар-батыр» входит в цикл живописных полотен, посвященных казахскому эпосу. Родившийся в Петербурге в семье директора Императорских театров, он вырос в атмосфере высокой культуры и духовности. Его первыми учителями были часто бывавшие в их доме такие прекрасные художники как А.Головин и К.Коровин. По их совету молодой В.Теляковский учится в Академии художеств Ронсона в Париже,

где его непосредственными учителями были М.Дени и Ф.Валлотон.

Сложные непростые перипетии истории тесно связаны с человеческими судьбами. В 1935 году, будучи сосланным за дворянское происхождение в Казахстан, В.Теляковский оказывается в совершенно в новой среде. Он работает в Атбасарском городском театре, Актюбинском музыкально-драматическом театре, Театре оперы и балета им. Абая, театре юного зрителя в Алма-Ате, где создает полные живописной силы и театральной эмоциональности декорации к классическим спектаклям и казахскому национальному репертуару.

Уникальная культура казахского народа, декоративно-прикладное искусство, устно-поэтический фольклор сразу привлекли внимание художника, заворожили его орнаментальным

богатством, своеобразием пластических решений, героической силой и красотой образов.

Цикл живописных панно по мотивам казахского эпоса стал результатом увлеченности и долгих раздумий художника о специфике живописного воплощения фольклора. Десять живописных панно писались в двух вариантах в течение десяти лет и были завершены В.Теляковским к декаде казахской литературы и искусства 1957 года в Москве.

Рукопашная схватка человека и зверя – сюжет панно «Камбар». В нем запечатлен один из многочисленных подвигов непобедимого героя, в котором проявляется его физическая сила и стойкость.

Сильными сторонами интерпретации В.Теляковским казахских фольклорных сюжетов стали выразительная динамика композиционного и образного строя произведений, удивительное сочетание колористической броскости с изысканностью. Ярким, зрелищным воплощением динамики борьбы, резкого противостояния схватки стало полотно, посвященное Камбар-батыру.

Черный могучий скакун взвился на дыбы, откинувшийся в седле богатырь сильными руками закидывает тигра над головой. В неудержимый порыв, схватившихся в смертельном поединке батыра и хищника вплетается неистовое движение коня-союзника человека, и волнение-сочувствие окружающей природы. Гнутся, стелются по земле, взлетают к небу высокие золотые травы. Как живые существа, почти участники, не только свидетели схватки, они выражают страх и удивление, и радость, доставляемую самой борьбой и предчувствие торжества победного мига. Пантеизм эпоса возникает, оживает в живописном, фактурном строе полотна. Жизненность, энергичная сила поэзии фольклора пропитывает весь художественный образ.

Поразительное по своей живописной красоте сочетание золота в оранжево-зеленых бликах гибких трав, с чистыми синими тонами воды, темной сгущающейся синевой неба в наплывах голубых и сиреневых облаков с броскими пятнами рыже-желтой шкуры барса и малиновой одежды батыра создают ощущение тревожной напряженности изображенного момента. Выплескивающееся через колорит напряжение схватки поддержано линейным ритмом

изгибов трав, почти зигзагообразным поворотом тела барса, вихревым движением вздыбленного скакуна, взметнувшимися в воздух голубыми струйками воды. Впечатление динамики разворачивающегося действия усиливается и за счет самой фактуры живописной поверхности, фактуры подвижного, стелющегося, закручивающегося, рвущегося или взлетающего нервного страстного мазка.

Умение проникнуть в дух легенд ощутимо в выбранной художником свободе художественной интерпретации. Здесь проявляется не произвольность трактовок, а способность изобразительно представить разные эмоциональные, философские, драматические или лирические стороны эпоса.

Художественное единство картин живописного цикла В.Теляковского, посвященных казахскому эпосу проявляется не в следовании одной определенной тональности, героической или лирической, а в разносторонности, многогранности жизненного охвата характерной для самого фольклора – энциклопедии народной жизни.

Казахский эпос предстает в живописном воплощении В.Теляковского мощным культурным пластом, художественно выразительным и многоплановым сказанием о человеческом героизме и преданной любви, о красоте искусства и поисках счастья.

ЛЕОНИД БРЮММЕР (1889 – 1971) НАЧАЛО ФЕВРАЛЯ. 1936

Леонид Брюммер, художник, чье творчество стало широко известно лишь после его смерти. Живопись этого мастера, благодаря его таланту, является одной из ярких страниц казахского изобразительного искусства. Его фигура, генетически чуждая соцреализму, мало вписывалась в пантеон деятелей советского искусства. Его творчество стало связующим звеном между культурой «Серебряного века» России и современной казахской живописью.

Этому художнику был дан дар понимания и воспроизведения состояний природы. Уже в самых ранних из сохранившихся пейзажей Л.Брюммера угадывается стремление придавать природным



ландшафтам то или иное лирическое звучание. Поэтика его произведений произрастает из глубин человеческой души, эмоциональные переживания которой, скрытые от всех, находят отражение в разнообразных состояниях природной красоты.

Настоящим шедевром живописи можно назвать пейзаж Л.Брюммера «Начало февраля». Ранняя весна, во всём своём неприглядном, нераспустившемся виде, лишённая декоративной нарядности, стала сюжетной основой этого произведения. Семантически заострённое лирическое переживание природы этого произведения не исчерпывается только сюжетом. Произведение эмоционально насыщено, пронизано минорными нотами. Пронзительное осознание собственного одиночества, даже сиротства, рефреном проходит сквозь всю картину. Весенняя хлябь и распутица созвучны неприглядно голым деревьям, выстроившимся в ряд вдоль обочины. Усиливает общую интонацию печали низко нависающее свинцовое небо, намокшее, набухшее и сумрачное. Строгий и холодный колорит картины поддерживает общий безрадостный настрой. Как не похожа эта весенняя вариация на работы А.Черкасского, который, обращаясь к такому же природному мотиву, ранней весны, в её неустроенности и обнажённости черпает совершенно другие смыслы и значения, трактуя эту пору природы как начало жизни, деятельное начало движения жизненных токов.

При общности живописных манер А.Черкасского и Л.Брюммера (живопись не тональная, а с помощью крупных цветовых пятен-мазков), разнящиеся колористические и композиционные структуры приводят к различным результатам. Но объединяет живопись

этих двух мастеров не только метод работы, но и сходное понимание живописных задач. Позитива их произведений произрастает из глубин человеческой души, эмоциональные переживания которой, скрытые от всех, находят отражение в разнообразных состояниях природной красоты.

Низкое «давящее» небо, как и очень статичная, создающая впечатление замершего ожидания, композиция, будет встречаться у Л.Брюммера почти во всех весенних пейзажах, но не только печальные интонации характерны для его творчества. Настоящими шедеврами живописи можно назвать его пейзажи, полные солнца и радости: «Олеандры. Крым» (1924), «Пасека в Ялте» (1927), «Куст роз» (1965).

Малое количество сохранившихся работ (чудом выживших в круговороте переездов), тем не менее, даёт возможность получить представление о степени его живописной одарённости. В силу обстоятельств от него не зависящих, Л.В.Брюммер не получил официального признания при жизни. Его происхождение из семьи богатых промышленников г. Херсона навсегда наложило отпечаток на биографию. Будучи «бывшим», да ещё не совсем русским (отец – обрусевший немец, мать – француженка) мог ли он миновать действие репрессивной сталинской машины? Несмотря на блестящее художественное образование (в 1915 году с отличием закончил Художественное училище в Киеве и поступил в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге) и выдающиеся живописные способности, ему не удалось реализовать весь свой творческий потенциал.

Живая сверкающая живопись Л.Брюммера завораживает, несмотря на простые и бесхитростные сюжеты. Подвижные крупные мазки, яркими бликами быстро схватывающие, обрисовывающие все формы предметов, вписывают их в пространство органичным и естественным образом. Каждый цвет, каждая форма, каждый предмет составляют в этих картинах единое целое, взяты не по отдельности, а во взаимодействии, они создают иллюзию теплоты летнего солнечного дня. Мастерство высокого уровня Л.Брюммер демонстрирует в каждом этюде.

В своих живописных произведениях мастер не ставит вопросов бытия. Невысокопарные темы позволяют Л.Брюммеру сосредоточиться на решении чисто живописных задач, притом понимаемых в импрессионистическом ключе: передача света и воздуха, фиксация момента изменчивой жизни природы, интерпретация природного состояния как личного переживания, обострённое ощущение общности созвучий внутренних и внешних.

ВЛАДИМИР ЭЙФЕРТ (1894 – 1960)
НА ТОКУ. КОЛХОЗ им. А.С. ПУШКИНА. 1941



Полотнам В.Эйфорта присуща двойственность понятий, смысловая многослойность, некий конфликт между видимым и скрытым, спрятанным значением картины.

Произведение «На току. Колхоз им.А.С.Пушкина» относится к карагандинскому периоду жизни мастера. Этому месту посвящена целая серия работ: «Колхоз им.А.С.Пушкина. Белые домики» (1942), «Колхоз им.А.С.Пушкина» (1942-43), «Окрестности колхоза им.А.С.Пушкина» (1943) и другие полотна. Натурный ландшафт превращён здесь в некое сказочное место, почти рай, которого так остро не хватало художнику в реальности. В картине нет места никаким реалистически-прозаическим элементам, они играют роль только декоративных деталей.

Странных очертаний деревья, напоминающие своими кронами скорее африканские секвойи, а не привычные казахские карагачи. Сама расстановка фигур сродни композиционным приёмам иконо-

писи – золотая гора зерна – как условная горка иконописного фона. Масштаб фигур почти не меняется с удалённостью, и это также придаёт сходство с иконой. В картине нет пространства, краски акцентировано интенсивные, движения застывшие, сакральные. Возможность сказать о главном, волнующем, живом, настоящем актуализировала эту тему в творчестве В.Эйфорта, как альтернативную, иносказательную. Желание сбросить с себя путы всевозможных запретов и рамок, тесно сковавших к этому времени общество, внятно прозвучало в этом полотне.

Активная поверхность холста, характерная для полотен В.Эйфорта, создаёт ощущение вибрирующего, подвижного воздуха в пространстве его картин. В живописи В.Эйфорта соединились черты импрессионизма и неоимпрессионизма. Такой вариант «ортодоксального импрессионизма» Д.Сарабьянов приписывает К.Коровину и И.Грабарю [1]. Влияние И.Э.Грабаря на живописное становление В.Эйфорта сложно переоценить. Игорь Эммануилович был не только учителем-другом, но и художественным авторитетом.

Трагическим переломом в судьбе В.Эйфорта стал 1941 год, когда его, как этнического немца, выслали в Карагандинскую область. Если вспомнить, что за спиной В.Эйфорта к тому времени уже была вполне успешно складывающаяся творческая карьера (1922 год – окончание Высших художественных мастерских в Астрахани, участие в создании галереи им.Кустодиева, 1926 год – учёный секретарь Наркомпроса в Москве, 1930 – эксперт по антиквариату Торгпредства СССР в Германии, Франции, 1936-1939 – директор ГМИИ им.А.С.Пушкина), то становится понятна вся трагичность этой перемены судьбы. В силу обстоятельств ему пришлось перепробовать много профессий и всегда тяжело добывать свой хлеб, много бедствовать, но занятий живописью он не оставлял даже в самые отчаянные моменты жизни.

Находясь в тотальной изоляции от привычного мира, среды, друзей, в тупике безвыходного положения, В.Эйфорт создаёт свои лучшие, пронизанные трагизмом работы. Пейзаж поднимается им на такую философскую высоту, которая характерна для лучших живописных произведений. Их много, этих карагандинских пейза-

жей: «Зимний пейзаж», «Старая Караганда», «Терриконы зимой», «Караганда. Утро», «Караганда. Вечер», «Уходящая Караганда. Сумерки» и другие работы.

Натурные впечатления получают в них философское преломление. Возникают не просто образы зимней природы, не просто облик сурового края, но олицетворение человеческого одиночества, необходимости постоянного внутреннего сопротивления собственной судьбе.

Трагические обстоятельства жизни художника привели к обострению способности чувствовать, душевно сопереживать и отразилась на образном мышлении. Живописные произведения казахстанского периода жизни В.Эйфорта носят интровертный характер, обращены внутрь собственного мира. Это негромкие печально-выразительные монологи. В живописных произведениях В.Эйфорта преодолевается натурность, ярко проявляется стремление к символическому воплощению, прежде всего внутреннего состояния души человека. Субъективные переживания трансформируются в обновлённой образной системе выразительных средств. В его поздних произведениях происходит изменение дискурса от реальности к символу.

1. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М.: Галарт, 2001. – 304 с.

АЛЕКСЕЙ СТЕПАНОВ (1923 – 1989)

БУДНИ. 1958

Алексей Степанов был одним из ведущих преподавателей студии КазИЗО, открывшейся в Алма-Ате в 1952 году. Живописное видение А.Степанова, его метод работы оказались актуальными, адекватными времени, они вдохновили многих начинающих живописцев, в творчестве которых его концепция получила дальнейшее развитие. Настроенность на то, что искусство не должно заниматься мелкими бытовыми проблемами, что искусство не есть повторение действительности, но всегда – новая реальность – высокая и недостижимо прекрасная.

В раннем творчестве А.Степанова значительное место зани-



мают натурные этюды, где природный мир, тесно связанный с человеческим, доминирует. В картинах сохраняются привычные импрессионистические приёмы: высокий ракурс, моделирование пространства с помощью цветowych пятен, человеческие фигуры, органично вписанные в пейзаж, как его неотъемлемая часть или вообще отсутствующие. В этих работах проявляется умение Степанова восхищаться, удивляться, чувствовать красоту и неповторимость простых, ежедневно наблюдаемых вещей, а главное, передавать её иносказательно, находить выразительные пластические эквиваленты. В любых, даже небольших по формату этюдах, возникает поэтическая образная трактовка природного мотива.

Название одной из лучших работ А. Степанова «Будни», обманчиво, в ней отсутствуют намёки на серую монотонность повседневной рутины, подразумеваемой под этим понятием. Палитра в «Буднях» аскетична. Художник избегает излишеств и в форме, и в цвете. Возвращаясь к пленэрным этюдам, преобразует их, трансформируя и усложняя. Стремление к формальному минимализму приводит его к переходу с масляных красок на темперу, строгий материал (не случайно именно эти краски применяются в иконописи), требующий сосредоточенной избирательности и сдержанности.

«Будни» – одно из самых запоминающихся в плане креативности формального поиска и семантической глубины произведение мастера. Полотно, исполненное лёгкости и прозрачности, со всей наглядностью передаёт бесхитростную красоту и поэтическую простоту ежедневных занятий, из которых, собственно, и состоит человеческая жизнь. Все элементы картины упрощены до предела, как и сами живописные приёмы.

Аскетичность, лапидарность изобразительного языка А.Степанова происходит от желания подчеркнуть главные, вечные константы человеческой жизни. Пространство картины освобождено от случайного, мелкого, отвлекающего, зато архетипический, неизменяемый субстрат получает выразительное и емкое звучание. Это «антиимпрессионистическое» видение станет характерной чертой живописи художников 1970-х годов, с пристальным вниманием к глобальным, вечным темам.

В «Буднях» А.Степанова поэтичность живописного высказывания, его изысканно-романтизированные формы тесно переплелись с мелодичностью сюжетного дискурса. Простой эпизод человеческой жизни, преобразован в ритуал, в сакральное действие. Минимальное количество композиционных элементов: юрта, очертания которой едва намечены, две мужские фигуры, расположившиеся у входа (обозначено только их присутствие несколькими темными вибрирующими мазками), лошади и жеребёнок, слившиеся силуэты которых образуют единый неразрывный потенциально динамичный круг. Эта едва намеченная латентная динамичность внутри общей композиционной статики, передаёт легковесное «дыхание жизни», одушевляет живописное пространство, сообщает ему энергетику свободы. Тонально и конструктивно все силуэты животных совпадают с фигурой женщины, образуют единое целое с её ловкими движениями будничной, но необходимой, важной и вечной работы – доением кобылицы. Колористически земля так же легка и ослепительно светлосна как небо над ней.

Проникновение в «надчеловеческую» сущность природной гармонии происходит в лучших произведениях Степанова. Процесс постижения мира в его творчестве разворачивается столь убедительно, что захватывает и зрителя. В «Буднях»

привычный знакомый реальный мир предстаёт в сказочно-волшебных формах.

Характерная для А.Степанова избирательность приёмов и средств, привела к абстрагированию от реальности, к умению трансформировать природный мотив в эквивалент «чистого духа».

В картине А.Степанова «Будни» при кажущейся случайности элементов – всё на месте, порядок незыблем, подчёркивается органичное единство всех частей. Невесомость, бестелесность предметов, кажущаяся незавершённость, нарочитая непрописанность деталей, не конкретность, не окончательность акцентов, нематериальность всех элементов композиции – узнаваемый живописный приём художника, позволяющий убедительно раскрыть общую поэтико-символическую концепцию произведения. Все предметы (юрта, фигуры лошадей и людей) лишены тяжеловесности, они легки, летучи, они состоят из одной материи, из той же, что и небо, и горы, и земля, и воздух. Интерес к образной гиперболизации и живописной стилизации приведет к появлению в творчестве А.М.Степанова монументальных декоративных панно, сохраняющих изобразительную актуальность по сей день.

ГРИГОРИЙ ЧЕРНОЩЕКОВ (1926 – 1989) **В ПАРКЕ. 1958**



В этом произведении Григория Чернощёкова, написанном в самый разгар оттепели, сконцентрированы лучшие черты искусства

соцреализма, с имманентно присущим ему позитивизмом и оптимистической устремлённостью в будущее. Эмоционально и композиционно яркая выразительность этой картины-этюда позволяет художнику зафиксировать светлое и радостное мгновение жизни, а зрителю – ощутить счастливую беззаботность детства.

Ассиметричная композиция с высокой линией горизонта, подвижные фигуры играющих детей, создают атмосферу праздника. При этом довольно большой формат картины не загружен деталями, свободен от необязательных частных и подробностей. Лёгкая светлая земная поверхность (тонально – самая облегчённая светлая часть полотна) сверкает, собирает все элементы картины, образует пространство, насыщенное воздухом и солнечным светом.

На основном мягком серебристом фоне картины особенно ярко выделяются акценты горящего алого цвета – на цветущих клумбах, на платье, банте и туфельках одной из девочек. Энергичный ритм этих пылающих вкраплений цвета, контрастирующих с общей гаммой картины, поддерживает внутреннюю динамику композиции, оживляет всё действие, придаёт ему сходство с настоящим, здесь и сейчас, прямо перед вами происходящем, но остановленном волей художника мгновением жизни.

Г.Чернощёкова, как и других художников этого поколения, интересует современность, но только не в прозаическом, будничном ключе, а в поэтическом, символическом преломлении. «В картинах «шестидесятников» важно соотношение конкретного и отвлечённого. Частный случай исследуется как один из возможных форм проявления всеобщей закономерности, и этот угол зрения раскрывает непривычные, часто неожиданные стороны явлений и событий. Волнующий момент соприкосновения преходящего с вечным становится тем моментом истины, который высвечивает подлинность и мнимость человеческих волеизъявлений и поступков» [1, с.12].

Искренне, ясно, пронзительно, без всякой оглядки на официально заданные рамки, работа Г.Чернощёкова впечатляет и завораживает своей теплотой и праздничностью. Рассматривая эту картину-этюд, на первый взгляд не претендующую на глобальную значимость, неожиданно открываешь для себя, что художник через

простой и бесхитростный сюжет транслирует вечные ценности человеческой жизни. Счастье — это, когда мирное небо над головой, цветущий город, залитый солнечным светом, летний день и абсолютно свободные от тревог жители, наблюдающие за играющими детьми. Наверное, в советское время сомнений и страхов было не меньше, чем у наших современников, но в искусстве преобладали сюжеты и темы позитивные. Сегодня можно по-разному относиться к советской утопии, к результатам строго идеологически канонизированного искусства соцреализма. Но нельзя не согласиться с тем, что лучшие произведения советского периода, к которым относится, без сомнения и картина Г.Чернощёкова «В парке», прошли проверку временем потому, что не были одноплановыми «агитками», потому что содержали в себе нечто большее, чем официальная идеология. Зрительский взгляд из XXI века проявляет в этом произведении новые важные смыслы. Поиск счастья возможен только в пространстве души человека.

Облегчённая высветленная живописная палитра Г.Чернощёкова близкая импрессионизму, обогащается психологическими, социальными ракурсами. Городской пейзаж на дальнем фоне, с белыми изящными скамьями и нарядными цветущими клумбами дополняет образ. Изысканная нюансировка цветовой палитры, мягкие переливы всех оттенков серого и белого цветов с редкими вкраплениями алого подчёркивает общий безмятежный эмоциональный настрой, благодаря которому проявляется узнаваемый облик старой доброй Алма-Аты.

В как будто пустоватом, залитом солнцем пространстве картины крупным планом взяты фигуры детей, очень подвижные и невесомые. Всё это вместе становится олицетворением безоблачного детства и радости жизни, сбывшейся на миг прекрасной утопии.

1. Кричевская Л. Большие ожидания // Искусство. — 1988. — № 2. — С. 11-16

**САБУР МАМБЕЕВ (РОД. 1928)
ВЕСНА. 1964**



Пластическая гармонизация цвето-линейных ритмов, мелодичность цвета – это о живописи Сабура Мамбеева. Картина «Весна» написана мастером в пору зрелости и уже прочно сложившихся представлений о пластике живописного пространства.

С. Мамбеев – художник, ищущий и утверждающий мировую гармонию в своем ближайшем окружении. При этом именно ему удастся соответствовать «национальному по форме и социалистическому по духу» искусству, как того требовало время, лозунг, позволивший художнику экспериментировать с национальными источниками в своем творчестве.

Ни для кого не секрет, что в солнечных переливах красок полотен С.Мамбеева, казахи очень легко распознают собственный мир недалекого прошлого в его «ковровом» (буквально) окружении, и в то же время находятся в конкретном советском бытии. Бытие отражено в обликах горожан и среды.

В образах же традиционной культурной среды – музыкальная поэзия гармонического обустройства мира, где все столь органично, что остается только воображать, как же хорошо человеку, когда он в таком идиллическом ладу с Природой.

С.Мамбеев, как художник, видит гармонию, исходящую от вну-

треннего состояния, ощущения цельности человека. Советское время «просвечивает» не столько в персоналиях, сколько в общем умиротворенном состоянии, к которому стремились все, кто хотел отдохнуть душой и телом от кошмаров сороковых годов двадцатого века. Период, получивший название оттепели, был периодом ожидания лучших дней, светлого будущего и просветленность во всем окружении человека очень созвучна этой общей тенденции в советском обществе. Жизнь никогда после уже не будет наполнена таким лучистым светом надежды, как конец пятидесятых и начало шестидесятых годов.

«Весна» — полотно, в котором, понятие счастье — это восточный принцип соотношения природы окружающего мира и мира природы самого человека. Он столь же органичное его творение, сколь и все, что представляет собой живая и неживая природа. Во все времена творческая мысль человечества искала свое место и роль в мире, во вселенной, в творчестве С.Мамбеева эта тема звучит, как гимн природе, в которой человек — ее неотъемлемая и естественная часть.

Мерный и спокойный ритм, присущий данному состоянию природы, передается и на персонажи молодых людей, вся их воздушная плоть дышит покоем и гармонией.

Тихая беседа, легкий холодок, созданный цветовой гаммой холодноватых оттенков, что характерны весне, как времени года, спокойствие в образах лошадей — все свидетельствует о сладостном сне, из объятий которого не хочется выходить. Пластическая лепка форм выводит пространство, в котором горная гряда и земля, деревья, животные, люди полны естественной грации. Величественная природа окутывает все светом уюта и медленного перетекания одной ее формы в другую.

Используя плоскостность, присущую народному орнаментальному декоративному искусству, мастер создал иллюзорный, цвето-линейно, ритмически сгармонизированный мир. Но он словно мираж, растворяющийся на наших глазах, словно видение, когда еще мгновение — и оно рассеется и уйдет в неведомую даль...

Прошлое, будучи в современном, — только видение... Так воспринимается полотно сегодня: тихая идиллия простой жизни кажется недостижимым райским уголком, хранящегося в душе, но не

в реальности. Счастье возможно только тогда, когда есть гармония, даже если тона холодные, оно в равновесии всего живого и неживого, в умении чувствовать мир природы всем своим существом. Лишь легкая грусть и легкий холодок остаются нам сегодня от той поры, что осталось только, как видение.

Пространство для мастера с номадическими корнями в происхождении – не просто место действия для персонажей, а скорее метафизическое ощущение абсолюта в его материальной плоти. Жизнь в открытом пространстве – стихия номада, он ей поклоняется, сознавая свою зависимость от нее, зависимость от воли вселенной. И символично-импрессионистическая трактовка произведения позволяет передать ощущения нерасторжимой цельности «текущей» ткани времени в пространстве этого мира. Прошлое-настоящее-будущее – едино для вселенной. И полотно словно остановленный кадр пленки или замедленный ритм его движения.

САБУР МАМБЕЕВ (РОД. 1928) СТУДЕНТКИ. 1959



Мир горожан, мир алматинского студенчества в полотне художника предстает гармоничным и ясным, уверенность в своем завтрашнем дне – характерное социальное явление советского бытия – сквозит в лицах.

Студентки – молодые, полные жизненной силы девушки, представители новой формации, растущей интеллигенции, которой по вере советского периода, принадлежит будущее. Одетые по моде своего времени, они,

как и во всех произведениях мастера, и здесь и где-то в другом пространстве, в мире своих мыслей, их волнует нечто свое.

Утопические мифы времени, в плену которых находился художник в свое время, двигали рукой мастера, когда он создавал образы молодого поколения шестидесятых годов XX века: прямая осанка девушек, чистые одухотворенные лица, умиротворенность в их выражении и в то же время романтический туман во взорах.

Во всем облике девушек просвечивает вера в светлое будущее, они из поколения, не боявшегося трудностей, мечтатели и романтики, просветленность ликов – из системы «воспитания» советских граждан, уверенных, что мир для них, что они свободны и способны строить свою жизнь своими руками. Вместе с романтическим туманом – и тонкое кружево из «облаков»: мысли девушек далеки от конкретности данного момента.

Художник всегда помещает свои персонажи во вневременное пространство, делает их как бы отсутствующе-присутствующими здесь и сейчас и где-то еще. Но это и объяснимо: советский человек данной эпохи часто вынужден был жить либо в прошлом, либо жил в ожидании грядущего.

Этническая культурная «природа» художника также «требовала» быть «выше» сиюминутного и конкретного, философия номада формировала отношение к действительности как явления части целому: все переходит из одного состояния в другое, все взаимобусловлено.

Образы людей помещены в относительное пространство, хотя и очень узнаваемое, оно все же растворяется в потоке ритма общих цветовых пятен, тем не менее перед зрителем горожанки, они из современного мира казахского этноса.

Обобщенность, плоскостность письма не мешает мастеру создавать иллюзию пространства. Локальные тона света и тени передают чувства, залитого солнцем дня, когда ее границы создают особенный ритм состояния природы.

Студенчество, конечно, есть только в городах, и художник будет изображать их в «естественной» городской среде. Но в данном по-

лотне он поместил девушек в минуты самостоятельной учебной работы на фоне предгорной равнины, столь типичной для природы окрестностей Алматы. Внешняя среда по-казахски – «дала», что подразумевает все: «улица», пространство степи или природы, то есть люди в привычной для нашего региона обстановке. Однако ее материальность словно растворяется, теряя свою физическую весомость, но, не теряя иллюзии глубины пространственности.

Изображение пейзажа, в которое помещены фигуры девушек, воспринимается традиционно бескрайним, просторным и вечным в своем торжественном покое, но меняется человек, устремленный к свету знаний. Раскрытые книги символизируют новый этап освоения будущего молодым поколением, они на переднем плане, доминируют на фоне пронизанного воздухом пейзажа.

Официальная идеология нуждалась в визуальной пропаганде будущих строителей коммунизма, С.Мамбеев видит этих строителей в ликах образованных людей новой формации и эта новая формация начинается с женщины, которая действительно, будучи представительницей традиционной культуры, меняется. Она все та же хранительница очага, целомудренна и женственна, но она же – и новый лик времени. Художник очень точно подметил, что именно на женщине – груз и бремя утверждения иных ценностей.

В облике персонажей не столько импрессионистическая ситуация в изображении, сколько художественная метафора: юность стремится в будущее, которое, если верить пропаганде, сулит лишь свет и блага счастливого бытия. Легкая тревога во взгляде девушки второго плана, это скорее чисто человеческое, чем предчувствие художника о новых грядущих тяготах жизни страны. Он сам явно хочет верить и верит на тот момент лозунгам о завтрашнем гармоничном будущем.

С.Мамбееву удалось синтезировать в своем искусстве веление времени, общую генеральную линию в направлении советского реалистического искусства и собственного этнического наследия.

КАМИЛЬ ШАЯХМЕТОВ (1928 – 1995) ПОЛДЕНЬ. 1959



Произведение «Полдень» является существенной вехой в творческом пути К.Шаяхметова.

Художник стал законодателем новых принципов жанровой живописи Казахстана 1950-60-х годов. О жанре мы говорим, когда перед нами возникают кон-

кретные сцены повседневности, абсолютно лишенные эпохального значения и позволяющие восстановить до мельчайших подробностей текущую суету будней. Тем не менее, предметом бытового жанра могут стать обряды, игры, ритуалы народа, которые передаются из поколения в поколение и становятся связующей нитью между прошлым и настоящим. Говорить в этом случае о длительной временной дистанции, о взгляде в далекое от актуальности время сложно: обряды продолжают сохранять силу, а также свою роль нормативной регуляции общества по сей день.

После сознательно ориентированной на общее выражение облика всех национальных школ тематической картины сталинского периода начинается новый этап. Для К.Шаяхметова стали важны родословная, почва, корни, и в рамках обязательных канонов соцреалистического искусства он не только занимался прославлением счастливого бытия, но и задался философскими вопросами, связанными, в том числе, и с национальной идентичностью.

Исконная убежденность в том, что величие и необъятности казахской степи должен отвечать справедливый миропорядок и изобилие, получила мощную подпитку в виде спущенной сверху мифологемы наступившего социалистического рая. Многочисленные

картины, воссоздающие уклад жизни кочевников как раз отходят от быта, от конкретики приземленной реальности, уводя зрителя в область мечты, сказочной легенды, миража.

Бескрайняя степь, солнечный день, пряжи, с радостным умилением вззирающие на счастливую мать, – из этих маленьких фрагментов бытия складывается мощная живописная оратория беззаботного аульского уклада.

Даже фигуры, показанные со спины – мальчика с арбузом и женщины, доящей кобылу, – наделены символической нагрузкой. Производственная деятельность трактуется художником не только легкой и праздничной, но наделяется творческой и окрыляющей силой. В картине представлены все поколения и отражен спокойный ход времени, дающий ощущение стабильности и веры в будущее.

В большом полотне очень тонко строится цветовой ряд. Сложное змеевидное строение светлого и темного точно соотносится с друг с другом.

Сложные рефлексy на белом позволяют оценить мастерство живописца. Особенно сложно, с разнообразными всполохам сиреневого и желтого написано платье пожилой женщины. Горизонтальный формат, расположение лошади, близость полотна к квадрату вносят дополнительную устойчивость в композицию,

Общее состояния умиротворенной тишины позволяет отнести полотно к пасторальным вещам, в которых сегодняшнее поколение находит тихую радость бытия и умение прочувствовать красоту каждого мига жизни.

АЙША ГАЛИМБАЕВА (1917 – 2008) **ДАСТАРХАН. 1959**

Произведение А.Галимбаевой «Дастархан» является шедевром казахского натюрморта. Вкус и любовное отношение к изображаемым вещам, проникновение в тихую жизнь предметов, отражение их колористических и фактурных свойств блестяще удалось художнице.

Как любовно она раскладывает на столе бесконечные богатства своей кухни: пышный солнечный хворост, золотистые абрикосы,



крохотные аппетитные баурсаки, снежные россыпи сахара. Однако художнику мало внушительного и зримого перечисления лакомств. Живописец делает главным персонажем кухонного действия царственный войлочный коржын с затей-

ливым орнаментом. Стоящий справа кувшин, оттеняет жар красного холодными тонами, играя цветовыми рефlekсами. Эффект взаимодействия теплого и холодного повторяется и во взаимосвязи белой скатерти и красного ленты баскүра, замыкая цветовую композицию. Художник стремится наглядно продемонстрировать свое мастерство, экспериментируя с красочными аккордами и ритмическим узором. В советское время работа с «мертвой натурой» стала своеобразной художественной нишей, в которой можно было заниматься чистой живописью. Никакой другой жанр не имел такой свободы от литературы и идеологии. Не случайно, самые плодотворные для развития этой живописной области периоды — французский кубизм и русское беспредметное творчество.

Айша Галимбаева, которая внесла огромный вклад в развитие живописи предметов в нашей стране, долго и упорно работала над техническим совершенством, которое затем переходило в абсолютно точно найденное ощущение полнокровного существования вещей.

Решение колористических или композиционных задач ничуть не ослабило эмоционального накала, царящего в полотне. Какое буйство рефлексов обнажает при более внимательном взгляде бе-

лая скатерть, как торжественно возвышается пирамида из хвороста, насколько естественной и полезной видится старинная утварь!

Мастер никогда не занимала активную, «захватническую» позицию по отношению к вещам. Ведь для того, чтобы попасть в натюрморт «цветы должны быть срезаны; плоды и фрукты – сорваны; звери и птицы – убиты; рыбы и морские животные – выловлены» (И.Данилова). А у Галимбаевой для того, чтобы очутиться в картине, нужно испечь хворост, сделать варенье, сшить коржын. Созидательная деятельность ставится во главу угла.

Серия натюрмортов складывается у нее в единую картину, живописец будто создает домашнюю сагу о жизни в кругу любимых вещей и занятий. Галимбаева с усердием рачительной хозяйки не устает заполнять пространство картин попавшими в поле ее зрения хозяйственными объектами. Зритель тоже попадает в плен ее «собираательства», поддаваясь доверчиво раскрытой ему красоте будничных предметов.

Пристрастие к изображению образцов народно-прикладного искусства совпадает с тонким пониманием красоты узора, любви к звучности краски. Декоративизм Галимбаевой, умение передать пластическую ценность вещи берут свое начало в творчестве народных мастериц с их страстью к насыщенному цвету и орнаментальному его толкованию.

Тихая жизнь вещей, таким образом, оборачивается у нее триумфальным показом национального вещного мира, утверждением его суверенности и приближением к обобщенным символам бытия.

1. Данилова И. Натюрморт – Жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. М., 1984.

ГУЛЬФАЙРУЗ ИСМАИЛОВА (РОД. 1929) КАЗАХСКИЙ ВАЛЬС. 1958

Излюбленным типом портрета в раннюю пору активной работы Г.Исмаиловой в станковой живописи стал композиционный



портрет с изображением модели на театральной или концертной сцене. Во всех этих портретах художница запечатлела наиболее счастливый и приподнятый момент из жизни героинь. Они не столько раскрывают человеческий характер портретируемых, сколько создают апофеоз призвания. Именно эта минута наивысшего подъема, состояние творческого вдохновения увлекает Г.Исмаилову. Главное внимание уделяется таланту, свету его, озарившему весь характер. Одаренность

каждой героини Г.Исмаиловой выявлена в портретах предельно, и к выражению этого качества направлены все и живописные и композиционные средства художницы.

Цикл композиционных портретов открывает картина «Казахский вальс», портрет народной артистки Казахской ССР Шары Жиенкуловой, написанная в 1958 году. Используя прекрасную возможность воплотить свою героиню в танце, художница удивительно верно проникается этим моментом. Радость танца, счастье исполненного призвания живет в образе Шары, созданном Г.Исмаиловой. Подчиняясь музыке, повинаясь ее ритму, танцует Шара, и кажется, что в ней заключен сам танец, одушевленный гибкой быстротой движений танцовщицы.

Живопись этого полотна предельно декоративна. Выхваченная из темноты сцены лучом прожектора, Шара предстает перед зрителями окутанная золотом светящегося воздуха. Вспышками оранжевого света блеснул он на прозрачно-розовой

ткани платья, красным огнем запыхал в оборках разлетающейся юбки, густо-вишневыми тонами окрасил подол. Багряным золотом расшитый камзол танцовщицы, матово-тусклый блеск серебряных браслетов и украшений на груди, пышность перьев на шапочке, мерцающая чернота выющихся кос сплетаются в причудливый декоративный колорит, придают броскую зрелищность портрету.

Ритм, стремительность танца проявляются в композиционном решении полотна. Г.Исмаиловой удается точно передать в картине характерность свойственных вальсу движений. Глядя на фигуру Шары, зритель ни на минуту не сомневается, в каком танце показана героиня: это именно вальс с его кружащимися повторами. Движение взлетевших рук увлекает танцовщицу в одну сторону, взметнувшиеся пламенем окрашенные складки зовут в другую: так тонко и верно воплощает художница в картине особенность пленительного, любимого многими народами танца.

Портретное сходство, незыблемая основа этого жанра живописи, выявляется Г.Исмаиловой наиболее полно не только чисто внешней похожестью, но и всеми выразительными средствами живописи: колоритом, композицией, создающими в целом образ Шары, личности незаурядной, талантливой и праздничной.

Окутывая Шару волшебством красоты, Г.Исмаилова поднимает ее выше уровня портрета конкретного человека, она открывает в ней обаяние, свойственное нашим женщинам: нежность, женственность и вместе с тем огромную внутреннюю силу, роднящую современниц художницы с героинями сказок, сложенных казахским народом.

МАРИЯ ЛИЗОГУБ (1909 – 1998)

СКАЗКА. 1958

«Сказка» – одно из самых известных, ставших почти хрестоматийным, произведений художницы. Исполненное в традициях соцреализма, полотно пронизано внутренним светом, излучаемым



взаимной любовью близких, родных людей.

Бытовой жанр в казахском искусстве представлен достаточно многообразно, но в данном произведении, согласно веяниям времени, речь о теплоте домашнего очага, в

чем так нуждались люди середины двадцатого века, оказавшиеся вдали от своих собственных родных стен. И в каком бы регионе не оказался человек, домашний очаг и любовь самых близких людей невозможно ничем заменить.

Сама сказка в сознании человека всегда ассоциируется с образом старца, с образом проводника в культурные пласты своей земли, своего рода. И, конечно, художник обращается к образу казахской женщины, изображенной в традиционной одежде, на челе которой мудрость и теплота человека, прожившего явно непростую жизнь, и стремящегося окружить теплом юных потомков, не случайно. Кажется, что сюжет имеет прямую проекцию в прошлое самой художницы.

В произведении М. Лизогуб подкупает искренняя доброжелательность и удивительная точность в отражении традиционного казахского быта, время уже ушедшее в прошлое нации, которую художница постигала, благодаря огромному желанию самой понять и принять ее как достояние человеческой культуры.

