

Л 2015
1510 к



КУЛЬТУРНЫЙ ПОЛИЛОГ

Министерство образования и науки Республики Казахстан

Комитет науки

Институт литературы и искусства им. М.О. Ауэзова

КУЛЬТУРНЫЙ ПОЛИЛОГ:

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДИАСПОР КАЗАХСТАНА

Алматы, 2014

УДК 73/76 (035.3)

ББК 85.1

К 90

Рекомендовано к изданию Ученым Советом
Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова КН МОН РК

Редакционная коллегия:

Кирабаев С.С. – академик НАН РК;

Калижанов У.К. – доктор филологических наук, член-корр. НАН РК;

Ергалиева Р.А. – доктор искусствоведения, профессор (ответственный редактор); Шарипова Д.С. – кандидат искусствоведения.

Рецензенты:

Ананьева С.В. – кандидат филологических наук, доцент

Мусагулова Г.Ж. – кандидат искусствоведения, доцент

Ответственные за выпуск:

Каргабекова Р.И., Кенджакулова А.Б.

К 90 Культурный полилог: изобразительное искусство диаспор Казахстана. – Алматы: ИЛИ МОН РК «Evo Press», 2014. – 506 с., вкл. 32 с.

ISBN 978-601-230-040-6

Коллективная монография «Культурный полилог: изобразительное искусство диаспор Казахстана» – первое комплексное исследование художественных практик мастеров различных национальных диаспор Казахстана. Авторы статей прослеживают значимые достижения изобразительного искусства этносов Казахстана на различных этапах XX-начала XXI века в обширном социокультурном контексте. Творчество мастеров разных национальностей изучается с позиции материальной и духовной культуры данного народа, основных вех его истории.

Данная книга предназначена для искусствоведов, культурологов, историков, студентов и магистрантов, а так же широкого круга читателей художественной культуры многонационального Казахстана.

УДК 73/76 (035.3)

ББК 85.1

ISBN 978-601-230-040-6

© Институт литературы и искусства
им. М.О. Ауэзова, 2014

Представленная вниманию читателей коллективная монография «Культурный полилог: изобразительное искусство диаспор Казахстана» – это итог трехлетнего исследовательского труда научных сотрудников отдела изобразительного искусства, посвященная вкладу этнических диаспор в изобразительное искусство Казахстана. Основной целью исследования стало научное осмысление и анализ богатой культуры и искусства различных национальностей и этнических групп, проживающих на территории Казахстана и развивающих традиции изобразительного искусства в контексте общекультурных тенденций и направлений отечественной художественной школы.

Данная монография – первый фундаментальный профессионально исполненный труд, системно освещающий искусство разных этнических групп народа Казахстана. Монография построена на обширном материале с учетом динамики и эволюции творчества художников разных поколений от основоположников до современных авторов. Весь исследовательский материал может быть использован как научная основа сохранения и развития культуры Казахстана.

В итоге проведенной научной работы выявлены основные тенденции и общие закономерности развития многонационального искусства Казахстана, роль и вклад изобразительного искусства представителей различных этносов Казахстана в единую картину художественной жизни страны. Исследованы взаимовлияние и формирование специфики художественно-образного языка в искусстве казахстанских мастеров, успешная динамика и особенности развития многонационального изобразительного искусства республики в период независимости.

Многие значимые имена этнических диаспор Казахстана впервые введены в научный оборот. На основе новых методологических подходов созданы творческие биографии деятелей диаспор, в которых путь героев раскрыт с позиций развития индивидуального почерка, а также воздействия общих стилевых и образных поколенческих поисков.

Изучение вопросов сохранения самобытности национальных традиций и ментальности, осмысление новых подходов к трансформации этнокультурного фонда является важной составляющей общего процесса сохранения культурного наследия. Выявление роли и значения творчества художников разных национальностей, их вклада в многогранную картину развития изобразительного искусства Казахстана второй половины XX века позволит представить и осознать картину развития казахской культуры во всей полноте и разнообразии.

Применение новых методологических подходов способствует развитию категориально-аналитического аппарата искусствознания Казахстана. Проведенное исследование способствовало созданию масштабного и полноценного представления о культуре диаспор, продвижению идеи о многонациональном характере казахстанского общества, дружбе и взаимопонимании представителей различных этнических сообществ.

Коллективная монография принципиально выстроена по принципу калейдоскопа – этнических культур, творческих личностей, национальных особенностей, видов и жанров изобразительного искусства и даже жанров самого искусствознания. Мы посчитали, что именно такой подход обеспечит наиболее многогранное и емкое представление о всем многообразии изобразительного искусства Казахстана.

К разряду инновационного преимущества проведенных исследований нужно отнести осмысление закономерностей и исторических корней культурной общности народов страны, раскрытие роли государственной национальной политики и Президента Республики Казахстан в обеспечении взаимодействия культур народа, определение интеграционных этнокультурных процессов современного казахстанского общества, определение механизма взаимодействия национальных культур, формирования этнокультурной казахстанской идентичности, выявление места и роли национально-культурных объединений и общественных движений в процессе консолидации многонационального народа нашей страны.

Межэтническая толерантность и общественное согласие – одни из самых актуальных тем в политической жизни любого государства, так как нахождение консенсуса в полиэтническом обществе – это основа и залог стабильного развития любого современного государства.

В одном из своих выступлений Президент Республики Казахстан Н.А. Назарбаев подчеркнул, что «история распорядилась так, что мы живем среди огромного разнообразия наций и народностей. И если мы хотим достичь нашей главной цели – построения процветающего многонационального государства, мы должны следовать принципам гуманизма, межэтнической толерантности». Истоки такого подхода связаны с приоритетами нашего государства, сообразно которым «каждая страна, каждый народ – это бесценное сокровище цивилизации. Богатство мира заключается в его многообразии. Своим примером мы наглядно демонстрируем, что разные народы, разные религии и верования могут сосуществовать и развиваться в благоприятных мирных условиях».

Если окинуть взором историю нашей Республики, то можно убедиться в том, что со времени пребывания в стране различных этносов по разным причинам – переселение, репрессии 1930-х, освоение целины, постепенное оседание этнических групп в результате естественных миграций населения во главе угла стояла межэтническая толерантность, приведшая в настоящее время к приоритетам мира и общего процветания народа Казахстана.

Межкультурный диалог на современном этапе – это одна из масштабных проблем современной человеческой цивилизации. В полиэтнической среде национальная культурная политика нашего государства постоянно направлена на сохранение и развитие всего богатства и многообразия различных национальных культур, основанных на демократических принципах. Уважение к разнообразию культур, толерантность, диалог и сотрудничество возможны только на основе знания культуры других народов.

Творчество мастеров различных этносов Казахстана на разных этапах развития искусствознания являлось объектом изучения искусствоведов. Периодически издавались каталоги

персональных и групповых выставок художников разных национальностей, публиковались отдельные статьи в журналах и газетах. Нужно отметить, что большее внимание к творчеству художников разных национальностей проявлялось внутри каждой из этнических групп, что не могло способствовать их выходу на широкую республиканскую арену.

Актуальность исследования определилась интенсивно возрастающим интересом к искусству различных этносов в эпоху постмодернизма, в условиях глобализации культуры. В усиливающемся процессе исчезновения художественного наследия малых этносов пришло понимание необходимости его сохранения и изучения.

Для решения насущных задач национальной идеи было необходимо провести междисциплинарное исследование процессов глубокого взаимного обогащения национальной культуры и научного осмысления проблемы синтеза искусств разных национальностей в единой художественной школе Казахстана.

В исследовании впервые системно, на современном теоретико-методологическом уровне воссоздана историческая динамика развития художественной школы Казахстана как сложного единства изобразительного искусства разных этнических групп. Было проведено исследование изобразительного искусства отдельных национальностей в его связях с историей, материальной и духовной культурой данного народа, с привлечением сведений смежных наук – этнографии, социологии, религии, фольклористики.

Целостно в едином научном пространстве сопоставлены и проанализированы самобытность, взаимовлияния искусства разных народов Казахстана, достигнутые результаты культурного диалога. В рамках исследования впервые разработаны теоретические положения концепции межэтнического культурного синтеза в сфере изобразительного искусства Казахстана.

В эпоху глобализации усилился общемировой интерес культурологов, философов к духовным открытиям искусства Востока, в том числе интереса к культурному наследию и современному искусству Центральной Азии и Казахстана. В данном аспекте последовательное внимание к многообразию этнических

художественных миров, представленных в изобразительном искусстве Казахстана, позволяет многократно обогатить и углубить представление об отечественном изобразительном искусстве.

Исполнителями проекта последовательно исследован вклад многонационального народа Казахстана как результата выверенной межэтнической культурной политики нашего государства.

Очерки творчества русских художников Казахстана – *Батурина О.В.*, Вклад мастеров украинской диаспоры в изобразительное искусство Казахстана – *Шарипова Д.С.*, Художественные практики татарских мастеров Казахстана – *Шарипова Д.С.*, Искусство уйгурских художников Казахстана – *Ергалиева Р.А.*, Творческое наследие немецких художников Казахстана – *Каргабекова Р.И.*, Искусство еврейских художников Казахстана – *Юсупова А.К.*, Творчество корейских художников Казахстана – *Ким Е.М.*, Армян суретшілері шығармашылығындағы кескіндеме және мүсін – *Кенджакулова А.Б.*

Формируя эту книгу, авторы осознавали, что стоят в начале большого пути исследования изобразительного искусства национальных диаспор Казахстана. Разработанные в процессе изучения разнообразных национальных художественных практик проблематика и научные подходы послужат основой для последующих исследований, связанных с творчеством представителей диаспор, не вошедших в данное издание.

Принцип общей гармонии при сохранении и развитии самобытного искусства разных национальностей характеризует современную культурную ситуацию в Казахстане. Наряду с казахскими художниками в нем занимают свое место и живописцы, представляющие русскую, уйгурскую, украинскую, татарскую, корейскую, немецкую, армянскую и другие диаспоры. Их деятельность во многом способствует сохранению и творческому возрождению богатейшего культурного наследия казахского народа и других национальностей Казахстана. Своевременное исследование этого достаточно редкого в мировом контексте и ценного фактора процветания искусства народов Казахстана окажет позитивное воздействие на перспективы культурного и социального прогресса нашего общества.

ОЧЕРКИ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

На протяжении многовековой истории казахский народ создал богатейшую художественную культуру, особенность которой обусловлена синкретизмом различных сторон кочевой традиции. Особенности кочевого образа жизни определили характер, содержание и форму всех видов народного творчества.

Устное поэтическое и декоративно-прикладное творчество, в котором доминировало орнаментальное изображение, были постоянными спутниками казахского народа, отражая сложные процессы его духовной жизни, понимания и осмысления окружающего мира. Глубокие традиции народного искусства во многом определили характер и пути развития различных видов профессионального искусства, в том числе станковой живописи.

К началу XX века в русской художественной школе сложились устойчивые традиции, отличающиеся многообразием: духовность и гуманизм, высокая живописная культура, художественный реализм, доминирование пейзажа как национального жанра России, высокий статус жанра исторической картины. Традиции русской художественной школы были настолько сильны, что стали почвой для развития национальных школ живописи во вновь образованных республиках Советского государства. Глубокие традиции русской школы живописи утвердились в педагогической системе художественного воспитания. Академическая школа профессионального обучения живописцев России получила развитие в системе художественного образования в Казахстане.

В Казахстане до Октябрьской социалистической революции, изобразительное искусство существовало как искусство универсальное, в силу сложившихся национальных традиций, культурных и религиозных особенностей. Изобразительному искусству казахского народа был присущ тот же синкретизм, что и музыкально-словесному искусству. Поэтому художественное образование в Казахстане явилось фактором зарождения и формирования новых художественных традиций. В этой связи, на этапе становления художественного образования и национальной

школы живописи особо значимой являлась возможность опираться на опыт, уже прошедшего немалый путь русского искусства, обращение к которому не только облегчало освоение новых идей и новых изобразительных форм, но и приобщало к художественным исканиям времени, активизировало и ускоряло его развитие. Педагогическая деятельность приезжих художников Н.Г. Хлудова, Л.П. Леонтьева, А.И. Бортникова, Н.И. Крутильников, А.М. Черкасского, П.Я. Зальцмана, являвшихся проводниками традиций русской художественной школы, сыграла решающую роль в становлении и формировании художественного образования Казахстана в первой половине XX века, определив дальнейшее его развитие.

Особенно для понимания специфики этапа становления станковизма в Казахстане важно рассмотреть творчество первых русских живописцев, работавших здесь в начале века. Самой значимой фигурой на этом этапе стал художник Н.Г. Хлудов.

Николай Гаврилович Хлудов (1850-1935) был личностью яркой и непоседливой, с пытливым умом и чутким сердцем, дающими ему возможность улавливать все проявления жизни. Особенно жизни природы, поскольку в социальном плане Хлудов был скорее человеком аполитичным и индифферентным. В нем оказалось достаточно таланта и энергии для создания выразительных живописных произведений, в которых емко, точно, поэтически отражается мир его жизни.

Не случайно он был награжден серебряной медалью Географического общества Академии наук Российской империи, хотя был всего лишь ее внештатным членом. Н. Хлудов – замечательный этнограф, неутомимый и любознательный исследователь – географ, талантливый и трудолюбивый ученый и путешественник. Диапазон его профессиональных притязаний не может не поражать, выдает в нем натуру неуемную, деятельную, романтическую.

Большинство его живописных произведений носят этюдный, фрагментарный характер. Они и не претендуют на нечто большее. Для Хлудова живопись – это не столько средство самовыражения, сколько возможность сохранить в памяти, проиллюстрировать свои многочисленные географические экспедиции.

Природа Казахстана, ее богатство и разнообразие воодушевляли его, наполняли душу восторгом, отблеск которого чувствуется даже в самом маленьком по формату этюде. Пейзажная живопись Хлудова носит камерный, интимный характер. Искренность, простодушие и яркость чувств художника, влюбившегося в этот край, куда он прибыл уже не молодым человеком и служению которому он посвятил оставшуюся часть своей жизни, составляют главный пафос творчества Николая Гавриловича.

Энтузиазму, с которым он занимался каждым своим делом (путешествия, этнографические записки и зарисовки, географические исследования и др.) не могли помешать никакие социально-политические перемены, происходящие в обществе и существенным образом сказавшиеся на биографиях людей, переживших время революции. Он был образованным человеком и являл собой характерный пример русского интеллигента XIX века, не мыслящего свою судьбу иначе, как в «служении отечеству». Приносить пользу обществу, людям – этот высоконравственный императив был смыслом его жизни, основанием и мотивацией его деятельности в науке и искусстве. Смена одного строя другим не то, чтобы прошла им незамеченной, но не смогла повлиять на его отношение к жизни в целом, никак не изменив его мировосприятие. И хотя сегодня имя Николая Гавриловича Хлудова связывается, прежде всего, с началом станковой живописи в Казахстане (он был основателем первой художественной школы-студии в Алма-Ате в 1922 году), думается, что сам себя он не в первую очередь считал художником. В первую очередь он считал себя ученым-географом, исследователем, первооткрывателем и путешественником. Он открывал мир природы (а также и национальных особенностей уклада жизни, обычаев, искусства казахов) для широкой и научной общественности России, посредством докладов в Русском географическом обществе, подробно иллюстрированных отчетов о своих экспедициях.

Главный пафос его живописи – это радость первооткрывателя, встретившегося с прекрасным и удивительным миром. Повседневная жизнь, обычаи, национальные костюмы, новые для европейца художественные образы, экзотика ландшафтов,

особое восприятие природы, искусно выраженное в декоративно-прикладном искусстве казахского народа – вот что привлекало взгляд художника. Важно отметить, что это не был холодный взгляд постороннего наблюдателя, отстранённо фиксирующего особенности незнакомой земли. Напротив, работы Хлудова пронизаны симпатией и сочувствием к изображаемому миру. Они возникают в его жизни вместе с любовью к той земле, которую он выбрал сознательно и самостоятельно, и на которой прошла большая и лучшая её часть – 62 года. В подтверждение хочется привести слова Ю. Домбровского, писателя, сумевшего тонко прочувствовать сопричастность собственной судьбы с судьбами выдающихся мастеров искусства Казахстана: «Я люблю Хлудова за свежесть, за радость, за полноту жизни, за красоту событий, которые он увидел и перенёс на холст» [2, с. 36-43]. Нельзя сказать, что творчество художника не было оценено современниками. В 20-е годы Хлудов находился в центре художественной жизни республики [3, с. 207]. В 1925 и в 1930 годах были организованы и проведены две персональные выставки Николая Гавриловича. В год смерти художнику было присвоено звание Героя труда. И всё же во многих исследованиях проявляется некоторое снисходительное отношение к нему, как к мастеру-самоучке, в живописи которого отсутствуют «серьёзные» темы.

Два наиболее исторически достоверных исследования творческой биографии Н. Хлудова принадлежат художнику Федору Болкоеву, лично знавшему Николая Гавриловича, и историку изобразительного искусства Дмитрию Чеботову. Хотя Ф. Болкоев – первый исследователь творчества Хлудова, записавший историю его жизни со слов самого художника, все же исторический анализ Д. Чеботова носит более подробный, тщательный и документально аргументированный характер.

Николай Гаврилович Хлудов родился 25 ноября 1850 года в Орловской губернии. Д. Чеботов считает, что «общее образование и воспитание Хлудова началось и закончилось дома» [4, с. 6]. Однако, глядя на поздние работы Николая Гавриловича (особенно портреты), на степень их завершённости, трудно поверить в отсутствие хотя бы студийного художественного образования.

Во всяком случае, события его жизни до приезда в г. Верный не очень известны историкам. С датой приезда в Казахстан тоже возникают разночтения, поскольку Ф. Болкоев определяет её 1877 годом, тогда как Д. Чеботов отмечает первый документ – поступление на службу чертёжником межевого отделения Семиреченского областного правления 1879 годом. Итак, Хлудов приезжает в Казахстан почти 30-летним человеком, но ещё не художником. Без сомнения он знаком с искусством русской реалистической школы, увлечен ею. Но, скорее, как любитель. Не следует забывать, что формирование его мировоззрения происходило под влиянием основных концепций эпохи. Посылы писателей и живописцев России второй половины XIX века пронизаны сочувствием ко всем обездоленным и стремлением с помощью искусства изменить ситуацию.

Эта эпоха в истории культуры России, осталась как время важных исследований и открытий в разных областях науки. Русское Географическое общество снаряжает огромное количество научных экспедиций во все концы Российской империи. Две такие экспедиции сыграли существенную роль в биографии Хлудова.

Первая состоялась летом 1886 года, продлилась около 3 месяцев под руководством геолога И.В. Игнатьева и ботаника А.Н. Краснова. Целью её было исследование горного хребта Хан-Тенгри. Н.Г. Хлудов принимает участие в качестве рисовальщика, поскольку за 7 лет пребывания в г. Верном, кроме службы он постоянно занимается художественным творчеством. В основном это зарисовки наблюдений новой обстановки, уклада жизни, новых характеров, изучение которых увлекает Николая Гавриловича. По крайней мере, ко времени приезда в город экспедиции Игнатьева за Хлудовым закрепляется репутация рисовальщика. В процессе совместной деятельности Хлудов и Игнатьев становятся друзьями и совершают парное восхождение на пик Семёнова.

В результате экспедиции, Хлудовым был создан альбом акварелей, из 13 листов которого сохранилось лишь два. Они находятся сегодня в библиотеке Географического общества в Санкт-Петербурге. Это самые ранние датированные живописные

работы художника: «У перевала Музартского ущелья» и «Река Қарқара». Как отмечает Ф. Болкоев, «по исполнению эти вещи ещё слишком слабы» [5, с. 86]. Но не надо забывать, что в экспедиции Хлудов играл роль документалиста, поэтому не живописность, а точность и тщательность выполнения работ были непременными условиями его начальной художественной деятельности.

Благодаря второй экспедиции, Николай Гаврилович вновь попадает под влияние научной среды, в лице её лучших представителей, к которым относился и профессор И.В. Мушкетов, руководивший исследованием. Целью экспедиции было изучение последствий землетрясения, которое произошло в г. Верном 28 мая 1887 года. Интерес Хлудова к казахской культуре, истории, географии, искусству обретает научный характер тогда, когда он становится членом Туркестанского кружка любителей археологии, а также учредителем Семиреченского отделения Русского географического общества.

Жизнь его была наполнена творческим трудом до самых последних лет. А когда художественная деятельность сменяется педагогической, то и ей Хлудов отдаётся со всей страстью. Благодарности, похвальные отзывы, награды, которыми была отмечена его деятельность и как художника, и как исследователя, и как педагога – всё это свидетельства таланта и увлеченного отношения к делу, которым занимаешься.

Итак, первые масляные работы появляются у Хлудова в 80-90-х годах XIX века, носят характер бытовых зарисовок, пейзаж в них имеет пока второстепенное значение. «За дровами» (1886), «Перегон скота» (1887), «Женщины бьют шерсть» (1889) – все они отличаются излишней детализацией, сдержанной цветовой палитрой, стремлением как можно точнее передать реальные формы. В каталоге петербургской выставки «Внепартийного общества художников», состоявшейся в 1913 году (на которую, возможно, Хлудов привозил работы лично), живопись художника аттестована как «реализм».

Самый плодотворный период в жизни Хлудова-живописца с 1900-1920 годы. Это время творческой зрелости, когда

накопленный разнообразнейший натурный материал позволили художнику качественно изменить характер живописи от конкретно-детализированного к обобщённо-образному. Необходимо отметить, что лучшие его пейзажи были созданы на пленэре. В них присутствует свежесть и легкость написания природных мотивов.

Композиционные и колористические решения картин Н.Г. Хлудова свидетельствуют о том, что он был знаком с академическими основами живописи. Простота и ясность, уравновешенность и убедительность в передаче деталей, точность цветового решения, понимаемая как обязательное сходство с натурой – всё это классические живописные приёмы. Яркое тому подтверждение – его полотно «Пруд в лесу» (17х23,5). 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 завершённости. Конечно, работы Хлудова не имеют отношения ни к холодно-прекрасным идиллическим пейзажам классицизма, ни к живописным кущам малых голландцев. Его живопись гораздо более демократична и свободна от манерности, штампов и стереотипов. Как живописец Николай Гаврилович формировался самостоятельно, а его изолированность от художественной среды заставила художника в своём творчестве опираться на субъективное ощущение мира природы, который он любил тем больше, чем больше узнавал.

Наиболее часто встречающийся формат в пейзажах Н.Г. Хлудова – горизонтальный, подчеркивающий ширь, простор, необъятность казахской степи, предгорий, холмов. В его картинах мир предстаёт спокойным, иногда величественным, иногда тихим, но всегда живым, одушевлённым. Примечательно, что камерный формат работ (любимый размер 22х14 см, связанный, вероятно, с размером планшета или этюдника), вовсе не мешает этому впечатлению.

Горные ландшафты – главная пейзажная тема художника. Благодаря своей природной любознательности, а также занимаемой должности, Хлудов пешком обошёл все горные хребты Алматинской области. Талгар, Иссык, Хан-Тенгри – все эти места

с первой встречи потрясли его своей красотой и навсегда покорили его сердце. В пейзажах Н.Г. Хлудова много искреннего чувства, они лишены идеализации, торжественной пафосности. Деревья, горы, ручьи, трава – всё это живые персонажи, а не фрагменты декораций.

Общее количество сохранившихся произведений Н. Хлудова составляет около 100 работ. Основная часть, более 80-ти (этнографические и бытовые этюды) хранятся в ЦГМ РК, и 28 работ, в основном пейзажей, – в ГМИ им. А. Кастеева. Именно в коллекции Государственного музея искусств находятся лучшие в творчестве художника пейзажи.

К таковым можно отнести, работу «Вид на озеро» (х.м.), этюд 1900 года. Она написана широко, легко, быстро. Небо, горы, вода сменяют друг друга горизонтальными полосами. Взгляд художника обращён вдаль, вглубь пространства. Между холмами ближнего плана и горной грядой на горизонте пролегает прекрасная, слегка туманная долина. Взгляд сверху, с высоты птичьего полёта станет характерным композиционным приёмом пейзажной живописи Хлудова, как и мягкий, сдержанный колорит. Эти структурные элементы организации пространства картины получают своё развитие и станут основополагающими в творчестве Абылхана Кастеева.

В другом этюде «Вид на озеро», с отсутствующей датировкой, лаконично и выразительно переданы две стихии: тучи и озеро. Они контрастируют по цвету и фактуре, по расположению на холсте. Тучи – белые, со свинцовым отливом, тяжелы и подвижны. Их живописные массы господствуют в верхней, большей части картины. Вода – тиха, спокойна, медлительна и темна. Центр композиции традиционно расположен в глубине картины. Передний план не прописан, и это тоже типичная черта пейзажных полотен Н.Г. Хлудова – почти отсутствие свето-воздушной перспективы. Передачи глубины пространства художник добивается только с помощью геометрических построений: постепенно уменьшающихся размеров холмов, деревьев, фигур. Слабо выраженная свето-воздушная перспектива нередко приводит к появлению плоскостных работ. Но в лучших пейзажах передний план

прописывается намного ярче и плотнее, а очертания далее смягчаются дымкой. Например, картины «Вид на степь с предгорий» (1987), «Горный пейзаж».

Горный пейзаж – это главный, любимый природный мотив мастера, к которому он обращается на протяжении долгих лет. Часто за одинаковым названием «Горный пейзаж» скрываются абсолютно непохожие по замыслу и исполнению картины. Например, в работе «Горный пейзаж» 1905 года представлен обжитый, уютный, домашний уголок природы, а в «Горном пейзаже» 1928 года присутствует условная серебристо-голубая атмосфера, символически передающая завораживающую поэзию гор. Этот холст отличается особой тонкой стилизованностью и продуманной декоративностью.

Этюдные работы, написанные быстро, выглядят убедительнее и интереснее «сочинённых» композиций. Это происходит оттого, что Николай Гаврилович, 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.Г. Хлудова обусловлена отсутствием (или недостаточной степенью) художественного образования лишь отчасти. Главным образом это связано с его личностным становлением в мире искусства.

Композиционная структура многих, особенно ранних, его произведений имеет сходство с приёмами, так называемых, народных картинок. Лубочное начало его пейзажей 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 пейзажи Хлудова – это их общая «проникновенность и восторженность» [6, с. 29]. Любой пейзаж 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.Г. Хлудова [7, с. 21]. Позднее это хлудовское стремление к упорядоченному живописному изложению, к нарративному разъяснению ярко проявится в живописной манере А. Кастеева.

Среди композиций панорамных, представляющих красоту гор и долин как цельную картину мира, важное место в пейзажной живописи Н.Г. Хлудова занимают этюды отдельных фрагментов природы, к которым художник всегда был внимателен и пристрастен. Этюд «Вечернее облако» написан в тёплых лимонно-охристых тонах. Большая часть полотна занята облаками, освещёнными солнцем. Поэтому в работе много воздуха, света и простора, несмотря на миниатюрный формат. Земля обозначена узенькой полоской краплака, которая почти линейно отделяет эти стихии – небо и воду. Картина очень цельная, сбалансированная по цвету и более свободная, смелая, раскрепощённая, чем ранее написанные; в ней нет ни одной лишней детали.

Как писал когда-то Д. Дидро: «И пусть оставит живопись тот, кто не изучил и не почувствовал игры светотени в полях, в лесных чащах, на стенах сельских хижин и на городских крышах, в сиянии дня и во мраке ночи, а главное, пусть оставит он намерение сделаться пейзажистом» [8, с. 213]. Эта мысль подтверждается каждым живописным произведением Хлудова. Колорит живописных работ «Мальчик на быке», «Вид на озеро» свидетельствует о растущем интересе мастера к передаче различных состояний природы.

Живопись Хлудова тесно связана с миром природы. Только через наблюдение и передачу фрагментов этого мира возникают мыслимые художником образы. Весь художественный строй его пейзажей, с их статичной медлительностью, с их

стремлением к ясной упорядоченности композиционных элементов, к нарративной достоверности полотна, связан отчасти с традицией народных лубочных картинок, отчасти с установками русского реализма XIX века.

Живописный язык Н.Г. Хлудова оказал существенное влияние на формирование художественного метода А. Кастеева. Это не только характерное для обоих мастеров внимательное, чуткое и чувственное отношение к природе, но и общий подход к задачам изобразительности. Композиционные конструкции многих его пейзажей сначала будет повторять, а потом и развивать его главный ученик – Абылхан Кастеев.

Например, работы Н.Г. Хлудова «Аул. Этюд» (1909), «Юрты в предгорье» и полотно А. Кастеева «Доение кобылиц» (1936) имеют сходную фронтальную композицию, в которой главный акцент сосредоточен на юртах, выстроенных в одну фризную линию в центре холста, только у А. Кастеева они чуть удалены, углублены, а на передний план вынесено действие, человеческий труд. Такое композиционное решение пространства (когда оно разворачивается не вглубь, а параллельно плоскости холста) типично для пейзажей Хлудова и характерно для раннего творчества А. Кастеева. Да и по колориту живописные произведения Н. Хлудова и А. Кастеева имеют много общего – доминирующая гамма спокойных, «правдивых», приближенных к натуре цветов.

Романтическая линия в пейзаже была поддержана и продолжена творчеством многих талантливых художников Казахстана разных лет. Она сохраняет свою актуальность вплоть до сегодняшнего дня. Называя крупных мастеров этого направления, нельзя не упомянуть Крутильникову Николаю Ивановичу (1896-1961).

В 1920-е годы в Семипалатинске активно работала художественная студия Н.И. Крутильникова. В 1926 в Кзыл-Орде (бывшей в то время столицей Казахстана) была организована Первая Всеказахстанская художественная выставка, в которой приняли участие Н.Г. Хлудов, Бострем, Н.И. Крутильников и другие. «Но...самым значительным событием десятилетия стала первая

передвижная художественная выставка, инициатором которой выступил Н. Крутильников. Выставка была сформирована в Семипалатинске, откуда караваном верблюдов и лошадей отправилась в Лениногорск, Қарсақпай и Петропавловск, где к ней присоединился со своими рисунками 15-летний А. Исмаилов. Торжественное завершение выставки состоялось в столице, Қызыл-Орде и было специально приурочено к VII Съезду Советов КазССР. Почти по всему маршруту она проходила за счёт средств художников, и только после получения приветственной телеграммы А. Луначарского была переведена на гос. бюджет» [9, с. 30]. Н. Крутильников был не только живописцем, но и увлечённым организатором. Что касается его пейзажей, то из трёх, хранящихся в ГМИ им. А. Кастеева «Пейзаж» (30-е), «Дворик» (1956) и «Горный пейзаж» (1961), наибольший интерес представляет «Дворик».

Все полотна натурные, камерные по формату. В первом «Пейзаже» чётко выраженная плановость, организованная структурность, в каком-то смысле перебивает непосредственность пленэрного впечатления. Это пример реалистической школы живописи, с её вниманием к подробностям, деталям, к иллюзорной передаче пространства и освещения. Пейзажной живописи Казахстана первых лет свойственна некоторая робость, несмелость, не самостоятельность, подчеркнутый пиетет перед натурой. Тем не менее, этот пейзаж реальности Крутильникова обладает всеми атрибутами большого станкового произведения. С чётко выраженным композиционным движением от переднего плана – вглубь, от цветущих на камнях травинок при помощи извилистой блестящей ленты реки до синеющих вдалеке вершин. Подчеркнутое соседство малых деталей мироздания с фрагментами большого целого (вертикалей вытянутых травин со стволами сосен) обогащает работу, создает необходимый контраст. Формы малого мира вторят большому, объединяя всё пространство. Это пейзаж-настроение, исполненный тишины и умиротворения, лирический монолог, окрашенный в закатные цвета.

В «Дворике» пристальное внимание приковано к передаче света, воздуха – задачи, которые не ставили перед собой

Н. Хлудов или А. Кастеев. Летний южный день, с его ярким светом, проникающим сквозь листву деревьев, подвижными пятнами лежащими на все предметы, оживляя их поверхность причудливыми арабесками. В этой работе неживописные, тривиальные моменты предстают в новой ипостаси: полуобвалившаяся стена старого сарая, импровизированная из обрезка железной трубы печка с дымящимся на ней котелком, представлены красочными живописными фрагментами. Предметы малого мира, находящиеся в непосредственной близости от человека сохраняют тепло человеческих рук, одушевляя пространство картины. Сама стена здесь, с рефлексирующим, отражённым солнечным светом задаёт тон и настроение всей работе.

Н.И. Крутильников – один из первых художников Казахстана, в чьём творчестве уделяется большое внимание передаче световоздушной среды. В «Горном пейзаже», узнаваемом, типизированном фрагменте казахской природы, бурная, стремительная, неуправляемая горная речка – главная действующая сила картины. Художник развернул её воды прямо на зрителя, чтобы обнажить красоту и выразительность её ледяных потоков. Тон и свет картины чётко соотнесены с этим ревушим потоком. Всё в пейзаже связано так крепко, таким тесным образом, что невозможно удалить или изменить ни один элемент без нарушения общей целостности. Единство всех частей композиции вообще характерная черта пейзажной живописи периода становления.

Романтический подход к живописному решению можно обнаружить в пейзажах ещё многих выдающихся мастеров изобразительного искусства 1930-40-х годов: А.Ф. Подковырова, Н.В. Соловьёва, З.С. Назырова, В.М. Фроловой и других. Пейзажи А.Ф. Подковырова с их лапидарной декоративной яркостью, идущей от магистральной театральной линии его творчества («Горный пейзаж» 1936); работы Н.В. Соловьёва, с их постановочной кинематографичностью подачи суровой поэзии сверкающих горных льдов («Рождение ледника» 1958, «На леднике Туяқ-Су» 1960); пейзажи В.М. Фроловой с их акцентированной светоностностью, окутывающей бархатные складки зелёных холмов, заполняющих почти всё пространство картины, мягкие спокойные линии

которых, а также сочные краски бело-розового кипения цветущих яблонь у их подножия, наконец, обобщающее отсутствие необязательных деталей (в том числе и человеческих фигур) воплощают возвышенно величавый образ природы («В горах Талгара» 1950) – относятся к лучшим произведениям казахской пейзажной живописи. Творчество каждого из них заслуживает отдельного монографического исследования, но задачи, обозначенные в монографии, несколько иные: наметить общую линию развития пейзажной живописи Казахстана, выявить основные тенденции и определить приоритетные направления в этой области.

Ключевые моменты романтической пейзажной линии, присущие творчеству многих мастеров жанра, можно определить как стремление к поэтической одухотворённости, возвышенности образов, отстраненности от прозаической суеты и сиюминутности. Для осуществления этих задач живописцы прибегали к определённым приёмам: эффектность подачи сюжета, пластическая выразительность всех композиционных элементов, масштабная ракурсность, сложная организация цвета – всё это приводило к трансформации природного мотива в ранг общечеловеческих, философских категорий.

По существу, попытки «втиснуть» творчество отдельных мастеров в рамки «романтического» или ещё какого-либо пейзажа приводят к упрощенности в восприятии произведений искусства. Необходимость в определённой схематизации возникает в ракурсе обозначенных в исследовании задач: выявить главные тенденции казахской пейзажной живописи на протяжении довольно продолжительного времени. Условно обозначая пейзаж Аубакира Исмаилова как романтический, мы хотели подчеркнуть основополагающие установки его творчества, выявить поэтическую константу всех его живописных произведений. Императивы, возникшие в пейзажной живописи А. Исмаилова, идиллическая романтизация природных мотивов, сохраняют актуальность в творчестве многих казахских художников до сегодняшнего времени. Романтические темы и способы выражения в символическом преломлении проявятся в живописи

М. Кенбаева, С. Мамбеева, А. Степанова, Г. Мезенцева и других мастеров изобразительного искусства Казахстана.

Позднее, в 1960-е А.И. Лаптев подойдёт к этому индустриальному сюжету иначе. Прозаический ракурс полотна «Балхаш строится» (1965), лишённый героического пафоса Зайцева, вынесет на первый план иные, эмоционально-личностные аспекты живописных задач, типичные для казахского изобразительного искусства 1960-х годов.

В годы становления пейзажного жанра в Казахстане заметной фигурой был художник Фёдор Иванович Болкоев (1886-1965). В 1936 году он руководил оргкомитетом Союза Художников Казахстана, на базе которого в 1938 году появилось Алма-Атинское Художественное училище [10, с. 4].

Самая известная его работа в ГМИ им. А. Кастеева – «Строительство моста через реку Иртыш в Семипалатинске» (1934). Во всём характере полотна ощущается стремление художника к почти документальной точности, ясности, достоверности передачи. Но вместе с тем, налицо романтизация события. Строительство моста символизирует рождение новой жизни, прекрасной, светлой эпохи, в которой сбудутся все самые смелые мечты и замыслы людей, в которой жизнь человека радикально изменится и труд в его судьбе из занятия подневольного превратится в творческий процесс. Такой трактовки образа требовал соцреалистический канон, в данном случае совпадающий с искренним чувством и самого живописца.

Все элементы картины энергичны и деятельны: и пароходы, деловито устремившиеся вдоль реки, и маленькие фигурки людей, снующие туда-сюда, с берега на плоты, и сами массивы плотов, и даже железные элементы конструкции моста, образующие динамичный остроугольный узор. Заметим, что в картине железная фактура никак не обозначается, наоборот, мост – самая светлая, перламутровая с розовыми переливами, и потому жизнерадостная субстанция.

Конструкция моста по масштабу несоизмерима с величиной человеческих фигур, поэтому создаётся впечатление того,

что мост строится сам по себе. Он – свидетельство и символ новой действительности, нового времени, выразитель темпа небывалой прежде эпохи, её энергичного пульса. Ритм конструктивных элементов моста быстр и непрерываем, как стук колёс поездов, которые в будущем будут парить по этому мосту над водой. Мост – без сомнения, главный герой картины. Хотя в поле зрения художника попадает и уголок города и медленная, тягучая ширь равнинной реки и высокое пространство неба. Все части картины уравновешенны. Поэтому небо и земля делят холст на равные части. Мост – линия центрального раздела. Освещение в работе ясное, дневное, но с налётом нежно-розовым на всех предметах. Эта розовая дымка делает обыденность, повседневность цветной, запоминающейся, поэтической. Горизонталь моста и тонально – самая яркая часть картины. Возможно, перед нами – раннее утро, рассвет. И утро в данном случае нужно понимать как категорию философскую – «утро новой жизни», в которой всё будет по-другому, гармонично и радостно, как никогда прежде. В этом произведении Ф. Болкоев облекает социалистическую утопию в адекватную изобразительную форму. По словам В.М. Полевого: «Пейзажный образ соотнобразуется с обобщённой темой родины, темой истории или новой жизни...» [11, с. 298]. Ритм новой жизни мыслился художниками в рамках индустриального пейзажа только как динамичное неостановимое движение вперёд. Воодушевление строек, энергия преобразований, деятельное приближение новой жизни составляют главный пафос индустриальных пейзажей 1930-х годов.

Самый распространённый способ работы – пленэрный, приучал живописцев к точности и внимательности видения, к обязательному следованию за натурой. Нарративность пейзажного жанра была обусловлена рядом факторов, среди которых не только непосредственное влияние художников русской реалистической школы (Н.Г. Хлудов, Ф. Болкоев, Н.И. Крутильников, П.В. Верховцев), но и этнокультурные традиции казахского искусства, эксплицирующие архетипы национального сознания. Национальное чувство свободы живописно выразилось

в тяготении к пространству, к простору, даже в небольших этюдных форматах.

Первоначально выполняя функции живописной школы, пейзажный жанр обозначил особенности и прерогативы художественного метода казахских живописцев – от натурности, от пленэрного этюда к картине. За изучением природы, приходило её пластическое и образное осмысление. Пейзаж этого времени тесно связан с жанровой картиной. Ни одна сюжетная картина не обходится без пейзажного фона.

Сложный, противоречивый, трагичный и напряжённый период 1920-30-х годов был наполнен пафосом преобразований, труда на общее благо, понимания смысла человеческой жизни именно в служении общему делу. Социальные и политические катаклизмы отразились в изобразительном искусстве Казахстана своеобразно. Ни в одной живописной работе этого времени не встречается прямого отрицательного или даже просто аналитического подхода к отражению реальных событий. Действительность воплощается в утопически прекрасных, имманентно позитивных работах.

Динамика пейзажной живописи от камерных полотен (по формату и содержанию), с пониманием характера живописного высказывания как очень личного, искренне переживаемого момента времени (Н. Хлудов, Ф. Болкоев, А. Кастеев) до картин природы с эффектной подачей материала, с характерной для них гиперболизацией форм, в которых происходила трансформация природного мотива в вариант поэтического высказывания (У. Тансыкбаев, А. Исмаилов).

Время преодоления трудностей, бедствования, но и энергичной устремлённости в будущее, жажды обновления, получает своё зримое воплощение в индустриальном пейзаже, который в казахской живописи, будучи первоначально привнесённым элементом (Ф. Болкоев, Ю. Зайцев), в короткий срок утверждается в национальном контексте (А. Исмаилов, А. Кастеев, У. Тансыкбаев). Природный мир в индустриальном пейзаже заменяется рукотворной, сотворенной человеческими усилиями новой натурой. В жанре индустриального пейзажа получает своё

зримое выражение новая советская мифология. Размах и грандиозность преобразования-преобазования мира, осязаемый в масштабе советских строек, требовал адекватного изобразительно-го подтверждения значимости и значительности происходящего.

Важнейшие императивы советской утопии, на её начальной стадии проявляются в пейзажной живописи этого периода во всех элементах художественной структуры произведения. Поиск гармонии успешнее всего в этот период осуществлялся в дискурсе пейзажной живописи, так как концепция природы как вечного, бесконечного и неоспоримого начала, актуализируется в тот момент времени во всех видах советского искусства.

В целом для этапа становления живописной школы Казахстана пейзаж сыграл существенную и важную роль. Интерес к пейзажному жанру, проявленный ведущими мастерами этого периода, свидетельствует о том, что актуальные живописные и философские задачи были решены в рамках этого жанра. Его ангажированность выразила главные живописные задачи этапа становления, которые сконцентрировались в пейзаже – осознание и поиск новых средств выразительности, новых концепций.

Термин «соцреализм» на сегодняшний день имеет множество различных вариантов прочтения. От хронологического, который почти ничего не даёт для понимания сути, являясь достаточно формальным и схематичным обобщением результатов творчества художников за длительный промежуток времени с 1930 по 1970-е годы. До типологического, различающего несколько стадий развития этого художественного направления. «Собственно, весь реализм, «социалистический» или какой другой, в 1920-30-е годы – это просто развитие неиспользованных возможностей предшествующего времени, несколько «придавленных» авангардом» – считает известный искусствовед В. Турчин [12, с. 359]. Позволим себе с ним согласиться, но отметим, что в казахстанской пейзажной живописи и в период становления и в дальнейшем, 1940-50-е годы, ситуация складывалась несколько иначе, с большим тяготением к нарративности и живописной достоверности, вследствие отсутствия прямого влияния авангардных направлений. В. Турчин продолжает свою мысль:

«Социалистический реализм, который выглядит цельным, тем не менее, что очевидно, в практике был достаточно, особенно на первых порах плюралистичен, и более того, разные методы и традиции использовались согласно определённой иерархии видов и жанров» [12, с. 360].

Картина живописи русской диаспоры в Казахстане 1940-50-х годов пестра и разнообразна, как по персоналиям, так и по вариантам высказываний. Казахстанская живописная школа, развиваясь в русле советского художественного пространства, вместе с ним была изолирована от мировых процессов. Во всех республиках единый стиль существовал по единым правилам, и если проявлялись отличия и особенности, то, во-первых, скорее вопреки, а не благодаря общепринятой практике, а во-вторых, и это существенно, в силу талантливости отдельных мастеров. Принципы организации выставок и оценки степени одарённости художников, выделение приоритетов, идейные задачи, поставленные и заказанные властью, общие эстетические ориентиры и духовная заданность, были ангажированы властью. Для того чтобы разобраться в сути художественного направления под названием соцреализм, необходимо уяснить себе основания и цели художников и выполняемого ими социального заказа.

Априори живопись советского периода носит ярко обозначенный социальный характер. Время влияет на художника. Этот на первый взгляд отвлечённый абстрактный постулат, имеет своё конкретно-жизненное выражение. Время, как общество, в котором живёт художник. Интересы и наиболее существенные моменты уровня развития этого общества хорошо идентифицируются через призму социально-политических процессов. Следовательно, власть – выражение времени в его узком, одномоментном значении этого слова.

«Социалистический реализм был ожидаем, более того, о нём мечтали, и программа его создавалась исподволь задолго до утверждения самого термина. В результате коллективных усилий на рубеже 1929-30-х годов, когда авангард сдал свои теоретические позиции и внутренне переродился, став игрой форм, но не творческой концепцией, была выработана общая формула

нового «изма». В целях самоопределения в нём подчеркнули отличие от предшествующего ему «критического» и провозгласили «изображение действительности в её революционном развитии» для воспитания людских масс в духе «коммунистического воспитания» [13, с. 347]. Изолированность советского искусства от остального мира уравнивалось тем, что в понятие «советское искусство» входили изобразительные системы разных национальностей, населяющих одну шестую часть суши. Таким образом, при всей склонности к единообразию, в действительности советская живопись, например, Прибалтики всегда была отличима от живописи этого же периода в Армении. Казахская станковая живопись в короткий срок обрела своё лицо и отдельную нишу.

Соцреализм, как настоящий большой стиль (сравнимый, например, с западноевропейским классицизмом), ставший для советских художников академическим, требовал соблюдения строгой иерархии жанров, в которой высшей ступенью была многофигурная жанровая картина на актуальную тему, с имманентным выражением позитивного отношения ко всё улучшающейся жизни советского человека. При этом, в самом понятии позитива нет ничего губительного для искусства, если только это условие не становится неизбежным, обязательным и массовым для всех живописцев. Строгого соответствия поставленным задачам – искусство как отражение достижений советского строя, требовали и манера исполнения и тематический выбор, которые идеологически регламентировались (особенно в период 1930-50-х) и были повсеместно ориентированы на реализм. Особый, глянцево-плакатный, трафаретный характер которого, наполнялся пафосом успешной и радостной жизни, выпавшей на долю советских людей. Таким образом, живописно-пластическая проблематика художественного произведения уходила на второй план, по сравнению с общественной значимостью сюжетной линии. Художники, вольно или невольно выбирающие «неподходящие» темы обречены были на официальное прижизненное забвение. Пейзажный жанр, благодаря этим обстоятельствам

уходил на второй план в общей иерархической художественной системе советского искусства.

Соцреализм, как большой имперский стиль определял не только идейную направленность искусства, но и манеру исполнения. Классические ясность и простота были взяты на вооружение в 1940-е годы, и через какое-то время вылились в большие по формату и пафосные по содержанию многофигурные советские «картины-фрески» (так можно обозначить их монументальность и обобщённость) на тему героического самоотверженного труда. Примерно тогда же возникает и такой более нигде не встречающийся, но ставший в СССР массовым для изобразительного искусства жанр, как индустриальный пейзаж. Не городской, а именно индустриальный.

Художники советского периода в какой-то мере чувствовали себя более свободными, чем, например, литераторы. Они могли уйти в мир метафор, символов, субъективности. Хотя многие из них, не желая высказываться в «нужном» направлении, становились аутсайдерами, отщепенцами (яркое подтверждение тому судьба С. Калмыкова, И. Иткинда), но многие, не имея возможности отказаться от официального признания и поощрения, не ощущая в себе сил вести борьбу с режимом, стать диссидентами, выбирали для себя политику двойных стандартов, когда все творчество четко делится на две части: для своих (для себя) и напоказ (для всех). Можно ли последних осуждать за это?! Вопрос выживания творческого, мыслящего человека, сохранения собственных взглядов, индивидуальных особенностей личности в условиях тоталитарного режима чрезвычайно сложен. Часто этот внутренний выбор принимал шекспировский масштаб «быть или не быть», причём не в каком-то умозрительном отвлечённо-философском смысле, а в самом буквальном, физическом. Конформизм и лояльность каждого члена общества составляли основное и необходимое условие глобальности и масштабности советского строя на всех этапах его развития. Живописцы, разделяющие своё творчество на официальное, для демонстрации, и камерное, для себя, таким образом, охраняли свой внутренний мир от жесткого идеологического диктата, сберегали

собственную идентичность. Очень часто именно пейзаж оказывался той спасительной пристанью, той свободной нишей, позволяющей выражать свои чувства и мысли искренне.

Пейзаж, жанр социально не востребованный в советский период, во всяком случае, востребованный значительно в меньшей степени, чем тематическая картина или портрет. Поэтому, несмотря на наличие живого интереса всех казахских художников к темам природы, живописцев, занимавшихся «чистым» пейзажем в живописи Казахстана – единицы. В большинстве своём, пейзажу отводилась роль либо подготовительной пленэрной «штудии», либо фона картины. Другое дело, что фоны часто становились активной живой средой обитания, миром (в глобальном смысле этого слова) человека, и подчас семантически перевешивали условное решение первого плана. Ну, а значение этюдов с натуры для творчества всех казахских художников советского периода невозможно переоценить.

Этюдная, пленэрная школа стала тем основанием, фундаментом, влияние которого в значительной степени определяло многие характерные черты казахстанской живописи 1940-50-х годов. Острый глаз, свободное видение, открытость сердца, эмоциональная насыщенность – эти качества, присущие лучшим живописцам Казахстана воспитывались в работе на многочисленных и обязательных, часто совместных пленэрах. Коллективность, совместность работы художников на пленэре, сказались в дальнейшем развитии пейзажной живописи, коснувшись многих её сторон. Во-первых, творческой преемственности, которая реально воплощалась в совместной работе художников разных поколений, и отсутствие которой так сказывается на качестве живописи современной. Во-вторых, создание единой художественной среды, в которой каждый живописец ощущает себя не изолированно, а представителем важного и востребованного цеха коллег-профессионалов. Многие художники из когорты старшего поколения сегодня сетуют на ощущение необязательности своего творчества, на минимальный (и всё падающий) общественный интерес к изобразительному искусству, но главное – на отсутствие среды единомышленников-коллег, в которой

был возможен и непосредственный обмен мнениями, и совместное определение критериев качества картины. Молодые художники сегодня в большей части – одиночки. Индивидуализация художественного процесса стала естественной и закономерной реакцией на многолетний запрет существования интимной, частной жизни. У каждого времени свои законы. Но воспоминания о том, как много значили совместные пленэры, встречаются почти у всех художников старшего поколения. «Мы много ездили по стране и республике» [13, с. 28]. Пленэрный способ работы объединяет большинство советских художников 1950-х с русскими и французскими импрессионистами. По форме высказывания пейзаж соцреализма до 1960-х носит импрессионистический характер, после – условно-знаковый.

Сегодня всё труднее себе представлять ушедшую советскую реальность, при которой искусство, являясь частью целой тоталитарной системы, подчинялось её законам. Поощряя одних и обходя вниманием других художников, власть заранее оговаривала и рекомендовала не только «желательные» темы и сюжеты, но и методы работы, и художественные приёмы. Искусство приобретало статус наглядной агитации, призванной подчеркнуть преимущества советского образа жизни. Идеологические установки должны были одухотворяться и поддерживаться произведениями искусства. Власть требовался имперский декор – живописно убедительный, парадно-оптимистичный, обладающий единством и весомостью настоящего большого стиля.

И хотя запрет на инакомыслие прозвучал на заре советской власти, оборвав «серебряный век» русской культуры, и хотя многих причастных к нему истребили физически, оставшиеся «посвящённые», рассеявшись по просторам огромной страны и приглушив голос, всё-таки влияли на советское искусство, обогащая его своим творчеством. Реалистическая линия изобразительного искусства, продолжавшаяся в живописи импрессионистов, сохраняла свою актуальность и в XX веке. В СССР это период 1940-50-х.

Импрессионистов менее всего интересовал сюжет картины. Сюжетом для них становился любой фрагмент природы. Потому

что заняты они всегда были в первую очередь живописными задачами – передачей света и воздуха, изучением рефлексов на различных поверхностях. Их поглощал процесс переживания «импрессий» природных мгновений, атмосфера которых могла менять облик бесконечно, в результате чего один и тот же мотив принимал разнообразное и неожиданное звучание. Русский импрессионизм, имевший свои отличия от французского «эталона», оплодотворил во многом советскую живопись, стал для казахской школы тем самым субстратом, с которого начинался процесс поиска самобытных живописных формальных средств. Пожалуй, нет в казахской живописи художника, который бы не прошёл в своём творчестве период увлечения импрессионизмом.

Импрессионизм по своей роли и значению для пейзажной живописи Казахстана занял место своеобразного художественного канона. В характере этого направления есть многое, что сближает его с архетипами национального сознания казахов. Импровизация – излюбленный творческий метод казахского народного искусства. Импрессионистическое видение – тоже своеобразная живописная импровизация, с умением высказаться выразительно и быстро. А главное, что объединяет казахскую ментальность и импрессионизм, как философию – это приоритет природной гармонии в общей системе ценностей. Поэтому, хотя импрессионизм как художественный метод сыграл важную роль в формировании советского изобразительного искусства в целом, но не во всех республиках СССР он значил так много, как в Казахстане и Киргизии. Возможно, это художественное направление позволяло прочувствовать единство человека и природы наиболее ощутимо. Вопрос общности природы и человека играет основополагающую роль среди других концепций казахской живописной школы, становясь своеобразным водоразделом между западным и восточным мировосприятием.

Особое место в казахской пейзажной живописи 1950-х годов принадлежит Регине Васильевне Великановой (1884-1972), в творчестве которой получил развитие тип камерного городского пейзажа. Негромкие интонации её задумчивых произведений отчётливо прозвучали в общем многоголосье казахской

пейзажной школы. Её биография являет собой пример того, как тесно переплетены события и судьбы в истории искусства XX века. Коренная петербурженка, попав в Алма-Ату во время эвакуации из блокадного Ленинграда в 1942 году, Регина Васильевна оставалась здесь до самой своей смерти, до 1972 года. Творческая активность Великановой реализуется в многочисленных этюдах, сюжет которых будет неизменным – природные фрагменты, получившие эмоционально насыщенную интерпретацию. Кажется, что, пережив столько трагических моментов в человеческом мире, она навсегда обратила свой взгляд к ценностям вечным, сосредоточенным для неё, прежде всего, в природной гармонии.

Её пейзажи доказахастанского периода разнообразны как по манере исполнения, так и по тематике. География путешествий молодой художницы в полной мере отразилась в её полотнах: «Ленинград. В Лесном» (1920), «Дача Спендиярова в Судак» (1927), «Мурманский берег. Кильдинский пролив» (1930). Экспериментальный характер её ранних произведений прослеживается в том, что художница обращается к самым разнообразным живописным направлениям начала XX века от пуантилизма и сезанновской обобщённости, до близкого приближения к абстракции.

Самый ранний из сохранившихся пейзажей алматинского периода «Вид из окна моей палаты в санатории Турксиб» (1947) исполнен акварельной мягкости, построен на живописном эффекте «по-сырому», хотя эта работа написана маслом. Такой неконкретный, расплывающийся, как бы не в фокусе взгляд, станет характерным приёмом пейзажной живописи Великановой. Название работы, свидетельствующее о камерном ракурсе восприятия природы и живописного выражения, относится к типичным чертам её творчества. Все её пейзажи воспроизводят памятные важные и узнаваемо-конкретные места, с которыми связаны личные переживания художницы. Её пейзажным произведениям присуща ярко выраженная эмоциональность. Чувственный импульс бывает настолько силён, что весь композиционный и колористический строй картины полностью ему подчиняется. Природный мотив трактуется как точное и тонкое отражение внутреннего

душевного состояния человека. Пейзажи Великановой сориентированы как бы на одного зрителя – написаны для себя, становясь чуткими камертонами чувств. Пейзаж «Цветущий садик при гостинице» (1954) пронизан радостным, приподнятым настроением. Сияние и свежесть ярких весенних красок подчёркивают безоблачную синеву небес, бело-розовую ажурную кисею цветущих веток, чистую насыщенную звонкую зелёнь травы. Работа источает пафос обновления мира. В пейзаже не нашлось места фигурам и домам, едва угадывающимся за этой весенней лужайкой, но ясно выделяются одуванчики в траве, белоснежные, летучие шары которых вторят кудрявым веткам цветущих яблонь. Радостное, безмятежное, умиротворённое настроение, которое источает эта работа, невольно передаётся и зрителю. Сопереживание предполагается автором как обязательный и необходимый элемент живописного произведения. Каждый её пейзаж – это приглашение к совместному наслаждению красотой природных моментов.