Полотно передает общее состояние от духовного наполнения пространства интерьера самой юрты и той напряженной беседы, что ведется между персонажами. Можно сказать, что автор удивительным образом почувствовала духовное поле казахской традиционной культуры.

И юрта и люди столь органичны в этой уютной и теплой обстановке, что остается только восхищаться, созданной художницей, идиллией. Само пространство наполнено сказочным мерцанием вечернего света – бликов на лице, на предметах интерьера. В чертах бабушки – центр композиции – вся история прошлого целого поколения, в образе юной внучки – новое время, а в ее хрупкой фигурке – полное доверие и внимание. Так и передавались в незапамятном прошлом знания и опыт: через сказку, иначе как можно заставить юное существо столь пристально вслушиваться в явно неторопливый рассказ бабушки.

Если маленькая девочка, с косичками и маленькими красными бантиками, припав к ногам, выражает само внимание, то бабушка – это полное погружение в мысли, из глубин которых она выстраивает свое повествование.

Бабушкино повествование плавно перетекает в повествование о пространстве, где в лучах уходящего дня, переливаются краски декоративного убранства интерьера юрты. В нем столько же тепла, что и в сказке бабушки, глаза которой художница акцентировала особым блеском, столь живым и глубоким, что нет сомнений – в них мудрость и вечная доброта.

Основная идея композиции поддерживается всем строем полотна. Так, традиционная казахская одежда знакова, как и все в пространстве его жилища, она также «повествует» о возрастном статусе женщины и дает ей право на почтительное к ней отношение.

Художница трактует это белое традиционное одеяние как символ и мудрости и величественности, и предельной духовной чистоты: тюрбан и кимешек мягко и красиво драпируются, легкие изгибы ткани подчеркивают природное благородство и мягкие черты загорелого лица пожилой женщины, явно не утратившей интереса к жизни. Все полотно пронизано живым огнем взаимной любви и нежности, но нежности не переходящей грань слащавого сентиментализма.

Если в искусстве европейских стран всегда воспевали женщину мать, и мадонна была центром в искусстве, то в культуре казахского этноса бабушкам отводилась роль той самой мудрой путеводительни-

цы, что занимала очень весомое место в жизни человека. И художница отражает именно эту этническую черту национальной культуры.

Для человека, в чьей жизни были дедушки и бабушки, в дальнейшей остается эта сказка, что рассказывалась ими когда-то и, как правило, сопровождает весь жизненный путь, «зафиксировавшись» незримо на уровне подсознания.

Художница сложила свою сказку о счастливой юности, в которой столько тепла и столько нежности, которая будет поддерживать человека на всем пути. Художнику самому нужен этот сказочный островок, где можно отогреться в столь сложные годы жизни середины XX века.

САХИ РОМАНОВ (1926 – 2002) **ВЕЧЕР НА ЖАЙЛЯУ. 1958**



В 1957 году Сахи создал первое живописное произведение — «Вечер на жайляу». Эта лирическая картина написана им к декаде казахского искусства в Москве (1958). В ней художник передал настроение синего вечера, поэзию сумерек, ни с чем не сравнимую радость сердца при виде огней домашнего очага.

На первом плане лиловеют горные травы, над ними поднимается вечерний туман. Вдали ясно видны синяя цепь гор, озаренные последними лучами снежные вершины. По склону горы спускается отара и с нею девушка-чабан в белом платье и красной косынке — самое светлое пятно во всей холодной, серо-голубой гамме картины. Фигура девушки является как бы эмоциональным центром всей композиции: от него идет движение вниз по холму, к жилью, к огням вдали. Это движение подчеркнуто и линией гор, и мягким ритмом серебристого света на спинах овец и всем спокойным живописным ритмом письма. Мелкие мазки лепятся незаметно друг к другу, не привлекая внимания зрителя. Все в картине рождает ощущение покоя, тишины, гармонии в жизни человека и природы.

В произведении отчетливо прослеживаются характерные для творчества С.Романова пластические принципы.

Это, прежде всего, безукоризненное следование натуре, утверждение принципа предельного правдоподобия, характерного для всего советского искусства пятидесятих годов, и ярко выраженное чувство лиризма, запечатленное в образах героев и состоянии природы. Эти лирические ноты, характерные для всей жанровой живописи Казахстана тех лет, были самым ценным качеством названных картин.

Художник не выходил за рамки чисто иллюстративного принципа, следуя установившимся эстетическим канонам, представлениям и нормам времени: все должно быть показано и рассказано, но смог передать глубокое пронзительное чувство любви к своей земле.

ЭМИЛИЯ БАБАД (1919 – 1990) ХАМАРЬЯШ И ЦВЕТЫ. 1960

Эмилия Бабад вошла в историю казахского изобразительного искусства как мастер, воплотивший свой живописный дар в натюрморте. На протяжении всей долгой творческой карьеры Бабад стремилась раздвинуть рамки избранного ею жанра. Замечательным



примером подведения итогов этих поисков является представленная работа, избранная нами из множества ярких и интересных натюрмортов автора.

Явленный на картине мир вещей выходит за пределы привычного определения «мертвой природы». Внутреннее ощущение, вызванное натюрмортом, гораздо больше совпадает с другим, голландским термином, охватывающим этот жанр, — *stilleven*, «тихая жизнь». Именно тихое и неторопливое течение жизни, протекающей на залитой солнцем террасе в жаркий день,

становится объектом пристального внимания художницы. Впрочем, мысль о месте и времени действия настигает зрителя позже. Вначале его внимание поглощается лицезрением девочки, застывшей в раздумье с цветком в руках. Огромные чаши с флоксами и дельфиниями на полосатом коврике вытесняют ее хрупкую фигурку из центрального поля навверх. В нижней части, у самой рамы на краю ковра, выстроились, словно на параде, керамические горшки.

В картине нет четко зафиксированного центра и внутреннего взаимодействия между изображенными предметами. Художник избрала такую точку зрения, благодаря которой кажется, что коврик с цветами и вазами свободно «дрейфует» по вертикали полот-

на и в конце своего пути ненадежно опирается на нижнюю раму острым углом. Сознательно вызванное ощущение неустойчивости, переменчивости и незавершенности, запечатленное на холсте, многократно усиливается автором для создания атмосферы незастывшей, а подвижной, «гибкой» реальности. Даже банка с водой оказывается пустой, настойчиво вызывая заполнить ее цветами. По этой же причине умелая демонстрация глиняных сосудов, зачастую главного упражнения в натюрморте, приходится на периферийное пространство.

Устойчивость массивных ваз с цветами «подтачивается» резкими динамичными диагоналями полос на ковре. Нежное дитя настолько слито с миром цветов и лишено статуса героини действия, что портретные задачи (несомненно, успешно решенные Бабад) не играют особой роли в образной структуре полотна. Все поглощается витальным порывом.

Несмотря на все постановочные правила воссоздания «мертвой природы», она не оказывается «пришпиленной», подобно бабочке, к холсту. Картина хранит легкое трепетанье жизни. Формальный строй отражает многообразное существование изображенных предметов. Красочная масса находится в состоянии постоянного роста и становления. Мельчайшие мазки и пятна образуют живую «плоть» растений, непрерывно меняющуюся, словно под давлением ветра. Цветы пламенеют сине-фиолетовым пламенем, искры которого загораются на платье Хамарьяш. Солнечные блики проникают во все уголки. Охры ваз и пола продолжают в коричневых тонах фигуры. Все предметы оказываются вовлеченными в хлопотливое и неутомимое бытие. При этом объекты – вазы и цветы – обретают собственную жизнь и характер, а девочка, наоборот, смотрится эбеновой статуэткой, удачно расположенной среди разнообразных аксессуаров.

Многообразие вещественных характеристик скрепляет единая тональная гамма, которая благодаря своей законченности и продуманности, вызывает в памяти лучшие образцы мирового натюрмортного жанра.

САЛИХИТДИН АЙТБАЕВ (1938 – 1994) СЧАСТЬЕ. 1966



Картина С.Айтбаева «Счастье» — хрестоматийное полотно в казахском искусстве 1960-х годов. Двое молодых чабанов, монументально высящихся над пологими золотисто-охристыми холмами степи, стали одним из самых запоминающихся по вы-

ставкам и журналам тех лет образом. С ней связывалось зримое воплощение поисков национального стиля художниками молодого поколения.

Картина воспринималась в те годы своего рода переворотом в живописи республики, зрелым началом осознанного и необходимого этапа претворения исконно национального сознания в современной казахской культуре. Во всем её строе читается потребность мыслить высоко и возвышенно.

Идеи нравственной чистоты и цельности, духовной силы человека, молодого человека, олицетворяющего будущее страны, стали для художника основным ценностным критерием и претворились в формальное решение полотна. С.Айтбаев ставил себе задачу вы-

разить эту мысль художественно емко, обобщенно и символично, влить идейное содержание в лаконичную и запоминающуюся метафору, создать в итоге живописную формулу – знак, визуально адекватный идее. Своих героев автор понимал и подавал как символ – символ уверенности, красоты и силы молодого поколения казахов, поколения, осознающего свою связь с родной землей и гордость ею. Отсюда убедительный масштаб фигур юноши и девушки, царственно заполняющих максимум пространства холста, но не противостоящих окружающей природе. Вторящие их фигурам ритмы пологих холмов и силуэты животных сознательно отдают человеку первенство, напоминая о поэтическом девизе того поколения, выраженным знаменитыми строками Олжаса Сулейменова «Земля, поклонись человеку».

Есть при этом отличие живописной версии С.Айтбаева от строк поэта. Его герои, царя над природой, все же подпитываются её силами. Живущие традиционным укладом степи, сознательно помещенные и запечатленные живописцем в пространстве степи, внедренные как органичный элемент в ее вечный фон, люди и природа в его полотне дополняют друг друга с той же убедительной силой, что рисунок и фон в раппорте орнамента. Противостояния нет, есть ощущение спокойной власти человека над природой.

В этой картине молодого в те годы живописца степь вновь как искусство каждой новой генерации казахских художников отождествляется с источником традиционных приоритетов, возникает во всей значимости, рожденных ею нравственных идеалов и ценностных критериев. Изначальность понятий неразрывного родства с природой, мироощущение цельной, сильной, близкой к идеалу личности, трансформируясь в живописный стиль, подвигли художника к поискам предельно лаконичного, строгого и монументального решения.

Художественные приемы, раскрывающие понимание С.Айтбаевым картины мира, убедительно просты. Приемы формотворчества, используемые в традиционной культуре, а именно в орнаменте оказали воздействие на многие моменты организации картины от композиции до решения пространства и цвета. Присущие народному искусству четкость силуэтов, крупномасштаб-

ность цветовых модулей, строгая архитектурность композиции, локальность интенсивного цвета, плоскостность трактовки пространства, плавная, музыкально-текучая гибкость линейного строя рисунка превращаются в айтбаевском «Счастье» в искомый национальный стиль. Влияние монументального искусства знаменитых мексиканских художников Д.Сикейроса, Д.Риверы претворяется им на почвенном уровне, осмысливается как трансформация в современном искусстве изначально родственных миропониманию казаха древних представлений американских индейцев о человеке и природе.

В рамках фигуративного искусства, он декларирует переход живописи, как способа познания мира от сенсорного, непосредственно – чувственного восприятия и передачи реальности к ее системному видению – осознанию и трансформации этого осознания посредством языка знаков – символов. Переживание чувства, неотрывно от мысли, а мысли не только мыслимой, осмысляемой, но и осязаемой, прочувствованной, что органично для казахского и тюркского менталитета. Обозначая эту особенность восприятия в картине, художник приближается к кардинальным основам национального мировидения казахов, обозначая тем самым поворот к главным духовным и формальным приоритетам искусства этого периода.

САЛИХИТДИН АЙТБАЕВ (1938 – 1994) **ГОСТЬ ПРИЕХАЛ. 1969**

Картина С.Айтбаева «Гость приехал» посвящена обычаю и ритуалу гостеприимства, священному для тюркской культурной традиции. Смысл обычая гостеприимства, обязывающего радушно привечать любого, как случайного, так и желанного гостя коренится в глубинных слоях культурной традиции и сознания казахов. Эта традиция и сам ритуал глубоко многозначны. Это и отождествление гостя, входящего на время в мир твоего дома с человеком, гостем, входящим на время жизни в земной мир. Это и традиция помнить, что с гостем в дом входит Аллах. Доброжелательность, гостеприим-



ство хозяина к гостю отождествляется с радушием судьбы по отношению к его собственной жизни на этой земле. Осознание того, что «все мы гости в этом мире» является базой для, свято соблюдаемого, обычая гостеприимства.

В картине продолжает развитие устойчивой традиции казахского изобразительного искусства переводить частный мотив на уровень всеобщего, вводить в быт универсальную компоненту. Так камерный, казалось бы, мотив и обыденный ритуал переводят-

ся художником в русло универсальных и извечных представлений, сиюминутный момент жизни ставится в зависимость от сакральной концепции происхождения человека и смысла его жизни. Получает приобщение к священным сферам через систему ритуала. Так будничная жизнь в его картине входит в число высших ценностей бытия человека.

Осмысление этого древнего ритуала интерпретируется в живописном полотне на разных уровнях. Есть в нем непосредственная открытость народного миропонимания, картина читается как визуальный фольклор. В работе претворены приемы композиционного решения миниатюры, цветовая локальность и чистота ярких открытых красок.

Чередование, разворачивающихся один за другим композиционных планов, последовательно раскрывает ситуацию прибытия гостя к юрте радушного хозяина. Действия персонажей и драматургическое действие самого сюжета раскрывается художником в

соответствии его главному духовному идеалу. Мир природы и человека, как слаженная и единая система, как мир простых и вечных истин, где строят свою жизнь и воспитывают детей по заповедям отцов, возникает здесь как жизненный принцип.

Картина мира в картине художника состоит из звеньев единого целого с его основной сценой, где к беседующим за чаем мужчинам, с церемонными ритуальными жестами присоединяется еще один гость, с вежливым поклоном встречаемый хозяином, и второстепенными, где мальчишка уводит за юрту стреноженного коня и виднеется краешек казана с мясом, кипящим на огне, где девочка доит кобылицу и несутся вскачь по пологим степным холмам жеребята.

Эстетизация жеста как художественного приема и особенного момента традиционной этики Востока очевидна для общего строя картины. Подчеркнуты и словно замедлены для того, что зритель мог понять их важность жесты каждого персонажа полотна. Они отчетливо читаемы, словно еще раз направляя нашу мысль к глубокой внутренней семантике традиционной жизни, где быт отождествлялся с бытием. Вневременной пласт национального сознания, не зависящий от требований идеологии и поворотов политики, поднимает С. Айтбаев в своей картине.

Прочувствованные, каждая во всей полноте, сценки повседневной жизни не воспринимаются как разрозненные фрагменты. Они увязаны между собой в сознании художника и в его полотне сетью невидимых нитей, создают в результате живописный синоним целостного, гармоничного и уравновешенного в своем счастливом постоянстве бытия.

Через ритмически четко организованные «части» жизни художник воссоздает структуру её «целого». Каждая из этих частей имеет свою сюжетную завершенность, но каждая является и незаменимым звеном в общем звучании целого. При условии сохранения своей целостности мир в восприятии художника включается в единый циклический процесс, где все существующее повторяясь и возрождаясь, осуществляет вековую мечту традиции о бесконечном пути человека во времени, о бессмертии народа.

Идеально и идеалистично трактует народные ритуалы и народное

сознание художник. В его произведении пластически выразительно и колористически мощно претворено традиционно казахское понимание природы как высшего начала и человека как познающего, мудро принимающего законы мироздания.

АЛИ ЖУСУПОВ (1928 – 1976)
ЖЕНЩИНЫ МОЕЙ РОДИНЫ. 1967



Как и следует из биографии художника, выросшего в детском доме, – а в период с начала и до середины XX века сиротство в СССР было явлением масштабным, – его творчество – это в большей степени погруженность в себя, в мир собственных мыслей.

«Женщины моей Родины», пожалуй, самое известное произведение художника, полностью вписывается в каноны социалистического реализма советского искусства. И по эпическому и по монументальному размаху произведение – результат влияния идеалов эпохи, но в нем столько истинной веры, что продиктовано оно скорее не стремлением соответствовать требованиям государственной идеологии, а глубокая убежденность в правоте данного положения вещей.

Полотно «Женщины моей Родины», как и требует соцреализм, пафосный, героическая горделивая осанка в образах женщин трех поколений, олицетворяющих преемственность в жизни, олицетворяющих саму жизнь, эстафету в ней – все в картине очень знакомо и понятно для советских граждан. Такие монументальные композиции были традиционны в интерьерах общественных зданий, подобным образом осуществлялась так называемая ленинская монументальная пропаганда идеалов коммунизма.

Художник демонстрирует, что он согласен с эпохой, что для его мира образами хранительниц и носительниц вечных непреходящих ценностей остается женщина. Правда, и здесь есть пересечения с социалистическими мифами советского периода: женщина должна оставаться матерью, сестрой, хранительницей очага с одним только дополнением: она должна быть еще и работницей, труженицей. Полотно А. Жусупова о материнстве в первую очередь.

В произведении крепкие, чеканные, несколько суровые образы представительниц трех поколений, но по внешнему виду можно сказать, что разница в возрасте соответствует этнической традиции: между юной матерью и ее родительницей небольшая возрастная граница, чего не скажешь о бабушке (в полотне она выступает уже прабабушкой).

Оттенки розовых цветов и сияние белого на традиционном головном уборе, графичность в построении фигур, характерный для соцреализма жест крепких открытых ладоней рук – все очень фундаментально и, кажется, прочно и вечно, как то пропагандировалось официальными кругами. Некая суровость образного решения согласуется с суровым стилем советского соцреалистического искусства. Тем не менее, тема материнства – это, вероятно, и собственные внутренние переживания автора. Он использует тональный и цветовой контраст, и если чистые светлые цвета одежды холодноваты, то сами лики и фигура младенца решены в цвете дерева, мощного дерева, прочно связанного с земным лоном.

Вообще для художника образы старцев – это эпические носители традиционного сознания и знания жизни, это проводники нравственно-

эстетического опыта прошлого, а «женщины его Родины» – выступают божественными и сильными хранительницами мира.

Младенец, что у ног этих трех великих представительниц рода, защищен этим монументальным «щитом», они как исполины, оберегающие его жизнь. И вместо теплых и ласковых рук, как правило, ассоциирующихся с женщиной-матерью, его оберегают сильные, властные и в то же время добрые и родные руки. Нет сентиментальности в выражении такой любви, но она прочно связывает все поколения, что мы видим на полотне.

Люди этого времени традиционно обожествляли женщину-мать и как защитницу и как хранительницу покоя на земле. Плакаты времен войны очень прочно вписались в сознание, чтобы не влиять на сложение подобных архетипов. Вот и художник следует канонам соцреалистического искусства, стремясь выразить любовь и веру в свои «корни».

Возвышая фигуры над низким горизонтом, автор возвеличивает роль материнства в жизни, ее природой определенное предназначение. И еще связь поколений, что всегда важна в сознанииномада и, вероятно, связана с чувством внутренней незащищенности самого автора. Защита, высшее покровительство – это то, что художник интуитивно ищет, обращаясь к своим предкам, к мудрым старцам и женщинам, которые предстают и как хранители этнической культуры. Не случайно бабушка одета в традиционную национальную форму одежды, в те времена это уже почти утрачивалось.

ОРАЛБЕК НУРЖУМАЕВ (1938 – 1996) ПЕРЕД СКАЧКАМИ. 1967

Картина О.Нуржумаева «Перед скачками» посвящена традиционной казахской игре – байге – конным скачкам. Усиление интереса к традиционной жизни и её мотивам характерно для периода шестидесятых.

Необычна, но в то же времени адекватна времени трактовка художником этого излюбленного казахским народом древнего и гор-



дого состязания. Изображая байгу, он подчеркивает в ней не скорость и быстроту, а красоту этого великолепного обычая, выправку и изящество всадников, гибкую красоту коней. Перенос конкретного сюжета в контекст ритуала главная интенция работы. Действие картины живописец разворачивает в условно-метафорическом пространстве и времени, вернее вневременьи или надвременьи действия.

Покатые холмы золотисто-желтой степи возникают в полотне символом Родины – любимой, дорогой, мудрой и вечной. Природа в золоте холмов, её линии своим линейным изяществом схожи с линейной изысканностью восточной миниатюры. Казахская степь трактуется живописцем подчеркнуто ласково, в мягкую гибкость линий и теплоту охристых тонов традиционно для казахской живописи он вкладывают ассоциации с образом матери, надежностью ее рук и теплом ее сердца, внося в картину свое восприятие степи как материнского лона нации. Ощущение стабильности, покоя и ласкового идеального счастья жизни народа на коленях степной земли-матери пронизывает это полотно.

Соответствует вечной идеальной мечте фольклора об обетованной земле Жер-Уюк идеальный надвременной характер картины. В

манере предстояния перед зрителем, в характере ритуального священнодействия развиваются в нем события и взаимоотношения. Прошлое, настоящее и будущее благодаря созданию последовательной драматургической цепочки событий смыкается в ней в неделимое, взаимосвязанное целое. Почти обрядовый характер присущ трактовке ситуаций, жестов и поз персонажей художника. Многозначно-типовой характер поз, жестов, выражений лиц – еще один знак, еще один символ. Трое мужчин, разных возрастов от аксакала до зрелой солидности, сидящие в традиционных позах на узорной кошке, словно благословляют начало байги. Мальчик верхом на статном с изящно выписанным темным силуэтом коне как бы принимает это благословление и уже готов к началу соревнования.

Традиционное наследие благодаря полотну О.Нуржумаева и другим работам художников Казахстана XX века входит в национальную живопись, вносит в нее генную память о сакральном значении народной культуры, красоте ритуала, ценности жеста. Живая генетическая память, конкретные воспоминания о детстве или поездках в аул, где еще теплились реликвии традиционной жизни народа, трансформировались в полотне в культурную память нации, преломленную живописью.

Действие в картине О.Нуржумаева «Перед скачками», происходя в данный момент, все же воспринимается как очередное звено, воссоздающее то, что было когда-то, как единый в своей целостности аналог прошлого, предшествовавшего и прогноз, залог будущего, последующего.

Ситуация скачек, байги понимается и подается художником, так, словно от их красоты и идеальности зависит не только настоящее, но также прошлое и будущее. Временное, текущее обязательно соотносится им с цельностью всего цикла времени, характер человека увязывается с образом поколения, нации.

Сакральность традиционной культуры, когда каждый момент жизни трактовался как аналог общего хода событий плавно, но подчеркнуто осознанно трансформируется живописью. Идеи, несомые картиной, претендуют на масштаб универсальных. Воссоздавая в подобном ключе картину конных скачек, художник

воспевает в ней не только красоту конно-кочевых спортивных состязаний казахского народа, но, словно весь великий феномен национальной культурной традиции, её опыт и ценность, все нетленное великолепие драгоценного культурного наследия.

ТОКБОЛАТ ТОГУСБАЕВ (1940 – 1996) СТЕПНАЯ БАЛЛАДА. 1971



Картина Токболата Тогусбаева «Степная баллада» ассоциативна, насыщена метафорами и иносказаниями. Она ориентирует зрителя на ассоциации с фольклором, сквозь призму которого художник тракту-

ет сцену из недавнего прошлого. Прощание воинов с родными и их уход на фронт Великой Отечественной войны дали Т.Тогусбаеву тему для размышления о любви к Родине, о ее красоте, о верности юношей сыновнему долгу защитников, о самоотверженности и стойкости женщин, остающихся дома.

Фигура Т.Тогусбаева в контексте изобразительного искусства шестидесятих годов имеет особое значение. Сложный спрессованный в особую живописную ткань полотен художественный поиск отличал работы этого мастера. Цвет в его полотнах обладал выраженной свето- и цветоносной силой, звучал драгоценной насыщенностью красок окружающего мира. В сферу его интересов входили картины родного традиционного быта, истории, современности. Но все они воплощались им сквозь особый луч зрения, сквозь призму синтеза

традиционных эстетических установок народной культуры казахов и влияния искусства постимпрессионизма, в частности творчества знаменитого французского художника А.Матисса.

Тема защиты Родины от захватчиков – это и вечная тема истории и фольклора. Она позволила живописцу открыто обратиться к языку народной эстетики. Произведение легко читается, схожее с записанным на бумагу текстом устного народного предания. Разбивая единую композицию на условные ярусы с разными эпизодами общего действия, Т.Тогусбаев прибегает к трансформации еще одного основополагающего принципа фольклора. Это принцип сочетания цельной и максимально всеобъемлющей образной характеристики с подробной повествовательностью, кристаллизующейся в деталях.

В живописном произведении отчетливо читается смена чувств от отчаяния при расставании до решимости и готовности к бою. Она воссоздана живописцем самим драматическим действием, композиционным и ритмическим строем. Таким образом, художник сделал попытку ввести в композицию время, проследить последовательность событий, соответствующих нарастанию чувств своих героев. Запечатлевая единое, расстилающееся «доколе видно глазу» пространство, Т.Тогусбаев вместе с тем сознательно поделил поле холста на несколько ярусов. Это деление визуально подчеркнуто, именно оно подкрепляет своеобразием пространственно-композиционного строя сказочную условность изобразительного языка «Степной баллады».

Первый план, первый ярус в картине – преобладание смятения, отчаяния, трагических нот. Прощаются с детьми и женами солдаты, прижимая к себе в последнем, горячем объятии любимых и сыновей. Драматизм этой сцены подчеркнут идущей из глубин народного фольклора метафорой. Она при этом воспринимается в картине Т.Тогусбаева и реальной жизненной деталью. Опрокинут высокий сосуд, льется на землю густая белая молочная струя, символизируя резкое нарушение спокойного созидательного течения будней.

Во втором ярусе движутся, чтобы присоединиться к отряду,

трое всадников. Наклоны их фигур, прямые четкие линии шей и ног коней своим согласованным ритмом в сравнении с анархией первого плана вносят в полотно признаки упорядоченности, а вместе с ней усиливается ощущение уверенности.

Третий план, где далеко отстают друг от друга двое молодых, замерших в сдержанном прощании, всадник, подающий знак отставшим, разбросанные по холмам фигурки провожающих, производит впечатление строгой печали. Но в этой сосредоточенности, как будто отрешенной печали исподволь зреет зерно будущих побед. А сами эти победы закладываются живописцем в сомкнувших плечи и ряды конниках, скрывающихся за горизонтом в последнем, четвертом ярусе полотна. Плывущие над ними облака претерпевают в густой зеленоватой синеве неба ряд волшебных превращений. Воздушные гиганты обращаются в нежных тонкошеих лебедей народных легенд, и, наконец, становятся самолетами, горящими алыми победными красками.

Картина Т.Тогусбаева «Степная баллада» густо насыщена метафорами, символикой фольклора. Способность художника органично соединить фольклорные элементы с образным отображением реальной нестершейся в памяти народа исторической ситуации придает полотну особое звучание. Она ставит находки живописца в ряд обращения к глубинам народного сознания в поисках живописью языка адекватного национальной ментальности.

ОЛЬГА КУЖЕЛЕНКО (1911 – 2001)

ПОРТРЕТ НАРОДНОЙ АРТИСТКИ КАЗССР

ЗАМЗАГУЛЬ ШАРИПОВОЙ В РОЛИ КАРАГОЗ. 1978

Это произведение с полным основанием можно отнести к самым эмоциональным и редким по своей типологии казахским портретам. Замзагуль Шарипова изображена здесь в роли Карагоз, исполнение которой принесло актрисе заслуженную славу и безмерную любовь зрителей.

Художники Казахстана часто и охотно обращались к созданию



галереи образов театральных деятелей. Работы Ольги Кужеленко занимают в этом ряду одни из первых позиций, как по числу, так и по своему живописному качеству.

Чаще всего портретисты довольствовались двумя портретными схемами: торжественным, полным спокойного величия предстоянием избранного героя перед зрителем или лирическим образом

актера в момент глубокого раздумья. Изображения актера непосредственно на сцене крайне редки в нашем искусстве. Кужеленко остановила свой выбор на этом, возможно, самом важном для существования лицедея временном отрезке, когда он, полностью стерев свою личность в угоду актерской личине, царит на подмостках.

Художник создала прекрасный и редкий портрет-состояние. Избрав такой сложный тип портрета, она еще более усложнила задачу, обратившись к передаче образа героини в кульминационном по чувственному и трагическому накалу эпизоде пьесы, когда Карагоз после крушения всех ее надежд и публичной расправы становится безумной.

Несомненно. Кужеленко вступила на очень трудный и скользкий путь. Художников часто подстерегает здесь опасность стилизации, замены лика пустой гримасой. Передача душевной или физической боли, чрезмерных страстей относится к числу самых трудных проблем в изобразительном искусстве. Кужеленко пре-

красно справилась с поставленной задачей и смогла найти адекватные пластические ходы, которые в итоге привели к созданию полнокровного и цельного образа.

Основным центром притяжения полотна стали глаза Карагоз, сверкающие лихорадочным блеском, который словно наэлектризовывает картинное пространство, наполняет его постоянным напряжением, заставляя зрителя вновь и вновь в неизъяснимом тоскливом беспокойстве обращаться к лицу героини.

Порывистый взмах рук Карагоз, будто отстраняющей от себя тьму безумия и людской злобы, очень точно подмечен художницей.

Она постоянно пользуется тончайшим приемом контраста, чтобы ослабить тяжесть эмоционального строя изображенной сцены. Болезненно-волнующую красоту образа подчеркивает усиленное в живописном произведении графическое начало: работа с пятнами белого и черного, хрупкость и ломкость абрисов, сопоставление неоформленной массы растрепанных волос и изящного силуэта.

В мощном по аккорду страстей полотне незаметно, словно под сурдинку, звучит колористическая гамма. Нежные опаловые и голубые тона, царящие на холсте, усиливают темный блеск бездонных глаз и ослабляют объемный эффект фигуры, делая ее почти бесплотной, тающей тенью.

Сама заданная тема надломленной красоты подсказала автору картины эмоциональный живописный слог. Точно взятый тон помог передать многомерную трансформацию «образа в образ», великолепно отразив блистательное перевоплощение актрисы в свою героиню.

ШАЙМАРДАН САРИЕВ (1937 – 1988)

ТУРАР. 1967

Один из ярких представителей изобразительного искусства Казахстана шестидесятых-семидесятых годов двадцатого века – Шаймардан Сариев, художник, изучавший европейскую систему ценностей, как модель для отечественного мироустройства.



В своем творчестве, темпераментный по характеру художник, стремится выразить в первую очередь скрытые от поверхностного взгляда эмоциональные струны человека. Именно в его творческом подчерке в большей степени отражаются влияния культуры мирового авангарда двадцатого века.

Все искусство мастера посвящено собственному миру, жизни окружающих его людей, предметов, пейзажа. Он один из немногих, кто почти отка-

зывается изображать родные просторы с традиционных позиций, а широта и крупномасштабность форм (отличительных признаков народного искусства) во многих его композициях – явление скорее заимствованные, чем ментально свойственные художнику.

Он устремлен в будущее, он проводник все разрушающей машины времени, для которого нет надобности «цепляться» за прошлое. Но не следует думать, что художнику безразлично собственное лицо, его идентичность не только в мире искусства, но и в микромире собственной национальной принадлежности для него очень важна.

Особый интерес к своему времени выражается в его пристальном внимании к образу человека, в ликах современников он искал приметы эпохи и яркое тому свидетельство – целая серия портретов.

Сложность духовного начала в человеке наиболее полно выражено в «Портрете Турар», одного из наиболее известных и очень тонких работ мастера.

О том насколько эта тончайшая струна, глубоко ранимая тема для художника, свидетельствует все творчество мастера, через свое окружение он стремится разглядеть происходящие трансформации в собственном сознании.

«Портрет Турар» написан мастером явно под впечатлением и самого образа юной девушки и не без прямого заимствования из художественной практики мирового авангарда. Правда, принято считать, что мексиканское искусство являлось примером для казахских мастеров середины двадцатого века.

Образ «Турар» в большей степени отсылает зрителя к женским ликам А. Модильяни, не столь известного и тем более популяризируемого в те времена в бывшем Советском Союзе, сколько, вероятно, случайно увиденного. При этом колористическая гамма полотна – в поле его постимпрессионистических штудий, он длительное время увлечен сезаннизмом и приметы влияния отчетливо «прочитываются» в цветовой лепке фигуры портретируемой.

Образ хрупкой юности, женственности, и бездонной глубины внутреннего мира человека отражен в портрете девушки, спокойно взирающей на посетителей с той стороны полона. Она не столько позирует, сколько, застыв на мгновение, смотрит на зрителя отсутствующе-присутствующим взглядом.

О том, что это наша соотечественница свидетельствуют этнические черты, одежда и традиционно повязанный по моде того времени платок. Платок – символ женского одеяния в русско-советской культуре, но в конкретном случае он был модным во всем мире, поэтому здесь повторение вслед за Европой на моду и стиль его повязки.

Так одевались девушки конца шестидесятых – самого начала семидесятых годов двадцатого века: более чем скромная верхняя одежда и деталь – платок. Если столь незамысловатый прием в одежде – прямая отсылка ко времени и месту, то во всем остальном все вне времени и вне конкретного пространства. Человек погружен в себя, он хрупок и, кажется, беззащитен. Однако это кажущееся, на деле художник, как и в свое время А. Модильяни, словно

боится глубин глаз своего персонажа, интуитивно понимая, какая там бездна.

За трогательным мягким ликом – беззащитность, но прямая осанка, свидетельствуют о внутренней силе воли, и в то же время покатые плечи, с почти безвольно опущенными руками. Такое ощущение, что автор говорит о казахской женщине способной молча переносить все тяготы жизни. Спокойное и тонкое лицо говорит о доверчивости, но за «космической» глубиной глаз – все же неразгаданная тайна ее души.

ШАЙМАРДАН САРИЕВ (1937 – 1988) РЫБАКИ. 1971



Художник последователен в своих интересах к новым для казахского искусства формам выражения художественной мысли, активно использует технические особенности письма постимпрессионистов, фовистов, и он один из тех мастеров, чья жизнь пришлось как на

времена относительной «оттепели», так и на времена брежневского застоя.

В поле интересов Ш.Сариева и темы труда, что востребованы государственной машиной времени, и собственное современное ему окружение и, конечно, традиционно этническая культура. Руку мастера отличает стремление изображать не грандиозные события,

даже если и обращается на темы трудовых побед. Он и в рамках соцреалистических канонов ищет обыденные, но не менее важные моменты жизни человека.

Когда художник обращается к современности, то в облике людей новой формации есть не только печать романтических утопий эпохи «великих свершений социализма», ему удастся отразить образ человека, которому уже не вернуться назад в номадизм. Он свидетель поколения казахской нации, что в полной мере изменилась и находится в иные формы бытия, однако культурные коды номадизма проскальзывают в этом новом для них пространстве.

Таковыми предстают и рыбаки из одноименного полотна художника. Композиция отражает срез времени людей, занятых обыденным трудом. Обыденность ситуации выражается во всем: в естественных позах, в расположении «случайно» разбросанных рыбацких лодок, общей размеренности ритмов. Пластические приемы фовизма, примитив, символизм – все использовано мастером в этом произведении.

Эффект фотокадра позволяет автору акцентировать внимание на фигурах людей, композиционно образующих треугольник. Каждый персонаж увлечен своим делом: обработкой рыбы и подготовкой снасти заняты женщина и мужчина средних лет, несколько праздно представлен молодой человек, читающий с листа.

Между персонажами нет диалога, но автор дает явное ощущение кровной близости, словно это традиционный семейный круг. Художник собрал людей так, как обычно собирается семья в юрте. Да и плот (лодка), на котором они сидят, во многом напоминает очертания жилища, и характер деятельности схож с размеренным ритмом хозяйственной работы традиционного быта, где хозяин, как правило, мастерил из кожи и дерева, металла, а женщина всегда хлопотало у огня с приготовлением пищи. И только лодки, разбросанные вдали, свидетельствуют о том, что здесь – то же рыбаки.

Трехмерность пространства передается перспективным сокращением дальнего плана, точным отражением ракурсных сокращений, но фигуры и детали композиции предельно обобщены, их силуэты линейно подчеркнуты, вырезаны. В этой условности ком-

позиционных приемов много общего с принципами народного творчества: пересечение примитива и традиционного орнаментального понимания поля картинной плоскости. В целом полотно приобретает символично-знаковое звучание, столь характерное народному творчеству. Здесь не нарратив, а символ новой жизни, которая столь же размеренна и спокойна в своем течении, как и прежде.

Художник не разрушает форму цветом, он ее моделирует с помощью его плотности. И неизвестно, что же больше волнует мастера: только форма изображения или сам образ? Формалистические поиски в живописи Казахстана середины двадцатого века только набирают обороты. Художник словно пробует саму систему формалистического подхода к построению своего произведения, а результат – выразительность общего строя композиции, символизирующей о прочности позиций традиционной культуры.

В полотне нет пафосности, нет и той, встречаемой в его работах монументализации, напротив, налет камерности позволяет мастеру показать тему труда, как бытовую сцену, но полную при этом глубокого смысла и значения.

ЖАНАТАЙ ШАРДЕНОВ (1927 – 1992) ГОРЫ АЛАТАУ. 1970



Искусство Жанатай Шарденова принадлежит периоду оттепели, когда мастер в отличие от всех своих коллег по цеху, одним из первых в поисках новой системы выра-

жения в станковом искусстве стал экспериментировать. И эксперименты начал с традиционного материала живописи: масляных красок. Во всем остальном он тоже следует общей устремленности казахских мастеров изобразительного искусства: использовал импрессионистический опыт мирового искусства, постимпрессионистическую весомость и смысловую содержательность цветовой палитры, колорита.

Его произведения полны такой силы энергии, что трудно поверить, что написаны они в размеренной обстановке. Кажется, что на одном дыхании создается полотно, пока чувства и эмоции находятся в том состоянии духа, когда следующий миг, естественно, его уничтожит, и будет все совершенно иным.

Художник долго искал свою «линию» в искусстве, во многих его пейзажах раннего периода видны «следы» этих поисков, где мастер обращается к образам городского пейзажа. Индустриальная тематика, правда, пишется с натуры, поэтому это этюдные штудии в принципе. И тем не менее материальная весомость, впоследствии очень характерная для полотен мастера, уже начинает выстраиваться за быстрыми динамичными (плоско-линейными зачастую) мазками кисти.

«Горы Алатау» — произведение уже зрелого периода и полностью отражает ту энергию, что мы встречаем в его творческом подчерке.

Колорит произведения передает состояние природы нашего региона. Сиренево — голубые, с вкраплением глубоких синих тонов — цветовая гамма соответствующая природе алматинских окрестностей, родным горным пейзажам. Сезон года и состояние погоды лучше всего отражается светлыми белыми цветами, что покрывают землю. Холодные переливы красок пересекают нервные линии горных рельефов, внося экспрессию и общий динамизм композиции.