Из творческого наследия Р.В. Великановой сохранилось небольшое количество работ её «до алма-атинского» периода жизни. Но они – редкие свидетельства её необычной биографии, которая вместила в себя и Рисовальную школу Общества поощрения художников (1912-17) и ВХУТЕМАС (1925), и работу в экспериментальном отделе под руководством самого К.Малевича, и, наконец, ленинградскую блокаду, из которой ей чудом удалось спастись в 1942 году. С этого времени её жизнь навсегда будет связана только с одним городом – Алма-Атой. Город, любимый, воспетый ею, облик которого одушевляется и наполняется человеческим обаянием. В любви к которому она признаётся в каждом своём пейзаже. Но это чувство спокойное, тихое, не напоказ. И до переезда в Алма-Ату Великанову интересовал пейзажный жанр, который в её творчестве проходит обширный спектр видоизменений-преобразований. От импрессионизма («Ленинград. В Лесном») и пуантилизма («Дача Спендиарова в Судакe») до сезанновской обобщённости («Мурманский берег. Кильдинский пролив»). В Алма-Ате пейзаж занимал её целиком, стал приоритетным жанром творчества. Широкий

диапазон экспериментирования был свойственен вообще искусству 1920-х годов. А тесное знакомство с такими выдающимися креативными живописцами той эпохи, как К. Петров-Водкин и К. Малевич, не могли не оказать влияние на живописное видение Р. Великановой. Ранние её произведения отличаются большей смелостью и свободой формальных приёмов. Пережитые трагические потрясения (война, блокада) навсегда изменили её мировосприятие, научили замечать и ценить красоту и неповторимость каждого мгновения жизни. В казахстанских работах Великанова создала особый вид пейзажа – пейзаж-настроение, с очень личным, тихим, не пафосным звучанием. Может быть, утратив веру в общественные идеалы, она научилась черпать вдохновение только в природной гармонии. «Встреча с природой» не только в этом конкретном пейзаже 1964 года, но всегда трактуется Великановой как праздничное событие.

Деревья в её живописных произведениях часто образуют лужайку, опушку, окружая композиционный центр, наподобие театральных декораций – то пустынную, то с фигурами. Пейзажи Великановой обязательно предполагают человеческое присутствие. В работе «Для Алма-Атинских пионеров» (1965) здание дома пионеров вырисовывается постепенно, через ажурность веток, с их сложными изгибами. В этом пейзаже внимание художника заострено на театральной эффектности сумеречной поры, превратившей все предметы и фигуры в тёмные, неопределённо-загадочные силуэты на фоне огненно-красного зарева заката. Излюбленный приём Великановой – живопись «по-сырому», когда краски на бумаге образуют живописное непредсказуемое перетекание. И хотя этот этюд написан пастелью, добавление воды внесло необходимую вечернюю размытую мягкость ускользающей реальности.

Совершенно иначе решён пейзаж «На горах уже снег», холодная графичность которого подчёркивает величавость молчаливой и суровой красоты горных высот. Пастельно-пёстрое покрывало широко раскинувшихся по окрестным холмам домиков в работе «Дачи опустели» наполнено ощущением пронзительной осенней грусти, острое и внезапное понимание неизбежного

человеческого одиночества, даже сиротства, возникающее в картине почти на физическом уровне. Именно эта, явно доминирующая, эмоциональная нота превращает, на первый взгляд, натурный этюд в символическое произведение с глубоким смыслом. В большинстве пейзажей Великановой просматривается интерес и внимание к сиюминутным изменениям природы, трансформирующим привычный облик предметов – «Солнечный луч в ноябре» (1968), «Вечерние краски» (1969), «Необычный вечер» (1969). Вечер, вообще – её любимый живописный мотив. «Ночной снежок» (1969), который внезапно расцвечивает, высветляет, преобразует серый мрак ночи. Предметы и фигуры утрачивают унылость, обретают праздничное звучание, принимают торжественный вид. Например, в пейзаже «Осенние блёстки» (1969), в поле зрения художницы попадают не сами предметы, не их материальная форма, а всеобщая эфемерность – дуновение ветерка, солнечные блики, закатные всполохи, неожиданно проявившиеся на холодном серебристом фоне разноцветные осенние листья, уже летящие, уже сорвавшиеся с веток, уже почти исчезнувшие в мировом пространстве, в стремительном вихре холодного северного ветра.

Р.В. Великанову привлекает окружающий мир, диапазон которого ограничен рамками привычных, близко расположенных явлений, но который позволял ей чувствовать и выражать красоту «большого» мира. Без глобальных тем и решения «вечных» вопросов она смогла выразить в узких жанровых рамках всю красоту мира и жизни человека. В натюрморте «Солнце светит в окно» (1969), именно оконный пейзаж, с его легкомысленным карамельно-розовым цветом неба и торчащими кверху лохматыми ветвями деревьев задают мажорный, оптимистический настрой для всей работы.

Импрессионистическая беззаботность и жизнерадостность присутствует в каждом её пейзаже, например, в работе «Весенний хор» (1971). Смешные, коротко подстриженные карагачи, изо всех сил стремящиеся к солнцу, растворяются в природном пространстве, написанном обновлёнными, свежими, весенними, звонкими красками.

В пейзажах Великановой возникает узнаваемый образ её любимого города – Алма-Аты. Романтизируя его облик, художница добивается пронзительной эмоциональности, преобразая природные (и городские) мотивы в поэтические метафоры. Пейзажную живопись Р.В. Великановой можно рассматривать как ещё одно звено в цепочке связей искусства русского авангарда с казахской национальной живописной школой. Регина Васильевна не преподавала в художественном училище или студиях Алма-Аты, но участвовала во всех значимых выставках СХ Казахстана, начиная с 1940-х годов. Влияние её живописной манеры не имело такого широкого диапазона, как, например, творчество А.М. Черкасского, но обогатило казахскую пейзажную живопись новыми вариантами прочтения природных мотивов.

Таким образом, для целого поколения художников 1950-60-х годов Казахстан стал новой Родиной, тем спасительным берегом, пристанью, которая помогла им выжить физически и реализоваться творчески. Несмотря на то, что перемещение большинства из них происходило насильственно, здесь, подчас неожиданно для себя, они находили новые возможности остаться в профессии, сохранить себя в личностном и творческом плане. Большую роль в этих процессах сыграла ментальность казахского народа, с присущими ему открытостью, дружелюбием, душевной щедростью и теплотой. На казахской земле всем находилось место, а удалённость от политических центров СССР предполагала большую идеологическую лояльность, во всяком случае, пристальное внимание советской цензуры в провинциях ослабевало.

Волею судьбы у целого поколения казахстанских живописцев биография чётко поделилась на «до» и «после» ссылки. Изгнание, как жизненная катастрофа, с сопутствующим ей крушением идеалов и надежд, неожиданно приводило к появлению нового художественного взгляда, к своеобразному живописному возрождению или перерождению. Богатство и уникальное разнообразие казахской природы, по-новому вдохновляли это поколение художников. Пейзажи А.М. Черкасского, В.А. Эйфорта, Р.В. Великановой, Л.В. Брюмера чрезвычайно эмоциональны. Одушевление природных ландшафтов, наделение самой казахской земли

почти человеческими чертами происходит не случайно, в этом просматривается их отношение, их благодарность и любовь к Казахстану, месту, где они смогли обрести покой и желание жить дальше.

Все они попадают в Казахстан уже сложившимися мастерами, с серьёзной живописной подготовкой за спиной. Их профессионализм, происходящий из несхожих источников, так как в Казахстан попадали художники различных художественных направлений, обогатил казахскую национальную живописную школу вообще и пейзажную – в частности.

Живописи русской диаспоры видоизменялась концептуально и стилистически радикальным образом, обретая новое звучание и форму на каждом этапе развития живописной школы Казахстана. Но есть в истории этой живописи фигуры художников настолько «инакомыслящих», что их невозможно вписать ни в одну общность, ни в одну из групп живописцев. Художественным диссидентом, прожившим свою жизнь как бы вне времени и пространства, но посвятившим её поискам собственных, внутренних глубинных смыслов, без сомнения, был Сергей Калмыков. Ориентируясь в своём творчестве только на индивидуальное понимание и переживание реальности, он как, практически, единственный представитель русского авангарда в Казахстане, талантливо развивал и продолжал эксперименты, начавшиеся в «серебряном веке». Пейзажная линия в творчестве Калмыкова представляет собой одну из ярких страниц пейзажной живописи Казахстана.

Официальная биография, как документ, придерживающийся сухой точности фактов, как бесстрастный перечень событий, не может выразить даже в малой степени формулы жизни такого неординарного художника, такого страстного экспериментатора, каким был Сергей Иванович Калмыков (1891-1967). Но она может помочь разобраться в истоках его уникального творчества. Почему он, наделённый искромётным талантом и энергией, сознательно выбирает для себя роль аутсайдера? Сознательно обрекает себя на жизнь, полную трагического одиночества, непонимания, лишений? Его прибытие в Алма-Ату в 1935

году – результат собственного добровольного выбора, а не политических репрессий, как это происходило в большинстве случаев. Да и провинциальный Оренбург в 1920-е годы как место жительства Калмыков тоже определяет самостоятельно, убегая из, казалось бы, подходящей, родственной его духу, противоречивой и бурлящей художественной среды Санкт-Петербурга и Москвы. Его яркая индивидуальность не вписывалась в контекст коллективного советского образа жизни. Трудный горький удел беспредельного одиночества (из его дневниковых записей становится понятно, как оно его тяготило, как он жаждал диалога), нереализованного творческого потенциала, оторванности от среды единомышленников, не сломили его мятущийся дух. Не получив за всю свою жизнь ни одного слова поддержки, ни намёка на одобрение созданного, Калмыков, тем не менее, сохраняет убеждённость в правильности избранного пути, не позволяя себе никаких компромиссов, относясь к советской действительности как к чему-то временному, устремляет всю свою энергию в мир вечных ценностей настоящего, в его понимании, искусства. Советское искусство, в силу своей идеологической и социальной детерминированности и единообразно-реалистически заданных методов, в представлении Калмыкова не могло считаться таковым [14, с. 13].

История – это не просто факты. История – это всегда позиция, реакция на произошедшее, ярко выраженное отношение к событиям. Но изобразительное искусство, благодаря своей специфике, в самые тяжёлые, тягостно несвободные моменты времени, осуществляло функции своеобразной отдушины, воплощая мир, приподнятый над бытовой реальностью, свободный от иных оценок, кроме эстетических.

Феномен одного из талантливейших живописцев Казахстана Сергея Калмыкова как раз состоит в таком отрыве от действительности, уходе от тупиковой безысходности тоталитарного строя, от унылости и однообразия повседневности. Переход собственной жизни на иной философский уровень осуществлялся им путём отказа от комфорта, от благоустройства быта. Так же как это происходило с монахами, отвергнувшими мир людских

страстей ради строительства собственной души. Как говорил Се-
рафим Саровский: «Спасись сам, и вокруг тебя сотни спасутся».
Адресатом произведений Калмыкова предполагается некий аб-
солютный дух или всё человечество в целом.

Пейзаж в творчестве Калмыкова занимает не главную, но су-
щественную роль. Его специфика неразрывно связана с особен-
ностями всей художественной манеры мастера.

В Алма-Ату С.И. Калмыков приехал в 1935 году. Он был при-
глащён Брусиловским по поручению Т. Жургунова для работы
в Музыкальном театре. К тому моменту художнику исполни-
лось уже 44 года. За спиной обучение сначала в Москве, в школе
К. Юона (1909-1910), затем в школе Н. Званцевой у К. Петрова-
Водкина, М. Добужинского, Л. Бакста. Здесь и в это время про-
исходило формирование его человеческой личности и художе-
ственных приоритетов. Уже работая в Оренбургском театре,
Калмыков часто посещает Москву и даже участвует в выставках
общества «Жар-цвет». По словам Г. Недовишина: «Одна из са-
мых примечательных черт культуры начальной поры револю-
ции – в удивительно органичном сочетании поистине «космиче-
ских» масштабов всевозможных утопических идей и практиче-
ских опытов с самым трезвым приближением к насущнейшим,
сиюминутным потребностям жизни. С одной стороны, мечты
о жизни, как о свободном творчестве, как коренном содержании
жизни планетарных коллективов, с другой – борьба за хлеб...»
[15, с. 177]. С.Калмыков на протяжении всей жизни игнориро-
вал любые прозаические, бытовые реалии, проявления которых
были для него нестерпимо вульгарными.

Его творческий феномен в значительной степени формиро-
вался под влиянием культурных парадигм русского авангарда,
если под этим термином понимать процесс интенсивных экс-
периментов в искусстве, пересмотра не только формальных, но
смысловых, идейных и ценностных установок.

Картина рубежа XIX-XX веков пестра и разнообразна. В.С. Тур-
чин связывает творческое становление Калмыкова с влиянием
модной, в этот период теософии и эзотерики, получившей рас-
пространение в среде творческой интеллигенции [16, с. 11].

Что находит своё подтверждение в сюжетной, образной и стилистической линиях его произведений. В его картинах тесным образом переплелись и получили своё преломление различные художественные концепции искусства рубежа веков – от модерна и символизма, до постимпрессионизма и фовизма.

Искусство Калмыкова очень интеллектуально. В нем подчёркивается сделанность, стилистические новации. По словам М. Бахтина: «Всякое высказывание всегда имеет адресата [17, с. 305]. Живопись Калмыкова обращена к миру, в глобальном, масштабном ракурсе, к человечеству. В ГМИК им. А. Кастеева сегодня хранится 1111 произведений этого художника [18, с. 16]. Большое количество полотен находится в руках частных коллекционеров.

С.И. Калмыков выбрал Оренбург как место жительства, после насыщенных событиями и впечатлениями лет учебы в Санкт-Петербурге, вполне осознанно. Чем более провинциальным и захолустным в художественном смысле будет пространство вокруг него, тем ярче, виднее, заметнее будет его дар. Он был уверен в себе, в тот период его не пугало ни одиночество, ни изоляция, которые стали неизбежными спутниками в провинции. Слишком креативны, элитарны были его идеи, живописный и образный язык. Доминирующим фактором художественного становления С. Калмыкова нужно считать «серебряный век» русской культуры. Атмосфера «Мира искусства», неудержимое экспериментирование с формами, смыслами художников русского авангарда, с творчеством которых он столкнулся не понаслышке, а вплотную – именно в этой среде, в этом бурлящем идеями, кипящим страстями котле зародился и кристаллизовался художественный талант Сергея Ивановича. Именно здесь следует искать те, наиболее существенные творческие импульсы и импресии, которые будут питать всё дальнейшее творчество художника.

В начале XX века В. Кандинский писал: «... мы живём во время, полное вопросов, предчувствий, намёков и потому полное противоречий... Борьба тонов, потерянное равновесие, падающие «принципы», неожиданные удары барабанов, великие вопросы, по видимости, бесцельные устремления, по видимости,

разорванность исканий и тоски, разломанные цепи и связи, соединяющие многое в одно, противоположения, противоречия – вот наша гармония» [19]. Все эти интенции выпукло предстают в живописном творчестве Калмыкова.

Пейзажная линия в творчестве Калмыкова занимает если не приоритетное, то, во всяком случае, весьма заметное место. Все произведения этого мастера, в том числе и пейзажи, чрезвычайно разнообразны как в содержательно-смысловом, идейном аспекте, так и по методу исполнения. Для Калмыкова пейзаж – это не просто и не столько натурная школа, но, в первую очередь, пространство для раздумий, а также область формального экспериментирования, которая увлекает художника, побуждает его к выходу за привычные жанровые рамки и любые другие пределы.

В живописи Калмыкова четко просматриваются два направления – реалистическое и фантастическое. С последним вопросов не возникает – оно чётко укладывается в общую концептуальную канву его художественного развития. Но вот реалистическая линия – подчас озадачивает, оставляя ощущение скрытой подспудной иронии, игры над реальностью, с реальностью.

Экспериментальное, модернистическое начало доминирует в живописи Калмыкова. Натура, питая и являясь первообразом его абстрактных вариаций, трансформируется в его пейзажах до неузнаваемости. «От этого солнца речонка напоминала тело с содранной кожей. Ясно видны куски мускулов, белые и жёлтые бугры, застывшие в судорогах перекрученные фасции. Картина так дисгармонична, что от неё рябит в глазах... Калмыков написал Землю вообще. Таковую, какой она ему представлялась в то далёкое утро. Чуждую, ещё не обжитую планету. Вместилище диких, неуравновешенных сил... Это сама природа – *Natura Naturata* – природа природствующая, как говорили древние. И здесь, на крохотном кусочке картона на протяжении десятка метров городской речонки бушует такой же космос, как и там, наверху, в звёздах, Галактиках, метagalactиках, ещё бог знает где... Вот отсюда и жёсткость красок, и резкость света, и подчеркнутость объёмов – это всё свидетельство о тех грозных силах,

которыми они созданы» [20, с. 59]. Это выразительное образное описание пейзажного полотна Калмыкова принадлежит Юрию Домбровскому, писателю, который один из первых заметил и выделил природное дарование Сергея Ивановича как феномен, заслуживающий особого внимания. Будучи современником Калмыкова, Домбровский в своих лучших произведениях «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей», включает яркую, неординарную фигуру художника в канву повествования, тем самым, акцентируя внимание зрителя не столько на общепринятом в массовом обывательском сознании образе Калмыкова-чудака, сколько выявляя Калмыкова – выдающегося живописца.

Калмыков – художник-аналитик, для которого в пейзажном жанре заключается возможность выражения гармонии собственного, только ему присущего понимания мира. Его ландшафты – плод воображения, смелых грандиозных замыслов, не ведающих робости и преград. Одно из самых ранних сохранившихся полотен С.И. Калмыкова в собрании ГМИ им. А. Кастеева – «Пейзаж с решёткой» (1910) имеет нестандартный формат. Подчеркнуто узкая вертикаль холста создаёт ощущение фрагмента, в который можно только заглянуть, но нельзя составить представление о целом. Такие утрированные ракурсы – дань эстетике «Мира искусства», художественному объединению, к которому Калмыков не принадлежал непосредственно, но главные принципы, которого усвоил через уроки своих учителей – М.В. Добужинского и К.С. Петрова-Водкина. «Мир искусства» образца 1910 года, Питерское художественное объединение, избравшее в качестве приоритетов сложную утончённость и аристократизм стилизаторской практики. Узнаваемый фрагмент решётки Летнего сада Санкт-Петербурга Калмыков в «Пейзаже с решёткой» пластически преобразует. Гиперболизированная вертикаль пространства этой натурной работы, наилучшим образом отражает характер города, все шпили и башни которого устремлены вверх.

Пытливый ум Калмыкова, подталкивающий его к экспериментам, способствовал многообразию творческих поисков, простиравшихся от импрессионистического реализма

до супрематических абстракций. Освобождение живописных произведений от сюжетных рамок приводило к усложнению смысловой константы. «Равнобедренный треугольник» из серии «Ночью в темноте» 1957 года – один из примеров обращения Калмыкова к абстрактной живописи. Парадоксальным образом, именно «Ночью в темноте» – самое насыщенное по цветовой интенсивности произведение. Вспышки удивительно ярких цветов – красных, жёлтых, розовых, салатных, голубых пульсируют и рвутся за плоскость холста. Видимо его собственный внутренний мир был гораздо более цветной и яркий, чем то, что он встречал, когда открывал глаза.

Романтическая поэтизация прозаического фрагмента, типичный приём ранней живописи Калмыкова, встречается в небольшом этюде 1929 года «Вид на мост». Бетонные опоры моста, как печальные уставшие атланты. Велимир Хлебников, к которому Сергей Иванович испытывал духовное родство, называл его «из отряда солнцеловов» [21, 18]. Жажда обновления, бегство от всего прозаического и бытового, вплоть до его полного игнорирования, ежесекундное удивление и восхищение общей картиной мироздания и, как следствие всего этого, сотворение нового художественного языка, было характерно не только для Хлебникова и Калмыкова, но и для многих художников, поэтов, музыкантов «серебряного века».

Работы С. Калмыкова оренбургского периода содержат уже все те структурные элементы, которые станут типичными для живописи зрелого мастера. Маленький этюд «Железнодорожная станция» (1930), в котором используется пастозное, рельефное письмо, наполнен пронзительным чувством тоски, заброшенности, одиночества. В композиции станция как таковая отсутствует, она лишь угадывается, едва обозначенная призрачно вокруг одинокого жёлтого вагона и стоящего рядом с ним фонаря. Буквы по небу, выстроенные в вертикальную надпись («Сергей Калмыков») приём, заимствованный из японских цветных гравюр (ямато-э), увлечение которыми переживут все европейские живописцы рубежа XIX-XX веков, обретёт в дальнейшем статус обязательного элемента его живописи.

Наиболее реалистичный «Оренбургский пейзаж» (1932) полон ретроспективно-идиллического созерцательного звучания. Уходящая вдаль перспектива улицы, с длинным одноэтажным деревянным домом с высокой двускатной крышей, типичным домом XIX века, выглядит как символ прощания с исчезающей эпохой. Цельность, единство всех структурных деталей и колорита, пастельно смягчённого, поддерживается монотонно-однообразным характером мазков. Силуэт каждого предмета на холсте: веток деревьев, фонарей, домов – отточено-подчёркнут вибрирующей линией. Линия здесь доминирует. Мерцающий цвет фона и предметов полностью подчинён ей и призван оттенять её пластическую самоценность, как негромкий музыкальный фон оттеняет красоту звучащего стиха. Линия телеграфного столба и деревьев непринуждённо, невзначай продолжается графическим крестом, устремившимся вдаль и вверх – в небеса, трансформируя незатейливый сюжет в метафорический образ.

Жанр пейзажа получает особое преломление в творчестве Калмыкова, подчас принимая самые фантастические формы, собственно, живописец именно к этому и стремится. В этом смысле интересным вариантом пейзажной линии творчества Калмыкова возникает «Героический пейзаж» (1945). Бурные потоки, омывающие остров с деревом, плотно закомпонованные в миниатюрном формате, написанные в монохромно-коричневых тонах, олицетворяют суровый героизм, как идею, данную в обобщённом схоластическом смысле. В «Архитектурном фрагменте» (1945) Калмыкову захотелось сделать архитектурные формы лёгкими, летучими, как кисея, как ткань балетной пачки. Эта идея не раз будет встречаться в его пейзажных работах.

Креативный ракурс на традиционное и привычное, свойственный художнику, отчётливо проявится в «Пейзаже с юртой» (1938), где юрта выглядящая как инопланетный корабль, готовый вот-вот взлететь, оторваться от земли, сияет нарядно и празднично на фантастическом лилово-изумрудном фоне. Юрта в представлении Калмыкова и по его воле трансформируется до неузнаваемости, превращаясь из архетипического символа в свою полную противоположность. От статичной

стабильности покоя юрты-дома не остаётся и следа, она вся – подвижная и ожившая субстанция. У художника контемпорари-арт Сергея Маслова на исходе XX века возникнут схожие образные ассоциации [22, с.164]. Живописные искания Калмыкова были непосредственно устремлены в будущее и в этой связи, содержат предчувствие новых концепций искусства века грядущего.

Живописных произведений с названием «Фантастический пейзаж» у С. Калмыкова огромное количество. Несмотря на исключительное разнообразие вариантов, все они имплицитно понимают действительности как единого космического вселенского мира. В пуантилистическом полотне «Фантастического пейзажа» (1938), натуральный цвет не закрашенного картона, использующийся в качестве фона, просвечивает между монотонными разноцветными пятнами, собирает лиловые, жёлто-лимонные, салатные, бирюзовые краски в гармоничное созвучие. Всё исполнено движения – стремительно несущийся корабль с эффектно развёрнутым острым треугольником паруса, затейливые линии извилистых берегов, продолжающиеся в силуэте вавилонской башни-зиккурата. Причудливые формы облаков вторят изгибам скал, небо прописано так же плотно и энергично, как берег, ультрамариновые тени имеют экзотический, праздничный вид.

Неуёмное буйство красок этой работы диссонирует с холодной серо-серебристой гаммой почти абстрактного «Фантастического пейзажа» (1930-х), в котором динамика линейного узора подчинена ритму пульсирующих зазубрин. Иногда в его пейзажах спокойствие и уравновешенность цвета контрастируют с замысловатым причудливым ритмом линий, как это происходит в «Декоративном пейзаже». Композиция этой работы лапидарно проста: небо, горизонт, цепь горных вершин, отдалённо напоминающих земные. С помощью правильно сориентированного штриха (или нескольких) Калмыков мог сразу обозначить и пространство и объём. Сам художник называл себя «гроссмейстером вибрирующих линий», не раз отмечая в своих масштабных (в прямом и переносном смысле) «энциклопедиях», что «линия без зазубрин всё равно, что мозги без извилин» [23, с. 75].

Если все фантастические пейзажи Калмыкова выстроить в один ряд, то возникает убедительно цельный, невероятный, бесконечно притягательный, лёгкий, изящный мир альтернативной природы. Нового космоса, демиургом и созидателем которого выступает сам художник. Пейзажи Калмыкова – это прежде всего активный поиск собственного «я», поиск, который ведётся с максимальным напряжением всех душевных сил. Калмыков созидает свой мир, свой Космос, свою Вселенную яростно и страстно, наполняя свои произведения идеалистическим пафосом веры в прекрасное глобальное будущее, одушевляет эту новую природу. Калмыков мыслит в масштабах планетарных, поэтому в его пейзажах не находится места мелочным житейским, бытовым деталям, даже в том случае, когда к последним он причисляет и своих современников.

В рисунке Калмыков не терпит исправлений. Всё создаётся на одном дыхании, и не может быть улучшено. Плоскостные аппликативные композиции сделаны по-матиссовски быстро, легко без напряжения. Движение линий и пятен в его фантастических пейзажах всегда осмысленно, подчинено общему замыслу.

Калмыков сознательно и старательно избегает обыденного, посредственно-невыдающегося. Взгляд его выискивает, а чаще сочиняет моменты нетривиальные, празднично-пафосные, увлекающие за пределы логичного и предсказуемого. Уже в названиях его картин скрывается желание проявить трансцендентную сущность мира, обнажить космогонический характер человеческого бытия, заставить зрителей живописно прочувствовать метафизический аспект высшего смысла жизни («Вход в тартар», «Звёздная чаша и дева», «Мелодия на восходе солнца», «Звёздные нити птичьего молока», «Лунный джаз», «Бегущее время»). В определённой степени он ощущал себя миссионером, избранным, посвящённым в таинственную подоплёку событий, ассоциировал собственную жизнь с непростой и нелёгкой дорогой пророка.

Молчаливый мир его собственных внутренних видений был наполнен жаркими спорами, диалогами, размышлениями, апокрифическим желанием проникнуть в тайны мироздания,

смелыми гипотезами, риском и ошибками. Для раскрытия основных концепций пейзажного творчества Калмыкова, необходимо понимание того, какую существенную роль в данном случае играет личность самого мастера, которая формировалась на стыке веков в культурно насыщенной среде Санкт-Петербурга, под влиянием художественных (и не только) процессов, приведших к глобальной смене парадигм. Разнообразие экспериментальных начинаний приводило к появлению новых смыслов в искусстве и в жизни.

Пейзажное полотно «Закат» принадлежит к шедеврам творчества С. Калмыкова. Пластическая заострённость силуэтов, доведённая до предела, и особый поэтический лаконизм, наполняют это произведение всеобъемлемостью философского ракурса. Из крутого полукруга горы на переднем плане, как бы выплещиваются навстречу солнцу, закругляются голубые стрелы – стволы деревьев, образуя динамичный вихрь, превращённый в своеобразный логотип. Это движение поддерживается пятнами небесной синевы, которые расходятся не от солнца, а от магистрального композиционного вектора. Изысканный сложный колорит, построенный на созвучиях бирюзовых, серо-голубых, охристых цветов, очень приглушенных, бархатных, придаёт пейзажу характер утончённо-символического произведения. Неуловимое и ускользающее очарование образов материальной и духовной жизни пронизывает это полотно.

Отсутствующая датировка у подавляющего большинства произведений художника – следствие упорного непризнания его таланта со стороны общества и небрежно-снисходительного отношения к личности Калмыкова даже после его смерти. (До сих пор неизвестно даже место его захоронения). Впервые собрать, систематизировать, а главное, популяризировать его наследие стало возможным только в 1990-х годах. Всё это осуществилось благодаря подвижническому труду многих людей, но особенно – Валентины Станиславовны Бучинской. Ей принадлежат первые публикации, она активно занималась проблемами экспонирования работ Сергея Калмыкова в галереях Москвы и Санкт-Петербурга. Проведённые в 1990-х годах выставки вызвали

широкий общественный резонанс в культурной среде Казахстана и за рубежом. «Он воспринимал свой художнический долг как нравственную ответственность перед человечеством, видя цели искусства в создании возможности для глубокого внутреннего совершенствования каждого человека» [18, с. 20].

Убедительный поэтический вариант пейзажа – большая масляная работа «Скалистые острова», верхнюю, треть которой занимает небо, а две трети – вода, с торчащими из неё скалами. Голубой, приглушённый изумрудный, бирюзовый и охристый оттенки составляют привычную для Калмыкова палитру. Вода легка и текуча. Берега на горизонте как бы обнимают, обхватывают каменный полуостров переднего плана. Две скалы на нём напоминают тихо беседующих живых существ. Линии в работах Калмыкова играют решающее значение. Их невозможно повторить, они разнообразные, вибрирующие, а вот пятна красок подчеркнута монотонные по форме и размеру. Они только изредка меняют направление движения. Это полотно построено на тональном контрасте. По выражению В.С. Бучинской: «Здесь дышит Космос, присутствуют вселенские ритмы» (из пресс-релиза выставки июня 2006 года в ГМИ им. А. Кастеева). Конфликт между ярким светлым небом и живой, подвижной землёй подчеркнута контрастно зафиксированный, осуществляется с помощью разделяющей линии заострённых скалистых вершин.

Композиционные приёмы работы «Небо и скала» (1946) сходны с традицией японских гравюр, выполненных на полупрозрачной тончайшей рисовой бумаге острым пером. Живопись Калмыкова, вслед за ямато-э, передавала не действие, а состояние души. Эта тенденция продолжится в дальнейшем. Например, «Пейзаж с цирком» (1963) с его неожиданным ракурсом на купол цирка снизу, через мост, со склонов набережной реки Весновки, тесным образом связана с композициями К. Хокусая.

Цельность характера, которую демонстрирует Калмыков на протяжении всей своей жизни, исчерпывающая самоотдача, желание идти своим путём, без оглядки на любые авторитеты, не в ногу со временем (советским) реализуется в его живописи. Крайняя степень индивидуализма, умение настаивать на праве

субъективного видения, вера в собственные силы и в уникальность человеческой судьбы, а, тем более, судьбы художника, понимание роли живописца, как особого, отличного от всех миссионера, пророка, того, кто владеет миром, потому что видит, размышляет, страдает, чувствует уникальность и красоту Вселенной, от малейшей её былинки до бесконечного Космоса, отличает его творчество.

Поверхность большинства полотен Калмыкова матовая, без глянцевого блеска. Есть этому, наверное, вполне материальные объяснения (отсутствие необходимых материалов и средств), но, думается, что эта бархатная матовость – осознанный выбор, специфический художественный приём, в ряду других призванный раскрыть глубину и непостижимость человеческого сознания. Фактурная матовость пейзажей Калмыкова наряду с контурной выразительностью неожиданным образом соединяет их с фресками раннего средневековья и Треченто.

Живописный язык Калмыкова стал протестом против тотальной монотонности соцреалистического канона, против унифицированности мышления советских людей. Этот протест был скорее внутренним, хотя эффектные поведенческие акции занимали не последнее место в его судьбе. Щемящая грусть в каждой его работе – свидетельство того, каким нелёгким был этот выбор.

Калмыков редко обращался к натурному письму, стараясь не приближаться к нормам соцреализма, но если такие попытки случались, то они приводили к неожиданным и парадоксальным результатам. Большая старательность его компромисса давала обратный эффект. Чем большего реалистического сходства добивался художник, тем символичнее и условней становились его полотна. Так, в работе «На молодёжной спартакиаде» (1951), выполненной по всем правилам советской тематической композиции, самая реальная фигура – гипсовый футболист, который, к тому же, и самый подвижный здесь. На его фоне многолюдная пестрая толпа участников, выстроившихся поодаль на солнце, замерших в ожидании торжественного открытия, выглядит глянцевой открыткой с нарисованными героями. В картине именно гипсовый футболист занимает большую часть пространства.

Через призму его живой искусственности, реальная жизнь выглядит стаффажно. Калмыков не мог отказать себе в ироничной интеллектуальной игре со многими смысловыми ассоциациями. Он как изгой, и официальный аутсайдер обладал роскошью свободы выбора и тем, и сюжетов, и выразительных средств. Массы людей в глубине напоминают раскрашенных оловянных солдатиков. Ирреальность всего происходящего особенно выпукло проявляется вследствие применения абсолютно реалистических пленэрных приёмов. Чем более реалистическая была метода, тем абсурднее становился изображаемый сюжет. В контрасте между живым, настоящим миром, который выглядит как игрушечный и неживым (скульптура, парк), который обладает в гораздо большей степени правом на реальность, заключён главный конфликт картины.

Пейзаж «Москва. 1909 год. Улица с огнями», написанный в 1946 году – удивительный пример нетривиального выбора сюжета, свидетельствующий о том, что зёрна, попавшие на благодатную почву художественного таланта Калмыкова в юности, прорастали в виде экспериментов, поисков, и о настойчивости на праве жить в аутентичном мире, по собственным законам, отчитываясь за свою судьбу и образ мыслей только перед самим собой. Эта работа выполнена по рисунку 1909 года, в тот момент жизни художника, когда поездка в Москву для него объективно была сравнима с полётом на Марс. Сегодня, когда дневники Калмыкова частично опубликованы, легко убедиться какой степени финансовая катастрофа сопровождала всю его жизнь. Поэтому в этой работе возникает образ Москвы, как места бесконечно прекрасного, таинственного и недостижимого. Это не узнаваемый и не парадный уголок Москвы, а какое-то глубоко личное, своё воспоминание о ней. Для Калмыкова всё прекрасное, должно содержать таинственную составляющую. Москва не похожа на Москву. Калмыков избегает штампов. Она похожа на средневековый город, загадочный и мистический.

В «Лунном джазе» (1938) скрывается мелодичность, вообще свойственная художественной манере Калмыкова. Но к джазу у него особое отношение. Джаз – музыка, любимая эстетам,

звучащая вопреки декларативным запретам. В то время на официальном уровне признанная буржуазной, следовательно, чуждой советскому народу. В 1938 году большой джазовый оркестр Олега Лундстрема, приглашённого в Москву из Пекина абсолютно официально, очень скоро был признан явлением лишним и вынужден был вести полуподпольное существование. Джаз – запрещён, но любим. Калмыков всегда приближается к запретному, неразрешённому, недозволенному.

Написанное с натуры, реалистичное полотно «Театр оперы и балета» (1947), на котором изображён весенний, весёлый день – редкое исключение, так как в живописи Калмыкова практически отсутствует обозначение времени года или дня. Деревья ещё голые, без прикрас, без листвы, скульптурно обнажены. И даже кажется, что слышен гомон весенней птичьей суеты. Здание театра в картине не открывается прямолинейно в лоб, он завуалирован, скрыт, спрятан за кисеей ветвей. Он жёлтый и сияет, просвечивая пространство как будто собственным светом, освещает всё вокруг. Калмыков создаёт образ места привычного знакомого, горячо любимого. Всё здесь дышит весной, лёгкостью, легкомыслием. Другой театр, в другом ракурсе наполнен иным настроением. Театр в парадном виде, в репрезентативном ракурсе с эффектной перспективой и вечерним, искусственным, театральным освещением, перекликается с дворцовыми акварелями А. Бенуа («Версаль», «Царское село»).

В 1940-х годах цвет полотен С. Калмыкова становится всё интенсивнее, а изломанность линейных зазубрин всё отчётливее. В «Пейзаже» 1946 года небо и земля ведут бесконечный диалог. Небо так же исполнено движения, как и земля. В нём нет и тени эфемерности, воздушности, как и в земле нет тяжеловесности. Здесь излюбленные привычные охра и кобальт взяты более ярко и плотно, чем обычно. Небо пылает как зарево. Для восприятия этого пейзажа требуется дистанция, смягчающая резкость цветовых контрастов.

На автопортрете 1915 года Сергей Иванович предстаёт мечтательным романтиком, с глубоким серьёзным взглядом тёмных глаз. Совсем другим он будет выглядеть на автопортрете

1949 – уставшим, утомлённым, беспокойным художником, так и не нашедшим свою нишу в реальном мире, но упрямо отстаивающим собственную роль, настойчиво утверждающим значимость и важность проделанного пути, по-прежнему сосредоточенным на собственных мыслях. Мотив кирпичной стены, как тупика, возникает неоднократно в это время, он не декларируется напрямую, а проявляется невзначай. («Женщина с кошкой»).

Калмыков очень любил пленэр, особенно городской, где его окружали зеваки, чаще испытывавшие болезненное любопытство перед странным обликом этого чудака, чем заслуженный пиетет перед его мастерством. Слишком не вписывался ни его внешний вид, ни живописная манера в аскетизм советской обыденности. Он представлял собой в определённом смысле излишество. Яркое, любопытное, но чуждое и пугающе-отталкивающее. Для Калмыкова это, возможно, был единственный способ спасения от одиночества, единственная возможность диалога. Одним из результатов такого «выхода в народ» стала работа «Сценка на улице» (1945). Из тьмы почти рембрандтовской пространственной глубины проявляется фигура художника за мольбертом и девочка, заглядывающая через плечо – воплощение мечты, того, как должно быть, но как не было на самом деле.

Сергей Калмыков, художник и человек, был внутренне свободен в своих экспериментах. «Среди многочисленных томов его рукописных трудов есть один под названием «К итогам моей жизни» (1963), в котором художник даёт справку о себе «для небольшого энциклопедического словаря»: «Сергей Калмыков – художник-философ, художник-изобретатель, фантаст, автор многочисленных фолиантов, своих дневников, жизнеописаний, неотправленных писем, посвящений, афоризмов, сарказмов и лирики. Беспокойный, устремлённый и злой, всегда один в своих исканиях. Он ищет себя в природе, в математических сцеплениях точек, линий и туманностей. В астрономических звёздных фантазиях ищет оправдания своим фантазиям. Земля у Калмыкова густо заселена, застроена... И воздух городской – чадный, заселённый туманами, звуками, опутанный проводами, испарениями, пылью. Техника Сергея Калмыкова – линия и цвет – в движении,

в вибрации; форма – в незаконченности; цвета – в строгих сочетаниях; композиции – в заумных вариантах» [18, с. 16].

Творчество С.И. Калмыкова находится в стороне от магистральных линий развития казахской живописи, но представляет собой одну из ярких и своеобразных страниц изобразительного искусства Казахстана.

Пейзажная линия продолжает играть существенную роль в развитии живописной школы Казахстана и в 1940-50-х годах. Она актуализирована творчеством многих выдающихся живописцев этого периода времени. Её прерогативой теперь становится не только функция своеобразной «школы мастерства», которая советскими живописцами мыслилась в первую очередь как пленэрная, как натурная. Природные мотивы становятся сосредоточием потенциальной реализации личностных и мировоззренческих установок эпохи. Мир природы становится объектом пристального внимания художников, как неисчерпаемая тема, обеспечивающая разнообразные хронологические императивы – от сугубо личностных (А.М. Черкасский, В.А. Эйферт, Л.В. Брюммер, Р.В. Великанова) до общественно и национально резонансных и значимых (М.С. Кенбаев, К.Т. Тельжанов).

В этот период в живописи Казахстана возникают образы природы как центральные структурообразующие метафоры не только идеологических, но и выходящих за обусловленные советской цензурой параметры, художественных конструкций. Включение зрителя-созерцателя в изобразительную систему – этот принцип становится неотъемлемым в пейзажной живописи 1940-50-х годов.

Личные человеческие переживания, вслушивание в собственный эмоциональный настрой наряду с повествовательностью, поэтической заострённостью образов природы, все эти черты, характерные для пейзажа 1950-х, придают пейзажному жанру особое лирическое звучание, обогащают его новыми формами и смыслами.

Что касается художественных методов пейзажной живописи, то в этот период времени происходит сращение, синтез инонациональных традиций, привнесённых методов и подходов (русской

реалистической живописной школы, французского, а также русского вариантов импрессионизма, воспринятых казахскими художниками опосредованно) с национальным мировидением. Поиск личностного, почвенного обозначится ещё выпуклее на следующем этапе, в 1960-70-е годы, обретёт чрезвычайную заострённость в годы перестройки, когда рождение новых культурных парадигм потребует проявления национального самосознания на всех уровнях жизни. Проблемы самоидентификации станут самыми животрепещущими и важными для развития культуры в целом. Начальные импульсы этих процессов заложены и просматриваются в живописи 1950 годов.

С. Мамбеев, К. Тельжанов, А. Степанов – художники одного поколения. Все они прошли этап обучения в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина. И хотя закончили его в разное время (Мамбеев и Тельжанов в 1953, а Степанов – в 1952), но мастер, художественный руководитель у них был общий – М. Авилов. Тенденция к декоративности, трансформации реалистической формы в их творчестве впервые возникает под влиянием наставника. Вернувшись в Алма-Ату практически одновременно, они достигают своих лучших результатов в пейзажной живописи к началу 1960-х годов. Знаковые картины, ставшие сегодня образцами казахской живописной школы: «Беседа» (1958) М. Кенбаева, «Будни» (1958) А. Степанова, «Көкпар» (1960) К. Тельжанова, «Ловля лошади» (1961) М. Кенбаева, «Көктем» (1964) С. Мамбеева, «Юность» (1965) А. Степанова, возникают в тесном хронологическом соседстве. Но самобытность художественной выразительности полотен А. Степанова в полной мере проявится позднее, к 1970 году.

«Поколение (70-х), воспитанное в атмосфере общественного подъёма второй половины 50-х – начала 60-х годов, попало в благоприятные жизненные условия. Ему не нужно было преодолевать что-то в себе, его формировали новые нравственные ценности, оптимистическая вера..., раскованность мысли, образованность, заменявшая на первых порах собственный жизненный опыт. Художники 70-х привлекают опыт истории и проверенный веками арсенал искусства в качестве «меры вещей». Обращение

к классическому наследию, народному творчеству было яркой чертой их произведений, в которых современность осмыслялась как часть истории человечества, а отдельные явления прошлого и настоящего оценивались в контексте мировой и национальной культур» [24, с. 11].

Условная, поэтическая манера, особая одухотворённость и метафоричность, как главные живописные установки художественного видения А. Степанова, выпукло обозначатся в картине «Шолпан», написанной в 1970 году. Это полотно, в числе многих других, станет олицетворением идеалов его поколения, поколения «оттепели». Сосредоточенность на поиске гармонии человека и природы, ясное осознание вечности и неразрывности этого единства. Воодушевление самой жизнью человека, апеллирование к главным глобальным, общечеловеческим темам и вопросам бытия, позитивное их решение, устремлённость в будущее – все эти черты в той или иной степени будут характерны для большинства мастеров 1960-70-х. В эмоциональном плане безусловная мажорность интонационной наполненности пейзажной живописи 1950-х сменилась на более вдумчивое, серьёзное, подчас «суровое» звучание. Процесс самоидентификации, осмысления собственной личности, своеобразное «вглядывание внутрь себя» тесно переплетался у шестидесятников с постижением смысла жизни, с разрешением актуальных проблем современности, прежде всего в герменевтическом и онтологическом аспектах. Пейзажная живопись обретает характер более аналитический, в формальном плане – более конструктивно обнажённый. Прозаичность восприятия, как и реалистический подход к натуре не в состоянии выразить новые императивы эпохи. Импульсы времени в рамках пейзажной живописи наиболее ярко воплотились в творчестве С. Мамбеева, А. Степанова, позднее – А. Жусупова, Ж. Шарденова, И. Бондаренко, А. Школьного, С. Айтбаева, Ш. Сариева, А. Сыдыханова. Каждый из этих мастеров обладал яркой художественной харизмой.

Меняется сам характер образного постижения мира. Подчёркнутая индивидуализация методов работы и живописных концепций, объединяется общим пониманием задач изобразительного

искусства, прежде всего как возможности узнать себя, суметь прочувствовать уникальность своего внутреннего мира и одновременно ощутить национальную, ментальную, поколенческую общность. Стремление одновременно к индивидуальности пластического выражения и универсальности, к типизации и личностному восприятию и выражению переживаний, составляют главные концепты эпохи, парадоксальным образом составляя единое целое. Субъективность видения переплетается с формальной обобщённостью. В этом заключается внутренний конфликт любого живописного произведения тех лет, в том числе и пейзажного. Надо признать, что пейзаж, как отдельный жанр, в это время уступает свои позиции, но концепции природы, воплощаясь в фонах больших полотен, композиционно весомы и образно значимы.

В раннем творчестве Алексея Матвеевича Степанова (1923-1989) значительное место занимают натурные этюды, в которых природный мир, тесно связанный с человеческим, доминирует. В этих пейзажах ещё сохраняются привычные импрессионистические приёмы: ракурс сверху, моделирование пространства с помощью цветowych пятен, человеческие фигуры органично вписанные в пейзаж, как его неотъемлемая часть или вообще отсутствующие. Но в ранних работах уже проявляется умение Степанова восхищаться, удивляться, находить очарование, чувствовать красоту и неповторимость простых, ежедневнонаблюдаемых вещей, а главное, передавать её иносказательно, находить выразительные пластические эквиваленты. И в любых, даже самых небольших по формату этюдах, возникает поэтическая образная трактовка природного момента. Например, в пейзаже «Майский снег» – быстрый и острый взгляд художника на улицу весеннего города, позволяет передать бурлящую динамику городской атмосферы, нарушенную неожиданным снегопадом. Снег заглушает звуки города, утихомиривает его вечно спешащих прохожих, заставляет их невольно замедлить свой путь, остановиться, замереть от внезапного озарения, восхищения красотой снежных веток. Весеннее «смятение чувств» точно подмечено Степановым в «Майском снеге». Фрагмент городского

пейзажа, в котором на переднем плане, крупно и близко к плоскости холста располагаются непривычно пушистые от снега кроны деревьев, наблюдаемые сверху, из окна, выглядит одушевлённым, живым. Колористически работа почти монохромна, построена на контрастном сочетании двух цветов – сине-серого и белого. От этого пейзажа веет внезапным холодом позднего майского снега, лежащего поверх уже цветущих городских деревьев.

Палитра Степанова вообще очень аскетична. Он избегает излишеств и в форме и в цвете. Возвращаясь к пленэрным этюдам, преобразует их, трансформируя и усложняя. Так из этюда «Колхозная ГЭС» 1952 года, позднее, в 1957, возникает романтически-символическое полотно – «На смену дня». Стремление к формальному минимализму приводит его к переходу с масляных красок на темпера. Темпера – очень строгий материал (не случайно именно эти краски применяются в иконописи). Она требует от художника сосредоточенной избирательности и сдержанности.

В картинах Степанова при кажущейся случайности элементов – всё на месте, порядок незыблем, подчёркивается органичное единство всех элементов. Невесомость, бестелесность предметов – узнаваемый живописный приём Степанова, впервые обнаруживается в его натюрмортах. В одном из лучших – «Подснежники и лимоны» – нежность, горькая сладость, разлитая в светоносном пространстве оконного проёма, передают душевное волнение и трепет ожидания приближения весны.

К излюбленным формальным приёмам А. Степанова относятся укрупнённость центральных структурообразующих элементов, лаконизм цветового решения, которые проявляются уже в ранних его пейзажах. Пейзаж «Небесные горы. Тянь-Шань» (1958) – о величественном, грандиозном мире природы вообще, в котором абсолютное равновесие и нерушимое спокойствие гор становится утверждением их, как символа вечности и незыблемости основ жизни. Крупные круглые складки бархатных синих холмов и зелёная пестрота лугов, с их насыщенной цветовой контрастностью, не предполагают проработку деталей.

Всё очерчено немногими, но точными пятнами. В этой формульности прочитывается образ природы как вечной, всепоглощающей гармонии, не сопоставимой с мизерным человеческим миром.

Многие пейзажи Степанова построены на сочетании двух цветов. В пейзаже «Пробуждение» это синий и зелёный. И хотя полотно реалистично по языку высказывания, но его смысл метафоричен, благодаря идейно-содержательной многозначности рассматриваемой темы. С одной стороны, перед нами рассветный час пробуждения природы, за миг до восхода солнца, полный неясных предчувствий, с другой, благодаря включенности перспективы линий электропередач в центр композиции, смысл пейзажа обретает иную трактовку – пробуждение природы человеком, то есть её освоение.

В 1980-х годах оформляется «космическая» тема А.М. Степанова, изменившая не только сюжетную линию его живописи, но и саму художественную манеру. Она приведёт к появлению иной, не линейной перспективы. На сферичности ракурса отныне будут построены многие произведения Степанова. Целая серия живописных полотен, посвящённая покорению космического пространства человеком. Романтика космоса красной нитью проходит через всё творчество мастера, пронизывает насквозь его лучшие произведения пафосом дерзких человеческих устремлений, радостным переживанием сбывающейся здесь и сейчас мечты. Нереальные, таинственные, далёкие и недоступные, но манящие и незнакомые миры Вселенной становятся частью действительности реальной человеческой жизни. Первая работа Степанова на эту тему – «Космические трассы» появилась в 1969 году, как опосредованный отклик на грандиозное событие – первый полёт человека в космос, вызвавшее воодушевление, возникшее у всех землян, особенно у советской части населения планеты. Тогда в 1961 году, это событие изменило сознание человечества. Возможно, оно было самым крупным потрясением XX века в мировом масштабе. Космическую тему А.М. Степанов будет продолжать до последних лет творчества [25, с. 9].

Интерес к образной гиперболизации и живописной стилизации приведет к появлению монументальных декоративных панно, сохраняющих изобразительную актуальность по сей день. Степанов, вслед за Кенбаевым, не случайно, постепенно переходит к работам монументальным, создавая лаконично-выразительные, идейно насыщенные советские фрески (в определенном смысле – аналог масштабных фресок итальянского Ренессанса). Советской культуре требовалось масштабное и грандиозное, адекватное размаху преобразований, подтверждение значительности императивов социалистической действительности. Утверждение общественных идеалов нагляднее всего происходило через изобразительное искусство.

Потребность в монументальном формате позднее будет актуализирована в эстетике произведений «сурового» стиля, к которому живопись Алексея Матвеевича приближается вплотную.

А. Степанова, как и С. Мамбеева, интересуется современность и прошлое, но только не в прозаическом, будничном ключе, а в поэтическом, символическом преломлении. «В картинах «семидесятников» 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» [26, с. 12].

Название одной из лучших работ раннего творчества Степанова «Будни», в которой пейзаж играет основополагающую роль, обманчиво, так как в ней отсутствуют любые намёки на серую монотонность скучной ежедневной рутины, подразумевающейся под этим понятием. Картина «Будни» – одно из самых запоминающихся в плане креативности формального поиска и семантической глубины. Произведение, 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.

Такая аскетичность, лапидарность изобразительного языка Степанова – от его желания выразить и подчеркнуть главные, вечные константы человеческой жизни. Пространство картины освобождено от всего случайного, мелкого, отвлекающего, зато архетипический, неизменяемый субстрат получает предельно выразительное и ёмкое звучание. Это «антиимпрессионистическое» видение станет характерной чертой пейзажной живописи С. Мамбеева, А. Степанова, Г. Мезенцева с их пристальным вниманием к глубоким, глобальным, вечным темам.

В этом полотне поэтичность живописного высказывания, его изысканно-романтизированные формы тесно переплелись с поэтическим дискурсом сюжета. На первый взгляд, ясный, будничней эпизод 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), фигуры лошадей и жеребёнка, слившиеся силуэты которых образуют единый неразрывный потенциально динамичный круг. Эта едва намеченная латентная динамичность внутри общей композиционной статики, передаёт легковесное «дыхание жизни», одушевляет живописное пейзажное пространство, сообщает ему энергетику свободы. Тонально и конструктивно все силуэты животных совпадают с фигурой женщины, образуют единое целое с её ловкими движениями простой, но необходимой, важной и вечной работы – доением кобылицы. Колористически земля так же легка и ослепительно светоносна как небо над ней.

Между пейзажами «Көктем» С. Мамбеева и «Будни» А. Степанова можно провести некоторые параллели. Не случайно в экспозиции ГМИК им. А. Кастеева они расположены напротив друг друга. В обеих работах, несмотря на семантическую полярность названий, содержится общее понимание: во-первых, единства и цельности всех элементов мира человека и природы, во-вторых, изобразительных задач – как метафорической интерпретации,

поэтического преобразования форм реальности. Пейзажный фон «Будней» максимально упрощённый, доведённый до абстрактного предела, состоит из трёх почти равных по размерам горизонтальных полос, в чём выражается идея равновесия мировых составляющих – неба, гор, степи. Так же как в «Көктеме» Мамбеева, в «Буднях» композиция фризовой лентой проходит параллельно плоскости холста. Но мамбеевская работа получает более декоративно завершённую и стилизованную форму, приближаясь к сложной орнаментальности народного искусства. У Степанова – кажущаяся незавершённость, нарочитая непрописанность деталей, не конкретность, не окончательность, акцентирует внимание на лёгкости, нематериальности всех элементов композиции. Именно эти приёмы позволяют раскрыть общую поэтико-символическую концепцию произведения. Все предметы (юрта, фигуры лошадей и людей) лишены тяжеловесности, они легки и летучи, они состоят из одной материи, из той же, что и небо, и горы, и земля, и воздух.

Надо отметить, что безграничные пространства казахской природы, от которых захватывает дух и которые так убедительно воспроизведены в картинах А. Кастеева, А. Исмаилова, У. Тансыкбаева, теперь, в 1960-е интерпретируются иначе. Поэтому работа А. Степанова «Просторы Казахстана» исполнена совсем другого пафоса. Уплощённая композиция, всё то же лаконично-условное трёхчастное деление: небо, горы, степь, но здесь эти привычные составляющие казахского пейзажа даны в суровом, молчаливом единстве, в котором невозможно разглядеть ни эффектной театральности Исмаилова, ни необъятной шири Тансыкбаева. Лаконизм, лапидарность, условность изобразительного языка этого полотна подчёркивают ощущение ничтожности и малости человека перед вечными, неразрешимыми загадками природы. Торжественное, суровое пение а-капелла, без всякой сентиментальности, созвучно эмоциональному настрою этого полотна. Даже гляцевый блеск удалён (работа написана темперой), чтобы не отвлекать от глубоко прочувствованного понимания природной гармонии. Проникновение в её «надчеловеческую» сущность происходит в лучших пейзажных произведениях

Степанова. Процесс постижения мира в его творчестве развивается столь убедительно, что захватывает и зрителя. В работах Степанова привычный знакомый реальный мир предстаёт в сказочно-волшебных формах. В полной мере эта тенденция проявляется в пейзаже «Скалы над рекой» (1962). Можно предположить, что предметом изображения стал фрагмент горной гряды близ Капчагайского водохранилища. Но в картине их узнаваемая конкретность нивелируется. Перед нами – скалы и водная гладь вообще. Кстати, если Степанов и пишет воду, то всегда именно гладь, а не глубину (вслед за ним и Мезенцев). Бесконечно притягательные, таинственно-волшебные, неузнаваемо хрустальные острые грани камней, отражаясь, преобразуются в зеркальности воды; их очертания преломляются как узоры стекляшек в калейдоскопе. Сложная, изысканная организация цвета поддерживает эффект сказочности. В одном из лучших полотен Степанова «Оттепель» (1964) название пейзажа совпадает с духом времени, с главной интенцией эпохи. Большинство пейзажей Степанова тяготеют к квадратному формату, а здесь – подчёркнутая вертикаль, которая символизирует импульсы времени, как энергетики изменения, слома привычных представлений. Внимание художника сосредоточено на динамичном пересечении углов, которые образуют дороги, ветки деревьев и направления движений пешеходов. Графическая цветовая контрастность и линейная выразительность наполняют пейзаж ощущением новизны и свежести чувств.

Во многих тематических работах: «Велосипедисты», «Горнолыжники», «Юность» Степанов не может обойтись без пейзажа, который поддерживает жёсткий ритм контрастных и чётких движений фигур. Пейзажный фон становится ключом к раскрытию образа. Стремительному и резкому движению велосипедистов вторит столь же ритмично-контрастная пульсация полос фона, которая передаёт трудность усилий в преодолении горной дистанции. В «Горнолыжниках» фон – освобожденно-графичный. Белизна снега подчёркивает замысловатость траектории их стремительных движений. И даже в самой известной работе Степанова «Люди нашего города», с её парадоксальным сочетанием

кинематографической случайности взгляда и статичностью монументальной, величественной, фрески, в которой пейзаж присутствует только в виде оконного фрагмента, именно он – этот струящийся снаружи утренний свет, разлитый во всём пространстве картины и эта сияющая неоновыми красками летняя зелень, одухотворяют фигуры, обостряют образы и наполняют картину пафосом мечтательной поэтичности юности.

Почти абстрактная композиция пейзажа «На Чимбулаке», в котором фигурки людей так незначительны, что видимые издалека напоминают бусинки на затейливых нитках зимних тропок, проявляет художественные установки Степанова, которого интересует не человеческий ракурс, а только природный, трактуемый широко и свободно. Люди как милые, но незначительные декоративные детали, редко присутствуют в его пейзажных темах.

К сюжету «Скалы над рекой» (1962) Степанов возвращается в 1970-е годы в декоративно-обобщённом пейзаже «Река и скалы». Тогда, по словам Л. Кричевской «во всём мире поднялась волна интереса к романтизму. Универсальный, стремящийся к символике характер романтического обобщения, спрессованная в нём философская энергия оказались созвучными нынешнему искусству с его тяготением к глобальным проблемам бытия, с его усложнённой ассоциативной образностью» [26, с. 15]

Но новые «Скалы» по сравнению с той, ранней работой, решены в более графической и строгой манере. В характере этого пейзажа больше жёсткости, радикальности. Выразительная, стилистически отточенная форма всех элементов заострена до предела. В колорите картины не остаётся и следа от типичной степановской лёгкой прозрачности. Наоборот, краски плотной и монотонной массой ложатся на холст, облекают пейзажные формы в плоскостные абстрактные рамки. Очертания монолитов красных скал напоминают арабески какого-то невиданного, почти неземного узора. Золотые полосы водной глади и небес сложным движением огибают эти суровые камни. Ни тени движения, ни звука. Пластическая выразительность картины достигает высочайшего уровня. Привычная для Степанова избирательность

приёмов и средств, привела к абстрагированию от реальности, к умению трансформировать природный мотив в эквивалент «чистого духа». В искусстве этого времени, по словам искусствоведа Л.В. Мочалова: «Ориентация на крупные графически определенные формы, свойственные монументальному искусству, где силы напряжения изобразительного целого проявляются отчётливее и резче, напоминала о картине, как о системе целостного живописно-пластического организма, а не просто «вырезке» из действительности. «Суровый стиль» помог художникам преодолеть инертность восприятия природы, реабилитировал сам принцип активности изобразительно-выразительных средств живописи, значение ритмико-пластической организации картины, её конструктивной основы. Задачи организации картины, как единого пластического целого, ставили вопрос о картинной плоскости, о трансформации воспринимаемого пространства [27, с. 358]. Природные образы в пейзажах А. Степанова периода 1970-х осуществляются в контексте развития «сурового стиля».

«Цветение», «Молодой сад», «Урюк цветёт» – эти темы выдают поэтическую одухотворённость мировосприятия Степанова, а вместе с ним и эпохи в целом. В них экстраполируются общие философские устремления и надежды, оптимистический характер искусства этого периода.

Интересное и неожиданное произведение с прозаическим названием «На этюдах», раскрывает новый взгляд на постижение современного мира. Будничное название скрывает неожиданный художественный ракурс Степанова, для которого после работы над космическими темами, всё земное пространство пронизано космическими трассами. В этом полотне округлая поверхность планеты Земля, как бы наблюдаемая из космоса, вмещает многие важные элементы человеческого пространства. Но среди светящихся неоновых траекторий мчащихся спутников, главенствует фигура художника с этюдником.

Даже за заведомо публицистическими, идеологически ангажированными работами А. Степанова «Миру-мир. Молодая семья», «Чугун идёт», «Пик Абая» стоит творческий поиск, результатом которого провозглашается новая изобразительная

система, с усложнённой семантикой, смысловой и пластической символикой.

Алексей Матвеевич Степанов будет одним из ведущих преподавателей студии КазИЗО, открывшейся в Алма-Ате в 1952 году. Несмотря на то, что многие из его учеников будут старше своего наставника, его художественный авторитет – непререкаем. Живописное видение Степанова, его метод работы оказались столь актуальными, столь адекватными времени, что вдохновляют многих начинающих живописцев. В творчестве многих из них его видение получит 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. Отзвуки живописной концепции Степанова, с её приподнятостью над прозой жизни, увлечённостью проблемами «чистого духа», проявятся в творчестве В.М.Ларионова, пейзажи которого («Дыхание весны» 1984, «Целина в предгорьях» 1989) – тематически и стилистически продолжают одухотворённую поэтичность живописного видения Степанова.

В живописи Казахстана существует ещё много не оценённых в достаточной степени имён живописцев, чья масштабность определится временем. Георгий Никитович Мезенцев (1916-2006) – один из них – талантливый пейзажист, за плечами которого путь художника-труженика, художника-романтика, всецело поглощённого только одной существующей для него действительностью – живописью. Он прожил долгую и плодотворную жизнь, но его творчество последних десяти лет особенно впечатляет и поражает не только живописной виртуозностью, но и глубиной познания жизни вообще. Как член союза художников, Мезенцев был участником многих выставок, а вот персональных – было только две. Так случилось не из-за недостатка работ – мастерская Георгия Никитовича буквально «завалена» живописными полотнами разных лет. Имманентная интеллигентность никогда не позволяла Мезенцеву специально привлекать внимание искусствоведов и прессы к своему творчеству.

Убеждённости в необязательности внешнего признания – результат внутренней цензуры. Самый строгий критик своих работ всегда был он сам.

Г.Н. Мезенцев принадлежит к числу больших художников, которые во все времена снисходительно смотрели на проблемы конъюнктуры, потому что главной мотивацией творчества для них была и остаётся внутренняя, личная потребность в живописи.

Эпоха состоит из отдельных судеб. Когда приближаешься к конкретной человеческой жизни, начинаешь ощущать прошедшее время не как нечто абстрактное и незнакомое, а как живую ткань событий, коснувшихся каждого из нас. Художников Казахстана первого поколения отличает особая цельность и жизнелюбие. Хотя на их юность и молодость пришлось больше испытаний и нужды, чем праздников и благополучия. Жизнелюбивый характер их творчества, став во многом ориентиром для начинающего пейзажиста, проявился в живописи Мезенцева. Судьба этого живописца связана с самыми сложными и трагичными страницами истории нашей родины. Его биография типична для многих представителей старшего поколения художников Казахстана. Рано осиротел, с детства знал, что такое тяжёлый крестьянский труд. Пережил две войны, самый массовый в истории СССР голод 1927 года встретил в Поволжье, находясь в эпицентре трагедии. В 16-летнем возрасте, уже абсолютно самостоятельным человеком, Мезенцев приезжает в Алма-Ату. В этом же 1934 году он поступает на работу в театр драмы (впоследствии образовавший также и театр оперы и балета) на должность рабочего сцены.

Театр открывает для молодого человека неведомый и прекрасный мир, одухотворённый и гармоничный, так непохожий на суровую реальность, окружающую его. Любовь к музыке, к театру сохранялась в душе художника на протяжении всей жизни. Цветовая тональность многих его картин подобна ликующей, лирической и немного элегичной музыке. Эта пора в жизни Георгия Никитовича формирует основы его художественного мировоззрения: искусство как гармония, созданная человеком, как высший смысл жизни. В театре первое время Мезенцев работает

рядом с интересными неординарным сценографом – Всеволодом Владимировичем Теляковским и под руководством Анатолия Ивановича Ненашева. Активная творческая атмосфера захватывает Мезенцева, побуждает его к собственным самостоятельным шагам в изобразительном искусстве.

Живописное становление начинается с небольших натуральных этюдов и копирования работ мастеров. Это время Георгий Никитович вспоминает с большой теплотой. Кроме В.В. Теляковского и Б.А. Ненашева в театре тогда работал и С.И. Калмыков, который остался в памяти Мезенцева как талантливый, целеустремлённый художник, со сложным, независимым творческим характером.

Георгий Никитович не только был лично знаком со многими выдающимися мастерами Казахстана, но с большинством из них был связан тёплыми дружескими отношениями. Душевная чуткость, доброта, интеллигентность – эти черты сближали его с современниками: А. Кастеевым, Ж. Шарденовым, А. Степановым, который был не просто другом, но и наставником, важным авторитетом в искусстве. С Сабуром Мамбеевым дружба сохранялась до последних лет жизни.

В 1938 году Мезенцев становится заведующим декорационным цехом. Он проработает в театре оперы и балета 8 лет. Влияние театральных художников привело к формированию собственной манеры, в которой основной цвет определялся системой дополнительных. Потом будет работа художника-оформителя в музее Кафедрального собора, где судьба познакомит его со Степановым. Эта встреча сыграет важную роль в творчестве Мезенцева. Их отношения перерастают в дружбу, окончившуюся лишь со смертью Степанова в 1989 году. Как только в Алма-Ате в 1952 году откроется студия КазИЗО при Союзе художников Казахстана, Мезенцев станет её постоянным посетителем. Занятия в студии будут вести А.Ф. Подковыров, А.И. Бортников, А.М. Черкасский, А.М. Степанов. Невозможно переоценить значение совместных пленэров, традиция которых, начавшись в 1950-х годах, продолжается до настоящего времени. Это была самая лучшая школа живописи для В.Я. Ткаченко,

Г.З. Чернощёкова, В.М. Ларионова, А.Д. Горовых, И.А. Бондаренко, Н.И. Гинзбург и многих других.

Первые этюды Мезенцева написаны в импрессионистической манере, включающую в себя кажущуюся незавершённость «эскизность» письма, сохраняющую яркость первого впечатления, ассиметричную композицию, а самое главное, живой эмоциональный подход к теме. Этюд – это всегда чувство, впечатление, а не рассуждение. Таковы работы: «Сельский мотив» (1953), «Яблони в цвету» (1960), «Карлығаш» (1952). Небольшие по формату произведения наполнены воздухом, солнцем, радостным настроением.

В живописных произведениях Мезенцева 1960-х годов прослеживается побуждение воплотить нечто другое или большее, чем только природный мотив. Например, «Клён» (1962) или «Могила Абая» (1968), символически-философская основа которых раскрывает авторское настроение, обнажает его, делает главной темой пейзажа. Маленький живописный этюд на картоне «Клён» – это яркая лаконичная декоративно стилизованная, почти абстрактная композиция, заставляет вспомнить символиста Поля Серюзе и его «Талисман». Насыщенный оранжевый цвет кроны клёна «горит», контрастируя с подчеркнуто холодными сине-зелёными оттенками. Романтический пейзаж как жанр переплетается с символизмом в творчестве Георгия Никитовича. Клён из обычного дерева превращается в символ осени, почти орнаментальный знак. В пейзаже «Могила Абая» сам природный мотив стал символом философских раздумий о судьбе великого казахского поэта.

Доскональное изучение природы принесло свои плоды. Пленэрно Мезенцев прочувствовал все особенности природы Казахстана. Географию его ежегодных обязательных летних поездок можно проследить по названиям этюдов: «Первая целинная весна» (1955), «Берег Балтики» (1965), «Ледник Туоқ-Су» (1976), «Озеро Алакөл» (1979), «Река Іле» (1989), «Чарынский мотив» (1995), «Паруса на Иртыше» (1997), «Горы Көлсай» (2001), «Река Лён – приток Сены» (2002), «Озеро Есік» (2003). Он видел, знал и любил все самые красивые уголки казахстанской (и не только)

природы. Его романтические пейзажи так пленяют зрителя, потому что они возникли как отклик на реальную красоту природы. Преобразованная натура в пейзажах Мезенцева приподнимается над обыденностью, наполняется пафосом гармонии.

Сохранение дистанции между искусством и житейской суетой – одна из характерных черт его творчества. Живопись Мезенцева существует как бы вне времени. В ней не отражаются социальные катаклизмы, она наполнена гораздо более глобальными и возвышенными мотивами – природной красотой, которая возникает и обретает смысл, одухотворённая творчеством художника. Художник – демиург, тот, кто открывает её для людей, но это происходит только при условии глубокого личного переживания гармонии природы, воспринимаемой не фрагментарно, а целиком, как нечто единое, заключающее в себе основы мира. Но не только красота – основная тема его творчества. Не менее важным является то чувство свободы, которое проходит красной нитью через все его пейзажи, особенно усиливаясь в работах последних лет. Свободы не в социальном или политическом понимании, а в самом широком философском аспекте.

Мезенцев выработал собственный подход к работе. Художник осваивает реальность в этюдах, чтобы затем «забыть» её и написать картину по воображению, по воспоминаниям. Этот способ даёт определённые преимущества. Он позволяет более свободно выразить идею, фиксируя только общие впечатления от природы. Художественные приёмы Мезенцева отличаются большим разнообразием. Нежные трепетные, прозрачные, возникшие из тончайших цветовых переходов и тональных нюансов пейзажи («Прозрачный пейзаж» 2003, «Голубое утро» 2003, «Голубые вершины» 2002) соседствуют в творчестве Георгия Никитовича с яркими экспрессиями, построенными на мощных аккордах звучных цветовых сочетаний («Облака над горами» 1970, «Чарынский мотив» 1995).

Обобщение в работе над «Прозрачным пейзажем» приводит к отказу от всего случайного, сиюминутного, неважного, а сдержанность в цвете подчёркивается прозрачностью нежнейших

бирюзовых и зеленоватых оттенков. Это живопись-элегия, возвышенная и прекрасная. Цвет эмоционально многозначителен в пейзажах Георгия Никитовича: разнообразные полупрозрачные голубые, сиреневые, бирюзовые оттенки – отражение лёгкой грусти, яркие вспышки оранжевого, розового, фиолетового придают образам энергичность и живость, насыщенный синий и зелёный выражают ясно ощущаемую жажду жизни.

Работы последнего десятилетия в творчестве мастера отличаются особенной широтой и свободой. В пейзаже «Прохлада» (2003) у деревьев, расположенных близко и параллельно плоскости холста, нет ни корней ни крон, только ветер раскачивает ветви, которые так тяжеловесны и упруги, что чувствуешь их шуршание. Интенсивные, глубокие сине-зелёные цвета усиливают ощущение прохлады, как спокойствия, отдохновения от зноя. Широкая натура художника не терпит дробности, мелочности. Всё, что отвлекает от главного наслаждения – наслаждения цветом устраняется, пропускается.

Ещё более выразительно композиционно и колористически выглядит картина «Утро» (2003) – одна из лучших работ в творчестве Мезенцева. Утро как начало жизни. В этом пейзаже цветовая декоративность подчёркивает нарядность и праздничность обновлённой природы, звучит в полную силу, благодаря выразительному сочетанию ярких оранжево-розовых оттенков и контрастирующих им сиреневых стволов деревьев. Всё в этой работе колышется, произрастает, движется. Каждый мазок – живой, как растущая трава. Разнообразие натуральных красок сменилось простотой и безыскусностью мотива – перед нами просто стволы деревьев, край земли и небо, полыхающее за ним. Впечатление производит не правда видения, а красота живописи, свободной, радостной и сложной. Живопись последних лет открывает перед нами мастера, для которого нет секретов, работающего легко, без напряжения, у которого пластическое постижение мира поднялось на необыкновенную высоту. Пространство наряду с цветом – это не просто главные выразительные средства, а как бы главные герои всех его пейзажей. Его полотна излучают пространство, наполнены им до краёв.

Отдельного взгляда заслуживают работы, привезённые из поездки в Париж в 2002 году. Пленэрные этюды, написанные на родине импрессионизма, тем не менее, не имеют ничего общего с этим художественным направлением, хотя внешние природные мотивы сходны. Художник вслед за импрессионистами любит поверхность реки, в которой отражаются деревья и небо, но в его живописи перед нами предстаёт творчески переработанный образ, лишённый всего случайного, а не просто непосредственная реакция на увиденное.

В романтическом пейзаже Георгия Никитовича Мезенцева встречаются несколько основных тем-образов: степь, горы, водоёмы (реки и озёра) и деревья.

Деревья в работах Мезенцева – всегда изменяющаяся подвижная стихия. Они могучи, сильны, но не тяжеловесны. Они – сама жизнь, для которой создана планета Земля. Художник прописывает деревья без всяких подробностей и уточнений, без веточек и листиков. Дерево в его пейзажах не фрагмент природы, пусть даже выразительный, а непосредственно сама природа. Цельность и широта души личности художника в полной мере раскрываются в этих его работах. Суть этого образа в том, что они растут, шелестят кроной, рождают ветер, наполняют мир движением.

Не менее подвижная стихия воды, обозначается художником иначе. Его реки, чаще – не горные потоки, бегущие стремительно, не замечая ничего вокруг, а широкие равнинные красавицы, несущие свои воды спокойно и плавно (Иртыш, Или). Своим неспешным движением они создают ощущение бескрайности пространства. Способствует этому и высокий ракурс работ – так видит поверхность земли летящая птица. Ракурс, позволяющий охватить взглядом всю необозримость пространства как путь реки, линию её жизни. В философском смысле реки в работах Мезенцева – это тоже движение, несуетливое, не обыденное, а одухотворённое, значительное.

Все пейзажи Мезенцева наполнены музыкальными ритмами, которые создаются цветовыми аккордами и тональными переходами. Реки – мелодии, разливающиеся далеко в пространстве.

Они могут быть яркими, звучными и сочными по цвету, радостными по настроению, в этом случае их можно сравнить с живописным стаккато – «Паруса на Иртыше» (1997), или экспрессивно тёмными, тягучими (но никогда – мрачными) – «Чарынский мотив» (1995) или сверкающими, рефлексирующими с землёй и небом, наполненными нежностью – «Утро на реке Или» (1990). Стихия воды – это не только реки, но и водоёмы вообще, зеркальная, переливающаяся поверхность которых приковывает взгляд художника, как отражение всей красоты бытия.

Таким образом, если деревья и реки – образы переменчивости и динамики жизни, то горы – само постоянство. Горы в творчестве Георгия Никитовича встречаются чаще других мотивов. Они величественны, но не статичны, сотканы из воздуха и лёгкой грусти. В них нет холодной отстранённости вечности. Как и все части пейзажного мира Мезенцева, они лиричны и нежны. Их мерцание и тишина, от которых невозможно отвести взгляд, рождают в душе медитативное состояние наслаждения прекрасным и почти недостижимым миром. В горных пейзажах Георгия Никитовича нет космического отчуждения холодной классической идеализации. Наоборот, душа светлеет от постижения красоты мира земного, в которой отсутствует любая теснота, узость, несвобода. Самые нежные оттенки сиреневых, бирюзовых, серебристых тонов встречаются в горной палитре мастера.

Не терпящая мелочности и суетливости натура мастера в полной мере включается в четвёртую пейзажную тему – степь. Она предстаёт перед зрителем как бескрайнее пространство, которое, несмотря на все перемены, происходящие в нём, существовало, существует и будет существовать всегда. Оно есть. Постоянство – общее качество гор и степи. Но если в образном воплощении гор не последнюю роль играет грандиозность и величие, то степь у Мезенцева – чаще всего берег. Это опора, основа мира, суть которой составляют доброта и надёжность. На всех холстах Мезенцева земля занимает главенствующее место. В его работах почти не встречаются фигуры людей, и все же мир природы в его пейзажах увиден глазами человека и существует для человека. Мир обретает красоту и осмысленность только

с появлением художника. Всю гармонию природы способен почувствовать и понять только человеческий взгляд, при условии, что это взгляд поэта.

Творчество для Георгия Никитовича – всегда праздник и наслаждение. Он работал легко, неумоимо, без напряжения. Это лёгкость виртуоза, дарованная, как награда за труд, живописцу, который всегда следовал своему призванию. Что толку роптать на судьбу и время, которое не выбирал, если вокруг разлита гармония, главным источником которой во все времена являлся человек, проецирующий красоту своей души на весь мир. Творческий человек всегда свободен, и это состояние не может зависеть ни от каких социальных, политических или экономических условий. Такая жизненная позиция помогла не просто выстоять, но сохранить себя, а главное, сохранить своё душевное тепло, открытость миру, позитивный настрой в самых серьёзных испытаниях, которые посылала ему судьба.

Мезенцев уходит от конкретности всегда. Его интересуют «чисто» живописные задачи – внутренняя гармония произведения, его тональная, цветовая выразительность. Сюжет – всегда вторичен. Его главный персонаж – природа, лишённая частностей, природа как воплощение объективной красоты, она – произведение Бога. Поэтому, даже если Мезенцев пишет «Вечер на Иртыше», то, включая в композицию строения человеческие, он 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. Даже работая над индустриальным пейзажем («Рабочее утро» 1976) трактует тему отвлечённо-поэтически. Отсюда и нежно-сиренево-розовая земля и мелодичный ритм вертикальных дымков.

В 1960-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.

Символическое начало, проявившееся в пейзажной живописи С.А. Мамбеева, А.М. Степанова, Г.Н. Мезенцева, продолжится в работах Т.А. Абуова («Весенний Ала-Тау» 1969), восточная затейливая пестрота круглящихся линий и сочных, живых, звучащих в полную силу красок, роднит его живопись с М. Врубелем и Н. Рерихом; В.Н. Баранова («Дорога на химкомбинат» 1977), с его изысканной и строгой стилизацией; В.М. Ларионова («Дыхание весны» 1984), с его воздушно-прозрачной поэтической сдержанностью. Трансформируясь и преображаясь в метафоричных экспрессиях творчества А. Жусупова, С. Романова, Ж. Шарденова, И. Бондаренко, А. Школьного, символическая линия пейзажа продолжится и обретет необыкновенную заострённость в 1980-90-е годы в живописи Б. Табиева, К. Дусенбаева, М. Нарымбетова.

Продолжается развитие форм индустриального пейзажа – совершенно особого жанра в казахском изобразительном искусстве. Индустриальный пейзаж, как и вся живопись советского периода, был детерминирован идеологическими установками строя, что не умаляет его художественной значимости. Эволюционируя, индустриальный жанр в 1960-70-х годах обретает всё более пафосно-официальный и декоративный характер. Футуристическое, внечеловеческое видение проявилось в холодной отстранённой геометрии индустриальных пейзажей Ю.С. Евсеева («Чимкентский фосфорный» 1969).

Тематика индустриальныхстроек периода развитого социализма (1970 —80-е годы) продолжает интересовать многих живописцев Казахстана (Е.Д. Горových, В.Д. Дмитриев, А.И. Лаптев, Д.Р. Калачёв, М.М. Абылкасов и другие).

Цветовая и структурная экспрессия пейзажей Ария Школьного (род. в 1926) стала заметным явлением в развитии казахской живописной школы 1960-х. В первую очередь его увлекала тематическая картина. Монументализируя прозаические моменты жизни, выявляя их сакральное значение, он приближает изображение к знаку. Начиная Арий Геогиевич Школьный, как ученик А. Черкасского, с увлечения импрессионистической манерой. Его работы «В рыбацком колхозе» (1960), «Весеннее утро»

(1961), «Чабаны» (1960) стали хрестоматийными образцами казахской живописи периода соцреализма.

В картине «Рыбачка Арала», простой сюжет живописец облекает в драматическую форму. Напряжённая экспрессия цвета поддерживается сверхдинамичной композицией. Энергичное движение женщины, управляющей лодкой, переплетается (в буквальном смысле) с гнущимися, трепещущими на ветру остролистыми камышами. Тонкий, гибкий, подвижный камыш проявляет, поддерживает пластику главной героини картины. Жизнь на полотнах Школьного бьёт ключом. Все персонажи деятельны и энергичны. В поиске первооснов жизни, фундаментального, значительного, написаны его известные полотна: «Мать. На дальнем отгоне» (1965), «Вечность» (1967), «Материнство» (1967). Сама постановка вопроса предполагает глобальность поставленных задач. Вечность, материнство – темы, олицетворяющие дух времени. Этот философский символический ракурс приводит к появлению пейзажей «Горы» (1968), «Суровые горы» (1968). Его «Строители» (1975) – перекликаются с формальными поисками Ф. Леже. В пейзажном творчестве Школьного особое место занимают работы «Горы» и «Суровые горы». Природный мотив концептуально осмысленный, здесь получает философское прочтение. В первом варианте – горы это мир чистого духа, воплощение экзистенциальной сущности природной гармонии. Его горы напоминают древних языческих богов, безучастно смотрящих на мир людей.

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 Жанатая Шарденова, Али Жусупова, Ария Школьного, Сахи Романова.

Несколько слов хочется добавить о наиболее ярких именах художников русской диаспоры, впервые заявивших о себе в девяностые годы. Акварели Юрия Харченко обращают на себя внимание сразу, выделяясь в любом выставочном (экспозиционном) пространстве, в любой коллекции своим неповторимым музыкальным строем, своей проникновенной возвышенной поэтичностью и задушевыми интонациями.

Мир его живописных произведений приглашает нас в особое идеальное пространство высокого искусства, лишённое прозаичности, приподнятое над будничной суетой. Пространство «чистого духа», в котором нет места бытовым подробностям. Высокопарность и возвышенность, лиризм и эмоциональная интонированность его негромких и неспешных картин-монологов надолго приковывают взгляд современного зрителя, успевшего соскучиться по почти забытому наслаждению красотой, среди тотального радикализма современного искусства.

Строгая избирательность приёмов позволяет художнику создать невероятно сложные конструктивно, колористически, психологически полотна и избежать при этом сентиментальности, не впасть в слащавую декоративность.

Живописец Юрий Харченко остро чувствует и осознает красоту мироздания на глубинном, духовном уровне, раскрывая её перед нами, приобщает нас к ней, делает каждого причастным к бесконечному совершенству природы.

Спокойные, текучие линии его композиций создают определённый, присущий только этому автору, образный строй, пронизанный романтической поэтикой. Земное пространство преобразуется в его картинах в неповторимое, таинственное место, нереальное, как сказочное видение, как мираж, бесконечно манящий, притягательный и загадочный.

Причем такая метаморфоза происходит не только в пейзажах, но и в натюрмортах. Предметы его натюрмортов – цветы, фрукты, кувшины, вазы, располагаясь особым свободным образом, всегда изысканно изящны и утончённы, обладают собственным характером, живут своей жизнью, одушевляются.

В каком бы жанре не работал Юрий Харченко, в его картинах всегда много пространства, источающего свет, но это не прямые солнечные лучи, а некие многослойные световые сферы, перетекающие друг в друга, обогащающие полотно цветовыми рефlekсами. Сложные цветовые и тональные нюансировки его мерцающих, светящихся внутренним светом работ создают атмосферу иносказания, метафоры.

Символизм, романтизм произведений Юрия Харченко выражены ярко, смело, убедительно, завораживающе. Здесь есть всё – и авторская позиция, и осознанное отношение к своей профессии, понимание её как миссии, и виртуозное мастерство, позволяющее автору решать любые живописные задачи.

Акварель – сложная техника, требующая от художника строгости, точности и, даже, некоторой трепетности. Акварель рождается быстро, одномоментно, и потом в ней ничего уже нельзя исправить. Акварельная работа или возникает или нет. Но именно сложность, на мой взгляд, и привлекает этого живописца, избегающего банальности и упрощённости во всем.

Яркий свет акварелей Юрия Харченко, художника талантливого, цельного, внутренне свободного, остро чувствующего поэзию этого мира, отражают мгновения душевных переживаний, проявляют красоту мироздания, как гармонию внутреннего пространства души человека.

Устьянцев Илья – живописец, ярко проявивший себя в сюрреалистическом направлении казахстанской живописной школы. Его работы, прописанные с большим мастерством, полны иронии и загадок. Чаще всего он работает в жанре натюрморта. На первый взгляд, кажется, что натюрморт – жанр простой, буржуазный и наименее подходящий для выражения картины мира. Но когда речь заходит о работах известного казахстанского живописца Устьянцева Ильи, натюрморт перестает играть свою привычную роль, становится территорией виртуальной реальности, при этом, выписанной так изысканно, тщательно и со всеми подробностями, что привычная реальность проигрывает этой сотворенной – новой, выглядит её бледной копией.

Сюрреалистический принцип парадоксального соединения несоединимого, когда малое становится огромным, прочное – хрупким, устойчивое – теряет равновесие, подвижное – застывает в трансцендентальном покое, и все вместе находится в движении, парит, игнорируя закон всемирного тяготения, проглядывает и в названиях работ Ильи Устьянцева. Джанни Моранди, например, называл свои метафизические полотна «тайнами»: «Тайна часа», «Тайна дня», «Тайна башни». Названия работ Устьянцева, наоборот, подчеркнута будничные и прозаические: «Файф-о клок», «Кетчуп», «Кувшины» и т.д.

В современном искусстве жизнь и игра перемешались. Кто возьмется определить, где граница между вымыслом и реальностью? Особенно если виртуальная реальность проявлена художником так убедительно вещественно. Живопись Устьянцева Ильи – всегда игра. Такая чудная игра, такая виртуозная игра с формами, смыслами, цветом и даже ароматами. Каждая картина Ильи обладает собственным звучанием, рождает целый сонм эмоций, погружает зрителя в некое медитативное пространство, наполненное волшебным светом, настраивает на философский, созерцательный лад, увлекает в фантастические новые переживания, где нет места будням и прозе.

Миры натюрмортов Устьянцева Ильи воздушны, прозрачны, пронизаны собственным внутренним движением. Они наполнены до краев поэзией и иронией, тишиной и мелодичностью

Свои работы Илья пишет длительно, тщательно прорабатывая, оттачивая каждую деталь, в которую можно вглядываться до бесконечности, находя в ней новые и новые подробности и смыслы. Воздух и вода в его полотнах – активные стихии, обладающие собственным характером и философией. Рефлексы, фактуры, сферы прописаны с таким знанием натуры и любовью (к совершенству), что невозможно оторвать взгляд. Живопись здесь превращается в магию.

Павел Драгунов – художник, которого не нужно сегодня представлять, его имя хорошо известно в кругу специалистов и любителей живописи.

И хотя ему ещё не так много лет, но за плечами этого мастера множество выставок, его работы высоко оценены отечественными и зарубежными искусствоведами, живописные произведения хранятся в художественных галереях США, Германии, Австрии, Венгрии, Турции, России.

Тематический и стилистический диапазон Драгунова широк и многогранен, но портреты – главный жанр в его творчестве. В этом не самом простом жанре он достиг вершины спокойного, отточенного, уравновешенного мастерства. Человек – самая главная, но и самая сложная тема изобразительного искусства. Погруженность в специфические проблемы своего «священного ремесла», высокая степень требовательности к себе, понимание профессии как миссии, все это характерные черты художественного стиля Павла Драгунова.

Сложнейшие цветовые сочетания, виртуозная световоздушная моделировка, проработка деталей, высокая степень завершенности общего замысла, присутствующий в каждом портрете подтекст, яркие психологические характеристики – все эти черты ставят живопись Драгунова в один ряд с лучшими образцами академической школы.

Хотя источники его творческого вдохновения разбросаны по разным континентам и эпохам: то проявится вдруг изысканно-декоративный модерн («День»), то высветится вермееровское воздушное пространство («Ирисы»), то повеет традициями русской реалистической школы («Портрет врача Петрова О.Я.», «Шарона»), то возникнет пленительный романтический образ («Апрель»), но главный секрет его творчества кроется в том, что каждый человек для Павла Драгунова – это целая Вселенная, космос, загадочный и манящий, который раскрывается не сразу, а требует длительного, пристального созерцания. Поэтому художник пишет свои портреты без суеты, вдумчиво и внимательно подбирая к каждому облику свой, только ему одному присущий образ. Лучшие портреты случаются тогда, когда художник испытывает искренний интерес и симпатию к своим героям.

Как это происходит, например в «Портрете Габита и Адила Несипбаевых». С одной стороны, это парадный ростовой портрет

(кстати, писать портрет, задействуя и фигуру – узнаваемая специфическая черта живописной манеры П. Драгунова). Строгие цвета и формы органа вторят силуэтам музыкантов. Спокойное, ясное освещение, размеренный ритм линий, частей и корпуса этого масштабного музыкального инструмента, поглощающего все пространство картины, проявляют вдохновенную профессию-призвание музыкантов.

С другой, образы Габита и Адила Несипбаевых светлые, одухотворенные, торжественные, но, при этом, не высокопарные. В фигуре Несипбаева-старшего, в слегка опущенных плечах, в развороте корпуса, остро ощущается, какой это титанический труд и миссия – быть органистом, управлять сложнейшей полифонией. Для этого требуется особый склад ума – аналитический и высший уровень профессионального мастерства, а главное, какое требуется напряжение всех душевных и физических сил. В сосредоточенно-вдохновенных лицах музыкантов, кажется, отражается устремлённый на них взгляд художника.

Если «Портрет Габита и Адила Несипбаевых» – образец творческих личностей, то в «Портрете врача Петрова О.Я.» представлена яркая индивидуальность человека науки. Мягкий перламутрово-серебристый колорит объемно (убедительно, выпукло) передает характер Олега Яновича. В этой картине возникает удивительная гармония между внутренним и внешним пространством. Неяркий, едва намеченный городской пейзаж за окном, комната-келья ученого-мыслителя-исследователя вся заставленная стопками книг, как нельзя лучше подчеркивают тонкое, умное лицо, пронизательный взгляд и обаятельную улыбку, отражающие сосредоточенную и глубокую внутреннюю работу души, и сердца, и ума. Павел Драгунов создает образ не просто врача, но врачевателя в самом важном смысле этого слова. Врач – это не тот, кто прописывает лекарства, а тот, кто одним своим видом внушает любовь к жизни, врачует души. Облик такого интеллигентного доктора-интеллектуала, слегка на-смешливо, но очень по-доброму смотрящего на нас, возникает в том числе благодаря мягкой светотеневой моделировке, которая подчеркивает внутреннюю цельность героя произведения.

Фигура идеально вписана в пространство. И это пространство продолжает, углубляет, уточняет характер личности.

Особое место в творчестве Павла Драгунова занимают детские и женские портреты. Лучшие из детских – «Шарона» и «Портрет Нурсика и Димаша Тасмагамбетовых». Портрет девочки – лирический, мягкий, эмоциональный, радостный. Тончайшие нюансировки серебристых оттенков проявляют свежесть лица. Тонко проработанные детали позволяют увидеть в нескладной подростковой угловатости, в непослушных выющихся прядях волос, выбившихся из заплетённой косички, сквозь пронзительную беззащитность тонкой детской фигуры, будущую женственность.

Строгая и даже сдержанная манера в «Портрете Нурсика и Димаша Тасмагамбетовых» наоборот, подчеркивает настоящий мужской характер у этих пока ещё маленьких мальчиков. Сложное пространственное движение рук и головы персонажей картины (старшего – как бы обнимающего, а младшего – доверчиво прильнувшего к брату) поддерживается композиционно круглящейся спинкой кресла и создает образ именно родных людей, горячо и непосредственно любящих друг друга, как может быть это бывает только в детстве. В работе над этими детскими образами Павел Драгунов обходится без излишней сентиментальности и сюсюканья. Все элементы полотна сдержанны и благородны. В колорите главенствуют подчеркнута строгие мужские цвета – серые, синие. Но тонально картина светлая, пространство наполнено воздухом. Устремлённость в будущее – главная черта этого полотна, проявленная художником мастерски.

Один из лучших женских портретов, представленный на этой выставке, – «Софья». Глубокий, акцентировано насыщенный пространственный фон картины собирает воедино все её элементы. Перед нами предстаёт убедительно переданный образ женщины-королевы, на фоне утонченной аристократической обстановки. Имманентно присущее этому художнику чувство меры позволяет, не впадая в слащавость, работать с самыми высокопарными темами. И в этом портрете, через пленительный,

величественно-грациозный облик молодой женщины, проявляются тишина и спокойствие, душевная гармония и безмятежность.

Хочется отметить, что в самых лучших женских портретах П. Драгунова всегда скрывается некая тайна, загадка, как необходимое, обязательное свойство (качество) женской красоты. Неповторимые яркие женские портреты: «Зейтуна» – женщина-загадка, с латентной магической энергией, с испепеляющим, привораживающим взглядом черных глаз, женщина-страсть. Работа «День» – образец портрета-символа, выполненного в стилистике модерна, с его фантастическим нереальным, очень динамичным пространством.

Пронзительно тонкая, нежная, светлая работа «Апрель» пронизана весенним настроением. В ней все как бы произрастает, тянется к солнцу прямо на ваших глазах. Энергия обновления, обостренность всех чувств, которое знакомо только юности, прочитываются в сложном повороте головы, ускользящем, направленным вдаль, в будущее взгляде. Благодаря пронизанному светом и воздухом пространству картины, возникает романтический, нежный, полный неподдельного очарования, портрет, весь состоящий из тончайших, лёгких дуновений.

Свет, цвет и безупречная форма – основополагающие элементы живописной манеры этого художника. Павел Драгунов – мастер светотеневой моделировки, виртуозно меняя её характер от мягкого, почти прозрачного «сфумато» до темпераментного контрастного «тенеброзо» решает самые разнообразные задачи портретного жанра.

Имя художницы Ольги Кацюбы давно уже известно широкому кругу зрителей у нас в стране и за её пределами, а её творчество признано ведущими искусствоведами РК. Её живопись в целом всегда отличалась особым позитивным взглядом на мир.

В алматинской серии акварелей Ольги Кацюбы родной, горячо любимый давно знакомый облик города предстаёт новым, слегка загадочным и очень поэтичным. Сюжеты её акварелей просты. На них возникает не парадный, не глянцевого вид Алматы. Эпизоды повседневной городской жизни. Узнаваемые,

известные и даже культовые места (Чимбулак, Вознесенский собор, обсерватория) проявляют свой неожиданно домашний и уютный характер. И наоборот, какие-то старенькие двухэтажные деревянные домишки обретают вдруг значительность, почти величие. Всё это происходит от того, что каждый лист, каждый этюд, каждое изображение пронизаны любовью к изображаемому. Именно это чувство причастности, личной увлечённости автора помогает создать столь убедительно притягательный образ исчезающей старой Алма-Аты. Превращает её в легенду, сказку.

Ольга Кацюба – мастер акварельной живописи. Пейзажные сюжеты в её руках становятся дневником личных переживаний. Каждый лист обладает своим особым настроением – от лёгкой меланхолии и элегического звучания, до бравурности маршей. За этими работами, созданными легко, на одном дыхании, с удовольствием и без всякого напряжения, на самом деле кроется высокий уровень мастерства, дающий автору такую степень творческой свободы.

Энергичный ритм акварелей строится на цветовом и тональном контрасте. Заслуживает внимания, как смело работает Ольга Кацюба с цветом, а также, сколь разнообразны её живописные приёмы: от прозрачных цветовых пятен живописи «по-сырому» до тончайшей проработки деталей сухой кистью. Её акварельные листы не просто передают атмосферу дня и места, но изобилуют подробностями, оживляющими и одушевляющими пейзаж (то несущаяся во весь опор дворняжка, то влюблённая пара, то задумчивая лошадь с повозкой вдалеке). Цвет не по-акварельному насыщенный и яркий может приглушаться до тончайшей, едва уловимой лёгкой дымки. Акварели Ольги Кацюбы вообще удивительно воздушны. И хотя в её пейзажах представлены разные времена года, но все они пронизаны солнечным цветом.

Её праздничные пейзажи очень далёкие от рутины, от серых будней, заставляют взглянуть заново в привычные очертания дворов и улиц, расцветивает их мажорными красками восхищённости и восторга. В них происходит трансформация знакомого природного мотива в большую тему, в главную тему её творчества, которую можно обозначить как «радость жизни».

Живопись русской диаспоры в Казахстане, являясь неотъемлемой частью казахстанской живописной школы, тем не менее имеет свои особенности, связанные с хронологическими и ментальными императивами. Диапазон живописных высказываний чрезвычайно широк и многообразен.

Примечания

1. Домбровский Ю., Н.Г. Хлудов – учитель рисования // Факел. Рассказы. – Алма-Ата: Жазушы, 1974. – 125 с.
2. Лебедянский М.С. Становление и развитие русской советской живописи. 1917- начало 1930-х годов. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 224 с., ил.
3. Чеботов Д. И. Николай Гаврилович Хлудов. Жизнь и творчество / Казахская Государственная Художественная галерея им. Т.Г. Шевченко. – Алма-Ата: Онер, 1982. – 56 с.
4. Болкоев Ф. Творчество Н.Г. Хлудова // Литература и искусство Казахстана. – 1939. – № 4. – С.85-89
5. Балдина О. Русские народные картинки. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 208 с.
6. Русский лубок / редактор и составитель Стацинский В., автор вступительной статьи Кузьмин Н. – М.: Правда, 1970. – 72 с.
7. Дидро Д. Салоны. В 2-х т., Т.1: пер. с фр. / автор вступительной статьи Рейнгардт Л.Я., составитель, примечания Сапрыкина Е.Ю. – М.: Искусство, 1989. – 270 с.
8. Изобразительное искусство Казахстана. XX век / Автор вступительной статьи Ли К.В.; составитель А.Б.Вишняков – Алматы: Атамұра, 2001. – 332 с.
9. Хлопова Л.М. Алма-Атинское художественное училище. – Алматы: 1997. – 62 с.
10. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. – М.: Советский художник, 1989. – 456 с., ил.
11. Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.

12. Абылхан Кастеев. Альбом / составитель Б.Барманкулова. – Алма-Ата: Онер, 1986. – 258 с.
13. С.Калмыков. Жизнь, творчество, судьба / составитель Лихолат В.В., под общей редакцией Воротынцева Г.В. – Алматы: ТОО РПИК Дяу-ир, 2003. – 120 с.
14. Недовишин Г.А. Советское изобразительное искусство: материалы научной конференции «Путь советского искусства». – М.: Министерство культуры СССР. Институт истории искусств, 1968. – С. 174-189.
15. Калмыков Сергей. Альбом / автор вступительной статьи В.С.Бучинская. – Алматы: Онер, 2005. – 208 с.
16. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
17. Сергей Калмыков. Альбом / составитель Бучинская В.С. – Алматы: Онер, 1991. – 160 с.
18. Кандинский В.В. О духовном в искусстве (Живопись) // Творчество. 1988. – № 10. – С.22-26.
19. Домбровский Ю.О. Факультет ненужных вещей: Роман. Очерки и статьи / Составитель А.Л.Жовтис. – Алма-Ата: Жазушы, 1990. – 640 с., ил.
20. Хлебников В. Стихи. – М.: «Художественная литература», 1995. – с. 36.
21. Здесь был Маслов // Сборник произведений Сергея Маслова 1952-2002 живопись, рисунки, тексты, проекты, интервью. Составители: И. Юферова, В.Ибраева, Е.Воробьева. – Алматы: Вояджер, 2004. – 212 с.
22. Калмыков С.И. Письма Ю.Л.Оболенской. – Алматы: ЦКАК, 1925. – дело
23. Кричевская Л. Большие ожидания // Искусство. – 1988. – № 2. – С. 11 – 16
24. Анисимов Г., Лазарев М. Космическая тема и её решение // Искусство. – 1976. – № 11. – С. 4-9.
25. Кричевская Л. Романтическое в современной живописи // Искусство. – 1986. – № 10. – С. 11-15
26. Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи. – М.: Советский художник, 1983. – 376 с.
27. Лотман Ю.М. Воспитание души. – Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2005. – 642 с.

28. Крамской И.Н. Об искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 176 с., ил.
29. Даниэль С. Новая история искусства. – СПб: Азбука-классика, 2004г. – 304 с.
30. Пространство картины: Сборник статей / Составитель Тамручи Н.О. – М.: Советский художник, 1989. – 386 с., ил.
31. Якимович А. Проблемы реализма в реалистическом искусствознании // Искусство. – 1988. – № 8. – С.31-32.
32. Степанян Н.С. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.
33. Лебедев А.К. Художник и судьбы народа // Сб. трудов. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 288., ил.
34. Яворская Н.В. Из истории советского искусствознания. – М.: Советский художник, 1987. – 256 с.
35. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М.: Галарт, 2001. – 304 с.
36. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. – 704 с.
37. Ванслов В.В. Что такое социалистический реализм. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 160 с., ил.
38. Лосев А.Ф. Логика символа. Контекст. – М.: 1972. – 186 с.
39. Неклюдова М.Г. Борисов-Мусатов. Альбом. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – 28 с.
40. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. – 296 с., ил.
41. Якимович А.К. Реализмы двадцатого века. Альбом. История живописи XX века. – М.: ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС. – 2001. – 176 с.
42. Рычкова Ю.В. Энциклопедия модернизма. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 224 с., ил.
43. Ревалд Д. Постимпрессионизм / пер. с англ. П.В.Мелковой; вступ. Ст. и общ. Ред. М.А.Бессоновой; худож. В.А. Тогобицкий. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Республика, 2002. – 464 с., ил.
44. Бакштейн И. // Искусство кино. – 2006. – № 5. – С.12
45. Панарин А. Жизненный мир и агрессия рациональности // Alma mater. Вестник высшей школы. – 2000. – № 7. – С. 3-11
46. Валери П. Об искусстве: сборник / перевод с французского – 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – 507 с., ил.

ВКЛАД МАСТЕРОВ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА

Взаимодействие украинской и казахской художественных школ стало неотъемлемой и значимой чертой культур наших стран. Художественная деятельность Т.Г. Шевченко в Казахстане и поныне является живительным источником вдохновения для творчества многих мастеров.

В XX веке политические события, происходившие в Советской империи, координально меняли судьбы. Бегство от голода; раскулачивание; ссылки в лагеря; эвакуация художников-евреев, спасающихся от фашистского нашествия; освоение целинных земель; распределение после учебы в столичных вузах, – вот основные причины появления в Казахстане многочисленных художников украинского происхождения и представителей других этнических групп, принадлежащих украинской художественной школе. Наиболее значительным влияние искусства Украины оказалось в период становления изобразительного искусства Казахстана, когда видные украинские художники вошли в число педагогов Алма-Атинского художественного училища.

Одним из преподавателей художественного училища был Роман Федорович Ардатов (1883-1955). Он закончил студию А.В. Маковского при Академии Художеств в Санкт Петербурге в 1902 году и получил право преподавать в низших учебных заведениях. Его картины, посвященные Жамбылу, отличаются яркостью колорита, сказочно-возвышенным описанием сцен. Художник с 12 лет работал в иконописных мастерских, затем поступил в Киевское художественное училище. Почерк иконописного мастера виден и в более поздних произведениях художника. В картине «Песнь Жамбыла» представители разных народов образуют пестрый круг, в центре которого располагается фигура казахского акына. По иконографии композиция очень похожа на изображение Орфея или Святого Франциска Ассизского, вокруг которого собирались разные звери, усмиренные чудесным пением или добротой.

Абрам Маркович Черкасский (1886-1967) – один из самых известных художников середины XX века, приехавших из Украины в Казахстан. Мастер родился в местечке Белая Церковь, недалеко от Киева. Любовь к рисованию проявилась с детства. В 1900-е годы Черкасский – студент Киевского художественного училища, где преподавали А. Мурашко, Н. Пимоненко, И. Селезнев. С 1909 по 1917 год Черкасский учился в Академии художеств в Петербурге, где его учителями были И.П. Дубовской, Н.С. Самокиш и Я. Ционглинский. С 1910 по 1916 год участвовал в ежегодных Весенних выставках в залах Академии художеств в Петербурге, выставлялся в экспозициях под эгидой «Мира искусства». В 1915 году за пейзаж «Весна» был награжден премией А. Куинджи. В 1917 году была создана дипломная работа «На окраине местечка» (приобретена в Датский Королевский музей Копенгагена). С 1918 года Черкасский преподавал в Виннице. В 1923 году приехал в столицу, в Киев. Сделал блестящую карьеру, участвовал во всех всеукраинских выставках, его полотна экспонировались в Москве, получали награды. Преподавал в Киевском художественном и архитектурно-строительном институтах, в 1935 году получил звание профессора.

В 1937 году профессор Черкасский был сослан в Карлаг как польский шпион, в 1940 вернулся домой, в Киев, но уже летом 1941 г. был эвакуирован в Актюбинск, затем в Алма-Ату, и остался в Казахстане навсегда.

Украинская художественная школа начала XX века являет собой пример разнообразных исканий, преломления европейского опыта и выдающихся достижений в области импрессионизма. А. Мурашко, у которого Черкасский получил первые уроки пленэрной живописи, является одним из оригинальных адептов французской школы, создателем собственного украинского варианта импрессионистического искусства, выдерживающего самые смелые сравнения и пленяющего потрясающим чувством цвета.

Послеакадемический период развития Черкасского совпал с уникальным временем в искусстве Украины советского периода. Идет интенсивный поиск собственной культурной

идентичности, появляется школа Бойчука, с которым Черкасский совместно преподавал в Киевском художественном училище и был в одном художественном объединении АРМУ (Ассоциации революционного искусства (мистецтва) Украины). Наследие бойчукистов, восходящее к традициям византийской стенописи и украинского народного искусства, как одновременно и модернистское, и националистическое направление, было под запретом в советском искусствознании. Сами художники были физически уничтожены в 1937 году как националисты

Сказанное выше помогает понять, почему Черкасский мало рассказывал о своем художническом прошлом. Круг его интересов, связанных в первую очередь с портретом, примыкал к самым смелым новаторским исканиям – новой национальной украинской живописи, кубофутуризму, что для ссыльного мастера было крайне опасно. Импрессионистическая живопись, в рамках которой он нашел художественную нишу в казахский период, с одной стороны, позволяла писать картины, «не наступая на горло» своей высокой требовательности к живописному качеству, и не изменять накопленному огромному багажу и пониманию искусства. Он продолжает «священнодействовать» в передаче одухотворенной формы без всякого намека на ремесленническое эпитонство. С другой стороны, творчество позднего Черкасского – некий спад, утрата почти «архаического» величия, когда за каждым приемом стояло абсолютное понимание конструктивности и пластичности формы, что порождало магию телесного и чувственного присутствия картинных образов. Сам переход к чисто пейзажному творчеству в Алма-Ате оградил от неизбежной необходимости отразить грани социалистической действительности и позволил уйти в чистое формотворчество.

Однако был жанр, которому Черкасский не изменил. На протяжении всей своей творческой деятельности Черкасский писал натюрморты. Для него этот жанр во все периоды продолжал оставаться экспериментальной лабораторией поиска колористической, композиционной, фактурной выразительности и мерилom «вещности», материальности живописи.

На заре своей карьеры он попал под влияние Сезанна. У Черкасского в этот период появляется характерная для великого французского художника аскеза в описании вещей, строгая сосредоточенная работа над выявлением качества предметов, отсутствие малейшего любования выставленными объектами, которое возникнет позже, в алма-атинские годы.

Мы подробно остановимся на раннем периоде творчества украинского мастера и работах 1920-1930-х годов, которые хранятся в Национальном художественном музее Украины, так как многие из них до сих пор не известны ни научному сообществу, ни широкой общественности. В монографии И.Рыбаковой некоторые картины указаны в списке произведений с пометкой «местонахождение не известно». Однако благодаря усилиям музейных работников Национального художественного музея Украины спец. фонды репрессивных художников были включены в общее собрание.

Картина «Ковровщицы» (1937) программно относится к тематической картине с изображением трудящихся советской Украины. Ее размеры позволяют также включить ее в число станковых произведений, которые примыкают к монументальной живописи – Черкасский всегда любил масштабность. Изображения ковровщиц (чаще всего с паласами, изображающими портрет Сталина) были широко распространены во всех советских живописных школах. Однако работа Черкасского представляет нам совершенно особое решение темы. В первую очередь, именно в ней определился сезаннизм Черкасского. «Тихая жизнь» вещей настолько волнует художника, что он в пределах одной картины вводит несколько «мизансцен» с неподвижными предметами. Мы можем обнаружить по крайней мере два маленьких натюрморта: низкий табурет с прислоненной к нему палитрой; кисти и краски. Кроме того на дальнем плане различимо изображение картины, на которой изображены красные кавалеристы. Наконец, сама группа из трех женщин с огромным цветочным ковром между ними также трактуется мастером как одно большое натюрмортное сообщество. Чудесный килим – украинский гладкий тканый ковер с народным орнаментом – выступает здесь как

знаменитые драпировки Сезанна, которые своими многочисленными складками вносят гибкий острый ритм в безмятежную статику установленных на них предметов. Только в рассматриваемом примере в роли вещи выступают фигуры самих ковровщиц. Женщины, изображенные на полотне, абсолютно статичны и погружены в себя. Между ними не происходит никакого действия, диалога. Черкасский пишет их, подчеркивая тяжелую вещественность живописи, грубую материальность красочного «теста». Телесный образ не изыскан, а, наоборот, подчеркнуто приземлен, близок к неодушевленной материи. «Натюрмортность» в изображении человека является характерным признаком живописи авангарда в первую очередь кубизма. Интересно, что Черкасский, сохраняя реалистическое видение природы, переосмысляет портретную концепцию в соответствии с модернистскими веяниями. Ковровщицы больше воспринимаются как предметы обстановки, напоминая своей крепостью и простой слаженностью крестьянскую домашнюю утварь. Красота отходит к продукту их труда – килиму. Даже прекрасное лицо девушки с бусами не отвлекает от самого ковра. Видно, что Черкасский долго «расставлял» их, подбирая наиболее выгодное положение, чтобы создать четкую треугольную раму вокруг сказочного килима с цветочным орнаментом.

Как и в народном искусстве, в станковой картине главенствует красочно-декоративное богатство мира. Оно предъясняется не сразу, не резким аккордом, а постигается взглядом постепенно, по мере развития разных колористических тем. Густая синева огромных чаш цветов усиливается «дополнительным» к синему красно-оранжевым цветом передника одной из ковровщиц, а затем это кобальтовое сияние успокаивается в сером платье фигуры старой женщины справа с серебристой кружкой в руках, приводя всю композицию к единой гармонии.