Постимпрессионистическая техника письма дает мастеру возможность и отразить этот мир, которым он восхищается, и выразить свои мысли через экспрессивную стихию мазка.

Движение кисти художника осязаемо и предельно выразительно по своей точности в массивной лепке формы. Он работает не

пятном и линией, а как скульптор, массой и объемом. Объемная лепнина практически «свисает» с поверхности холста, она груба в своей материальности. Что-то от грубой и сильной материальной сути самой природы в произведениях художника. Он обнажает дионисийскую ее суть, стихию относительного мира вещей в ее лоне. Она холодна и сильна в своей холодной грубой материальной форме, она может поглотить, и человек утонет в ее недрах, где нет ничего от сентиментальных восхвалений, как это присуще многим казахским живописцам.

Бурлящий динамичный и сильный мужской облик имеет природа по-шарденовски. Она зафиксирована словно в минуты накала страстей, почти сексуальная окраска ощущается, от ее неумной материальной стихии. Все это ощущение передается посредством лишь техники письма и пастозностью мазка, это и есть система в выражении не столько мысли, сколько чувств.

Динамичная стихия мира трактуется быстрыми, предельно смелыми, энергичными движениями кисти мастера, что лежат на поверхности холста, но при этом очень тонкие колористические перемены цветов, их смена столь же тонка и богата. Мужественность и мужская грубость, приводящая в «дикий» восторг от этого «дикого» животного начала природы, транслируется массой, количеством красочного материала.

Природа – это живой мир, это вулкан, которому свойственен собственный ритм, и которая обладает всеми присущими плоти свойствами. Плотское начало природы, энергия, что имеет прямое отношение к рождению, к изменению и смерти. Так воспринимается полотно Ж.Шарденова, безусловно, очень яркого представителя творческой личности в искусстве Казахстана.

Он использовал тенденции искусства своего времени на то, чтобы искать ответ на свойственные человеку вопросы: где грань между абсолютным и относительным в этой реальности, и что есть реальность данная? И за скрытым под покровом холодных оттенков пейзажем – буря внутреннего мира самого человека. Художник плоть от плоти той же материальной плоти своей земли.

**ИВАН БОНДАРЕНКО (1928 – 1994)
НА ЧАРЫНЕ. 1972**



Цветовая и структурная экспрессия пейзажей Ивана Бондаренко стала заметным явлением в развитии казахской живописной школы 1970-х. В первую очередь его увлекал пейзаж. Монументализируя природные мотивы, он

приближает изображение к знаку. Начинал И.Бондаренко, как ученик А.Черкасского, с увлечения импрессионистической манерой. Его праздничные натюрморты, купальщицы, городские пейзажи стали хрестоматийными образцами казахской живописи периода соцреализма.

В 1970-е годы пейзажный жанр Казахстана эволюционирует от живописи-констатации к живописи-анализу. Импрессионистическая тенденция окончательно преодолевается, уступая место семантически более сложным художественным формам. Процессы переосмысления существующих культурных парадигм актуализируют новые методы и образы живописного постижения мира. В пейзаже И.Бондаренко «На Чарыне» природный мотив концептуально осмысленный, получает философское прочтение.

Автор уходит от конкретности. Его интересуют «чисто» живописные задачи – внутренняя гармония произведения, его тональная, цветовая выразительность. Сюжет – вторичен. Его главный персонаж – природа, лишённая частностей, природа как вопло-

шение объективной красоты, она – произведение Бога. Поэтому, включая в композицию строения человеческие, художник просто отдаёт дань «требованиям времени», а не потому, что видит в этом необходимость. Его замысел не предполагает смысловую нагрузку в деталях мира «человеческой», рукотворной природы. И.Бондаренко трактует тему отвлечённо-поэтически.

Экспрессионистическая линия в пейзажной живописи Казахстана возникшая в 1970-е годы выразила многие важнейшие философские и мировоззренческие установки эпохи. В заострённости цвета и формы проявились тенденции к жажде обновления, к освобождению от догм социалистического канона. Новаторство в области образно-пластического выражения, сосредоточенность художника на внутреннем, личностном видении, будут адекватны императивам времени, получившим зримое воплощение в творчестве Ивана Бондаренко.

«Художники-шестидесятники» активно осваивали опыт стилистики XX века, решались на «философское» обозрение пространства бытия. В искусстве 1970-80-х нарастает драматически напряжённая интонация – сравнимая с острым чувством ностальгии по уходящим традиционно-степным ценностям кочевой культуры. «Главной причиной, определившей сразу же и привлекательность, и некоторую статичность направления, была потребность в действенном – через тему и её интерпретацию – диалоге нового поколения художников с новым поколением зрителей. А зритель был воспитан на изобразительно-узнаваемой форме, только через неё он мог понять смысл послания. Поскольку люди ждали от искусства ответа на наболевшие вопросы, новый тематический репертуар облекался в достоверную, монументально узнаваемую форму, этим обеспечивалась убедительность ответа. Экспрессия жеста, упрощение силуэта, преувеличение в масштабе, резкость в обрисовке ситуаций и характеров давались живописцам не просто, как бы открывались заново. Ведь даже такие понятия как метафора, иносказание, символ, условность в конце 1950-х обсуждались, оспаривались и утверждались как новшество!» [1, с.202].

Цвет в картинах И.Бондаренко обретает самостоятельное зна-

чение. Он формирует эмоциональную интонацию. Формально-знаковые композиции И.Бондаренко, с их лапидарно обнажённой семантической заданностью, синтезируют многие художественные традиции XX века. Отказ от светотеневой моделировки, а вместе с ней и от передачи объёма. Материальная вещественность, освещённость, фактурность – все эти дефиниции остаются вне поля зрения художника. В его живописи обостренно выражено индивидуальное личностное начало. Своё искусство он творит с горячим сердцем. Искреннее желание создать искусство основательное, вечное, приводит к появлению самостоятельного варианта философского высказывания, заключённого в символическую, конструктивно-выразительную форму. Природный мотив в работах И.Бондаренко всегда переосмысливается и превращается в символический знак, лаконичный и ёмкий.

Локальные цветовые пятна, заключённые в чётко обозначенные определённые границы – этот приём сближает его с живописью А.Степанова, Г.Мезенцева, В. Ткаченко, но композиционный ракурс и, как следствие, ракурс видения – иной.

Лишаясь конкретно-материальных, прозаических черт, сюжеты картин преобразуются в образную формулу, получают своё символическое прочтение, типизируются, очищаясь от мелких частности, от подробных деталей достоверности, переходят в иную плоскость – поэтическую. Эта тенденция ярко обозначается в творчестве И.Бондаренко.

1. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. — 416 с.

АБДРАШИТ СЫДЫХАНОВ (РОД. 1937) НА УБОРКЕ ТАБАКА. 1972

Абдрашит Сыдыханов – художник, творчества которого демонстрирует изменения во времени так же, как и творчество многих художников конца шестидесятых, семидесятых и особенно восьми-



десятих годов XX века. Со временем его творческие пристрастия претерпят еще более резкие изменения.

Начало творческого пути художника полностью соответствует соцреалистическому направлению, но уже в этот период

мастер обращает внимание на опыт модернизма и в его технике исполнения появляется условность и декоративность, свойственная как декоративно-прикладному искусству казахов, так и «матиссовский» взгляд на мир. Он пишет полные оптимизма произведения на тему трудовых свершений советского человека, пишет эпические картины на темы «Мангышлака», сельской страды, когда собирается урожай яблок и табака.

Особенно ярко идеалы соцреализма претворились в полотне «На уборке табака», где художник создает идиллическое пространство, когда женщины заняты не столько тяжелым физическим трудом по нанизыванию листьев табака на нить, сколько играют собранными листьями.

Листья табака, словно декоративные украшения, что можно носить, как декор одежды. На самом деле это очень трудоемкий процесс, когда сидя в сыром месте, полном приторного запаха от свежего табака, радости человек не испытывает. Но соцреализм требует поэтизации всех трудовых «подвигов» советского человека, и А. Сыдыкханов романтизирует ситуацию согласно установкам времени романтизма советского искусства с одной стороны, с другой – создает оду женщине, воспевая ее грациозность и одухотворенность, согласно традиционному национальному стереотипу, сложившемуся в этот период, когда прошлое – это тот же утерянный рай.

Линейная перспектива выстраивает глубину пространства, в котором на разных уровнях рельефа земли – цветущий край, россыпь деталей мирного пейзажа: растущие листья табака, трактор на одном из холмов, деревья, цепь белых горных вершин.

Идиллия находит полное завершение на переднем плане полотна, где почти в театрально постановочном варианте «расставлены» фигуры четырех женщин. Художник дает естественную пластику движения тела, но при этом обобщает все до той степени, что в результате мы видим игру форм и гармонию цветовых ритмов. В целом все воспринимается, как красивая детская игра с цветами или лепестками, когда жизнь вокруг полна лишь положительных эмоций и ничто не может нарушить эту идиллию.

В трактовках женских образов мы встречаем до боли знакомый прием: в искусстве социалистического реализма был фактически канонизирован образ строителя коммунизма. В данном случае это образ хрупкого, но очень устойчивого и цельного мира человека, свято верующего в свое счастливое настоящее, и в еще большей степени не сомневающегося в будущем. Иначе, как можно объяснить подобное утопическое мироощущение, когда человек строит «отдельно взятое» счастье, на месте столь далеком от идиллии.

Табак – это дурман, но его посевы в алматинской области, весьма внушительные в те времена, нуждались в рабочих руках, и женщина как всегда, выполняет эту тяжелую работу.

По произведению художника никак не скажешь, что это тяжелый и крайне неприятный труд. Его женщины хрупкие и сильные одновременно, вдохновенно «исполняют» свой «танец» на току, а не работают в поте лица.

Труд, как праздник, труд, как тема для игры, избирается художника и как объект для рефлексий в искусство начала XX века, матиссовский танец через соцреалистический канон.

Листья табака – гирлянды декоративных лоскутов, их линейный абрис только подчеркивает театральную, следовательно, условную, гармоничность этого утопического рая на земле. Если бы не название и не тема трудового подвига, что следовало воспевать советскому художнику, все можно было бы принять за некий да-

лекий и стабильно устойчивый миропорядок, где люди счастливо играют с дарами природы. Именно как дары природы можно было бы трактовать тему композиции, пусть даже дары эти выращены собственным трудом. Художник не может не знать, как непросто выдерживать долгий день за нанизыванием листьев табака, который сначала цепляют на длинную иглу, а дальше она продевается на столь же длинную нить. Ничего этого нет, потому что мастер свидетельствует не о тяжком трудовом бремени, а восхищается грациозной пластикой юных женских фигур.

АБДРАШИТ СЫДЫХАНОВ (РОД. 1937) ДОЕНИЕ КРАСНОЙ ВЕРБЛЮДИЦЫ. 1987



Монументальность в выборе как сюжета так и колорита прослеживается в произведении художника – «Доение красной верблюдицы», которая экспонируется уже долгие годы в Государ-

ственном музее искусств им. А.Кастеева. Колористическая одаренность художника, тонкое чувство цвета, грамотная композиция, легкий мазок широкой кисти – мастерство А.Сыдыханова, проявившееся в ранних работах и надолго оставшееся основным кредо мастера.

Восьмидесятые годы стали показателем апогея творческого пути художника. В полотне «Доение красной верблюдицы» чув-

ствуется явное стремление к созданию образа монументального, значимого, глубокого и даже, вселенского смысла. Изображение верблюда в картинах художников Казахстана стало своего рода показательным, явившись как символом космоса, так и символом стойкости и нерушимости.

В работе присутствует гармония живого начала, вода льющаяся из сооруженного водосбора-колодца несмотря на «соприкосновение» металла, стала в картине животворящим родником. Вторая небольшой диагональности композиции полотна, она разрезает ее на планы, параллельно идущим линиям желто-охристой земли, падающих теней.

Главные герои картины, с присущей для них спокойствием и неспешностью, женщина, сливающая в ведро надоенное молоко, вторая фигура женщины в алом, казалось бы, испепеляющем в цвете платье, гармонично расположены в композиции, немного прикрывая действие происходящее на заднем плане – доение верблудицы. Написанная широкими мазками фигура верблудицы, со вскинутой вверх головой, соединяет землю и небо, став тем самым объединяющей, стягивающей к общему знаменателю всех персонажей картины. Даже фигура мальчика в центре картины, с характерным для детей спешностью, игривостью не нарушают монументальное восприятие всего полотна.

Вчитываясь в произведение можно наблюдать интерес художника к символам, с последующей интерпретацией знаков во многих полотнах девяностых годов. Стала ли она отправной точкой в создании поздних работ мастера? Видится поиск художника не только в наработанных композициях и сюжетах, но и в смысловых, колористических, тоновых нагрузках. Выписывая большими пятнами героев картины, мастер уходит от бытоописательности, внося в картину философское прочтение. Это не просто день из жизни степного народа, но и одухотворенное, эпическое, изначально смысловое действо. А именно рождающее и кормящее, сохраняющее и воспитывающее существо – верблудица и, образ матери, символ – родительницы, охранительницы очага. Неслучайным видится изображение мальчика – свидетельство оплота и веры, надежды и будущности человека.

Абдрашит Сыдыханов начав свой путь в называемой в истории изобразительного искусства Казахстана группе «шестидесятников» прошел большую школу жизни, школу искусства. Ставя своей целью, создание профессиональной художественной школы, вместе с друзьями соратниками О.Нуржумаевым, С.Айтбаевым, Т.Тоғусбаевым, М.Кисамединовым и другими знаменитыми мастерами живописи и графики, А.Сыдыханов осуществил поставленные еще тогда, далекие шестидесятые годы задачи, а именно опираясь на традиции казахского народного искусства, внести как можно больше жанровости, с ее тематикой и сюжетами, своими художественными системами.

БАХТИЯР ТАБИЕВ (1940 – 1999) ПОЛДЕНЬ. 1974



Бытовой сюжет, посвященный прозаичной теме, не сразу осознается, хотя художник почти документально воспроизводит и традиционный интерьер, и традиционную обстановку, характерную для жилища казахов. Приготовлен нехитрый обед: дымящийся самовар, накрыта скатерть на полу, как и принято в кочевом

жилище, фигура ребенка, полностью погруженная в тень интерьера, — все замерло в ожидании хозяина, которого ждут к обеду.

Избирая столь простые сюжеты для своих произведений, художник тем самым стремится ввести нас в бытие человека, жизнь которого проходит неспешно и размеренно, каждый раз повторяясь и фактически не изменяясь, если судит по обстановке предметов интерьера, не претерпевшего существенных изменений даже в атомный век. Здесь полный состав известных в казахской среде вещей: кадушка для сбивания кумыса, уже традиционный с конца XIX века самовар, заварной чайник, скатерть на полу. Обыденная, предельно скромная одежда беременной женщины — представляет собой простую сорочку, что могли носить и далекие предки. Но бытописание художника выходит за рамки этнографической фиксации мира этих людей,

Необычность ситуации придает композиционный прием, когда художник переносит акцент с переднего плана, что было бы правильно с точки зрения перспективного изображения, на второй, где свет полуденного дня буквально вырезает часть того же интерьера и своей почти ослепляющей яркостью открывает пространство степи, фигуру женщины.

Внутренний мир, внутреннее пространство интерьера и внешний мир степи — все органично и мистично в своем контрастном союзе, и что — то неуловимо ускользающее присутствует в нем.

Там, где земля открыта и все видно на большом расстоянии, жилище хранит глубокие тайны в своих тенях, открытое пространство степи не означает, что человек столь же прост и открыт. Открытая дверь — привычная для кочевого жилища ситуация — не только через шанырак, но через открытую дверь инсолировалось пространство юрты.

Художник изобразил дверной проем, в который и врывается этот большой поток полуденного солнечного света, создавая полные контраста и глубины тени интерьера. Его слепящее воздействие создает пластическую игру цветовых переходов в композиции, где глубокие тени интерьера находятся в контрасте с потоком большого света.

В самом обыденном Б.Табиев стремится разглядеть нечто большее, чем просто текущий момент жизни. И действительно, это лишь одно мгновение, но почему-то кажется, что оно длится вечность.

Не передний план интерьера, а открытая миру степей пространство и будущая роженица – являются композиционным центром. Художник поместил ее в центр композиции, как главное действующее лицо, нарочито прямолинейно характеризуя грубоватую простонародность всего ее облика и естественность позы. Почти скульптурная обобщенность в лепке ее форм.

Скромный быт, медленно текущее время, постоянство смены дня и ночи – таким трактует нам художник этот мир. Он столь же устойчив, как и традиционная среда, даже в бурные времена двадцатого века будет существовать, пока есть ее носители, а здесь носителем и хранителем ее является женщина. Обыденность бытовой ситуации, которая кажется, длится до бесконечности.

Одним из достоинств творческого наследия художника является то, что он умеет передать таинственные сплетения мира вещей человека и окружающего его пространства как стихии, вне которой номад себя не мыслит. Б.Табиев не восхваляет этот мир, он его фиксирует и поражается устойчивости ее основ. В его творчестве нет места сладкому воспеванию «места действия» своей композиции, а здесь нет и романтизации, нет и открытой критики, но есть попытка осмыслить явление.

В других работах на ту же тематику присутствует налет символизма, иногда и романтические нотки звучат, при этом в наличии и приметы современности, что чаще всего открывается в деталях быта, как самоваре и другой утвари, в одежде персонажей.

В произведении «Полдень» – фрагмент времени и жизни людей, трактован повествовательно, а в ней – традиционное уже для самого художника сопоставление внешне-внутреннего в мире казахского этноса. Контраст дневного света и глубокой тени интерьера передают тот сложный клубок ассоциаций, что стоят за незатейливым бытовым рассказом.

БАХТИЯР ТАБИЕВ (1940 – 1999)
СОЛЕННЫЙ ВЕТЕР. 1996



Художник посвятил свое творчество Казахстану, казахскому быту, правда, национальная тема в искусстве мастера перерастает просто интерес к этнической тематике, это совершенно другое отношение к культуре прошлого, и оно далеко от умиления, утвержде-

ния национальной самости казаха, это взгляд человека со стороны, когда он свободен от шор национальных комплексов.

Идиллии в полотнах мастера никогда не было, иногда было что-то даже мистическое в том, как трактует художник союз человека и пространства его бытия, и он очень настойчиво изучал этот союз на протяжении длительного периода своего творчества.

Б. Табиева интересует жизнь в конкретной среде, равно как и сама эта среда; художник интуитивно создавал, какое влияние она оказывает на образ мыслей человека. Только с течением времени этот, как ему виделось, стабильный и почти неизменный, органичный в своих таинственных связях мир, трактуется им по – иному. Во многом события последних десятилетий двадцатого века определили «смену» приоритетов.

Так, по воле надвигающихся перемен, он откликается на события времени, на трагедию, которая разыгралась в течение всего нескольких лет и, что стало болью для многих людей – это тема Арала. Социальная тематика, поднимаемая художником, особенно

обострилась в период развала бывшего Советского Союза. Таким откликом на злобу дня являются полотна из всей серии «Арал», «Соленый ветер»

В произведении мастера очень сильно изменилось состояние природы, что всегда было предметом пристального внимания в его творчестве. Большие трансформации переживают и образы людей, а здесь это женщины с детьми.

Классическое символическое единство трех поколений, что мы видим в композиции Б. Табиева, выражают ту боль и страдания, которые выпадают на долю человека в моменты больших катастроф, когда он вынужден скитаться по свету в поисках убежища. Особую боль приносит крушение собственного, некогда органичного мира, а именно об этом данное символическое полотно художника.

Глубокие холодные тени и большие всполохи световых пятен в окружающем пространстве создают иллюзию движения и уже почти полной власти грозы, с непременным сильным ветром, что всегда являлась спутницей степей, а здесь она тем более повластная хозяйка ситуации.

Ветер почти до наготы обнажил фигуру молодой еще, но уже знающей тяжесть житейской прозы, фигуры женщины. Рядом с ней еще одна женская фигура с ребенком на руках, явно старшего возраста, и маленькая девочка, хрупкая фигурка которой очень трогательна своей беззащитностью. Все они вместе быстро удаляются от надвигающейся стихии.

Три поколения, изображение трех возрастных ступеней, как эстафета в жизни, всегда интересовала мастеров изобразительного искусства, Б. Табиев обращается к ней, как к символической проблеме выживания рода.

Что-то отчаянное во всплеске руки молодой женщины, закрывающейся от порывов ветра, а в ее обтянутой и оттого обнажающейся плоти – безжалостное время, что так скоро сказалось в обвисшей форме груди. Более устойчива фигура женщины старшего возраста, у нее суровое лицо и решительный шаг, она прижимает к себе драгоценный сверток.

Надо заметить, что природа полна катаклизмами и человеку

всегда приходится считаться с ее нравом. Но здесь, как и в периоды лихолетий, самая уязвимая часть человечества один на один с очередной грозой для жизни.

Пластика цветового мазка созвучна настроению картины: широкими плоскостями художник создает тревожное ожидание грядущего. Кровавое пятно за фигурами людей подчеркивает общее напряжение.

Произведение, конечно, не только о частном вопросе, его смысл гораздо глубже. Он о том положении человека, в котором оказались все в период развала страны, и последствий той деятельности, что привел человечество к очередной катастрофе.

Обращаясь к социальным проблемам века, Б. Табиев не изменил своей приверженности к однажды избранной тематике, та же особенность и в технике работы, что отличает его произведения. Но здесь изменился характер и стиль выражения – он нервный, словно рваный: есть причины, по которым надо бежать, потому что надо в очередной раз выживать.

БЕКСЕИТ ТЮЛЬКИЕВ (1955 – 1998)

ПРОВОДЫ ОТЦА. 1987

Основная проблема, занимающая художника Б.Тюлькиева – человек, его духовный мир, эмоциональное, психологическое состояние личности. Эта тема остается постоянной на протяжении всей его жизни.

Композиция картины «Проводы отца» Б.Тюлькиева необычна. Художник разбивает ее на несколько отдельных плоскостей: верхнюю – горизонтальную, и вертикальную нижнюю, которую в свою очередь, разбивает цветовым и композиционным делением на три вертикальных плоскости. Это напоминает ярусные алтарные композиции Северного Возрождения. Это не единственное сходство – выложенный красными и зелеными плитами пол тоже словно привнесен из того времени. Влечение Б.Тюлькиева к искусству Северного Ренессанса не случайно, исследователи отмечают особенное тяготение мастеров Северного Возрождения к субъектив-



ному, преувеличенно экспрессивному.

Сходство есть также в принципе выбора сюжета, который носит интимный, изолированный характер, и решается в индивидуально затрагиваемом аспекте внутреннего единства человека с миром. Важно отметить, что деление картины соответствует и тюркской мифологии о трехчастности мироздания. Эта тенденция совмещения европейского метода и азиатской ментальности проходит константой на всем пути развития казахской живописи.

Фигуры взрослых на центральной вертикальной плоскости, и фигура спящего ребенка расположены к зрителю спиной. В ниж-

нем правом углу красиво написанный фрагмент букета ирисов в прозрачном кувшине. Сочетание перспективного изображения в центральной части полотна, плоскостной правой и левой частей композиции, условно-объемной верхней части создает странное ощущение ирреальности происходящего. Колорит картины складывается из сдержанных красно – серо – зеленых оттенков, придавая ей глубину звучания.

Это произведение сразу вызвало интерес и специалистов, и зрителей. Приход и Уход человека в этот мир и из него, человеческая привязанность и потери, осознание человеком предопределенно-

сти некоторых явлений, осознания философской глубины этих вопросов в определенное время не избежать каждому. Б.Тюлькиев выводит, казалось бы, индивидуальный, личностный момент к широкому звучанию, значению, устремляясь к глубинному познанию смыслов, сути внутренней природы человека.

Совмещение разных жанров в одной картине – пейзажа, натюрморта – принципиально для творчества Б.Тюлькиева. Этот принцип специфично трактованного жанра встречается в искусстве Северного Возрождения, обычно с введением религиозных образов, и подразумевает вселенское единство природной среды, которая охватывает мир живого и неживого. В искусстве прошлого очевидно стремление передать вселенский пейзаж, что представляет собой символическую панораму мира, круга обитаемых земель в целом, где мельчайшая частица неразрывно связана с целым. Эти принципы глубоко прочувствованы Б.Тюлькиевым. Мастер чувствует себя находящимся как бы на стыке двух культур, но при этом четко идентифицирует себя именно как национального художника.

Склонность работать на большом пространстве читается уже в ранних работах Б.Тюлькиева. Он создает неоднозначные по содержанию, психологически сложные композиции. Семидесятые – восьмидесятые, пресловутые «годы застоя», требовали ответа на многие вопросы, которые не могли обойти своим вниманием казахские художники. Б.Тюлькиев также обращается к проблемам общества, но в его творчестве нет прямого, открытого несогласия, протеста, скорее в нем присутствуют философское осмысление проявлений жизни, понимание, ощущение вечности и преходящего, стремление выразить собственное мироощущение.

КЕНЖЕБАЙ ДУЙСЕНБАЕВ (РОД. 1959) НАТЮРМОРТ С ПЕЙЗАЖЕМ. 1978

На фоне лунной ночи написан один из лучших шедевров художника – натюрморт с пейзажем. В истории изобразительного искус-



ства известны несколько примеров картин, повествующих какое либо действие в ясную лунную ночь. Это великий Рафаэль с картиной «Освобождение ангелом святого», Архип Куинджи с его «Ночью на Днепре» и столь же удивительной «Украинской ночью», или же экспрессионистский Винсент Ван Гог со «Звездной ночью в Арле». Именами этих художников нельзя ограничиться, надо отметить, что толь-

ко в их произведениях мы видим самую сложную, избранную для основного фона картины время суток – ночь. В данной работе мы видим не столь действие, сколько статичность. Застывшая серебряная луна, пара лошадей, поникшие кроной в глубокий сон деревья, и только яблоки и груши, несмотря на сгруппированность в треугольнике, а также драпировка, выписанная «плывущими» мазками, придают картине мягкую динамичность.

В картине мастера серебрится буквально все – яблоки и груши на драпированном, визуальном созданном художником столе. Сама драпировка вытекает из деревянного колеса арбы как белая река. Ствол дерева, ставший опорой для колеса хоть и дан намеком, привносит в картину равновесие между правой и левой ее частями. Мирно пасущиеся кони, тихо пощипывая траву, не нарушают загадочного вечернего мира, увиденного художником. Создан ли этот мир художника личным воображением, сложно сказать, но видно как автор делит фон на два жанра. Это пейзаж и натюрморт на его фоне. Высокий горизонт придает полотну взгляд как бы из окна

дома. Плавные линии холмов, плотная звучная вечерняя зелень лугов, сочные фрукты, несмотря на их множественность, раскинутых как бисер, придали монументальность натюрморту.

В картине от света серебра луны, плотной зелени деревьев и темно-синей прохлады ночи, после знойного дня, веет мягким ночным ветерком. Автору знакомы эти сюжеты, много и долго наблюденные вечерние сумерки. Плановость картины, делящаяся и по цветовой гамме, не перегружена. Широкие плотные мазки – отличительная черта техники художника. К.Дуйсенбаев очень чтит творчество мастера французской живописи Камиля Коро, долго и кропотливо он изучал его картины, технику. Он не стал прямым копировальщиком, а только внес в свое творчество опыт и навыки европейских мастеров живописи.

Формальные приемы К.Дуйсенбаева – это укрупнение основных центральных структурообразующих элементов, сочетание больших плоскостных пятен. Его картина – о волшебном мире, о творении природы, о спокойствии и нерушимости извечного, начального.

КАМИЛЬ МУЛЛАШЕВ (РОД. 1944) ЧАБАН. 1979

Казахское искусство представлено творчеством многих народов и этносов. Камиль Муллашев – татарин по национальности, но его творчество полностью принадлежит искусству Казахстана.

Так полотно «Чабан» отражает мир казахских степей, природу степного края и образ человека, столь характерных для казахской среды середины и конца двадцатого века.

Это чабан не из традиционной глубины веков, это труженик нового времени, о чем свидетельствует очень простая и в то же время красноречивая форма одежды: сапоги, рубашка, заправленные штаны.

В произведении художника тема бытового жанра, характерная для искусства соцреализма семидесятых начала восьмидесятых



годов. Тема человека труда, который ставился в искусстве советского периода как самая приоритетная тематика, пропагандирующая идеалы коммунистической идеологии.

Но в произведении мастера степь и природа занимают основное место, человек на переднем плане, он молодой и сильный, но есть напряжение во всей композиции. И нечто суровое от самой природы, от силь-

ной фигуры человека, что заставляет задуматься о проблемах, завуалированных в полотне.

Природа степного края сурова, сильные ветры даже в солнечную погоду могут пронизывать, но для чабана это родная стихия, он не просто родился в ее лоне, он ее производное. Чабан советского времени на словах был окружен вниманием и заботой, на деле суровый край и сам труд мало изменились. И тем не менее человек, несмотря на то, что здесь изображен со спины (одна из сложнейших задач в изобразительном искусстве), несет в себе новую энергетику. Это современный советский строитель мифического, как выяснилось, коммунизма. Суровость общего строя композиции несколько перекликается с суровым стилем соцреализма, но произведение всецело отнести к данной стилистике невозможно.

Полотно художника повествует о реалиях современного бытия казахского села, называемого по-прежнему аулом, где традиционный труд продолжает существовать, но человек уже иной. Он полон энергии, полон сил и должен быть устремлен в будущее,

но перед нами очень прозаическая бытовая ситуация, как загон для скота, у которого изображен чабан.

Вдали пасутся лошади, ровная гладь пространства степи, в которой только ограниченные тона переливов цвета, выжженной солнцем и ветром земли; собака, лежащая у самого края полотна, спокойна и ее присутствие в большей степени вносит в полотно прозу жизни.

Художник использовал эффект фотокадра, когда объектив выхватывает из окружающего мира фрагмент. А «во чисто поле» обычный день, прозаичность обыденной ситуации, и только художник предлагает внимательно присмотреться к этой обыденности мгновения и увидеть в нем приметы времени.

Эта земля сурова своей открытостью, ведь ветер и солнце, не встречая преград, «обнажают» плоскость земли особым способом.

Одним из особенностей композиционного приема художника является изображение человека – главного «действующего лица» в произведении. Он стоит спиной к зрителю, это сложнейшая с точки зрения художественных задач система трактовки образа, когда через спину передается состояние персонажа или ведется рассказ о его жизни.

В изображении человека со спины сложно передать эмоции и чувства, однако художник сумел отразить типичные черты современного ему труженика. Его образ узнаваем по той свободной позе, в которой и уверенность и непонятное напряжение одновременно. Это только в сказках пастух может лежать и играть на дудочке, время принесло новые понятия и главное – мечты о будущем.

Человеку сложно ограничиваться только одними рамками. В крепкой фигуре угадывается и молодая удаля, и сила, и образованность – ведь в советском времени с безграмотностью было покончено. Перед зрителем не слабый и безвольный, покорный и легко управляемый человек, а полный энергии и, вероятно, амбиций представитель своего поколения.

Пейзаж столь же типичен в своей горизонтальной развертке и суровой характеристике: здесь надо знать ее нрав и особенности взаимоотношения.

К. Муллашев посвятил свое творчество не просто воспеванию нелегкого труда и быта современника, но создал нарративное полотно о новой реальности степного края.

ЕРБОЛАТ ТУЛЕПБАЙ (РОД. 1955) МОЛОДОСТЬ ХУДОЖНИКА. 1980



Стремительно вошедший в живопись Казахстана семидесятых годов художник Е.Тулепбай внес в нее столько свежих идей и новых мыслей, что, казалось, вместе с ним в атмосферу живописи ворвался новый мощный молодой мир. Не

раз затем его живопись претерпевала самые неожиданные изменения, но единым всегда оставался художественный принцип автора – пристальное пристрастное внимание к внутренней жизни человека, его отношениям с внешним миром, адекватность выверенного живописного строя духовному сигналу картины.

Полотно молодого на тот период художника посвящено особенной поре в жизни человека – юности. Непредсказуемым стало решение этой темы живописцем. Сложным, противоречивым, диалогичным и недосказанным предстал перед зрителем тулепбаевский вариант молодости. В нем скорее и больше вопросов, чем радости юной поры, ведь это не просто человеческая молодость, а молодость художника, сомневающегося, размышляющего, ищущего себя и своих путей в искусстве.

Но самое главное, в этой работе во всей полноте обозначилось духовное кредо автора – цельность мира при всем разнообразии его проявлений, цельность человека при драматическом противоречии его внутренних устремлений, вечная утешительная сила матери природы. Полотно назлектризовано внутренней энергией и внешней драматургической коллизией, активно в своем рассказе миру о нас – казахах, нашей жизни и истории, о магнетизме казахской степи, красоте казахских женщин и особой философии потомков кочевников.

Художник поставил себе непростую задачу сравнения и более того, столкновения мира европейского и восточного художника, сделал попытку понять присущие им разницу и общность. Неоднозначная в своей принципиальности картина – концептуальный этап и даже итог в творчестве живописца. Е.Тулепбай напрямую сопрягает классику европейской живописи и современность казахского искусства. На одном полотне художник изображает себя и самого Рембрандта Ван Рейна, гения европейской живописи. Помещая реплику из знаменитого автопортретного произведения Рембрандта с женой Саскией на коленях и совсем молодого казахского художника с его женой в пространство одной картины, он поднимает резкий спор, задавая зрителю вопрос одновременно самоутверждения и диалога полярных личностей и культур.

В этой картине на принципе обострения изображаемого сюжета живописец отстаивает свое право спорить, утверждать свои принципы. Он словно во весь голос говорит о том, что его внутренний мир, мир потомка кочевника также глубок, также нужен современным людям. Утверждает, что философия, вынесенная из веков степной истории мудра и универсальна, и может дать людям искомую гармонию, утраченное в наше сложное время душевное равновесие.

В пространстве одной «мастерской художника» силой живописного мастерства Е.Тулепбая оживает целый мир, мир культур Запада и Востока, уникальный мир личности с ее неповторимым взглядом на жизнь. Сила этого диалога – спора заключается в умении художника воссоздать его не только на уровне одного челове-

ка, одной личности, но в напряжении всего того груза наследия, что находится на их плечах каждого, пришедшего в этот мир.

С мажорностью и открытой радостью жизни, энергетикой счастья, заключенной в образах молодого Рембрандта и Саскии спорит автопортрет современного казахского художника и его подруги. Пламени горячего цвета и пылкого темперамента классика противопоставлена приглушенная гамма темных сочетаний и сдержанная пластика мягких, уклончивых движений. Прямой, не знающий сомнений взгляд Рембрандта сталкивается со скрытостью невидимых, уходящих от зрителя взглядов других героев. На резкое конкретное высказывание европейской культурной традиции казахский художник отвечает иносказательной, полной сложнейших и глубинных смыслов речью, традиционной для его национального менталитета. Гедонистической правде жизни классика художник противопоставляет пусть менее жизнерадостную, пусть в какой-то степени трагичную, но мудрую философскую мысль о человеческой жизни.

Характерным приемом композиции картины становится присущий творческой манере Е. Тулепбая геометрически точный расчет. Основной ее элемент – треугольник. Треугольник Рембрандта и Саскии, треугольник молодого художника и его подруги, их общий треугольник, вершиной которого становится дверной проем. На выверенную систему подкрепляющих друг друга треугольников накладывается четкая конструкция кессонов потолка, выстраивающая, встраивающая нижнюю ситуацию в некую основу, единую структуру. Необходимыми в этой композиции были дверь, символ прорыва в пространство реальной жизни, пространство будущего, и фигура ребенка, олицетворяющего само это будущее. Ребенок, возникая в недрах картины, устремленный к двери, – это одновременно и реальный ребенок и метафора выбора пути. Что ценнее, что истиннее для будущего, с каким багажом и наследием он устремится в свой путь? Что выберет будущее человечества – признание, примирение и согласие или неприятие и нестыковку этих двух то противостоящих, то согласующихся друг с другом миров? Этот вопрос, заданный когда-то художником, до сих пор остается открытым на жизненных путях современного человеческого общества.

Сравнивая правду Рембрандта и истину своего творчества, Е.Тулепбай пытается определить и понять, за кем же стоит будущее, за какой системой ценностей, западной или восточной, определяются будущие приоритеты человечества. Картина отражает напряженные искания самого себя, места своего поколения, своих сверстников и национальной культуры в океане мирового искусства.

ЕРБОЛАТ ТУЛЕПБАЙ (РОД. 1955) НОВЫЙ РЕБЕНОК В ГОРОДЕ. 1981



Созданная с разницей в один год картина Е.Тулепбая «Новый ребенок в городе» продолжает начатый им диалог художника-казаха, исконного жителя бескрайних и свободных степей с идеей урбанизации, городской среды, сначала иной и чуждой, а

потом глубоко проникшей в жизнь степи. В работе «Новый ребенок в городе» претворились воспоминания художника, отголоски той конкретной реальности, с которой он встретился в детстве в небольшом шахтерском городке Ленгере. Непривычным стал для него облик словно присыпанного углем серого города, люди – представители рабочего класса, их незнакомые лица, их пугающие своей резкостью отношения.

Сюжет картины «Новый ребенок в городе» связан с приездом в гости из аула в город ребенка – девочки, изображенной в цен-

тре картины. Одетая в нарядный национальный костюм, ожидающая к себе внимания и сама внимающая всему, что происходит вокруг, девочка кажется упавшей с чистого неба в эту темную, кажущуюся грязной комнату. Её окружают группы людей, не связанные между собой, не обращающие внимания на маленькую удивленную гостью.

Степной ребенок с чистой незапятнанной душой, попадая в город, вдруг остро ощущает его пустоту, отторжение, непонимание. Картина исполнена символики и метафор. Будущее народной души, его культуры ассоциируется художником с этой маленькой девочкой, такой открытой и милой, но одинокой и чужой для городской среды. И она, как и душа народа, как будто не видит для себя здесь места и понимания. Многозначительна символика темного, словно затрудняющего дыхание колорита. В нем синтезированы ощущение от реальной атмосферы пропитанного угольной пылью воздуха Ленгера и общая философская, достаточно трагичная мысль о социальном, духовном тупике общества, где задыхается все живое, нравственное, полноценное.

Отторжение, разьединенность человеческих существ в городе отчетливо читается в расстановке подчеркнуто локальных, ни сюжетно, ни композиционно не связанных между собой групп в этой картине. Реально и в то же время утрированно сюрреалистично выписанные фигуры взрослых персонажей создают пластическую подоплеку, необходимую для понимания поисков выхода из духовного тупика. Две фигуры, стоящие в левой части полотна, напоминают своим общим силуэтом очертания жетыгена, древнего казахского музыкального инструмента. Они в иносказательной, скрытой форме олицетворяют идею грозящей утраты. Утраты этого полноценного, воплощенного в девочке, мира традиционной культуры, поставленного в жесткие условия, вытесняемого не просто городом, но стоящей за ним чуждой и агрессивной цивилизацией.