В чистых натюрмортах мастера также видна ориентированность на Сезанна, на умение не просто изобразить тихую жизнь предметов, но и показать ее во всей вещественной явственности, даже «ваять» краской. Вещи у Черкасского активны, склоны к стремительному движению. В натюрморте «Гортензии» 1933

года рост изображенных в вазе цветов резко обрывается верхней рамой, лишь подчеркивая неукротимый рост ввысь. Динамику композиции задает само движение кисти, листья цветов кажутся кристаллическими формами, какими-то сталактитами, склонными к медленному и непрерывному произрастанию. Сама листва гортензий с четкими крупными формами диктует обобщенную живописную манеру письма, кубические изломы. В то же время в натюрмортах присутствует и близкое импрессионизму слияние фона, листьев, самих пушистых шариков соцветий гортензий в единую красочную материю нежно-розовых, голубоватых, сизых, лиловых тонов. Ореховый полированный столик тоже вливается в нее, вбирая все рефлексы цвета. Рассмотренное натюрмортное изображение, которое в эти годы не часто интересует художника, важно для понимания его дальнейшей эволюции. Проявленная в начале 1930-х годов направленность к импрессионистической поэтике, склонность Черкасского к созданию на полотне некой неделимой субстанции, которая передает полноту бытия и неистребимость жизненных энергий, в наибольшей мере проявится в алма-атинских пейзажах.

Гармонизация сложного сочетания реалистической базы и новаторских движений происходит у Черкасского в 1920-ые годы. Крепкая академическая выучка и приверженность к традициям русского лирического пейзажа огородила его от радикальных авангардных экспериментов. Тем не менее Черкасский был открыт всему новому и находился в русле многообразных художественных течений Украины. Картина «Приезд иностранных рабочих» (1932) выдержана в редкой для художника содержательной и стилистической манере. Одна из самых «непохожих» на позднего Черкасского работ соединяет в себе интерес к течению «новой вещественности» и отклик на программное требование монументальных символических произведений бойчукистов, вследствие чего почти гротескный реализм обретает мощные экспрессивные формы. Необычна уже сама тема произведения. На огромном полотне изображены два чернокожих рабочих, посетивших простую украинскую семью. Хозяйка привлекает их яблоками, хозяин готовится к долгим беседам о судьбах

интернационала и пролетариата, пионер катает игрушечную тачанку. Гости – дама с кошачей, «джазовой» грацией, сверкая белками глаз, устроилась за обеденным столом, мужчина радостно подбрасывает пухлого ребенка. В изображении людей царствует условность, лаконичный силуэт, почти локальные цвета. Иностранцы в картине показаны существами необычными, в неопримитивистской манере, когда персонажи оборачиваются глиняными куклами. Слово устав от оков подробной описательности, Черкасский радостно обращается к жизни предметов, и пишет почти сезаннистский натюрморт с яблоками и белой скатертью. Другие предметы – горшки с цветами, тумбочка, мяч – тоже сведены к простейшим формам. С такой же долей условности утрированы черты лиц и жесты людей. В отличие от всего происходящего на полотне разворачивающийся за окном пейзаж с дымящимися заводскими трубами лиричен, полон динамики, передавая активность окружающей жизни, что еще более усугубляет странный реализм изображенной сцены. Художник сознательно выбрал позицию отстраненного взгляда, который словно обнажает суть предметов, лишая их жизненных соков, приближая фигуры к карикатуре, маске. Никогда больше Черкасский не будет так ориентирован на плоскостность, выразительность силуэта, ироничность по отношению к персонажам.

Монументальное полотно «В поле у трактора» (1928) также стоит особняком в творчестве мастера. Черкасский, обратившись к тематической картине, прославляющей трудовое крестьянство, ни на йоту не приблизился к банальному натуралистическому рассказу соцреализма. Наоборот, в образах крестьян он усиливает идеальное начало, абсолютное совершенство. При этом они не бесплотны или условны. Живописная форма почти буквально «пролеплена» художником. Как писала И. Рыбакова в первой (до сих пор единственной) монографии о А. Черкасском «художник сознательно подчеркивает физическую силу людей труда, стремясь всеми пластическими средствами акцентировать связь крестьян с землей, показать, что крестьяне плоть от плоти земли» [1, с. 11].

Живописное осмысление образа человека труда как неотъемлемой части природы, подчеркивание почвеннического начала мы часто наблюдаем в в раннем творчестве Черкасского. Картина «Доярка» (1936) написана уже на стыке реализма и импрессионизма. Художник показывает здесь себя как выдающийся мастер анималистической живописи. Черкасский пишет протекающее мгновение. На минутку застыла, позируя ему доярка. Корова стоит, повернувшись к нам хвостом, мы только смутно различаем ее рога. Все написано на одном дыхании. Череда широких темно-синих вертикальных мазков, несколько ярких акцентов – и возникает спешащая курица. Вторая птица написана еще более свободно, в полшаге от абстрактного плетения мазков. Тот напор, мастеровитость, казалось бы, интуитивно найденные фиолетовые, желтые, лиловые в тенях изображения коровы создают единую пластичную форму. С одной стороны, прописан каждый мускул, а с другой, животное выглядит как природный неизменный объем. Уравновешивает пульсирование мазков статичная фигура доярки с ведром. Ее косынка такого же огненно-красного цвета, что и гребешки у птиц, а белый передник и полотенце становятся поводом построить форму, подобно Сезанну, у которого скатерти спадают как каменные глыбы. Черкасский как сезанист в раннем творчестве всегда обыгрывает подобную взаимосвязь неподвижной натуры и общего впечатления экспрессивного движения самой живописи. Необыкновенная свобода в наложении красок, точность, с которой художник не то что пишет, а лепит подвижную колышущую массу, позволяет поставить работу Черкасского в один ряд с импрессионистическими студиями деревенского быта мирового уровня. В 1951 году в Алма-Ате, после тяжелого 1949 года и многочисленных проработок по поводу импрессионизма мастер возвратится к старому сюжету, создав настоящий двойной портрет коровы и знатной доярки «Портрет доярки Шумских». Несмотря на поставленные колористические задачи, он напишет правильную и интересную реалистическую картину, в которой не сможет вновь приблизиться к той вершине, которую взял в молодости. В ранней работе он приравнял изображение быта к могучей фреске, показал крестьянский двор

как монументальное и прекрасное зрелище. В последующие годы ослабло его невероятное умение передать суть образа одним движением кисти, написать не саму саблю, а ее блеск, как говорил Делакруа.

К редким в украинский период пейзажным работам относится «Киевский этюд» (1936). Он дает ценную информацию для понимания дальнейшего пути художника. Первое впечатление от работы – совершенно французский пейзаж, тонкий, выверенный, с потрясающим пониманием природы цвета. Художник просто показал, что увидел из окна высокого дома. Взгляд свободно скользит по карминно-красным крышам и зеленовато-серыми стенам к бескрайней шири излучины Днепра. Простор и уют, абсолютная свобода и камерной мирок сплетаются воедино. Выбирая резкие перспективные сокращения, Черкасский втягивает зрителя в пространство картины. Живописный итог мгновенного восприятия динамики городской жизни отличается от алма-тинских пейзажей, в которых преобладает импрессионистическое видение. Здесь нет дробных мазков, сложной симфонии порывистых движений кисти. Мастер использует обобщенные, точно найденные красочные пятна, прибегая к четким силуэтам крыш, остро подчеркивая пространственные отношения, добываясь того пронзительного переживания реальности, когда перед тобой возникает яркое воспоминание прошлого, уже отстоянное временем, в котором в чистом виде сконцентрировано самое существенное. В таком холсте нет случайности и беспорядочности. Несмотря на то, что работа заявлена как этюд, она обладает всеми качествами конструктивной, выстроенной картины. Двумя-тремя мазками Черкасский достигает абсолютной характеристики предметов – переливов речной глади, обрывистости берегов, мощной кроны деревьев. Благодаря тонкости валерных отношений Черкасскому удается показать прозрачность неба и воздуха, ясные прозрачные дали. Наполненность пространства светом передается через нахождение голубоватых нюансов общего тона; нежно-розовый отсвет в облаках спускается до крупных пятен в стенах. Каждый цвет внутренне взвешивается перед нанесением на холст и оказывается там в алхимически

точных пропорциях для достижения иллюзии солнечного яркого дня, где все пестрит, резко переливается цветами и в то же время погружено в знойное полуденное марево. Декоративность и импрессионистическая передача атмосферы будут и в дальнейшем творчестве Черкасского счастливо уживаться друг с другом.

Наиболее плодотворно в этот период Черкасский занимался портретом. «Портрет Насти» (1934) принадлежит к тем произведениям советской эпохи, когда жажда художника возвеличить определенный социальный слой достигается благодаря изысканности колорита и элегантности формы. Милое широкое лицо молоденькой девушки, огрубевшие от работы руки, скромная рабочая серо-черная одежда, – все просто и подсмотрено из жизни. Дальше начинается кристаллизация образа. Черкасский заставляет модель непринужденно опереться о стол, надевает косынку нежнейшего лососевого оттенка и вручает изящный кувшин. Серебристый фон и перламутровые оттенки, столь неожиданные в образе крестьянки, вносят аромат старых эпох, изящество старинных портретов, где царят рукава с буфами из тонкого серого газа и розовые банты. Столь же великолепен и натюрморт из темно-зеленого глазурованного кувшина, поставленный на черное на фоне белых драпировок. Спокойная гармония цветов, устойчивость, пластическая наполненность формы в изображенных вещах распространяется и на людей. В крупной фигуре Насти нет изящества и грации, но есть ощущение спокойного и ясного состояния, естественности и красоты. Задумчивый взгляд устремлен вдаль, лицо безмятежно и сосредоточено. Сдержанность юной девушки, углубленность в себя заставляет верить в тонкий душевный строй героини. Черкасский не просто запечатлел молодое поколение социалистической Украины. Он создал редкий камерный портрет, в котором наглядность и агитационность, сопряженные с обликом нового человека, уступили место лирической поэтизации, культу оттенка в воспроизведении образа. За этот портрет, выставленный на 6-ой Всеукраинской выставке, Черкасский был удостоен премии. В этом же году ему было присвоено звание профессора.

В портретном творчестве, даже изображая «низкий» сюжет – знатного животновода с огромным выводком поросят («Орденосец Урсул», 1936), Черкасский мог передать ощущение величия замысла. Значительность происходящего осознается благодаря великолепной монументальной статной фигуре хозяина фермы в высокой овчинной папахе, умению отразить в живописной ткани сам ритм, строй деревенской жизни.

Отметим, что в начале XX века учитель Черкасского А. Мурашко стал автором ряда знаковых произведений, в которых была опоэтизирована деревенская жизнь. Как было отмечено исследователями творчества мастера, в отличие от социальной направленности передвижников крестьянские образы художника отличает «праздничная торжественность, в них чувствуется глубина и цельность натуры, неизбывная связь с природой» [2]. Крестьянская тема в 1920-ые годы вновь стала одной из самых востребованных в искусстве Украины. Черкасский в Киевском художественном институте был свидетелем творческого соперничества виднейших педагогов – уже упомянутого Михаила Бойчука и Федора Кричевского, – программно обращавшихся к теме украинского крестьянства. И. Рыбакова в своей монографии также отмечала, что портреты мастера стоят в одном ряду с картинами Ф.Кричевского [1, с.12]. В 1936 году Черкасский создал цикл работ, посвященных молдавским крестьянам. Образы молдавских крестьян у Черкасского близки своей приподнятой праздничностью, подробным описанием молдавских костюмов, нарядных вышивок к «Невесте» Кричевского 1910 года и его более поздним работам («Мать», 1920). При этом они камерны, более простодушны, в них нет такого декоративного великолепия. В отличие от Кричевского, пишущего ярко импрессионистические вещи, Черкасский строил форму, ориентируясь на более обобщенные объемы, с помощью сложных градаций и противостояния теплых и холодных цветов достигая жизненности создаваемых им образов.

С 1941 года начался значимый период работы Черкасского в Казахстане. Продолжая тему портретного творчества мастера, отметим, что в отличие от киевского этапа в Алма-Ате

он плодотворно работал над портретами знаменитых деятелей культуры, демонстрируя ошеломленной провинциальной общественности невиданную маэстрию. Обогащению портретного образа служили серии портретов одного и того же лица. К примеру, А. Черкасский писал много раз Жамбыла, писателей М. Ауэзова и С. Муканова, художницу Г. Исмаилову, скульптора И. Иткинда, актера К. Бадырова.

В портретах Капана Бадырова Черкасский изобразил героя как вне театра, в домашней обстановке, так и в роли, в процессе сценического перевоплощения. В портрете 1958 года он показал актера буквально без галстука, на домашнем диване. Подчеркнутая антипарадность, интимность обстановки, отсутствие пафоса и официального предостояния соединились с одной значимой вещью – за спиной сидящего Бадырова на стене висит репродукция серовского портрета М.Н. Ермоловой. Как, к примеру, в ренессансных портретах маленькая деталь, будь то медальон или изображение горноста, позволяют идентифицировать героя, так и в портрете Бадырова портрет великой русской актрисы красноречиво свидетельствует о роде деятельности и высоких помыслах изображенного на картине «простого парня».

В «Портрете К.Бадырова в образе Отелло» (1953) Черкасский обратился к наследию испанского портрета. Художник любил испанцев, Веласкеса. Сурбарана. Фон его полотен оборачивался живительной воздушной средой, сотканной из тончайших вальеров, а выступавшие на нем лица выделялись особой подвижностью и изменчивостью.

В портрете возникает сложная партия белого и черного, любимых цветов Веласкеса. Эта живописная ассоциация возводит образ Отелло, созданный Бадыровым, в новый регистр. Речь уже идет не о диком, необузданном африканце, темперамент которого, казалось бы, в своей первозданной энергетике близок национальным актерам. В Отелло Бадырова появляется сталь и благородство испанских грандов, возникает образ человека духовно наполненного, истово верующего, обостренная гордость которого не знает полумер.

Портрет С. Муканова 1942 года и знаменитую работу «Жамбыл Жабаев и Дина Нурпеисова» (1945) он писал с фотографии. Все же в них благодаря прекрасным пейзажам разлита непосредственная радость, ощущается гармония человека и среды.

В своей знаменитой работе, посвященной народным певцам «Жамбыл Жабаев и Дина Нурпеисова» (1945) А. Черкасский трансформировал тематическую живопись в мифологический жанр. Он изобразил Жамбыла и Дину Нурпеисову как вечных исполинов, подобных библейским старцам, на фоне величественного пейзажа. Сквозь повседневность проступал лик стародавних времен, различные временные миры начинали существовать параллельно.

Мастер не стремился к проникновению в человеческие глубины, к сложным образным обобщениям. Живописная стихия полотна отвлекала его от всего остального. Несмотря на желание полностью соответствовать канонам и выглядеть добропорядочным художником нашей советской действительности, «изжившим элементы формализма и экспрессионизма», А. 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» [3, л.45].

Для понимания особенностей творческого метода художника представляется интересным сравнить портреты Исаака Иткинда, выполненные А. Черкасским и Л. Леонтьевым.

Портрет И. Иткинда был написан Л. Леонтьевым в 1947 году (ГМИК). Л. Леонтьев много думал о композиции, о наиболее полной репрезентации героя, все внимание сосредотачивая на его лице. Скульптор показан в полный рост, однако, несмотря на стремление создать парадный образ, художник постоянно отвлекался в сторону камерных наблюдений. Он с удивительной точностью передал конкретные черты: осанку, манеры: чуть смущенную улыбку, нерешительность позы, некоторую скованность фигуры. Иткинд в своем строгом черном костюме выглядит испуганной черной птицей, случайно залетевшей в неведомые ей просторы.

У Л. Леонтьева Иткинд был моложав, скромен и открыт к диалогу со зрителем. А. Черкасский одиннадцать лет спустя написал скульптора глубоким стариком, мэтром, восседающим в ореоле славы и безмятежного величия. Точно схваченное сходство и пролепленность головы прекрасно соединились в картине со свободным живописным потоком, льющимся из-под нетерпеливой и уверенной кисти автора. А. Черкасский, без излишней, на его взгляд, погружения в характер, подключал свое блестящее умение легко и быстро заполнять холст тягучими красочными узорами. Он, видимо, отказался от замысла написать руки скульптора, потому полотно композиционно плохо скомпоновано, слишком растянута вниз.

Однако в передаче белоснежного марева, метких красочных акцентов, мастер оказывается на невиданной высоте. Художник из множества разрозненных зрительных сигналов выбрал одно переживание, которое зафиксировал с поразительной точностью и остротой.

В качестве наиболее характерных произведений рассматриваемого жанра можно выделить портрет Н. Добычиной (1944). Портрет этот также малознаком широкой публике, так как хранится в Павлодарском музее изобразительных искусств. Как и изучение раннего творчества Черкасского, введение данного портрета в научный оборот представляется важной исследовательской задачей. Во-первых, портрет этот стоит особняком в ряду созданных Черкасским произведений. Во-вторых, интерес вызывает сама модель – Надежда Евсеевна Добычина (урожд. Фишман. 1884-1948/9). У этого персонажа существует интереснейшая иконография. Надежду Добычину писали в разное время Натан Альтман, Александр Головин, Константин Сомов.

Портрет Черкасского – новая ступень в иконографии Добычиной. Он написан в 1944 году, в период, когда Добычина была эвакуирована из Ленинграда в Алма-Ату, будучи уже старым и больным человеком. Ее имя значится в списках художников, которые нуждаются не только в топливе и промышленных товарах (в этом нуждались тогда все), но и требуют медицинского ухода. Несмотря на трудности со здоровьем в 1942-43 годах

Надежда Добычина активно работала как куратор. Она была организатором многочисленных выставок в Союзе художников; занималась перекомпоновкой экспозиции Казахской художественной галереи.

В обстановке выставочного зала, рядом с картинами и запечатлел свою героиню Черкасский. Простой по мизансцене и по колористическому решению портрет явил собой сложный синтез характеристик. Возвышенная дама в чем-то черном и воздушном, в кружевах и дивной шляпке, но тут же – неказистость позы, ощущение неухоженности; шаржированность черт лица.

Обычно для Черкасского характерно эпикурейство, гармоничное равновесие и ясность. Ласковый взгляд на модель предполагает неспешную беседу с натурой, иногда доверительную, иногда светскую. Никакой суеты. Только глубокая вдумчивость и любованье.

Здесь все иначе. Соединение трезвого безжалостного взгляда и мечты, несуразность и блеск прошлой красоты, анемичность вместо стати, почти плакатная форма, распластанная на холсте и очерченная четким силуэтом. Больше всего поражают скованная поза, почти карикатурность. «Неприятное и колючее выражение» подчеркивала в модели – Н. Добычиной еще И. Гофман, описавшая портрет Головина [4, с.154]. Портретная концепция Черкасского в данном произведении заключается в абсолютно трезвом оценивающем взгляде, мгновенно распознающем мнимую вкрадчивость при несомненной человеческой мощи. Когда уже после знакомства с этим портретом, читаешь в архивных документах выдержки из выступлений Добычиной, в которых петербургская дама ведет себя как отъявленная комиссарша и охотно бросается лозунгом Сталина «Кто не с нами, тот против нас!», тебя не охватывает удивление, так как ты подготовлен внушительным по психологической достоверности «документом» – портретом А. Черкасского.

Отмечу, что и современники остро почувствовали нерв этого полотна. Примечательна крайне эмоциональная реакция художника А. Подковырова на обсуждении в 1946 году юбилейной выставки Черкасского: «Когда я смотрю на этот портрет, я хочу

сказать, что не имел несчастья встречи с ней в этом возрасте, потому что этот сжатый рот, эти руки, которые закрутят мельницу, говорят о многом...» [5, л.41-42]. При неприкрашенном описании старости у Черкасского сохраняется общая красота колористического строя – богатство черного тона в окружении перламутрово-переливающихся серых тонов. В своей дальнейшей карьере А. Черкасский возможно, никогда больше не продемонстрировал такого накала резкой откровенности, исследовательского пафоса психолога, который стремится высветить остро-индивидуальные качества модели. А. Эфрос говоря о А Головине отмечал, что у именитого мастера нет ничего старческого, ослабленного, натужного и немногие из тех, кто пойдут дальше, смогут выдержать сравнение с ним. Абрам Черкасский опроверг пророчество знаменитого критика. Портрет Надежды Добычиной – свидетельство того, что мастера живописной школы Казахстана смогли продолжить традиции блестящей плеяды русских художников и создать вещи, исключительные по силе проникновения в тайники человеческой души.

А. Черкасский стал одной из ключевых фигур в процессе становления и развития казахского пейзажа. Являясь автором масштабных полотен о степных просторах Казахстана, портретов выдающихся деятелей и тематических картин, Черкасский прежде всего известен как певец Алма-Аты. Количество работ, посвященных этому городу, их живописные качества впечатляют как зрителей, так и исследователей.

Художник неустанно подчеркивал свое стремление к картинности, завершенности полотен. Только изучив в мельчайших подробностях дорогу к художественному институту, в котором преподавал, старый мастер приступал к работе над этим видом. Именно это знание придавало ему уверенность в том, что он легко продемонстрирует свое блистательное мастерство в работе.

У А. Черкасского существовал определенный перечень мотивов, к которым он неоднократно возвращался. Такими образными блоками являлись изображение карагачей, весенние мотивы, таящий снег. Живописец обладал удивительной восприимчивостью к красоте, зорким глазом, однако, вся прелесть открытия

изумительного вида для него меркла в сравнении с возможностью повторить еще раз старый мотив. Ведь именно этот момент сулил новые открытия, новые оркестровки звучания живописной поверхности. В каких-то холстах художник усиливал яркость краски, множил белила, рушил планы; в других вариантах «брызгал» новыми рефlekсами и углублял тени. К примеру, такие изменения произошли с работами «Голубая весна (1946) и «Весна» (1954). Казалось бы, мастер заново открывал тот или иной мотив для себя, видел его как в первый раз. В «степных» пейзажах у него не было таких возможностей для наблюдения. Маршруты его бесконечных прогулок, в отличие, например, от национальных мастеров Казахстана, А. Кастеева или А. Исмаилова, ограничивались городской чертой. Идеальный, безопасный, направленный на постижение глубинного кода кастеевский мир был диаметрально противоположен непосредственно, чувственно увиденному пространству А. Черкасского.

Кастеевская статика заменялась динамичными преобразованиями лица земли; протяженность и широта охвата постоянно перебивались резкими акцентами. Описывая раздолье, А. Черкасский вводил красочные пятна одежд или цветов («Цветущий май», 1959-1960, «За далью даль», 1961). Сквозь серые хлопья неба пробивались золотистые тона («Провода гудят», 1961). Бесконечный небосвод отражался осколками в воде («Мягкая весна», 1954, «Полдень», 1957).

Мастер всегда старался обустроить бесприютные для него просторы. Пантеистическое преклонение перед природой у него отсутствовало. Человек и следы его присутствия, будь то качающиеся на волнах лодки или стадо коров на водопое, доминировали над стихиями. Его влекли аллеи, зовущие к организованным прогулкам, уводящие глаз в глубину в поисках новых эмоциональных открытий. Даже в портретах, например, в «Портрете колхозного садовника (1951) А. Черкасский написал модель на фоне убегающей вдаль дорожки между рядами яблонь. Бесконечный охват родной земли у А. Кастеева вряд ли располагал к таким лирическим прогулкам.

Удивительная любовь к деревьям, которые у А. Черкасского подобны живым трепетным существам, находящимся в неустанном танце, заставляет вспомнить слова Вордсворта: «Вы не насладитесь миром по-настоящему до тех пор, пока само море не потечет по вашим жилам, пока не облачитесь в небеса и не коронуетесь звездами...и еще вы не насладитесь миром по-настоящему до тех пор, пока не возлюбите радость наслаждения им настолько, что искренне всталкаете убедить и других им наслаждаться» [6, с.179-180].

Это ненасытная жажда красоты позволила мастеру выстоять во время позорных для его возраста и статуса чисток 1949 года. Художник был объявлен формалистом и импрессионистом, который «прививал своим ученикам преклонение и восхищение перед западным упадническим искусством» [7, л.27]. Он «перестроился» и к осени 1949 года на выставке, посвященной 32летию Великой Октябрьской Социалистической революции, «дал крупное реалистическое произведение «Звено М. Рыскуловой».

Пейзаж для него остался прибежищем собственного стиля, индивидуального видения. Чем сильнее было давление, тем полнее 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.

В пейзаже живописец искал отражения переходных состояний, текучести, сопряжения контрастов. Живописец находил в алма-атинских карагачах удивительное свойство объединять живописное и графическое начало. Сочная пластичность стволов сочеталась в них с ажурной прописью ветвей.

Противостояние белого снега и освобождающейся из под него земли также многократно обыгрывалось в его работах: «Мягкая зима» (1954); «На целинной земле» (1955); «Последний снег» (1957, 1960); «Лед тронулся» (1959-1960); «Ранняя весна» (1962). 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. Все это помогало лучше и полнее передать многообразие

ландшафта, не заботясь о том, чтобы выглядеть мудрее и глубже. Он чувствовал себя живым и полным сил, когда оставлял на холсте отпечатки трепетанья жизни.

Важная миссия, которую осуществил Черкасский в Казахстане – это его педагогическая деятельность. В 1944 году, когда еще можно было сравнительно свободно обмениваться мнениями, обсуждая выставленные работы, А. Черкасский предостерегал от конъюнктурных больших полотен и рабского следования официальным «рецептам»: «я каждый день экспериментирую <...> я всю жизнь думаю, что не сделал достаточного количества этюдов, потому и не берусь за крупные вещи <...> без этюда, без «кухни» большой вещи не создать» [8, л.47-48]. Эти задачи никак не соприкасались с литературными лозунгами или сюжетной занимательностью. Картина уже сама по себе представляла микрокосм, в котором художник мог полновластно творить в мире своей фантазии или, обратившись к природе, понять законы ее гармонии.

На разных этапах долгой и плодотворной деятельности А. Черкасского мы отчетливо различаем отражение европейских стилей. И также находим другое – поиски специфического языка для воплощения окружающей его действительности. Художник остался верен конструктивной работе с материалом, основанной на формальном анализе, являя в лучших произведениях единство пластического совершенства формы и проникновения в глубины духа. Черкасский, открывая перед молодым казахским искусством европейские горизонты, показал пути соединения, сплавления разнородных начал.

Живописец, член Союза художников СССР, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР Мария Сергеевна Лизогуб (1909-1998), приехавшая в Казахстан в 1939 году, внесла огромный вклад в культурное наследие нашей страны. В 2009 году как дань памяти выпущена марка, в которой запечатлены портрет художницы и ее знаменитая картина «Народный мастер». Лизогуб родилась в 1909 г. в г. Николаеве. В 1939 году окончила Киевский художественный институт. Училась у Ф. Кричевского и М. Шаронова.

Впервые услышав стихи Жамбыла, она была настолько вдохновлена их силой, величием и необычностью, что решила обязательно встретиться с великим акыном, понять тайну его поэтического дара. Она смогла это сделать, преодолев тысячи километров. В первый раз Лизогуб попала в Казахстан в 1938 году. Материалы, собранные в этой поездке, легли в основу блестящей дипломной работы.

Чуть забегаая вперед, отметим, что Лизогуб как человек своего времени органично впитывала, а затем отражала в творческой деятельности социальные доктрины и мифологемы. Внешняя сторона тоталитарного строя, блеск и романтика этой эпохи породила ее яркие произведения, в которых довольство и оптимизм соцреализма трансформировались в пронзительные притчи о счастье простой жизни. Живописные обобщения, к которым она была склонна, позволяли, паря в высших сферах, не замечать то, что оставалось внизу – реальные трудности, нищету и скудоумие чиновников. На всех съездах она выступала в качестве активиста, внимательно изучающего материалы партии и правительства, готового к сотрудничеству с властью, являясь художником, способным проникнуться мечтой о грандиозных преобразованиях. Ее детство совпало с ужасами гражданской войны. Взросление – с годами Великой Отечественной. Она жила, сосредоточив все свои силы на творчестве. Действительность никогда не мешала ее таланту и вдохновению. Как в молодости, с Жамбылом, она способна была «зажигаться» от «совковых» вещей. Когда вопиющее несоответствие между реальностью и ее поэтически возвышенным мировидением достигло своего конечного предела, она обратилась к пейзажу, обнаружив в нем ту гармонию и осмысленность, которых ей не доставало в окружающем.

Основным предметом нашего изучения станет тематический спектр работ М. Лизогуб. Анализ тем и образов, представленных в творчестве мастера, поможет определить преломление традиций украинской школы в многоликом наследии мастера.

На протяжении всей своей творческой карьеры М. Лизогуб не раз обращалась к теме детства. Образы детей становились источником радости и вдохновения художницы, позволяя перейти

к более серьезному разговору о волнующих ее философско-нравственных проблемах.

Первой работой, написанной сразу же по приезду в Казахстан, стала картина «Пионерка-агитатор в ауле» (1940). В этом полотне ребенок выступал в качестве учителя пожилых, умудренных жизнью женщин. Привычная социальная иерархия переворачивалась с ног на голову: в обществе кочевников аксакалы обладали огромным опытом, который передавали младшим. Здесь же мы видим сцену преодоления мрака, в который погружает Лизогуб необразованных старых людей. Старик, возвышающийся над группой пожилых женщин, смотрит вниз, его шапка надвинута по самые брови, так что мы не видим его глаз – он погружен в символическую слепоту. Его образ словно опредмечивает, буквально раскрывает метафору «слепота безграмотности».

Противостояние юной серьезной девочки и дремучей старости особенно подчеркнуто в центральной фигуре – старухе, подобной балбалу, каменному изваянию. С тем же успехом черты ее лица могли быть высечены в твердом камне. Если бы не фигура маленькой девочки, стоящей за спиной старых женщин, возникло бы ощущение, что агитатор присела около группы древних пород камней, перед каким-то природным образованием, незыблемым и необычайно древним, начисто лишенным эмоций.

В какой-то мере в картине отражено развитие ницшеанских принципов, использованных в качестве идеологии тоталитарным режимом. Шла расчистка территории для нового, насильственная гармонизация жизни, наделение детей в качестве новых людей особыми привилегиями. Благодаря глубокой светотени привычная сцена урока приобретает сильный эмоциональный оттенок, отзвук психологической коллизии. Свет, таким образом, является не только формообразующим элементом. На него ложится вся символическая нагрузка полотна. Боковые лучи, льющиеся на фигуры, выхватывают их из полумрака юрты. Движения световой волны останавливается на главном персонаже – юной учительнице, – подчеркивая ее строгость и сосредоточенность. Изображение девочки стало своеобразным живописным отчетом Лизогуб, демонстрацией ее профессионального

арсенала средств. В украинской художественной школе, начиная с Т. Шевченко, всегда ценилось умение передать облик юной девушки, раскрыть ангельскую сущность девичьей красоты. Лизогуб в целом мрачной по тону и серьезности картине, забывая о всякой назидательности, с упоением пишет молодой лицо, усиливая тонкость черт, прозрачную белизну лица, подчеркивая нежный румянец щек. Работа с цветом преобразует героиню. Пастозно наложенные краски в освещенной юбке наделяют простое красное одеяние царственным звучанием. Божественный красный вместе с глубоким синим в одежде сидящей слева старухи тоже наполнены глубоким смыслом. Здесь явственно возникает тема Богоматери, Мадонны, одеяние которой обычно писали в этой колористической гамме. Символика цвета, которая продолжает повторяться в более мелких, житейских деталях картины, переводит бытовой жанр в новое качество, в одухотворенный диалог персонажей. Тишина, царящая в интерьере, внутренне спокойствие, лаконичность жестов и движений способствуют впечатлению монументальности. Когда свет попадает на убранство юрты, он начинает дробиться и сверкать отдельными бликами, усиливая ощущение глубины. Пространство начинает вибрировать, оказываясь не плотной стеной искусственной декорации, а воздушной средой, наполненной живым действием.

Произведение Лизогуб полностью вписывается в социокультурный контекст эпохи. Отношение к детям как к особому племени, наделенному опытом и зрелостью взрослых, вообще характерно для искусства, особенно литературы этого периода. Ребенок-воин, учитель, готовый встать на передовые рубежи борьбы со шпионами, с внешним врагом, – таким, начиная с 1930-х годов, виделся детский идеал. Он воплощался в жизнь через школу, пионерия, через кружки авиамоделирования, сдачу норм ГТО (Готов к труду и обороне). Серьезные дети предвоенного времени ковались как поколение, которое должно участвовать и выиграть войну. Не случайно, известный советский диссидент Александр Зиновьев писал «Я утверждаю, что система идейного воспитания, сложившаяся в стране после революции и достигшая расцвета в тридцатые годы, блестяще выполнила ту

историческую задачу, какая на нее и возлагалась объективно... и что бы ни говорили о поведении миллионов людей в период войны, якобы свидетельствующем о крахе советской системы и идеологии, на самом деле именно война была самой показательной проверкой эффективности мощнейшей системы идеологического воспитания тех лет <... > даже в самые трудные периоды войны ни у меня, ни у тех, кто окружал меня, не было сомнения в будущей победе. Воспитание, какое мы получили в школе тридцатых годов, давало знать о себе, несмотря ни на что» [9, с. 203].

После 1945 года воинская ипостась ребенка меркнет, ребенок воспринимается как просто дитя, которого взрослые обрекли на ужасы войны. Место детей-воинов, серьезных детей приходят дети-ангелы, шаловливые малыши. Появление маленьких ангелов наблюдается в многочисленном блоке советских картин. Отметим, что божественная сущность детей показывается абсолютно в лоб, буквально и связана с изображением счастливых младенцев, обитающих в советском райском окружении. К примеру, в пронизанном светом детском саду, среди цветов на ковре, или же гуляющих в не менее райском весеннем парке. Как и столетие назад, новая ипостась ребенка открывается в романтическом ключе: «...романтизм установил культ ребенка и культ детства <...> XVIII век до них понимал ребенка как взрослого маленького формата, даже одевал детей в те же камзолчики, <...> С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые» [10, с. 42-43]. Лизогуб уделила много внимания романтическому раскрытию темы детства в казахском искусстве. В картине «Сказка» (1958) внучка, льнущая к бабушке, уже не пыталась играть взрослые роли. Главным становилась передача опыта и знаний, приходящим на смену тебе детям.

Оставив живописное подтверждение счастливого детства, дарованного советским детям, Лизогуб также делала зримыми многие идеологические клише эпохи. Американская исследовательница К. Кларк, рассматривая историю литературы социалистического реализма с позиции структурного анализа мифов того времени, выявила базовую фабульную коллизию, которая

связана с движением героя и массы от несознательности к сознательности. Эта сюжетная схема, заложенная, по мнению К. Кларк, в любом советском романе, определяет его принадлежность к социалистическому реализму. Данная модель реализовалась в основополагающем для сталинской эпохи мифе «Большой семьи»: «советское государство уделяло особое внимание исконным родственным связям и представляло их как ведущий символ социального альянса. Руководители советского общества сделали «отцами» (во главе с патриархом Сталиным); национальные герои стали «сыновьями». А государство – «семьей» или «племенем». В семье царили теплые и дружественные отношения. Мудрые «отцы», проводя политику кнута и пряника, выводили своих «сыновей» (стахановцев, летчиков, покорителей Арктики и пр. и пр.) из пучин «несознательности» на дорогу, ведущую к обретению сознательности. В картине М. Лизогуб «Два батыра» эта «икона» получила наиболее законченное выражение. Схема «Большой семьи» показана буквально и конкретно: блудный сын /советский герой /любая тоталитарная личность возвращается под опеку заботливого Отца, который избавит от ненужных поисков и всегда выведет на правильный путь. Отметим, что этот мотив легко считывался современниками. «Взаимоотношения Жамбыла и Малика Габдуллина – писал критик М. Ритман-Фетисов в газете «Казахстанская правда» о картине М. Лизогуб «Два батыра», – организуются психологически так, что у зрителей остается впечатление единства отцов и детей, героической природы батыра слова и батыра Красной Армии <…> Малик преисполнен сыновней нежности и предупредительности» [11, с.4].

Художница также внесла свой вклад и в немногочисленную казахскую живописную летопись о Сталине, создав в 1943 году полотно «Сталин в Туруханском крае». Отметим, что М. Лизогуб, воплощая идеологические послания и пропагандируя советский образ жизни, в первую очередь оставалась большим живописцем. В затесненных сумрачных помещениях Союза художников ее композиции с насыщенными цветами, по свидетельству современников, сразу же притягивали взгляд. Классические

рембрандтовские реминисценции, которые использует Лизогуб, помогли обогатить режиссуру жанровой сцены, перевести происходящее на уровень повествования о несуетных и важных вещах. Как и в этой картине, так и в написанных в военные годы тематических картинах «Подарки гвардейцам» (1943), «В новой семье» (1945), сами названия которых помогают догадаться о сюжете, Лизогуб держит высокую планку классического полотна, все элементы которого работают на обогащение замысла высокой идеей. Оставаясь документами своего времени, являясь ценными свидетельствами нравов, событий и жизни людей той исторической эпохи, картины Лизогуб не теряют своей живописной красоты и слаженности.

Большую роль в ее судьбе сыграла учеба в стенах Киевского художественного института. Ее студенческие годы пришлись на уникальный период в жизни художественного института. В его стенах царила особая атмосфера. Лучшие живописцы Украины, получившие великолепное образование в Академиях художеств России и Европы (среди них и А. Черкасский) объединяют свои усилия для развития новой школы современного украинского искусства. Для своих учеников они были не просто мэтрами, образчиками художнического успеха. Почти все выпускники отмечали огромное участие педагогов, неразрывную братскую связь, которая установилась между ними во время учебы. М. Лизогуб училась у одного из самых ярких художников старшего поколения – Федора Григорьевича Кричевского. Сегодня, когда историческая дистанция позволяет во всем объеме оценить мощь, монументальность, великолепный колористический дар этого мастера, мы можем говорить о нем, как фигуре мирового масштаба. Художник воспитал на Украине целое поколение живописцев, в числе его учеников были Т. Яблонская, В. Костецкий, Г. Мелихов, С. Григорьев. «Он приучал нас к ясной логике формы, не допуская при этом никаких компромиссов во взаимоотношении всех компонентов картины. Как в художественном творчестве, так и в педагогической работе он был действительно национальный художник. Я всегда с благодарностью вспоминаю Федора Григорьевича, который учил нас работать творчески,

энергично, настойчиво, с полной отдачей всех сил любимому делу», – вспоминала Народный художник СССР Т. Яблонская [12, с. 29].

М. Лизогуб получила от наставника уроки гармоничного соответствия всех частей в картине, умение найти нужный тон и для общей композиции, и для символической значимости полотна. Интерес Кричевского к народному искусству, частые поездки классами в его родное село Шишаки, оказали благотворное влияние на молодую Лизогуб. Внимательный интерес к декоративно-прикладному искусству казахов, тщательное его изучение, близкое знакомство с народными мастерами тянется из ее киевского прошлого и станет важной путеводной нитью всего творчества художницы.

Еще в начале 1940-ых годов на обсуждениях выставок отмечалось, что художница, единственная среди всех мастеров, обращалась к казахской тематике. Одно из ярких свидетельств подлинного понимания изобразительного фольклора – картина 1960 года «Народный мастер». В ней Лизогуб изобразила близко-го себе по профессии и духу человека – первую казахскую художницу по театральным костюмам, мастера народного прикладного искусства Латифу Ходжикову. Это произведение во многом является итоговым в эволюции Лизогуб. В нем автор как бы подвела черту под целым рядом реалистических портретов, в которых стремилась высветить суть личности персонажей. Наиболее близкой на стезе психологического портрета стала передача обликов художниц, женщин, посвятивших себя творчеству. Как и названное произведение, так и «Портрет художницы З. Ковалевской» (1953) стали вершинам этого жанра в творчестве М. Лизогуб. В качестве моделей она выбирает успешных женщин, достигших огромных высот на своем поприще, пытаясь разгадать тайну и особенный склад их таланта. Обе героини изображены в момент порогового состояния, пика своей творческого воодушевления. Кажется, только один шаг отделяет их от постижения истины творчества: еще мгновение – и весь лелеемый долгие часы замысел предстанет перед ними как яркая целостная картина, до мельчайшей детали. Однако художницы подходят к этому

состоянию по-разному. З. Ковалевская, Народный художник Узбекистана, внутренне готова к решающей атаке, чтобы выиграть многолетний спор с природой и отразить в этот миг натуру со всей точностью и напором. Стальной хваткой сжимая в руках инструменты, она устремляет холодный и цепкий взгляд вдаль, готовая в нужный момент сделать удар кистью. Ее мягкий бархатный халат небрежно застегнут на одну пуговицу, волосы приглажены, выбилась лишь одна прядь седых волос. Собранности и силе духа художницы могут позавидовать воины. Л. Ходжикова встречает вдохновение как благую весть, как тихое счастье, нахлынувшее на нее неожиданно и принятое как долгожданный дар. Она словно купается в лучах этого божественного подарка. Лизогуб пишет мастерскую Ходжиковой увиденной изнутри, глазами самой модели. Кошма, ший, над которым трудится мастер, сверкающие разными цветами нити пряжи готовы раствориться в общем световом потоке, расплавиться от жара ярких красок.

Портреты художниц отделяет меньше десятилетия, но какая разница в стилевых пристрастиях и понимании природы творчества! От напряженного волевого усилия в портрете Ковалевской – к бесхитростной моцартовской гениальности Ходжиковой. От жестких линий, бытовых подробностей и зеркальных отражений, развивающих серовскую линию русского портрета, – к импрессионистическому видению, настойчивому показу всеобъемлющей красоты народного искусства, таинства дара обычного мастера.

В этом же 1960-м году Лизогуб повторяет «Портрет Народного артиста Каз ССР К. Куанышбаева в роли Шарояка».

Изображение юрты вновь доминирует в качестве фона у Лизогуб. Создается впечатление, что художница настолько прониклась красотой этого пространства, так обостренно чувствовала цветовой и композиционный его строй, что казахское жилище стало неотъемлемой частью ее картин, столь же привычным и обязательным как изображение собора в религиозной живописи. Оно всегда привлекало художницу в качестве поля для сложной игры всплеск цвета, как среда, объединяющая все колористическое богатство национального гения. Это мы наблюдаем

и в ранней «Пионерке-агитаторе», и в картине «Сказка» 1958 года. В портрете Куанышбаева стремление передать красоту достигает своей вершины. Лизогуб уже пишет не саму юрту, а ее творческий образ, запечатленный в сценографии. Обращение к образу образа позволяет художнице открыто усилить воздействие изображенного, показать его как зону чистого искусства. Здесь речь идет не об иллюстрации на тему дома кочевника, а к показу всех чувств и ощущений, синергии, вызванной этим феноменом.

Приступая к воплощению своего замысла, художница сделала большое количество зарисовок во время спектакля «Алдар косе», вдаваясь во все детали цветопередачи, материла и среды. Таким образом, портрет К. Куанышбаева вырос из отдельных наблюдений и проб в монументальный образ фантастического сценического действия. Декорации, изображающие внутреннее убранство юрты, превращаются в храмовый комплекс. Ковры выглядят монументальными фресками и колоннами. Сам Шораяк, комическая нелепая фигура, глупый визирь, неперменный участник всех комедийных сцен, здесь преобразуется в обаятельного героя.

Лизогуб позволила себе полностью погрузиться в орнаментальную стихию, в безудержную пульсацию света, при этом не отступая ни на шаг от реалистичности. На полотне изображена сцена из музыкальной пьесы, герой и декорации сверкают в свете направленных на них софитов, костюмы зрелищны и великолепны, а декорации вызывающе пестры. Неожиданные вспышки света становятся у Лизогуб тайным оружием для достижения безоговорочного триумфа зрелищности и пышной декоративности.

Изображенная сцена поедания бешбармака длилась целых 10 минут. И все это время зал был прикован к сцене. Вот как описывает критик все, что «вытворял» актер. «Шораяк один на сцене, перед ним огромная миска, в которой находится его любимое кушанье, он жадно облизывается, предвкушая удовольствие, наконец, наступает долгожданная минута, и Шораяк накидывается на еду. Он один, ему некого стесняться, никто ему не мешает, он

видит, ощущает всем своим существом только бешбармак. У него закатываются глаза от наслаждения, он облизывает стекающий с пальцев жир, вытирает руки о толстый, почти лежащий на земле живот. Это был некий апофеоз чревоугодия, остро и безжалостно осмеянный талантливим артистом» [13, с. 90]. Знаменитый критик А. Кугель, пытаясь объяснить таинство игры М.Н. Ермоловой, писал: «Представьте, вообразите голос, который не только звучит, но и светится; голос, которого звуки вылетают, как бы окруженные золотыми светящимися ободками; что самые сцена и зрительная зала кажутся вдруг наполненными, переполненными, пронизанными светом и яркими лучами» [14]. Подобное же происходило при игре Куанышбаева. Эту магию исходящего света и передала Лизогуб. Дивная музыка света начинается с пылающего ромбического орнамента в ковре, за спиной актера, затем вновь неожиданно вспыхивает в его лице, одежде, руках, спускаясь резкими вспышками к медному, горящему золотом блюду, приводя все на своем пути в движение. Контрасты света и тени усиливают динамику происходящего. Барочность, с которой связывают украинскую школу, здесь проявляется в высшей мере. Каждая частичка материи интересна художнице, здесь нет иерархии предметов, каждый из них заявляет о себе и подчеркнуто материален, обладая собственной фактурой, «плотью» вещей. Великолепный натюрморт из блюда, калош и тряпки-полотенца заставляет вспомнить, что учитель Лизогуб Ф. Кричевский славился в институте своими неожиданными постановками для работы над натюрмортами и портретами. Лизогуб, продолжая заветы учителя, удается найти редкую согласованность в чередовании крупных цветовых полей на холсте. При таком обобщении и декоративном эффекте она сумела сохранить точность в передаче подсмотренного выражения лица, виртуозной работы рук у актера.

Изобразив великого актера в роли жалкого отрицательного персонажа, она смогла через красоту живописного построения передать яркость таланта, харизму великолепного комедианта, исходящие от него токи заразительного обаяния.

В 1960-ые годы возникла относительная открытость страны миру, первый прорыв железного занавеса, ослабление идеологического диктата на культуру. Менялись времена, менялся и художник. Лизогуб отходит от ранних приоритетов под воздействием новой волны казахской живописи, прежде всего, С. Мамбеева, с которым была дружна, и которому, по счастливой случайности, согласилась позировать, что привело к созданию блестящего мамбеевского портрета художницы. Лизогуб больше не стремится давать показания о счастливой жизни в советской стране. Соединенные по смыслу в единую серию ее полотна «Рассвет» (1964), «Вечность» (1967), «Хлеб» (1967) посвящены утверждению незабываемых основ жизни. Масштаб тематики совершенно другой. Отражение доктрин сменяется обращением к философскому мировоззрению. Меняется и творческий метод. Мастер отходит от реалистической проработки в живописном строе, стремясь уйти от пафоса к поэтической созерцательности в поэтике.

Впитанное С. Мамбеевым в искусстве русской школы символизма мелодическое звучание пятен-мазков оказалось созвучным художнице. Сама Лизогуб обладала незаурядными музыкальными способностями, окончила музыкальную школу. Когда же возникла малейшая возможность свободы волеизъявления, она обратилась к близкому ее существу художественному методу. В ее работах появляется совсем иное пространство. Прямая красота национальных декораций, ощутимая теснота и плотность, приближенность героев картин к зрителю сменяется необыкновенной ширью, опустевшей, трепетной и безмолвной, и одновременно сияющей и зыбкой. Музыкальная текучесть соединяется с эпически бездонной созерцательностью.

Работы 1960-х годов, в особенности пейзажи, открыли другую Марию Лизогуб. Этот «излом» биографии художницы стал следствием общей динамики искусства этого времени. Одним из аргументов в пользу этого положения, служит параллельность исканий казахской художницы основным этапам творческого пути знаменитого мастера Украины – Татьяны Яблонской. Как мы уже писали выше, Яблонская тоже училась у Ф.Кричевского.

Окончив институт годом позже, украинский живописец проходит тот же период увлеченности темой детства. Картина «Утро» (1953) обрела статус массовой иконы, многие поколения писали по ней сочинения. Картина «Весна», в которой соединились сентиментальная до приторности сценка счастливого советского детства и потрясающий по трепетности и тональной сложности пейзаж, получила в 1951 году Государственную премию. Обе художницы, несомненно, принадлежат к числу самых ярких мастеров, отразивших тему детства в советском искусстве. В многочисленных их произведениях дети предстают как сокровище, как ипостась чистоты и невинности, обладая способностью проживать обыденные минуты жизни как самое счастливое мгновение. Сама живопись этих полотен – сочная, контрастная, дробящаяся на мельчайшие цветовые «осколки». Оба мастера тоже попали под метлу антиимпрессионистической компании и «исправились», создав произведения, в которых живописные задачи отходили на второй план. Лизогуб в эти годы получила звание заслуженного деятеля КазССР, а Яблонская с произведением «Хлеб» стала лауреатом Сталинской премии.

В описываемый период Яблонская делает более резкий поворот. Увлечшись народным искусством Закарпатья, увидев то, что делают профессиональные мастера этого региона; познакомившись с исканиями художников из Армении, она приходит к упрощенной декоративной манере, чистому цвету лубков и фольклорных произведений. Сама Яблонская позже так описала этот период в своей жизни: «А тут началась «оттепель». Развенчали культ личности. Началось оживление в искусстве. Почувствовала и я тупик в своих картинках «на детскую тематику». Почувствовала и я потребность в активном творчестве. Помогло Закарпатье, его необыкновенно интересная школа живописи. Началось увлечение национальной формой в искусстве. Повальное. Выплыл лубок, всевозможные народные картинки, народное искусство всех видов, бумажные цветы и пр. Я с восторгом верила в то, что нашла, наконец, настоящую точку опоры» [12, с. 30]. Спустя десять лет Яблонская вернется от иллюзорной

декоративности к «ощущению живой, материальной, красивой живописи» [12, с. 30], созданию красочной «плоти» своих картин.

У Лизогуб в конце 60-х нет такого градуса колористической условности. Цвет всегда обладал у нее самостоятельным декоративным и эмоциональным смыслом. Однако в отношении усиления плоскостности она близка Яблонской. Не порывая связи с реальностью, Лизогуб приближается к большему обобщению, символизму не цвета, а мелодичной линии («Хлеб» (1967), «Мерурерт», «Рахат и ее дети» (1966), «Вечность» (1967), «Горянка» Фигуры ее работ тяготеют к фронтальности, на них лежит отпечаток особой элегантности. Пустое пространство; масштабный сдвиг, когда фигуры женщин приобретают колоссальность; ярусная композиция; лики, изображенные строго в профиль, – все это усиливает линейную выразительность, насыщает произведение торжественностью, ощущением стыка бытия и быта. Автор уходит от динамичных композиций, наполненных мощными цветовыми оркестровками и плотностью живописных форм. В колористических созвучиях преобладают любимые в символизме сочетания синих, фиолетовых, розовато-сиреневых тонов. Мерцание пространства стало главной приметой полотен тех лет. Киноведами данная проблематика обозначена следующим образом: «пространственный конфликт шестидесятых правильнее всего определить как распыление. Будто предчувствуя обстоятельства конца, десятилетие избрало символом и субстанцией взвесь, парение, воздух. Не дорога, но пыль над дорогой. Не пейзаж, но повторяющий его туман» [15]. Такое же понимание пространства есть у Лизогуб. В наибольшей степени данная тенденция отразилась в строе пейзажных произведений. Свет, неожиданно вспыхивающий в самых темных участках ранних картин, создающий резкие контрасты и подчеркивающий напряженные цветовые аккорды, заменяется теперь мерцающей атмосферой, равномерным впитывание света красочной поверхностью, создающим особую светоносность полотна.

В пейзаже Лизогуб раскрыла свое истинное внутреннее «я», не таясь и не опасаясь быть обвиненной в формализме. Конечно

же уроки, которые она извлекла в конце 1940-х годов, когда подверглась остракизму со стороны Союза художников СССР, испытанный ею страх, не могли не пройти бесследно. Сам приезд в Алма-Ату тоже мог быть вызван соображениями безопасности. Однако поворот к сезаннизму сделанный ею в конце творческой карьеры, трудно отнести к категории резких скачков или избавления от прежней вынужденной мимикрии. Путь, проделанный Лизогуб в живописи, при всем разнообразии ориентиров всегда последователен. Она сознательно приходила к новым живописным задачам и решала их, открывая новые возможности изобразительной манеры. Думаю, что ее ранние соцреалистические работы были написаны с истинным энтузиазмом и шли от сердца. Эмоциональная природа творца всегда более подвержена массовым мифам и истерии. Даже в них она продолжала развивать заветы своих педагогов, основываясь на динамике и пластичности украинского барокко. Следующим шагом после композиций, близких югенд стилю (модерну), состоящих из растворяющихся в прозрачной среде фигур, плавно стекающих мелодичных линий, стало уже абсолютное превалирование формы над реальностью. В этом случае виды Иссык Куля или чарынские холмы преобразались в стены из тончайших мазков, каждый из которых был призван дополнять и оттенять общую цветодинамическую среду.

Казалось бы, совсем недавно, в 1957 году она пишет картину «Юность», где подробный рассказ о чудесном пейзаже предгорий с яркими цветами, райским жайляу и удивительно нежными оттенками неба проникнут одним желанием – украсить природу, в изобилии показать растворенную в ней красоту, сделать ее мерилом прекрасного в людях. Природа выполняет, таким образом, сюжетную функцию, является средством психологизации обыденной картинки, наполнением ее ощущением счастья и полноты жизни; служит для перевода изображения двух девочек, скачущих на конях, в символические оппозиции человек-природа, вечного и юного.

В 60-ые годы намечается переход от стереотипных образов к авторским, значимым для художницы прочтениям. В пейзажах

этой поры ей важно немедленно транслировать зрителю то редкое чувство абсолютного восторга перед мощью природы. Она понимает, что в этом случае просто нельзя смаковать переживания, строить сложный психологический рассказ, предаваться ассоциациям. Самое главное в этом случае – это целостность впечатления и сжатость формального строя картины. Поэтому Лизогуб выбирает самые экономные и эффективные средства. Что происходит с пространством ее работ? Расстояние между ближним и дальним планом сжимается, пространство начинает восприниматься единой вертикальной стеной. Для обозначения глубины она избирает самые резкие противопоставления теплых и холодных тонов. Поэтому диссонанс синих и охр или красных тонов с зелеными звучит мощным первозданным звуком. Только добившись первого сильного впечатления, Лизогуб начинает «кудесничать» над цветовым строем, предаваясь ювелирной женской работе над валерами. В картине «Вечер под Талгаром» (1960) талгарские холмы распускаются бронзовыми, спаленными солнцем соцветиями земли над изумрудной полоской степи. В «Серебряном Иссык Куле» (1963) вкрапления зеленого и синего в желто-коричневой береговой зоне соединяют землю и воду в неделимое целое. Само озеро и небо сливаются в одну живописную плоскость, в которой художница, сохраняет цвет как материальный элемент, краску. Вместе с тем она преобразует ее в живописную материю, когда цветовые пятна не окрашивают поверхность, а обладают собственной весомостью, свечением тона. Тщательность, с которой она добивалась этой вибрации цвета, в общем строе не считается. Работы кажутся выполненными за один присест, на одном дыхании. Главное – единое протяжное чувство красоты мира, в котором человек и природа теперь не разные половинки, а одно целое. Если раньше у Лизогуб окружение подчинялось рассказу, затем несло в себе символический подтекст, то теперь людские фигурки растворяются в природном мире и становятся неотъемлемым элементом бытия. Для художницы начинает превалировать сама стихия жизни, лишенная любых сюжетов и назидательности.