Девочка существует словно в отдельном мире, который не могут запятнать страсти, пороки и отчужденность того социума, в который она попала. В этом мире разомкнутых связей между людьми, где каждый погружен в свой круг проблем, девочка – единственный персонаж с от-

крытым и приветливым лицом, со светлым взглядом, устремленным на окружающих ее людей и на зрителя. Но отделяющий ее круг словно делает ее невидимой для них. Также отвернувшись от изначального мира собственной национальной культуры, входило в жизнь поколение казахов, живущих в городе. Город – порождение иного мира, отрывал их от корней, от родных истоков.

В полотне исподволь, подчеркнуто иносказательно, через игру символов и метафор, проступает предельно напряженная, драматическая для нации проблема разрыва между двумя полюсами жизни одного и того же народа. Закладывается трагическое предощущение того, что может принести этот разрыв, отчуждение городских казахов от Степи, от степной культуры, если мы сами вдруг не задумаемся и не обернемся лицом, хотя бы мысленно, в своей душе, к живительным родникам наших истоков, нашим традициям и предкам, которые преданно ждут нашего возвращения, замкнутые в круг символа, круг магического оберега.

ЕЛЕНА КАРАСУЛОВА (1894 – 1980)

НАТЮРМОРТ С КОШМОЙ. 1974



«Натюрморт с кошмой» Е.Карасуловой продолжает добрую традицию казахских натюрмортов блестящей плеяды художниц национальной школы живописи А.Галимбаевой, Г.Исмаиловой. Обилие фруктов и ягод на фоне орнаментированного войлочного ковра с традиционным казахским орнаментом, дает характерное определение происхожде-

нию картины, что сразу же отличает этот натюрморт от его европейских собратьев. Чеканный силуэт металлического сосуда и подноса, сочная мякоть спелых фруктов написаны в едином цветовом ключе.

Первоначально, кажется, что художница делит композицию картины на два самостоятельных натюрморта. Слева основными предметами являются ваза с фруктами и долька сахарного арбуза, справа изящный черненный гравированный кувшин и гроздь винограда на серебристом подносе. Данное композиционное решение объединяет естественного цвета орнаментированный войлочный сырмак с излюбленным в прикладном искусстве казахов узором тармакты мүйіз и, разложенные на столе фрукты, яблоки, груши, гранат и кисточки винограда.

Преобладающим в картине цветом является красный и все его оттенки, от алого, малинового, терракотового до плотных бордо и краплага красного. Они блистают в спелом поделенном надвое гранате, в выписанных с блестящими боками виноградинках, в сочных хрустящих яблоках, в сладкой мякоти арбуза. Все оттенки дополняют и в то же время перекликаются с цветом узора сырмака. Низкий горизонт придает картине излюбленное еще французскими импрессионистами ракурс, вид сверху. Плоды и фрукты словно спадают с ковра и текут обильными реками. Такое обилие символизирует богатство и стабильность народа, его любовь к садам, земледелию и виноградарству. Ода, воспевание и хвала каждому фрукту, бытовой утвари, кувшину четко проявляется в натюрморте Е. Карасуловой.

Несмотря на этюдность характера картины, крупные широкие мазки, моментально схваченные в цвете предметы, художнику удалось каждому «герою» придать свой цвет, передать в целом колористичность, завершенность композиции. Живописность, сочетание холодных звучных и теплых мягких по тону цветовых решений придают картине необыкновенную свежесть. Смелые, отшлифованные до совершенства живописные мазки, придают картине фактурность, объемность, выделяя тем самым и самостоятельность каждого предмета натюрморта.

**АМАНДОС АКАНАЕВ (РОД. 1949)
ПОЭМА О БЕССМЕРТИИ.
ТРИПТИХ. 1985**



Еще в ранних произведениях последователя живописной школы шес-тидесятых-семидесятых, Амандоса Аканаева, видится наполненность энергии жизни, патриотического духа.

В его творчестве период 1970-80-х годов стал предельно напряженным, художник искал истину, Истину о жизни человека на Планете Земля. В его полотне «Поэма о бессмертии» идет беседа, активный диалог человека с вселенной, с миром. Поэт Олжас Сулейменов изображен декламирующим четкие строки своей поэмы о сохранении жизни на земле, о трагических событиях XX века, повлекших за собой череду страшных катастроф. Его поэма об истории, о пережитых народом в течение десятков лет и потрясших мир, атомных взрывах и их последствиях.

Влияние блестящей плеяды европейских живописцев на творчество художника благотворно сказалось в поисках своего, собственного языка живописи. Композиция и колорит произведения

говорят об этом. Выбор вытянутого по вертикали формата продуман заранее. Предстоящий перед зрителями герой показан во весь рост. Такой формат был излюбленным в творчестве испанских живописцев 17-18 веков. Данный формат вносит некую настороженность и напряжение в картину.

Драматическое звучание полотна передано с помощью контраста света и тени, яркого света бьющего на лицо и фигуру героя картины справа и глубокой, доведенной до черноты тени, а также выписанных клубов дыма на втором плане. Позади фигуры, по правую часть картины, почти под ногами людей, изображены сидящие в глубокой горечи и печали старушка-мать, ее лицо испещренное глубокими морщинами, безвыходность и упадок духа захватили все ее существо. В отвернувшейся от зрителя фигуре мальчика, по левую часть композиции, идет сказ о разрушенной молодости и несчастном детстве. Поэт будто спрашивает зрителя, за что страдают эти люди, неужто им уготована полная бед и разрушений жизнь.

Яркий свет на лицах героев и резко контрастирующий с плотной глубокой тенью фон отсылает нас к рембрандтовскому приему в живописи, благодаря которой, в отличие от Рембрандта, А.Аканаев усиливает экспрессивность характера портретируемой личности. Пафосность фигуры поэта с широко расставленными ногами дополнена жестами рук героя картины. Оттопыренные пальцы рук, жест возмущения, жест призыва в унисон с его речью, обращением к народу получают столь же ярко выраженную интерпретацию.

Духовная интонация произведения А.Аканаева пронизана нотой экзальтированного нравственного, эстетического идеала и, конечно же, раздумий, мыслей о противоречиях эпохи.

МЕЛЬДЕХАН КАСЫМБЕК (РОД. 1954) АУЛЬЧАНЕ. 1988

Произведение художника М.Касымбека «Аульчане» – посвящено рассказу о традициях степной жизни казахов. Казалось бы только затронуты будни, ежедневные, столь знакомые события аула,



но видится устремление художника передать «словами» краски философию жизни, любовь и заботу стариков к детям.

В картине – мягкой, эмоциональной, трогательной, повествующей о жизни, с ее повторяющимися событиями – беседой старцев, игры детей, хлопоты женщин,

сопряжено все многообразие мерной жизни аульчан.

Выпускник Московского государственного художественного института им. В.Сурикова, факультета живописи Мелдехан Касымбек, освоив мастерство и навыки европейской школы живописи, остался неизменным приверженцем восточного колорита. Следуя прирожденным правилам цветопластики Востока, он смог воплотить в работе многомерное, многоплановое прочтение разных интонаций.

Мастер часто обращается к данной теме, они звучали в картинах «Казыгурт», «Аульный дворик» (1984), «Семья чабана».

Окрашенное новыми интонациями, вызванными традиционными для аульчан вечерними встречами – действо, наполнено в картине неким таинством, несмотря на абсолютно знакомый сюжет обычных встреч во дворе. Мир картины вмещает и уравнивает разные полюса – всю полноту движения, восторга в фигурках резвящихся детей и статику покоя в мерном, застывшем, исполненным бытийственной сути беседы стариков.

Можно наблюдать стечение различных «измов» в одной только картине автора. Это множество европейских художественных течений ушедшего XX века, ставшие симбиозом, взаимопроникновением композиции Запада и красок Востока, бытийностью и в то же время таинством жизни. Может и не раскрывает художник в своей картине загадки века, однако он подневоль-

но отсылает нас в добрые, знакомые с детства любовь и заботу старших, непосредственность, беспечность, счастье, в беззаботное детство.

Темам диалога старости и детства посвящены многие живописные полотна. В истории живописи, это, к примеру, «малые голландцы», но мы знаем, что у них больше некой «игры», где-то юмор, чаще афоризмы, здесь же в картине М.Касымбека словно воссоздано некое внутреннее общение, наблюдение за детьми без дидактики и лишних слов. Бытовой жанр в европейском искусстве, посвященный этой теме чаще рассматривает мотивы сквозь призму смешного, комического, умилительного, в нем в первую очередь чувствуется камерность мотива.

В обращении казахского художника к теме общения стариков и детей есть совершенно другой нюанс. Здесь принципиально нет литературного сюжета. Напротив, чувствуется «сказанность» в молчании, некая предопределенность во взгляде стариков. В этом возвышении жизненного тона простой бытовой ситуации раскрывается идея художника – заботы о будущем не просто тех детей, которые резвятся под ногами стариков, а забота о будущем нации.

БАХЫТ БАПИШЕВ (РОД. 1958) СИМВОЛ ПЛОДОРОДИЯ. 1983

Со своеобразным живописным оккультизмом сравнима глубокая сосредоточенность, концентрация воли и возможностей, с которой идет погружение личности художника Б.Бапишева в тайны традиционной культуры казахского народа. Оно продиктовано стремлением провести связующие нити от прошлого в современность и, возможно, с их помощью предугадать, предвосхитить будущее нации.

Творчество Б.Бапишева постепенно превращается в развернутый пантеон тенгрианства, языческих верований тюркской архаики. Уже в одном из ранних произведений, небольшом полотне изображав-



шем тщательно выписанного стилизованного барашка, художник принципиально очертил свои духовные и мировоззренческие координаты.

Эту маленькую вещь можно назвать программной для творчества Б.Бапишева. Свой символ плодородия художник понимает и постулирует как исконно скотоводческий, принадлежащий кочевому народу, воз-

рождая и трансформируя в современной живописи, древний культ барана – не просто основы благосостояния кочевников, организующего начала традиционного хозяйственного уклада, но и одного из его тотемов-прародителей. Возвращая культ барана в живопись, отражавшую и преломлявшую события реальной жизни и сознания нации, он возвращает ей издревле сакральные тотемы и культы.

Конечно, барашки никогда не уходили с полотен казахских живописцев, разбредаясь по степи и холмам, они всегда составляли неотъемлемый атрибут «национального по форме» пейзажа. Но все же «Символ плодородия» Б.Бапишева стал манифестацией открытого перевода стрелок культурного сознания нации, возврата его «на круги своя». Перевода, проделанного через трансформацию в живописи культового отношения к барану – символу плодородия кочевого скотоводства. Еще более ошутимого после совсем еще недавно прозвучавшего с живописного полотна благословения черных пластов свежевспаханной целинной борозды.

Может быть сейчас, когда претворение национального сознания в культуре одолело многие этапы, раскрылось разными гранями, тогдашний шаг молодого художника не выглядит столь значительным. Но тогда, в маленькой заявке Б.Бапишева, развернуто расшифрованной чередой его последующих работ, был заключен принципиальный смысл, который можно сравнить с зашифрованным в художественный образ призывом к восстановлению национальной самобытности.

Живописец реконструирует в живописи тюркскую модель мира, национальный способ мировидения переводит в фигуративные, при этом вполне условные образы. Он акцентирует, что слияние собственной точки зрения на мир с ракурсом традиции осуществляется им на уровне сознательного выбора. Дополняя генетический код духа и крови, интеллектом, эрудицией, интересом к новым изданиям, посвященным истории, культуре, мифологии тюрков, Б.Бапишев восстанавливает в полотнах цельную, стройную систему тюркского мировоззрения. Восстанавливает, с помощью созданного им условного формального языка, специфики звучания цвета, атмосферы концентрированного молчания, таящего первозданные знания человека о природе и о себе.

Осознавая важность, поставленной им задачи воссоздания в живописи древней мифологии казахов-тюрков, и как всякий творец, внутренне сливаясь со своим творением, он создает в себе самом и, соответственно в собственных произведениях культ архаического мировидения. Культовым восприятием пронизано все в его работе, от внутренней позиции по отношению к изображаемому объекту, до претворения его в характере самой живописи. Присущий древним пантеизм проявляется в его живописи и на уровне понимания ценности каждой живой мелочи в божественном храме природы. Выписанные с кропотливостью работ вышивальщицы по шелку пучки шелестящих сухих трав вызывают в нем равноценный – глубинный и удивленный – трепет перед великим могуществом природы.

Б.Бапишевым разработан способ работы с формой или, вернее, способ создания формы произведений. Он говорит об особенном,

присущем ему декоративном даре. Декоративизм входит в его полотно единой структурой и отчетливой концепцией в сугубо восточном понимании его сути. Пронизывающий всю ткань полотен его декоративизм можно понимать как утверждение идеи гармонии и красоты мироздания, внутренней взаимосвязи всего сущего и единого порядка, пронизывающего мироздание.

Логика эстетизации изображения, предпринятая Б.Бапишевым в его полотнах, характерна для развития художественного языка, трансформации стилистики живописи этого периода. Здесь прочитывается новый подход к живописной поверхности. Художник уходит не только от живописной иллюзии, наблюдаемой реалистической, чувственно ощутимой и эмоционально узнаваемой, но даже и от живописной декоративности как гармонии цельных, обобщенных форм и цветовых сочетаний к принципиальной условности языка. Он осуществляет наглядность своего шага через эстетизацию самой живописной поверхности холста, делая ее в каком-то смысле самоценной. Подчеркнуто, а в некоторых случаях даже утрированно, подвергает процессу эстетизации не только объект, но и сам принцип условности. Доводит до сознания зрителя мысль о необходимости максимального преобразования факта реальности для превращения его в предмет искусства, причем преобразования мастерского, искусного, изощренного.

БАХЫТ БАПИШЕВ (РОД. 1958) ИНФАРКТ МИОКАРДА. 1987

События 1986 года в Алматы не оставили равнодушным творческую интеллигенцию: “Инфаркт миокарда” Б.Бапишева – отклик на эти события. Почти все художники данного времени пытались осмыслить происходившие события сквозь призму вечных ценностей. То, что никогда не теряет своего смысла – жизнь и смерть, любовь, верность и предательство.

Б.Бапишев в своем произведении воспользовался символическим языком искусства кочевников: здесь нет рассказа, нет описания тра-



гических событий, и все же есть глубокая душевная рана и боль. На полотне художника собраны традиционные формы искусства кочевников тюркского времени, по положению которых не трудно определить состояние души художника («каменная баба» – балбал – изображена в лежащем положении, в то время как кочевники ставили ее строго вертикально).

Фон для балбала – тускииз, традиционный атрибут интерьера кочевой юрты; лежащий балбал, птица на каменном изваянии – за всем нет никаких действий или характерного драматического напряжения форм, обычно в таких случаях передающегося автором через композиционный строй, колорит или иные средства.

Б. Бапишев сумел синтезировать весь, имеющийся «генетический» материал, с идеями современности, с поисками национальных кодов в культуре. Поэтому столько таинственного и столько мистического в полотнах мастера, ибо он обращен вглубь не столько временную, сколь стремится дать прямую связь с пространственной протяженностью этого мира: связи конкретного пространства и человека, его бытия и инобытия. Художник идет на поводу у традиционных представлений кочевников об аруаках – духах предков, которые непременно населяют пространство, но конечно, существуют в иной ее реальности.

Художник знает об общности и различиях в традиционных представлениях кочевников о мироздании, о системе взаимоотношений миров, гармонии в ней, нашедших прямое отражение на понятиях «статика» и «динамика» форм в классическом народном изобрази-

тельном искусстве, и соответствующих понятиям «мир живых» и «мир мертвых». В данном произведении все статично, все замерло в ожидании и осмыслении произошедшего события.

В передаче чувства боли, когда предательский удар нанесен в самое сердце духу места, сложно трактовать иначе как полное безмолвной глубины остановку времени, когда нужно погрузиться в себя, чтобы понять случившееся.

Предательство всегда обезоруживает, наносит боль, которую сложно пережить, особенно, когда вера утрачивается, сбрасывается пелена с глаз. Так произошло с казахской советской молодежью в годы «перестройки». И, пожалуй, ни один художник не выразил состояние «души, обливаемой кровью» так, как это трактует Б. Бапишев: без излишней патетики, без крика и надрыва, но с глубокой болью, что особенно выразительно «просвечивает» в полной тишине и внешнем покое, передавая состояние шока.

Б. Бапишев обращается к образу духов во времена, когда очень остро задето национальное самосознание казахов, когда он изображает балбал поверженным, а ведь это значит, что и духи предков страдают не меньше и что это вызовет волну негодования и в той реальности. Глубоко национальные истоки можно проследить в творчестве Б. Бапишева, когда художник пишет природу, камни, деревья.

Обращение художника к древним поверьям, представлениям, к религиозной мысли своих предков не является единичным примером в искусстве этого периода. Все, что происходит в полотнах молодого художника связано и с теми социально-политическими событиями, что не могли не оставить без размышлений о мире, в котором живешь.

В безмолвии композиции «Инфаркт миокарда» – констатация факта: в душе, как в выжженном поле, все пусто и тихо.

Вероятно, не случайно во всех последующих своих произведениях художник будет обращаться к духам, к пророкам, будет прославлять бога, поскольку найти утешение, или ответ на вопрос о своем месте и роли в этой реальности, художнику оказалось невозможно, и он буквально поглощен своими поисками духовного в пространстве современного ему мира.

ГЕОРГИЙ МЕЗЕНЦЕВ (1916 – 2006)
ПАРУСА НА ИРТЫШЕ. 1997



Георгий Мезенцев – художник, который высшим предназначением человеческой жизни мыслил занятия живописью, а к живописи подходил со строгой избирательностью настоящего гения. Главное место в его творчестве занимал пейзаж. Про картины Г.Мезенцева лучше всего было бы писать стихами, поэтическая канва угадывается в каждом его живописном произведении: от этюда до большого полотна.

К одним из лучших пейзажных произведений казахской живописи можно отнести представленную здесь работу «Паруса на Иртыше», написанную в 1997 году, когда мастеру было уже за восемьдесят. Г.Мезенцев, вообще, художник поздний, по-настоящему раскрывший свой талант во второй половине жизни. Чем старше он становился, тем смелее, свободнее и интереснее становились его работы. Даже формат полотен существенно увеличился в последнее десятилетие его жизни. Как будто исчезли скованность и робость, в 1990-х и особенно в 2000-х, он стал работать без оглядки на идеологические и формальные каноны и догмы, легко, неотомимо, без напряжения. Это лёгкость виртуоза, дарованная как награда за труд живописцу, который всегда следовал своему призванию.

Прекрасно изучив природные мотивы на многочисленных натуральных этюдах, он говорил через пейзажный жанр о вечном, о главном,

не отвлекаясь на несущественное, он выражал важное для себя, но адресовал свои произведения человечеству.

В полотне «Паруса на Иртыше» высокий ракурс позволил художнику передать всю выразительность широкой равнинной красавицы-реки, которая неторопливо и величаво несёт свои воды вдаль. Произведение просто источает спокойствие и безмятежность. Излюбленная палитра мастера, построенная на мягких не-контрастных переливах всех оттенков изумрудных, бирюзовых и синих цветов, созвучна текучим как песня, линиям, плавным очертаниям берегов и далей. Цвета насыщенные и глубокие, краски приглушенные, и только яркими акцентами – три подвижных штриха на середине реки – белые паруса, отражающиеся в глубокой синеве вод. Эти деятельные юркие, почти одушевлённые фигуры – энергичные персонажи, контрастно проявляющие характер природного пространства, которое разворачивается в картине во всей своей необозримости.

Но не только красота природного мира, от которой захватывает дух, предстает здесь перед зрителем. Гораздо более важное чувство, ярко выраженное в этом произведении – это чувство свободы, упоение простором, почти зримое, остро переживаемое ощущение полёта, которое возникает благодаря композиционному решению. Верхний ракурс, ракурс взгляда летящей птицы на поверхность земли, позволяет охватить и прочувствовать всю необозримость пространства как путь реки, как линию её жизни. Созерцательные, поэтические, философские интонации возникают благодаря такому характеру движения реки в картине – несуетливому, не обыденному, одухотворённому, значительному. Пейзаж Г.Мезенцева «Паруса на Иртыше» наполнен музыкальными ритмами, которые создаются цветовыми аккордами и тональными переходами. Река – как мелодия, разливающаяся далеко в пространстве.

В произведении «Паруса на Иртыше» природный мотив типизируется, превращается в новую идеальную реальность. Живопись-элегия, возвышенная и прекрасная.

Живопись последних лет открывает перед нами мастера, для которого, кажется, нет секретов, работающего легко, без напряже-

ния. Пространство и цвет становятся не просто главными выразительными средствами, а как бы героями всех его пейзажей. Его полотна, наполненные пространством до краёв, насыщены чувственным поэтическим переживанием гармонии мира.

Георгия Мезенцева по праву можно назвать одним из последних романтиков в живописи ушедшего XX века.

ЕЛЕНА БЕЙСЕМБИНОВА (РОД. 1941) СВЕТЛАЯ РАДОСТЬ МОЯ. 1995



Известная казахская художница, рисовальщик Елена Бейсембинова развивает славные традиции отечественного натюрморта, внося в этот жанр нерв нюансированного и сложного мироощущения современного человека.

В натюрморте «Светлая радость моя» каждый предмет становится объектом отдельного пристального внимания, размышления. Излюбленные ею в натюрморте вещи всегда окружены ореолом тонкой пелены прекрасного, умиротворяющего, неспешного сказа о бытии и надбытийности. Цветы и вазы, ракушки и бабочки, удобно расположившиеся на круглом задрапированном столе, главные герои картины. Каждый из них заслужил свое равное положение в пространстве полотна. Выбор вытянутого по вертикали формата контрастирует с округлыми формами стола и ваз, не нарушая общий строй композиции.

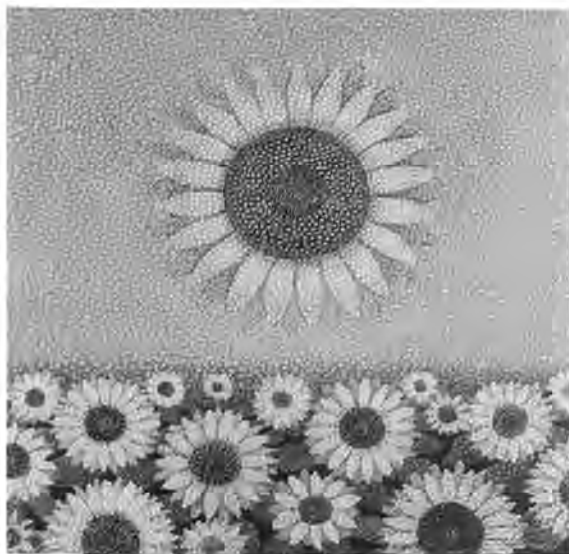
В маленькой округлой по форме стеклянной вазочке, выдвинутой на первый план, нашли себе место душистые розы, заявляя о себе как о главенствующих среди «королевских цветов», тогда как полевые цветы и веточки самых разных растений тесно расположились в фарфоровом кувшине. К ним, полевым цветам, слетелись еще одни любимые герои натюрмортов художницы – бабочки. Их присутствие настолько кажется естественным в натюрморте, что даже не подозреваешь о том, что единицы мастеров выбирают специально для своих картин изображения насекомых. Е.Бейсембинова же подчеркивает живость своих натюрмортов, «застывшую природу» она оживляет хрупкими бабочками, появляющиеся на фоне полотна в самых неожиданных местах. Такие приемы в живописи известны среди голландских мастеров натюрморта 16-17 веков, описывающих дивную флору и фауну в небольших камерных полотнах, но акцентирующих внимание зрителя на самых маленьких героях картины.

Нельзя не сказать об изысканном серебристо-сером с отсветом золота колорите картины. О том, что за сложная задача писать «белое на белом», знают, вероятно, все ценители изобразительного искусства. Ставя себе эту классическую задачу в данной и еще нескольких картинах, составляющих, пожалуй, цельный цикл, художница почти прозрачно, легко, изысканно ведет свой рассказ о бесценной красоте этого мира. Она внимательна и равнодушна к нюансам цвета, все оттенки перламутра, прохладных нежных голубоватых, теплых бледно розовых и золотистых цветов собраны в её полотне как в гармоничной колористической симфонии. Здесь практически нет просто белого цвета, он создается оттенками, играет на скатерти в золотистых лучах солнечного света и замирает в голубых тенях от ваз и полевых цветов.

Е.Бейсембинова отчасти восстанавливает, отчасти реанимирует в современной живописи технику письма лессировками, прозрачными тонкими мазками, создающими живописную ткань кропотливо в течение неоднократных возвращений к просохшему холсту.

Особый предметно насыщенный мир натюрмортов Е.Бейсембиновой раскрывает идею хрупкости окружающей человека вещной среды, её тонкой красоты и неуловимой атмосферы присутствия человека. Гамма самых разных оттенков пастельных цветов придают картине лирический тон. Увлечение художницей поэзией и философией чувствуется в общем камерном строе, в каждой маленькой детали перламутрового фарфорово-хрустального мира живописи Е.Бейсембиновой.

КАЛИОЛЛА АХМЕТЖАН (РОД. 1949) ПОДСОЛНУХ. 1995



Важными для национальной школы становятся поиски К.Ахметжана. В общем русле развития казахского искусства второй половины 1970-начала 80-х, они, возможно, не воспринимались как характерные, определяющие его основной ход и динамику. Интенсивное осмысление им эстетических принципов японского, китайского искусства

казалось тогда несколько неожиданным и даже не совсем органичным для казахской живописи, усиленно активизировавшей западную живописную традицию.

Сдержанный, вдумчивый анализ жизни как таковой, природы, человека, картины мира – творческое кредо К.Ахметжана. Отличительная, но также тяготеющая к традиции, черта его работ – уме-

ние воссоздать впечатление универсальной гармонии мира через, переживаемое каждый раз как впервые, благодарное удивление полнотой и полноценностью бытия.

В творчестве К.Ахметжана в целом и в картине «Подсолнух» в частности, чувство, непосредственное впечатление удивительно тонко сочетается с мыслью и анализом. Жизненные впечатления, конкретный мотив цветка трансформируется художником не просто в символ, он вживляется им в новую преобразованную мысленным анализом и до тонкостей выверенную форму. В её поисках живописец привлекает разные приемы от импрессионизма, пуантилизма до приемов классической японской графики.

Дробные удары цвета, живописные мазки предельно рассчитаны, создается впечатление почти математически точного попадания формы в намеченную живописцем цель. Главный герой полотна – солнце в виде огромного подсолнуха, царящего в голубом, брызжущем вкраплениями золотых бликов степном небе. С земли ему вторят другие такие же цветки, но уже поменьше, они разные, но словно из одного строя, вернее поля подсолнухов.

Геометрия форм, ритм неподвижных кругов подсолнухов подержан ритмом округлых мазков. Картина, кажется, создана на особом ощущении важности роли геометрических форм для композиции, но она в итоге живая, движущаяся. В общей статике композиции возникает ощущение внутреннего движения воздуха, его искрения, дыхания. Такое дыхание воздуха можно видеть в жаркие летние дни, когда нагретый воздух полон внутреннего движения, своей внутренней живой вибрации.

Солнце – подсолнух в интерпретации К.Ахметжана, почти языческий объект поклонения, своего рода казахский вариант славянского Ярила. Оно властвует над землей, из её глубин вызывает к жизни подобные себе цветки солнца.

В результате поисков формы К.Ахметжан приходит к созданию собственной живописной техники. Главным интересом, движущей силой и почти что героем полотен художника, становится воссоздание идеи света через цвет. В работе «Подсолнух» эти идейные и визуальные сплетения-плетения света и цвета для художника пре-

дельно важны, он словно себе самому и зрителю открывает собственную живописную лабораторию и смысловые координаты.

Произведение К.Ахметжана – это одновременно, плотно-настроение и плотно – раздумье. Форма произведения адекватна их содержанию. В продуманность масштабов, организованность ритма, декоративно-оптические соотношения, создающие условную игру удалений и приближений, увеличений и уменьшений К.Ахметжан закладывает сложный смысл и неуловимый баланс динамики равновесий, движущих жизнью человека и жизнью природы.

Живописная стилистика произведений К.Ахметжана – это очень индивидуальный синтез находок европейской, в частности французской живописи и художественных приемов казахского декоративно-прикладного искусства – сырмака, текемета, шия. Их отличает изысканная колористическая гамма, способность создать цветовыми ударами – повторами иллюзию пространства и света и, в то же время, выявить единое эмоциональное звучание полотна через его декоративные свойства.

Пристрастие и причастность художника к восточной эстетике ощутима в его работе с композицией. В ее строгой и лаконичной конструктивности преобладает плоскостность, присутствие пространства возникает в его работах через ряд тонких условностей, воссозданных на уровне живописной техники. Находясь на стыке западной и восточной культуры и эстетики, художник смог создать самобытный и выразительный художественный язык.

РУСТАМ ХАЛЬФИН (1949 – 2007) ВНЕ ЖАНРА. 1991

В произведениях Р.Хальфина плоскости цветовых пятен «организованы» соответственно с обретенной и прочно впитанной сознанием архитектурной практики – профессиональные навыки приучили мыслить гармонией линии и плоскостей. И, независимо от содержания, его полотна хранят эту воздушную среду сгармонизированных плоскостей.



Известно, сколь большое влияние было оказано Н. Стерлиговым в творческом становлении и формировании взглядов Р. Хальфина. Но творчество мастера пришлось на тот момент в истории страны Советов, когда устои соцреализма уже сильно покачнулись по всем просторам бывшей СССР. И «прибавочный продукт» в искусстве, о котором впервые было заявлено К. Малевичем, привел к тому, что художники Казахстана конца прошлого века также стремились к свободе выражения творческой мысли, они строят и утверждают версии по созданию своей «прибавочной продукции» в общую копилку модернизации мировой и собственной среды.

Произведения восьмидесятых-девяностых годов двадцатого века отличает большая гармония, в которой при всей философии в ее строении, есть влияние архитектурного типа мышления. Он мыслит пространственно даже, когда это пространство мерцает, когда оно, как вата, как будто сплавляет свои неровные и неточные контуры с окружающей условной «средой».

В своей очередной композиции «Вне жанра», используя минимум цвета, а точнее оттенки белого, серо-сиренево-голубые и черные цвета, художник создает некое условное пространство, утопленное в окружающем «облаке» белого, словно остановленное застывшее мгновение импрессионистического произведения. В целом ахроматическое полотно выстроено на цвето-тональных перепадах, что, как в абстрактных полотнах, создают иной слепок данной реальности.

Создается ощущение, что автор делает упор на понятия «часть» – «целое», «пустота» и «заполненность». Заполненность горизонтальной полосы и пустота окружающей ее плоскости – в очень активном «диалоге», что обеспечивается композиционным размещением, несколько сдвинутым от центра и строгой горизонтали.

Диалогичность абстрактных цвето-тональных плоскостей связывается с тем заданным направленным движением, что улавливается на уровне подсознания человеком. А именно, используя игру ритмического движения плоскостей, он создает условное динамичное пространство, по которому глаз человека быстро «проскальзывает».

Движение идет в двух пересекающихся направлениях. Быстрота движения организована взаимным положением трех цветовых оттенков, точнее черный цвет, как и должно, «натягивает» на себя, скользящий по всему полотну глаз человека, пересекая серо-голубые, сиреневые тона. Он же – есть пространственная глубина, композиционный акцент. Движение «ускорено» и общим положением горизонтальной полосы-фрагмента в «центре» белого холста, словно прорывая ее.

При всей условности, кажется, что это не фантастическое пространство, это в какой-то степени знакомое для казахской земли место. Только цветовая гамма иная, она «ватная», нет четких и резких границ плоскостей, сами плоскости из-за отсутствия локального покрытия воспринимаются воздушно. И это не «Осколки», что были популярны в живописи мастера достаточное время, где он изучает россыпь форм, некогда составлявшие целое. Это фрагмент некоего пространства в середине «пустоты» белого облака.

Кубофутуристические изыски привели мастера к осмыслению понятия все той же формы в искусстве, что вновь актуализировалась и будоражила мысли творческой интеллигенции позднего советского времени. Он изучает природу формы, изучает ее самостоятельное существование, в отличие от пластических возможностей чистого цвета.

Синтез импрессионистического видения мира, то есть важность понятия «цвет» и понятие «форма» и в искусстве и в целом в культуре человечества проявились в творчестве Р. Хальфина. Но импрессионизм сохранился только в передаче иллюзии движения цвета, в то время как форме он стремится придать состояние относительной устойчивости.

Р. Хальфин начинал, как живописец, вернулся к ней в конце своей жизни, когда тот же принцип моделирования живописной поверхности холста, нес уже иную информацию: глубокую душевную боль.

ЖУМАКЫН КАЙРАМБАЕВ (РОД. 1953) НОСТАЛЬГИЧЕСКИЙ МОТИВ. 2002



Одним из известных мастеров казахского романтического пейзажа является Жума­кын Кайрамбаев, чье творчество открывает страни­цы искусства 1990-2000-х годов. Избрав объектом вдохнове­ния природу и вещ­ный живой мир, он вносит свою лепту в дело продолжения традиций казахской пейзажной школы.

Необыкновенная, чарующая своей не­повторимостью, оби­лем разнотравья и

пышнокронных деревьев, местами потоков бурных речных и тихих озерных водоемов, граничащих пологих холмов и горных кряжей природа Казахстана, воплощена художником с чувством высокого, нацеленного на позитив, начала.

Его «Ностальгический мотив» в современной казахской живописи, свидетельствует о своеобразном подходе к решению композиций в пейзажном жанре.

Талантливый художник, в своем монументальном по настрою полотне смог передать сложную, динамичную, находящуюся в постоянном потоке трансформаций стихию эпического мира казахской природы.

Неповторимая красота природы претворена в картине как мистическое, тайно-одухотворенное явление. По своему духу, динамике, фактурности живописного письма, заложенной глубокой философской идее, картина Ж.Кайрамбаева, сравнима с произведениями мастеров английского романтического пейзажа как, например Уильяма Тернера или же с представителями французской, так называемой «барбизонской» школы живописи, его основателями Франсуа Милле, Теодором Руссо.

«Ностальгический мотив» написанный в жанре романтического пейзажа, зримо перекликается сюжетом с тематической картиной художников 1980-х годов. Мотив противоборства, противостояния света и тьмы – внутренний стержень картины. Сказочно красивые кони разных мастей, словно сошедшие из эпического сказания, дополняют художественное качество картины. Противостоящие сильному потоку ветра, свободно пасущиеся на степном раздолье, они выражают идею стоических героев века. Их не пугают ни ветер, ни бурный шелест листьев, ни темный небесный свод. Они как единое целое слились с природой-землей. А одиноко возвышающееся на фоне ковыльной степи монументальное дерево, словно пытается уберечь своих спутников от надвигающейся стихии.

Написанное размашисто, широкой кистью произведение подчеркивает моментальность действия, фиксирующего бурный жизненный поток, в художественной форме говорит о бурных событиях – изменениях, происходящих в молодом активно строящемся государстве.

ЗЕЙНЕКУЛЬ ТУСИПОВА (РОД. 1948)
ВАРЯТ МЯСО. 2003



Жизнь казахского аула – лейтмотив творчества художницы Зейнекуль Тусиповой. Люди и природа Казахстана переданы в работах Тусиповой с полнотой цельного душевного переживания, полны спокойного внутреннего достоинства и душевной красоты героини, занятые обыденными повседневными заботами.

Женщины в извечных хлопотах хозяйства, варят мясо, жарят баурсаки, или приглядывают за маленьким стадом барашков, столпившимся во дворе у глинобитных стен. Во всех этих сценах ощущается особая поэзия повседневной жизни. Обыденность предстает в них вечной и спокойной, радостной и грустной, жизнь человека, затерявшись в этих уютных или заброшенных дворах, то пугает своей неприютностью, то восхищает стойкостью к тяготам бытия. В конечном итоге она подводит зрителя к мысли о ежеминутной красоте и счастье бытия, хрупкой красоте любого, даже самого простого мгновения человеческой жизни.

Смелым и необычным является композиционное решение картины «Варят мясо». Мы видим, словно, срезанный кадром фотообъектива уголок двора у саманного дома. Здесь между его теплой золотистой глиняной стеной и отделяющей от улицы сплошной оградой идет обыденная повседневная жизнь казахской семьи. Склонившись над самодельным очажком, хозяйка в привыч-

ной сельской одежде, подвязанная белым платком снимает пенку с закипевшей мясной сорпы, в её руке деревянная сбита из досок крышка и деревянный ожау. Как бы откликаясь на чей-то зов, она повернула лицо к зрителю и мы вполне вправе предполагать, что её мир полон обитателей, тех, для кого она варит мясо и тех, на кого смотрит с таким вниманием и заботой. Ярko ослепительно горит в жарком солнечном дне пламя очажка, доверху наполнены эмалированные блюда – табактар. Как прекрасен, вечен и дорог сердцу традиционный сельский уклад, всеми средствами живописи говорит нам эта картина.

В колористическом диалоге теплых горячих тонов глинобитных стен, забора, огня, красных бликов на мясных блюдах и холодных синих оттенков платья героини, уголка вечернего неба и темных теней все же побеждает теплый тон. Тревожность синих нюансов вносит в полотно оттенки тревоги и то ощущение необходимой и реальной непростоты жизни, без которой картина бы воспринималась бы просто праздничной иллюстрацией на темы народного быта.

Лаконичный артистизм полотна – чисто внешняя сторона, притянутый его силой, зритель ощущает энергию природного дара, первозданность ощущения жизни, столь редкостную в наши дни. Избыточность творческой и человеческой энергии, способности с живейшим участием и теплотой воспринимать происходящее и воссоздавать свои чувства на холсте проявляется у З.Тусиповой и в специфической спонтанности самого творческого процесса. Она пишет быстро, словно играючи, не боясь простоты сюжетов, неприкрашенной обыденности мотивов, простоты черт узнаваемых лиц, мест и предметов, находя в них возможность, излить свою любовь к этому до боли знакомому миру.

Привязанность к реалиям родины прочувствована предметным и эмоциональным миром картины. Традиционный уклад передан в них узнаваемо, чувственно ощутимо. Эта работа принадлежит серии жанровых полотен, посвященной традиционному быту современного казахского аула, она раскрывает тихую поэзию его жизни, органичную слитность человека и природы, гармонию их взаимосвязанного бытия, живую связь и преемственность поколений.

Серия полотен, посвященная традиционному быту и жизни современного казахского аула, является кардинальной в её творчестве. Постоянно работая над этой тематикой, художница сумела найти свой подход, свою интонацию и трактовку этой дорогой сердцу каждого казаха вечной темы. Вероятно, именно эта естественность переживания жизни, органичная душевная слитность художницы с безыскусными мотивами её полотен придает этой работе и творчеству З.Тусиповой в целом удивительную и удивляющую мощь.

МАРАТ БЕКЕЕВ (РОД. 1958)
ТИХИЙ ВЕЧЕР. 2004



Произведения живописца М.Бекеева начала третьего тысячелетия имеют налет притчевости, они из реального пространства

проецируются в нечто вневременное и уже далекое и почти ирреальное.

Такая метафора появляется не без оснований. Художник изображает очень прозаичные мотивы, относимые в истории искусства к бытовому жанру, это мир маленького человека в полном смысле слова: дети, что сидят или лежат на земле возле собственного дома, возле «очага» своего дома.

Мир детства – мир столь цельный и столь хрупкий, столь сказочный и столь же реальный, как может быть реальным настоящее, происходящее непосредственно в действительности. И все же именно в детстве все окрашивается, ощущается так остро и так волшебным, что каждое мгновение приносит с собой массу новых впечатлений и новых эмоций – ребенок все их проживает.

Художник изображает свое детство как тот островок мирового покоя и гармонии, что может хранить только детская, безгранично благодарная память. Только ребенок способен быть таким наивным и таким доверчивым, вся его фигура пронизана этой трогательной душевной органикой с природой.

В произведении художника естественность и полное включение мира детства в то пространство, в котором он находится. Окружающая среда и мальчики фактически составляют единое гармоничное целое, дети «кожей», всем своим существом сливаются в реальный мир и в то же время они вне его пределов, потому что могут находиться на «иной волне», вне данности. Эта способность проникать в «материальное тело» конкретного и умение «слышать» весь космический мир одновременно – свойство только юности, ранней юности. Об этом, по всей вероятности, художник повествует нам в своем полотне, хотя здесь нет самого повествования, а есть нечто от притчи о детстве.

Художник изобразил двух мальчиков мирно беседующих, и только дымящийся самовар конкретизирует момент реальности, иначе мир детства можно было бы представить в несколько отвлеченном его выражении, потому что пространство словно «расплывается», так же, как и сам этот ускользающий миг времени в жизни

человека. Но остается память о нем и о том замечательном вечере, когда было так тепло.

Хрупкие фигурки детей расположились на пригорке, которая условно отделяет землю и чудное голубое небо, и взоры, спокойно беседующих мальчиков, обращены в эту даль, вероятно, воображая тот, пока для них далекий, но очень притягательный мир за пределами дома.

Минимальное «вмешательство» деталей в картину в виде самовара, что дымит «на сторону», «указуя» направление ветра, части палисадника, что неуклюже пристроилось к стене дома, только усиливают «поля» пространства, играющего важную роль в композиционном замысле произведения. Они подчеркивают границу между небом и землей, на которой маленькие дети органично вписываются в их лоно и кажется: мир всегда будет к ним так благосклонен и доброжелателен, как в этот миг.

Симпатизируя своим персонажам, художник не скрывает своего умиления пластикой движения детской фигурки: тоненькая шейка, хрупкие плечи, неуклюжие маленькие ножки, все очень трогательно и мило.

Естественно, полотно «заряжено» ностальгическими нотами, ностальгия по утраченным теплым вечерам, когда так просто было общаться вместе, в уютном маленьком уголке возле дома, как приятно дымит самовар, как приятно предвкушать будущее чаепитие в семейном кругу.

Ностальгия по моменту счастья, потому что только ребенок может быть счастлив тем, что его окружают близкие, дорогие люди и предметы. Он умеет быть благодарным и счастливым.

Тема детства в творчестве художника, вероятно, неслучайно трактуется как счастливый миг, техника «вибрирующего» письма позволяет мастеру изобразить тонкость и хрупкость этой гармонии. Он устойчив в нашем сознании, когда уже состоялся как счастливый момент, когда ничто не омрачило это мгновение жизни, и мы храним его в памяти, время от времени «заглядывая» в него с тем, чтобы вновь обрести ту устойчивость и душевную гармонию.

СКУЛЬПТУРА

Раздел, включающий шедевры скульптуры, дает обобщенное представление о творческих методах, художественных традициях и новаторских исканиях в казахской пластике. Одним из основных принципов описания скульптурных памятников стала нацеленность авторов на выявление специфических выразительных средств скульптуры, связанных с трехмерным объемом, материальной осязаемой формой, архитектурой пластических масс и т.д. Анализ отдельных произведений был подчинен общей логике становления и развития скульптуры Казахстана. Для успешного решения сложной задачи показать в частном проявлении воли художника общие художественные стратегии исследовательской группе было важно предварительно выявить и точно очертить основные стилевые и содержательные направления скульптуры Казахстана, связать их с социокультурным фоном, продемонстрировать неразрывную связь любого значительного памятника с духовными устремлениями эпохи, социально-политическими приоритетами, психологическими и идентификационными поисками.

Интерпретация шедевров монументальной скульптуры предполагает их рассмотрение в аспекте синтеза искусств: во взаимодействии с архитектурой, с пространственной средой, с точки зрения решения градостроительных задач и понимания масштабности образа.

Образы культурных героев нации всегда занимали умы и воображение скульпторов. В связи с этим, актуальным и значимым является выбор таких объектов анализа, как памятники Абаю Кунанбаеву и Чокану Валиханову в Алматы Х.Наурзбаева, памятника Чокану Валиханову в Кокшетау Т.Досмагамбетова и исследование

соотношения идеального и характерного в пластических решениях этих мастеров.

Современные процессы, связанные с осмыслением исторического опыта нации, привели к тому, что в культуре возобладало пластическое мышление: монументальная скульптура приобрела огромное значение как зримое воплощение исторической памяти, ценностных и нравственных императивов. Чрезвычайно значимым для современной монументальной скульптуры, представленной работами таких мастеров, как Е.Сергебаев, Б.Абишев, К.Какимов, Н.Далбай является, наряду с пластической убедительностью, сама программа памятника, его содержательная наполненность.

На примере детских портретов одного из основоположников скульптуры Казахстана Н.Журавлева и современного скульптора А.Жумабая можно представить произошедшие в этом виде изобразительного искусства изменения. Если скульптурный портрет Н.Журавлева опирается на нормы классического идеала, то произведение А.Жумабая демонстрирует использования всей палитры мировой скульптуры. От психологической характерности скульпторов старшего поколения современные авторы приходят к условному надиндивидуальному образу.

Наряду с монументальной пластикой были репрезентированы важные для понимания путей развития казахской скульптуры станковые скульптуры Р.Ахметова, Е.Мергенова, В.Рахманова, О.Шанова, Э.Казаряна, А.Есенбаева. Философские представления и художественные идеалы авторов, совпадающие с поиском пластических символов своего времени, раскрываются во всей их противоречивой сложности. Стилизация, диалог с европейской скульптурой XX века, подчеркнутая логика конструкции, передача экстатических озарений или опора на классическое искусство и бережное сохранение пластичности становятся неотъемлемой частью их разнонаправленного творчества.

Скульптурный раздел книги является абсолютно новаторским, так как впервые на примерах станковой и монументальной пластики предоставлена развернутая картина динамики профессиональной казахской скульптуры с момента становления художественной школы Казахстана до наших дней.

ХАКИМЖАН НАУРЗБАЕВ (1925 – 2009)
ПАМЯТНИК АБАЮ КУНАНБАЕВУ В АЛМАТЫ. 1960



Во все времена особое значение придается монументальным композициям, что должны пропагандировать государственную мощь.

Визитной карточкой Алматы советского периода стали произведения Х.Наурзбаева, что украшают, а точнее организуют центральные площади города. К таким монументам относится прежде всего памятник Абаю, на одной из самых центральных проспектов города – проспекте Абая.

Скульптор выполнял госзаказ в годы полного диктата соцреалистических идеалов в культуре страны. Но в отличие от традиционных ленинских монументов, образ народного мыслителя трактуется художником предельно правдиво и просто человечно. Нет в нем традиционного пафоса титанической фигуры, что превалировал в обликах вождей

революции, нет и гипертрофированной помпезности в статуе. Это понятно, художник создает образ человека, оставившего не просто глубокий след в памяти народа, а являющегося его духовным наставником и проводником.

Образ мыслителя, жившего в девятнадцатом веке, полностью связанного с глубоко традиционным обществом, каковым был казахский народ в то время, вместе с тем – это человек, опережающий свою эпоху, всей душой стремящийся к просвещению и осознающий необходимость прорыва своих соплеменников из оков старого мира.

Абай для казахского народа, в какой-то степени больше, чем А.Пушкин для русского. Он стоял в момент начала больших перемен в сознании своего народа, сам формировал его, оказал большое влияние на будущее. В данной связи ответственность художника, создающего образ столь большого значения для социума, огромна и, естественно, сложна.

Для автора скульптуры Х.Наурзбаева в целом присуще гуманистическое отношение к своим героям как к персонажам живым, что находясь в своем пространстве-времени, оказались в будущем, поскольку проецировали его всеми своими силами. Монументальные композиции, призванные пропагандировать социалистические ценности, опирались на свои позиции, но, как показывает история, и в рамках жесткого контроля художник создает произведения высокого уровня, отражающие эпоху. К таким произведениям и относится памятник Абаю.

Художник создал монумент в камерной тональности, хотя стоит он на возвышении и взгляд устремлен вдаль. Такие композиции типичны для советского монументального искусства. Но образ Абая – это типичный портрет уважаемого аксакала, большого человека, что всегда пользовались особым почтением и уважением в культуре казахского народа.

Каноничный композиционный прием, сложившийся в монументальном искусстве бывшего Союза СССР, конечно, «читается» в характерной устремленности фигуры вперед; так изображали почти всех вождей, когда надо было выразить идею «из прошлого в светлое будущее».

Деятельность Абая для казахского народа сравнима с просветительской деятельностью русских классиков, поэтому он и должен был олицетворять мысль о созидательной роли существовавшего в те времена государственного строя. Во всяком случае, деятельность Абая не нарушала идеологических устоев страны Советов, именно поэтому он и снискал право на создание монумента в свою честь в государстве, которое никак не было заинтересовано в какой либо форме свободомыслия.

Как человек девятнадцатого века, Абай мог нести не только национальные этнические черты казаха, но он и интеллигент новой формации. Очень прост его узнаваемый силуэт и мудрый взгляд, обращенный на открывающуюся перед ним ширь проспекта. Он открывает один из самых длинных и больших проспектов города и словно всматривается в его пространство, но взгляд, как и должно в степном краю, окидывает всю округу. Художник с пиететом и большим уважением отнесся к традиционному народному образу, к исторически достоверному лику народного поэта.

Время, в котором жил Абай, реконструировано лишь в одежде, простой покроем чапана, рука с книгой – все предельно просто, главное облик человека, озабоченного общими для его рода, вопросами бытия.

Проспект Абая перед монументом и горные вершины позади – прекрасное пространственное место в городе, точно характеризуют положение великого мыслителя, место которого в истории нации соизмеримо с его духовным основанием.

ХАКИМЖАН НАУРЗБАЕВ (1925 – 2009) ПАМЯТНИК ЧОКАНУ ВАЛИХАНОВУ В АЛМАТЫ. 1979

Шокан Валиханов – человек новой формации, задумчивый и молчаливый, всегда взвешенный в своих помыслах и деяниях – символ высоты и красоты духовных устремлений нарождающейся казахской интеллигенции.

Скульптурный образ Ш.Валиханова должен был олицетво-



рять человека высокого интеллекта, одного из передовых личностей не только казахского народа, но и представителя российского научного общества, участника походов на Коканд. Большой вклад в развитие культуры своего народа связан с его этнографическими исследованиями. Ш.Валиханов остался в памяти всех, кто его знал, как человек тонкий, с дипломатическим складом ума. И так же, как и Абай, он не мог не страдать из-за унижительного колониального положения своего народа.

Шокан Валиханов остался так же просветителем, проводником новой культуры, проводником по пути движения казахской нации к высотам европейской системы ценностей. Благоговение перед величием столь больших фигур казахской нации для скульптора Х.Наурзбаева

явилось отправной точкой в поисках композиции.

В формировании личности Шокана Валиханова большую роль сыграла среда: просвещенная и умная бабушка Айганым, образование, дружба с Ф.Достоевским, Семеновым-Тянь-Шаньским, соратником Г.Потаниным. И конечно, в его образе должна была найти отражение российская культура не только в форме одежды, но и в облике.

Шокан изображен, как изображали представителей российской интеллигенции, глубоко погруженным в свои мысли. В легком движении фигуры словно нерешительность, словно молодой, стройный и красивый человек задумался, едва заметная осторожность сквозит во всем облике скульптурного образа. А в естественности

позы художник очень точно обнаруживает элитарность и благородство в происхождении молодого человека. Да и традиционная военная форма одежды русского подданного, подчеркивающая и без того стройный стан, очень ему к лицу.

Композиция установлена в одном из самых уютных и камерных уголков города Алматы. Он стоит напротив здания Академии наук Республики Казахстан, но его взор не обращен на архитектуру или окружающую среду, как это характерно для многих монументальных скульптур советского времени. Если монумент Абая открывал проспект, словно открывал дорогу своему народу, то образ Шокана Валиханова – олицетворение глубокого осмысления мира вокруг и себя в нем, он как будто не видит окружающего пространства.

Однако это не значит, что отсутствует связь скульптуры и окружающей архитектурной среды. Напротив, она, как нельзя кстати, расположилась в пространстве, которое раскрывается перед скульптурой. Это один из удачных масштабных решений архитектурной среды, где скульптурный монумент занял столь хорошее положение.

Главный вход в здание Академии расположен на улице Шевченко. Чтобы эта улица, на которую «выходит» монумент, «не проходила мимо», скульптура Шокана Валиханова несколько «утоплена» вглубь небольшой улицы (улицы его имени) так, что создается ощущение площади перед ней. Композиция завершается фонтаном, подчеркивающим архитектурно-пространственный комплекс.

Не случайно скульптура Ш.Валиханова находится в архитектурной среде неоклассического стиля, авторами которой были в свое время А.Щусев, Простаков. Сам Шокан – проводник европейской культуры, архитектура также европейской классики – поэтому все очень органично спроецировано в данном месте как единое целое из страниц состоявшейся истории. И в этом соединении нет случайного столкновения, есть точная характеристика истории и личности в ней.

Что-то от лермонтовского Печорина в облике задумчивого и погруженного в себя образа, только это не «лишний» и «потерянный молодой человек» своего времени, это человек образованный и интеллигентный, и оттого, вероятно, чаще сомневающийся.

Х. Наурзбаев сумел выразить свою любовь и великое почтение тем духовным устремлениям, что возвысили столь молодого и, безусловно, талантливого человека в глазах всех его потомков. Серьезный внутренний процесс прочитывается в скульптурном облике «героя девятнадцатого века» отечественной истории.

БАКИ УРМАНЧЕ (1897 – 1990)

БЮСТ ЖАМБЫЛА. 1946



Бюст Жамбыла является одним из первых произведений скульптурной школы Казахстана. Исполненный к выставке, посвященной 100-летию Жамбыла, он стал важным художественно-историческим документом, позволяющим сохранить в памяти потомков физический и духовный облик акына.

Скульпторы в период становления изобразительного искусства Казахстана ставили перед собой достаточно скромные задачи: донести до зрителя наружность героя во всей полноте жизненных впечатлений. Б. Урманче не раз ездил к Жамбылу, подолгу беседовал с акыном, делал многочисленные зарисовки, этюды к живописным полотнам о поэте. Длительная и плодотворная работа по собира-

нию материала для произведения привела к тому, что скульптор значительно расширил границы постижения образа. Бюст свидетельствует о серьезном уровне скульптурного мастерства. Б. Урманче

смог не только очень точно подметить характер, передать специфические черты своих моделей, но и создать памятник Поэту.

Произведение мыслилось автором как монументальная пластическая форма, обладающая впечатляющей, насыщенной многообразными значениями образной структурой. Создатель скульптурной работы стремился передать полнокровный образ великого казахского акына в его индивидуальной неповторимости и вместе с тем решить общие формальные задачи, показать скульптуру во взаимодействии с окружающим пространством.

Скульптура наполняется теплом человеческого бытия. В ней получили свое отражение мельчайшие черточки лица акына: характерный прищур цепких глаз, мягкая, по-детски радостная улыбка, с которой он всматривается в окружающие дали, чувственные тонкие пальцы. Столь же тщательно проработано одеяние Жамбыла: легчайшая фактура мехового воротника, добротность ткани. Соединение выверенного, очерченного гибким абрисом пластического объема с ювелирной проработкой мелких деталей помогают воссоздать образ во всей целостности, отразить бытие жизни, сочетать малое и великое.

В живописи Б.Урманче стремится к усложненной, с богатыми валерами поверхности. При общей сдержанности и сконструированности скульптуры, отдельные элементы одеяния, лоб, бороду мастер лепит настолько резко и мощно, такими быстрыми рельефными «мазками», что общий строй скульптуры приобретает дополнительный энергетический заряд. Лоб Жамбыла испещрен мелкими впадинами, что позволяет создать сложную игру светотени, усилить динамику пластических масс, зримо передать, как реагирует форма при столкновении с пространством вокруг скульптуры. Скульптурный объем словно наполняется внутренней жизнью, становится живым дышащим организмом.

Жамбыл выступает здесь не только в качестве великого акына. Он являет собой знаковую фигуру озаренного вдохновением поэта, мудреца, хранителя коллективной памяти, мировоззренческих ценностей, непоколебимых устоев казахского народа,

Сложная идейно-пластическая программа обогащает подлинный портрет великого деятеля казахской культуры.

ИСААК ИТКИНД (1883 – 1969) ПОРТРЕТ ПАГАНИНИ. 1956



Любовь мастера к деревянной скульптуре не случайна, живой материал для художника был важен как форма, несущая свою энергетику, она чувствуется в композициях посвященных образам известных людей, в произведениях камерного звучания.

Теплота дерева, ее пластичность давали художнику пищу для полета фантазии. В отличие от лепки из глины, дерево надо изначально чувствовать, как живой организм, что дозволено не каждому мастеру. Поэтому он был непреклонен

в своем требовании: «дерево должно быть живым».

Так художник поступал всегда, когда создавал какой-либо образ известной личности, и в разработке скульптурной композиции оставался своеобразным рассказчиком, недаром многие работы несут на себе печать сказочного образа.

Дерево сложно полностью перестраивать, в нем надо только, как в мраморе, «освободить» таящийся в глыбе материи, образ. И очень часто, при шлифовке одной стороны, остальная часть дерева остается необработанной, «натуральной», естество которой и придавало «сказочный», иногда эпический налет на большинстве произведений мастера. Как тайна сказочного мира леса, что хра-

нит в своем живом чреве дерево, так и в законченных композициях И.Иткинда, остается «след» этой тайны материи. А образ, выведенный рукой мастера, сияет по-детски открытой улыбкой, притягивая зрителя нарративностью общего строя композиции. Такое ощущение, что художник ведет некий рассказ от имени своего персонажа в теплой и непринудительной обстановке.

Образ Паганини художник трактует, как человека с неординарной внешностью: длинным с горбинкой носом, открытым и веселым взглядом собеседника, сию минуту общающегося со зрителем. Крутой выпуклый лоб, локоны, спускающиеся по плечам, слились с воротом одежды так, что воспринимаются единой массой. Из этой последней детали композиции, являющейся результатом работы в материале — дереве, получается эффект мифического образа, напоминающего персонажи из сказок, легенд и мифов стран северной Европы. Но это портрет гениального музыканта и зритель должен обнаружить в нем дух мастера мировой музыкальной культуры.

Будучи в кругу русского авангарда начала двадцатого века, в кругу футуристов, человеком, творчеством которого восторгались именитые метры искусства, Исаак Иткинд остался на собственных позициях, у него было свое собственное отношение к языкам искусства кубо-футуристов.

Несмотря на сложные и трудные годы первой половины двадцатого века, художник в творчестве остался верен жизнеутверждающим позициям. Он всегда стремился выражать только позитивные, возвышенные состояния и настроения. В большинстве портретов его интересует почти детская непосредственность человека, любит изображать игривое улыбочные выражения лица. Его серия портретов известных людей — это галерея лиц открытой души, уже самим характером своего выражения, хранящих огонь внутреннего тепла.

Паганини изображен как веселого нрава, почти сказочный персонаж, в его улыбке что-то от доброго старца, хотя конечно, мастер стремился выразить гениальную личность, как человека доброго и открытого, не способного на неприглядный поступок. Да и почти все работы, связанные с историческими образами, у мастера полу-

чались веселыми, жизнерадостными, как и в портретах Джамбула, словно в жизни мастер остался навсегда ребенком.

Эпическую сказочность образам из дерева придавал материал, который словно минимально подвергался вмешательству руки художника, но это, естественно, лишь видимость.

Клоунада персонажей И.Иткинда может быть следствием влияния все того же, отвергаемого художником, мира русского авангарда, и бегства мастера от всего мрачно-серого в реальности. Почему в портретах Иткинда так мало величия человека титана, каковым являются его портретируемые? Ведь и Пушкин и Паганини – гении искусства, их образ остался как великое достояние всего человечества, и в представлениях нашего времени они озарены светом почтительного величия. А.Иткинд часто изображает их смеющимися, улыбающимися, с оттенками клоунской буффонады. Открытый взгляд, игривая улыбка, волосы, рассыпающиеся вокруг головы и одежда, сливающаяся с локонами так, что сложно их отделять и не воспринимать отдельным композиционным дополнением к улыбке человека. Скрипач играет, вернее, продолжает играть и улыбается своими, излучающими свет, глазами.

ИСААК ИТКИНД (1883 – 1969)

ПОРТРЕТ ПОЭТЕССЫ БЕРТЫ ФОН ЗУТНЕР. 1962

Гармония внутри и вокруг – это то, что хотел передать мастер, создавая портрет поэтессы. Она возвышенна и хрупка, ее душа где-то в другом пространстве, и ее мысли в другом времени – все это мы читаем на ее лице. Богатая шевелюра, обрамляет хрупкий лик, создает ту сказочность и детскую незащищенность образа, столь грациозно ее обвивает, окутывает, как облако, как дым, что остается только восхищаться вместе с мастером образом поэтической души.

Художник выразил момент мыслительной деятельности, когда поэт в пространстве своего сознания ведет внутренний монолог с самим собой, и вот еще немного и польются поэтические строки.



И все же в самой улыбке поэтессы есть нечто, что свидетельствует о мыслях далеко не самых простых и даже высоких, скорее ощущение, что женщина в своих воспоминаниях, из глубин которых на свет должны «родиться» эти возвышенные звуки поэтического текста, скульптор уловил и выразил пластическим языком «момент творения» самого стиха, словно иллюстрируя ахматовское «когда б вы знали из какого сора».

Для произведений И.Иткинда характерен улыбающийся рот, удлинённость лица, кружево вьющихся волос, но всякий раз эти схожие приемы приводят к разным трактовкам его персонажей.

Здесь – женщина глубоко утонченная, высокого интеллекта и хрупкой натуры. Опущенный взгляд, обращенный, как во время медитации, вглубь своего внутреннего мира, так же как и в медитативном состоянии человек испытывает состояние счастья, глубокого удовлетворения своим равновесным положением, так и в образе поэтессы художник отразил момент счастливого погружения в мир своих мыслей и чувств.

Медитация, когда мысли и чувства в равновесном состоянии, как правило, выражаются на лице удовлетворенной улыбкой. Так и в композиции И.Иткинда – почти медитативная погруженность в мир своих поэтических мыслей приводит человека в состояние умиротворения и внешнего покоя.

Он упорно не хотел видеть негативные стороны жизни. Да и

нельзя было выражать трагическое, так как того требовала советская действительность. Пафосность соцреалистического искусства, можно сказать, отвергается мастером. Но и авангард в форме футуризма художник не признавал, как «моду на гнилое», то, что модно – пройдет, останется вечное – это всегда было известно человеку. Однако произведения искусства имеют одну особенность: могут быть преданы забвению и напротив, могут восстать из пепла, по велению того же времени.

И. Иткинд считал реалистическое искусство вершиной, но в своем творчестве использовал условность языка для выражения подсознательного «бегства» от той же реальности, что его окружала. Он явно не хотел видеть трудности, которые по его же мнению, как испытания, необходимы человеку и все же в душе оставлял только светлые его стороны, иначе в искусстве остались бы только трагические моменты, что ни как не приемлемо для мастера.

При всем неприятии мастером авангардных тенденций в искусстве начала XX века, при почтительном отношении к классике мастер впитал в своем творчестве и то и другое. Импрессионистическая незавершенность, налет фрагментарности, мимолетности есть в его композициях, в отличие от требуемых временем обобщений в трактовке образа советского человека. Что-то и от русского лубка в самом подходе к решению композиционных задач мастером.

Таким образом, художник, вероятно, и помимо своей воли сплавил в своем сознании все художественные течения времени, что и придавало его произведениям столь особенный характер, а почерк мастера обрел свою неповторимость.

НИКОЛАЙ ЖУРАВЛЕВ (РОД. 1926) СМЕЮЩАЯСЯ ДЕВОЧКА. 1957

В произведениях художников Казахстана 1950-60-х гг. тема детства стала блестящей и выразительной. Впервые предметом пластики становится ребенок со всеми анатомическими особенностями детского возраста и со всем очарованием, свойственным



ему. Эта тема воодушевила Николая Журавлева к созданию скульптуры «Смеющаяся девочка», в которой воплощены идея юности, чистоты и обаяния.

В этом ярком запоминающемся произведении, созданном в самые ранние годы после Отечественной войны, словно собраны воедино самые лучшие черты искусства социалистического реализма, с характерным для этого времени положительными, оптимистическими взглядами на будущее.

Переполняющее чувство радости выплескивается в яркой улыбке героини. Чуть наклонив голову, улыбаясь, девочка смотрит на зрителя. Черты ее лица плавные, мягкие, добрый взгляд выражает нежность моделируемой героини. Плавная лепка лица, длинных выющихся волос, ниспадающих на плечи, словно струи воды, курносый вздернутый носик и широкая улыбка героини переданы с особенным мастерством.

Профессионализм, острый глаз художника, сумевшего увидеть богатое оттенками лицо юной девочки, приближает памятник к творениям эллинистических скульпторов, когда ребенок как особое, резвое существо со своими особенностями характера стал предметом внимательного изучения и претворения в самых различных материалах.

В данном портрете скульптор передает конкретный, индивидуальный образ изображаемой модели. Известная в республике скульптура стала своего рода собирательным образом детей переживших годы войны. Детей, чья судьба столкнулась с трагиче-

скими событиями истории огромной страны, но, несмотря на невзгоды, сумевшими сохранить отзывчивость и душевную доброту. Камерное произведение скульптора символизирует утверждение радости жизни и духовной красоты человека.

Произведение «Смеющаяся девочка» одно из лучших творений Н. Журавлева. Для воплощения своей идеи он нашел яркий, запоминающийся образ девочки, символ юности, нового, возрождающегося мира.

БЕК ТУЛЕКОВ (РОД. 1926) МАТЕРИНСТВО. 1970



Вошедший в искусство Казахстана в первой половине 1960-х годов, скульптор Бек Тулеков сохранил в своих работах тяготение к лаконичному языку, героике образов, романтическому мироощущению.

Портреты и композиции Б. Тулекова, отличаются камерным, лирическим подходом, несут в себе внимательный и тонкий интерес к психологическим особенностям натуры. Его монументальные композиции обладают редким реалистическим совершенством, умением сдержанно, но выразительно передать героический пафос. Образ человека, воплощенный им, словно совпадая по характерным качествам и критериям оценки с типом мифологического культурного героя, фольклорного батыра или мудреца, приобретает, если не более усложненную нюансировку, то более разработанное

и сформулированное авторское отношение к модели, к её духовному миру и психологическому складу.

Вечная как мир тема материнства, естественной близости и неразрывного внутреннего диалога матери и ребенка воплощена Б.Тулековым в известной каждому алматинцу скульптурной композиции «Материнство». Она привлекает внимание удивительно органично выраженным в пластике чувством душевного тепла и покоя, неразрывного родства двух самых близких в мире существ. Лаконичны и просты средства ее композиционного и пластического решения.

Впечатление, создаваемое образом полулежащей на гладкой плите постамента молодой женщины и играющим в её ногах ребенком, соединяет вненациональное и вневременное начало материнства с очевидными отголосками впечатлений привычного образа жизни казахских матерей, воспоминаниями об уютном мире юрты или степи, воспринимаемой домом.

Скульптура вводит зрителя во внутренний мир двоих людей, полный покоя и доверия, гармонии, как с самими собой, так и с окружающей средой. Эта атмосфера спокойного согласия, единения и душевного лада возникает из равновесия крупных форм, мягкого ритма линий одновременно гибкой и сильной женской фигуры, напоминающей и соразмерной своим рисунком абрису пологих степных холмов. Ассоциации с единой матерью – степью вновь возникают в зрительском восприятии.

Силуэт женщины, её фигура как бы вбирает в себя, сосредотачивает в себе силы и представления не только о женщине – матери, но и о матери – земле. Отзывается в сознании чувством незыблемой гармонии бытия, укорененном в непоколебимой, почти детской вере в разумные силы природы, воплощенные в вечном начале материнства – вещественном залоге человеческого бессмертия. Вызывая пластические ассоциации с творчеством знаменитого французского скульптора А.Майоля, будучи мастерски исполненной, эта работа проявляет через успешно освоенную европейскую форму глубоко народное, национальное внутреннее переживание темы.

Налицо пластическое мастерство скульптора. Слаженность поз и

движений двух персонажей – матери и ребенка поражает своей естественной органичностью и в то же время художественной выверенностью. Спокойная статика женской фигуры, устойчиво полулежащей на гладкой плите постамента и подвижного ребенка вносит в работу удивительно тонко пластически сформулированное равновесие статики и динамики. Любопытство малыша, отвернувшего голову чуть в сторону от материнского лица, дает возможность созерцать эту композицию с двух сторон. Скульптура как бы имеет два фаса.

В передаче красоты женского тела ощутимо сочетание двух художественных начал – классической античности и поисков скульпторов XX века, Майоля, Мура.

Героиня этой композиции, как и герои других работ Б.Тулекова несут в себе классический набор положительных качеств, их идеальность непогрешима. При этом в его скульптурных портретах уже возникает новый нюанс понимания человека. Возникает пусть тончайший, но уже диалог между личностью героя и автором. В этом диалоге отчетливо читается личностное восприятие, взгляд современника, скульптор приходит к индивидуальному осмыслению истинности позитивных ценностей и традиционных качеств героя.

Среди интонаций особенно близких Беку Тулекову ясно звучит нота камерной, лирической поэзии. Мягкое проникновение во внутренний мир героини, её мягкой ласки, жеста, словно защищающего малыша от всех жизненных тревог дает зрителю ясные импульсы для понимания духовного мира женщины. Звучащая в творчестве этого скульптора, мелодия совпадает с традицией лирической казахской песни. Глядя на композицию «Материнство» нельзя не вспомнить мелодии тех замечательных песен, что каждая мать поет своему малышу, укладывая ли его спать, играя ли с ним. Возможно, поэтому таким трогательно защищенным выглядит этот маленький камерный мир матери и ребенка, созданный замечательным казахским скульптором Беком Тулековым.

Композиция «Материнство» обладает редкими качествами произведения, сочетающего глубоко западающие в душу трогательные эмоциональные интонации и особое качество весомо монументальных решенных пластических форм. Это совпадение художественной

решенности, сделанности работы и её внутренней содержательности выводит «Материнство» в ряд лучших памятников городской пластики Казахстана. Будучи одной из первых скульптурных произведений в городском ландшафте южной столицы, эта композиция до сих пор остается образцом классического скульптурного мастерства, умения связать предмет с пространством, наделить это пространство живой духовной жизнью своих героев и озарить маленький уголок города красотой подлинного искусства.

Т. ДОСМАГАМБЕТОВ (1940 – 2001) ПАМЯТНИК ЧОКАНУ ВАЛИХАНОВУ В КОКШЕТАУ. 1971



Памятник Чокану Валиханову Т.Досмагамбетова был открыт в июле 1971 года в городе Кокшетау. В 1965 году после окончания Ленинградского института, вернувшись в Алматы, Т.Досмагамбетов принял участие в конкурсе на создание памятника Ч.Валиханову.

Образ Чокана — основной стержень творчества скульптора. Созданный Т.Досмагамбетовым образ Чокана был установлен в Кокшетау на родине ученого-просветителя. После шести лет упорного поиска скульптору удалось достичь успеха в композиционном решении. Чтобы отлить скульптуру из бронзы он отпра-

вляется в Ленинград. Показав модель своему учителю, скульптору М.К.Аникушину, Т.Досмагамбетов получает его высокую оценку.

Следы ленинградской скульптурной школы четко проявляются в решении образа Чокана в романтически-классическом стиле.

Сходство в применении деталей, шарфа и платка, завязанных на шее А.Пушкина в памятнике М.Аникушина и тот же прием в памятнике Ч.Валиханову Т.Досмагамбетова показывают влияние аникушинского метода. Шарф в скульптуре М.Аникушина соответствует общей трактовке одежды и поэтического образа А.Пушкина. Шарф явился одним из предметов раскрывающих образ портретируемого, он словно восхваляет тонкую душу поэта. Платок повязанный на шею Чокана по композиционному строю решен в активном действии, гармонично соответствует с движениями волос колышащихся от ветра в правую сторону. Развевающийся платок привносит некую легкость в печальный образ портретируемого.

Военный мундир, в который одет Чокан, раскрывает внутреннюю динамику и отчетливо показывает эмоциональное состояние героя. Одежда героя подчеркивает возраст и наличие младшего офицерского чина молодого казахского просветителя в российской армии.

Т.Досмагамбетов не рекламирует молодость и достижения Чокана. Он иносказательно передает их отдельными элементами. К этим элементам можно отнести бумажный свиток в левой руке героя, говорящий о научной, литературной деятельности героя. Этот свернутый лист, оставаясь в тени скульптуры, является и тонким композиционным приемом, он замыкает и собирает воедино движение руки. Глядя на скульптуру в фас можно видеть экспрессивное соотношение задумчивого лица и резкого абриса бумажного свитка, вносящего в образ экспрессию драматизма.

Посредством реалистической моделировки лица скульптору удается передать глубокие думы ученого о жизни и бытие народа. В сжатом в кулак левой руке словно концентрируются мысли ученого. Т.Досмагамбетов сумел обратить внимание зрителя на портрет мыслителя, ставшей сильной стороной памятника. Чуть склонив голову героя лицом к зрителю, автору удается передать сдержанность в движении, полной внутренних сил и переживаний личности. Образ молодого этнографа, ученого, исследователя опозитизирован и лиричен.

Движение головы и волос в «Чокане» Т.Досмагамбетова находит сходство с «Партизанкой» известного русского скульптора В.Мухиной. Сравнивая оба портрета можно заметить идентичность в направлении волос, поворота головы и развития композиционной динамики характерной для портретов.

Бронзовый памятник, поставлен на четырехугольный постамент и установлен на открытом пространстве, что придает скульптуре возвышенность и легкость, словно герой непринужденно парит в воздухе. Памятник стал одним из крупных успехов скульптора, обладает высокой художественной значимостью.

ЕСКИН СЕРГЕБАЕВ (РОД. 1940) ПАМЯТНИК МУХТАРУ АУЭЗОВУ В АЛМАТЫ. 1980



Стремление уравновесить, сгладить противоречия бытия, утвердить в их обретенной гармонии позитив стабильных жизненных ценностей, характерны для творчества Е.Сергебаева. Драматизм традиционного сознания, постоянно решающего вопросы жизни и смерти, борьбы добра и зла, сакрального и inferнального читается в характерах его героев, скорее опосредованно и косвенно.

Ощутимое в его натуре фольклорное стремление к цельному нрав-

ственному идеалу находит в его работах свое более обоснованное подоплеку в априори идеальных для потомка образах людей значительных для национальной культуры и истории. Но даже и в них, как, например, в памятнике выдающемуся классику казахской литературы XX века М.Ауэзову, художник создает более сложный, трагически противоречивый образ.

Крупные масштабы сидящей фигуры придают монументу искомое впечатление величия и грандиозности творческого мира писателя. Но в сочетании с резкими, контрастными ритмами, в которые скульптор вписывает разворот рук, постановку ног статуи, пластически создается некое, гораздо более многозначное духовное напряжение. В непростом по эмоциональному звучанию произведении сплетаются нотки осознания бренности преходящей жизни, присущие восточному менталитету, ностальгический пафос прощания с миром великого кочевья, исчезающего на глазах извечного и мудрого степного уклада, мастерски воссозданного в творчестве М.Ауэзова, ощущается мощный энергетический и духовный потенциал личности талантливого писателя.

Памятник Мухтару Ауэзову корректно и точно вписан в окружающее его пространство, за спиной писателя – здание Академического театра казахской драмы, названного в его честь, у ног писателя – водная гладь фонтана. Особую красоту в окружение вносит бегущая слева речка и широта проспекта Абая. Жизнь, кипящая рядом с памятником, казалось бы, подчеркивает его спокойное величие, равновесие его существования рядом с нами живущими и все же выше нас, над нами.

Классической ясностью и выверенностью отличается композиционное решение. Бронзовая фигура величаво откинута в кресле, правая рука покоится на его подлокотнике, за спиной струятся складки плаща. Тщательно вылеплено лицо, в котором достигнуто редкое сходство с изображенным героем. В лице писателя скульптор настойчиво выделяет черты мыслителя, философа – высокий, открытый лоб, отражает внутренний ход мысли в глубоком сложном взгляде, где сочетаются мудрость и драматизм, покой и задумчивость.

Памятник Мухтару Ауэзову, выполненный Е.Сергебаевым настолько удачно дополняет площадь перед театром, что кажется, что он возвышался здесь всегда. Его монументальная строгость, художественная точность в решении лаконичного силуэта придает образу энергетiku духовного величия, соизмеримого с личностью М.Ауэзова. Скульптор мастерски владеет всей системой пластических художественных средств, необходимых для создания монумента. Масштабность экспрессии образа достигается им за счет пластических гипербола, выстраивающих в результате в какой-то степени идеальную образную модель.

Возможно, сравнение этого памятника казахскому литератору нового времени, созданного художником в русле реалистической пластики с мемориальной культовой скульптурой средневековых тюрков покажется в какой-то степени парадоксальным. Но, трудно не заметить, сквозь несходство стилистических приемов, отчетливо прочитываемое, сходство эмоциональных состояний, трудно не ощутить, общность настроений, эмоциональных интонаций образа, созданного нашим современником и несомых произведениями древних безымянных ваятелей. Неизменные ноты скорбного величия, отрешенной надвременной константы души и её приоритета над материальностью тела соответствуют в глубинной основе единому жанру монумента великому и почитаемому предку.