Творческая эволюция Марии Лизогуб высвечивает те тенденции, которые характерны для казахского искусства на пути от подчинения соцреалистическим догмам к поискам совершенной красоты формы. Лизогуб менялась и развивалась на протяжении всей своей долгой, богатой достижениями художественной карьеры. Незакостенелость взглядов, умение расти и принимать новое во многом были предопределены тем крепким фундаментом знаний, которые она получила в стенах Киевского художественного института. Украинская живописная школа заложила в нее четкое понимание живописной поверхности, необходимости единства и гармонии даже самого напряжённого цветового строя. Она никогда не сводила свою палитру к чистому цвету, условно окрашенной поверхности, хотя все вокруг стали вдруг принципиальными декоративистами. Огромная живописная культура позволила ей оставаться подлинным мастером изобразительного искусства.

Ольга Дмитриевна Кужеленко (1911-2001) родилась в г. Екатеринославе (ныне Днепропетровск), где в 1927-1930 гг. занималась на художественных курсах. В Казахстан она попала, когда ее семья была раскулачена и отправлена на высылку в 1934 г. Будучи в Алма-Ате она посещала студию А. Риттиха. С 1942 г. стала членом СХ РК.

В художественной практике Кужеленко преобладают натюр-морт и портрет. На раннем этапе творчества мастер внесла большой вклад в развитие портретного жанра в Казахстане.

Одним из ранних портретов является портрет мужа, живописца Леонида Леонтьева (1943), в котором делающая первые шаги в искусстве Кужеленко смогла искренно и проникновенно поведать зрителю личную историю.

Произведение воспринимается как страница из дневника, посвященная свободному от работы дню, так как художник заболел и появилось время позировать жене. Удобно устроившись на подушке, он рассматривает наброски. Ясный взгляд, рубашка, которая так идет к его голубым глазам, сосредоточенность, – все эти маленькие черточки складываются в единый образ, наполненный искренним восхищением и любовью.

В автопортрете 1941 года Кужеленко отразила тот быстрый и ласковый взгляд на натуру, которым была наделена сверх меры. Палитра этого портрета более локальна, в ней нет еще того многообразия оттенков, того подтекста, который прочитывается в работах художницы позднего периода. Мастер изображает себя в полном соответствии с «модой» того времени. Короткая прическа и красная косынка – предмет гордости всех девушек 1930-х годов. Кужеленко, правда, выказывает личный вкус, выбрав косынки в крупный горошек. Маленький нюанс подчеркивает независимый склад характера, стремление выделяться и прекрасное понимание того, насколько привлекательными для окружающих кажутся ее голубые глаза, вздернутый нос и пухлые губы. Умение принять себя, другого человека, привычную обыденность вокруг стали главными проводниками художницы на пути обретения славы портретиста. Активный красный цвет – это найденный «камертон», на который «настроено» все полотно, хотя в работе нет явной открытости чувств. Все сдержанно, все – внутри, и только прорывающийся красный в косынке, в румянце на всю щеку будто намекает о жаре души, о внутреннем горении, об огромном потенциале художницы, который будет раскрываться в течение долгих и плодотворных лет.

«Портрет Замзагуль Шариповой в роли Карагоз» (1978) с полным снованием 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 не часто встретишь 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 кульминационному по чувственному и трагическому накалу эпизоду 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 прекрасно 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 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 партитура цвета. 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 автору передать многомерную

трансформацию «образа в образ», великолепно отразив блистательное перевоплощение актрисы в свою героиню.

Значительное место в творчестве Кужеленко занимает натюр-морт. Здесь, как и в портрете, проявилось колористическое дарование художницы – любовь к сложным цветовым сочетаниям, нахождение общего тона картины.

С 1950-х годов художница окончательно обретает свой почерк, сплавливая динамичный мазок и яркий цвет воедино. В натюрмортах предметы становятся осязаемы, драпировки объемней. Пестрые ткани, фрукты, ветки с ягодами в кажущемся беспорядке заполняют холсты. На самом деле, мастер тщательно выстраивает композицию, направляя взгляд зрителя по своей воле. Яркость и насыщенность живописи придают натюрмортам художницы своеобразную подвижность, импульсивность, словно она наделяет их присущими ей активностью и азартом.

Говоря о натюрмортах Кужеленко, нельзя не отметить ее умения подбирать и ставить предметы. Она режиссировала эти постановки с таким тактом к вещам и пониманием общей задачи, что на холсте возникала особая живая атмосфера, неодушевленные предметы смотрелись активными персонажами. Приступая к работе над «Натюрмортом с лимонами» (1967) она аккуратно расставляет фрукты на круглом фаянсовом блюде. Затем выбирает ткань с немыслимым для классических цветовых гармоний сочетанием ярко-желтых, синих и розовых цветов. И тут будто запускается неведомый механизм. Вся композиция приобретает стремительную динамику. Лимоны стараются откатиться как можно дальше от своих чинных «родичей» на тарелке, ручка кувшина выписывает неправильную дугу как изогнувшаяся гимнастка, само тулово «по-маньеристски» вытягивается, изо всех сил пытаясь сдвинуться с места. Декоративная ткань живет совершенно отдельной жизнью, спадая со стола мощными складками-волнами. Постоянное зыбкое движение усиливается туманно-синим фоном, который выписывается Кужеленко с огромной любовью к разнообразию рефлексов.

По-иному воспринимается натюрморт «Ломтики дыни» (1987). Здесь уже нет места той свободе и непринужденности,

с которыми «раскинулись» плоды в предыдущей работе. Все строго продумано и упорядочено. Предметы «молча позируют» художнице, поставленные, согласно ее воле, каждый на свое место. Полупрозрачные желтые занавески вместе с ломтиками солнечной дыни изящно контрастируют с лежащей рядом гроздью черного спелого винограда. Немного ближе к нам – чайная чашка с виноградом и тоненькая веточка белоснежника с каплеобразными плодами. Хрупкость белой чашки усиливается прозрачностью этой веточки, ее «бусинок». В соседстве с насыщенными тонами золотисто-фиолетового из-за своей белоснежной чистоты, будто «обнаженной» сути, она выглядит случайной гостьей. Это сразу же меняет общий тяжеловесно-парадный настрой картины. Кужеленко при ее любви к темным, приглушенным тонам, умела ввести белое пятно, которое сразу делало композицию более легкой и изящной, вносило оттенок летучего настроения, которое было бы трудно обозначить, но легко воспринять и почувствовать.

«Натюрморт с кистями» решен в особом ключе. На светлом нейтральном фоне холста выстроились в ряд, как на плацу, керамические кувшины разных цветов и размеров. В этой картине она не прибегает к звучным аккордам. Общая гамма голубовато-коричневых и зеленых тонов благородно сдержанна. Для художницы было интересно выявить особенность керамики, передать матовость ее поверхности. Для этого по контрасту с нею она ставит большой блестящий поднос, поверхность которого подобна бликующей глади озера, вбирающей в себя окружающие краски.

В натюрмортах с цветами мы наблюдаем присущую украинской школе небарочность, вещественную весомость, использование звучных колористических сочетаний, поэтизацию вещей. С другой стороны, именно с эпохой барокко связан расцвет жанра натюрморта, в котором эстетизируется роскошь, красота форм, богатство красок.

У Кужеленко доминируют не психологически понятные настроения и не отвлечённая идея, а пластические ценности как таковые, интенсивная работа и увлечённость художницы, само качество результата.

Особенно яркими и роскошными были ранние натюрморты художницы. Кужеленко подбирает для них восточные ткани и не стремится к разнообразию букетов, к передаче изящества и тонкости флорального рисунка, к раскрытию «индивидуальности» предмета. Она более привержена к изображению материи, ее изгибов, роста. Звучность одного цвета или понравившаяся форма варьируются в предметах обстановки («Циннии», 1959, «Оранжевый натюрморт»). Вещи выступают как единый класс с общими чертами, в своей повторяемости обретая торжественность и незыблемость. В картинах преобладают насыщенные красные, красно-желтые цвета, многочисленные оборки лепестков. Заметим, что в той же манере она писала и многочисленные оборки, декорирующие национальные платья, к которых часто изображала героинь своих портретов («Портрет Розы Баглановой», «Портрет Аbugалиевой»). И в цветах, и в тканях ей нравилось напластование массы, ее избыточность. То же происходило и с эмоциональным строем. Женские образы Кужеленко озарены исключительной красотой, и в ранних костюмированных портретах, и в более поздних, в которых эта чрезмерная красота находит себе оправдание в особой одухотворенности персонажей («Портрет Г.Жубановой», «Портрет Лидии Блиновой»).

Изображая букеты в поздний период творчества, художница обращается к светлой гамме и стремилась уже к более тонким переходам. Она тщательно и любовно выписывала каждый цветок, представляя его зрителю с самой выигрышной позиции. Среди неприхотливых садовых растений – ромашек и колокольчиков – выделяются круглые чашечки роз, изящные огненные язычки лилий. Вместе они составили целую коллекцию цветущих символов алма-атинских дачных палисадников, сохранив нам обаяние прошлого.

Кужеленко присуще наделение предметов активностью, стремление писать одухотворенные натюрморты, в которых выставленные экспонаты обладают своим характером, «норовом», ведут энергичный диалог друг с другом. Цветы, ткани, вазы, ветки приобретают почти человеческую индивидуальность, словно «предмет воспринял от человека отблеск его таинственной

творческой жизни, сияние его души» [16, с. 5.]. Именно здесь кроется тот источник «интимных сношений между предметом и воспринимающим субъектом», о котором говорил исследователь натюрморта Б.Р. Виппер [16, с.6], что заставляет зрителя по сей день воспринимать мир, запечатленный в натюрмортах Кужеленко, таким родным и близким.

Натюрморт в римско-эллинистическое время визуализировал благочестивое отношение к божествам здоровья, домашнего очага и домовых амбаров. Таким образом, натюрморты можно рассматривать как votivные приношения богам. С этой точки зрения натюрморты Кужеленко не только отражают атмосферу счастья, но и сами по себе становятся неким пожеланием домашнего благополучия.

Иван Яковлевич Стадничук (1913-2000) родился в селе Халам-городок (ныне Городкивка). Работал землекопом в Донбассе. В возрасте 19 лет украинским парнем овладела страсть к перемене мест. Стадничук твердо решил отправиться в путешествие. Выбор пал на самые дальние и экзотические страны, и конечной целью стала Индия. Во время поездки Стадничук заболел в поезде тифом. Его, потерявшего сознание, вытащили из вагона в Бухаре, даже вначале отправили в морг. После выздоровления, благодаря хлопотам землячки – сосланной баронессе Левенталь, оценившей страсть юноши к рисованию, Стадничук идет учиться к скульптору Яну Каземировичу Кучису и вскоре становится студентом 3 курса Ташкентского художественного училища. В 1940 году, успешно окончив училище, поступает в ЛИЖСА им. И.Е. Репина. В 1941 году Стадничук ушел добровольцем на фронт. Командовал минометной батареей, воевал в Польше, Прибалтике и Германии. В Маньчжурии встретил Е. Вандровскую – свою будущую жену, тонкого ценителя искусства, которая в течение долгих лет являлась и музой, и критиком мастера. Союз ярких творческих личностей – именитого художника и известного искусствоведа – способствовал творческому обогащению обоих. После войны, в 1946 г. художник вернулся к учебе. В 1952 г. окончил Академию художеств. По распределению приехал в Алма-Ату. Стадничук сыграл видную роль в развитии искусства Казахстана

как педагог, проработавший в Алма-Атинском художественном училище и студии «КазИЗО»; как организатор акварельной секции СХ, а позже – студии акварелистов «Пятница».

В интервью журналистам Стадничук часто подчеркивал, что родился на Житомирщине, в краю талантов и живописных пейзажей, перечисляя своих именитых земляков – Владимира Короленко, Джозефа Конрада (Юзефа Коженевского), пианиста Владимира Горовица и конструктора Сергея Королева.

Как сын Украины Стадничук не смог пройти мимо темы Тараса Шевченко. В 1963 он пишет триптих, который сегодня хранится в Национальном музее Тараса Шевченко в Киеве. Эмоциональный накал и раскрытие духовного величия кобзаря выдвигает это полотно в ряд философских живописных произведений, посвященных кобзарю. Центральную часть триптиха занимает изображение мальчика со свирелью, за которым плетутся отощавшие, изнуренные долгой работой волы. У одного из животных можно явственно различить кровавую слезу на морде. Волы идут за мелодией – свирелью ребенка, идут за поэтом, который верит, что сможет вывести этот покорный, парализованный равнодушием и покорностью к рабству «люди».

Помимо этого полотна Стадничук писал работы на исторические темы, например, посвященные Сократу, князю Святославу Всеволодовичу. Стадничук любил работать на родине. Именно в Городкивке у художника возник замысел создать картину «Бальзак». Он сделал зарисовки в костеле в Бердичеве, где французский писатель венчался с Эвелиной Ганской, писал виды Верховни, где жил и творил мировой классик.

Стадничук обращался к пейзажу, тематическим полотнам, исторической картине, но главенство в его жанровых пристрастиях принадлежит портрету и натюрморту. В самом начале своей творческой карьеры в Алма-Ате он был очарован новыми для себя местами и писал воздушные пейзажи и городские зарисовки. В них проступает графическое обучение Стадничука в Академии в классе К.И. Рудакова. Окончивший академию как график, Стадничук работал на стыке двух видов искусства. В 1952 году он создал ряд пропагандистских плакатов («Только

марксизм-ленинизм делает науку творческой», «Женщины в колхозе – большая сила» и др.). Легкость и раскованность живописных полотен идет от графического прошлого. Незамысловатые сюжеты, связанные с прогулкой дошколят, привычные виды городских улиц осенью, аллеи парка решены в неожиданно острой и динамичной манере, с переходами тона, переливами цвета, резкими ракурсами. Цепкий взгляд позволил запечатлеть мимолетное явление во всей прелести новизны и свежести, свойственных первому впечатлению. Возникает особая атмосфера «светоносности» пейзажей («День начался», 1958), поэзия эфемерности, мотив света переводит действительность с натурального на символический уровень, трактуя городской пейзаж как идеальное райское пространство.

Подобный вектор постижения природы Стадничук демонстрирует и в портретной живописи. Ранние работы связаны с новым этапом развития данного жанра, когда обязательность портретной формулы изображения героя, видного деятеля и пр. сменяется живым интересом к повседневным лицам, наделенным непосредственной реакцией и неповторимым характером. Серьезность, застылость, непроницаемость для зрителя обликов людей-типов уходит в прошлое. Главным героем становится живой современник. Женский портрет эволюционировал в данном направлении наиболее быстрыми шагами. Стадничук с удивительным чутьем отразил этот процесс в своем творчестве. В картине «Портрет колхозницы» (1954) изображена молодая украинка в ярком платке и нарядной вышиванке. Энергично повернутое к зрителю лицо все же не предполагает прямой контакт или вопрошание. Девушка смотрит куда-то вдаль, ее мечтательный взгляд скользит мимо. Платок плавным изгибом оттеняет строгую вертикаль лица и акцентирует горделивую посадку чуть запрокинутой головы. Естественность позы, жеста, легкая полуулыбка являются следствием новой портретной концепции живописи середины 1950-х годов. Портрет – прежде всего изображение прелестной молодой девушки. Возможно, она является знатной труженицей, что было значимо для прежних лет. Стадничука же этот факт мало волнует. Зритель испытывает наслаждение

перед красотой юности, блистательно переданными фактурами тканей. Гедонизм, чувственное постижение прекрасного подчеркивается тем вниманием, которое художник уделяет узорной вышивке рубашки, трепещущим цветовым пятнам на платке. Однако такое любование вещностью не снижает одухотворенности образа. Благодаря свободной манере письма фактура холста ощущается как очень зыбкая подвижная материя, пронизанная движением мазков. Стадничук словно растворяет героиню в густом мареве, вокруг лица создается своеобразное sfumato, скрадывающее границы. И лицо, и фон, и одежда преобразуются в единую искрящуюся материю. Неуловимая переливчатость живописи сопоставляется с состоянием души, многообразными нюансами душевных движений. Казалось бы, простой по замыслу портрет под кистью мастера предстает не только привлекательным зрелищем, но является образцом передачи эмоционального настроения героини.

Часто героями художника становился креативный слой. Художнику было всегда интересно передать отблеск божественного огня творчества, повышенную эмоциональность такой породы людей. Его привлекали духовные лидеры. Стадничук часто в изображении творцов обращался к композиционному портрету, в котором окружение играет важную роль в постижении образа. В погрудном портрете своего учителя Яна Кучиса (1957), он изображает мастера, работающего над эскизом скульптуры дехканина. Фигурка дехканина с мотыгой в минуту отдыха, гибкая, почти невесомая, оттеняет сосредоточенный профиль Кучиса, его массивную фигуру. В сравнении с изящной вещицей, которую лепит скульптор, его лицо кажется еще более спокойным и мужественным. Связующим звеном между разными по характеру частями композиции становятся руки мастера, нервные и чуткие, привыкшие как к тяжелой, так и к ювелирной работе. Таким образом, антураж не только не отвлекает от портретной концепции, но и помогает высветить главные черты характера.

В портрете великого музыканта М. Ростроповича художник вновь главное внимание уделяет рукам. Их маньеристический

изгиб еще больше усиливает обостренность духовного состояния героя.

В портретном творчестве, даже в парадных портретах («Портрет академика Тихова», 1957, «Портрет Рощина», 1957) Стадничук никогда не скрывал своего заинтересованного взгляда, эмоционального постижения личности. В общем строе портретов поэтому сквозило внутреннее напряжение, усилие духа, мысли, подчас, чистая экспрессия, осеняющие героев.

Простодушное доверие ко всему существу проявляется в натюрмортах Стадничука. В середине пятидесятых, он, молодой выпускник Академии, пишет цветочные феерии на тему самых заурядных предметов быта. Его любовь к вещам, к осязательности предметной плоти проявляется даже в том, что мастер никогда не делил вещи на достойные или недостойные попасть в картину, смело включая в композицию бутылку шампанского или модные в то время китайские термосы. Все, что окружает человека, становится объектом пристального внимания художника. Избыточность его натюрмортов всегда очевидна. Вот бутоны роз раскрываются как огромные пушистые блюдца. В банки или кувшины он ставит немислимое количество цветов. Тяжелые кисти хранит в нежнейшей вазочке, и они вот-вот грозят опрокинуть ее. Для Стадничука значим этот неукротимый дух предметов, их активность, наполненность мощной энергией. В 1980-ые годы мастер стал изображать предметы с самой верхней точки зрения, полностью распластывая их поверхность на плоскости холста, без какого-либо перспективного сокращения в глубину, словно получив новый плацдарм для демонстрации вещей. Ему мало показать аккуратную четвертинку арбуза; он добавил еще половину, а к ним в придачу – круглую дородную тыкву. Здесь чувствуется не только пиршество, триумф снеди, а страстная влюбленность в натуру, желание максимально приблизиться к вещному миру, чтобы понять внутреннюю структуру всего бытия. Крестьянская закваска художника проявляется в этом умении почувствовать и явственно показать крепость, предметов, полноту жизни в них заключенных. Они также экспрессивны и деятельны, как и герои его портретов.

Произведениям Стадничука были присущи неисчерпаемый оптимизм, мажорное звучание живописи. Это жизнеутверждающее начало искусства он не утратил до конца своих дней.

Особое место в графике Казахстана занимает творчество харьковских мастеров, эвакуированных в годы Великой Отечественной Войны в Алма-Ату. Каждый из них, связав, пусть и ненадолго, свою судьбу с нашей страной, оставил свой след в культуре.

Список харьковчан, оказавшихся в эвакуации в Алма-Ате внушительен, как по количеству, так и по значимости представленных имен: Б. Аверин, Б. Белопольский, С. Беседин, Б. Бланк, Л. Блох, И. Бойченко, М. Головатинский, Е. Гольдштейн, И. Дайц, Н. Карповский, В. Касьян, О. Кудрявцева, М. Лысенко, Л. Муравин, И. Рык, И. Сирота, Г. Тростянка, М. Фрадкин, Л. Худяк, Д. Шавыкин.

Город Алма-Ата был абсолютно не приспособлен к приезду такого большого количества народа. Весь жилищный фонд Союза художников состоял из одноэтажного здания и одного жилого дома во дворе. Проблема расселения прибывших стала одной из самых сложных в череде трудных военных будней. Харьковчане, прибывшие позже московских и ленинградских художников, были вынуждены поселиться не в Алма-Ате, а в ближайшем Талгаре. Зимой 1942 года не хватало самого необходимого – еды и тепла. В письме-ходатайстве от 4 апреля 1942 года в ЦК КП(б) Казахстана так описываются условия их размещения: «В пригородной зоне города Алма-Аты, в Талгаре сейчас размещены 14 семейств виднейших художников Украинской ССР. Оторванность художников от города не дает им возможности полностью заняться творческой работой. Кроме того, в подавляющей части художники размещены в колхозных избах, вместе с семьями домохозяев на земляном полу, без света...художники лишены топлива и хлеба, выдаваемая по сниженной норме мука не может быть утилизирована в связи с невозможностью выпечки» [16, л.7]. Некоторые, к примеру, И.А. Дайц вообще не имели жилплощади и с семьей в 3 человека ютились в помещении самого Союза.

Эвакуация, таким образом, превращается в вынужденную ссылку, в оторванность от мира, без всякой возможности для активной деятельности. Отмечу, что больше всего художники просили материалы, пластилин и гипс для скульптур, линолеум, медь и цинк для работы над гравюрами. Однако трудности не сломили дух. С огромным трудом добывались кисти и краски. Подчас на них меняли необходимые для выживания продовольственные карточки. Харьковские художники продолжили творить. Среди произведений, созданных не благодаря, а вопреки обстоятельствам, особенно заметны произведения Адольфа Страхова-Браславского, Марка Фрадкина, Наума Карповского. Для осознания того воздействия, которое, несомненно, оказали мастера украинской школы в военный период, мы остановимся на творчестве этих мастеров.

Адольф Иосифович Страхов принадлежал к числу деятелей универсального таланта. Он был блестящим плакатистом, прекрасным скульптором, талантливым иллюстратором произведений Т. Шевченко, Ф. Достоевского, Л. Толстого, С. Степняка-Кравчинского, А. Куприна, М.Твена, П.Тычины. Многогранность натуры опиралась на один мощный фундамент аналитического и вместе с тем чрезвычайно эмоционального дарования. Сразу узнаешь Страхова и в гуашах, и в плакатах, в книжных рисунках, в бюстах – во всем, к чему прикасалась рука художника. Адольф Страхов родился в Екатеринославе (ныне Днепропетровск). Свое признание он осознал очень рано, став участником художественных выставок с 15-летнего возраста. В 1913-1915 годах учился в Одесском художественном училище (по классу скульптуры). В 1922 году переехал в Харьков, был назначен главным художником Государственного издательства Украины. В 1930-ые годы Страхов создает великолепный экспрессивный бюст Тараса Шевченко, ставший моделью для множества копий. Как скульптор Страхов также является автором крупных памятников М.И. Глинке в Запорожье (1955), С.М. Кирову в Макеевке (1959). Его карьера плакатиста была чрезвычайно успешной. Он принимал участие во многих выставках, в том числе – в Международной выставке декоративного искусства в Париже, плаката – в Париже,

Гамбурге, Вене. Его военные плакаты принесли ему звание Народного художника Украины (1944).

Однако послевоенная деятельность художника все-таки оставалась в тени, он не имел ни шумной славы, ни всеобщего признания. Казахский период мастера является важным отрезком его творческой судьбы. Как вспоминает жена художника, «Адольфа Иосифовича Страхова – еврея по национальности, да еще с таким неблагозвучным для того времени именем, когда Гитлер был у всех на устах, в тридцатые годы предпочитали не вспоминать. В это время он очень много работал «для себя», для души. Это были работы маслом, акварелью, гуашью, по большей части пейзажи. И это, вероятно, лучшее, что он в своей жизни создал. Когда началась война, Адольф Иосифович ушел на фронт, вскоре был ранен и отправлен в госпиталь в Среднюю Азию. Я была там же в эвакуации, и мы встретились. Его демобилизовали, и мы оставались в Средней Азии, пока не освободили от немцев наш родной Харьков. Большую часть работ, которые он здесь сделал, нам удалось привезти домой в Харьков» [18].

Работа над пейзажами в Казахстане стала для художника органически необходимой формой существования. Свою мощную силу и неиссякаемую жажду творчества он отдал скромной теме – изображению провинциальных степных уголков, ландшафтов Талгара, в которых жизнь человека и природы представлены в неразрывной связи, а их непритязательная и бедная красота пронизана поразительным чувством просветленности и обретения гармонии.

Изображенная Страховым казахская зима предстает как снежное и холодное время, бесконечно тоскливое, не имеющее ни начала, ни конца, в котором особенно четко осознаешь свою малость перед природными силами. Зарисовки с натуры, в которых Страхов старательно фиксирует быт – деревянные избы, стога сена, женщин, несущих ведра с водой; вдруг оборачиваются масштабной саге о бесконечном одиночестве.

Страхов изо дня в день писал один и тот же невзрачный пейзаж, тоненькую полоску человеческого бытия, почти неразличимую посреди подступающих вплотную горных пиков. Это

многократное повторение, пристальное вглядывание в один и тот же мотив приводило к удивительному результату. Художнику словно открылась неодинаковость снега, возможность обозначить его десятком определений. «Читать снег – это все равно, что слушать музыку. Описывать то, что прочитал – это все равно, что растолковывать музыку при помощи слов. В первый раз это сродни тому чувству, которое возникает, когда обнаруживаешь, что ты не спишь, когда все остальные спят. В равной мере одиночество и всемогущество», – говорится в современном популярном романе [19, с.24]. Такое неспешное, медитативное погружение в казахскую природу позволило художнику воспринять суть национального пейзажа, попытаться передать его внутреннюю тональность. Пейзажи Талгара перерастают быт, голодную неустроенность и скудость впечатлений, превращаясь в своего рода философский трактат о великолепии бытия. Вещи, сделанные на первый взгляд в реалистическом ключе, при ближайшем рассмотрении оказываются чем-то иным, не вмещающемся в рамках правды жизни и отражения действительности.

Судя по этим маленьким графическим работам, художником владело совершенно особое чувство времени. В тылу, где происходившее в родных местах, вызывало еще большую горечь от невозможности прямой помощи и действия, он очутился в ситуации, кажущейся неразрешимой. Затерянный в далеких степных просторах, без ощущения скорой победы, полной неопределенности своего положения. Для того, чтобы морально выжить, видимо, нужно было становиться философом. Страхов объединяет рисунки в цикл, вплетая их в одну бесконечную протяженность времени. В ней «Первый снег» обязательно заканчивается «Последним снегом», и педалируется извечная цикличность, движение времени. Эта своеобразная динамика времени противостоит у мастера затянувшемуся периоду безвременья, вечной стужи. Даже в небольшом рисунке «Горная сюита» Страхов смог трансформировать подробнейший рассказ об отрогах Алатау в произведение, по суггестивности и напору схожее с масштабным живописным полотном. Присущая ему музыкальность считается не только благодаря названию. Он сознательно избирает

и выдерживает единый ритмический пульс, повторяя и все более акцентируя один мотив – горного массива как множественного, переливающегося разными цветами и искрящегося под солнцем бесконечного ряда небесных арок. Они устремляются в глубину, вызывая в памяти единое пространство храма, их пролет ширится, обволакивая все больше воздуха, а вместе с ним, к концу усиливается чувство, нагнетается напряженность, и возникает та трепетная пульсация, которая присуща классическим музыкальным произведениям с торжественным финалом.

Как крупный плакатист график умел моментально донести до зрителя основную идею, выпукло показать главный персонаж. Им стали казахские горы. Они не только буквально, но и символически, определялись как центр мира. Подобное он всегда делал в плакатах. Например, в хрестоматийно известном плакате 1924 года «В. Ульянов (Ленин)», где есть огромная, выполненная как единая плоскость красного, фигура вождя, указывающего верную дорогу товарищам – крошечным людишкам, копошащимся у его ног.

Огромный опыт, который был за плечами у мастера позволил ему в далекой от творчества обстановке создать вещи, осененные вечными идеями о сущности бытия. Горные гряды Алатау, подступающие к людским домишкам («Горная сюита», «Ясный день. Талгар», 1942), вызывают сложную гамму чувств и художественного волнения благодаря идеальной работе над формой. Они абсолютно пластичны, реальность претворена в идеальный знак природы. Здесь Страхов продолжил избранный им в молодости путь кубиста, который видит за внешней оболочкой суть. За горами, изображенными Страховым, стоит абсолют, первичная форма, некий архетип. Но в этот момент художник останавливается, не смея преступить черту и исказить натуру. Такое же приближение к первоосновам, к выверенной структуре он демонстрирует в кубистическом изображении молодой женщины на плакате 1926 года «Раскрепощенная женщина – строй социализм!». Несмотря на кубистические выпуклости и сколы девушки в косынке, держащая стяг с красным знаменем, не теряет индивидуальность, характерные черты лица и прически. Однако

все личное убирается художником, происходит что-то близкое процессу кристаллизации главных черт строительницы коммунизма. Не случайно, сегодня этот плакат активно используется в качестве иллюстративного материала для изданий, посвященных социокультурным проблемам эпохи тоталитаризма. То же он сделал и в казахских этюдах. Неповторимая красота и своеобразие ландшафта не теряется, а наоборот подчеркивается в невыблемом, исконном строении горных структур.

В аспекте взаимосвязей украинской и казахской художественных школ интересны творческие опыты М.Фрадкина, который в годы эвакуации работал над иллюстрированием казахской сказки «Сорок небылиц». Моисей Залманович (Михаил Зиновьевич) Фрадкин (1913-1973) в 1929 году закончил Харьковский художественный институт. Работал в жанре станковой и книжной графики, в основном в технике ксилографии и линогравюры. Прекрасный дар анималиста позволил графику создать запоминающиеся и точные портреты животных-героев казахской сказки. «Импозантный» гусь в малахае с саблей; заяц в щегольских сапожках, с удивлением вынимающий стрелу, которая отскакивает от его шкуры, не причиняя вреда, – все они вместе составили зверинец, в котором достоверно переданный облик зверьков сочетается с фантастическим сказочным повествованием. В каждом животном автор педалирует одну черту – горделивую статью гуся, воинственность зайца, делая их образ абсолютно понятным для восприятия детской аудиторией. В качестве темы одной иллюстрации графиком был избран вдохновивший его образ Жеруыка, изобразив на овечьей спине большое гнездо с птенцами, около которых суетятся родители.

Карповский Наум Павлович в 1944 году за заслуги в подготовке 2-ой республиканской выставки в Алма-Ате был награжден званием Заслуженного деятеля Каз ССР. Наряду с замечательными портретами Жамбыла и генерала Панфилова Карповский много работал над Агит-окнами. Некоторые из его плакатов хранятся сегодня в Казахском государственном музее изобразительного искусства имени А. Кастеева. Главная задача, которую ставил перед собой художник, – сделать свои яркие

изобразительные послания абсолютно понятными массам. Для этого он обратился к поэтике фольклора. К примеру, в плакате «Победа» он показал советского воина как великана, батыра, возвышающегося над крохотными шпилями и куполами немецких кирх, осеняя эту землю красным флагом. Возможно, исследователи тоталитарных режимов узрели бы в этом произведении визуальную «оговорку», неосознанное проявление «красной угрозы» цивилизованному западному миру, но для казахского зрителя, привыкшего к эпическим героям, такая гиперреалистичность была очень близка и работы Карповского имели огромный резонанс.

Харьковский живописец и график, Заслуженный деятель искусств Украины Сергей Фотиевич Беседин (1901-1996), имея за плечами огромный организаторский опыт, возглавил во время эвакуации живописную секцию Союза художников Казахстана, курировал выставку «Великая Отечественная Война» 1943 года. «Самым значительным явлением изобразительного искусства этого времени» назвала Г. Сарыкулова в монографии, посвященной казахской графике, выставленные на этой экспозиции 13 листов серии «8-я гвардейская стрелковая дивизия» [20, с.45], а современники сравнивали эту серию с репинским наследием. Казахский период Беседина также ознаменовался рядом карандашных рисунков. Прекрасные зарисовки казахского быта он сделал, посещая госпиталь в Яна Кургане, и хотя некоторые художники при обсуждении были недовольны, что он не показывает новый Казахстан, а ограничивается архаикой с ишаком, для нас этот пейзаж сохраняет живой пульс прошлого. Среди рисунков особенно интересен «Портрет скульптора Х. Наурызбаева» (1949). Волевое лицо молодого человека буквально «слеplено» несколькими штрихами. Нелишним будет вспомнить, что герой этого портрета получил свою путевку в искусство именно благодаря мастерам из Харькова. В 1945 году Наурызбаев поступил на скульптурный факультет Харьковского государственного художественного института, куда его пригласила доцент отделения скульптуры Ольга Николаевна Кудрявцева. Под ее руководством в годы обучения в Харькове он создал первую большую

работу «Молодой шахтер», ряд композиций на национальные темы: «Көкпар», «Юноша с беркутом», «Встреча победителя». Ольга Николаевна познакомилась с талантливым юношей еще в Алма-Ате. В 1942 году ее пригласили в обком партии посмотреть работы казаха-самоучки. Кудрявцевой они понравились, и она согласилась взять шефство над молодым человеком, приехавшим из глуши. В течение лета Кудрявцева подготовила юношу к поступлению в художественное училище Алма-Аты, а потом добивалась, чтобы его отправили учиться в Москву, так как скульптурного отделения в Казахстане не было. Благодаря ее усилиям в Казахстане появился первый скульптор Хакимжан Наурызбаев. Этот пример символичен. Украинские мастера провели в эвакуации недолгий период времени, многие стали возвращаться уже в 1944 году, однако начало, положенное художественным связям между нашими странами, чрезвычайно благотворно сказалось в развитии искусства Казахстана в последующие годы. Интерес к импрессионистической живописи, понимание роли света в искусстве, использование агитационных плакатов как образцов для развития графики в определенной мере были подготовлены усилиями харьковчан.

Сергей Васильевич Кукуруза родился в селе Приворотье Каменец-Подольской губернии в 1906 году. Умер в 1979 г. в Каменец-Подольске. Учился в Киевском художественном институте (1930-1934), в Московском художественном институте на графическом факультете (1936-1940). Работал для издательств, газет и журналов. Репрессирован в Москве в 1941 году за «обсуждение военных действий». Был приговорен к 7 годам ИТЛ. Срок отбывал на строительстве Актюбинского завода ферросплавов. Работал художником и заведующим библиотекой. В лагере потерял правый глаз. Освобожден в 1947 г. Принят художником-постановщиком в Актюбинский государственный театр драмы. С 1948 г. – художник рекламы областного кинотеатра. Преподавал рисование в Актюбинском училище. В 1972 г. переехал из Казахстана в Каменец-Подольский.

Уже в годы службы в Красной армии рисунки и гравюры С. Кукурузы впервые появляются в газетах Киевского военного

округа и центральной печати. В 1930 году С. Кукуруза был принят в Киевский художественный институт. Его учителем стал знаменитый М. Бойчук. С первого курса института он вступил в АРМУ. В 1936 году С. Кукуруза перевелся в Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, Его наставниками стали знаменитые русские графики А. Кравченко и М. Моторин. В годы учебы Кукуруза продолжил работать над темой, связанной с буднями Красной армии (серия «Красная армия в лирике», 1937). К 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина в 1937 году им было выполнено несколько гравюр и портрет Пушкина. Дипломной работой стала серия иллюстраций к повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». В 1940 году, получив диплом и преисполненный надежд на будущее, Кукуруза начал свою творческую профессиональную деятельность, которую прервали арест и ссылка. Как отмечалось в каталоге юбилейной выставки «произведения, выполненные, художником в Казахстане представляют самый значительный период его творчества. Первое, что неизменно обращает на себя внимание при сравнении гравюр казахстанского периода с его прежними работами – это цвет. Увлечения цветной гравюрой, несомненно, связано и с тем, что в Казахстане С. Кукуруза стал резать почти исключительно на линолеуме, лишившись труднодоступного здесь материала – дерева, к которому он прежде больше привык. Вынужденный к такой перемене он скоро понял, что этот сравнительно «молодой» материал в руках современного графика может быть даже более гибким средством многоцветной гравюры, чем классическая ксилография» [21, с.12]. Необходимо сделать небольшую поправку к этому верному наблюдению. Напомним, что учитель Кукурузы Михаил Моторин был выдающимся продолжателем русской школы цветной линогравюры. Кукуруза использовал этот богатейший опыт и развил его в казахский период. Мастер в творчестве мыслил как резчик по дереву. Его более всего привлекали такие качества, как стабильность и выверенность ксилографии, свойственный ей суровый стиль, прямолинейность и патетика, обобщенный и экспрессивный образ.

Киевский учитель М. Бойчук отстаивал идею единства пластических искусств, его последователи изучали и осваивали различные техники, работали в области монументальной и станковой живописи, станковой и книжной графики, декоративно-прикладного искусства. Кукуруза после освобождения служил театральным художником в Актюбинском государственном театре, рисовал киноафиши для кинотеатра. Его графика вобрала этот разнообразный опыт. Свидетельством вышесказанного стала линогравюра «Девушка и маки» 1959 года. В этот период Н. Хрущев разворачивает ряд проектов по развитию и обновлению хозяйства. Плакаты того времени призывают к автоматизации производства, достижению высоких показателей урожая. Рассматриваемая линогравюра по своей скупой стилистике, откровенной плакатности образа восходит к этой графической пропаганде. На этом сходство заканчивается. На листе девушка казашка изображена не с привычным стогом сена или початками кукурузы в руках, а с великолепным букетом маков. На голове девушки – веночек из ромашек. Эстетическое начало возобладаало над социальными задачами. Лист воспринимается как вспышка ностальгии, отражение воспоминаний об Украине, тоски по красоте и романтике национального уклада. Кукуруза соединяет знаковые приметы украинского – веночек, переброшенную через плечо длинную косу и точно срисованные с традиционных орнаментов украинских вышиванок маки, – с казахским женским типажом. В едином образе сплелось знакомое и любимое с детства и то, что дорого здесь и сейчас. Обыденное, столь любимое графиком, здесь действительно монументализируется, маленький графический лист становится вровень фреске (опять-таки уроки Бойчука!), чтобы возвыситься до высокого обобщения. Эта гравюра могла бы стать зримой метафорой процесса взаимосоединения разных культур в творчестве украинских мастеров, обретенный ими «мультикультурализм», который связывает между собой разные народы, традиции и ментальности.

Среди образов известных деятелей особенное место занимает портрет яркого русского поэта- «деревенщика» Павла Васильева, уроженца город Зайсан. Тонкая моделировка черным штрихом

позволяет придать особую выразительность взгляду, усилить впечатление аристократичности и изящества, подчеркнув чистый и высокий лоб, точеные черты лица, гордую посадку головы. Перед нами действительно портрет поэта, натуры мятущейся, обуреваемый вихрем раздумий и предчувствий. Свет и тень борются в этом листе, погружая нас в атмосферу ожидания и тревоги. Мастерство Кукурузы ощущается в каждом прикосновении к листу; в раскованной, словно возникающей, как импровизация, мелодии штрихов. Штрихи могут сгущаться до почти черного пятна, чтобы почти исчезнуть в его мраке, то начинают трепетать, как неровные всполохи огня, озаряя духовным светом лицо. Таким же продуманным является использование цвета. Сравнивая фотографию, которая послужила отправной точкой для гравюры, с графическим изображением видишь, насколько усилил Кукуруза нервное, сложное и противоречивое в простоватом, упрямом лице поэта. Кротость лика, воспроизведенная Кукурузой, близка концепции милосердия, исповедуемой Васильевым. Кукуруза, сам обвиненный в чудовищных грехах перед тоталитарным режимом, ощутил дыхание адского огня, испепелившего судьбу великого поэта. Травля Васильева, в ходе которой его обвиняли в белогвардейщине и защите кулачества, трагически закончилась расстрелом по обвинению в принадлежности к «террористической группе», якобы готовившей покушение на Сталина. Не случайно, таким же увидел Васильева еще один каторжанин советского призыва – Варлам Шаламов: «В Васильеве поражало одно обстоятельство. Это был высокий хрупкий человек с матово-желтой кожей, с тонкими, длинными музыкальными пальцами, ясными голубыми глазами. Во внешнем обличье не было ничего от сибирского хлебороба, от потомственного плугаря... Синие глаза Васильева, тонкие ресницы были неправдоподобно красивы, цепкие пальцы неправдоподобно длинны...» [22].

Непримиримое противостояние идеалов поэта и репрессивной машины деспотического государства наиболее отчетливо график раскрыл в серии работ, посвященных великому Т.Г. Шевченко. Начиная с 1960 года, Кукуруза неоднократно обращается к образу великого кобзаря, создавая гравюры «Шевченко

прощается с деревом», «Шевченко на берегу Арала», «Шевченко в гостях у акына», «Шевченко у башни Кармелюка». Особой напряженности и философского осмысления трагедии сосланного поэта он достигает в серии, посвященной пребыванию Шевченко в Орске. «В Орской крепости, Шевченко провел несколько лет среди грустной, однообразной местности: обнаженные серые горы, тощие речки Урал и Ор, а за ними выжженные зноем, засушенные ветром киргизские степи... При всем этом Тарасу Григорьевичу было запрещено даже писать и рисовать. «Вы непременно рассмеялись бы, пишет он про тогдашнее свое положение, если бы увидели меня теперь; вообразите себе неуклюжего гарнизонного солдата, растрепанного, небритого, с чудовищными усами – и это буду я! Смешно, а слезы катятся» [23]. Так просто описал И.Бунин изматывающую своей однообразностью и бессмысленностью повседневность периода «неволи» поэта. Крохотный Орск, лишенный всяких примет городской жизни – людских хлопот, торговли, ремесла, – сразу же опустошил Шевченко своей необыкновенной тишиной: «мне сделалось грустно, невыносимо грустно, как будто меня бог знает какое несчастье ожидало в этой крепости, а страшная пустыня, ее окружающая, казалась мне разверстою могилой, готовою похоронить меня заживо... Подъезжая ближе, я думал (странная дума), поют ли песни в этой крепости, и готов был бог знает, что прозакладывать, что не поют. При такой декорации возможно только мертвое молчание, прерываемое вздохами, а не звучными песнями» [24]. Кукуруза, побывавший в этих местах и создав воистину портрет местности, точно передал ощущение редкого безмолвия. Его листы выстроены очень лаконично и скупо. Ближний план, где изображается поэт, – затем полоска воды и, наконец, – давящее небо. Простейшая и понятная конструкция листа. Никаких резких диагоналей и динамики, никакой подвижности внутри листа, словно, Кукурузой овладело желание зримо передать тот мотив томительного бездействия, сна души человека и природы, как смерти. Этот мотив возникает в стихах, написанных Шевченко в Орской крепости – «Проходят дни, мелькают ночи// Вот лето минуло уже// Пожухли листья. Гаснут очи// И думы спят

в больной душе// Внутри все дремлет. Я не знаю// Живу ли я, иль доживаю» [25].

Вроде бы буколическая сценка лежащего на траве поэта с томиком стихов при внимательном взгляде оборачивается томительным переживанием вечера, гаснущих красок природы, переданных с удивительной точностью в нагнетании штриховки неба, пустого неба и такого же одинокого состояния полулежащего, почти сломленного человека. Кукуруза в ранних работах не был склонен к драматическому толкованию изображенных событий, к глубокому обобщению, остроконфликтной атмосфере. Подобное обращение к труднейшим задачам образной трактовки чрезвычайно сложно в графике. В данной ситуации Кукурузе помогло не только его мастерство гравирования, но и личный опыт страдания, который усилил его чуткость к духовной стороне жизни изгнанника. Ощущение отторгнутости от родной земли, «заброшенности» в чужой, жестокий и враждебный мир, чувство сиротства, одиночества отражены в его графике.

Даже если в ландшафт привносятся элементы экспрессии («Шевченко в Уральске»), по контрасту с его динамикой, с испещренным светлыми штрихами пространством Кукуруза так садит героя, отяжеляя фигуру черным тоном, что физически чувствуешь, как трудно кобзарю будет распрямиться. Показывая Шевченко со спины, график одним только трагическим ее изломом, очертив согбенный под невидимой тяжестью терзаний силуэт, передает отчаяние, которое владело поэтом. В листе «Шевченко на Урале» он делает пейзаж уже более романтическим. На смену неспешному течению времени приходит показ выдвигающегося в реку утеса, по которому стремительно, словно желая остановиться на самом краю, шествует Шевченко. Психологическое напряжение передает игра линий, которые струятся единым потоком, затем сталкиваются друг с другом и внезапно замирают, чтобы затем резко очертить немислимые по конфигурации облака. В этой серии Кукуруза приближается к своему учителю А. Кравченко, обладавшему даром внести в элементарную композицию романтическую взволнованность и захватывающую интригу. Как рознятся рассматриваемые графические работы

от первых листов Кукурузы, в которых властвует неподвижность народных картинок, почерпнутая им от школы М. Бойчука. Лист из серии «Красная армия», к примеру, С. Кукуруза строит как фронтальную композицию вокруг четкого центра, приходя к зеркальной симметричности фигур, к построению идеального мира, характерного для византийских фресок. Именно в таком ключе, по мысли бойчукистов, должны были решаться произведения на революционную тему. Если бы не лежащее строго по горизонтали ружье и военное обмундирование героев эту сценку можно было бы принять за графическое переложение сказочного сюжета о прекрасном уголке земли с добрыми хлопцами и волшебными конями. Устремленность С. Кукурузы к сюжету, пусть самому незамысловатому, общая статичность и наивность восприятия мира останутся в его арсенале. Почерпнутые у А. Кравченко уроки экспрессивного мастерства за десятилетие ссылки, если не забылись, но были отодвинуты в дальние уголки сознания за ненужностью, тогда как ясное, почвенное искусство, которое он воспринял в Киеве, оказалось наиболее близким его лирической интонации, умению воспринимать незначительные вещи и незамысловатые события с мудрой наивностью. Свое мировидение он передал актюбинским ученикам, научив видеть в простом сюжете идеальное начало, достойное преклонения. В такой тональности сделаны его многочисленные листы с видами Актюбинска и Уральска, певцом которых он останется в казахской графике.

Дячкин Андрей Андреевич (1930 г.р.) родился на станции Лозовая в Донецкой области Украины. В 1950 году окончил Ворошиловградское художественное училище. Окончил графический факультет Харьковского художественного института (1945-1956). С 1956 жил в Казахстане. Преподавал в Алма-Атинском художественном училище им. Н.В. Гоголя (1957-1960). В 1981 году ему было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР. После почти сорока лет творчества, связанных с нашей страной, в 1993 художник переехал в Москву.

Дячкин оказался в Казахстане вместе с теми людьми, которые в порыве романтики и бесстрашного энтузиазма поехали преобразовать бескрайние степи. Освоение целины наряду с огромным

модернизационным прорывом привело к необратимым последствиям в выверенной экосистеме кочевников. Не касаясь всей проблематики этого сложного и масштабного исторического явления, обратимся только к одной его стороне, которая получила свое яркое преломление в искусстве тех лет. Речь идет о небывалом пафосе преобразования природы, который позволял ощутить себя равным каким-то огромным величинам, космосу, мирозданию. Описываемое ощущение шло изнутри, и ни в коей мере не насаждалось политтехнологами. Обращение лирического по своей натуре художника к монументальным индустриальным пейзажам не было данью государственному заказу, а отвечало внутренним переживаниям. Возвышенно-монументальный стиль стал подлинным отражением активного, деятельного духа времени, задававшего направление мыслей, а также физически наполнявшего неустанной энергией каждую клеточку тела. В конце концов, искусство более точно и глубоко свидетельствовало о переживаемом людьми этого поколения духовном опыте, чем любые передовицы и партийные воззвания.

Что делает Дячкин, попав в Казахстан? Он перемещается по огромной республике, «заглядывая» в самые дальние уголки. Пишет серии, посвященные новым совхозам, Мангышлаку, горным восхождениям, окрестностям Алма-Аты. В нем проснулся азарт открывателя новых территорий, «невиданных зверей»: вереницы верблюжьих караванов поразили его как когда-то венецианских мастеров ошеломил привезенный в Европу носорог. Корабль пустыни стал постоянным образом казахского периода графики Дячкина. В его работах всегда чувствуется художественная самоотдача, быстрота реакции, умения легко и быстро, на глазах у зрителя переплавить жизненные впечатления в материал искусства. Вместе с тем график никогда не уходил в голое сочинительство, реальность цепко держала его, заставляя кропотливо описывать каждую деталь открывшегося его взору мира.

Другое дело, что этот мир был настолько необычен своей дикой необузданной красотой, огромными размерами, что в любой самой реалистической работе художника возникает высокое

иносказание. Выразительность листов никогда не определялась значимостью изображенных объектов, каким-то сюжетом. Внешний мир был всегда одухотворен и преображен внутренним переживанием.

Эволюция художника шла от публицистических путевых заметок 1960-х годов к представлению на листе модели мироздания, некой идеальной картины бытия, в которой сплавлены самые главные элементы реальных видов. В ранних работах Дячкин привязан к конкретному кусочку среды. Он стремится наполнить натуру особым эмоциональным настроем, даже яростной экспрессией; сделать окружающее транслятором тонких и разнообразных личных переживаний. Пейзаж настроения, который возникает под его резцом, складывается благодаря привнесению острой динамики. Графику важно показать калейдоскоп разных состояний природы, наделить ее изменчивостью, а значит заставить воспринимать как живой подвижный организм. В такой манере он пишет темные аллеи, обрамленные тающим снегом, или резкие перспективы средневековых улочек немецких городов.

По приезду в Казахстан Дячкин создает почти жанровые сценки. Например, в листе «Письмо на Родину» он изобразил молодую целинницу в чистом поле. Девушка сидит рядом со своим новым пристанищем – геологической палаткой и пишет письмо домой, используя вместо стола кусок доски. Рассказ о целиннице отходит на задний план, главным становится ощущение свободного, ничем не затесненного пространства, в котором обитают эти люди. Дячкин передает это ощущение без всякого рассказа, одними формальными средствами. Мягкие перепады теней усиливают сияющую белизну листа, делая воздушную среду вокруг предметов невесомой и прозрачной. На этом фоне особенно упругими, гибкими кажутся силуэты палаток. Их стены колышутся на ветру, как полотнища корабельных парусов, а отсутствие центральной оси, некоторая асимметричность построения акцентирует мотив странствия, перемещения. Этот мотив усилен в следующем листе этой серии, где нас сразу же заставляют забыть о происходящем на земле и посмотреть вверх, где в небесной

дали плывут царственные журавли, оставляя крохотные палатки далеко внизу. Подобное расширение охвата изображенной природы, кинематографический монтаж разных пространственных срезов, станет постоянным средством обогащения композиционной и смысловой ткани произведений Дячкина.

Как отразить в офорте горы? Эта первый вопрос, который встал перед Дячкиным, когда приехав в Алма-Ату, он каждый день видел из окон грандиозные виды. Ему была нужна иная система принципов построения композиции, и мастер обратился за помощью к основам восточного пейзажа – китайской живописи гор и вод.

Хорошо известно, что китайский живописец, оставаясь чуждым использованию законов линейной перспективы, вырабатывает свои собственные принципы, где пейзаж делится на несколько планов, высоко поднятых один над другим, а ощущение пространства и объемности достигаются благодаря виртуозному владению линией [26].

Дячкин избирает вытянутый формат пейзажей эпохи Сун, когда композиция строится по мере разворачивания по вертикали лентообразных свитков. Часто график выстраивает изображение, следуя логике рассеянной перспективы, объединяя в одном произведении изображения, увиденные с разных точек зрения. В его произведениях возникает ощущение того, что творец обладает способностью охватить взглядом огромное пространство и передать это чувство зрителю. Вслед за Дячкиным мы можем свободно перемещаться на огромные расстояния, обозревать поднебесные вершины, продолжая видеть происходящее далеко внизу. Собственно говоря, у Дячкина мы вначале видим дальний общий план. А потом взгляд моментально движется вниз, открывая земное существование. Мастер часто акцентирует движение сверху-вниз. К примеру, он избирает диагональные, спадающие линии для штриховки («Высокогорный каток. Урочище Медео», 1965). Или же в изображении добычи нефти на Каспии («Мангышлак». Из серии «Богатство Казахстана», 1969) усиливает направление вниз белым зигзагом – волнами, бьющимися об эстакады, которые соединяют буровые установки.

Как и в китайской живописи, величавость природы нередко оттеняется крохотными фигурками людей или животных. Каток Медео тянется малозаметной тоненькой полоской, крохотные людские дома «смирненно» притулились у величественных отрогов; альпинисты показаны мизерными точками на фоне фантастических скал. Социально-активное мировосприятие шестидесятников проявилось в появлении новых героев, например, альпинистов. Использование принципов пейзажа Китая помогает раскрыть образный строй таких героев во всей полноте. «На пейзажах великих мастеров эпохи Сун – мы созерцаем вечность мирового простора, которая предстает зеркалом абсолютной значимости человеческого в человеке... сунские мастера не сомневаются и не спрашивают, они восхищаются и утверждают. Их живописные свитки – своеобразное зеркало, в котором человек опознает себя как мыслящее и социальное существо и находит свидетельства своего величия, – пишет известный синолог В.В. Малявин, описывая гуманистический пафос китайских мастеров [27, с.237].

Насколько усложнилась композиционное строение рассматриваемых листов по сравнению с ранними произведениями! В офортах серии «На трассе дороги Дружбы» 1958 года, в которых художник тщательно разрабатывает глубину, показывая длинную цепь каравана верблюдов и соблюдая все законы прямой перспективы, ничто не предвещало такого скачка Дячкина к восточному мировидению. Интерес к передаче масштабного природного окружения, превалирование пространства над фигурами и предметами входит в контекст пластических поисков графики того времени. В журнале «Искусство» 1975 года в числе новых графических тенденций было названо особое отношение к проблеме пространства, надделение его смысловой и эмоциональной активностью, вызванное самим ходом социальных процессов, расширением кругозора, столкновением с вопросами глобального, даже космического характера [28, с.6].

В тех случаях, когда пространство у Дячкина разворачивается по горизонтали, мы также имеем эффект бесконечной протяженности. Такой ракурс можно наблюдать в работах, посвященных

Монтаж разных пространственных зон Дячкин продолжает делать и в поздних работах. К примеру, в работе 1980 года «Моя Алма-Ата» он соединяет в пределах одного листа здания и памятники, которые в действительности находятся очень далеко друг от друга. Таким образом, он создает идеальный архитектурный ансамбль, предоставляя зрителю чистую эссенцию, сгущенный образ Алма-Аты, чтобы в такой гиперболизированной форме оказать homage родному городу. Нагромождение друг на друга архитектурных построек позволяет передать его величие и грандиозность.

За свою долгую творческую жизнь Дячкин описал множество разных мест. Кроме Казахстана он посетил Камчатку, Сибирь, Азербайджан. В графических сериях, созданных как отчеты о поездках, Дячкин никогда не опускался до репортажа, бытоописательства. Он всегда мог увидеть натуру в неожиданном разрезе. У Дячкина было хобби – он коллекционировал агаты. Бесконечные разводы на поверхности этих камней провоцировали фантазию, как когда-то пятна на стенах или облака вдохновляли Леонардо писать дивные пейзажи с долинами и горами. Дячкин, зорко подмечая реалии современной жизни, всегда мог увидеть и показать таинство природы, ее самопроизвольный рост, раскрыть величие огромных массивов и малых предметов.

Павел Степанович Андреюк (1923-1992) родился в селе Красноселка Житомирской области. В 1934 году семья художника была раскулачена и выслана в Караганду. В 1939 году он поступил в Омское художественное училище имени М. Врубеля. В 1942 году молодой художник уходит на фронт, а в 1947-м возвращается в Караганду.