Есть в этой резонной для «жанра» общности что-то ещё, более явственно и очевидно общее. Этим внутренним ядром национальной духовности можно, вероятно, признать именно высокий трагизм степного мировосприятия, с особой отчетливостью выражаемый в произведениях, прямо или косвенно связанных с традицией культа предков-аруахов. В безотчетном преклонении перед общим для нации предком М.Ауэзовым присутствуют все, пусть вписанные в реалистическую канву корневые параметры традиции – идеальная надвременность образа, понимание величия души изображаемого в аспекте её нравственной и философской умудренности жизнью, ощущение властной силы духа ушедшего над умами и реальностью жизни последующих поколений.

ЕРКИН МЕРГЕНОВ (РОД. 1940)
XX ВЕК. 1985



Главная философская коллизия творчества Еркина Мергенова – непрерывная борьба духа с материей. В этом знаменитом произведении художника, отчасти философском, отчасти автопортретном выражены характерные для него мировоззренческие, творческие и пластические приоритеты.

Изображение сидящей мужской фигуры в экипировке космонавта, закинувшего руки за голову и отклонившегося над спинкой стула в композиции под названием «XX век» само по себе выглядит неожиданным. В первый же момент зрителя пронизывает ощущение драматизма, возникшего из чувства видимого несоответствия, несовпадения героя и его антуража. Мастерство скульптора еще и в том, что в кажущемся не экстремальном сюжете, в сознании зрителя возникают ассоциации с судьбоносными моментами человеческой истории и судьбы. Застывший почти в судорожной позе, этот герой, словно завис между физическим бытием, олицетворяющим страдание, и безграничным полетом высших духовных сил.

Естество материала для этого скульптора почти всегда синоним косности материи. Антагонизм плоти и духа – той формы, в которой обречен существовать человек – воспринимается Е.Мергеновым

как оковы для бестелесного духа и свободного разума. Блеск металлического скафандра обдает холодом, но не подразумеваемых космических пространств, а холодом души изображенного человека. Он не смотрит на зрителя, он не хочет смотреть на людей, ибо уже не видит в них того, что может дать хоть капельку тепла его разuverившейся душе.

Запрокинувший руки за спину, откинувший назад голову, дабы не видеть мерзости этого мира, его герой, все же не погружен в себя. Он смотрит ввысь, подразумевая, что именно там в высокой, далекой от человека выси, возможно, еще есть что-то позитивное, правильное, что-то, что может привлечь его внимание и утолить надежду. Соответственно этой идее и наличие некоего не шлема, а скорее нимба над головой «космонавта». Возможно по замыслу автора именно его герою, именно ему одному присуща вся святость человеческой породы, тогда как другие исчерпали, растеряли тот запас от Бога, данный им изначально.

Квазизизненный опыт несомый композицией «XX век» предельно, максимально негативен. В этом отрицании всякого жизненного позитива много от максимализма ребенка, но есть в нем и кое-что от старческого брюзжания, вечного недовольства всем и вся. Позиция художника – безжалостный анализ социума, времени, самоанализ человека. Быть может, благодаря подобному отчаянно глубокому, не упускающему мельчайших наблюдений постижению характеров, конфликтов индивидуума и общества социальная тема в его искусстве звучит с такой обнаженной интимностью, ошеломляющей, почти шокирующей откровенностью.

Беспристрастным хирургическим светом такого анализа Е.Мергенов высвечивает изнанку человеческого существа, скрытые пороки нашей натуры, обезображенной жизнью и обществом. И, быть может, есть достаточный, со стороны мастера, резон предполагать, что увидевшему под этим хладнокровным лучом темные стороны жизни будет легче одержать над ними победу, ведь правильный диагноз – почти всегда избавление.

Особого трагизма в воплощении слабости, пороков челове-

ской натуры достигает скульптор даже не только благодаря присущей ему исключительной трезвости, беспощадной ясности в их оценке. Есть два фактора, пронизывающих духовный опыт, заключенный в творчестве Мергенова, которые безмерно обостряют его драматизм. Один из них заключается в понимании скульптором сложной природы человека – этого полубога и полуживотного, понимании извечности этого сплава, осознании того, что в горные выси будущего мы смиренно потянем за собой то низкое и подлое, что извечно сопутствовало человеку на всем его долгом пути. И, естественно, такой глобальный ракурс не придает мастеру оптимизма, делая края пропасти между идеалами и реальностью в его творчестве особенно отвесными.

Способность воссоздать в пластике ощущение того невероятного разрыва между высокими идеалами и конформистским падением, что так присуще нашему национальному характеру, становится вторым фактором, который дает возможность Е.Мергенову выразить и особый драматизм нашего времени, и трагизм истории казахов. Его скульптура всегда целила, попадала в те сферы нашего сознания, которые в годы всеобщего соглашения могли отключиться. Критичная, опровергающая догматы, она отрицала то, с чем нас приучили мириться. Ген сомнения, отрицания, глубочайшего анализа и потребности понять все на собственном опыте во многом благодаря творчеству Е.Мергенова сохранился в духовном фонде казахской скульптуры, а значит, и национального сознания.

РЫСБЕК АХМЕТОВ (1941 – 1995) ПОРТРЕТ О. СУЛЕЙМЕНОВА. 1993

Портрет Олжаса Сулейменова представлен в виде динамичной скульптурной композиции. Трехчетвертной поворот, чуть приоткрытый рот, внимательный «колющий» взгляд, – все избранные автором ходы способствуют впечатлению того, что мы застали героя в момент страстного диалога.



Основное внимание направлено на лицо поэта. Скульптор лишь намеком дает представление об одежде. Поднятый воротничок рубашки является своего рода жесткой геометрической оправой, по контрасту подчеркивающей живность и одухотворенность лица поэта. Избранный автором материал – шамот – как нельзя лучше подходит для воплощения образа современника, позволяя приблизить твердь скульптуры к

живой плоти. Текучесть шамота, способность материала приобретать любые очертания максимально обыгрывается автором, когда он акцентирует резкие перепады пластического рельефа, показывает небрежность прически, нахмуренный взгляд, подвижный рот.

Портреты выдающихся людей – один из существенных жанров мировой скульптуры. Сохранение для потомков конкретных черт героя так же важно, как и архивное собрание об его деятельности. С древнейших времен слепок с лица наделялся сакральным смыслом и становился неотъемлемой частью духовной преемственности поколений.

Портрет выдающегося поэта и общественного деятеля Олжаса Сулейменова является столь же ценным элементом культурного генотипа. В первую очередь благодаря тому, что в нем скульптору удалось выявить суть портретируемой индивидуальности. Молодость, порывистость, готовность идти к истине, не страшась ни политического давления, ни жизненных невзгод, – все это отражено в небольшой станковой скульптуре.

Олжас Сулейменов стал знаковой фигурой своего поколения. Скульптор Р.Ахметов смог создать портрет-формулу и нащупал ту грань, которая отделяет образ от излишней подробности, или же

наоборот, от впечатления наброска, первоначального варианта, излишне сжатой формулировки.

Скульптор внимательно исследует каждый сантиметр поверхности, каждый скульптурный ход у него осмыслен и продуман: в трактовке прически он более декоративен, чем в работе над лицом. Своими волнообразными формами она вызывает ассоциации с витальным началом, с близостью к органической природе, заставляя воспринимать портрет как отражение единства жизненных энергий.

Мастер стремится не только оставить следующим поколениям представление об облике знаменитого казахского деятеля. Он ставит перед собой более сложную задачу: показать характер, нрав, душевный стержень поэта. Более того, Р.Ахметов хочет приблизить зрителя к сути творчества О.Сулейменова, рассказать о его музе, требовательной и неподкупной, о тех вопросах самоидентичности и национальной идее в творчестве, о которых одним из первых заговорил поэт.

Живость первоотклика соседствует с монументальным прочтением образа. Смелые и плодотворные эксперименты мастера скульптуры в шамоте позволяют отнести его работу к одному из серьезных и важных для развития казахской скульптуры памятников.

ВАГИФ РАХМАНОВ (РОД. 1940) ЗАТМЕНИЕ. 1989

Своеобразно освоение широкого спектра пластических традиций в творчестве известного казахстанского скульптора Вагифа Рахманова. Он вносит в современное искусство Казахстана момент активных контактов с мировой художественной практикой. Этот мастер – постоянный участник международных скульптурных симпозиумов, пленэров.

Необычна излюбленная в последние годы техника скульптур Вагифа Рахманова. Так в скульптурной композиции «Затмение» он работает, сочетая бронзу с цветным стеклом. В этой непростой «вitraжной» технике он создает изумительные по эстетическому пе-



реживанию произведения.

Главная выразительная сила его работы заключается во введении в скульптуру цвета, причем цвета интенсивного, открытого, броского. Можно говорить о инновационности подобной, новой

для казахской скульптуры техники, однако не нужно забывать о древнейших восточных традициях сочетания цветного стекла с бронзой, знакомых уже мастерам Древнего Египта, Ассирии, средневековой Европы. Вместе с тем используя подобную технику, скульптор её активно модернизирует не только в технологическом, но и в творческом аспекте.

Сочетая в одной работе два или несколько разных материалов, как-то бронзу и стекло скульптор добивается значительного визуального эффекта. Особенностью пластического решения является текучая плавность линий, так органичная и бронзе, и стеклу, как материалам. Загадочность восточной мифологии привлекает художника, эстетизация мира и человека становятся важной составляющей его художественной идеи. В творчестве В.Рахманова еще раз претворяется тяга искусства нашего времени к устойчивым координатам – архетипам древности, первоэлементам стихий и материалов.

Сочетание в композиции «Затмение» алого цвета стекла в части открытого солнца с золотом бронзовых лучей, подчеркнутых теплыми зелеными переливами закрытого затмением солнечного диска, вносит в работу ощущение ослепительной красоты и в то же время тревоги, беспокойства. Летящие в одну сторону лучи подчеркивают идею стремительного бега солнца от наступающей тьмы.

Скульптору удастся передать и живое непосредственное впе-

чатление, чувство человека во время солнечного затмения, древнее чувство причастности, зависимости от великого светила и в то же время создать картину абстрактной ирреальной красоты уникального зрелища.

Этой композиции как и многим работам В.Рахманова присущ принцип антропоморфизации изображаемого. Какой бы ни был конкретный отображенный мотив, будь-то застывшие в порыве руки, птицы, животные или мифические образы, все они очеловечены скульптором, наделены людскими эмоциями, словно преобразены в заколдованные человеческие существа. Так и композиция «Затмение» по мере вхождения в художественный текст становится, по сути образом человека со вставшими на дыбы волосами, в порыве мчащегося от самого себя.

«Затмение» в отображении В.Рахманова – словно напоминание о той стороне нашего существа, что напрямую связана с природой, зависима от природы, является ей частью, её проявлением. Мы сами словно это солнце, полузакрывшее от посторонних взглядов свою сущность, или лучшую сторону своих чувств. Но, возможно, именно этот жест и приводит к затмению, затмению разума, чувств, мыслей.

Открытая, дышащая, вернее огнедышащая часть солнца пронизана токами жизни, живительными бликами, оттенками красного, цвета жизни, крови, тепла. В этой половине скульптор концентрирует свои ощущения и мысли о животворящей силе солнца. И стремящиеся в одну живую сторону лучи тоже словно бегут от темноты, словно еще раз зовут зрителя в сторону тепла, в сторону жизни. «Затмение» – неоднозначная работа, полная философских мыслей о природе и человеке, о их неразрывной связи и взаимозависимости. В ней сосуществует многое, начиная от языческого поклонения солнцу и тревоге за олицетворяющего природу светила до автопортрета современного человека, чей разум застит неустанный бег во времени.

Основным инструментом выражения своей мысли, создания своего образа действительности для любого художника и в том числе, скульптора является линия. От её характера, особенностей напрямую

зависит самобытность, узнаваемость созданного произведения. Так линейный строй скульптуры В.Рахманова – льющийся, струящийся, словно одновременно текучий, плавный, и в то же время взлетающий как гибкие языки древнего огня – заставляет ощутить взаимопроникновение, соединение этих как бы взаимоисключающих понятий. Этому ощущению вторят как сами материалы – стекло, ассоциирующееся с водой и бронза, вызывающая в сознании мысль об огне, так и подача их мастером. В мерцающих бликами переливах прозрачного цвета, золотых горячих бликах бронзы словно оживают свежесть водяных струй и тепло огня.

Обращение к архетипам – общий вопрос современной станковой пластики Казахстана. При этом, очевидно, что в понимании разными авторскими индивидуальностями эти архетипы меняют как свой объективный состав, так и способ интерпретации, взаимодействия со скульптурой. Интереснейшим моментом в творчестве В.Рахманова стало внимание скульптора к архетипам воды и огня, и, конечно, солнца, отчетливо выраженным в его произведениях.

Отзвуки древнего зороастризма, поклонения солнцу и огню, опосредованно проникают в образный строй инновационной пластики В.Рахманова. Нужно, вероятно подчеркнуть и то, что солнце, огонь и вода – древнейшие первоэлементы жизни, став яркой образной ассоциацией полуфигуративных, полуабстрактных скульптур В.Рахманова несут в себе не столько разрушающую силу этих стихий, а скорее созидательную, животворную. В творчестве В.Рахманова удивительно соединяется открытый изощренный формальный декоративизм со способностью выходить на глубокие экзистенциальные вопросы.

БАХЫТ АБИШЕВ (РОД. 1947)
ЕСКИН СЕРГЕБАЕВ (РОД. 1940)
ИСАТАЙ-МАХАМБЕТ. АТЫРАУ. 2003

К ряду конных монументов, посвященных историческим образам национальных героев Казахстана, принадлежит монумент «Исатай



–Махамбет». Монумент был открыт в Атырау под эгидой ЮНЕСКО в честь 200-летнего юбилея Махамбета президентом республики Н.А.Назарбаевым. Закономерно, что тема памятника таким выдающимся сынам казахского народа как поэт, отличавшийся беспощадной правдой своего горячего и страстного слова Махамбет и народный герой, батыр, борец за свободу родного народа Исатай, вызвала к жизни произведение мощное во всех отношениях.

Особую роль в современной монументальной скульптуре Казахстана играет канонический сюжет – образ батыра и его коня. В монументе «Исатай-Махамбет» этот образ претерпевает двойное напряжение, ведь здесь и авторы, и зрители сталкиваются с двумя образами всадников, неразлучных друзей, соратников в освободительной борьбе, одинаково любимых своим народом.

Пятиметровая композиция из двух всадников поднятая на двухметровый постамент поражает своим величием и завораживает зрелищностью. Нельзя не подчеркнуть сложность создания подобного монумента, практически не имеющего прецедента в истории мировой скульптуры. Мощные бронзовые всадники высятся на невысоком постаменте, создающем одновременное ощущение величия героев и их одновременной близости с народом. Этот парадокс величия и демократичности героев прослеживается по всему комплексу и в символике барельефов, многофигурной композиции изображающей народное восстание, и в композиции задника – полусферы уподобленной образу восходящего солнца.

Эмоциональные качества героя, что всегда увлекали художника Б.Абишева, ярко выплеснулись и в этой работе. Жажда жизни и свободы, ярость и мощная сила, динамичная устремленность в будущее и вечная память о славном прошлом воскресают в этой насыщенной экспрессией, великолепно оркестрованной композиции. Зажигательные строки поэзии Махамбета – поэта – воина, сам его характер – отважный, решительный бескомпромиссный и в то же время трагичный, образ Исатай – батыра, живущего одной мечтой о свободе родного народа, воплощены скульптором с той же долей мощной великолепной пластической экспрессии, что наполняла души этих легендарных героев казахского народа.

Знаменательность этого памятника кроется не только в его удивительной экспрессии. Его великолепие воплощено и в таком психологическом ракурсе как передача пластическими средствами мудрости героев, их способности к ратному воинскому подвигу и к красноречивому слову, запечатлевшему величие их нравственных идеалов и духовных ценностей.

Свойственная современной монументальной скульптуре Казахстана ансамблевость здесь проявилась особенно зрелищно. При том, что данный проект был разработан к 200-летию юбилею поэта в нем нет ничего от официальной юбилейной риторики и пафоса. Монумент «Исатай-Махамбет» стал высоким пластическим воплощением любви и уважения казахского народа к своим героям, подлинно художественно значимым произведением.

Памятник расположен на стыке центральных проспектов города Атырау и составляет с жилыми и административными зданиями по периметру комплекса единый архитектурно-скульптурный ансамбль. Созданный с большим размахом, цельный комплекс занимает 5 гектаров являясь одновременно и центральной площадью, городским сквером. Атмосфера подчеркнута обширного, просторного, открытого небу ансамбля словно пронизана потоками вольного степного ветра. Согласно концепции авторов именно этот посыл, центральная идея связывает скульптурных героев с их реальными прообразами, свободолюбивыми и вольными героями казахской степи.

Вовлечение в единую художественную гармонию уже не про-

сто реалий природы, особенностей ландшафта, но и вовлечение пространственной связи во внутреннюю игру смыслов, насыщение скульптурно-архитектурного комплекса богатым семантическим содержанием характерно как для данного памятника, так и для большинства крупных знаковых произведений монументальной скульптуры Казахстана периода независимости.

КАДЫРХАН КАКИМОВ (РОД. 1952) ПАМЯТНИК СУЛТАНУ БЕЙБАРСУ В АТЫРАУ. 2000



В памятнике Султану Бейбарсу отразились главные особенности художественного кредо скульптора Кадырхана Какимова. Они заключаются в современном пластическом продолжении вечного стремления казахакочевника к высшему идеалу и духовному совершенству. В его творческом мире, полном безотчетного и преданного стремления к идеалу, творимом в противовес деформации сознания современника воссозданы цельность натуры наших предков, пластически претворено духовное наследие казахской народной культуры. В стабильно-

сти ценностных критериев, ясно прослеживаемых в памятнике, оживают принципиальные установки традиционной культуры и жизни казахов — осознание имманентности мировой гармонии, понимание единства обыденной жизни и сокровенного сакрального

смысла человеческого бытия. Умение ощутить в частице жизни дыхание универсума, тяга передать беспредельность его высот, пространств и границ – кардинальные качества казахского искусства 20 века, претворенные в образе султана Бейбарса – это пластическая трансформация векового духовного опыта казахского народа. В творчестве К. Какимова это свойство национальной души и духовности нашло свое, особое воплощение.

Памятник султану Бейбарсу можно назвать программным произведением скульптора. Воплощая в его монументальной, но при этом парящей в вершины духа пластике свои представления о душе, о человеческом духе, как об истинном мериле ценностей, художник находит емкий и достаточно сложный в искусстве ход. Его герой – носитель подлинного, непоказного героизма, герой национального масштаба. Тем труднее в трактовке его образа не перейти некую условную грань, отделяющую искусство скульптуры от пластического просветительства.

Произведения К. Какимова, выполненные в станковой или монументальной скульптуре, на эмоционально-пластическом уровне несут идею реальной возможности достижения человеческой жизнью и судьбой гармонии и величия духа. Скульптурная чеканность лаконичных форм, колонный монолит мощного каменного монумента султану Бейбарсу, пластически экспрессивный, динамичный импульс образа Тамерлана, строгое тонкое изящество хрупких камерных статуэток скульптора объединены своеобразным умением передать в художественном образе накал пережитой, прочувствованной духовной и эмоциональной энергии.

Скульптору удастся немногословным, конструктивно и пластически убедительным решением передать величие образа Бейбарса, не избегая при этом сложной гаммы оттенков и нюансов драматизма его судьбы, создать в пластике подлинно художественное воплощение сложной духовной жизни героя, его величия и человечности. Достижение высот духа через череду потерь и обретений на этой земле, становление характера через преодоление и покорение все более масштабных для личности задач становится для К. Какимова внутренним стержнем натуры

его героя, ставшего победителем вопреки всем обстоятельствам жизни.

Лаконизм композиционного строя, с отчетливо выраженным акцентом на устремленность ввысь, в высоты духа, неба, мироздания, сочетаются в его произведении со сложной, особенно для монументальной скульптуры, эмоционально-психологической гаммой портретной характеристики. Эти качества, соединяясь с умением художника воплотить образ героя в узнаваемом, конкретном, убедительном типаже истинно казаха-степняка помогли ему создать полный высокой духовной силы, отмеченный полнотой внешней и внутренней узнаваемости образы героев казахского народа. Особой выразительности достигает скульптор в подаче лица султана Бейбарса, в чертах которого сочетаются мужественность и раздумье, решимость и сдержанность.

Образ султана, вытесанный из тяжелых глыб гранита, подан монументально и строго. Скульптор подчеркивает величие личности, сохранившуюся в воспоминаниях современников суровость облика. При этом общий акцент на силуэтное монолитное решение не исключает изысканных линейных нюансов в трехмерных разворотах фигуры, тщательной проработанной пластике лица – выпуклых скул, гордого носа с горбинкой, тяжело нависших надбровных дуг. Жест прижатой к груди как в присяге руке раскрывает в нем личность государственного масштаба.

Султан Бейбарс возвышается перед соотечественниками и потомками на невысоком постаменте из двух облицованных кубов, в позе спокойного предстояния – философского раздумья о жизни, судьбе, перипетиях истории. Сочетание фактур облицованного камня постамента и необлицованного гранита самого памятника словно подчеркивает мысль скульптора об игре неровных и шероховатых жизненных обстоятельств и блеска исторической судьбы и роли героя.

Есть еще одна черта в этом памятнике, что отражает поиски и устремления современной монументальной скульптуры Казахстана. Это прекрасная вписанность в окружающую среду, умение мыслить пространством городского ландшафта. Возведенный на центральной города Атырау, отделенный от подходящих к нему

широких аллей чередой гранитных ступеней, стоящий на возвышении между полусферой-юртой с казахскими тамгами и пирамидой с гравированными символами египетской культуры, памятник султану Бейбарсу стал своеобразным художественным символом города, скульптурным рассказом о героях казахской степи, ставших правителями мощных мировых держав.

Искусство каждого народа – это в какой-то степени созданное человеком продолжение и творческое осознание окружающей его среды, родного народа, его характера, судьбы и истории. Одной из интереснейших граней современной монументальной скульптуры казахов, веками живущих в унисон естественным законам и ритмам природы, и, возможно, поэтому всегда стремящихся соизмерить и осознать себя и своих героев, в контексте универсума, стало творчество талантливого казахского художника К. Какимова.

НУРЛАН ДАЛБАЙ (РОД. 1961) ПАМЯТНИК КЕНЕСАРЫ ХАНУ В АСТАНЕ. 2001



Изваяния ключевых фигур казахской истории несут не только градостроительную и эстетическую нагрузку. Они являются ярким свидетельством желания сохранить и выпестовать собственную идентичность.

Высокая степень обобщения, символизация образа были вызваны именно этими идейными предпосыл-

ками. Пирамидальная форма композиции уже несла в себе идею

государственности, демонстрировала мощь и силу молодой республики.

Монумент Кенесары хану стал первым конным памятником Казахстана периода независимости. Вознесенная над городом конная статуя олицетворяет собой неукротимое движение молодого государства к новым рубежам, связанным с либеральными ценностями. Обращение к историческим образам при общей направленности на модернизацию вызвано необходимостью осмыслить ценностные заветы, аксиологию прошлого.

В сталинское время именно фигура легендарного Кенесары хана оказалась камнем преткновения государственной историографии и послужила поводом к репрессивной компании, направленной против «восхваления байского прошлого». Восстановление исторической правды, преодоление травмы тоталитарного периода совпало со стремлением воздвигнуть монумент, воочию раскрывающий идею независимости.

Делакруа отмечал когда-то, что пишет не саблю, а блеск сабли. Также и Н.Далбай стремится не просто слепить лошадь, а сделать физически осязаемыми такие абстрактные понятия как напор, стихийность, неукротимость. Его персонажи существуют в мире надличностном, мире героев, высокой речи.

Кенесары – не столько портрет легендарного хана, сколько олицетворение могущественной и разумной власти. Поэтому обращение к классической традиции, обобщение и идеализация образа – сознательный и естественный выбор автора. Кенесары хан, подобно скале, недвижим и несокрушим. Горделивая стать, спокойная поза усиливают впечатление непоколебимой силы духа, заложенной в портретной характеристике героя. Изваяние коня скульптор лепит со всей тщательностью и пониманием внутренней конструктивной логики. Каждая жилка, каждый сустав пластически прочувствованы автором. Поэтому корпус стройного коня вызывает ощущение живой наполненной формы, поражающей воображение своей мощью и напором.

Скульптура Н.Далбая как осмысление прошлого помогает создавать тех «китов», на которых зиждется национальная идентичность. Облечь отвлеченные идеалы и неизвестный достоверно

облик исторических героев в абсолютную телесность скульптуры — трудная и ответственная задача. Мастер решает ее артистично, не допуская ни малейшей небрежности в масштабных проектах монументальной пластики. Конные монументы создают в нашем ландшафте особые зоны, «места памяти», в которых сходятся представления о национальном характере, нравственных устоях и патриотическом сознании, то есть о передаваемой из поколения в поколение культурной памяти людей.

**НУРЛАН ДАЛБАЙ (РОД. 1961)
ПАМЯТНИК МУКАГАЛИ МАКАТАЕВУ
В АЛМАТЫ. 2002**



Монументальная скульптура, призванная увековечить память великого поэта, помещена в камерное пространство. Памятник Мукагали Макатаеву в Алматы находится в небольшом сквере, в месте отдыха людей.

Эта архитектурная ситуация повлекла за собой общее решение: делать скульптуру с невысоким постаментом, рассчитанную на близкое рассмотрение, сопереживание зрителя, вводя в нее элементы повествования, приметы времени и ремесла.

Скульптору удастся удержать равновесие между портретным сходством и идеализированным образом. Он показал подлинный характер реального человека и сохранил для потомков возвышенную историю о Мастере.

Зритель видит Мукагали Макатаева в двух ракурсах. С одной стороны нам показывают легендарного поэта. Элегическое состояние. Развевающийся плащ, нервные пальцы.

В то же самое время этот поэт «меж нами жил», он – конкретный алматинский персонаж. Мукагали Макатаев словно на минутку присел на скамейку в центре парка. Свободная поза, широкие, по моде того времени, брюки, книга, лежащая на его коленях, – все эти отдельные компоненты, из которых кристаллизуется скульптурный образ, не только не снижают духовный накал, внутреннее горение героя, но помогают постичь через малые величины глобальность натуры в целом.

Автор ведется неспешный рассказ о городском поэте, ранимом и зависимом от суетных дел, подвластном случаю. Тем не менее он может легко выйти из поля действия земных сил и отдаться своему вдохновению так, чтобы «подбросило на повороте навстречу звездному лучу».

Биография, аромат Алма-Аты середины прошлого века, соперничество яркой личности, – в памятнике есть все это. И есть самое главное. Отсутствие парадности, пафоса восполняется блестящим портретом, вылепленным Н.Далбаем с удивительным вдохновением. Все глубины творческой личности, аристократизм духа, интеллектуальный заряд, ясность мысли отражены в подвижном лице поэта, по которому легкими тенями скользят наплывающие и еще неясные мысли.

Восхищенное отношение поэтической общественности к памятнику, прежде всего, было вызвано тем, что образ поэта, возможно впервые в казахской скульптуре, был психологически раскрыт во всей сложности его духовных субстанций. Сокровенный мир творца обрел очевидные формы, трепет души был отлит в бронзе и прочувствован зрителем. Ведь только в этом случае скульптурное изображение не только побуждает вспомнить о деятельности героя, но и позволяет пережить его судьбу.

ОМИРЗАК ШАНОВ (РОД. 1950)

АВТОПОРТРЕТ. 1988



Драматическое звучание, противоречивая эмоциональная атмосфера, ощущение духовной напряженности героя, лаконичная и в то же время глубокая характеристика героя-автора родилась благодаря беспокойному, дробному ритму модели, резкий контраст правой более спокойной и левой испещренной мимическими мышцами части лица полны живого нерва.

Быстрый взгляд, брошенный на «Автопортрет» О.Шанова улавливает резкие переходы, где шейные мышцы, вены напряжены настолько, что готовы разорваться. Сомкнутый левый глаз и закатанный вверх правый, будто стремятся рассмотреть, увидеть что-то в пространстве, про-

странстве пустом и неясном. Оскал, приоткрытый рот и вздернутый левый угол рта придают портрету остроту выражения.

Автопортрет представляет собой наивысшую точку, пик эмоций художника. Такой взрыв, точнее глубокое внутреннее волнение, испытание самого себя выливается наружу посредством четкой моделировки черт лица.

В то же время скульптура кажется несколько юмористичной,

особенно это передано ухмылкой, что запечатлелось на лице, и с правого угла рта нарочито вылеплены капли слюны, отправляя нас к выражению «с пеной у рта». Изощренная самоирония скульптора передана всем пластическим строем портрета, предельно обострены выразительные средства. Искажённые черты лица, напряжённая мимика, экзальтированный выплеск эмоций отсылает к гротеску, как способу восприятия и художественного выражения. Избранная для лепки форм реалистичная техника приближает его искусство с излюбленными на Востоке малыми формами скульптур – нэцке, где мимика и жесты каждой модели передавались с особенной точностью и декоративной детализацией.

Такое решение – классическая, сглаженная лепка форм модели, также отсылает нас к творениям римских портретистов, великолепно передававших острые характерные черты моделируемого. При абсолютной свободе творчества О.Шанов выбирает академические правила пластического искусства. В сокровищнице мастера хранятся не только иронические скульптуры, в ней есть место мифическим и литературным героям, посвящения греческим кариатидам, «реальным» карликам и другим, не менее значимым в творчестве художника героям.

Знание анатомии, точного строения человека красноречиво говорят о высоком мастерстве художника. Влияние европейской школы ваяния ярко представлено в автопортрете скульптора.

Несмотря на отсутствие новых веяний в технике скульптуры в автопортрете О.Шанова присутствует временное, даже хронологическое прочтение. Повязка на голове, собранная по углам в узелки, часто надевалась как молодыми, так и взрослыми мужчинами, состязавшимися на конных скачках байге или же кокпаре. Старики надевали такие платочки под тубетейку или такия. Своеобразный творческий почерк мастера узнаваем по камерности его произведений, тематике и идейному замыслу.

В данной работе она считается как надлом, художник не передает стойкости, красоты героя, наоборот, пытается выбраться из мнимых тисков воображения. Автопортрет скульптора выступает как собирательный образ человека, ищущего себя, свое место в жизни.

**АДЛЕТ ЖУМАБАЙ (РОД. 1959)
ЮНЫЙ ХАН. 1993**



Произведение «Юный хан» совмещает фронтальную, рассчитанную на одномерное разглядывание композицию и проработанную пластику детского портрета. Фигура дана в момент торжественного церемониального предстояния. Подросток изображен облаченным в ханскую шапку. Левая рука прижата к телу, в правой руке он держит камчу. Камча, как и головной убор, айыр калпак, являются атрибутами власти.

Автор в этой небольшой станковой работе использует стилеобразующие элементы мировой скульптуры разных периодов. Произведение напоминает терракотовые статуэтки Ближнего Востока, китайскую пластику, средневековые европейские скульптуры. Данное произведение является прекрасным образцом для понимания того, как воспринимают и используют

современные скульптуры мировое культурное наследие. Для них в актуальной пластике заключены все многообразные поиски прошлого, активная апроприация достижений мирового изобразительного искусства.

Адлет Жумабай исповедует своего рода культ скульптуры как многоликого, неразрывно связанного между собой огромного мира искусства. Современный скульптор может играть разными гранями этого мира, находить то, что в наибольшей степени помогает раскрыть собственные духовные устремления и пластические поиски.

Произведение «Юный хан», как и скульптура этого же автора «Воин», венчающая Монумент Независимости в Алматы, позволяют раскрыть одну из важных особенностей современного казахского искусства, заключающуюся в активном стремлении к историческому мышлению, к сознательному выбору исторической тематики казахскими мастерами. Историзм, предполагающий разглядывание явлений современной действительности через линзы прошлых эпох, легенд, эпоса, сказаний, характерен в настоящий момент почти для всех, за исключением, пожалуй, натюрморта, жанров казахского изобразительного искусства.

Предстояние героя при отсутствии пустого, ничем не подкрепленного пафоса и глубокомысленной задумчивости наполняется внутренним смыслом: о личности и народе, о стихийности истории, об умения отстаивать национальные идеи.

Таким образом, эстетическая составляющая не только не отвлекает от постижения сути, наоборот, лишь ее наличие побуждает зрителя входить в исторический контекст и активно сопереживать ему.

Наконец, патриотический настрой автора, его страстное переживание исторического факта являются важнейшим условием состоятельности художника как историка, раскрывающего подлинный национальный дух, способного проникательно выделить главные конфликты различных эпох.

ЭДУАРД КАЗАРЯН (РОД. 1964) ЛИНИИ. 1998

В современной скульптуре Казахстана Э.Казарян, принадлежит к поколению, чье творчество полностью расцвело во времена перелома, во времена перехода из одного социокультурного про-



странства в другое – наше настоящее.

В его скульптуре нашли отражение теперь уже традиционная плоскостность, декоративная полифоничность контекста, когда рельефное решение бронзовой композиции, словно кружевное полотно: декоративная бронзовая «стена» встает перед зрителем в выставочных пространствах, в городской среде.

Резные, иногда с полным отсутствием объемной трактовки композиции Э.Казаряна – свидетельство нового подхода в решении скульптурных задач. Эти произведения не всегда имеют прямое назначение на организацию архитектурной или ландшафтной среды, скорее напоминают полотно станкового характера, которое может жить собственной, замкнутой в границах своей картинной плоскости параметрах.

Произведение «Линии» действительно сотканы из линейных ритмов, что текут снизу вверх и образуют очень стройную, почти невесомую композицию, теряющую материальность, но хранящие воздушную легкость и тонность своего кружевного «полета». В данной работе мастер достиг своего стремления сделать скульптуру «невесомой», он лишил ее массы, столь характерной для данного вида изобразительного искусства.

«Линии» строятся из символической «лодки», на которой семья,

семейный дом, деревья и птицы, окружающие их, а точнее все это предельно обобщенно «плетется» и выстраивается только движением металлической линии, выводящей общий композиционный строй, совершенно абстрагирующий от первичных «элементов» в своей структуре.

Пространственная структура – так можно было бы сказать о таких работах, если бы не символическая подоплека в ее основе. Символическая окраска прочитывается почти во всех композициях скульптора. Полной абстракции нет, «отправная» точка, идея чаще всегда связывается с очагом, домом, его населением: мужчиной и женщиной, третьим звеном этого союза. Лодка, на которой столь же часто «плывут» его персонажи, из серии «Ковчега».

Ажурная легкая и стройная композиция «Линии» самодостаточна как станковое произведение и все же, как пространственная структура, она хорошо будет работать на интерьер и, скорее всего, будет работать одинаково на две свои стороны. То есть идея подвесной скульптуры, что преследует мастер, именно здесь состоялась.

Движения металлической ленты плавны и предельно просты, они медленно идут вверх, и по мере движения «строят» свой гармоничный рай, такой же легкий и такой же прозрачный, как сон или видение. Действительно веса в такой композиции не ощущается, но вот воздуха и пространственности – достаточно.

Э. Казарян использует примитив, не столько опираясь на элементы народного искусства, сколько «переводит» в «кружево» металла свои фантастические видения.

Линейные произведения из металла действительно мало общего имеют с традиционным скульптурным произведением. Использование характерных для прикладного искусства приемов – это контекст постмодернизма, желание создать собственный художественный образ, изобрести собственный стиль и язык выражения, но для скульпторов не всегда возможно применять мелкие детали, когда произведение рассчитывается на среду, архитектурное пространство.

АСКАР ЕСЕНБАЕВ (РОД. 1959)
АНГЕЛ ВЕДЕТ ЦАРЯ. 2002



Синтез, как система мышления пронизывает не только конструктивную и пластическую, но и мировоззренческую, психологическую стороны творчества А.Есенбаева. Умение творчески преломлять разнообразнейшие инонациональные художественные влияния проявляется в его искусстве. Соединяя искушенность мировой культурой и осознание самого себя носителем уникального духовного опыта, он стремится к их смыканию в собственной творческой практике.

В выборе темы, в ее трактовке скульптор демонстрирует постоянное тяготение к широким, универсальным обобщениям и глобальной постановке вопроса. Уже в

тематике своих произведений А.Есенбаев подчеркивает, возложенную им на себя фундаментальность, серьезность и даже сакральность творческой миссии.

Двухфигурная композиция «Ангел ведет царя» постулирует идеи высшего небесного назначения земной власти, характерной

для большинства как монотеистических, так и языческих религий. Сознание художника всегда занимали идеи имманентной связи земной жизни с божественным предназначением человека, и в первую очередь особой ролью вождя, просветителя, пророка. Миссионерство, донесение до других людей правильных, верных представлений о жизни, человеке, как неких подлинных скрижалей или заветов А.Есенбаев считает собственной личностной задачей.

Евангелические сюжеты и библейские мотивы, отзвуки древних культов Востока не случайно, а скорее органично входят в концепцию художника. Среди пришедших из самых разных веков и самых разных типов культур импульсов А.Есенбаев предпочитает пластические жесты утешения и надежды, умиротворения и мудрого миропонимания. Отбирает и претворяет в своем искусстве те эмоциональные интонации и пластические сигналы, что подталкивают, подготавливают потенциального зрителя к стойкости перед испытаниями жизни, к мужеству перед лицом смерти.

Эмоциональные интонации в этой скульптуре, как обычно в пластике А.Есенбаева подчеркнута сдержаны. Обе фигуры, поставленные практически фронтально, статично предостоят перед нами. Но и спокойствие мудрого уверенного в своей правоте крылатого ангела, золотой лик которого обращен к зрителю и волнение царя, вопрошающий взгляд которого, прикован к ангелу сразу же расставляют идейные акценты. Зритель мгновенно понимает, кто здесь ведущий, а кто ведомый, кто поручает и чей долг выполнить данное ему задание. Но нужно также заметить, что равновесие, внутренний и внешний баланс сил, задач и функций все же весьма важны для автора, устойчивый равновес сил удерживается им композиционно, колористически, фактурно.

Говоря об этой работе, трудно не упомянуть о свойственном скульптору умении работать с материалом. Пластический материал в его произведениях, будь-то камень, шамот, бронза, дерево или их сочетания всегда обыгрывается автором с удивительным тщанием, доводятся до идеального внешнего совершенства. Бронза начинает отливать золотым блеском, дерево полируется, игра его оттенков и сочетаний выявляется до получения максимальных эффектов.

Правота жизни его героев заключается по замыслу автора в следовании своему предназначению, константно позитивному. Познавая жизнь, ставя перед собой задачи следовать нравственным заповедям и нести их людям, пластические персонажи А.Есенбаева достигают искомого итога просветленной ясности, чистоты, цельности уже не на уровне первозданной наивности, а в результате осознания на опыте человеческого существования законов взаимодействия души и бытия, их опосредованной тонкой связи. В его произведениях всегда прочитывается ненавязчивое ощущение гордости за способность человека сохранить дух и веру, за каждую драгоценную крупичку сохраненной тысячелетней культуры человечества.