Первое ощущение при восприятии творчества Андреюка – несхожесть с общей массой работ, которые появлялись в 1950-70-ые годы на карагандинских и столичных выставках. Своеобычность художника сразу же бросается в глаза и сохраняется в его поздних работах. Андреюк успел проучиться в Омском художественном училище только три года. Возможно, укороченные войной «университеты» не позволили мастеру развернуться во всю мощь своего дарования, реализовать себя в более

крупных формах станковой живописи. Тем не менее, получив не столь много от школы, он приобрел более ценное – неумную жажду к совершенству, стремление проникнуть в гущу окружающей его жизни и вглубь мастерства, Некая творческая тревожность, присущая чаще самодеятельным художникам, вела его по пути неустанной работы над постижением бытия. Внутренняя потребность количественно выразилось в толстых папках с небольшими рисунками гуашью, темперой, пастелью. В каждой работе он продолжал экзаменовывать самого себя и ставить все новые технические задачи.

Помимо стремления к постоянному развитию у Андреюка есть еще одно важное качество. Его картоны и графические листы никогда не теряют обаяния свежести, как будто они написаны художником, который делает первые шаги в постижении живописи, не утратив пока яркости первых впечатлений. Часто известные мастера становятся предсказуемыми, используя годами выработанные схемы, выбирая проверенные ходы. Андреюка такая стабильность/консерватизм зрелого мастера совсем не привлекали, он не боялся открывать новые грани в искусстве, чтобы полноценно передать те чувства, которые испытывал. Обращаясь к темпере, художник ценил в ней свойство не терять свежести. Покрывая лист многочисленными слоями краски, стремился добиться эффекта калейдоскопического разнообразия цвета и усилить сияющую прозрачность темперы, даже изображая самые непритязательные уголки бескрайней степи.

Художник также много работал в гуаши, постигая возможности передачи мягкой, матовой и бархатистой поверхности. Мы видим, как накладывая тонкие полупрозрачные цветные заливки, он достигал особенного щемящего ощущения красоты пейзажей.

Андреюк много путешествовал, впитывая свежие впечатления от красивейших мест Казахстана, от видов России, Абхазии, Средней Азии. Однако в первую очередь художник был летописцем Караганды, своего родного дома.

Привычным модусом восприятия, излюбленным «наблюдательным пунктом» стал у мастера вид из окна на родное, хорошо

изученное и обжитое в каждом уголке пространство. Поэтому, даже показывая романтический пейзаж в лунную ночь, он четко выявлял каждый дом, каждую крышу. Выписанные с точным знанием мелочей его здания не растворялись в окружающем пространстве и не тонули в великолепном синем сиянии, продолжая отстаивать свою независимость, отдельность от фона и среды. Такая самодостаточность каждого объема, каждой детали вызвана пристальным интересом к любому предмету, который он описывает, работой над четким закреплением живописной формы в пространственном континууме. В пейзаже «Солнечный день» (1974) Андреюк уже отчетливо разграничивает не только отдельные объемы, но целые слои пространства. Первый план дороги, второй – кромки берега с домами. Следующий – морская гладь. Затем идет дальний вид – другой берег с холмами стелются параллельными горизонтальными линиями, четко вычерченными и строго упорядоченными. Своя территория всегда является продолжением жилища, поэтому любая картина у Андреюка воспринимается включенной в пределы оконной рамы. Даже когда он пишет дикие места, подсознательно его позиция наблюдателя сводится к состоянию человека, который наблюдает за природой из окна, благодаря чему мир сразу же становится близким и понятным, а художник с рачительностью хозяина перечисляет красоты местности – валуны, сосны, низкое дождевое небо.

Помимо строго фронтального вида Андреюк часто использует в композициях резкую диагональ, заставляя зрителя, пропуская передний план, стремительно, будто с разбега, столкнуться с дальним пейзажем. Это позволяет сразу же воспринять красоту и единство мира в их целостности. В гуашах Андреюка «Бухтарминское море» и «Окрестности Усть-Каменогорска» (1972) происходит подобная встреча-столкновение с будто бы изваянными резцом небесного скульптора в сумерках скалами. Внезапная вовлеченность в происходящее заставляет остро почувствовать и понять то восторженное чувство, которое владело художником.

Единообразие пространственных построений у Андреюка, как и в народном искусстве, приводит к тому, что особую роль приобретают ритм и цвет. Мастер ищет наиболее подходящие

цветовые сочетания для передачи своего эмоционального состояния. Живой отклик на мир свойственен романтическому искусству. В графических листах Андреюк часто преобразует привычное, усиливает томительную красоту природной стихии, оттеняя ее величие обыденными людскими заботами. Однако было бы натяжкой назвать метод художника романтическим. Андреюк всегда следует потребности точно и реально воспроизводить окружающие его события; родные и зарубежные пейзажи; лица близких людей; улочки Караганды с точным адресом. Тем не менее он видит натуру особым образом, выделяя в ней в первую очередь красоту целого. Поэтому и показывает он эту красоту, усиливая звучность цвета, обобщая формы, находя рифмы между очертаниями неба и земли, добиваясь единого музыкального ритма. Все близко натуре – и цвет, и ритмические повторы. Но есть небольшая гиперболизация, приблизительность, которые меняют общее впечатление. Тогда все элементы, из которых складывается композиция, приобретают самостоятельное декоративный и эмоциональный смысл.

Созданная художником картина мира, таким образом, приобретает хорошо узнаваемые черты народного искусства. Необъяснимая, пленительная красота всего, что произрастает в природе, насыщенность цвета, текучие, плавные ритмы – как часто это можно наблюдать в украинских писанках, рушниках, росписи домов. Выбор цвета, певучесть линии идут из родовой памяти художника; позволяя делать из изменчивых озерных и горных пейзажей Казахстана незыблемые композиции, схожие с народными картинками по яркости цветовых аккордов. Только в отличие от народных мастеров Андреюк остался в памяти художником, обладающим сугубо индивидуальным стилем. Нарастивание интенсивности цвета позволило ему добиться особой напряженности картинного поля, которая стала фирменным знаком, позволяющим с первого взгляда узнать творческие работы художника.

Анатолий Петрович Билык родился в 1928 году в селе Крамарка Днепропетровской области, в 1950 году окончил Днепропетровское художественное училище. В 1956 г. приехал в Караганду. Совместно с Ю. Гуммелем в 1958 году он стал автором

первого монумента Караганды – памятника Герою Советского Союза Нуркену Абдирову.

В 1969 году Билык выиграл конкурс на создание памятника «Шахтерская слава» (1974). Названный монумент стал пластической эмблемой Караганды, многонационального города, на предприятиях которого, как указывается в любом справочнике, трудились представители 42-х национальностей. Авторское понимание скульптуры, характерное для этапа «сурового стиля», счастливо совпало с задачей создания ясного, простого и вместе с тем чрезвычайно емкого символа. В соответствии с предельным упрощением, геометризацией, свойственной пластике 60-х, скульптор отсекает все лишнее, делает зримым само зерно главной идеи: братское единство народов позволяет добиться любой цели. Не случайно, изображение единого нерасторжимого порыва двух людей вызывает в памяти знаменитую скульптурную группу 1937 года В.Мухиной «Рабочий и колхозница», которая, если продолжить цепь заимствований, восходит к древнегреческой группе Крития и Несиота «Тираноубийцы» из двух фигур, объединенных единым действием – они сообща нападают на врага. Если названные памятники были рассчитаны на множество точек зрения, то работа Билыка смотрится с определенной позиции.

Симметрия двух частей усиливает ощущение непоколебимой устойчивости изображенных героев. Обнаженный торс русского шахтера также восходит к античности, к прекрасным мужественным воинам. Единый порыв вознесенных к небу рук стал уже не раз опробованным идеальным средством демонстрации непобедимой силы объединенных общей идеей людей. Для того, чтобы уравновесить абсолютную вертикаль, в которой сливаются выставленные вперед ноги и поднятые руки, Билык вводит выразительную горизонтальную линию – кусок угля, который держат шахтеры. Благодаря этому приему композиция приобретает совершенное равновесие различных сил и своей выверенной архитектуроникой уподобляется фрагменту древнего храма, в котором фигуры людей служат своеобразными колоннами, основанием для мощного антаблемента, в роли которого выступает

изображение глыбы угля. Пережитый самим Билыком опыт спуска в шахту, физическое чувство того, что вся земля готова в любой момент обрушиться на тебя и твоих товарищей, и вы должны осилить эту ношу, трансформируется здесь в эмблематический план.

Билыку удалось добиться единого эффекта, не размениваясь на излишнюю детализацию, достижение психологических нюансов. В многофигурных композициях, к примеру, в памятнике в Каркаралинске, он утрачивает достигнутую в описанном монументе цельность, нерасторжимое идейное и сюжетное единство фигур. Несмотря на то, что облицованный гранитными плитами постамент памятника «Шахтерская слава» невысокий и скульптура открыта для контакта со зрителем героико-возвышенная концепция образа заставляет сохранять некоторую дистанцию. Вокруг монумента образуется особая смысловая оболочка, он создает определенный настрой эпического могущества. От символа эмблема отличается тем, что смысл ее послания установлен и не подлежит толкованиям. Он лежит на поверхности и легко считывается каждым. Как вспоминает сам А. Билык, первоначальный эскиз отличался от окончательного решения: «оба шахтера поддерживали угольную глыбу двумя руками. Этот вариант вызвал вопросы у госкомиссии Министерства культуры. Алма-атинские управленцы озаботили авторов новой проблемой – ведь угольный бассейн казахский, подумайте, как это отразить. И они подумали: конечно, русские и украинцы во главе со Стахановым приехали помогать карагандинским шахтерам. Но основная тяжесть легла на плечи местных уроженцев. Так и сделали – русский поддерживает пласт одной рукой, а казах, как основное действующее лицо, – обеими» [30].

Скульптор при верности передачи людей определенной профессии далек от конкретики и ощущения точного времени. Его больше волновала задача пластически выявить более общие представления о людях труда, определить идеал человеческих отношений, которые строятся на глубоком единстве совместных дел и общих надежд.

Склонность к пластическому иносказанию ведет Билька от реалистической трактовки к максимальному обобщению. В портретном творчестве скульптора (портреты Героя Советского Союза М. Мамраева, академика Е. Букетова, В. Язева, Г. Погелера), мы можем фиксировать то, что автора прежде всего интересует передача духа, внутреннего стержня персонажа. Лица его героев всегда спокойны, на них никогда не набегают волны переживаний. Нет и скрупулезного интереса к характерному: Бильк не стремится найти неожиданный субъективный ракурс раскрытия личности. Созерцательная статичность персонажей всегда остается неизменной. Экспрессия и динамизм формы, характерные для совместного с Гуммелем памятника летчику Н. Абдирову, сменяются в портретной галерее Билька сдержанностью и строгостью. Из общего числа портретных изображений выделяется портрет знаменитого шахтера Караганды Турсула Кузембаева (1969). В этой работе автор отражает характер героя через обыгрывание свойств, заключенных в самом материале – дереве. Целостность, присущая дереву; наглядное, почти физическое ощущение основательной работы, проделанной скульптором, отражается в весомости вырубленного объема. Наконец, сама фактурность, естественность, получающие продолжение в естественности и живости каждой морщинки лица, позволили при скупой и точной форме создать образ яркой индивидуальности, наполненный психологическими импульсами.

Сегодня А. Бильк продолжает оставаться продуктивным, ищущим скульптором, открывающим новые грани в пластике Казахстана. В 2004 г. он был награжден государственной наградой Казахстана – «Достык» II степени, юбилейной медалью «10 лет г. Астаны».

Петр Евлампиевич Куценко принадлежит к следующему поколению скульпторов Караганды. Мастер родился в поселке Карнауховка Днепропетровской области. В 1960 году, окончив Днепропетровское художественное училище, скульптор приехал в Казахстан. Помимо станковой скульптуры П. Куценко работал в области декоративно-прикладного искусства, в которой удачно совмещает традиции народных промыслов с собственными

исканиями выразительной пластической формы. Группа ваз «Семья» (1967) представляет собой цельные конусы, завершая которых плавно переходят в лики пожилого казаха, байбише и их молодой дочери. Используя приемы деревянной народной игрушки, мастер придумывает керамический инвариант традиционной формы. Простой геометрический объем скульптор украшает удивительно тонкой вязью орнаментов, скрупулезно работая над мельчайшими подробностями. Ювелирная точность и изобретательность в изображении деталей одежды – пояса, застежек камзола и украшений – придают особую изысканность его керамике. После 18 лет проведенных в Казахстане скульптор вернулся в родной Днепропетровск. Ему присуждено звание заслуженного художника Украины. К значимым работам в Украине относится монумент «Юность Днепра. Три грации». Скульптура была демонтирована в 1984 году. Причиной стало обвинение в националистской пропаганде. Именно к ней было приравнены образы украинских девушек в венках и национальных костюмах, плывущих на лодке гадать в День Иваны Купалы. В 2005 году памятник вернули городу.

Среди современных произведений мастера – бюст Т.Г. Шевченко, интерьеры зимнего сада в Театре им. Т.Г. Шевченко, реставрация скульптуры «Прометей» в г. Днепродзержинске. Как отмечает сам П. Куценко символичность образов, подчеркнутая пластичностью форм его скульптуры во многом берут начало из казахских мифов. Символично, что свою выставку, открывшуюся в стенах Днепропетровского исторического музея в 2007 году, Петр Куценко посвятил Году Казахстана в Украине.

Развитие прикладного и монументального искусства нашей страны неразрывно связано с мастерами украинской диаспоры, выходцами из Западной Украины Ириной Яремой, Михаилом Антонюком, Василием Товтиным. Антонюк Михаил Яковлевич родился в селе Туличев Волынской области. Товтин Василий Иванович родился в 1935 году в селе Великие Луки Закарпатской области. В 1961 году оба художника окончили Львовский институт прикладного и декоративного искусства и приехали в Целиноград (ныне Астана). Значимый вклад в искусство Казахстана,

своеобразное пластически-образное мышление, особый творческий почерк, – все эти важные категории позволяют говорить об особом статусе мастеров в системе нашего искусства. С чем это было связано? Творческие практики названных украинских художников выдвигают чрезвычайно интересную проблему – роль львовской школы в формировании нового видения казахского декоративного искусства.

Львовский институт в шестидесятые годы прошлого века стал подлинной территорией духа. Во-первых, Западная Украина всегда являлась краем с богатейшими традициями народного искусства, к которым в любое время относились с бережным уважением, определяя их как главный стержень индивидуального творчества. Прочная опора на народное наследие соединялась с активным использованием опыта совершенно иного толка. «Железный занавес» опустился в Львове на несколько десятилетий позже, когда Западная Украина была аннексирована СССР у Польши. Благодаря этому здесь сохранилась преемственность с модернизмом начала XX века, которая была прервана в 1930-ые годы на остальной территории СССР. Благоприятно сказывалось и пограничное состояние Львова. Здесь были хорошо известны художественные поиски в социалистических Польше и Венгрии, находившиеся в более открытом информационном пространстве. Наконец, в институте преподавали люди, которые являлись непосредственными преемниками европейского авангарда. Фигура Романа Сельского, возглавлявшего кафедру живописи, стала знаменем поисков молодых живописцев. На летнюю практику огромными классами учеников Сельский вместе со своей женой – Маргит Сельской, ученицей Ф. Леже, выезжал в Карпаты или Крым. Сельский выработал специальную методику: обучать живописи на пленэре с одновременным конструктивным исследованием в области построения художественной формы. Интерес к идеографическому искусству наших мастеров зиждется на уроках формотворчества Сельского. Сама творческая атмосфера Львова способствовала эксперименту, развитию импровизационных наклонностей, поиску собственного неповторимого авторского стиля.

Совместное творчество М. Антонюка и В. Товтина в Целинограде (совр. Астана) привело к созданию произведений, в которых в полной мере состоялся синтез искусств, когда монументальные мозаики не только являлись цветовым акцентом здания или служили объяснительным документом для уяснения его предназначения, но и становились главным средством художественной коммуникации. Задача быть искусством, открытым зрителю, привела к тому, что усилия монументалистов сосредоточились на активном формировании художественного облика архитектуры, обогащении его цветом, насыщении окружающего пространства глубокими смыслами.

На рубеже 1960-х – 1970-х годов усиливается тенденция взаимовлияния и взаимосвязи монументального искусства со станковой живописью. Подобная связь оказала положительное влияние на развитие последней, обогатив ее совершенно новым пластическим мышлением. В 1969 году Антонюк и Товтин работают над мозаикой «Мелодия» (Музыкальное училище. Целиноград). Эта работа является одним из ярких ранних примеров использования абстрактного формотворчества в казахской художественной школе монументального искусства. Центральная часть композиции – стилизованные изображения музыкантов: девушек и юноши, играющего на домбре, крышки рояля и клавиатуры. Данное, пусть и условное, предельно обобщенное изображение фигур и предметов, с двух сторон фланкируется фантастическим танцем геометрических элементов, призванных воплотить идею музыки. Авторы изначально стремились отразить не внешние, а сущностные элементы; нащупать соответствия между цветом и звуком, между изображением и музыкой. Звуковые волны распространяются кругами, однако, увиденные в ритмичном скольжении, в определенном пространственном ракурсе они выступают в виде сплетающихся разнообразных дуг, зигзагов и треугольников. Край мозаики обрезает этот ритмический ряд. Становится понятно, что речь идет не о привычном законченном орнаментальном фризе, а абсолютно хаотическом потоке вибрирующих форм, который может продолжаться бесконечно. Формы эти чрезвычайно подвижны – они сталкиваются, вращаются,

пружинят, летят, – словно обладают способностью к вечной трансформации. Благодаря безостановочному взаимодействию, наложению друг на друга, экспрессии возникает ощущение иллюзорной глубины, объемного изображения.

Пластичность мозаики достигается и с помощью цветовой партитуры. Теплые желтые и коричневатые цвета выступают вперед, холодные уводят глаз вглубь. Несомненно, в этой работе сказывается опыт модернистов XX века – Ф. Леже и В. Кандинского. Авторы берут на вооружение созидательный пафос великих мастеров. «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путём борьбы создать новый мир, который зовётся произведением, – писал В. Кандинский, – каждое произведение технически возникает, как возник космос, путём катастроф, подобных хаотическому рёву оркестра, выливающегося в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [30].

Значительной работой художников стали рельефы-мозаики на здании Полиграфкомбината в Целинограде (1972). Композиция «Печать и время» вбирает в себя различные изобразительные формы. Портреты великих писателей – Абая, Т. Шевченко, М. Ауэзова, С. Сейфуллина, В. Маяковского – соседствуют с натюрмортом из газет и книжных страничек. В центральной части изображены девушка и юноша, получившие в наследство великую культуру слова. Главным элементом композиции является образ книги, который постоянно «прокручивается» в рельефе: ее страницы создают уводящую ввысь бесконечную лестницу или воспринимаются фрагментом стены храма. Мозаика Полиграфкомбината позволяет выявить характерную для художников склонность к концептуальному мышлению, к поиску метафоры, наиболее полно вбирающей все разнообразие смыслов идейной программы, воспринимаемой зрителем как некая интрига, как повод к самостоятельному постижению символов, которыми так насыщено это монументальное произведение. При всем этом мозаика продолжает восприниматься как искусно сделанная вещь, обладающая красотой цветового и ритмического строя, мягкими переходами тона. Для искусства советской эпохи такая

вдумчивая работа над формообразующими возможностями материала и наполненностью содержанием – явления довольно редкие. Поэтому рассмотренные произведения творческого дуэта Антонюка и Товтина воспринимаются не проходной соцреалистической халтурой, а значимыми памятниками своего времени.

Витраж «Знаки зодиака» М. Антонюка в лекционном зале Дома гражданских обрядов в Целинограде (1982) основывается на свечении ярко желтых тонов в соединении с холодными синими. Небесный свет, на фоне которого начинает разгораться сияние золотисто-желтого, остужает его, не противодействуя пронзительной светоносности. В отличие от многих работ мастера здесь нет буйного хаоса, контрапунктов цвета. В этом случае уместнее говорить о гармоничной по колориту композиции, о полифонии, подталкивающей к спокойному медитативному состоянию. Изображения заключены в медальоны и выглядят драгоценными украшениями. Автор усилил символический язык форм, они не опознаются как отражение определенного объекта и не считываются сразу, а лишь постепенно обретают ясность очертаний, становясь понятными для внимательного взгляда созерцателя.

Таким образом, витражи Антонюка не только создают изысканную, торжественную, почти «храмовую» атмосферу в интерьере, но и требуют от зрителя определенного настроения души, особой «точки сборки», чтобы обрести способность постигать происходящее в конкретном пространстве Дома гражданских обрядов как действительно обрядовое действие, таинство брака. Лаконизм пластического мышления, к которому приходит Антонюк, позволяет художнику малыми средствами добиться убедительных результатов. Его художественная манера становится более отточенной и устоявшейся.

В станковой живописи М. Антонюка и В. Товтина ощутимо влияние метафорических основ их монументального мышления. В них всегда подчеркивается не сиюминутность, а вечность, происходит обобщение, типизация образа. Опыт передачи музыки во фреске музыкального училища через изобразительный образ продолжается В. Товтиным и в станковой живописи. Он пишет

на этот мотив картину реалистического плана, в которой все же, уже на уровне построения сохраняется использование возможностей геометрических форм. На холсте «Красный марш» он строит композицию из сталкивающихся по вертикали вытянутых треугольников. В границы более дальнего вписаны изображения красноармейцев со штыками, которым нет числа. В ближний треугольник вписаны фигуры военного оркестра. Мощь их труб и барабанов выражается в ошеломительных красочных сочетаниях. В станковой живописи Товтина сказывается своеобразное эпическое мышление автора. Для него нет отдельного красноармейца, он является частью неделимого целого, красной массы.

М.Товтин обычно в своих произведениях основывается преимущественно на выразительных плоскостях цвета. Однако в его полотнах ярко выражено конструктивное графическое начало. Он показывает единство всего сущего, акцентируя ритмическое родство природного и людского. Обычно художник выдвигает главного героя на передний план. Разворачивающийся за ними пейзаж теряет в сравнении свою значимость. Природа мыслится художником лишь отзвуком, рифмой к значимым и всемогущим, как боги, героям. Юная девушка, убирающая с лица длинные пряди, раздуваемые ветром, царит над всем миром, который каждым изгибом своих рек и холмов повторяет движение ее рук, силуэт ее волос. Эпические сравнения, уподобление облика героини природным стихиям – важный инструмент создания образной структуры у В. Товтина, позволяющий внести в живопись поэтическое, песенное начало, символизировать обыденность.

Очертание массивной, как гора, фигуры чабана рифмуется с силуэтом склонившейся к траве лошади. Герои становятся участниками становления окружающего мира. Такой мифологический принцип видения позволяет Товтину без всякого сюжета и назидательности соцреалистической живописи показать величие современника, гордого, смелого, решительного, умеющего добиваться поставленных целей. В творчестве художника нашли свое своеобразное отражение тенденции к философскому обобщению, стилизации рубежа 1960-1970-х. Однако главным тезисом его художественной концепции продолжает оставаться

воспевание яркой стихийной красоты, чувственного постижения мира.

В отличие от статичных фигур и предметов подвижность становится характеристикой самой среды. Пространство картин не является видом из окна, замкнутым в себе континуумом, что характерно для работ станковистов, а обладает чрезвычайной активностью, наступательностью. Особенно ясно это прослеживается в пейзажах и натюрмортах Антонюка.

В «Натюрморте с самоваром» художник хотя и возвращается к фигуративности, но преобразует привычный мир природы, внося элементы кубистического излома форм и внутренней экспрессии. Антонюк показывает вещи сбоку, а стол сверху, сильно наклоняя его поверхность к переднему краю. Вещи и пространство обретают особую подвижность, ломкость и неустойчивость. Бутылка оказывается почти у края стола, подсвечник также устремляется вниз. Один лишь самовар – центральный узел композиции и форпост порядка, противостоит асимметричности и пространственным сдвигам. Он смотрится здесь ужасающим анахронизмом, но вносит размеренность и покой в этот безудержный каскад форм и красок. Его художник пишет с тщательным интересом к каждой детали. Потому они воспринимаются столь осязательными, даже одушевленными. Носик самовара вытягивается и отходит от него как настоящий водосток от собора, напоминая химер Нотр-Дама. По-кубистически соединяя увиденное с разных точек, художник позволяет увидеть самоварное великолепие целиком, когда на самом деле его часть закрыта от зрителя ярко-красным треугольным подсвечником. Что касается других предметов композиции, то они становятся лишь поводом к аналитической работе с цветом. Общая гамма строится на напряженных созвучиях, близких триколору желтого, ядовито-зеленого и красного в изображениях ночных кафе или натюрмортах со стульями Ван Гога. Экспрессия цвета, подхваченная Антонюком у великого живописца, продолжается в изображении самой комнаты, зловещей тени, частокола киноарных линий, резких стыков стен, вспышек красного в фоне. Натюрморт написан в память о поездке на Кубу, об уникальных ощущениях

от природы острова и богатого багажа пластических идей, подчерпнутых на выставках и музеях.

Собирая в рассматриваемом натюрморте свидетельства-сувениры – кубинские сигары и ром, – Антонюк главным предметом воспоминания делает буйство красок и кубистические изломы латиноамериканской живописи. Хаотичное пространство, в котором нет привычных границ и мер, где в каждом предмете таится дикая наступательная энергия, а привычный быт, возникающий на картине полон тайны, приближается к национальным признакам произведений мастеров Латинской Америки. Подобная картина мира только обострила прирожденное качество Антонюка к образной избыточности полотна и грандиозности картинного пространства.

В индустриальных пейзажах Антонюка явственно проявляется излюбленный мотив футуризма – непримиримое столкновение мира природного и мира машинного, искусственного. Если у итальянских футуристов 1910-20-х годов значимым иконографическим образом являлся образ фабричной трубы, которая становится выше башен соборов и устремляется завоевать небо, то у Антонюка пафосом наступательной вертикали обладают буровые вышки, опоры линии электропередач («Мангышлак», «Целинная ЛЭП»). Агрессивное начало конструкции противостоит мягкому растеканию природного ландшафта. Столкновение локальных цветов, сложные колористические арабески, декоративизм, особая наполненность форм, их пластичность позволяют найти параллели творческим поискам Антонюка с авангардной линией украинской живописи, в частности с футуризмом Александры Экстер и Александра Богомазова. «Цветные массы материалов, блеск их поверхностей и фактур, то гладких, то шершавых, то прозрачных, то светоотражающих; игра объемов, стекающих каскадами, как створки веера, умножались, удешевлялись движением фигур в таких же сложнофактурных, многоскладочных костюмах, взвихренных и поднимавшихся на каркасах в воздух свои округлости, языки и спирали» [31]. Описание А. Эфроса театральных постановок А. Экстер удивительно точно передает режиссуру пространства у Антонюка. Она заключается

в создании сложносочиненных и динамичных пространственных конструкций в индустриальных пейзажах, или многократно повторяемого мотивов казахского орнамента, из которых складывается неиссякаемый энергетический вихрь цветоформ («Юрта»).

Мастер гобелена Ирина Зиновьевна Ярема родилась в 1931 году в селе Павлов Радеховского района Львовской области. В 1965 году окончила Львовский институт прикладного и декоративного искусства. В Казахстан приехала в 1976 году.

Ирина Ярема владеет точным, завершенным видением мастера-прикладника, привыкшего к жесткому творческому графику. Какова, к примеру, была эпопея по созданию ее самого грандиозного детища – 34-метрового гобелена «Радуга Казахстана» для знаменитой гостиницы «Казахстан» в 1977 году. За кратчайший срок ей удалось создать серию эскизов, утвердить их, подготовить схемы для плетения, собрать команду и, наконец, воплотить сложный замысел в жизнь. Почтенный возраст мало влияет на ее творческую активность. В Яреме есть что-то от волевого качества великих скульпторов – Микеланджело или Родена, которые на склоне лет начали открывать и воплощать потрясающе свежие и яркие идеи. Да и в гобеленах у Яремы пятно на плоскости часто отдает бразды правления объемным образованиям. Произведения мастера априори материальны, вещественны, их весомость ощутима, а объемность благодаря разнообразию фактуры видима. Ярема, подобно ваятелю, создает ощущение пластичной формы, пронизанной движением, одухотворенной материи. Мастер любит монтировать прозрачные нежные субстанции цветов с твердыми массивам гор, с их «старческими» складками и наростами. Все эти приемы позволяют в таком условном мире как пространство гобелена передать кипучую энергию бытия. В полотне «Водограй» («Водопад») она стремится одушевить струи воды, в «Казахстанской степи» весеннее цветение передает сочетание букле и обнаженной основы ковра.

Будучи мультидисциплинарным художником, – работая в технике гобелена, живописи и графики, а также настенной монументальной росписи, мозаики, граффито, – Ирина Ярема

стремится в понятной форме раскрыть закономерность в необъятной красоте мира. Восторг и буйство первых впечатлений у нее всегда отстаиваются в четкие формулы. Зрелищность и интеллектуализм соединяются воедино. В гобелене мастер не погружается в натуру, а выбирает из нее самые выразительные моменты, умножая с помощью преобразования реальных зарисовок силу их воздействия на зрителя.

Припоминание давно забытого становится инструментом для создания картин, в которых реальные пейзажи обретают символичность, облекая в плоть тонкие эмоции и переживания. Ярема стремится «срежиссировать» пространство гобелена, чтобы создать целостный визуальный образ, глобальную метафору утешающей красоты («Млечный путь», «Ангелы») или, наоборот, непоправимой утраты («Арал»), ожидания чуда («Луч надежды»).

Пустынные пейзажи ее гобеленов лаконичны, с ясной и ритмичной композицией. Если бы они были живописными полотнами, то могли бы показаться чрезвычайно простыми и однообразными. Однако вещь, вытканная на станке самим мастером, которую никогда нельзя повторить точь в точь, нельзя тиражировать, обладает своей уникальной аурой, дарует тепло и уют. Ярема знает преимущества гобелена, знает силу воздействия рукотворной вещи. Поэтому она может в простых композициях рассказать о важных вещах. Когда Ярема пишет пейзаж об Арале она строит пространство на резком сочетании активных подвижных линий на первом плане, которые начинают спадать, «вянуть» и затихают вдали, подобно звуку лопнувшей струны. Только потом, зритель, присмотревшись, видит, что перед ним до горизонта расстилается пустыня, с маленьким уцелевшим кусточком водной глади.

Пространство в работах художника играет исключительную роль. Для нее значимость пустоты ничтожна, она стремится свести ее к минимуму. Изображая цветы – ирисы, маки, – она показывает их, когда бутоны полностью раскрылись и цветы подставили свои чашечки лучам солнца, распространяя лепестки по всей поверхности полотна.

Ярема соединяет любовь к казахской земле с неизбывным чувством родства с украинской культурой. Каждое лето она едет в Гуцульщину, много работает, впитывает новые впечатления.

Образ гор, знакомый с детства, стал своеобразным маяком ее творчества. В родном Закарпатье, маленькие аккуратные домики появляются в ближайшем соседстве с вершинами. Близость домашнего быта с величественным, острое понимание единства малого и глобального у Яремы в крови. Поэтому так легко ей работать над горными пейзажами, в которых переход от земного к небесному столь же логичен и прост. Любое пространство космического масштаба она сразу же делает домашним с помощью смены ракурса с верхнего на нижний. У нее драгоценна и одушевлена каждая мелочь, здесь у каждой пылинки есть свое значимое место, и автор делает все, чтобы одарить этим взглядом зрителей. В гобелене она начинает с самого незначительного – мимолетней, исчезающей за один день красоты белых шариков одуванчика, самой что ни на есть бесплотной крупинки бытия чтобы потом, все более ускоряя темп, в резком рапиде показывать степь, затем – подножия гор, величественные белоснежные вершины, наконец, – космос. Для Яремы всегда важен этот скоростной путь, резкий прорыв из одного пространства в другое, из одного среза бытия в иной вымышленный «ирреальный» мир. Это позволяет обогащать изображение новыми смыслами. Разные пространственные зоны входят в произведение как разные уровни реальности. Подобное можно найти у великих живописцев прошлого, к примеру, у Веласкеса в «Пряжах», где, кстати, второй «виртуальный мир» возникает на гобелене, вытканном на тему мифа об Арахне.

Стрельчатое арочное окно является границей в другой мир – в весенний Самарканд, преображенный в символ восточного города, – «дивную фото-моргану», с минаретами, протыкающими небо; куполами; осликами и белыми одеждами. Распахнутое в сад окно также ведет куда-то в «иное» пространство, на поляну с яблоневыми деревьями, на просторы предгорий, в пространство абсолютной свободы.

Самарканд, Бухара – это воспоминание Яремы о первых шагах на азиатской земле, о плодотворных годах работы в Узбекистане, создании многочисленных рисунков к текстилю. Мир Востока стал жизненной средой художницы, объектом изучения и освоения. Художницу волнуют не только хорошо известные достопримечательности, но и совершенно малоизвестные места. У Яремы есть дар открывать «неизвестные земли», находить красоту в самых труднодоступных местах. В начале 1980-х она совершила одиссею по горному Таджикистану и стала автором графического отчета о быте памирских таджиков, об их удивительных каменных домах, облепляющих как соты горные склоны.

Больше всего, конечно, Ярема вдохновляется воспоминаниями об Украине. В ее работах, посвященных Закарпатья, есть необыкновенное ощущение прозрачности, чистоты, предвкушения счастья, почти как у Набокова «...его воспоминание непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу». Ее замечательные «Водопад», «Речка», «Черное и белое» строятся на противостоянии переднего и заднего планов, где последний обретает невесомость, облекается в туманные складки, превращаясь в пространство мечты, наполненное струящимися сияющими линиями. Струящиеся нити гобеленов становятся фирменным знаком мастера, позволяющим достичь эффекта «дышащей», развивающейся, распираемой энергией рельефной поверхности ковра.

В живописи воспоминания теряют прозрачность и обретают черты яркого рассказа. Этот рассказ наполнен теплом и подробностями: садок около хаты; прекрасный плетень; на нём висят горшки, рядом – многоцветные мальвы, подсолнечники, колодец, вспаханные холмы убегают далеко к горам («Моя Украина»). Перечисление деталей только усиливает одно чувство – не удивишься (не насмотришься) и не налюбоваться.

Часто в одном из излюбленных жанров – натюрморте с цветами – Ярема соединяет пышные букеты с казахским орнаментом. Он «ветвится» вокруг центрального ядра, образуя затейливую раму и постепенно преображаясь в органическую форму, готовую зацвести необыкновенными цветами.

Подпитываясь соками народного украинского искусства, она открыла для себя наскальных рисунков Казахстана. Сложный симбиоз казахского и украинского в произведениях художника можно видеть в ее сериях, посвященных петроглифам Казахстана. Обращаясь к реминисценциям наскальной живописи, Ярема также обживает пространство, заполняя его целиком. Она словно приручает древние тотемы. Возникающие на ее гобеленах звериный мир – верблюды, лошади – продолжают хранить игрушечное изящество, мягкость пушистого контура. Именно рукотворность, что столь уютно одомашнивает древние росписи или степные пейзажи, позволяет говорить в малых прикладных видах искусства о значительных и извечных вещах. Она выбирает для своего гобеленов колористическую гамму, связанную с иконописью, народным искусством Западной Украины – оливковый, землистой охрой или травяной зеленью.

Национальное цветочное чутье и предпочтения – отдельная сложная тема для разговора. Однако в творчестве Яремы эта проблема высвечивается сразу. Желтый-зеленый-коричневый, триада солнца, растений и земли, стала основой для карпатского декоративного искусства. Уместно здесь также вспомнить замечание известного украинского графика о том, что в украинском искусстве проявляются «цвет пожухлой охры на лугах, сливового утреннего тумана, который можно встретить только в Украине» [33, с.21].

Огромная любовь художника к древним росписям побуждает ее провозглашать современность искусства орнамента. Она ведет себя с ним как мудрый селекционер. Орнаментальные формы, словно обычные степные цветы, становятся у нее основой для хитроумных скрещиваний, чтобы вырастить новый сорт необычной расцветки, с замысловатыми лепестками и нежной каймой. Плодотворность исканий, которые зиждятся на почве наследия, увлекает Ярему на проведение новых экспериментов и поисков.

Рассмотренное нами творчество ярких представителей украинской диаспоры позволяет определить значимость

и многовекторность воздействия украинской художественной школы на развитие искусства Казахстана.

В первую очередь, необходимо подчеркнуть важность педагогической деятельности украинских художников. А. Черкасский, А. Дячкин, И. Стадничук в разные годы преподавали в Алма-Атинском училище им. Н. Гоголя, С. Кукуруза – в Актюбинском педагогическом училище.

Первые украинские мастера предоставили молодой казахской школе возможность опираться на опыт и достижения украинского и русского искусства, обращение к которым во много раз активизировало и ускорило художественное развитие, облегчило впитывание новых идей и освоение новых изобразительных форм, приобщило ее к живописным исканиям и смелым экспериментам времени.

Такие учителя смогли поделиться важным достоянием украинской школы – направленность на воспитание художников, обладающих собственным лицом, неповторимым творческим почерком; потакание их склонностям, развитие индивидуальности. В эпоху всеобщей уравниловки это было редким и ценным качеством в педагогике.

Педагогическая деятельность А. Черкасского имела огромное значение для становления национальной школы. Творческое обращение к принципам импрессионизма в стенах Алма-Атинского художественного училища, было привито А. Черкасским. Пристрастие к пленэру, к постижению преобразующей магии света, к достижению сложного цветового единства передалось его ученикам. Наряду с реалистическим опытом русской школы Черкасский своим творчеством демонстрировал возможность существования иных, противоположных исканий и творческих тенденций. А. Черкасский, для которого наследие старых мастеров продолжало хранить в себе истинные ценности, определял уровень нашего искусства. Его творческая стратегия привела к новой расстановке сил в последующее десятилетие. Художник блестяще выполнил свою задачу наставника – он ввел казахское искусство на новый уровень. Его учениками были все знаменитые художники Казахстана середины 20 века – С. Мамбеев,

М. Кенбаев, К. Шаяхметов, К. Тельжанов, Г. Исмаилова, И. Квачко, В. Крылов, Н. Тансыкбаев, Ж. Шарденев.

Натюрморт стал жанром, в котором проявилась национальные корни О. Кужеленко, И. Стадничука. Барочность, с которой связывают национальную культурную парадигму Украины, нашла свое отражение в таком малом жанре, казалось бы, абсолютно далеком от содержательных и идейных аспектов развития искусства. Мощные формы, усиленное декоративное начало, наконец, сама витальность изображенных в картинах предметов, осененность их буйством жизни, наполненность живительными силами и энергией позволяет приблизиться к пониманию особенностей национального чувства мира.

Формальные эксперименты 1960-х годов, стремление обрести новый язык, основанный и суггестивном воздействии полуабстрактных композиций стали стимулом для создания впечатляющих работ М. Антонюка и В. Товтина в монументальной живописи Целинограда и Алма-Аты. Стремление достигнуть подлинного синтеза искусств, сделать мозаику, витраж полноправными участниками архитектуры определили поиски в этой области, основанные на крепком фундаменте львовской монументальной школы. Их искания привели к созданию объектов, в которых описательность сменялась метафоричностью, благодаря чему происходило насыщение самой среды города символическим подтекстом, художественной образностью.

Эмблематичность, пластическое иносказание привнес в этот же период в памятники Караганды и А. Билык, что определило новый вектор развития отечественной скульптуры.

В становлении казахской графики сыграли свою роль и украинские мастера, оказавшиеся в эвакуации в Алма-Ате. Плакаты и рисунки военного времени вошли в сокровищницу отечественного искусства. Знаковыми фигурами в графическом пейзаже стали С. Кукуруза, А. Дячкин, П. Андрюк, оставившие возвышенные свидетельства о своей новой родине.

Не столь очевидным, но, по сути, чрезвычайно важным является тот пример отношения к народному искусству представителей украинской диаспоры. Активное утверждение национальной

самобытности искусства, которое произойдет в 1960-ые годы, ясное осознание того, что нужно искать в недрах народного творчества, в его исконных традициях медленно и постепенно возвращалось во взаимосвязи с другими художественными школами. Обращение профессионального искусства Украины с его новейшими достижениями в области формы к искусству народному, к его гармонии, цвету, ритму, к целостности подталкивало национальных мастеров к пути укрепления собственных корней. Неиссякаемое на протяжении всего творческого пути внимание, которое оказывали украинские художники, в первую очередь М. Лизогуб и И. Ярема к казахскому народному искусству, к орнаменту, стало достойным примером для мастеров других национальностей.

Многие украинские мастера преломляли в своей творческой работе опыт народного искусства – обостренное чувство цвета, яркую образную выразительность, декоративный строй композиций. В самых разных жанровых произведениях художников украинской диаспоры мы находим мажорное цветовое звучание, обостренно лирическое видение природы, простодушный юмор и внимательнейшее отношение к каждой частичке бытия.

Дерзкие колористические открытия в росписях утвари и домов; богатство орнаментов, многоцветие, насыщенность тонов национального костюма не забылись украинскими художниками вдали от дома. Не ослабла и потребность к красоте, желание разукрасить каждую частичку пространства вокруг, отражающая любовь к окружающему быту. Важным признаком украинской школы стало умение сочетать пространственную глубину с орнаментальным подходом, ковровой организацией плоскости.

Украинские мастера трансформируют окружающий их мир. И не только виды городов, но и грандиозный размах казахских степей, гор и вод они преображают в малое, уютное пространство. На него они переносят чувства, которые питают в Украине к своей осели – родной обители, окруженной частоколом, в которой каждая хата воспринимается родной, и пространство за домом мыслится как продолжение себя. Такая композиционная схема продиктована особым типом мировидения художника,

присущим родовому сознанию. Он смотрит на мир вокруг с позиции человека, который упорядочивает незнакомый, следовательно, чужой ему пейзаж, превращая его в свою территорию.

Лучшие произведения представителей украинской диаспоры демонстрируют, что их творчество охватывает все виды изобразительного искусства – живопись, графику, скульптуру, монументальное и декоративно-прикладное искусство. Красота и необозримость казахских ландшафтов, строящиеся города, сокровища казахской традиционной культуры, современные индустриальные гиганты питали их воображение и стимулировали поиски новой образности. Переосмысленный опыт украинской художественной школы пригодился им для создания произведений, отвечающих собственным духовным исканиям и вызовам времени. В своей целокупности деятельность украинских мастеров Казахстана открыла новые линии развития отечественного изобразительного искусства.

Примечания

1. И. Рыбакова. Абрам Черкасский. – М., 1976.– 79 с.
2. О.Жбанкова. Мир образов и красок // [http:// gazeta.zn.ua/CULTURE /mir_ obrazov_ i_ krasok](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/mir_obrazov_i_krasok)
3. А. Черкасский Пояснительная записка // ЦГА РК. –Ф.1755. – д.12. – 45 л.
4. И. Гофман. Головин-портретист. – Л., 1981. –163 с.
5. А. Подковыров Выступление на обсуждении выставки // ЦГА РК. – Ф.1736. – Оп.1.– д.180. – 60 л.
6. Цит. по: К. Кларк. Пейзаж в искусстве. – СПб., 2004.– 304 с.
7. Стенограмма III съезда художников // ЦГА РК. Ф.1736. Оп.1. д.461. 260 л.
8. Черкасский Выступление на обсуждении выставки // ЦГА РК. – Ф.1736. – Оп.1.– д.180. – 60 л.
9. А. Зиновьев. Русская судьба, исповедь отщепенца. – Москва, 1999. –505с.

10. Я. Берковский. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – 567с.
11. М. Ритман-Фетисов. Обзор выставки // Казахстанская правда. –7 июля 1946. – №135. – 4 с.
12. А. Крель-Т.Яблонская. Не самовлюбленно, а самозабвенно // Творчество. –1988. – №3. – с.28-31.
13. О.Олидор. Калибек Куанышпаев. – Москва, 1950. – 130 с.
14. А. Кугель. Театральные портреты // http://teatr-lib.ru/Library/Kugel/Portreti/Portreti_i.htm.
15. С. Добротворский. Цвет воздуха // <http://yarcenter.ru/content/view/70327/168/>.
16. Р. Виппер. Проблема и развитие натюрморта. – Спб., 2005. – 384 с.
17. Письма в ЦК КП(б) Казахстана // ЦГА РК. – Ф.1736. – Оп.1. – д.112. –13 л.
18. В. Орлов. Судьба художника Страхова // <http://vestnik.com/issues/98/0512/koi/orlov.htm>.
19. П.Хег. Смилла и ее чувство снега. – Спб., 2005. 542 с.
20. Г. Сарыкулова Графика. Казахстана – Алма-Ата, 1967. –166 с.
21. Сергей Кукуруза. Каталог выставки. – Алма-Ата, 1976. – 22 с.
22. В. Шаламов. Павел Васильев // <http://shalamov.ru/library/32/3.html>.
23. Цит.по: http://www.imli.ru/litnasledstvo/Tom%2084-1/LN84-1_43_Памир_df.pdf
24. Т. Шевченко. Автобиография//www.litmir.net/br/?b.
25. Г. Волошина. Переводы стихов Т. Шевченко // http://sonet56.ru/view_post.php?
26. Н. Виноградова. Китайская пейзажная живопись // <http://art.1september.ru/article.php?ID=200901503>.
27. В. Малявин. Молния в сердце. – М., 1997. – 364 с.
28. Проблемы современной графики // Искусство. – 1975. – №3.– с. 24-25.
29. Р. Ергалиева. Поэтический строй гравюр Андрея Дячкина // Искусство. –1983. –№3. – с.22-25.
30. Цит. по: Самый известный монумент // http://karaganda-akimat.gov.kz/ru/og-hist_2.
31. В. Кандинский. Ступени // <http://www.wassilykandinsky.ru/book-118-1-25.php>.

32. Цит.по: Александра Экстер: картины, биография // <http://www.Artcontext.info>.
33. См. Современные иллюстраторы Шевченко // Творчество. – 1982. – №5. – с.19-21.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ ТАТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

Творчество татарских живописцев, скульпторов и графиков переплелось с основными линиями развития изобразительного искусства Казахстана. Татарские художники, обладая особым индивидуальным художественным почерком, специфическими приоритетами воспитавшей их художественной школы (Казанская школа живописи для Б. Урманче, Московский институт живописи им. Сурикова для К. Шаяхметова и К. Муллашева), особым восприятием мира и природы, диктуемым национальным менталитетом, внесли огромный вклад в казахскую культуру. На каждом крупном отрезке большого пути, который прошли мастера искусств Казахстана, на значимых этапах эволюции казахской живописи в числе лидеров, возглавлявших поиск новых направлений и практик, всегда были и представители татарской диаспоры.

Сегодня для изучения искусства характерно внимание не только к общим проблемам развития того или иного стиля или сюжетным, формальным и образным предпочтениям. Исследовательская оптика фокусируется на отдельной творческой индивидуальности творца. Такая позиция помогает объяснить сложные повороты культурной жизни прошлого и нынешнего веков. Ведь именно диктат яркой художественной личности определял и определяет ход художественного процесса. При этом особенность индивидуальных концепций отдельного мастера, оригинальность его живописной манеры зависят от целого комплекса условий. Среди них национальное самоосознание занимает одно из важнейших мест.

При изучении отдельных характеристик авторского стиля обязательным условием будет знание таких факторов, как происхождение художника, степень влияния на него социальной и природной среды. По мнению исследователя О. Кривцуна, труды которого занимают срединную позицию между искусствovedческими и культурологическими штудиями, «анализ механизмов «стыковки» эпох, воскрешения и трансляции старых смыслов,

наслоения традиционных и новейших художественных практик невозможен, если исследователь не чувствует, что за историей искусств всегда разворачивается более масштабная история самого человека. Именно конкретно-историческая природа человека, своеобразие его психики и сознания и есть тот «узел», где смыкаются все движения художественной, социальной, культурной жизни эпохи» [1].

Изучение вклада татарской диаспоры невозможно без анализа личности творца, анализа того влияния, которое оказали происхождение, семейные ориентиры, знание истории и культуры родного народа. Для исследования динамики развития искусства татарской диаспоры необходимо сосредоточиться на творчестве наиболее ярких ее представителей, произведения которых стали квинтэссенцией значимых кодов этой культуры.

Если вскользь охватить основные этапы эволюции изобразительного искусства Казахстана, всегда можно выделить татарского мастера, который оказывался в центре поисков новых пластических доминант. Для периода становления живописной школы Казахстана появление такого мастера как Б. Урманче было важной инъекцией живописности и стиля. В 1950-ые годы традиции реалистической живописи и высокое мастерство определили уже творческие пристрастия К. Шаяхметова. Среди поколения «шестидесятников» фигура Б. Табиева стоит несколько особняком, так как активные поиски национальных основ, свойственные этой плеяде, коснулись его в меньшей степени. Однако именно этому художнику мы в наибольшей степени обязаны полновесному раскрытию темы степи, микрокосмоса современного кочевья. Ни одна из советских монографий, посвященных искусству 1970-годов, не обходится без анализа творчества К. Муллашева. Его работы отразили нерв той эпохи и определили новый вектор поисков мастеров Советского Союза. Р. Хальфин в 1980-ые возглавил искания противоположного «лагеря» – мастеров, стремящихся отойти от магистральных линий советской живописи и обрести почву в авангардных практиках.

На современном этапе, в период независимости творчество мастеров татарской диаспоры отражает все предпочтения

и особенности рубежной эпохи. Известные художники обращаются к новым жанрам. К примеру, К. Муллашев много работает в области исторической живописи, а молодые художники стремятся осваивать новые художественные техники и образные комплексы, чтобы адекватно передать современные вызовы.

Хронологические рамки исследования – 1940 – 2010 гг. Такой обширный временной отрезок позволяет раскрыть главные особенности искусства татарской диаспоры на нескольких уровнях.

Первый из них относится к разнообразию художественных практик и выражается в тех стилевых направлениях и течениях, в выборе точкой опоры определенных традиций. Каждая ключевая фигура татарской художественной диаспоры в контексте времени, расстановки сил, атмосферы духовных поисков, идеологического заказа или сопротивления ему делала свой выбор. В нем отразились как существо самой личности художника, так и суть эпохи в целом.

Второй уровень постижения особенностей творчества татарских мастеров относится к специфике освоения художниками различных жанров в живописи, их тематических предпочтениях.

Третий уровень связан с индивидуальными концепциями ведущих представителей татарской диаспоры Казахстана.

Основной целью данного раздела является исследование творческих биографий наиболее ярких мастеров татарской диаспоры Казахстана, выявление их роли в развитии казахской живописи в целом и определение особенностей их художественных практик с точки зрения национальных основ мировосприятия.

Оговорим сразу, что масштабная деятельность многих мастеров рассматривается не полностью. Автор посчитал необходимым выделить только периоды, в которых связь национального и креативного является одним из определяющих моментов сознания художника. Творчество татарских художников, которому доселе не уделялось достаточного внимания, рассматривается поэтапно и пристально, восполняя эту лауну искусствоведческого знания Казахстана. В первую очередь сказанное относится к творчеству мастеров периода становления казахского изобразительного искусства.

Изучение творчества художников, стоящих у основания живописной школы Казахстана до сих пор остается темой, сулящей многие открытия исследователям. Особенное наше внимание привлечет живопись, графика и скульптура Баки Урманче. В первую очередь это связано с масштабностью фигуры мастера, его статусом основоположника профессионального изобразительного искусства Татарстана, внесшего весомый вклад во все виды искусства. Из семидесяти лет активной художественной деятельности шестнадцать лет Урманче провел в Казахстане. Провел полноценно, достигнув огромных результатов в своей живописной деятельности. Мы имеем в данном случае уникальную ситуацию в искусствоведческом «делении» мастеров по принципу принадлежности к той или иной национальной школе, которая существует в отношении Василия Кандинского, художника, по праву принадлежащего и русской, и немецкой культуре. Также более близким по времени и географии примером может служить судьба Орала Тансыкбаева, казаха, ставшего основоположником узбекской живописи. Баки Урманче, оставаясь патриархом татарского искусства, является неотъемлемой частью развития казахского искусства 1940-50-х годов. Обращаясь к казахскому периоду в творчестве прославленного художника, следует еще раз подчеркнуть, что, по нашему глубокому убеждению, свои лучшие живописные произведения он создал именно в Казахстане. Этому способствовала целый ряд факторов и совпадений. Особенная атмосфера поиска, царящая в те годы в Алма-Ате. Преодоление послевоенных трудностей быта и надежда на непрекращающееся созидание. Уверенность в своих силах и некоторое соперничество с другим мэтром – Абрамом Черкасским. Наконец, огромная востребованность, которая относится и к сфере заказов, и к педагогической миссии Урманче.

Жизненный путь Баки Урманче (1897-1990) повторяет прихотливую линию судьбы другого выдающегося деятеля Востока – Саади. Треть жизни – на ученичество и обретение мастерства, треть – на скитания; оставшийся период – на философские раздумья, полнокровное, без оглядки на идеологические доктрины, творчество.

Судьбе было угодно, что основоположник татарского изобразительного искусства внес огромный вклад в развитие художественных школ Центральной Азии. «Золотую середину» своей долгой, богатой событиями и творчеством жизни он провел в Казахстане. Блестящие живописные произведения, скульптуры, сценографические проекты, монументальные работы, – все то, что он сделал на нашей земле, несомненно, являются драгоценной частью творческого наследия Баки Урманче. Именно этот период станет предметом нашего разговора. В совершенстве знавший восточные языки, литературу Востока, декоративно-прикладное искусство и эпос тюркских народов Урманче выступал хранителем традиций тюркского мира. У него не было прямых учеников в Казахстане, однако одно лишь присутствие такой фигуры наполняло культурный ландшафт аурой вековой мудрости. Демонстрировать глубокие познания в исламе, говорить о национальном своеобразии или, наоборот, о формальных достижениях западной культуры, было сродни тому, чтобы подвергаться опасности физического уничтожения. В тяжелые времена, когда рушились этнокультурные устои и приветствовались серость, такие люди своим существованием показывали возможность бытия иных ценностей.

Баки Урманче родился 23 февраля 1897 года в горной деревне Куль-Черкен Татарстана в семье сельских учителей, в которой царил атмосфера преклонения перед знаниями. Увлечение лепкой и рисованием не казалось кощунственным и всячески поощрялось.

Десятилетним мальчиком он покинул родной дом и уехал учиться в медресе. С этого момента словно одержимый вирусом «охоты к перемене мест» Урманче начал свои странствия. К сожалению, не всегда его одиссея была добровольной.

В молодости он работал на шахтах Донбасса, на уральских заводах, в Сибири. Затем в 1916 году служил в Коканде, охранял пленных австрийских офицеров. У одного из них брал уроки рисования. После революции он возвратился в Казань. В 1919 году поступил в Казанскую художественную школу, преобразованную в Свободные художественно-технические мастерские.

В 1920 году поехал в Москву, поступил во ВХУТЕМАС. Дальнейшие шесть лет были отданы вдумчивому постижению основ мастерства, многочисленным занятиям сразу на двух факультетах – живописном и скульптурном. На скульптурном факультете он окончил четыре курса, а через два года весной 1926 года завершил обучение на живописном факультете. Его учителями ваяния были А. Голубкина и Б. Королев. Преподаватели живописи – С. Герасимов и А. Шевченко – стали не только наставниками, но и оказались хранителями своего ученика в годы репрессий. Возвратившись в Казань, Баки Урманче преподавал, организовал керамическую мастерскую, как график сотрудничал с издательствами и погрузился в стихию живописного творчества. Однако его бурная деятельность была прервана: конец 1920-х годов он провел на Соловках, куда был сослан за то, что подписал письмо против ликвидации арабской графики, адресованное обкому партии и Сталину. Только он один из 82-х деятелей, поставивших свою подпись, дожил до дня реабилитации.

Освободившись, в 1930-ые годы он живет в Москве: ему «врагу народа» было легче продержаться, затерявшись в большом городе. Здесь он работал над оформлением Башкирского и Карельского павильонов ВСХВ.

В 1941 году Урманче был приглашен участвовать в разработке мероприятий, посвященных 100-летию со дня рождения Абая.

Мастер с присущим ему энтузиазмом и энергией включился в художественную жизнь нашей республики. Главным его поприщем стало создание портретов выдающихся людей Казахстана. Кроме того, он делает серию рисунков, посвященную абаевскому краю (1941). Работает над эскизами декораций и костюмов к музыкальному спектаклю «Аршин мал алан» (1942). Участвует в конкурсе на создание портрета Амангельды (1944), готовится к выставке, посвященной Жамбылу (1945). Пишет полотна «Возвращайтесь с победой!» (1942), «Сбор помидоров» (1943), которые пользовались огромным успехом на ежегодных выставках «Великая Отечественная война». Много иллюстрирует Абая, Ауэзова, Муканова, Тукая (1945-1946). Активно участвует в деятельности Союза Художников, преподает в художественном училище.

После войны он не смог вернуться на родину. Из-за правительственного указа «Минус 39» Урманче как репрессированный не имел права жить в крупных центрах СССР.

Даже этот беглый очерк зигзагов судьбы мастера позволяет ощутить тяжкий груз жизненных обстоятельств и необыкновенную силу духа, с которой Баки Урманче их преодолевал.

В байтах, поэтическом наследии татарского народа, часто оплакивается участь солдат, покинувших родной очаг. Традиционно в них происходит соединение прекрасного и трагического, столкновение несчастливой судьбы изгнанника и безмятежной тишины природы: «берега журчащего ручья охватил тальник // не стал бы писать этот байт – глаза в кровавых слезах». Урманче, который сам прекрасно пел и знал песни многих народов, не мог не отнести к себе строчки, в которых очарование чужой природы заставляет скитальцев припоминать родные места. Он был наделен способностью сполна прочувствовать красоту других ландшафтов, раскрыть духовную и физическую привлекательность людей, встретившихся ему на пути. Возможно, оторванность от родных мест и близких усиливала это редкое качество. Ностальгия побуждала его еще пристальнее вглядываться в казахские степи и узбекские города, чтобы припомнить впечатления детства, связанные с родными местами.

Урманче провел в Казахстане 16 лет, отлучившись лишь в Самарканд в начале 1950-х годов. Прекрасный бюст Виноградову его работы украшал до недавнего времени центр Алма-Аты. В 1952-1954 годах он выполняет монументальный заказ – оформление Дворца культуры и производственных цехов Балхашского медеплавильного комбината. Участвует в конкурсах на памятники Абу Али Ибн-Сине (Авиценне), Абаю, Рудаки, Улугбеку, Навои. В 1956 году его пригласили преподавать в Ташкент. В 1958 году в Алма-Ате состоялась первая персональная выставка Баки Урманче, посвященная его 60-летию. В этом же году Урманче участвовал в оформлении концерта, организованного в честь Декады татарской литературы и искусства в Москве и, наконец, получил возможность вернуться в Казань, посвятить себя скульптуре,

филологическим и историческим изысканиям. Так благополучно закончилась одиссея художника.

Сложный период странствий, тем не менее сегодня видится важным и насыщенным периодом свершений. Именно в Центральной Азии, в Казахстане Баки Урманче раскрылся как блистательный преемник французского импрессионизма, как незаурядная креативная личность, чей творческий путь освоения европейского художественного опыта при сохранении внутреннего духовного стержня стал примером для национальных мастеров искусства Казахстана.

Баки Урманче был абсолютно открыт новой информации, стремясь через произведения искусства и фольклор постичь дух и культуру народов, с которыми его свела судьба. В Соловках, в лагере, подружившись с азербайджанцем, он выучил турецкий. Впоследствии он обычно читал библию на этом языке. Скульптура «Коркыт» для Узбекистана была создана после прочтения азербайджанского эпоса в Алма-Ате. Подготовительная работа над образами великих людей позволила ему обрести цельную картину понимания основных вех истории Центральной Азии. Знаменитую казахскую песню «Көкшетау бірде қарлы, бірде қарсыз» Урманче впервые услышал в исполнении коневода Картабая Атшабарова, над портретом которого работал в конце 40-х годов, а затем часто пел ее сам после возвращения в Казань,

В Алма-Ате Урманче сразу же выдвигается в ряд самых активных деятелей культуры. Он лепит бюсты, иллюстрирует книги, в качестве сценографа работает в театре и в полной мере предается живописи. Пишет много и быстро, отдавая дань разным жанрам – пейзажу, натюрморту, бытовым сюжетам и конечно же портрету. Тетради с многочисленными карандашными портретами, эскизными наметками, импровизациями с формой, так называемой «поточковой графикой», обладают огромной энергией потенциала. В пока что разреженной творческой атмосфере Алма-Аты, – художественная школа Казахстана только делает первые шаги – Урманче понимал необходимость продемонстрировать начинающим казахским художникам уроки профессионального мастерства. Он щедро делился с ними «запасами»

своей творческой «кладовой». Мастер намеренно позиционировал себя в качестве добросовестного работника искусства, который способен скоро и умело выполнить любой заказ.

Для определения места Баки Урманче в художественной среде Казахстана сороковых годов прошлого столетия, времени активных поисков и профессионального роста, необходимо вспомнить его ранние работы.

Картина «У переправы» (1927), написанная почти сразу после окончания ВХУТЕМАСа, выдает близость устремлений Баки Урманче работам его учителя, А.Шевченко. В этот период известный русский живописец начала 20 века после долгого периода увлечения примитивизмом возвратился к классической форме. Округлые линии, продуманная собранность фигур, гармоничное соотношение светлых и темных участков, – все это восходит к неоклассической традиции Шевченко. Однако здесь уже чувствуется особое, присущее Урманче умение наполнить картинное пространство жизненными токами. Он строит холст на тонком соотношении живописных масс, взаимодействии дышащих упругих форм.

В работе «У сепаратора» (1927) в сцену торжественного предствояния татарки в национальном костюме врывается безудержная стихия быта: обшарпанный деревянный стол, прозаичные луковицы, миски. Незамысловатая утварь, портрет рядовой труженицы села в ее обычном рабочем окружении – это лишь первое впечатление. Сразу же за ним зритель отдается во власть другого визуального пласта – сверкающее всеми оттенками утренней зари одеяние, мерцающая ткань занавески обнаруживают присутствие феерического и театрального. Контраст этот не приводит к условности изображения, а, наоборот, усиливает прочувствованное, пропущенное сквозь художественное нутро ощущение промелькнувшего мгновения жизни.

Жилка творца «вещей», рукотворных объектов, обладающих неповторимой аурой, всегда была присуща творческой натуре Урманче. Поэтому жанровые работы художника стоят здесь особняком. Чем незначительнее тема и скромнее виделся быт, тем более мощными и свободными становились прикосновения

к холсту, а цвет приобретал особую полноту и звучность. Татарский художник умел работать на контрапунктах обыденного и вечного. Так в картине Государственного музея искусств Казахстана «У самовара» (1934), в рядовой сценке чаепития в деревне, неожиданно появлялась, казалось, абстрактная форма, черный круг – раскрытый зонт, водруженный на изгородь. Диалог благородного черного тона – своеобразный художнический привет Веласкесу и Мане – и золотистого цветового пятна самовара поднимал жанровое повествование до изысканной речи грандов мировой живописи.

За частным и бытовым у Урманче присутствовала некая общая панорама, которую нельзя увидеть, но можно почувствовать. Божественная красота была сосредоточена у него в самой малой доле мироздания. Не случайно, в 1943 году, на выставке «Великая Отечественная война» у его полотна «Сбор помидоров» собирались восторженные толпы. В измученной военным временем Алма-Ате картина, посвященная сельскому труду, была наполнена таким избытком света и радости жизни, что воспринималась маленьким островком надежды. Урманче словно устанавливал перед глазом зрителя многоцветный кристалл, с помощью которого управлял его эмоцией и настроением. Переливы цвета на холсте, звенящие краски, единство их общего аккорда завораживали и привносили гармонию в сердца.

Насколько Урманче любил и знал быт тюркских народов, можно судить по его сценографии к спектаклю «Аршин мал алан» (1942). Пьеса, вошедшая в сокровищницу азербайджанского театрального искусства, пользовалась огромным успехом в Казахстане. В том числе и благодаря декорациям. Можно долго разглядывать эскизы Урманче, каждый раз удивляясь, как точно и детально знал художник бытовые подробности, как умело достигал редкого чувства подлинности происходящего, повесив в нужном месте красочный ковер или показав глинобитную стену дворика. Натуральность и достоверность сопрягались при этом с условностью, с орнаментом из невиданных цветов на колосниках, с чистым театральным принципом перевертыша, с уподоблением сцены расписной шкатулке, из которой появляются герои.

Это умение сделать вымысел достоверным, придать фантазиям вид сделанной вещи, осязаемой и полновесной, Урманче использовал в книжной иллюстрации. В казахский период творчества он проиллюстрировал казахские сказки, произведения Абая, М. Ауэзова, С. Муканова.

В рисунках к автобиографии С. Муканова «Мои мектебы» (1947), посвященной трудному и голодному детству казахского бедняка, художник демонстрирует великолепное умение срежиссировать литературный текст, предьявить его читателю как на ладони, акцентировав самое важное. Сопоставление светлой советской действительности и тьмы дореволюционных будней было обязательной и излюбленной темой национальных художников. Азербайджанец Азим Азим-заде, туркмен Бяшим Нурали, казах Абылхан Кастеев работали в 1930-х годах над циклом работ «Старый и новый быт». Урманче, находясь в рамках той же тематики, смог перевести обличие пороков старого общества в ранг высокого искусства, неувядающей классики. В листе «Урок у безграмотного муллы» Урманче показывает неизбежное зло в таком остром, гротескном ключе, что оно теряет свою устрашающую силу, а изображение аульского охотника вырастает в монументальный образ исполина, значимой личности.

В графике Баки Урманче желание оголить суть изображаемых предметов выливается в каллиграфическую точность, выверенность композиции. В живописи художник ориентируется на другие цели. Наблюдательность художника, нескрываемый интерес к новым лицам и необычным ландшафтам, любознательность первооткрывателя вызывает настоятельную потребность поделиться со зрителем своими непосредственными впечатлениями, передать аромат, атмосферу увиденного.

В картине «Абай в юрте» (1946) он преподносит сцену поэтического труда так, будто очутился рядом с великим поэтом и стремительно набрасывает протокольно-точный отчет с места исторического действия потомкам: «...дверь распахнута, тундук открыт, юрта вся полна дыханием ясного весеннего утра. Запахи полыни и ковыля, перебивая друг друга, врываются в нее вместе с разноголосым шумом весны» [2, с.108]. Раскиданные книги

на столе, тут же – набросанный в эскизной манере натюрморт из утвари, словно выхваченная софитом фигура Абая, – все это, включая еще смешение жанров, непосредственность подсмотренной сценки, призвано вовлечь зрителя в жизненный поток, сделать картину на историческую тему не постановочным, а реально проживаемым событием. Работая над этим полотном, он начинает вчитываться в роман-эпопею М. Ауэзова, к которому спустя два года сделает лаконичные и точные иллюстрации.

Импрессионистический метод оказывается в руках художника сильнейшим средством воскрешения ушедшего. Через откинутый полог в юрту проникает свет, позволяя художнику использовать различные эффекты освещения. Вдали мы видим степные просторы, утопающие в солнечном мареве.

Степь в пейзажах Урманче далека от мифологического мира незыблемости и равновесия, от бескрайнего, вызывающего гордость одной лишь своей ширью равномерного простора, как у казахских мастеров. Урманче пишет пейзажи, в которых природа – не храм и не чуждое пространство, а территория рядом с Домом. Раздолье находится в непосредственной близости с родным очагом. Он не пишет панорам с бесчисленными стадами, а сосредотачивается на возвращении чабанов домой. Это сконцентрированность на малом не ведет к изображению ограниченных уголков пространства. Урманче достигает редкого равновесия. Величие и бесконечность казахской степи считывается легким намеком, как кусочек бескрайнего пространства открывается сидящему в юрте. Не случайно, соединение интерьера и пейзажа в мотиве окна в большой мир становится распространенным приемом в портретах Урманче. В портрете коневода К. Атшарова (1949) мастер усаживает героя таким образом, что вход в юрту выглядит окном, за которым разворачивается бесконечный пейзаж. Используя распространенный мотив европейской портретной живописи XV века, он обогатил композицию новыми смыслами и придал ей особую торжественность. Этот мотив также вызывает некие аллюзии с пониманием мироздания в исламе, а именно с подчеркиванием неразрывной связи мирского и горнего миров. В какой-то степени открытая дверь, зовущая

к солнечным далям, становится знаком постоянного присутствия божественного начала. Вспомним, что висевшие над дверными проемами шамаили, столь значимые в творчестве Баки Урманче, служили той же цели.

Любовь к импрессионизму привил ему Сергей Герасимов. Герасимов стал для молодого Урманче связующим звеном с поколением художников, открывших для русской живописи достижения французской школы, в частности, с К. Коровиным, своим учителем.

Баки Урманче научился добиваться сложной оркестровки живописной поверхности, умел точными движениями кисти передать богатый воздухом и светом фрагмент бытия. Его всегда привлекали водные стихии – речные переправы, лодочные катания, каспийские просторы – с «дребезжащей» на солнце поверхностью.

Возможность показать себя во всем блеске, продемонстрировать техническое совершенство соблазняла художника лишь в малой степени. Импрессионизм был для Урманче внутренним убеждением, эта манера стала достойной формой для выражения его исконных устремлений.

Мастер мыслил импрессионистически, ощущая пространство как некий хаос, находящийся в неустанном становлении. Импрессионизм Урманче очень лиричный, иногда избыточно эмоциональный. В нем нет рассудочности, немного просчитанных эффектов. Мастер верил, что окружающий мир – это метафизическое бытие. В нем все пронизано дыханием божественной энергии, каждая малая частичка жизни взаимообусловлена и взаимосвязана с общим потоком. Глубокая религиозность художника счастливо совпала с наивной радостью постижения красоты.

На его картинах летучие и аморфные явления – дым костров или огни – становились упругими и крепкими, степные цветы искрились кристаллическими гранями, и, наоборот, предметы обихода теряли всю свою осязательность и твердость («Стадо пригнали», 1949).

В «Алма-атинке на закате» (1948) передний план с изображением речки и камней он преобразил в почти абстрактную игру пятен, а даль с горными вершинами приобрела у него материальную плотность. Он любил и часто писал сумерки, промежуточные состояния природы, когда на землю уже легли лиловые тени, а небеса погружены в световое марево, сотканное из прозрачных слоев. Художник во всем находил источник динамичного начала и стремился каждый раз подчеркнуть зыбкость и изменчивость мира. Работы художника выдают быстроту и легкость создания, он работал *a la prima*, стараясь передать струящуюся живописную субстанцию предметов.

Приветливость к миру получает свое продолжение в отношении к моделям. С. Муканов у него выглядит рефлексирующим молодым человеком с тонкой душевной организацией и открытым сердцем. К примеру, в портрете А. Черкасского 1952 года С. Муканов – крупный чиновник. Вглядываясь в его лицо, вспоминаешь, прежде всего, одиозную деятельность писателя в области литературной политики сталинского периода. У Баки Урманче на первый план выходит также справедливая характеристика модели как творца, приятного собеседника, дружественного автору.

В портретах Героев Советского Союза С. Луганского, Т. Бегельдинова (1945-46), он обращается к каноническому изображению парадного портрета-апофеоза, с определенной композиционной схемой: погрудное или поколенное изображение фигуры в ордене в трехчетвертном повороте на нейтральном фоне. В то же время художник стремится расширить возможности заданной портретной концепции. Для него являлось совершенно необходимым и раскрытие духовной жизни, и острота характеристик персонажей, читаемые судьбы, печать индивидуальности. Обаяние, привлекательность, шарм знаменитых летчиков, внутренне готовых к контакту, общению со зрителем разбивает привычную схему отрешенного, замкнутого в себе орденосца.

Урманче создал множество живописных и графических образов знаменитых врачей, ученых, актеров, музыкантов, певцов и писателей. Среди них – портреты писателей М. Ауэзова,

С. Муканова, актеров К. Куанышбаева, Е. Умурзакова, Х. Букеевой, президента Академии наук Казахстана К. Сатпаева и других. Портреты Урманче очень нравились самим моделям; ему всегда удавалось передать обаяние и неповторимый «шик» блестящей плеяды народных талантов.

Изображая знаменитостей, он не стремился приблизить их к застывшим в вечности памятникам. Для него всегда была важна какая-то зацепка, мелочь, которая неожиданно «выстреливает» при раскрытии личности героя портрета. Деталь, казалось бы, незначительный предмет, внешняя черта персонажа или жеста подчиняясь целому, создает вокруг себя разные смыслы. В «Портрете Р. Тажиевой» (1943) художник выделяет балетную пачку, похожую на диковинную, с нежными голубыми прожилками раковину, извлеченную из морских глубин. В «Портрете А. Сызганова» (1945) все внимание направлено на изящные нервные руки знаменитого хирурга, в изображении геолога К. Сатпаева – на огранку минералов, на острую грань стеклянного подножия.

В портрете М. Ауэзова (1943) он намеренно акцентировал детскость писателя, вынося на обзор влажный взгляд, капризный изгиб мягких губ. Общее элегическое состояние героя, мерцающие за его спиной голубовато-серые тона демонстрировали особый настрой, изысканность склада представителя творческой интеллигенции.

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 экзистенциальном 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 свойственное 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 персонажа. В портрете наглядно просматривается особое, присущее картинам Б. Урманче чувство наполненности пространства жизненной энергией. 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. Б. Урманче часто упрекали за этюдность, неглубокую и быструю манеру, однако лучшие его портреты свидетельствуют об обратном.

Стать и пластика знаменитой танцовщицы Шары Жиенкуловой (б. Жандарбековой) в «Портрете Шары» 1943 года отходят на второй план, главное для живописца – творческое претворение прекрасной фигуры в узор, в деталь царствующего на полотне орнамента.

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 посадил героиню строго фронтально в средней части полотна, окружая ее коврами. Силуэт 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, соотнесенность 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.

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.

До логического конца свои декоративно-пластические искания Урманче довел спустя много лет, создав серию работ «Воспоминания» (1978). В них увлеченность декоративным искусством достигает своего пика. Он работает уже с чистым тембром краски, с плоскостью, с ритмическим рядом цветовых пятен.

Натюрморты, созданные Баки Урманче, в наиболее чистом виде демонстрируют силу и избыточность его творчества. Он пишет фрукты и цветы с упоением живописного гурмана, нагнетая, как в фарсийской поэзии, пластические изыски и затейливые ритмические повторения.

В живописи Урманче стремился к усложненной, с богатыми валерами поверхности. В скульптуре он продолжал развивать эти тенденции. При общей сдержанности бюста Жамбылу (1945) отдельные элементы одеяния, лоб, бороду Урманче лепит настолько резко и мощно, такими быстрыми рельефными «мазками», что общий строй скульптуры приобретает дополнительный энергетический заряд. 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,

Возрастающий интерес к скульптурному творчеству определен самой логикой развития творчества мастера. Зрелищность

и изощренность приема уступают место символическим категориям. Вернувшись в Казань, он на новом витке активизирует свои поиски 20-х годов, с неизбежным поклонением форме и минимализму, с тяготением к плоскости. Если в казахский период художественное мышление в значительной мере питалось наблюдательностью и обостренным восприятием живого и текучего мира, то поздний этап связан с глубокими размышлениями о вечном, устойчивом, несуетном.

Подводя итог исследования обширного проблемного комплекса, который порожден богатством и разнообразием художественных практик в творчестве Баки Урманче, можно сделать несколько важных выводов.

Творчество татарского мастера стало своего рода ответом на те вопросы, которые ставили перед собой начинающие художники Казахстана. Импрессионизм Урманче позволил использовать поэтику этого стиля для раскрытия необыкновенного богатства и красоты окружающего мира. Пейзажная живопись Казахстана обогатилась замечательными полотнами, в которых были зафиксированы мгновенные изменения, происходящие в огромном пространстве степи, особенная согласованность цвета и света, породившая возвышенную красоту кочевий, отношение к пейзажу как сложному организму, отражающему целую сюиту настроений.

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.

Мажорные произведения Баки Урманче в годы Великой Отечественной войны, как отмечено современниками, создавали настрой на победу и пользовались огромным успехом у зрителей. Однако, решая значимые социокультурные задачи, художник всегда оставался подлинным профессионалом. Будучи зрелым мастером, он продолжал совершенствоваться, искать новые возможности живописного претворения красоты. Тот богатейший опыт, переданный художником мастерам Казахстана, стал основой для новых исканий и достижений казахского искусства. Примером этому, может служить творчество Загрутдина Назырова (1909-1989).

Загрутдин Сагадеевич Назыров (1909-1989) родился в Усть-Каменогорске. Дом Назыровых стоял на улице Троицкой напротив Татарской мечети. В 1930 году он окончил Художественно-промышленный техникум в Омске со званием учителя рисования.

По возвращении в Алма-Ату Назыров работает главным художником уйгурского театра и преподает в педагогическом училище Алма-Аты. Назыров принимал участие в создании Союза художников Казахстана. Перед войной им были выполнены эскизы декораций «Аршин мал алан» и «Манан».

В первую очередь он известен как пейзажист, но также много лет посвятил сценографии театра и кино, занимался оформительской работой – был художником музея Жамбыла, Центрального исторического музея (ныне ГМК), КазГУ, главным художником ВДНХ. Кроме того, им создано множество портретов. Велико графическое наследие художника: портреты, эскизы герба Казахской ССР, эскизы декораций, плакаты, зарисовки типажей, достопримечательностей, орнаментов, утвари, ювелирных украшений, которые он делал в своих многочисленных поездках. В 1937 году он выиграл конкурс на графическое изображение герба Каз ССР. Также герб Казахской ССР был выполнен им из яшмы по заказу Геологического музея Республиканской Академии наук. В годы учебы в Омском художественном училище он оформил два драматических спектакля – «Галия бану»

и «Сунган Юлдыздар». С 1941 по 1953 год Назыров – художник киностудии Алма-Аты.

З. Назырова можно назвать младшим товарищем Б. Урманче, который разделял его взгляды на искусство и впитал ценные советы старшего мастера. Общность взглядов на задачи живописи, на процесс работы над полотном не случайна – у них был общий учитель, блестящий мастер русской пейзажной живописи – Сергей Герасимов, продолжавший в своем творчестве разрабатывать достижения французского импрессионизма. Его отличали страстный, динамичный мазок, удивительное попадание в цвет и тон, приводящее к волшебной мерцающей поверхности картины о мгновении красоты, пережитом где-то в глуши российской провинции. И Урманче, и Назыров учились у С. Герасимова извлекать красоту в самом обыденном куске природы.

Годы жизни Москве (1936-1939) – важный период в становлении З. Назырова. Он учится в Институте повышения квалификации художников-живописцев и оформителей, получая тот заряд творческой энергии, которая заложила в нем прочную базу творческого универсализма. Среди его наставников был Б. Иогансон, работающий в это время над своими классическими грандиозными работами на новую тематику «Допрос коммунистов» (1933), «На старом уральском заводе» («Урал Демидовский») (1934).

Большое влияние оказали на З. Назырова бывшие бубново-валетовцы, два богатыря русской живописи, Аристарх Лентулов и Илья Машков. Харизматический размах, открытость и умение убеждать других всегда привлекали к ним внимание учеников. Эпическое начало, которое Иогансон пытался извлечь из традиций русского передвижничества, для этих мастеров означало обращение к мощным фольклорным пластам, к мажорному декоративизму фовистов. Сама атмосфера художественной жизни столицы, многочисленные выставки, работа учителей над монументальными полотнами, исполнение заказов к масштабным театральным постановкам проходит перед глазами Назырова. После учебы он проводит год в Москве, работая стажером в Большом театре. От этого времени сохранились эскизы костюмов и декораций к русской классике – пьесам «Вишневый сад»,

«Ревизор»; опере «Цыгане». В Москве он рисовал цирковые афиши для Поддубного и Хаджи Мукана, общался с Алексеем Толстым.

Вернувшись в Алма-Ату в годы Великой Отечественной войны, он продолжает творчески развиваться в контексте новаторских исканий. Атмосфера целенаправленного поиска больших форм и способов передачи значимого исторического события царила на съемках фильма «Иван Грозный», где З. Назыров был участником съемочной группы у Сергея Эйзенштейна.

Обращение мастера к пейзажному жанру стало логическим итогом длительного поиска своего предназначения, завершившим метания между работой театрального и кинохудожника и художника-станковиста.

В этой области исканий он унаследовал многое от коллег по живописному цеху. Опыт Баки Урманче послужил основой для собственных открытий З. Назырова. Основным принципом, который впитали в себя последователи Баки Урманче, является принцип этюдности, творческой недосказанности, *pop-finito* Пишущие о Назырове вспоминали, что, будучи уже пожилым человеком, он мог в любую минуту сесть на мопед и поехать в горы на этюды [3]. Не случайно, он выбрал на обложку альбома к своему 60-летию фотографию, где изображен в безбрежной степи, перед одиноким деревом с пушистой кроной, образ которого он создает на полотне. Художник писал по пять-шесть этюдов в день, и все они сегодня предстают законченными, продуманными композициями. При этом в них не исчезает ощущение необыкновенной живости восприятия природы, которое дается при первом наброске, свежем взгляде.

Творческим методом Назырова становится синтез наблюдений и впечатлений, изъятие из этюдов всего лишнего, что мешает полному воплощению задуманного. В его работах мы можем проследить сложное взаимодействие между этюдными композициями и картинами. Он приходит к некому синтезу этюда-картины, сохраняя в конечном произведении существенные характеристики этюдной формы: небольшие размеры, динамичность

мазка, подвижную игру фактур, которые оберегаются мастером и вводятся итоговое полотно.

Плодотворная и долгая работа над этюдами также внесла свои коррективы в его технику. Назыров использует в своих работах, написанных маслом, приемы акварельной техники. В изображении цветущих яблоневых ветвей или стогов сена он использует прозрачные нежные прописки, создающие эффект отраженного света от основы грунтованного холста или картона со свечением живописной поверхности. Каждый кусочек холста в его этюде «Кунгей» пропитан солнцем. Стога Моне вписываются в казахские предгорья с курганами и выглядят столь же абстрактными и сияющими. Грандиозный хребет Кунгей, окаймляющий котловину Иссык-Куля, своими темными величественными очертаниями лишь усиливает световую сюиту первого плана.

У Назырова все в природе соразмерно человеку, она никогда не выглядит колоссально-неприступной. В отличие от многих казахских живописцев его виды строятся интерьерно, горная даль или степные просторы всегда закрыты деревьями или полосами гор, что создает ощущение замкнутого пространства, защищенности территории, близости к очагу.

«Цветущие яблони» (1946) – картина, в которой он взялся за мотив, чрезвычайно популярный среди наших мастеров. К сюжету о цветении не раз обращались О. Тансыкбаев, А. Черкасский, А. Галимбаева, А. Степанов и др. Прелестный природный мотив был непосредственно связан с мифологическим осмыслением советской республики как долгожданного рая на земле. В то же время изображения садов стимулировали чисто формальные решения: художественные исследования массы, плотности, колорита. У Назырова тема цветения не является ни данью импрессионистической поэтике А. Черкасского и А. Галимбаевой, ни возможностью поэкспериментировать в манере Ван Гога или японцев у А. Степанова. Он находится где-то посередине между желанием точно зафиксировать мгновение, непосредственные переживания, показать меняющийся свет и склонностью к декоративизму, к узору и плоскости. Работая на пленэре, он всегда стремился к насыщенному колориту и меньшей

дробности. Импрессионистическая струя, заложенная в его этюдах, мгновенность реакции с каждым годом постепенно сменяется эпическими повествованиями о раздолье и простой красоте казахской степи.

В назыровских этюдах, а затем и в картинах наслаивающиеся друг на друга или расходящиеся веером мазки призваны передать движение тянущихся ввысь ветвей и трав, буквально приотронуться к органически растущему дереву или его стелющимся побегам, густым порослям лугов. Он стремится сделать ощутимым все то живительное начало, которые он воспринимает, находясь наедине с природой. Желание передать этот эффект ведет художника к более активной живописной фактуре при общем состоянии покоя и тишины, равномерной насыщенности светом.

В картине «Предгорье Алатау» 1962 года Назыров, как обычно, избавляется от уходящей в глубину дали, загораживая ее высокими тополями и поросшими деревцами склонами. На переднем плане он располагает отдыхающих людей. Однако они выглядят более статичными, чем сама дорога и сады вокруг нее. Сложная фактурная смесь из мазков разной плотности и длины передают дрожание бликов, рассыпанных по земле. По контрасту с динамично прописанным передним планом в средней части холста преобладают симметрия и замедленные ритмы. Тополя, фланкирующие живыми колоннами дорогу, располагаются строго в центре холста, горные хребты тянутся ровными параллельными друг другу темными лентами. Колорит строится на сочетании насыщенных цветовых отношений темно-зеленого и синего. Полоска неба в верхней части картины благодаря наслоению широких мазков жидкой краской также приобретает особую плотность. Художник усиливает декоративное преобразование натурной зарисовки вкраплением орнаментальных деталей, таких как «горошины» облачков и переливчатые изгибы свободных от туч небесных лакун. Таким образом, даже в натуральных этюдах проступает театральная природа творчества мастера. При всем стремлении Назырова передать красоту конкретного жизненного мгновения в них всегда есть обобщение и символизм.

Подобно тому, как он писал на холстах уже не раз проверенные глазом и рукой виды, в портретном жанре он предпочитает писать людей, с которыми хорошо знаком, к которым испытывает подлинную симпатию и уважение. В 1968 году он написал «Портрет Капана Бадырова», одного из первых актеров труппы Казахского государственного национального театра в Алматы, блестяще воплотившего в спектаклях образы Отелло, Абая, Кобланды, Амангельды, Карабая, Науан Хазрета. Бадыров снимался в фильме «Сын бойца» (1952), в котором Назыров был художником. Тесное личное общение послужило точкой отталкивания в работе над портретным образом. Живописец воспроизвел фигуру мощной личности, человека могучего и блестящего, и при этом близкого и обаятельного, умеющего располагать к себе любого.

В таком же ключе написан парный портрет Мухтара Ауэзова и Куаныша Сатпаева (1969). В этой работе очевидно желание художника показать великую личность как персонажа, обладающего высокими человеческими качествами, способного сострадать, тонко чувствовать, быть хорошим другом и собеседником. Он избрал для демонстрации таких характеров оригинальную композицию. Герои изображены во время конной прогулки по степи, восседающими на великолепных иноходцах. Парадность портрета тушется общей атмосферой заинтересованного диалога между знаменитыми деятелями. Они не позируют перед зрителем, а словно приглашают его присоединиться к чрезвычайно занимательному разговору. Масштаб личностей передан через пейзаж – огромное небо своей ширью соперничает только с земным раздольем, водораздел между ними проходит ровно посередине картины, скрепляя общее равновесие частей и вызывая ощущение единого гармонического состояния.

Портрет Абая, хранящийся в Восточно-Казахстанском областном этнографическом музее, – редкий пример абаевской иконографии: великий поэт изображен молодежавым, полным сил и энергии человеком. Красота облика и гармоничность мыслей в этом образе нераздельно сопрягаются друг с другом.

К числу редких для Назырова проб в бытовом жанре является картина «Проводы дочери» (1968), в которой показан сбор приданного для дочери-невесты. Художник использовал в работе богатейший арсенал своих зарисовок предметов казахской юрты, собранный за многие годы. Он показывает вещи на картине, как истинный коллекционер, опытный ценитель народного искусства. Журналист Л. Енисеева, отмечала, что среди рисунков Назырова имеются изображения редчайших образцов кочевого быта казахов, к примеру, чайники для заварки, выделанные из кожи и украшенные редким орнаментом [3, с.8]. Интерес к народному быту позволил сплавить воедино интересы художника и любознательность исследователя. Эти качества были присущи Б. Урманче. Это было в крови и у З. Назырова, который оставил для потомков многочисленные описания богатейшей традиционной культуры народов, населяющих Казахстан. К сожалению, сегодня обширное и разнообразное наследие З. Назырова до конца не оценено и заслуживает отдельного масштабного исследования.

Камиль Махмудович Шаяхметов родился в 1928 году в г. Кокчетаве. В 1948 году окончил художественное училище в Алма-Ате и обучался с 1950 по 1956 годы в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Ленинграде. Учился у М.И. Авилова и Ю.М. Непринцева.

К. Шаяхметов со своими сотоварищами по Москве и Санкт-Петербургу, среди которых – К. Тельжанов, М. Кенбаев, А. Галимбаева, Г. Исмаилова, С. Мамбеев – были самым ожидаемым поколением. Проблема острой необходимости профессиональных национальных кадров стояла с 1936 года, с момента создания Алма-Атинского художественного училища. Титаническая деятельность А. Бортникова, Л. Леонтьева, А. Черкасского и др. по подготовке художников еще требует должной оценки. Лучшие из молодых, кто был отправлен в столичные ВУЗы, прекрасно понимали, что учеба в бывшей Академии Художеств или Московском государственном академическом художественном институте им. В.И. Сурикова является не только огромным прорывом в их творческой карьере. Накопленный ими багаж станет

важным шагом для искусства республики в целом. С приходом новой плеяды наступает новый этап ровного и поступательного развития художественной школы Казахстана, которая, до этого оставалась провинциальной, даже при присутствии выдающихся отдельных персонажей, таких как А. Черкасский, Б. Урманче, С. Калмыков.

В своей аульской серии Шаяхметов создал произведения, которые вошли в ряд значимых национальных полотен и одновременно отразил в творчестве общие процессы художественной и социокультурной среды своего времени.

Необходимо отметить, что на разных этапах своего художественного роста Камиль Шаяхметов оставил нам картины, которые с абсолютной ясностью высвечивали главные тенденции в развитии живописи. Он, единственный из казахских мастеров, написал полотно, которое в точности повторило весь пафос, блеск и идейную программу культовых соцреалистических вещей. Речь идет о масштабном произведении 1950 года «Встреча участников Декады казахского искусства с товарищем Сталиным в 1936 году». Тема торжественной встречи была причислена к списку обязательных мотивов соцреализма. К. Шаяхметов показывает, как он усвоил уроки канонических шаблонных вещей, повторяя типичную иконографическую схему: толпы восторженно внемлющих Сталину людей среди множества цветов, сверкающих улыбок и люстр... Сегодня эта картина стала важным историческим документом эпохи, который позволяет воочию представить не только мифы того времени, но и реальных людей, звезд, делавших свои первые шаги на казахской сцене. Конечно же Шаяхметов не делал индивидуальных портретов и не дотянул до синтетического образа казахской интеллигенции. Облик персонажей передан приблизительно, с большой долей упрощения. Однако зрителю интересно угадать среди толпы энтузиастов К. Байсеитову, Ш. Жандарбеову (Жиенкулову), Ж. Шанина, Е. Брусиловского и др. Самым важным в картине становится общий настрой, эмоциональный фон, который дает ключ для понимания сталинского времени.

На новом витке своей карьеры, в середине века вместе с многими коллегами по цеху К. Шаяхметов обратился к сложнейшей теме – жизни казахской степи и аула. Он написал картины, в которых столь же четко высвечиваются магистральные линии сюжетосложения, поэтического настроения и жизнеутверждающих позиций 1950-х.

Наконец, в своем позднем творчестве он отошел от пленэрзма и подвижного мазка в сторону лапидарности, обобщенных декоративных линий, символики образа, уже подхватывая новые веяния времени, связанные с семидесятниками. К. Шаяхметов стремился меняться, находить новые ракурсы в развитии тематической картины. Этот жанр стал основополагающим в его творчестве. Многочисленные портреты друзей, семьи, известных режиссеров, музыкантов уже относятся к позднему периоду и несут на себе печать желаний обобщить, упростить образ, выявить ядро личности. Подчас это приводит к излишней схематичности и потере той богатой живописной культуры, которую он демонстрировал в начале своей деятельности.

Предметом нашего внимания станут работы, относящиеся к раннему этапу творчества К. Шахметова, в которых глубина его дарования, оригинальность, открытость, эмоциональная подача темы достигли своей вершины.

Для нас важно будет не только рассмотреть, как казахский быт отражен в знаменитых произведениях Шаяхметова. Принципиальным станет выявление тех особенностей, которые отличают шаяхметовский жанр от тематических работ К. Тельжанова, М. Кенбаева и С. Мамбеева. До сих пор не раскрыты основополагающие принципы создания картины, из которых исходил татарский мастер, тем более, не поставлен вопрос о влиянии национальной компоненты на его творчество.

Шаяхметов словно протянул мост между картинами «потемкинских деревень», визуализацией примет «сталинского рая» 1930-40-х годов и особенным мироощущением 1950-60-х годов.

Мирочувствование этих лет действительно было абсолютно позитивным без всякой указки свыше и бездумной верой в вождя. Жизнь воспринималась в свете яркого солнца, улыбок

и личного достоинства. Об этом – картина К. Шаяхметова 1956 года «Победители», его дипломная работа. В ряду значимых полотен казахской живописи ее можно рассматривать как продолжение на новом витке «Колхозного тоя» А. Кастеева 1937 года, а вместе с ним и знаменитых «Колхозных праздников» С. Герасимова и А. Пластова. Темой картины становится народное празднество, радостное событие вручения призов победителям колхозных соревнований. Произведение это полижанрово, оно вбирает признаки бытовой картины и пейзажа, анималистического жанра и натюрморта. Натюрморт, выдержанный в охристых тонах, состоит из подарков-призов, вручаемых победителям соревнований. К. Шаяхметов ничего не придумывает, следуя натуре и подробно рисуя радиоприемник, две вазы одинаковой формы, небольшие куски тканей. Никакого буйства красок, красивых драпировок, сочетаний различных объемов. Все очень сухо, документально фиксировано, будто сверено с перечнем предметов, который держит в руках присевшая около ваз колхозница. Ее фигуре полностью вторит фигура пожилой женщины в кимешеке, написанная более эскизно и живописно.

Дипломная работа К. Шаяхметова строится на таких повторяющихся друг друга парах: мужчины в верхнем правом углу в калпаках; победитель-беркутчи и его помощник; пожилой мужчина в малахае, держащий беркута; молодая девушка, выигравшая байгу и парень, стоящий за ее спиной; наконец, огромная фигура палуана в шафраново-желтой накидке соответствует вазе, написанной в том же тоне, определяя основную диагональ картины, соединяющую разреженную левую часть с насыщенной фигурой правой. Вторая диагональ, которую мы можем прочертить начинается с фигуры мальчика в шапане, держащего под уздцы лошадь. Он сильно наклонился, чтобы увидеть за массивной фигурой борца церемонию поздравления беркутчи. Его вектор движения повторяется в расположении лисьей шкуры – наглядного триумфа охотника. Все эти пары, геометрически расчерченное пространство картины, повторяющиеся контуры и единые линии, на которые «нанизаны» фигуры, призваны создать ощущение огромного количества народа, холста, заполоненного

персонажами. К. Шаяхметов желал достичь эффекта многофигурной фрески, способной украшать огромные стены дворцов. Мастер сумел передать ощущение массового характера, истинно народного события. Он стремился превратить свои академические штудии, рисунки, изображающие обнаженную натуру в разных ракурсах, в единый рассказ о празднике. Не случайно, фигура борца-палуана соединяется с фигуркой любопытного мальчика. Обязательное для учебных занятий изображение атлетического тела, перекрывается совершенно жанровой деталью, снижающей образцовую штудию и вносящей в текст картины ноту простодушного рассказа, бытовой сценки.

Скрупулезное следование мелочам быта, желание перенести на холст многочисленные детали окружающей аульской действительности без малейшего приукрашивания или творческой трансформации и синтеза прослеживается у К. Шаяхметова на протяжении всего его творчества. Он, будто бы ощущал себя репортером, ведущим трансляцию с дальних станций. Рамки краткого рассказа, лишённые эпичности, всегда были ему близки и удобны.

После пафосного изображения встречи с вождем или «высокого слога картин на революционные темы К. Шаяхметов овладевает новым языком, более раскрепощенным, свободным от догм велеречивого высокого стиля соцреализма. Кажется, что для него естественны и речь вздох, и желание отразить все, что открывается его взору, когда он попадает в родной аул – людей, животных, палящее солнце, утварь. Художник будто пишет короткие рассказы об увиденном, в которых боится что-то упустить. Как разговорная лексика в тексте писателя, в его картины вкрапляется быт, немыслимые сочетания цветов платьев аульских женщин, подробное описание украшений и причесок. Еще одна неизменная деталь его произведений – персонаж, откровенно позирующий художнику, часто смотрящий прямо на зрителя. Это две девочки у юрты в раннем полотне «В родном ауле», загорелый мальчонка в картине «Свежий хлеб» 1961 года, смеющийся юноша в полотне «В нашем совхозе» 1967 года или друг рассказчика в картине «В гостях у аксакала» 1971 года.

Такой герой в картине прямо указывает на присутствие художника, на сам процесс творчества. Здесь К. Шаяхметов обнажает условность пространства своих работ, незамкнутость действия, его открытость на зрителя, на пишущего с натуры художника. Мастер не скрывает своего присутствия. Наоборот, он делает акцент на авторском взгляде, заинтересованности в событиях, желании рассказать о них с юмором, дотошностью, пристрастием к ярким эпизодам.

Сказовая манера, ориентация на рассказ, на собеседника отличали его от сотоварищей, их картин на колхозные темы. У М. Кенбаева мы находим крупномасштабные и по размеру, и по образной насыщенности полотна, стремление через отдельный образ передать символ всей Родины, у К. Тельжанова – романтическую экспрессию, у С. Мамбеева – философию и медитативность. Шаяхметов на их фоне наиболее приближен к основам бытового жанра, к лирическим миниатюрам на заданные темы. По каждой его картине можно писать сочинение, каждая из них способна стать иллюстрацией к литературному источнику.

В этом К. Шаяхметов повторяет путь, пройденный его педагогом Ю. Непринцевым, создавшим картину, которая восходила к поэме А. Твардовского «Василий Теркин». Конечно же слава и огромный успех полотна Народного художника СССР, академика Ю. Непринцева «Отдых после боя» настраивали его студентов на выбор определенных стратегий в творчестве. Ведь именно после этой картины учитель К. Шаяхметова проснулся знаменитым и горячо любимым всем народом. По личному указанию вождя народов ей присудили Сталинскую Премию I степени. Одна из репродукций по личной просьбе И.В. Сталина была повешена в его загородной резиденции в Барвихе. До конца прошлого века школьники писали о ней сочинение, а зрители – многотомные восторженные отзывы на выставках. Ю. Непринцев много и плодотворно работал и в других жанрах и техниках, создал прекрасные серии офортов и портреты, но успеха 1951 года повторить не смог. Дело не только в обласкании властью. Картина стала всенародной, понятой сердцем миллионов. Этот же невиданный успех имел чуть раньше А. Лактионов со своим «Письмом

с фронта» 1947 года. Совмещение военного, живого в памяти прошлого с близким и родным бытом стало обязательной формулой успеха. Мастерская Ю.М. Непринцева славилась своей демократичностью, возможностью развития индивидуальных творческих способностей учеников. Выбор К. Шаяхметовым бытового жанра был связан и с его академической выучкой, и в первую очередь с ожиданиями публики. Опора на рассказ, избрание сюжета на тему встречи, беседы, обязательного присутствия массы, народа вокруг главных персонажей оказалось логичным шагом для развития молодого живописца. Это не было конъюнктурным решением, сама атмосфера творчества была экстравертной, направленной на активный диалог со зрителем, на изображение таких ситуаций и событий, которые будут долго рассматриваться, горячо обсуждаться на выставках и развернуто описаны в статье; вызовут живой эмоциональный отклик, ощущение сопричастности любого человека к изображенному.

Тема беседы стала главенствующей в творчестве К. Шаяхметова. Каждое десятилетие отмечено появлением произведения на этот мотив. В произведении «В родном ауле» 1957 года повествуется о возвращении студента домой, с рассказом о том, что творится в мире, вдали от жайляу. Картина «В нашем совхозе» 1967 года посвящена обсуждению последних новостей в строящемся целинном поселке. К этому списку можно также добавить изображение Ильича и русского крестьянина в полотне «Разговор о земле» 1966 года.

Полотно «В родном ауле» 1957 года получает свой парафраз в 1971 году, в работе «В гостях у аксакала». Два одновременных произведения интересно сравнить, чтобы выявить те изменения, которые произошли в эволюции К. Шаяхметова за 15 лет. Обе картины воспроизводят одинаковые условия беседы – приезд молодого человека в родной аул и общение со старшими за трапезой около юрты в окружении идиллического пейзажа. В раннем полотне мы можем увидеть и степную даль, юрту с верблюдами, горные цепи. В позднем полотне сцена общения дана крупным планом, мастер обрезает верхний край, оставляя только часть юрты с конями.

Скот, детишки, повседневные занятия, запечатленные в «В родном ауле», являются такими же равноправными живописными частями, как и сама группа, состоящая из беседующих мужчин и разливающей кумыс апай. Образ этой женщины выходит за границы общего повествования, выделяясь своей «небудничностью». Женщина в белоснежном мареве платья и головного убора притягивает к себе взгляд. Благодаря ее присутствию в этом насквозь пронизанном бытом произведении возникает совершенно другая интонация. Чистота белого в одеянии спорит с ярким блеском белого в пиале и его густотой в кумысе. Белый цвет играет символическую роль, «почтенность белизны» (М.Макаатаев), акцентируя идею чистоты, счастья, благополучия, родовитости. Именно в таком аспекте воспринимался белый цвет в тюркской традиции.

В картине «В гостях у аксакала» символический подтекст расширяется. Данное полотно открывает новый этап в творчестве К. Шаяхметова, когда в картинах бытового жанра усиливается схематизация и силуэтность. Несмотря на живые улыбчивые лица позирующих юношей, сидящих рядом с молодым героем, основным центром повествования становятся два профильных, зеркальных друг другу изображения женщины в лимонном платье и молодого студента. Строгий профиль героини, абсолютная статичность, самоуглубленность и самодостаточность этого образа напоминает в ней героинь ренессансных фресок, изображающих торжественные шествия или донаторов, восседающих в благоговейном молчании у ног мадонны. Отсылка к классическому искусству демонстрирует новый характер восприятия изображаемой природы у Шаяхметова. От радостного рассказчика, готового поделиться со зрителями новостями; от атмосферы, где главное перемежается с малозначительным, без желания суммировать впечатления в один обобщенный образ; он приходит к работам, в которых стремится, если не к метафоре степного мира, которая стала трендом нового поколения 1970-х годов, то к большому обобщению.

Помимо разобранных нами серии картин на тему беседы у К. Шаяхметова можно также выделить еще один тематический

блок, которому сложно дать четкое определение. Это картины пронизаны огромным эмоциональным чувством. В них конкретное настроение и гамма переживаний, испытываемых персонажами, складываются в общую символическую поэму счастья. Не случайно, сами названия картин отражают общие понятия – «Раннее утро», «Полдень». Эти вещи, написанные на рубеже 1960-х годов, вместе с полотном «На той чабанов» вошли в золотой фонд казахского искусства и достойно представляют отечественную живописную школу. В этом случае обобщение у К. Шахметова достигается не с помощью схемы, как будет позже, а, наоборот, благодаря неприкрытому любованию за реальными людьми в их повседневных радостях.

Изображение колхозницы с ягнятами в руках в полный рост на фоне степного простора и отсвечивающих розовым отрогов («Раннее утро», 1963) удивительно монументально и никак не связано с рядовым портретированием знатных животноводов. Ветер играет с простеньким платицем девушки, заставляя кружиться красные узоры в неистовом абстрактном вихре, но сама она неподвижна. Так же тиха и неподвижна природа, медленно просыпающаяся в ранних лучах солнца. Вечное и повседневное столь тесно взаимодействуют здесь у К. Шахметова, что переход этот почти не уловим. Фигура девушки соразмерна широким простором за ее спиной. Размах природы – высокого неба, бесконечных горных гряд и ковыльной степи «усмиряется» этой статной фигурой, возвышающейся над земным бытом подобно исполинской богине, которая становится средоточием всего огромного мира. Изображение труженицы села приобретает черты парадной картины: художник использует вытянутый формат, изображает фигуру в полный рост для достижения репрезентативности модели, подчеркивания ее исключительности, близости к идеалу. Трансформации портрета в монументальное полотно, тем не менее не происходит. При всех перечисленных устремлениях художника в сторону масштабного решения, создавая парадный портрет, призванный восхищать величием персонажа, К. Шахметов продолжает фиксировать с поразительной, стенографической точностью все детали среды – пастбище на жайляу,

юрты, цветистое платье и украшения девушки. Вследствие этого портретный жанр обретает качества тематической картины, то есть событийность, присутствие рассказа. По работе мы можем представить жизнь девушки, ее пристрастия, обыденные обязанности. Даже ягнята, которых она держит в руках, не вызывают никаких аллюзий с классическими полотнами на евангельские сюжеты. Токи повседневности, реальные приметы объемлют все полотно, наделяя возвышенный портрет живым дыханием. Соединение полного покоя и бурного движения становится особым приемом у художника. Благодаря такому принципу происходит обогащение полотна и в формальном, и в смысловом плане. Полуулыбка, играющая на пунцовых губах девушки, при видимом желании сохранять невозмутимый и торжественный вид, как и косые складки платья на ветру вносят элемент случайности, непосредственности и динамики в общую тональность.

В картине «Полдень» ориентация на рассказ сменяется большей эмоциональностью, чувственной насыщенностью полотна. Первоматериал, из которого исходит К. Шаяхметов, – банальная сцена, неоднократно возникающая в «постановках» советской живописи. Три женщины разных возрастов, чистая аллегория времени, и ребенок. Плюс – мотив «доение кобылицы», любимый многими мастерами. Сидящий к зрителю спиной мальчик с арбузом – тоже частый герой детских портретов того времени. Из этих отдельных «кусков» в целом складывается произведение, выстроенное на одном дыхании. Штампы советского искусства волей художника превращены в высокую поэзию. Сельские будни – в гимн любви и покоя. Нежность, сияние улыбок словно растворены в жемчужной степном мареве. В картине можно найти огрехи в композиции, в цветовом строе, в перегруженности сцены и решении пространства. Однако эмоциональность происходящего, общее состояние безмерной свободы, счастья переданы с такой глубиной и виртуозностью, что строгие требования уходят на задний план, оставляя место чистому сопереживанию. Один только образ матери с ребенком достоин войти в галерею великих находок казахской живописи. Передать открытую эмоцию – ужас, смех, отчаяние, – не впадая в неестественность

и пафос, в реалистической живописи всегда сложно. У Шаяхметова внутренняя концентрированность этой группы позволяет избежать любой фальши. Открытая энергетика чувств передается зрителю. Популярность произведения была во многом вызвана тем, что каждый мог признать в статной молодой матери свою соседку, сестру, близкого человека. Сероватая дымка жаркого полдня, светлый платок и белое платье оттеняли ее смуглое гладкое лицо и крепкие руки. Все в ней до кончиков пальцев было пронизано такой редкой и гордой красотой, что даже незамысловатые сережки казались изысканными драгоценностями. Таким же драгоценным божественным подарком выглядел малыш на руках матери. Художник в этот период любит теплые тона и часто избирает оранжево-красный, который усиливал неповторимость, индивидуальность персонажа. Кадмий и охра в одежде ребенка, словно разгорающееся все ярче и ярче цветочное пятно, акцентируют символический центр полотна.

Близость татарскому народному искусству у К. Шаяхметова проявляется, на наш взгляд, в его острой поэтичности восприятия обыденного. В простом мотиве он умел увидеть красоту, испытать яркое эмоциональное переживание. Показательны его детские впечатления по возвращению в Казахстан после нескольких лет, проведенных в Ташкенте. «Приехали в аул, где жил дядя поздно ночью, – вспоминал мастер, – ...проезжали мимо чудесной березовой рощи. Потом все потонуло в царстве ночи. Встал рано утром на заре, когда пастух созывал стадо. Проснулся оттого, что вдруг остро, до боли в сердце почувствовал давно знакомо, неповторимое дыхание степи. Мычание коров, блеяние овец, запах кизяка, гулкий удар пастушьего кнута. Выйдя из юрты, я остановился потрясенный: мне представился во всей первозданной красоте. Серая от росы трава вдруг вспыхнула и замерла, как серебряная парча, расшитая драгоценными камнями – бриллиантами и жемчугами. Солнце, выглянув из-за гор, коснулось лучом своим травы, усыпанной росинками. Вдали за сверкало соленое озеро» [4, с.6]. Процесс преобразования реального образа в декоративный элемент, насыщенная цветистость красок, стремление к узорчатости и высокий поэтический слог,

чудесным образом открывающий в окружающем небывалую красоту, характерны для народных татарских умельцев. Такой метод стал творческим кредо и для К. Шаяхметова.

Девушка на фоне березовой рощи, сочный красный цвет клубники, свечение которого подчеркивают холодные тона платья, – каждый элемент картины «На даче» 1957 года стремится показать себя в наиболее выигрышном виде.

Чрезмерность декоративного начала, жажды прекрасного не объясняются ни стремлением «приукрасить действительность», которая сохранялась в искусстве тех лет, ни настроем на китчевую образность, просящуюся на конфетные коробки. Главным стимулом автора оставалась жажда гармонии и прекрасного, заложенная в его генетической памяти. Историк Казани М. Худяков в своих «Очерках по истории Казанского Ханства» в 20-х годах нашего века писал: «Цвет – основная стихия татарского искусства, и в этом применении декоративной раскраски к архитектуре сильнее всего сказывается родство татар с Востоком, создавшим величайшее торжество декоративной раскраски в изразцовом и мозаичном убранстве знаменитых самаркандских и других восточных мечетей... Главная отличительная черта татарской раскраски – полихромия. Татары никогда не окрашивают предмет в один цвет, всегда разнообразят его сочетаниями нескольких красок. Чистые, не смешанные цвета возбуждают удивление смелостью сочетаний, которые известны у русских под... названием «татарского вкуса» (желтое с зеленым, зеленое с красным, желтое с голубым). Обычная гамма цветов проста и несложна; она почти всегда одинакова: это – зеленый, голубой, белый и желтый цвета» [5].

Красота белого также всегда привлекала К. Шаяхметова. Для него этот цвет никогда не являлся холодным тоном. Благодаря искусному вкраплению других тонов он стремился придать ему разное звучание. Он любил белый, постоянно вводя его в композицию при изображении одежды, коней, цветов, весенних деревьев. Мы затрагивали уже эту тему выше. В работе «На этюдах» (1980) он демонстративно оставил зонтик, под которым трудится изображенный им художник, белым нетронутым пятном. Чистая

форма настолько осязательна, что воспринимается абсолютно органичной в знойном степном пейзаже, как и изображенные на картине бесконечные дуги песчаных холмов. Целая симфония белого создана им в работах «Свежее утро» (1965), «Портрет А. Галимбаевой» (1977), «Портрет С. Петриной» (1978), где чистота цвета проецируется на образы героинь, подчеркивая их духовную красоту. Не случайно, его картина 1978 года, посвященная новостройкам, называется «Белый город в степи». Своего апогея белая сюита достигла в работах 1965 года: изображению «Свежее утро» (1965) и «Натюрморт» (1975) с белыми березами, цветами и вазой. К сожалению, эти попытки нельзя отнести к удачным – преобладание белил не привело к ожидаемому эффекту воздушности, передачи пространства, а скорее, упростило картины. Появление белых цветовых пятен не всегда было выверено и в живописном отношении они лишены колористической тонкости и понимания цветовой композиции в целом. Тем не менее рассмотренная тенденция характерна для творчества мастера, так что проблема цвета в творчестве К. Шаяхметова требует отдельного исследования. Только в этом случае мы достигнем целостного понимания особенностей творческой оптики художника, направлявшей его поиски к смысловой значимости цвета, его символики.