Подчас, или, возможно, на первый взгляд, кажется, что в искусстве А.Есенбаева, его героях отсутствует страсти, нет и отзвука многих, достаточно сильных людских страстей, что извечно двигают вперед или тянут назад человечество. Скорее в них ощутимы следы страстей, их последствия и возможно уловимы предчувствия страстей. Этим художник как бы обозначает присущие ему ценностные ориентиры времени. Стрелки есенбаевского времени разбегаются в прошлое и будущее, настоящее существует в его работах лишь как момент их смыкающий, и в этом его главная ценность. Так, согласно традиции, художник отчетливо замыкает время в бесконечно повторяющийся цикл, время в вечность.

Художник сознательно предпочитает вечность, вне- и надвременность. Облик его персонажей подчеркнуто, серьезен и полон подтекста. Неспешно, многозначительно он вкладывает глобальные идеи в пластические образы. Скульптуру А.Есенбаева трудно назвать светской. По своему духу и сути, она скорее ритуальная, сакральная или культовая.

В пластике А.Есенбаева отчетливо ощутим момент проповедничества, дух просветительства, причем скорее метафизического, мистического свойства. Отполированная до золотого блеска бронза настойчиво напоминает о золотом свечении духа, золотом священном ореоле праведников. На них возложена та величайшая ответственность за судьбы людей, которую словно передает художник царю, ведомому ангелом.

ГРАФИКА

Казахскую графику отличает наличие огромного количества памятников, включающих как крупные станковые произведения, выполненные в технике акварели, пастели или гуаши, так и многочисленные иллюстрации к литературным произведениям, эскизы к живописным работам, отдельные рисунки и зарисовки. Был проведен максимально тщательный отбор огромного по объему материала, требующего рассмотрения в аспектах художественной ценности, значимости для последующего развития искусства Казахстана, для синтеза искусств в книжном производстве, сложности графических техник, общественного резонанса.

Рисунок, линогравюра, литография, акварель – вот некоторые направления графического искусства, в которых работали казахские мастера. Богатство технического арсенала привело к разнообразию в проявлении мастерства, в выборе жанра и темы произведения.

Портретный жанр представлен замечательными образцами графики – произведениями А.Кастеева и Р.Великановой. Если акварельный портрет А.Кастеева привлекает своим линейным ритмом, то работа Р.Великановой демонстрирует смену приоритетов в искусстве рисунка в сторону живописности и психологизма.

Мастера графики Казахстана часто черпали вдохновение в образах, опосредованных поэзией Абая, народными сказками. Произведения К.Ходжикова и К.Каметова, представленные в разделе, демонстрируют то, как графическая реплика к стихам становится законченным и суверенным произведением эпического размаха.

Иллюстрации Р.Сахи привлекают зрителей выстроенной дра-

матургией характера. Большинство иллюстраций к легендам характерны возросшим вниманием не только к захватывающим сюжетам эпоса, но и к тем художественным средствам, которыми они исполнены. Примером удачной фольклорной иллюстрации, в основу которой положено тонкое прочтение и осмысление текста, может быть приведено оформление издания поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Слу» в 1968 году графиком И.Исабаевым.

Значимым вкладом в развитии изобразительного искусства Казахстана стало творчество Евгения Сидоркина. Его графические серии «Казахские народные игры», «Казахский эпос» до сих пор являются непревзойденными шедеврами претворения в графике национального художественного мышления.

Иллюстрация моментального действия, движения, вихревой скручивающейся линии представлена в листе Б. Пака.

К.Баранов, наоборот, стремится передать другой полюс бытия: мгновения жизни преобразованы условностью линогравюры в чудесное видение бесконечного покоя.

Пейзажи казахских графиков отражают особенности мировидения каждого из них. У А.Кастеева – ритуальное выделение счастливого локуса. В его работах наглядно проступает фольклорное стремление к всеохватности, глобальности изображаемого ландшафта. Произведения Е.Говоровой, М.Кисамединова стали подлинным открытием красоты весенних казахских ландшафтов. Если у Е.Говоровой, воспевшей горы Заилийского Алатау, весенний вид становится поводом бесчисленных графических фантазий, то в цикле линогравюр «Времена года» М.Кисамединова главный акцент переносится с общих характеристик смены природных явлений на своеобразие их проявлений в конкретном укладе традиционной жизни казахов. Благодаря подобному ракурсу художник смог раскрыть неповторимое обаяние традиционной степной жизни.

Основой выявления знаковых произведений послужила единая периодизация изобразительного искусства Казахстана, выработанная в ходе работы над проектом, и степень преломления в графическом листе основных принципов и тенденций отдельных этапов эволюции художественной школы.

АБЫЛХАН КАСТЕЕВ (1904 – 1973)
ПОРТРЕТ САГЫНБЕКА КУСЫКБАЕВА. 1930



Это один из лучших профильных портретов А.Кастеева, в котором он смог достичь потрясающей остроты портретной характеристики и отразить красоту духовной жизни модели.

Начинающий художник решает сложные задачи компоновки распластанных на поверхности цветowych масс в гармоничное целое. В портрете нет излишней подробности, все подчинено монументальному предстоянию героя перед вечностью. Внутреннюю подвижность лица заменило выражение торжественной незыблемости. Художник работал с

едиными плоскостями черного и белого. Полнозвучно-синий фон в оппозиции к черному одеянию становится более насыщенным, вызывая ощущение метафизической глубины.

Глаз, чуть скошенный на зрителя, очень профессионально подмечен. Очертания силуэта своей тонкостью и изяществом вызывают в памяти восточные миниатюры. Кастеев добился плавности и гибкости линии; сопряжения ее с фоном. Перечисленные выше

достоинства портрета, суммируя и подкрепляя друг друга, дают одновременно обобщенный и очень сложный характер.

Обыденный облик моделей ничуть не смущал мастера. Его искания находились в русле единого процесса роста национального самосознания, когда образы рядовых людей вызывали тот же энтузиазм, что и галереи портретов исторических и государственных деятелей, известных актеров и ученых.

Желание запечатлеть облик окружающих людей – одно из первых побуждений художника-дилетанта. Достигая сходства с моделью, создавая картину – диловинную вещь для своего окружения, подобную чудесному зеркалу реальности, – он исподволь приобщался к таинству творения, обретая неизбывные стойкость, силу и вдохновение. Работа над портретами близких людей стала для А.Кастеева не только прекрасной школой мастерства. Он также получил доказательство своего избранничества. Это самоощущение помогло мастеру, плохо знавшему русский язык, работать над своим даром в Москве, а потом активно включиться в художественную жизнь у себя дома и занять свою нишу среди многоликого культурного сообщества Алма-Аты сороковых годов.

Несмотря на ориентацию на «высокую» профессиональную живопись, желание следовать ее правилам, А.Кастеев благодаря интимному подходу к задачам портретирования остается свободным от догм и канонов типизированного советского портрета строителя социализма.

Даже отсутствие психологической нюансировки и передачи разных душевных состояний не принижает их общий строй.

Лики на его полотнах, погруженные в созерцание, кажутся очищенными от «шелухи» будней. Решая все новые портретные задачи, он учился на ходу, приходя к сложным и законченным вещам.

Героев своих портретов он наделял величием и достоинством творцов. Близость к рельефам, абстрактные фоны сообщали этим образам огромную мощь и убедительность. Портрет демонстрирует типологическое сходство с разными пластами мирового изобразительного искусства: могольской миниатюрой, портретами кватроченто. Возвышенный и в то же время такой земной и убе-

дительный образ позволяет применить слова знаменитого знатока и исследователя Ренессанса Бернарда Бернсона: «Все, что делают эти люди, внушает сознание важности просто потому, что это делают именно они, — писал он о фресках Мазаччо, — каждое движение и каждый поворот их влияют на судьбы мира».

АБЫЛХАН КАСТЕЕВ (1904 – 1973)
КОЛХОЗ «САРЫ-ШОКЫ». 1948



В этом произведении наглядно проступает присущее художнику фольклорное стремление к всеохватности, глобальности изображения ландшафта, целостное воспроизведение миропорядка. Для А.Кастеева был неприемлем принцип отбора, избирательного подхода. Каждый элемент был торжественно выставлен для всеобщей демонстрации и заключал в себе абсолютный смысл. Увиденный с вышины холма вид на совхоз воскрешает в памяти идеальную модель мира в тюркском сознании, включающую в себя летний полдень, безветрие, юрты в долине, защищенной горами.

Обращение к панорамным видам отчасти возникло из-за необходимости первого плана как необходимого условия преодоления границы между реальностью и картинным миром. Художник чувствовал свою абсолютную слитность с природным началом. Возникновение близких взаимоотношений с миром, высокая познавательная активность берут начало в детстве. Мальчик, пасший чужой скот, был «обречен» на интенсивное общение с природой, понимание ее неспешного течения. Прямой личный диалог с природой художник вел на протяжении всей жизни. Его фотографии и автопортреты, на которых он, удобно устроившись на пригорке и положив прямо на землю этюдник, пишет свои работы, лучше любых слов и рассуждений представителей школы психосоциальной географии говорят о слитности видящего глаза и натуры, сыгравшей большую роль в становлении его стиля.

В его акварели царит ясная тектоника композиции, подчас строгая симметрия. Каждый объект равномерно освещен светом и находится в состоянии недвижимого покоя. Человек, неизменно присутствующий в пейзаже, не является средоточием миропорядка. Он – лишь одна из многих составляющих частичек вселенной, уравненная в правах с природными телами.

При отчетливо просматривающейся тенденции к неприхотливости, скромности сюжета общий строй работ сохраняет незыблемую торжественность. Живописное творчество мыслится новой формой ритуальной практики, в которой нашла отражение основная мифопоэтическая константа номадического типа мышления: образ своего пространства, извлеченного из хаоса волей творца. Мастер почти всегда изображал именно освоенное пространство. Оно было наполнено конкретными предметами, повседневными действиями. Художник словно неспешно исследовал окружающий мир, закрепляя за собой свою территорию. Зритель включался в этот процесс обхода и освоения родной земли. Обжитые кусочки пространства у А.Кастеева соседствовали с безграничным простором. Интимность сопрягалась с грандиозностью. Между миром малых и больших величин для него не было непроходимого водораздела. Небольшая акварель при таком подходе приобретала монументальные формы.

Настойчивая демонстрация табунов вызывает в памяти сакральное определение «күт», объемлющее такие понятия, как плодородие, достаток, жизненная сила. Кастеевский пейзаж будто выступает в качестве визуализированного ритуального пожелания, в котором традиционно упоминаются несметные стада, обилие зеленых сочных лугов, благоприятная погода и пр.

Живописец отражал бесконечно знакомый быт с позиции родового человека, носителя архетипической картины мироздания, законы которой универсальны. Поэтому он, живущий в пространстве малочисленных зрительных впечатлений, мог легко ориентироваться в любом другом, постигая весь универсум в его целостности. Слаженный органичный мир, наполненный непринудительным ритмом будничных трудов, становится знакомым до мельчайшей травинки и в то же время предстает в свете вечности.

КУЛАХМЕТ ХОДЖИКОВ (1910 – 1954) ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХАМ АБАЯ. 1944



Часто иллюстрации, вдохновленные высокой литературой и раскрывающие один из моментов повествования, сами становятся законченными цельными произведениями. Великолепным примером может служить избранный лист. Изображение Абая на фоне обширного жайляу, наблюдающего за закатом, является пластической репликой к стихотворе-

нию «Весна»: «Глянуть прямо на солнце – болеть слепотой // Я, живущий великой его теплотой // Только вечером видел как сходит оно // В свой закатный веселый шатер золотой». Вместе с тем лист, теряя конкретную привязанность к стихам, приобретает суверенный характер. В нем сконцентрировался весь мятежный и свободный дух великого казахского поэта, он насыщен кипучей стихией жизни, бьющейся, подобно морским волнам, у ног Абая.

Композиционно лист тяготеет к панорамной композиции. Передний план благодаря масштабному увеличению фигуры поэта кажется завышенным. Аул и табуны при компактной компоновке видятся отдельной пространственной зоной, расположенной далеко внизу. Поэт же входит в орбиту максимальных величин: бескрайнего неба, солнца и расстилающейся степи. Таким образом, уже в композиционном построении выдерживается избранный автором принцип передачи графическими средствами вселенского масштаба творчества Абая.

Избранный Кулахметом Ходжиковым обобщающий синтезирующий метод, возможно, был подсказан решением концептуальных задач, связанных с работой над фильмом «Песни Абая». Лаконизм композиции, ясность каждого ее компонента, гармоничная уравновешенность отдельных частей помогла добиться единого порыва чувств, захватывающего зрителя.

Автор для раскрытия красоты весеннего пейзажа использует ограниченное количество зрительных образов. Легкие облака на горизонте, солнечный диск, стая птиц, конское стадо, весенние цветы. Визуальные впечатления не набегают сплошным потоком, не захлестывают подробностью многочисленных наблюдений. Каждое из них ценно само по себе в своей законченности. Любая деталь, будь то фигура поэта или камень у его ног, становится сущностным элементом мира. Неторопливо и сосредоточенно развертывает Ходжиков картину эпического бытия, где каждый элемент преподнесен в своей предметной осязаемости.

В фигуре Абая он сумел простейшим, словно небрежно очерченным абрисом, передать целую гамму оттенков: глубокую задумчивость, созерцание, просветленность, горькие думы, поэтическое

горение. Графическое чутье помогло автору обобщить этот образ, не теряя при этом точности индивидуальной характеристики.

Незамкнутость контуров пейзажных элементов словно растворяет их в пространстве листа. Именно пространство, наполненное воздухом, становится важным героем композиции. С помощью его главенства, разворачивания свободных по дыханию пространственных зон передано ощущение необъятного прозрачного мира, в котором каждый предмет обретает четкость и ясность силуэта.

Кулахмет Ходжиков, отдавший много сил и времени сложной и притягательной миссии воссоздать космос Абая, смог средствами графики нащупать глубинный пласт творчества великого казахского поэта. Цельно и просто он представил пластическую ему метафору: необозримый степной мир как прообраз рая.

РЕГИНА ВЕЛИКАНОВА (1894 – 1975) **ШЕШЕ. 1950**



Избранное произведение демонстрирует умение мастера графики создать законченный портретный образ, наделенный стилистической энергией. Регина Великанова строит поясное изображение пожилой женщины без излишней представительности и нарочитого позирования в спокойной позе строго по центру листа.

Центральная ось подчеркнута чуть вытянутым по вертикали форматом и стремительно устремляющейся вниз стреловидной вертикалью,

которая складывается из треугольников, образуемых морщинами на лбу и складками кимешека. По контрасту с вертикальной линией, горизонталью основываются на плавных мягких дугах головного убора, линии рта и овала лица. Противостояние линий подкреплено контрастным сопоставлением однородной плотной фактуры черного и свечением белого.

Таким образом, на формальном уровне, под сурдинку создается неопределенность психологического состояния. Художница умеет увидеть за внешним внутренним конфликт, разглядеть за умиротворенной и спокойной старостью скрытую тревогу. Общее состояние высокой скорби без резких трагических жестов возникает благодаря возможностям света, линии и фактуры.

Соединение трезвого расчета и проникновенной лирики характерно для всего творчества художника Р.Великановой. Ее искусство, на первый взгляд, тишайшее и склонное к отображению укромных городских уголков всегда наполнено внутренним драматизмом и манит изменчивым обликом. В изображении людей она следует тем же принципам.

Оперирование обобщенными, сведенными к простейшим фигурам формами, способность чисто пластическими средствами создать настроение выдает в Р.Великановой ученицу основателя беспредметной живописи Казимира Малевича.

Являясь тонким и чутким пейзажистом, художник внимательно и скрупулезно изучает ландшафт лица. Штрихи то четко проступают на свету, то исчезают в тенях, выявляя нужные акценты для построения образа. Модель, зарисованная за пару сеансов, получает биографию, обретает неповторимое лицо.

Волевое красивое лицо, внимательный взгляд, поджатые губы, и одновременно – понимание необратимости судьбы,приятие всех ее ударов. Образ строится на полутонах. В своих пейзажных работах мастер любила обращаться к мотивам, описывающим промежуточные состояния: сумеркам, началу весны, рассвету. В данной работе она также стремится передать изменчивость различных душевных переживаний. Неуловимость световых градаций в трактовке лица соответствует легким переходам от света к тени в ее

пейзажах. Сеть морщинок составляет целую сюиту линий и пятен, привнося в графическое изображение живописный эффект.

Усложнение образной характеристики за счет демонстрации разных граней характера позволяет создать обобщенный портрет поколения, прошедшего через годы революции, голода и войны и не утратившего духовной силы.

КОНСТАНТИН БАРАНОВ (1910 – 1985)
МАТЕРИНСТВО.
ИЗ СЕРИИ «АЛМАТИНСКИЕ ЯБЛОКИ». 1970



Линогравюра изображает молодую мать, кормящую ребенка в весеннем саду. Произведение относится к серии «Алматинские яблоки», в которой автор придерживается повествовательного характера и развития сюжетов во времени. Однако данный лист благодаря своей тематике и мастерству исполнения перерастает в законченное цельное произведение.

Сценка сельских будней располагает к внимательному рассмотрению: мы видим и украшения, и цветистое платье, заботливо постеленный коврик, разложенные на нем детские игрушки. Прибегая к таким снижающим бытовым деталям, график раскрывает все грани будничной жизни, чтобы полнее и целостнее передать красоту происходящего. Для него здесь нет ничего обыденного, все имеет глубокий смысл и становится поводом для графической игры. Большая часть поверх-

ности листа он украшает флоральным орнаментом, заботливо выписывая каждый цветок. Типологически его подход близок к работе народного мастера, к желанию не упустить в рассказе ни одной детали, тягой к декоративному обобщению. Обращение к такой стилистике диктуется общим мифологическим подтекстом происходящего, связывающим образы цветущего сада и материнства с изображением рая как беспечной юности человечества. Этот скрытый мифологизм порождает наивно-прямолинейный, обращенный к сказочному пластический язык: об устойчивых ценностях принято говорить ясно и доступно.

Тем не менее графическое чутье не подвело мастера. Насыщение листа линейным узорочьем на первом плане сменяется на втором изящно прорисованной тончайшей сеткой склонившихся друг к другу от порыва ветра деревьев, сквозь которые виден аул вдали.

Насыщенный орнаментальный «сгусток» облегчается прозрачностью просвета, в котором видна стая птиц. Нежная бесплотность заднего плана, как на изображениях рафаэлевских мадонн, вторит теме счастливого материнства. Основательность фигуры матери, насыщенность ее формы оттеняются этим легким воздушным просветом.

Еще одна культурная ассоциация связана с нагнетанием декоративного начала. Инстинкт красоты вел К. Баранова к усилению орнаментальности. Это роднит его работы с искусством венского сецессиона или модерна, в котором происходит трансформация изображенного в сплошной растительный узор. Линогравюра обладает той же витальностью, которая характеризует произведения начала 20 века. График стремится передать органический рост, природные токи, которые объемлют все в окружающем мире. Непрерывная вязь отражает этот бесконечный круговорот, постоянный процесс становления и увядания.

Одной из несомненных удач мастера стала фигура матери. Точно и верно обрисован ее силуэт, тонко передан мотив нежности и заботы наклоном головы и круглящимся плечом. Крепкая форма усиливается очертанием цветущей кроны дерева, замыкая в кольцо композицию. Уравновешенность и ясность царят во всем. Это же можно сказать о выдержанности стиля, о точном следовании зара-

нее выбранной авторской стратегии. Действительность не поймана, а преобразована условностью линогравюры в чудесное видение покоя и счастья.

САХИ РОМАНОВ (1926 – 2002)
МАЛЬЧИК У КОСТРА НОЧЬЮ.
ИЗ СЕРИИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К СКАЗКЕ
«СОРОК НЕБЫЛИЦ». 1955



Романтический ноктюрн о маленьком мальчике, грезящем о фантастичных мирах у степного костра, стал подлинным открытием молодого Сахи. Иллюстрации к плутовской сказке «Сорок небылиц», повествующей о хитроумном молодом герое, проучившем

глупого бая, были дипломной работой художника, выпускника ВГИКа. Ранняя серия является не только ярким прорывом в активную творческую жизнь, насыщенную свершениями в живописи, кино и графике, но и по праву занимает ведущее место в наследии изобразительного искусства Казахстана. Избранный лист отличается от других работ этой серии, в которых Сахи показал собственное ему умение высветить комизм ситуации, обнажить гротескное преобразование действующих лиц, передать соль шутки.

Данный рисунок открыл другую сторону дарования мастера – его тонкий лиризм, способность проникнуть в глубины души изображенного персонажа во всех ее мельчайших движениях, продолжая сохранять при этом светлую улыбку.

В иллюстрациях к этой сказке художник много черпал из истории своей жизни. В представленной работе автор, отходя от сюжета, непосредственно воспроизводит детские воспоминания о бродяжничестве по степным просторам маленького сироты с берегов Сырдарьи.

Весь биографический багаж, все тяготы и лишения переплавляются мастером в чистый слиток одухотворенного образа, в безмятежную облагороженную элегию. Зритель становится свидетелем краткого мига счастья, полноты бытия, когда все призрачное и загадываемое кажется реальным и приходит озарение в поиске пути к счастью.

Выхваченное во тьме ночи лицо мальчика является главным смысловым акцентом композиции. Широко раскрытые блестящие глаза, в которых играют всполохи ночного костра; очерченный одним движением припухлый рот; взъерошенные волосы, – все эти черточки лепят портрет задумчивого нежного отрока. Однако автору недостаточно показать обаяние детства. Сахи пытается запечатлеть мгновение между сном и явью, уловить оттенки этого состояния. Табун лошадей на втором плане становится границей между реальным первым планом и тем миром видений, в которые погружается мальчик. Таким образом, очертания коней теряют объемную определенность, приобретая прозрачность контуров.

После насыщенных толпой людей, будничной суетой и активными действиями первых листов этой серии работа выглядит прочувствованной паузой, когда в тишине ночи неожиданно открываются самые важные вещи. Во взгляде мальчика, напряженно вслушивающегося в тончайшие ночные шорохи, словно в фокусе, сконцентрированы все мотивы его жизненного поведения: вера в сказочные события, умение грезить наяву, домыслить ночной звук и придумать историю. В целом, речь идет о таинстве искусства вообще, показа того благодатного «сора», из которого прорастает творчество.

Бесконечное варьирование штрихов демонстрирует творческий темперамент Сахи. От бархатистого черного он переходит к резким рваным линиям огня, находя в нюансах света новые возможности для передачи атмосферы ожидания и предчувствия.

Активная работа с фактурой и светом показывает, насколько продуманным является произведение, сохраняющее при этом аромат и

легкость подсмотренной в действительности сценки. Небольшая работа сохраняет цельность и дух больших полотен мастера.

ЕЛИЗАВЕТА ГОВОРОВА (1893 – 1973) ВЕСНА. 1957



Пейзажу отведено особое место в графике Казахстана. Именно в этом жанре художники разных национальностей, поколений и школ смогли создать произведения, в которых отразились сущностные черты единой картины мира, обостренное восприятие красоты необозримых просторов степей и величие горных кряжей. Фигура Елизаветы Говоровой, воспевшей горы Заилийского Алатау, стоит несколько особняком. Ее творческий почерк распознается мгновенно, а пластический заряд рисунков

всегда бьет в цель. Она была художником одной темы, но, находясь в рамках горного мотива, смогла найти бесконечное количество интонаций в гимне окрестностям Алма-Аты.

Рисунок Е. Говоровой отличается упругость штриха, сложное прихотливое плетение линий, умение найти неожиданный ракурс. Однако самым главным в творчестве мастера является способность техническими приемами: контрастами света, различным нажимом, разнообразием штрихов передать пульсацию токов природы. Ее движения пером словно нащупывают энергетические линии, жилы земли, тот заряд, который одушевляет природу.

Пантеистическое восприятие мира ярко отразилось в данном

произведении. Природа у графика стала многоликим живым существом, а каждое дерево или куст – личностью. Мастер благодаря резкому усилению линейной насыщенности заставляет почувствовать пластическую силу, телесность каждой ветки. В то же время у нее всегда сохраняется чувство дистанции: мы можем охватить природу целиком, объять весь круговорот жизни, в неприхотливом уголке гор узреть извечную красоту и порядок.

Удивительно умение графика объединить в одном листе противоположные тенденции. Она соединяет колючесть и жесткость контуров с мягко-тающей текучей линией. Художник тонко чувствует градации светотеневых контрастов. Благодаря этому ей удается срежиссировать сложную и богатую по тембру партитуру света. В ее работах также необъяснимо уживаются рациональный подход, стремление выдержать тектонику листа и эмоциональный порыв, страстное желание поделиться личным переживанием красоты родного края.

Безмолвная природа у Е.Говоровой при условности и лаконичности творческой интерпретации всегда наполнена шорохом, гулом мельчайших шумов, тонко подмеченных деталей. Напряженность формы, ее осязательная оболочка не мешают автору любоваться любым завитком листа, изгибом травинки и хрупкостью тонких молодых деревьев.

Подсмотренные на природе наблюдения не слагаются в подробный отчет. Поэтичность графических листов, тонкий лирический настрой, присущие графике Е.Говоровой, не отвлекают внимания от безудержной игры воображения. Разнообразными по фактуре, сплетающимися штрихами, неожиданным укрупнением жизненного кадра она создает причудливые комбинации, рождая общее ощущение фантастичности пейзажа. На обыденную картину словно наброшена ажурная вуаль линий, с помощью которой привычный мир приобретает привкус неизведанной территории.

Некоторая тайна, загадка, которая сквозит в графике мастера, возникает из этих тонких отступлений от реалистического правдоподобия. Это же качество преобразует скромные графические наброски в масштабные полотна. В природе Е.Говорова нашла образы,

способные передать большие темы любви и сострадания, скорбного величия и озаренности юности. Психологизм пейзажных рисунков графика, полнота и мощь запечатленного в них мира поднимают их на высоту исторических полотен с огромной силой воздействия.

**ЕВГЕНИЙ СИДОРКИН (1930 – 1982). БАЙГА.
ИЗ СЕРИИ «КАЗАХСКИЕ НАРОДНЫЕ ИГРЫ». 1963**



Серию литографий «Казахские народные игры» Е. Сидоркин готовил к Всесоюзной художественной выставке в Москве, посвященной физкультуре и спорту в 1963 году. Серия включает четыре листа, каждый из которых изображает одну из широко распространенных в народе игр.

Создавая цикл литографий, посвященный играм, Сидоркин говорил: «Казахские игры поразили меня своей смелостью и азартом!

Причем прежде всего я хотел подчеркнуть их вневременность, то есть то, что игры были двести лет тому назад, и они будут существовать всегда. Ведь народ любит азартные и смелые состязания. В них наиболее ярко проявляется его душа».

Смелость, азарт и вневременность – три момента, вдохновившие художника на создание серии «Казахские народные игры», и три девиза в его работе над ней. Каждый из них максимально обыгрывается в его композициях, и все вместе они создают тот индивидуальный, целостный и полный глубокого смысла образ народных игр, который эпически воспринят и воплощен графиком.

Лист «Байга» изображает конные скачки — любимую игру кочевников. Четыре фигуры расположены в композиции друг над другом, но не строго одна над другой, а как бы ступенями. Эта ступенчатость и создает беспокойное ощущение соревнования, когда кто-то может вот-вот вырваться вперед. Движение разворачивается справа налево. Стремительное и непреодолимое, оно кажется способным разорвать рамки листа. Вытянутые тела коней, подхваченные невидимым ветром гривы, приподнявшиеся в седлах фигуры наездников, напряженно устремленные в наклоне вперед, протянувшаяся и указывающая на близкую цель рука нижнего всадника создают впечатление этого движения.

Сложно прорезаны силуэты скачущих, но и здесь подчеркнuto доминируют горизонтальные линии, направляющие бег. Лишь фигура второго скакуна в остrokонечном малахе своей ясно выраженной вертикалью не дает всадникам умчаться, она удерживает их на листе.

Такое яркое расположение фигур на плоскости отличается еще одной интересной чертой. Каждый участник байги самостоятелен в своем стремлении вперед. Фигура любого из них, за исключением сидящего подчеркнuto прямо в седле, взятая в отдельности, производила бы впечатление самостоятельной, вольной в своем безудержном беге. В то же время группа, составляемая четырьмя наездниками, смотрится, как монолитная, объединенная единым порывом, мчащим к желанной черте. Азарт, торопящий исход скачек, подхлестывает каждого ездока. Этот самый соблазнительный азарт — азарт неизвестности выбирает график, будоража воображение зрителя.

Творческое осмысление наблюдений позволяет Сидоркину исключительно тонко передать характер скачек в тот момент, когда еще не определился самый сильный, когда кони скачут, ни на шаг не отставая друг от друга, и кажутся сгустком движущейся по степи массы. Такое впечатление создается и продуманной до мельчайших деталей композицией. Художник оставляет между фигурами конников чистое поле бумаги, давая простор бегу, и одновременно связывает их воедино, накладывая изображения одно на другое. Этот прием Сидоркин использует неназойливо и не грешит

повторами. Едва касаются разлетающиеся полы одежды нижнего всадника копыт скакуна соседа. Он же, догоняя вырывающегося вперед, почти наполовину скрывает собой вытянутое тело его коня. Соприкасаются откинутая назад рука этого всадника с ногами скакуна, бегущего рядом. Все изображенные фигуры могут быть соединены одной непрерывной линией. Зрительно эта особенность и создает впечатление монолитности группы.

Е.Сидоркин дает изображения всадников, оставляя нетронутой поверхность белого листа. Он не только не конкретизирует, но даже не дает намека на место и время действия. Возникающие на белом фоне фигуры скакунов воспринимаются символами древних народных игр. Они символичны, несмотря на определенную детализацию костюмов и снаряжения коней. Единый характер всех изображений проявляется еще и в том, что они представляют игры кочевого народа, большая часть жизни которого проходит на коне. Общее впечатление, производимое литографиями, — это гимн силе и красоте коня, это воспевание ловкости, смелости кочевника, подчинившего своей воле дикое и своенравное животное. Конь у Сидоркина — это прежде всего конь кочевника, для которого выполнять желание человека, быть ему другом и кормильцем, дарить ему быстроту своих ног, ощущение бега-полета стало единственной жизнью, которую он не променяет даже на вольное существование среди дикого табуна. От этой преданности коня хозяину и рождается у кочевого народа особое отношение к нему не только как к другу, но и как к существу, которому в трудную минуту подвластно свершение невозможного, выраженное в образе сказочного крылатого и божественно прекрасного скакуна древних легенд Тулпара.

ЕВГЕНИЙ СИДОРКИН (1930 – 1982). КОКПАР. ИЗ СЕРИИ «КАЗАХСКИЕ НАРОДНЫЕ ИГРЫ». 1963

Смелость и азарт, потрясшие известного графика Е.Сидоркина, в казахских народных состязаниях, пройдя через творческое воображение художника, становятся смелостью и неожиданностью



композиций, необычностью и экспрессивной сложностью и смело поданных ракурсов. Будучи изобретательным мастером композиции, он сумел поставить и решить задачу показа напряженной борьбы, головокружительной динамики действия.

В листе «Кокпар» (что в переводе на русский язык означает «Козлодранье») зритель видит борьбу за козленка, в которой участвуют три всадника. На скаку, вырывая друг у друга животное, они должны в конце концов определить победителя. Е. Сидоркин выбирает и изображает тот момент игры, когда результат ее еще не виден, — самый острый, самый напряженный, самый азартный.

Тело козленка поминутно переходит из рук в руки мчащихся на полном скаку всадников. Вихрь, средоточием которого стал козленок, закрутил игроков, смелому нет иного выхода из него, кроме победы.

График избирает композицию, сведенную к кругу, замыкающему в себе фигуры участников соревнования. Движение в этом беспокойном вращающемся круге обретает характер центростремительной силы, не дающей ему разорваться. Центром становится тело козленка, к которому радиусом сходятся вытянутые руки соперников. Этому не просто круговому, а стремящемуся к центру движению вторят изгибы тел коней, их отлетающие на крутых поворотах гривы и хвосты.

Благодаря характерному для серии игр ракурсу с чуть завышенной точкой зрения фигуры коней и всадников видны именно сверху. Ноги скакунов, которые при обычной, чисто фронтальной точке зрения мешали бы движению вращающегося круга, здесь, напротив «работают на него».

Интересно разнообразие чувств и настроений, которые вкладыв-

вает художник в изображения людей, вырывающих друг у друга козленка. Здесь и старание удержать в своих руках добычу, и безрассудное стремление немедленно вырвать ее у соперника, и настороженное выжидание наиболее удобного момента для решающего движения.

Общей чертой всех листов серии, придающей им особую художественную выразительность, является сочетание сложно нюансированных в серебристо-серой гамме фигур всадников с чисто белым фоном.

Е.Сидоркина увлекла перспектива передать в литографиях вневременной характер национальных спортивных игр, их вечно живую прелесть. И если азарт и смелость ясно читаются в каждой взятой отдельно гравюре, то волнующее ощущение вневременности четко проступает лишь вместе с постепенным знакомством со всей серией.

Ничем не поколебленная чистота и гладь фона, на котором разворачиваются игры, логично подчеркивают мысль художника о бессмертной красоте, азарте и смелости народных состязаний.

Так, не привязывая изображение игр к определенному месту действия, Е.Сидоркин освобождает их и от атрибута времени. Тогда как любое конкретное пространство имеет свое начало и конец, условная белизна листа вездесуща. Белая поверхность бумаги может вызывать ассоциации лишь с бескрайностью степных просторов, с тем единственным определенным местом действия, которое может существовать всегда или в любом случае настолько долго, чтобы казаться бесконечным во времени.

Определяющим же для всех композиций является общий замысел художника — стремление передать сам дух народных соревнований. Не случайно Сидоркин постоянно выбирает для изображения самый острый момент игры. Его привлекает не кульминация, а предельное напряжение соревнования, минута, когда чувства участников и зрителей достигают полного накала. Все четыре игры в самом разгаре. Козленок переходит из рук в руки соперников, ни один из которых не теряет надежды стать победителем. Девушка вот-вот может настигнуть юношу «Кыз-

куу», или вдруг судьба улыбнется ему и поможет вырваться вперед. Соревнующиеся в быстроте бега тоже еще не определили победителя «Байга». В нетерпеливом порыве несется по степи охотник «Охота с беркутом», еще секунда — и взлетит беркут с его поднятой руки. Именно этот миг неопределенности исхода и способствует созданию азартной напряженности в атмосфере каждого листа и всей серии в целом.

Созданная в 1963 году, серия «Казахские народные игры» стала значительным достижением Е.Сидоркина. Литографии этого цикла выделяет не только особая красота формы, слитой в неразрывное целое с содержанием, но и умение ярко и выразительно запечатлеть захватывающее зрелище состязания в силе и ловкости.

ИСАТАЙ ИСАБАЕВ (1936 – 2007)
КОЗЫ-КОРПЕШ И БАЯН-СЛУ.
ИЗ ЦИКЛА ИЛЛЮСТРАЦИЙ. 1968



Фольклор казахского народа — драгоценный памятник, оставленный нам веками родной истории. Каждый художник, исходя из своей индивидуальности, черпает из этого источника то, что более близко ему, более трогает его воображение. Одно-го привлекает монументальный героизм легендарных батыров, другого — меткий юмор сатирических сказок, третьего — соль народных изречений. Но для всех одинаково важно отнестись с возможной бережностью к своеобразию

каждого из этих жанров, разглядеть в каждом из них те особенности, которые наиболее легко и органично переходят из искусства слова в искусство графики.

В 1960-1970-х годах художниками Казахстана был достигнут высокий уровень отображения специфики устной поэзии. Большинство иллюстраций к легендам характерны возросшим вниманием не только к захватывающим сюжетам эпоса, но и к тем художественным средствам, которыми они исполнены. Для иллюстратора, стремящегося проникнуться духом эпоса, важны и поэтические сравнения, и повествовательность легенд, и полная параллелями с природой жизнь человека, богатство эпитетов и смысл метафор, идеальность героев, и особое звучание излюбленных народом цветовых сочетаний.

Примером удачной фольклорной иллюстрации, в основу которой положено тонкое прочтение и осмысление текста, может быть приведено оформление издания поэмы «Козы-Корпеш и Баян-Слу» в 1968 году графиком И. Исабаевым. В черно-белых линогравюрах к поэме заметно открытое переплетение изобразительного и орнаментального начал. На суперобложку книги иллюстратор помещает сцену свадьбы, обрамленную растительным орнаментом, – свадьбы, которой нет в легенде. Мечтой об этом обручении живут и дышат герои, о нем строятся планы, ведутся разговоры. Но трагическая в своей развязке поэма, вмещающая все горести и радости, все преграды, через которые проходит их любовь, все же не завершается свадьбой.

Художник воплощает в этой гравюре неисполнившуюся мечту. Грустен и строг взгляд Баян, скорбно опущены глаза жениха, принимающего в руку ладонь невесты. Женщины, поправляющие одежду девушки, юноши, стоящие за плечами Корпеша, так же как и сами влюбленные, до конца не верят в возможность этой сцены. Движения персонажей пластичны и медленны, их тягучие жесты как бы утяжелены веками, которые отделяют их, современников легендарной любви, от нас, с любопытством и страстью принимающих к родникам народной поэзии.

Купол юрты, встающий над головами людей, поднимается в небо,

где светит солнце и плывут черные облака. Наполненная тоской о казавшемся совсем близком, но невозможном счастье композиция доносит до нас ощущение ушедших в далекое прошлое событий и вечное человеческое стремление к счастью взаимной любви.

Изображение заключено в орнаментальное обрамление. Более того, орнаментальность в полную силу пронизывает всю сцену. Узоры традиционных одежд и утвари, орнаментальная рама, отделяющая героев от зрителей, складки одежд и линии жестов уложенны графиком в особом плоскостно-статичном измерении.

И.Исабаев сумел выигрышно использовать выразительные возможности тех двух цветов, которые были ему доступны в линогравюре графики. Черный и белый, их сочетание словно заключает в себе всю идею легенды, весь дуализм фольклора. Белый, как полотно, цвет словно олицетворяет чистоту и благородство душ и чувств влюбленных, их любви и верности. Черный – трагизм уготованной им судьбы, то неизбывное зло жизни, что не дало сомкнуться объятиям любящих возникает вечной чернотой небытия, куда кануло все самое светлое в жизни этих людей. Подчас кажется что еще чуть-чуть и орнаментальное начало в графических листах И.Исабаева к этой поэме станет вязью письмен, откроет свой сокровенный тайный смысл, добавит что-то еще к истории любящих, что отголоском сказания сохранилась в памяти народа.

График ощущает эпос и как памятник, и как живую, пульсирующую память народа. Точно и метко схвачена художником еще одна особенность мироощущения героев поэмы – вера в предначертания судьбы. Гравюра статична, её герои словно бы замерли в ожидании свершения предзнаменования. Средневековая вера в приметы, ставшая основой завязки и развязки сюжета, обыгрывается художником и в целях логически связать между собой иллюстрации, и в ином, еще более важном смысле – смысле метафорическом. Так же, как маралиху и ее еще не родившихся детей убивает жадность и жестокость людей, так и юных влюбленных разлучают и губят те же страшные и низкие силы.

Так, привнося в изобразительный язык линогравюры опыт фольклорного слова, художник добивается и большей стилистической

близости своего цикла к поэме, и возможности взглянуть на события далеких лет взглядом человека наших дней. Значение небольшого графического цикла И. Исабаева к легенде «Козы-Корпеш и Баян-Слу» заключается в удачном подключении метафор, смысловой и изобразительной нагрузке тех двух цветов, которыми он оперирует, умении объяснить композицией место изображенной сцены в поэме. Удачи художника вытекают из его пристального внимания к тексту, понимания графиком не только специфики казахской эпической поэзии, но и особенностей знаменитой казахской легенды о любви Баян-Слу и Козы-Корпеша.

Текущие ритмы, замедленное спокойствие повествования подчеркивает непреходящую красоту поэмы. И.Исабаеву удалось создать единый и запоминающийся цикл, воплотить в нем интересные находки, важные и на сегодняшний день, и для будущих обращений к фольклору.

МАКУМ КИСАМЕДИНОВ (1939 – 1984) ВЕСНА. ИЗ СЕРИИ «ВРЕМЕНА ГОДА». 1970



График Макум Кисамединов принадлежит к поколению художников Казахстана 1960-х годов. Их общим творческим кредо был активный поиск нового изобразительного языка, способного отразить особенности национального мировидения и мироощущения казахов.

Теме традиционной народной жизни М.Киса-мединов посвятил свой цикл линогравюр «Времена года». Особенность этой серии заключается в своеобразии трактовки графиком излюбленного художниками всех времен мотива смены сезонов. Главный акцент автор серии перенес с общих характеристик смены природных явлений на своеобразие их проявлений в конкретном укладе традиционной жизни казахов. Благодаря подобному ракурсу художник смог раскрыть неповторимое обаяние, красоту и специфику традиционной степной жизни в её гармонии и постоянном чувстве сопричастности с природой. Художник раскрывает перед зрителем мир кочевой культуры, радости приезда на жайлау, суровость зимних буранных ночей, благоуханную свежесть теплого летнего вечера. Зритель может легко включиться в неспешную философскую беседу за чаем степенных мужчин, укрывшихся от летнего зноя под узорным навесом, вместе с отважными чабанами, показанными художниками мощными как батыры, защищать зимой ночью свое стадо от голодных волков, весной у юрты с восторгом встречать вместе с девушками, апашками и молодухами приезд степного певца – сала, ласково баюкать малыша в тепле юрты украшенной текеметами и сырмаками, войлочного жилища, надежно защищающего от осенней непогоды.

Линогравюра «Весна» передает один из самых прекрасных моментов в жизни казахского кочевья. Степной музыкант, верхом на коне с верной спутницей домброй в руках появляется в ауле в лучезарном сиянии весеннего солнца. Восторг переполняет грудь сала и песня пробуждения природы льется из его уст. Как вестник весны он спешит в каждую юрту с новой песней и люди чувствуют, что народ и его земля очнулись от зимней стужи, что позади остались холод, джут и отчаяние, в лучах солнца оттаяли и зажглись надеждой человеческие сердца. Певец поет, цветущая степь вторит ему песней жаворонка, всеми проснувшимися вместе с природой звуками весны.

Особое обаяние этой серии заключается в своеобразном контрасте между национальными сюжетами и классическим художественным строем. Традиционная казахская бытовая тематика

показана автором в ключе европейского графического искусства. Художник соблюдает деление композиции на планы, тонким штрихом моделирует объемы. Именно здесь он находит тот подход, который впоследствии разовьет в цикле иллюстраций к знаменитому творению Гете «Фаусту».

Как сама весна, так и одноименная линогравюра М. Кисамединова полна движения, динамики как внешнего, так и внутреннего действия. Строящаяся по диагонали композиция подчеркивает ход изображаемого события, всплеснутые в радостном порыве руки одной из женщин, повороты их фигур и голов, направленные на музыканта, поднятые в приветственном жесте руки певца, усиливают идею движения – приближения весны и песни. Тонкие линии резца графика всеор прочерчивают расходящиеся в небе лучи солнца, наполняя пейзаж движением облаков, воздуха и ветра. Чистое белое пространство листа, окружающее фигуру сала, входит в сцену встречи ослепительным светом, внося дополнительные ассоциации с наступающим на жайлау праздником.

Лист «Весна» из цикла «Времена года» М. Кисамединова отличается наибольшей романтической и эмоциональной приподнятостью. Это эмоциональное состояние гравюры тождественно восприятию весны в сознании кочевника. В контрасте черно-белых тонов графики в этой работе превалирует белый тон фона неба и земли, здесь он является основным цветом, диктующим приоритет радостных чувств героев. Трактовка линейного строя носит более изысканный и изящный характер, особенно ощутимый рядом с лапидарностью форм и линий в листе «Зима».

Главными героинями композиции «Весна» являются скорее женщины. При всей активности фигура певца, появляющегося из-за кулис скал от линии горизонта в ослепительных солнечных лучах, она располагается на заднем плане и связывается с идеей вести весны, несомой самой стихией природы. Встреча же этой вести женщинами, чьи фигуры, акцентируя обжитое жизненное пространство у юрты, символизируют человеческое общество, вводит в композицию основную идейную концепцию художника.

Эта вечная идея неразрывной взаимосвязи природы и человека

коренится в истоках традиционного сознания казахов. Подчеркивая при этом роль женского начала в пробуждении природы, художник придает атмосфере листа особый мягкий и нежный характер. Активная аранжировка гравюры крупным орнаментом казахского войлока, баскуров, выглядывающего в проеме двери нарядного интерьера юрты вносит в композицию еще одну ноту, напоминающую о наступившей весне.

Мастерство графика проявляется здесь в умении уравновесить, создать спокойный баланс между движением и покоем. Контрастируя с живым разнообразием жестов женщин и взлетающими в приветствии руками певца, возникают по линии другой диагонали плавные объемы округлого купола юрты, плоскость лежащего на траве украшенного орнаментом текемета. Благодаря этому равновесию возникает не только чувство весеннего восторга, но и ощущение гармонии и стабильности традиционного мира.

Художник ощущает и транслирует зрителю свое восприятие кочевого мира как идеальной картины существования человеческого рода в гармонии природным ритмам, в единстве с законами универсума. Совершенство модели традиционного мира подчеркнуто и самим замыслом автора – передать сменяющие друг друга картины кочевья сквозь призму смены природных явлений, подчеркнув тем самым единство жизненных актов кочевого общества естественным циклам природы.

МАКУМ КИСАМЕДИНОВ (1939 – 1984) МАХАМБЕТ. ИЗ СЕРИИ «МАХАМБЕТ». 1973

В поколении шестидесятников, знаменитом своими формальными поисками и открытиями в области обновления изобразительного языка казахской художественной школы Макуму Кисамединову принадлежала роль одного из самых смелых реформаторов. Его радикальные формальные обобщения отразились практически в каждой серии графических работ, где-то подчеркнуто и открыто («И восходит солнце», «Образы одной жизни»), где-то неявно и



подспудно («Времена года», «Земля и люди»). Эти искания, выраженные в листах серии «Махамбет» с обостренной силой и абсолютной пластической найденностью, сделали их непревзойденными по сей день шедеврами графики Казахстана.

Графические образы выдающегося сына казахского народа Махамбета

Утемисова, созданные М.Кисамединовым принадлежат как к числу самых известных визуальных образов этого героя, так и к числу наивысших творческих удач этого талантливого художника. В серию «Махамбет» входит шесть линогравюр, многогранно раскрывающих личность и историю поэта – воина.

В череде последовательно повествующих о характере и судьбе акына графических картин зритель может увидеть разного Махамбета. Это и Махамбет, в поэтическом раздумье склонившийся над белым свитком, это и Махамбет, с мечом и книгой в руках, упругим шагом идущий навстречу зрителю, это и Махамбет, с полузакрытым обращенным вглубь собственной души взором легко касающийся послушных струн домбры, это и Махамбет в тяжелом размышлении держащий на коленях остро отточенную саблю.

Трудно и, вероятно, необязательно выделять в серии наиболее сильное в художественном отношении произведение. Каждый лист в ней может быть обозначен как лучший, каждый несет максимально насыщенную духовную информацию, заключает в себе напря-

женный художественный текст. На одном из листов, изображающим Махамбета в раздумье касающимся струн домбры, поставим скорее задачу отчетливо показать наиболее характерные черты графического почерка М.Кисамединова поры его блистательного расцвета.

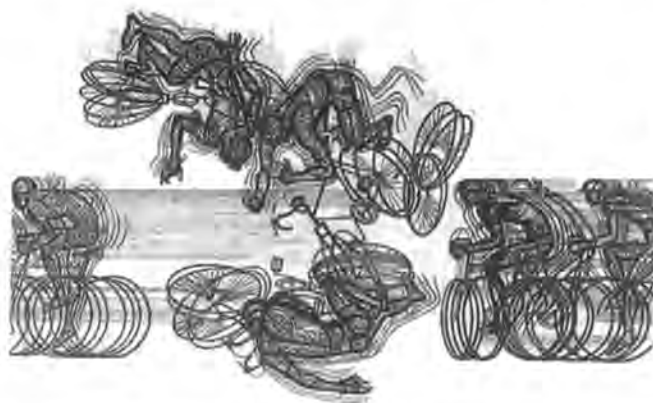
Центральной идеей работы становится идея величия личности Махамбета как сына великой степной цивилизации. Она создается и поддерживается всей созданной художником системой выразительных средств. Близкий квадрату формат линогравюры вызывает ощущение строгой стабильности, незыблемости утверждаемых в работе идей. Монументальна вплотную придвинутая к нижней кромке листа фигура сидящего поэта. Она занимает максимум пространства всей композиции, придавая образу неоспоримое величие, ощущение особой физической и духовной мощи героя. График ставит отчетливый акцент на телесной силе поэта, любующься сам и заставляя любоваться зрителя широким разворотом плеч героя, крепкой сильной головой, посаженной на мощной шее, крепостью его рук, властно охвативших хрупкое тело домбры.

Сразу возникает чувство своеобразного парадокса – не столь обширное оставшееся пространство листа, к тому очерченное четкой черной каймой по периметру, не вызывает ощущения тесноты или замкнутости. Обозначенное контрастами белого, преимущественно в небесной дали, и черного, рисующего плоскость земли, пространство степи и предгорий в работе М.Кисамединова удивительно, более того непостижимо просторно. Оставшаяся незанятой могучей фигурой Махамбета плоскость гравюры под властью мастерства художника словно щедро вмещает в себя безбрежные степные дали, вереницы древних гор и высокий полет небес. Справа над головой Махамбета мчатся вдаль в безудержном горячем беге кони, их взлетающие гривы и хвосты подчеркнуто открывают изображение неведомым таящимся в глубинах гравюры горизонтам. Эта метафора летящей поэтической мысли Махамбета – пятёрка вплотную скачущих коней – становится и тонким композиционным приемом, раскрывающим, разрывающим рамки листа.

Одним из константных ментальных и творческих принципов творчества М.Кисамединова всегда была идея преемственности

культурной, духовной традиции казахов. В серии «Махамбет» эту концептуальную приверженность задаче протянуть «времен связующую нить», а именно трансформировать в новых видах искусства древние художественные идеи великой степной культуры отразились в её своеобразном графическом эпиграфе. Древняя тамга рода «бериш» – две бок о бок скачущие лошади, заключенные внутри силуэта еще одного скачущего коня, монументально и динамично запечатленная художником, образно отсылает к самым истокам силы и смелости, свободолюбия и отваги казахов – героических всадников – отважных покорителей протяженных земных пространств. Характерно к тому же, что этот образ рода подчеркнуто выделяется на фоне других работ, выполненных в русле классического стиля линогравюры как европейского вида искусства, своей отчетливой стилизацией в русле мангышлакских петроглифов.

БОРИС ПАК (1935 – 1992)
ЗАВАЛ. ИЗ СЕРИИ «ДВИЖЕНИЕ». 1980



Борис Пак, вошедший в искусство Казахстана в плеяде графиков 1980-х годов, вводит в него новые сюжеты. Его интересует спорт, состязания, отра-

жение той ускоренной ритмом действительности, резко исчезающего момента, когда запланированное, ожидаемое может, еще и не исполнится. Сила человеческого энтузиазма не остановимого перед трудностями влечет воображение художника. Его интересует

динамика, четкая линия, взрывная энергия героев, как, например, в серии «Движение».

Графический лист «Завал» притягивает внимание зрителя скоростью рвущихся к финишу велосипедистов. И вдруг взгляд останавливается на спортсменах срывающихся, запутывающихся друг в друге. Сплетение линий центральной части листа вызывают «боль» за срыв, но он сиюминутен, потому как группа спортсменов за ними продолжает свой путь. Однако замысел художника, показать, что и падению есть место, очевиден. Автор не ищет глубоких смысловых философских идей. Он как фотограф запечатлевает случившееся моментальное действие. Однако лист отличается от фотографичности своей вибрирующей энергией. Она буквально читается в исходящих от героев четких цельных непрерывных линиях, вертящихся в бурлящем потоке падающих людей, спиц велосипедов и многочисленных вихревых линий как бы исходящих от продолжающих путь остальных участников.

За героями листа главная цель – достичь финиша. Все внимание сконцентрировано на дороге и скорости, которую никак нельзя сбавлять. Фигуры скомпонованы в три группы. Движение разворачивается справа налево. Первая группа устремлена вперед, несмотря на завал впереди, центральная в «катастрофическом полете», третья группа спортсменов – удаляющаяся. Отрыв между группами минимален. Но никто из правой группы не останавливается, наоборот, все внимание как бы устремлено сквозь столкнувшихся и падающих. Точное место действия в листе не дано, можно догадываться, что четкость, синхронность движущихся спортсменов может происходить только на стадионе. Чистота фона подчеркивает характер композиции, придает большую динамику фигур. Но падение одного из участников вызвало скопление нескольких человек в один круглый ком. Упавший, обессиленный, заваленный под велосипедом герой показан со спины, зрителю не видна боль и отчаяние, можно только чувствовать в съезженной фигуре упавшего безвыходность.

Плановость в композиции листа почти не выделяется. Все три группы по тону одинаковы. Фигуры атлетически сложенных геро-

ев очерчены четкими контурными линиями, тела внутри заштрихованы такими же непрерывными, но более тонкими круглыми, повторяющими движение мышц линиями. В листе можно видеть идею картины в картине. Внимание дробится на три части, правую, левую и центральную. Такой прием характерен для созданных графиком ранних композиций, тем самым, выделяя собственный стиль художника.

Для этого художника всегда был характерен интерес к движению. Разлагая это движение, на видимые следующие друг за другом моментальные компоненты он пытался достичь эффекта кинетики, движущегося на глазах действия, раскручивающегося в этот самый момент кадра киноплёнки, создать своего рода на одном листе последовательную анимацию. Б.Паку принадлежат интереснейшие графические серии, созданные в подобном ключе. Свойственные им формальные поиски и задачи приводили художника к особым художественным решениям и открытиям новых пластов изобразительного языка. Развитие их за будущим казахской графики.

КАДЫРБЕК КАМЕТОВ (РОД. 1952)
КАЧЕЛИ. ИЗ СЕРИИ
«ПО МОТИВАМ СТИХОВ АБАЯ». 1986-88

Продолжая традиции реалистического рисунка, овладев мастерством графических приемов и техник предшественников, художники 1970-80-х годов решали новые актуальные для данного периода проблемы графического искусства. Представители обозначенного периода дали новый толчок для дальнейшего поступательного развития графики в Казахстане. Их творчество свидетельствует о становлении национальной школы графики, где основополагающими качествами явились поиски новой образной выразительности в творчестве и попытки соотносить личное, свое видение с национальными традициями. Осознание глубокой нерасторжимой связи с родным краем, с Великой степью вызвало обостренный интерес к



народному искусству, к новым художественным решениям.

Эпичность образов нашла свое яркое проявление в графике 1980-х годов. Мысли о красоте и мудрости народа воплощаются выразительно

и оригинально. Вместе с тем обращение к новым сюжетам свидетельствуют об изменившихся взглядах на мир старый и новый, о различиях взаимосвязей национальной традиции и современности.

Имена отечественных художников-графиков знакомы нам по произведениям созданным на темы устно-поэтического творчества народа – фольклора, быта, традиций, отдельных знаковых фигур страны.

К. Каметов открывает новые страницы графики, создав литографическую серию «По мотивам стихов Абая». В праздничном по настроению листе «Качели» художник изображает сцену времяпровождения молодыми вечернего досуга. Эта своего рода игра, где молодые люди могли проверить себя на выносливость, смекалку, на знание скороговорок, песен, стихов. Но все герои листа увлечены своими партнерами. Не смея выказывать внимание днем, юноши и девушки могли на таких вечерах признаваться в своих чувствах. Сквозь вечернюю дымку окутывающую героев художник раскрывает своеобразную сцену свидания. Это явная для зрителя и тайная для влюбленных пора.

Композиция листа разворачивается по диагонали, движение

идет от нижнего левого угла вверх направо. В этой группе видим двух юношей, одного на алтыбакане, второй раскачивает качели, в верхнем правом углу девушка, сидящая на качелях чуть откинувшись назад. Участники одеты в национальную одежду, юноши в тюбетейках, в коротких и удлиненных чапанах, девушки в длинных ниспадающих убранных воланами платьях, на голове борик отороченный мехом.

Диагональное решение листа уравновешено фигурами в правом и левом углу спутниками девушки и юноши на алтыбакане. В композиции все динамично, движение юноши подбадривающего друга на качели, высокая трава, стелящаяся влево и вправо, яркие язычки пламени факела в руках у юноши в правой части листа, устремившего взгляд куда-то в сторону.

Все фигуры в движении, кто-то беседует, кто-то украдкой смотрит повернув голову, и только девушка укрывающая от зрителя лицо в левой части листа, словно застыла на месте, отказывая уговору рядом стоящего юноши состязаться с ним в скорости. Этот графический лист по-своему монументальное, хотя по жанру станковое произведение. Фигуры героев, расположенные по всему листу равномерно, но с преобладанием восходящей линии способствуют этому впечатлению. Художник умеет организовать пространство листа возвышенно и лаконично, пронизать его токами света, воздуха и движением невидимых потоков, словно жизненных соков самого этого пространства. Ему также удивительно удается пронизать изображение волнением, возбуждением будоражащей кровь и душу молодости, придать обычной бытовой сцене тот высокий накал эмоций, что сразу выводит его в разряд удивительно мастерских и тонких произведений. Изображаемое настолько живо и естественно, словно автор присутствует при происходящей сцене или же данное действо им увидено прямо сейчас.

Графический лист К.Каметова «Качели» – это воспоминания о минувших днях прошлого. График уводит нас в далекое, но знакомое прошлое. Лист по настроению лиричен, вторит стихотворным произведениям великого поэта Абая, по мотивам которого и была создана данная серия.

СПИСОК АННОТИРОВАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСЬ

1. Н.Хлудов. Мальчик на быке. 1907, к., м. 34,5х26. ГМИ РК им. А.Кастеева (Батурина О.В.)
2. А. Кастеев. Доеение кобылиц. 1936, х., м. 69х89. ГМИ РК им. А.Кастеева (Шарипова Д.С.)
3. А.Кастеев. На высокогорном катке Медео. 1955, х., м. 100х50. ГМИ РК им. А.Кастеева (Шарипова Д.С.)
4. А.Исмаилов. Жайляу у Хан-Тенгри. 1959, х., м. 140х80. ГМИ РК им. А.Кастеева (Шарипова Д.С.)
5. А.Исмаилов. На просторах Жувалы. 1961, х., м. 119х188. ГМИ РК им. А.Кастеева (Шарипова Д.С.)
6. У.Тансыкбаев. Багряная осень. 1931, х.,м. Государственный музей Каракалпакии им. И.Савицкого (Шарипова Д.С.)
7. У.Тансыкбаев. Кочевье. 1931, х., м. 118,5х105,5. Государственный музей искусства народов Востока. Москва. (Труспекова Х.Х.)
8. У. Тансыкбаев. Колхозный пейзаж. 1958, х., м. 143х298. Государственный музей искусства Узбекистана. Ташкент. (Труспекова Х.Х.)
9. У.Тансыкбаев. Моя песнь. 1972, х., м. 200х236. Государственный музей искусства Узбекистана. Ташкент. (Труспекова Х.Х.)
10. С.Калмыков. Театр оперы и балета им. Абая. 1947, х., м. 55х76. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Шарипова Д.С.)

11. С. Калмыков. Парад королей. 1940-гг., к., м. 66х82. Собрание Р.Спунера. (Шарипова Д.С.)
12. А. Риттих. Груши. 1937, х., м. 90х113. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Шарипова Д.С.)
13. Л. Леонтьев. Портрет С. Калмыкова. 1946, х., м. 84,5х67,5. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Шарипова Д.С.)
14. Б.Урманче. Портрет Ш.Жиенкуловой. 1943. х.,м. 110х100. Музей Урманче. Казань. (Шарипова Д.С.)
15. Б.Урманче. Портрет М. Ауэзова. 1943, х., м. 122х105. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Шарипова Д.С.)
16. М.Кенбаев. Ловля лошади. 1961, х, м. 102х202. ГТГ. (Ергалиева Р.А.)
17. М.Кенбаев. Песнь чабана. 1955, х., м. 67х134. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
18. К.Тельясанов. Жамал. 1955, х., м. 57х68. ГТГ. (Ергалиева Р.А.)
19. К.Тельясанов. Кокпар. 1960, х., м. 150х325. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
20. К.Тельясанов. На земле дедов. 1958, х., м. 140х345. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
21. В.Теляковский. Камбар-батыр. 1957, х., м. 57х43. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
22. Л.Брюммер. Начало февраля. 1936, х., м. 26,5х34,5. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Батурина О.В.)
23. В.Эйферт. На току. Колхоз им.А.С.Пушкина. 1941, х., м. 26,5х34,5. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Батурина О.В.)
24. А.Степанов. Будни. 1958, х., м. 65х106. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Батурина О.В.)
25. Г.Чернощекоев. В парке. 1958, х., м. 66х167,5. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Батурина О.В.)
26. А.Черкасский. Весна. 1954, х., м. 94,5х125,5. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Шарипова Д.С.)
27. А. Черкасский. Портрет И. Иткинда. 1959, х., м. 77х58. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Шарипова Д.С.)

28. С. Мамбеев. Студентки. 1959, х., м. 120х90. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
29. С. Мамбеев. Весна. 1964, х., м. 70х150. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
30. К. Шаяхметов. Полдень. 1959, х., м. 115х174. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
31. А. Галимбаева. Дастархан. 1959, х., м. 97х109. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Шарипова Д.С.)
32. Г. Исмаилова. Казахский вальс. 1958, х., м. 179х134. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
33. М. Лизогуб. Сказка. 1958, х., м. 155,5х133,5. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
34. С. Романов. Вечер на джайляу. 1958, х., м. 96 х 152. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Шарипова Д.С.)
35. Э. Бабад. Хамарьяш и цветы. 1960, х., м. 130 х 85. ГМИ РК им. А. Кастеева (Шарипова Д.С.)
36. О. Нуржумаев. Перед скачками. 1967. ГТГ. (Ергалиева Р.А.)
37. С. Айтбаев. Счастье. 1966, х., м. 160х160 ГМИ РК им. А. Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
38. С. Айтбаев. Гость приехал. 1969, ф., темпера., лак, 170х125 ГМИ РК им. А. Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
39. А. Жусупов. Женищины моей Родины. 1967, х., м. 132х227. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
40. Т. Тогусбаев. Степная баллада. 1971, 200х280. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Ергалиева Р.А.)
41. О. Кузселенко. Портрет Замзагуль Шариповой в роли Карагоз. 1978, х., м. 100х90. Музей Государственного театра драмы им. М. Ауэзова. (Шарипова Д.С.)
42. Ж. Шарденов. Горы Алатау. 1968, х., м. 50х70. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
43. Ш. Сариев. Турар. 1967, х., м. 100х70. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
44. Ш. Сариев. Рыбаки. 1971, х., м. 166 х 179. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Труспекова Х.Х.)

45. И. Бондаренко. На Чарыне. 1972, х., м. 86х119,5. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Батурина О.В.)
46. Б. Табиев. Полдень. 1974, х.,м. 147х109. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
47. Б. Табиев. Солёный ветер. Из серии «Арал». 1996, х., м. 170х160. Собственность семьи автора. (Труспекова Х.Х.)
48. А. Сыдыханов. На уборке табака. 1972, х., м. 119х160. ГМИ РК им. А.Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
49. А.Сыдыханов. Доеение красной верблюдицы. 1986–87, х., м. 150х200. ГМИ РК им. А. Кастеева. (Каргабекова Р.И.)
50. К. Муллашев. Чабан. 1979, х., м. 180х160, ГМИ РК им. А. Кастеева. (Труспекова Х.Х.)
51. Е. Тулепбай. Молодость художника. 1980, х.,м. 160х200. ДХВ. (Ергалиева Р.А.)
52. Е. Тулепбай. Новый ребенок в городе. 1981, х., м. 160х180. Семипалатинский областной историко-краеведческий музей. (Ергалиева Р.А.)
53. Е.Карасулова. Натюрморт с кошмой. 1974, х., м. 64х76. ГМИ РК им. А.Кастеева (Каргабекова Р.И.)
54. Б.Тюлькиев. Проводы отца. 1987, х., м. 180х106. ГМИ РК им. А.Кастеева (Юсупова А.К.)
55. К.Дуйсенбаев. Натюрморт с пейзажем. 1978, х., м. 150х130. ГМИ РК им. А.Кастеева (Каргабекова Р.И.)
56. М.Касымбек. Аульчане. 1988, х., м. 100х130. Собрание Р.Спунера. (Каргабекова Р.И.)
57. А.Аканаев. Поэма о бессмертии. Триптих. 1985, х., м. 254х142. ГМИ РК им. А.Кастеева (Каргабекова Р.И.)
58. Б.Бапишев. Инфаркт миокарда. 1987, х., м. 100х100. ГМИ РК им. А.Кастеева (Труспекова Х.Х.)
59. Б.Бапишев. Символ плодородия. 1983, х., м. 95х95. ГМИ РК им. А.Кастеева (Ергалиева Р.А.)
60. Г.Мезенцев. Паруса на Иртыше. 1997, х., м. 60х110. Личная собственность семьи художника. (Батурина О.В.)
61. Е.Бейсембинова. Светлая радость моя. 1995, х.,м. 100х80. Частное собрание (Каргабекова Р.И.)

62. К.Ахметжан. Подсолнух. 1995, х., м. 100х90. Частное собрание (Ергалиева Р.А.)
63. Р.Хальфин. Вне жанра. 1998, х., м. 60х90. Частная коллекция Ю. Кошкина. (Труспекова Х.Х.)
64. Ж.Кайрамбаев. Ностальгический мотив. 2002, х., м. 100х80. Частное собрание (Каргабекова Р.И.)
65. З.Тусипова. Варят мясо. 2003, х., м. 90х90. Частное собрание (Ергалиева Р.А.)
66. М.Бекеев. Тихий вечер, 2004, х., м. 35х35. Частное собрание (Труспекова Х.Х.)

СКУЛЬПТУРА

1. Х. Наурзбаев. Памятник Абаю Кунанбаеву в Алматы. 1960, бронза. (Труспекова Х.Х.)
2. Х. Наурзбаев. Памятник Чокану Валиханову в Алматы. 1969, бронза. (Труспекова Х.Х.)
3. Б. Урманче. Бюст Жамбыла. 1946, гипс. (Шарипова Д.С.)
4. И. Иткинд. Портрет Паганини. 1956, дерево. (Труспекова Х.Х.)
5. И. Иткинд. Портрет поэтессы Берты фон Зутнер. 1962, дерево. ГМИ РК (Труспекова Х.Х.)
6. Б. Тулеков. Материнство. 1970, мрамор. (Ергалиева Р.А.)
7. Н. Журавлев. Смеющаяся девочка. 1957, гипс. собств. автора. (Каргабекова Р.И.)
8. Т. Досмагамбетов. Памятник Чокану Валиханову в Кокшетау. 1971, бронза. (Ыдырыс З.А.)
9. Е. Мергенов. XX век. 1985, бронза, алюминий. ГМИ РК. (Ергалиева Р.А.)
10. В.Рахманов. Затмение. 1989, бронза, стекло. Частная коллекция. (Ергалиева Р.А.)
11. Е.Сергебаев. Памятник Мухтару Ауэзову в Алматы. 1980, бронза. (Ергалиева Р.А.)
12. Б.Абишев, Е. Сергебаев. Памятник Исатаю-Махамбету в Атырау, 2003-2004, бронза. (Ергалиева Р.А.)

13. К.Какимов. Памятник Султану Бейбарсу в Атырау. 2000, гранит (Ергалиева Р.А.)
14. О.Шанов. Автопортрет. 1988, гипс. (Каргабекова Р.И.)
15. Р.Ахметов. Портрет О.Сүлейменова. 1993, шалт. (Ергалиева Р.А.)
16. Н.Далбай. Памятник Мукағали Макатаева. Алматы. 2001. (Шарипова Д.С.)
17. Н.Далбай. Памятник Кенесары хану в Астане. 2001, бронза (Шарипова Д.С.)
18. А.Жумабай. Юный хан. 1996. Бронза. Собст. автора (Шарипова Д.С.)
19. Э.Казарян. Линии. 1998, бронза. Собственность художника. (Труспекова Х.Х.)
20. А.Есенбаев. Ангел ведет царя. 2002, бронза, дерево. (Ергалиева Р.А.)

ГРАФИКА

1. А.Кастеев. Портрет Сағынбека Кусыкбаева. 1930, бумага, акв. 18х13. ГМИ РК. (Шарипова Д.С.)
2. А.Кастеев. Колхоз «Сары-Шоқы». 1948, бум., акв. 33х52. Государственный музей Востока. Москва. (Шарипова Д.С.)
3. К.Ходжиков. Иллюстрация к стихам Абая. 1944, бумага, тушь, перо. 17.5х14. ГМИ РК. (Шарипова Д.С.)
4. Р.Великанова. Шеше. 1950, бумага, уголь, карандаш. 60х42. ГМИ РК. (Шарипова Д.С.)
5. К.Баранов. Материнство. Серия «Алматинские яблоки». 1970, бумага, линогравюра. 53х32. (Шарипова Д.С.)
6. С.Романов. Мальчик у костра ночью. Из серии иллюстраций к сказке «Сорок небылиц». 1955, бумага, карандаш. 26х32,5. ГМИ РК. (Шарипова Д.С.)
7. Е.Говорова. Весна. 1957, бумага, тушь, перо. 42х29, ГМИ РК. (Шарипова Д.С.)
8. Е.Сидоркин. Кокпар. Серия «Казахские народные игры». 1963, бумага, автолитография, 95х72. (Ергалиева Р.А.)

9. Е.Сидоркин. Байга. Серия «Казахские народные игры». 1963, бумага, автолитография. 72х95. (Ергалиева Р.А.)
10. И.Исабаев. Иллюстрация из цикла «Козы-Корпеш и Баян-Слу», 1968, линогравюра. (Ергалиева Р.А.)
11. М. Кисамединов. Весна. Серия «Времена года». 1970, бумага, линогравюра, 27х23х7. (Ергалиева Р.А.) ДХВ
12. М.Кисамединов. Махамбет. Из серии «Махамбет», 1973, бумага, линогравюра, 30х29х8. (Ергалиева Р.А.)
13. Б.Пак. Завал. Серия «Движение», 1980, бумага, линогравюра. 50х83. (Каргабекова Р.И.)
14. К.Каметов. Качели. Из серии «По мотивам стихов Абая», 1986–88, бумага, литография. 49х60. (Каргабекова Р.И.)

«Қазақстан бейнелеу өнерінің жүз жауһары» атты кітапта Қазақстанның кескіндеме, мүсін және графика өнерінің формальды кемелдендірілген, терең экзистенциалды және қоғамдық ізденіс қасиеттеріне ие болған ең маңызды туындылары берілген.

Авторлар бейнелеу өнерінің белгілі туындылары арқылы, Қазақстанның көркем сурет мектебінің бүкіл бай қазынасы мен сан алуандығын көрсетуді мақсат етеді. Жоба тұжырымдамасының негізіне жауһарларды белгілеу мен таңдап алуға арналған мынадай негізгі белгілер енгізілді: көркем сапа, туындының белгілі шебердің шығармашылық тағдырындағы маңызы, стилистикалық бағыт эволюциясындағы шығарманың маңыздылығы, үстемдік еткен эстетикалық тұжырымдамалармен өзара байланыстылығы, қоғамдық мәнмәтін мен мемлекеттің мәдени саясатын ұғынудағы мәні, идеялы-философиялық комплекстің репрезентациясы, ұлттық ерекшеліктің негізгі ізденістер көрінісі, портрет, тарихи картина, тұрмыстық жанр, пейзаж, натюрморт сынды түрлі жанрлар дамуын ұғыну деңгейі.

Аннотациалы-аналитикалық мақалалар көркем ескерткішті сипаттаудың алдын ала жасалған құрылымы бойынша жазылды. Сыни сұрыптаулардағы талдаудың тілі мен кәсіби нақтылығы Қазақстан суретшілері мен мүсіншілерінің жарқын шеберліктеріне сай келуі қажет.

Жазылуы міндетті элементтердің қатарында жұмыстың нақты әрі анық сипаттамасы, шығарманың құрылымды-стилистикалық

және иконографиялық талдауы, шебердің жеке қолтаңбасын және оның қазақ бейнелеу өнеріндегі ортақ бағыттармен байланысын айқындау, тандап алынған шебердің шығармашылық ұстанымын анықтау, туындылардың өз уақытындағы эстетикалық, қоғамдық идеалдарын ұғынудағы мәні, түрлі көркем дәстүрлермен байланысы аталып өтті.

Авторлар дәстүрлі өнертанушылық талдау әдісін, ең жарқын көркем әсерлерге жасалған, жанды эмоционалдық пікірлермен байланыстыруға барынша ұмтылды.

Жинақталған және зерттелген материал ауқымды деңгейдегі Қазақстан бейнелеу өнерінің шығармашылық эволюциясын кеңінен түсінуге, ұлттық мектептің түрлі кезеңдерінің құрылуы мен дамуы барысындағы дәстүрлі өнер және әлемдік кескіндеме мен мүсін импульстерінің байланысын жете ұғынуға мүмкіншілік береді.

Осылайша, бір кітапқа жинақталған қазақ мәдениетінің тамаша үлгілері мен олардың тереңдетілген талдаулары Қазақстан бейнелеу өнері насихатының маңызды құрамдас бөлігі болып табылады.

SUMMARY

The book «Hundred masterpieces of fine arts of Kazakhstan» includes the most significant paintings, sculptures and graphics of Kazakhstan which have formal perfection and depth of existential and public searches.

The authors had the task to show all richness and diversity of art school of Kazakhstan using the most important works of fine arts. The concept of the project is based on basic criteria for outlining and selection of masterpieces such as art quality, importance of the work in the creative destiny of the well known master, importance of the work within the evolution of stylistic directions, correlation with dominating aesthetic concepts, significance for understanding of public context and cultural policy of the State, representation of ideologically-philosophical complex, reflection of the main searches of national originality, level of understanding of development of various genres such as portrait, historical picture, household genre, landscape and still-life.

Annotation and analytical articles were written under the tailored scheme of description of art monument. The language and professional accuracy of the critical analyses should correspond to brilliant skills of artists and sculptors of Kazakhstan.

Among the obligatory elements the accurate and clear description of work, formal-stylistic and icon graphic analysis of the work, transfer of all details of the expressed artistic thinking, revealing of individual handwriting of the master and its correlation with general directions of

Kazakh fine arts, identification of creative credo of the selected master, the importance of the work for understanding of aesthetic, public ideals of his period, relation with various art traditions have been named.

The authors tried to combine the methods of traditional art criticism analysis with the live emotional response to the brightest art impressions.

The collected and investigated material helps to understand the creative evolution of the fine arts of Kazakhstan in scale coordinates, to realize the combination of traditional art and impulses of world painting and sculpture at different stages of formation and development of national school.

Thus, the marvelous patterns of Kazakh culture which were collected in one book, their profound analysis serve as the important components of propagation of fine arts of Kazakhstan.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ЕРГАЛИЕВА РАЙХАН АБДЕШЕВНА – доктор искусствоведения, профессор, заведующая отделом изобразительного искусства ИЛИ им. М.О.Ауэзова МОН РК, член Международной Ассоциации художественных критиков при ЮНЕСКО, член Союза художников РК



ТРУСПЕКОВА ХАЛИМА ХАМИТОВНА – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела изобразительного искусства ИЛИ им. М.О.Ауэзова МОН РК, доцент, ассоциированный профессор КазГАСА



ШАРИПОВА ДИЛЯРА САФАРГАЛИЕВНА – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства ИЛИ им. М.О.Ауэзова МОН РК



ЮСУПОВА АРДАК КЕНЕСОВНА – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Истории и теории изобразительного искусства» КазНАИ им.Т.Жургенова, член Союза художников РК



БАТУРИНА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Истории и теории изобразительного искусства» КазНАИ им. Т. Жургенова, руководитель научно-практического центра послевузовского образования



КАРГАБЕКОВА РАУШАН ИСМАЙЛОВНА – магистр искусствоведения, научный сотрудник отдела изобразительного искусства ИЛИ им. М.О.Ауэзова МОН РК



ЫДЫРЫС ЗУХРА АСЫЛБЕКОВНА – искусствовед, младший научный сотрудник отдела изобразительного искусства ИЛИ им. М.О.Ауэзова МОН РК

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ЖИВОПИСЬ	7
СКУЛЬПТУРА	164
ГРАФИКА	213
СПИСОК АННОТИРОВАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	248
ТУЙИН	255
SUMMARY	257
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	259

**100 ШЕДЕВРОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА**

Компьютерная верстка и дизайн *С. Оспановой*

Подписано в печать 16.05.2013.

Формат 60х84 1/16. Усл. п. л. 15,35.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 2000 экз.

Заказ № 7952.

ИД «Жибек жолы».
050000, Алматы, Казыбек би, 50, оф. 55.
тел.: +7 (727) 261 11 09, факс: +7 (727) 272 65 01.

ISBN 978-601-294-129-6



9 786012 941296

0/4