Как отмечалось выше, поздний период творчества Шаяхметова отличается большой лапидарностью и декоративностью. Упрощенная манера письма, к которой пришел художник, заставляет говорить об утрате того качества и той насыщенности переживаниями, присущего его ранней живописи.

На самых разных творческих этапах К. Шаяхметов продолжал хранить верность идеалам красоты, стремлению передать в своих работах тонкий душевный строй пейзажа, мудрость и интеллигентность героев своих портретов, с упоением писать многочисленные этюды разных областей Казахстана. Только сегодня мы начинаем осознавать огромный вклад К. Шаяхметова в создании портретной галереи образов Казахстана, охватывающей простых аульчан и столпов казахского искусства.

Бахтияр Табиев – один из самых ярких представителей своего поколения, признанная фигура в живописи Казахстана конца XX века. Искусствоведами Б. Табиев прописан среди мастеров условно обозначенных «шестидесятниками». Название это появилось по аналогии со столичными, московскими деятелями культуры, представшими на рубеже 1950-60-х годов как целое движение художников, поэтов, писателей, кинематографистов, деятелей музыки и театра, ориентированных в своем творчестве на кардинальное изменение ценностных установок и влияние на общественный климат страны. Это течение на нашей почве началось с десятилетним опозданием, потому и стилистически, и по своему духовно-содержательному наполнению примыкает к последующей генерации 1970-х годов.

Б. Табиев среди этого пограничного явления – еще более пограничная фигура. По школе мастерства, тематике, художественным пристрастиям он уже принадлежит к следующему срезу того пышного и начиненного совершенно разными культурными «специями» многослойного «пирога», которым видится искусство Казахстана 1960-80-х годов. Эволюция художника делает резкий поворот в 1990-ые годы, в его аральский период, когда обратившись к теме экологической катастрофы в селе, он, не порывая с фигуративностью, пишет полотна в ключе сюрреалистической поэтики. Тем не менее оригинальный и легко узнаваемый художнический почерк определился у мастера очень рано, еще в годы учебы во Фрунзенском художественном училище. Несмотря на разные уклоны и новые пристрастия творческая сердцевина табиевского стиля не менялась никогда. Цельность натуры, четкое видение цели, сосредоточенность на совершенном выполнении поставленных художественных задач всегда отличала татарского мастера. Здесь сказывается его единство со своим поколением. Присущее всем его мастерам стремление к лапидарной форме, когда рисунок имеет самый общий характер и подчинен цветовой доминанте, тяга к достижению масштабности в малом позволили Б. Табиеву выдерживать единый камертон на протяжении многих лет. Единообразие манеры, образное постоянство сближает его с художниками, с которыми

он выступал в одной группе – с С. Айтбаевым, Ш. Сариевым, у которых раз найденный и многократно варьируемый набор средств привел к своеобразному собственному канону. Об этом не раз писали искусствоведы. «Творчество Бахтияра Табиева достаточно стабильно, – отмечала А. Какимжанова, – ему присуща изначально обретенная органичность. Он всегда остается верным некогда избранной теме. В его картинах представлена жизнь людей аула, их трудовые будни, быт» [6, с.26].

К. Мукажанова в своей статье «Эхо веков» выявляет главный тематический спектр творчества мастера, подчеркивая, что «в большинстве своем он изображает юрты на фоне гор или в степи, всадников на конях, детей и женщин, занимающихся привычными делами, приверженность к определенным, выработанным, неоднократно повторяемым мотивам является чертой творческого метода Б. Табиева. Совершенствуются, переходя из картины в картину, тип человеческой фигуры, позы, жесты, композиционные приемы. Повторы – это момент открытия еще одного неповторимого нюанса, мига жизни, в котором нет ничего постоянного или однообразного. Художник в контрасте с динамически развивающимися направлениями сохраняет размеренную, несуетную логику и цельность своего искусства» [7, с.20].

«Можно ли разделить творчество Б. Табиева на «советский» и «постсоветский» периоды? – вопрошает Р. Копбосинова. И сама же отвечает: «...скорее всего, нет. Ведь он был вне всяких лозунгов. Он просто любил поэзию жизни. Он ее лелеял. Его работы 1970-х годов трудно отделить от работ 1990-х. Семидесятые годы, при их внешнем спокойствии, на самом деле были основой для дальнейшего пути художника, в течение этих лет шла большая работа» [8, с.28].

Однако в сравнении с соратниками только у Б. Табиева единый канон позволяет легко объединить произведения разных лет в единый цикл. Целостность пространственного решения создает удивительное свойство непрерывности, ведущей к своего рода саге об Ауле, Степи и Людей. Если продолжить сравнивать Табиева с его коллегами по цеху, необходимо отметить, что находясь

в кругу художников, вышедших из глубинки, – Т. Тогысбаева, А. Сыдыханова, Ш. Сариева, – он оказался наименее городским в своей живописи, словно для него аул продолжал оставаться единственным источником вдохновения.

Аутентичная аульская идиллия его картин – не плод измышлений или игры. Она появилась задолго до появления работ, к примеру, в кинематографических, в которых тема казахской глуши стала главным трендом. Он всегда был «своим» в аульском контексте и не стремился возвеличить и создать эпический памятник селу. Задача была намного конкретнее и неизмеримо сложнее: внимательно смотреть и точно запечатлеть увиденное.

Напомним, что Табиев, как и до этого К. Шаяхметов, вернулся в Казахстан после продолжительного перерыва. Дед Табиевых Гани происходил из села Аджи (Азеево) Рязанской области из рода татарских мурз. В 16 лет переехал в Петропавловск, где открыл свое дело. Вскоре к работе он подключил своих младших братьев. Благодаря недюжинному уму, смекалке и огромной работоспособности семья процветала. В 20-е годы всех троих братьев раскулачили. Хасан стал работать сортировщиком пушнины и разъезжал по Казахстану. В 1933 году он бежал с семьей, в которой было семеро детей, в Китай. Здесь в 1940 году рождается Бахтияр. Раньше, чем мальчик научился говорить, он начал рисовать углем на полу, и все полы были изрисованы лошадиными головами, лицами людей. В 1955 году семья уезжает в Киргизию. Старшая сестра Бахтияра Халида добивается, чтобы его приняли в художественное училище города Фрунзе. После окончания Московского института живописи им. В. Сурикова Табиев возвращается в Алма-Ату.

Цитируемые выше слова К. Шаяхметова о вновь обретенной родине как нельзя лучше подходят для определения тех чувств, которые испытал его младший сотоварищ. Возвращение в аул оказалось возвращением к себе, обретением своего «Я». Он нашел свой истинный дом и сосредоточился на том, чтобы найти самые главные и важные слова для его описания. «Я люблю ездить на этюды, не мыслю без этого жизни, творчества. Для художника Казахстан – благодатная земля. Здесь найдутся пейзажи

на любой вкус – ровные, как стол, степи и белеющие вечными снегами горы, знойные пустыни, где все, кажется, отшлифовано песком, и вековые леса. Но мне больше всего нравится бывать у чабанов на джайляу и у животноводов Приаралья, в кызылординских степях» [9, с.24]. Художник очень точно объясняет природу своего взаимодействия с вечным миром: «Здесь человек один на один с природой. Здесь не встретишь ничего случайного, все продумано и необходимо: люди не возьмут сюда ненужные, бесполезные вещи. Каждый предмет обретает свой подлинный смысл. То, что в нашей повседневной жизни кажется обыденным, там – в горах или пустыне – начинает работать как поэтический образ. Сама окружающая действительность как бы подсказывает художнику то или иное решение...» [9, с.24].

Табиев окончил мастерскую А. Грицай и Д. Жилинского, которая дала советской живописи главных живописцев-женщин 1980-х: К. Нечитайло, Н. Нестерову и Т. Назаренко. Первая училась с Табиевым на одном курсе. От Жилинского им передалась любовь к кватроченто, которая, однако никогда прямо не отразилась в их картинах. Опосредованным же было понимание того, что любая форма в живописи должна быть пластична и внутренне содержательна. Главным же итогом учебы стало получение азов мастерства на лучших примерах русской школы. Если его коллеги по алма-атинскому цеху черпали вдохновение у Матисса, Гогена, Пикассо, то у Б. Табиева была возможность увидеть в подлинниках русских художников 1910-20-х годов, как можно преломить французский опыт, обретая при этом собственное лицо. Его картины 1970-х годов близки к ориенталистским опытам П. Кузнецова и М. Сарьяна. В них передан всепроникающий жар юга, длинные тени и особая цветовая компоновка пространства. Статуарность фигур, внутренняя сосредоточенность героев позволяет достичь легкого перетекания быта в извечный ход времени. Молодой Б. Табиев часто прибегал к контрасту дополнительных тонов, не страшась самых резких сочетаний. Общая «натюрмортность» жанрового полотна («Восточный базар», 1971) связана с прямым включением в ткань замечательных натюрмортов и с общим «опредмечиванием» людей. Мастер работал

под примитив, основываясь на вывесочной композиции показа происходящего, при которой и люди, и товары выстраиваются в один ряд, словно раскрывая себя с лучшей «товарной» стороны перед зрителем. Вышедшие из одной с Табиевым мастерской художницы сделали примитивистские приемы главным своим оружием. Мы специально оговариваем этот факт, чтобы отметить те идеи, которые определяли воздух времени для этого поколения. Даже если это не находило прямого отражения в творчестве, то все же влияло на умонастроение и вкусы. Для Б. Табиева примитивистская преувеличенная условность цвета и рисунка, обращение к гротескным фигурам стали отправной точкой, чтобы передать атмосферу, царящую в его Доме. В этом случае уместно вспомнить еще одну важную, на наш взгляд, для развития Б. Табиева, фигуру – С. Мамбеева. Мамбеевские колористические нюансировки, музыкальность, общее символическое звучание и тающая форма всегда импонировали Табиеву. Подобно старшему мэтру, Табиев часто обращался к теме «человек в родном доме», не проявляя ни малейшего интереса к этнографическим деталям. Как и для Мамбеева, для татарского мастера принципиальным становилось стремление отразить не просто красочность юрты, а ту особую ауру, в которой оказывались дети и женщины, вольготно сидящие или лежащие на полу. Они не совершали никаких действий, пребывая просто в ладу с собой и миром под спасительной сенью родного шанырака. Такие тонкие и прозрачные истины требовали такой же деликатной живописной формы, погружения героев в объединяющую частности единую плотную красочную субстанцию. Отдыхающие мальчишки; женщины, занятые повседневными делами, животные, непременно находящиеся рядом с человеком, – все это складывалось у татарского художника в целостный космос, в табиевский образ мира, где все равноценно, где по деталям можно легко восстановить целое. Он показал нам единый собирательный быт, тот «жизненный строй, покоящийся на том чувстве жизни, где всемассовость и всеравенство выступают на первый план, – где каждый равен каждому и каждый каждого повторяет <...> где в самом деле ничьего лица не рассмотришь и никакой фигуры не выделишь, – где

все как один, один как все, – Народ с прописной буквы – Кочевничество с прописной буквы – Степной быт с прописной буквы» [10, с.136].

Конец 1980-х годов – сложное и счастливое время для страны. Эпоха перемен принесла и свободу, и разруху, но прежде всего открыла каналы для беспрепятственного получения информации извне. Именно в этот период Б. Табиев из мастера республиканского масштаба вырастает в художника, известного за пределами Казахстана. Он активно выставляется в Москве, становится дипломантом Всесоюзного конкурса «Живопись-89» (Москва), дипломантом Академии художеств СССР за серию «Арал и Приаралье» (1991), членом Международного центра искусств в Париже.

Однако главная тема его творчества «Дом» остается неизменной. Он остается верен этому концепту, но внутри картины, в самом творчестве медленно зреют новые тенденции, приводящие к трансформации картины мира Б. Табиева. Для более ясного понимания происходящих процессов обратимся к одной из самых известных работ того времени, полотну 1987-1988гг. «Приаралье. Аул в песках».

В отличие от более лиричных холстов Б. Табиева раннего периода, в которых основное действие вынесено на первый план, и происходящее в родных пенатах максимально приближено к зрителю, здесь художник избрал точку зрения, позволяющую увидеть сразу и даль, и глинобитную постройку, и ближайший к зрителю заборчик с вывешенной на нем кошмой. Б. Табиев постепенно стирал следы людского присутствия в картинах. Пейзаж начинает довлеть над жанром. Кажется, еще чуть-чуть и художник придет к чистой геометрии чередующихся полос локального цвета. Цветовая композиция по сравнению с работами 1970-х годов сложена уже по другим правилам. Каждый план был написан одним тоном и вместе они сгармонизированы в единую колористическую гамму. Пространство выступает как непрерывная протяженность, в которой главенствует только горизонталь земли и неба. Мир природы у мастера ясен и прост, он строится точно по линейке. Единственные кривые – дуги юрт и изгиб

сминаемой ветром кошмы – имеют искусственный, а не природный характер. Параллельные диагонали обозначают вздыбившуюся землю. Абсолютная синь небосвода тоже приближительна. В этом природном ландшафте, наполненном геометрией и условным цветом, совершенно естественно смотрится линейный рисунок из орнаментальных завитков, будто процарапанный на «тверди» кошмы. Чистая пиктограмма вводится настолько откровенно и играючи, что воспринимается уместным в данном контексте свободным художническим жестом, неотрефлексированным росчерком, своего рода дриппингом, позволяющим почувствовать, что при всем преклонении и склонении колен перед природой, Табиев как творец ощущает себя на равных с окружающим космосом. Ведь все, изображенное на полотне, – и юрты, и автобус, и дома, а также сама кошма, – словно вылеплены из одного «теста», сплошной единой материи, составленной из вязких темных охр земли и синих теней.

В картине «Кегенский мотив» 1987 года выставленные художником на первый план ковры тоже выглядят отдельной картиной в картине. Они предстают абстрактными композициями, сложенными из ярких ударов красного и черного, каким-то неведомым образом очутившихся в сельском дворике. При этом общая атмосфера остается неизменной. Табиев сохраняет все реалии быта: привязанного к изгороди коня, дымящийся самовар, написанных без всякой условности. Отметим, что процесс обобщения и геометризации показан как последовательное действие, как разномоментные временные точки. Вот женщина несет кәрпе, чтобы повесить его проветриваться. На ее плечах оно переливается в виде фовистского мессива пастозных мазков. И когда кәрпе оказывается вывешенным на заборе, вся эта сложная рябь мазков выстраивается в жесткий геометрический рисунок. На глазах у зрителей происходит соединение жанровой картины, воспроизводящей обычную аульскую сценку, с узнаваемым укладом и домашней утварью, с чистым формотворчеством, абстракцией, лишенной всяких нарративных основ. Б. Табиеву важно показать самоценность самой живописи, отрицающей любые толкования и семантические экзерсисы. Бесспорно, мастер рвет

все нити, связующие изображенное на холсте с рассказом, но тем не менее, оставляет зрителю маленькую точку опоры в виде конкретного мотива. То, что успешно делали его предшественники, к примеру, К. Шаяхметов, перестает волновать художника. Красочность сельского быта, радость труда, сезонность работ, повседневные будни и праздники, в целом весь аульский цикл, воспетый К. Шаяхметовым, не является для Б. Табиева живой почвой для воображения. У К. Шаяхметова был дар неожиданного и удивительного преображения обыденного, умение находить поэтическое в обыкновенном, способность наделять свои незамысловатые отчеты эмоциональной насыщенностью, нагнетание пусть сентиментальных, но искренних чувств. Дар Б. Табиева обозначен искусствоведами как способность видеть в быте бытие. Ему не нужно собирать на полотне толпы народа или с любовью и тщательностью выписывать каждую деталь своего рассказа. Как далеки его мальчики от позирующих ребятешек Шаяхметова! В табиевских картинах не идет речи об укреплении родовых гнезд или активном общении. Они все погружены в тишину.

Как и режиссер знаменитого фильма «Аксуат» Серик Апрымов, посмеявшийся в конце 1980-х годов открыть страшную правду о селе, Табиев показывает не декорации, а неприглядные будни. Но в отличие от Апрымова татарский мастер сумел перевести «чернушный» материал в новое качество, чистую философию о неизменной стойкости аульского мира. Б. Табиев пишет почти войну, осадное положение. В его ауле нет мужчин, остались только женщины и дети. Даже в полуабстрактном полотне «Ожидание» (1990) при всем богатстве смысловых подтекстов – ожидание ребенка, ожидание перемен и пр. – главным остается мотив, общий для круга картин военного периода, мотив ожидания отцов и сыновей с фронта.

Люди в полотнах Б. Табиева находятся в пограничной ситуации, на грани исчезновения. Жизнь на краю обостряет то глубокое независимое философское мировосприятие, отмеченное многими у Табиева. Пространство в картинах мастера самоценно, оно вбирает в себя вечность. Для художника важна

непреходящая суть явлений, событий, предметов, людей, отношений – все, что неподвластно времени и участвует в бесконечном процессе жизни. То, что сближает его с пятидесятниками, – эта пафос сохранения аула, непреходящая и неизменная ценность уклада, связь с природой. Как и в творчестве предшественников по аульской теме, табиевская портретная концепция основана на понимании человека в качестве родового существа: как члена семьи, как частицы своего аула. Когда в полотне «Кездесу» (1987) пожилая женщина, вглядываясь в древнее изваяние, видит в нем свой портрет, Б. Табиев акцентирует постепенно закрадывающееся понимание зеркальности всего сущего на земле, повторяемости во времени, всеобщности. Однако он пошел дальше, избрав путь сознательного отрицания индивидуального, стирания личных черт, превращения человеческого лика в цветочное пятно определяется этой теорией всеобщности. Как писала Р. Копбосинова, «Бахтияр Табиев умел наполнить полотно тем глубоким состоянием, которое возможно сравнить с некоей трансформацией материального в высшее духовное качество, когда каждый шаг, поворот головы, складка рубахи или платье женщины обретают сходство со звуками замечательной мелодии жизни и дают некое удивительное, изначальное понимание бытия и тех самых важных вещей, без которых все стало бы пустым и ненужным» [8, с.26].

В 1990-ые годы Б. Табиев обращается к теме трагедии Арала. В произведениях этого цикла живописец, оставаясь неизменным в цветовых пристрастиях, медитативно-возвышенном настрое, открывается с другой стороны, выглядит более динамичным и жестким, все дальше отходя от фигуративности и приближаясь к новым стилистическим ходам, новым философским открытиям. Аральская серия получила огромный резонанс благодаря тому, что при всей публицистичности, характерной для самого времени создания цикла, проблема исчезновения Арала ставилась художником не в лоб, без лозунгов и проповедей. Табиев исподволь приводил зрителя к почти физическому ощущению дисгармонии и опустошенности. В работах он жертвовал своим колористическим дарованием для достижения эффекта

демонстрации неистребимой витальности. Здесь возникает одна интересная параллель творчества Табиева с поэтикой сюрреализма, к которой он приходит через Генри Мура. Трактовка человеческого тела Муром будто отпечатывается на сетчатке художника, и скульптурные изваяния англичанина находят новую жизнь в живописных абстракциях Б. Табиева. Мур использовал знаменитые «дыры», чтобы приблизить свои скульптуры к природным объектам, сделать их не художественным подобием природы, а подлинным объектом реальности: «...В камне может быть и сквозная дыра, не расслабляющая его, если она имеет обдуманый размер, форму и направление. Построенный по принципу арки, камень остается столь же выразительным. Первое отверстие, сделанное в камне насквозь – это откровение. Дыра связывает одну сторону с другой, сразу же создавая ощущение большей трехмерности [11, с.260]. У Табиева в роли такого отверстия, эквивалента органическому миру выступают жесткие, «металлические» складки одеяний, округлости и впадины, возникшие оттого, что соленый липкий ветер Арала не просто треплет ссутулившиеся фигуры женщин и четко очерчивает их, а будто высекает выемки в глыбе камня. Эти приметы природного воздействия придают абстрактным пятнам-фигурам объемность. Табиев обращается к приемам великого скульптора, чтобы создать ощущение осязательности, тактильности своих почти прозрачных, полуабстрактных фигур. Благодаря этому растекающиеся формы человеческих тел с маленькими головками и тонкими конечностями обретают потрясающую весомость. С одной стороны, они остаются реальными казахскими женщинами, с другой – трансформируются в органические образования, схожие с пластическими массами Мура. Г. Рид в монографии «Генри Мур. Очерк его жизни и творчества» (1966) отнес их к «формам, символизирующим существо природы живых организмов, и формам, символизирующими расовые знания, которые оставили отпечаток на нашей ментальности, – архетипическими образами рождения и смерти, социального конфликта и трагической драмы» [12].

Холодные тона пейзажа, своего рода манекенообразность лишенных крови и плоти фигур присущи сюрреализму. Но главным все же становится ощущение постоянных метаморфоз, перетекания одной формы в другую, витальности всего сущего. Женские фигуры («Тревога», «Соленый ветер»), как и окружающая их природа, попадают под власть неотвратимой трансформации, исчезновения своих исконных качеств, словно превращаясь в библейские соляные столбы. Б. Табиев позволяет зрителю осознать драматический конфликт между сущностным и враждебным жизни злом не с помощью рационально выстроенных сюжетов, а именно через подсознание, сдвиг, нарушение привычных связей, вызывающих неясное и сильное ощущение тревоги и боли.

Думается, Б. Табиев смог столь ярко и полно реализовать себя в 1990-ые годы, так как имел огромный запас скрытой монументальности. Его картины далеки от раскрашенных километров холстов, поражающих своей небрежностью. Живопись Табиева с годами приобретала все более крепкий, ясный, проработанный язык. Форма, все более обобщаясь, становилась более выразительной и лаконичной. Даже в самых заурядных мотивах мастер сумел найти основу для своих философских раздумий о вечном и неизменном. Знакомство с творчеством Табиева постепенно убеждает в том, что мастер никогда не писал свои аульские сценки «просто так», стенографируя свои наблюдения. Самый заурядный мотив или сценка связаны у него с размышлениями о непреходящем, извечном. Даже когда живопись Б. Табиева все дальше отходила от классических образцов, все, что делал художник, воспринималось знакомым табиевским образом мира, абсолютно органичным, сразу узнаваемым и самое главное, продолжающим находить ответную реакцию. Табиев никогда не обращался к схемам и голому изобретательству пластических систем. Выбор средств был подчинен своей логике. Обращаясь к сюрреалистическим метаморфозам и всеразрушающей витальности форм, он знал, что прозрачная простота творческой оптики сложнее любых концептуальных изысков Табиев обладал редкой для своего поколения способностью понимать возможности сложносочиненного цвета, его градаций, тонов и оттенков,

не бросаясь чистой краской на холст. На фоне своего яркого и декларативного поколения его искусство воспринимается очень тихим, за ним стоит серьезная фигура создателя, внимательно, терпеливо вглядывающегося в природу.

В Б. Табиеве остался стержень его предков, тяга к созданию вещей, поражающих своей искусностью, тонкостью выделки. Солидный фундамент татарских народных мастеров, их отношение к своему ремеслу продолжало оставаться живительным истоком для профессионального художника. Активность его натуры-реформатора, влечение к крупным социальным проблемам и решению глобальных вопросов бытия, общественная работа в союзе татарской диаспоры оказались созвучными его главному занятию, схожему с работой народного мастера по извлечению из сырого материала небывалой красоты. Б. Табиев всегда ставил перед собой сложные задачи. Ведь для того, чтобы обнаружить и дать почувствовать зрителю красоту пыльных окраин, нужен огромный профессионализм, живописная техника, достойная самого высокого ремесла. Его постоянная работа над произведением, умение продумать и общее впечатление, и отдельные нюансы чувств, приводила к тому, что он добивался огромного эмоционального отклика зрителей, хотя его картины не обладали ни яркой красочной материей, ни мощным звучанием. Табиев как никто другой умел заморозить своей тихой и взвешенной речью, в которой сам общий настрой оказывал благотворное воздействие. «Главное – эмоциональная наполненность и непосредственность восприятия, – писал мастер, – вот что должно захватить в первую очередь» [9].

Камиль Валиахмедович Муллашев родился в 1944 году в г. Урумчи (Китай). Сам художник отмечает, что атмосфера в доме, в котором царили любовь к знаниям и искусству предопределила его судьбу: «отец был известным в Китае каллиграфом, работал в издательстве в Урумчи... писал иероглифы, орнаменты... доверял мне подкрашивать их» [13]. В Урумчи после школы он поступил в институт искусств и проучился два года. Затем семья переехала в Казахстан. Здесь он окончил Алматинское художественное училище в 1967 г. Поступил в Московский

Государственного художественный институт им. В.И. Сурикова. Учился в мастерской знаменитого Таира Салахова.

Многие отмечают, что в ней царила плюралистическая атмосфера вкусовых пристрастий, стилевых доминант. Главным оставалось желание ставить и решать острые проблемы современного искусства. Хотя в мастерской поддерживали сторонников абстрактной живописи, из нее вышла целая плеяда крепких реалистов. Открытость различным креативным привязанностям присуща К. Муллашеву по сей день.

Еще в годы учебы в 1976 году им была написана картина «Утро», а чуть позже в 1978 – триптих «Земля и время. Казахстан», посвященный Байконуру. Эти полотна стали культовыми работами этого периода, о них много писали, репродуцировали в журналах, были приобретены Третьяковской галерей. Влиятельный критик советской живописи М. Яблонская на примере этого произведения К. Муллашева стремилась осознать схожесть и различие в произведениях разных поколений живописцев 2 половины 20 века. «Триптих молодого живописца К. Муллашева «Земля и время. Казахстан» как будто традиционен, построен в соответствии с канонами станковизма 1960-х годов. Но за этой традиционностью внимательный взгляд обнаружит новые черты. Все части композиции объединяет идея бурной, кипучей «второй» молодости Казахстана, преобразившей древнюю казахскую землю... Встав на позиции, казалось бы, привычного использования традиции, художник не только приподнимает повседневность, но и насыщает ее историческим содержанием; демонстрируя повседневность величественного. Характерно, что в отличие от программы «сурового стиля» эпичность, монументальность решения продиктованы значительностью темы» [15, с.1-2]. Отметим, что эти слова, сказанные в 1981 году, оказались пророческими для становления и расцвета творчества художника. Историчность мышления, способность увидеть за незначительностью повседневного широкий духовный и поколенческий контекст всегда будут отличать мастера.

Сегодня имя художника прочно вошло в когорту ведущих мастеров современного Казахстана. Камиль Муллашев как раньше

Баки Урманче успешно работает в контексте не только казахского, но и татарского искусства. Он является народным художником Казахстана и Татарстана. В 2009 году ему была присуждена высшая награда в области культуры Татарстана – Государственная премия имени Габдуллы Тукая за создание художественных работ «Сююмбике-ханбике», «Евразия или Кыпчак кызы», «Сабантуй», «Думы о Родине», «У истоков Итиля» и эскизного проекта скульптурного памятника «Царица Сююмбике».

Период становления и выхода К. Муллашева на арт сцену советского пространства мы опускаем в исследовании, так как в этот отрезок творческой эволюции Муллашев создает вещи, на наш взгляд, находящиеся в русле общих поисков советской живописи 1970-х годов, ориентированных на фотореализм, малоразличимый в лицах. Предметом нашего анализа станут работы исторического цикла, а также произведения 1980-90-х годов, в которых художник отходит от канонов классических произведений и обращается к художественным практикам абстрактного экспрессионизма и неопримитивизма.

Период неопримитивисткой живописи в разнообразном по стилевым пристрастиям и жанровой характеристике творчестве К. Муллашева занимает особое место. Он наиболее целостный по художественным задачам, которые ставил и решал художник, по образному строю. Отдельные картины собираются в единый цикл, герои которого переходят из одного произведения в другое. Рождается общий текст со своими внутренними интertextуальными связями, которые указывают на ведущие методы преобразования впечатлений от реальности и иных текстов в фантастическую ткань собственных полотен, а также на систему ключевых образов и мотивов, которые позволяют ориентироваться в лабиринтах визуальных фантазмагорий художника.

Картина «Осень. Пора оленей страсти» (1991) сдержана по колориту. Подобно миниатюре или иконе она четко делится на три плана – низины, горы и небо. Три мира – нижний, средний и дольний нераздельно существуют вместе, сплавленные в единое целое единой цветовой средой. Художник будто облекает происходящее в плотный сизо-сиреневый туман. Героями

становятся животные. Все анималистические персонажи вполне узнаваемы и обладают ярким характером. Олень как главенствующее существо установлен точно в центре полотна, обозначая средоточие мира. Из этой точки исходят и на ней же замыкаются все энергетические линии холста. Из нее же начинают расти аркады гор и не может оторваться фигурка оленихи; симметрично к вожаку расположенная фигура человека. К центру устремляется и волнистая кромка будто раскрывающейся на глазах, орнаментальной розетты деревьев.

Мотив дерева вновь и вновь возникает на холсте, олени рога трансформируются в крону деревьев, делая наглядным процесс сложения орнаментальных форм из изображений дерева в мотив рогов. Вертикаль с навершием, уподобленным солнцу, также повторяет образ дерева жизни. Соединение в одном орнаменте древесных и цветочных мотивов, образ дерева-цветка чрезвычайно распространен в вышитых татарских полотенцах, восходя к древним культам. Сотворенная вселенная обретает гармонию и порядок центровкой древом жизни и животворящего женского начала земли-матери.

Бессознательная, но могущественная природа рассматривается Муллашевым как стихия высшего порядка. Небольшое полотно сохраняет масштабность традиционного художественного мышления. Художник выделяет главные элементы вселенной, как будто извлекает хрупкие детали из одного сплошного узора, выставляя их на всеобщее обозрение, сам дивится их простоте, ладному порядку и богатству смыслов. Уютно-домашнее и космическое сплетаются в этом узоре воедино. Не случайно, исследователь творчества К. Муллашева К. Мукажанова в качестве сущностного качества избранных работ татарского мастера выдвигает понятие «пантеистического лиризма» [14, с.48].

Азбука примитива, становясь понятной мастеру, рождает огромную радость открывателя, сумевшего прочесть древние письмена. Поэтому отношение к каждой «буковке» этого художественного текста у К. Муллашева чрезвычайно трепетное. Это состояние передается и зрителю, который за алогизмом образов и форм, возникающих в произведениях, начинает постигать

простые истины счастья и наполненности жизни, которые царят в картинах примитивов.

Пожалуй, главная установка К. Муллашева в этот творческий период – это абсолютная его уверенность в изначальной красоте мира, умопостигаемости жизни всех земных существ и природы. Взгляд с таких натурфилософических позиций позволяет ему при стилизации и работе с готовыми формулами примитивного искусства; обильном использовании разного рода архетипов, мифомотивов сохранять в своем творчестве живую «плоть» природного. Она проявляется в таинственной немоте животных, готовых, кажется, через мгновение поведать истины, в визуализации раскрывающихся цветов, неизбежного роста деревьев и гор. Художник, отражая на полотне хаос и беспорядок природы, полностью отдается ему. Растворяется в нем, сам становясь птицей, оленем или рыбой. Такой принцип особенно заметен в работах «Разговор царя Оленя с рыбой» (1991) и «Ранним утром тысяча забот» (1991).

В работе «Разговор царя Оленя с рыбой» в отличие от рассмотренной выше картины художник максимально нагружает центральную часть. Она выделяется на полотне как мозаичная композиция, в которой живописец сплавляет в один узел своих прошлых и будущих персонажей – оленя, птицу, ящериц, мать и дитя, солярные символы и излюбленные им ромбические орнаменты с пиктографическими насечками.

Название работы вызывает в памяти мифологические образы рыбы-женщины и Матери-оленихи, которые ввел в свои знаменитые повести «Белый пароход» и «Пегий пес, бегущий краем моря» Чингиз Айтматов. Здесь нет прямых переключек. Речь идет только об общем настрое, заданном писателем, атмосфере духовных исканий интеллигенции, характерных для последней трети 20 века, когда резко возрос интерес к архаическому и первоначалам. Наибольшим вниманием пользовались научные труды, в которых восторженное отношение к мифологии и роли магии в жизни человека облекалось в форму ярких и увлекательных описаний. Примером может служить книга Джорджа Фрезера «Золотая ветвь», вышедшая на русском языке в 1980 году.

Нет ничего удивительного в том, что в это время вновь обостряется интерес к искусству первобытных племен, наиву, детскому творчеству, то есть к тем источникам, который после Гогена и Пикассо подспудно присутствовал в качестве надежного «оружия» искусства 20 века.

Многие отмечают, что вспышки любви к примитиву возникают в переходное время, в стрессовые периоды, когда люди, находясь на пороге масштабных изменений, ищут опору в изначальной цельности мира. Поэтому обращение К. Муллашева в перестроечные годы к этим практикам вовсе не случайно. Новые жизненные условия повлекли за собой необыкновенную свободу и в то же время необыкновенный хаос. Муллашев, пожалуй, угадал наиболее правильную художественную стратегию для творческого и жизненного самосохранения, обратившись к ритуалу как проверенному тысячелетиями средству упорядочивания хаоса. Как писал В.Топоров, «...освобождая людей от смятения, подавленности, ужаса, возникающих в момент острейших кризисов, неподдающихся рациональному разрешению, смягчая ситуацию, ритуал позволяет вернуться к своим первоисточкам, погрузиться в свою «первобесконечность», в собственную глубину и, сократясь в самом себе... освободить пространство для творчества» [16]. Создав этот цикл произведений, К. Муллашев освободил огромную «территорию» для игр воображения. Сам художник объяснял свои поиски тем, что «живопись оказалась единственным прибежищем. Я и придумал себе подходящую для этого времени тему: существование необычной цивилизации. В ней человек только появился, он еще на равных с животными и растительностью... На холсте они удобно располагаются, не притесняя друг друга ни размером, ни цветом, общаясь между собой через интуитивно найденное композиционное решение. Такие картины, в которых нет реального изображения, писались легко, но требовали определенного настроения, особых чувств, помогающих мысленно входить в этот придуманный мир» [13. 64].

Возвращаясь к анализу картины, отметим, что сближение оленьих рогов и солнечных лучей также восходит к древним алтайским поверьям, гласящих о том, что солнце перемещается

по небу на рогах марала. У эвенков хорошо известна сказка о приносимом на рогах оленя солнечном тепле и свете. Мир природный и людской сцеплены в неразрывный клубок, в синкретическое целое мифологического сознания. Художник прибавляет к уже созданному еще одну фигуру, затем еще один условный значок, словно боясь упустить возможность дать всему свое имя и узаконить существование каждого явления на земле. Изображенный им мир для древнего мастера или наивного художника выглядел Эдемом. Для К. Муллашева он также видится райским местом под сенью распростертых крыльев богини Умай. Левый край отдан «нижнему» миру, который он отделяет от благополучного центрального островка водной границей. Волнистый зигзаг, ее очерчивающий, придает дополнительную динамику. К. Муллашев прекрасно знает, какими способами можно оттенить статичную композицию. В своих ранних работах, например, в своем знаменитом триптихе «Земля и время. Казахстан» (1978), он отдал весь нижний левый угол полотна трепещущей ткани – лежащему на земле парашюту. Эти волнистые края парашютов, напоминающие идеально отшлифованные вычурные изгибы раковин, вносили в картину тот тревожный диссонанс, который возникает при соединении начертательной геометрии и органической витальной формы.

Из анималистических мотивов постепенно в творчестве художника ведущим становится изображение птицы. Об его архаических корнях мы поговорим подробнее чуть позже. Здесь же остановимся на проблеме сходства мотивов К. Муллашева с образным арсеналом Абдрашита Сыдыханова, который в это время обращается к знаковой живописи.

В отличие от А. Сыдыханова для К. Муллашева рамки тамги, как и любого знака, слишком узки, он чувствует себя стесненным в границах пиктографий – слишком уж этот художник «отягощен» желанием передать напор жизни. Поэтому символика знаковой живописи ему не хватает. Даже если Муллашев пишет птицу Самрук («Ранним утром тысяча забот») у него это выходит не на уровне абстракций мифа, а вплетается в «домашнюю» фольклорную стихию сказки, в которой космогонические

функции, связанные с восходом солнца, и рядовые хлопоты выкармливания птенцов нерасторжимы.

Пространство холста насыщено активным и напряженным потоком визуальных иероглифов и требует от зрителя не меньших усилий для их постижения. Муллашев, точно мастер народных росписей или вышивок, выбирает самые полнозвучные цвета, колористические сочетания, подобные резким звукам труб. Он заполняет передний план зигзагообразными «колючими» линиями, подтачивающими спокойное и выверенное центральное поле композиции. Где-то резко обрывает движение орнаментальных лент, где-то, наоборот, останавливается и тщательно выписывает спокойные замкнутые овалы. Формы множатся, повторяются, растут одна из другой, нанизываются одна на другую по вертикали, отражая идею неизбывного роста, обильного процветания всего сущего на земле.

Мы можем увидеть в картине и изображение птицы, и гнезда с птенцами, и даже предположить в зигзагообразных линиях змея, подползающего к дереву, ведь природный мир, изображенный в картине, полон неожиданностей: он создан со счастливой легкомысленной условностью, доступной лишь детям. Расшифровывать красочные иероглифы кажется делом надуманным – пестрое трепыхание жизни на холсте захватывает своей стихией праздника, предчувствием гармоничного сказочного финала после всех треволнений дня.

В контексте всего творчества К. Муллашева этот цикл произведений выделяется как период безмятежной умиротворенности и отстраненности от просчитанных жестов прошлого опыта фотореализма и будущего салона.

Уже в этой работе совершенно неожиданно для столь абстрактных фантазий проявляются крупницы жанра, описательности быта, которые свое завершённое решение получают в работах «Доеение кобылиц» (1989), «У ручья» (1993), «Колыбельная песня» (1989). Эти полотна действительно можно причислить к бытовому жанру: настолько ясно узнаваемы здесь черты повседневного труда и жизни аула. Условность исполнения, орнаментальность, господствующая на холсте, несколько не мешают

опознавать конкретные мотивы водопоя, доения кобылиц, счастья материнства. Этот обыденный труд, повседневность жизни семьи К. Муллашев описал уже в конце 1970-ых годов. После окончания Суриковского института он много и жадно работал над картинами, в которых воспел неприметную и полную забот жизнь мужественных чабанов, с полным погружением в этот быт и отсутствием всяких романтических подпорок для его изображения. В той серии произведений присутствовали отголоски «сурового стиля» 1960-х годов и крепость деревенской прозы. Простые композиции и условные персонажи не умоляли общего символического подтекста и высокий строй размышлений, поводом для которых служили привычные каждому сельскому жителю ситуации и картинки.

Через десять лет видение К. Муллашева претерпело существенные изменения, и его бытовой жанр показывает нам пример огромных возможностей, которые представляет эта область изобразительного искусства для самых разных экспериментов с формой и фактурой.

Даже занимаясь «играми с фактурой и линией» и принимая личину наивного художника К. Муллашев продолжает ориентироваться на традиционные художественные структуры. Главное обаяние жанра – рассказ о быте людей, их тихих радостях. Пожалуй, только в нем существует редкая возможность запечатлеть на холсте неприметный ход времени, остановить миг в самой непримечательной точке, чтобы насладится сочным и ярким образом скромных и постоянных событий. Через предметы быта и повседневные хлопоты К. Муллашев стремится воссоздать в памяти и на холсте самое ценное из того, что связано с воспоминаниями о родном очаге и неторопливой степной жизни. В современном изобразительном искусстве бытовой жанр остается зоной сохранения памяти о традиционном быте и укладе народа. Утрата привычного менталитета вызывает к жизни очередной интерес к этому виду.

Вновь, как и с примитивизмом, выбор художественного направления напрямую связан с социокультурным ландшафтом. Такая подпорка также была необходима и существенна. Как писал

Ю. Лотман, «быт – это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт – это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение. Быт окружает нас как воздух, и, как воздух, он заметен нам только тогда, когда его не хватает или он портится. Мы замечаем особенности чужого быта, но свой быт для нас неуловим – мы склонны его считать «просто жизнью, естественной нормой практического бытия. Итак, быт всегда и находится в сфере практики, это мир вещей прежде всего» [17].

Для того, чтобы работать над темами казахского быта в избранной художественной манере неопримитивизма, К. Муллашев должен был, будто подлинный самоучка, стремиться писать натуру, окружающую реальность как в первый раз, непредвзято, не ориентируясь, подобно первобытному художнику, ни на один образец уже созданный ранее. С бесстрашием наивного мастера он берется за кисть, чтобы сразу ухватить происходящую сценку отдыха или работы так как есть, целиком, не упуская ни одной детали, включая все мелочи.

В своих жанровых полотнах К. Муллашев вновь концентрирует внимание на четкой оси, центре холста, вокруг которого в безудержном движении кружатся остальные персонажи. Своей хаотичной россыпью, разрушающей все представление о реальном пространстве и глубине, они подчеркивают единство и цельность центрального ядра, в котором происходит главное событие. Этим же композиционным приемом он пользуется в картине «Колыбельная песня», в которой движение небесных светил и женщин с крыльями сосредоточено вокруг кормящей матери.

В картине «Доеение кобылиц» художник обращается к распространенной в казахской живописи теме. Достаточно сказать, что этот же мотив вдохновил основоположника искусства Казахстана Абылхана Кастеева на создание одной из самых значимых работ в творчестве. К. Муллашев конечно же зная эти прекрасные образцы, находит свой путь воплощения этой темы. Прекрасный горный пейзаж, который обычно обрамляет эту сцену, заменяется легким волнистым росчерком. Общий фон, на котором художник рассыпал животных, людей, ведра и растения,

имеет глубокий зеленый тон, связываемый с сочной травой пастбищ. Сочетание условных форм и предположительно сразу же узнаваемых объектов подталкивает зрителя к мгновенному считыванию происходящего. В «Доеение кобылиц» он рисует бесконечно вытянутое тело лошади столь монументально, что его значимость в происходящем действе превышает все остальное. Так же массивна и тяжеловесна фигура женщины, доящей кобылицу. Эти два главных персонажа слеплены из одного живописного «мессива», они явлены как единое живописное целое, как главный персонаж картины. Схожесть женской фигуры с любым предметом ее окружающим, будь то утварь или камень, или любой природный объект указывает на основное качество архаического искусства – неразличенность объекта и субъекта, равное существование и равные права всего, что находится на земле.

Разномасштабность отдельных объектов, (кажущаяся игрушечной юрта, животные и всадница) использованы в картине «У ручья» (1993) для соединения различных силуэтов в одно целое. Здесь все больше проявляется тяготение к орнаментальной условности при передаче реального освещения, голубой глади небесного свода и зелени холмов. Жар солнца, обжигающего землю своими лучами, передан множеством линий: нимбами, окружающими фигуры, стекающими вниз прихотливыми ручейками золотисто-желтого. Орнаментальные вставки, как осколки узоров, украшающих текстиль, или ювелирные изделия возникают в картинах К. Муллашева произвольно. Он движим чувством украшения вещи, им созидаемой, и не может удержаться от того, чтобы порисовать лишний раз красивый бордюричек или расписать цветистым узором заданный силуэт, используя для этого веками отработанные приемы мастеров народного искусств.

Близость ковру, его рисункам и колориту наиболее очевидна в картинах «Колыбельная песня» и «У трона казанской царицы». В первой работе при статике коврового построения сохраняется ощущение динамичности сцены. Во-первых, благодаря центральной части, представляющей собой овал, в который вписаны фигуры лежащей матери. Овал – форма, в противовес кругу несущая в себе движение, – вносит неустойчивость в неподвижную

симметрию первого яруса. В верхних ярусах полотна это движение усилено во много раз спиралевидными орнаментами. Овал как прообраз яйца также связан с сердцевинной мира, источником мирозидания и поэтому акцентирование этой формы несет в себе дополнительный символический смысл. Помимо этого, художник окружает кормящую мать сонмом прекрасных летучих дев – Пери, которые могли уносить людей и летать с ними по воздуху, были помощники шаманов, составляющие их «войско» в борьбе за исцеление больных людей и защищающих роженницу. Можно толковать этих дев как изображения богини Умай, культ которой был связан с плодородием, рождением и защитой, ремеслами. Богиня Умай не видима для людей и постоянно находится на небе среди белых облаков, откуда следит за рождением детей и оберегает их от болезней. Умай является посредником между верховным божеством Тенгри и миром людей и животных.

Зооморфное изображение Умай в виде птицы, возможно, подтолкнуло К. Муллашева полностью посвятить себя в середине века «анималистическому» жанру. Изображение зверей как альтер эго художника, как подлинные портреты животных позволили рассказать о тех чувствах, которыми одержимы сами люди. Царство животных, которое преподносит Муллашев в своих картинах, продолжают натурфилософию ранних работ его неопрimitивистского периода. Он возносит их на сцену для всеобщего обозрения, успевая в одной картине поведать маленькую историю любви и ненависти. В этих работах художник ярко обрисовывает характеры, запутанность ситуаций и делает это с тонкой иронией, которая даже не позволяет зрителю усомниться, что изображенные страсти между тремя ящерицами («Поцелуй полосатых», 1995, «Ревность», 1993) происходят в этом bestiarii всерьез и по-настоящему.

В формальном плане он использует локальный цвет фовистов, словно посчитав, что портретировать животных нужно в контексте подобающей живописной практики (по-французски «*fauves*» – хищные, дикие звери). Он обращается к большим плоскостям локальных цветов, разделенным гибкой и нервной

черной линией, а также к излюбленным матиссовским контрастам синего и желтого.

В сравнении с абстрактным всеобъемлющим пространством других фантазийных работ здесь возникает ощущение разных зон пространства, хотя и очень неопределенных. Граница между ними обозначена как изогнутые линии между плоскостями цвета. Фигуры на заднем плане изображены всегда более экспрессивнее, чем на первом, поэтому в картине происходит отход от замкнутости и кольцеобразной структуры композиций.

Прерывистый ритм построения пространства, сияющий, инстинктивно найденный колорит и выразительность гротескных фигур при своей значимости не объясняют особенную тональность этих полотен. Художник все свои силы отдает на то, чтобы добиться эффекта сильного воздействия на зрителя, слаженного действия всех перечисленных компонентов, создать ощущение первозданной свежести мира, магии, разлитой в маленьком кусочке пространства, где чувства и мысли присущи всем существам мироздания.

Для следующей группы холстов 1996-1998 годов («Девичий разговор», «Сабантуй», «Невестушки», «Сельский праздник») главным источником вдохновения послужила атмосфера народного праздника. К. Муллашев прекрасно ее чувствует и подбирает в своем арсенале средств самые подходящие, чтобы передать в живописи эмоции и переживания, царящие на народном тое, его стихийную силу и безграничное веселье. Он отходит от экспрессивных абстракций «звериной» серии и обращается к опыту неопримитивистов начала 20 века, для которых источниками вдохновения в изображении городских гуляний служили вывески, лубочные картинки, росписи игрушек, сундуков и подносов, вышивки. Фольклорная основа этих произведений наиболее очевидна. В них гротеск не так виден, но, тем не менее, просматривается сквозь серьезность рассказа о подготовке к гуляниям или о самом празднике.

Кисть художника здесь также динамична и становится более шаржирующе резкой. Изображения часто в профиль или строго в анфас, как бывает обычно у наивов. Орнаментальная

плоскостность, определявшая поэтику прежних работ, сохраняется здесь в трактовке фона. К. Муллашев принципиально разворачивает действие не в пространственной перспективе, а на плоскости, словно ставя театральный задник, расписанный цветами, чтобы усилить игровой характер происходящего. Данные прием к тому же позволяет сконцентрировать внимание на самих персонажах. Индивидуальное и характерное мало интересует художника, героини своим обликом схожи друг с другом, условность пространства сопряжена с условностью типажа. Прекрасные девушки в национальных костюмах показаны с точки зрения народного идеала: румяные щеки, дивный изгиб бровей, сверкающие черные очи. К. Муллашев будто визуализирует народные песни о знойных красавицах: «Каракашым, йоддызым, // Энжетешем, гөййөзем; // Акчыраен, кыйгачкашын» – «Чернобровая моя, звезда // Зубы жемчужины, личико-цветок // Лицо белое, брови дугой» или «Девушка с черными как ласточка глазами» – «Синең зэнгәр күзләрең...».

Изображение нарядов, как обычно, доставляет художнику подлинное наслаждение. Он стремится найти тонкие живописные соответствия красоте платьев и татарских калфаков, передать плотность бархата и струение платков из тончайшего шелка, опять же в соответствии с канонами описания в фольклоре.

В работе «Невестушки» условность образов красавиц еще более заметна. Лицо одной из героинь лишь намечено кистью, другая повернута к нам спиной и рукав ее розового платья просто обобщен до схематичного овала. Однако красота калфаков, национальных татарских головных уборов, описаны Муллашевым подробно и с большой любовью. Бархатные калфачки с твердым околышем (мангайча – «налобник») и мягким верхом (капчык-«мешочек») в конце XIX – начале XX вв. вошли в комплекс женской и девичьей одежды татар. Ниспадающую часть калфака очень часто украшала бахрома. Калфак девушки пластичен, в нем сосредоточен необыкновенно сильный заряд мощи и монументальности, которая придает этим формам весомость, которая перевешивает то обстоятельство, что художник не стремится к иллюзорной перспективе, а фигуры распластаны на плоскости

и полностью подчиняются ей. Та энергия и напор, которые характеризую примитив, и наполняют любую вывеску, любую роспись сундука сохранены и в этом полотне. Любая деталь, к примеру, косы красавицы выписаны с необыкновенным ощущением избытка жизненной силы, торжествующей материальности изображенного.

«Сабантуй – это первый летний праздник, праздник плуга и полевых работ. Проходит он между двумя важными полевыми работами – посевом и сенокосом. Сабантуй – это кипение жизни, которое захватывает в свой водоворот каждого. Сабантуй – это возвращение к своим истокам, возвращение в свою родную среду. Когда мы видим наши полные энергии танцы, слышим родные напевы, мы испытываем гордость за наш народ, сумевший, несмотря на невзгоды, сохранить традиции, в которых воплощено то, чем испокон веков дорожили татары – это вдохновенный труд, радость созидания, глубокое чувство солидарности», – писал Р.С. Акчурина [18]. Именно эту зрелищную и свободную стихию народного праздника запечатлел К. Муллашев в одноименной картине.

Как мы знаем, народный праздник позволял многое из того, что находилось под религиозным запретом. На сабантуе разрешали не только присутствовать девушкам, но и водить хороводы, а также общаться с молодыми людьми. Той, таким образом, превращался в своеобразные смотрины невест. Поэтому К. Муллашев специально останавливается на выступлениях юных красавиц, одетых в самые изысканные наряды. Особенно много внимания художник уделил одежде танцующей девушки. Как и у героинь картины «Невестушки», индивидуальность ее лица нивелирована во имя костюма. Костюм демонстрируется художником, как на витрине. Калфак, сшитый из кусочков разноцветной ткани, околыш, украшенный бисером и камзол с чудесной вышивкой представлены строго фронтально для лучшего показа зрителю. Длинные рукава платья полностью скрывают кисти рук и воспринимаются самоценной драпировкой. В центральной фигуре усиливается неподвижность и откровенное позирование. Как и фольклорные тексты, изображенное на холсте легко

запоминается. Условный занавес с цветами, который обозначает пейзаж; не менее условное изображение гармонии в руках другой девушки, недвижимая фигура в центре, локальные цвета, общие утрирующие форму приемы, – все это указывает на постановочный характер происходящего. Театрализованность действия, утрированность персонажей, насмешливое отношение к изображению, зрелищность сценки усиливают неразрывную связь полотна с уходящей в толщи веков традицией.

Художник ищет новые возможности для своих художественных экспериментов, изучая живопись народной вывески или самодельных художников со всем пылом исследователя, желающего погрузиться полностью в избранный материал, чтобы ощутить непосредственность и витальную силу мастеров этого ареала творчества.

За гротескностью образов скрывается жажда глубинных истоков народного татарского мирозерцания, обостренного видения, свежего восприятия, помогающего уловить суть, показать самое главное в описываемом явлении. Внутренние искания приводят к новациям внешним, к активизации силы и воздействия цвета, фактурной весомости и ритмической композиции.

Неопримитивизм не только отражает внутреннюю нерушимую связь художника с татарским фольклором, его красочной сказочной атмосферой. Благодаря игре в народной искусство он смог преодолеть некоторую одноплановость своего фотореализма 1970-х, когда любой, даже самый возвышенный образ подразумевал конкретное послание зрителю, которое считывалось как трафаретный набор символов. Импровизационность, богатство смыслов, неожиданная ирония, ощущение живой меняющейся матери – вот то, что привнес в его творчество неопримитивистский период. На наш взгляд, эти работы могли бы послужить основой прекрасных книжных иллюстраций к сказочным повествованиям, книгам об обычаях и играх тюркского мира. В них есть та доля условности, которая не мешает тексту и в то же время будит читателя к сотворчеству.

На рубеже веков, К. Муллашев вновь меняется и делает резкий поворот к постмодернистской «всеядности». Смена стиливых ориентиров происходит и в соответствии с общей тенденцией усиления роли исторического жанра и популярности портретного творчества, о которых мы уже писали ранее [19].

В конце 1990-х годов К. Муллашев много работает в жанре исторического портрета. Среди его полотен выделяются портрет «Сююмбике-ханбике». Героиней картины стала последняя царица Казахского ханства. У ханши Сююмбике (1516-1554) была сложная судьба. Дочь влиятельнейшего ногайского бия Юсуфа и правнучку основателя Ногайской Орды Едыгея в 1533 году взял в жены казанский хан Джан-Али, после его смерти, последовавшей за государственным переворотом, она стала женой крымского хана Сафа-Гирея. Последний муж был также убит. Старшие сыновья хана правили в Крыму, а в Казани остался только трехлетний сын Утямыш. Утямыш-Гирей вступил в наследство и был провозглашен казанским ханом, а его мать стала регентшей при нем. Так Сююмбике стала царицей Казанского ханства. Ее правление было недолгим, всего два года (1549-1551). После взятия Казани Иваном Грозным ходили легенды, что она бросилась вниз со скалы, чтобы не попасть в руки русским захватчикам. На самом деле ее вывезли в Москву еще за несколько месяцев до взятия Казани, чтобы тем самым ослабить город.

Портрет «Сююмбике-ханбике» написан в 1997 году. В pendant к нему написан портрет «Кыпчак кызы. Евразия». Тщательная, кропотливая работа над каждым сантиметром холста отличает эти работы. С неподдельным интересом художник выписывает редкие камни в ожерелье и нагрудную перевязь, отличительный признак женщины высокого происхождения; спадающие складки легкой накидки; драгоценное золотое шитье; плотность бархатной подкладки и прозрачность платка. Для К. Муллашева важно и принципиально, что казанская ханша обладает незаурядной красотой, что подтверждается историческими источниками. Ее стать и горделивая осанка соперничают с блеском ее нарядов. Избирая предметом описания великолепную правительницу, К. Муллашев вторит основополагающей тенденции

салона 19 века, нацеленной на изображение прекрасных женских образов в чудесных интерьерах и в целом, следует общей направленности массового искусства к «красоте». В рассматриваемом произведении мы обнаружим целый ряд черт, присущих салонному академизму. Все они сводятся к некоей избыточности формы, которая получает свое выражение и в обилии деталей, и в «нагнетании» фактурных эффектов, в любовании красочной поверхностью, стесненности пространства полотна.

Особого внимания заслуживает пейзаж, который открывается за окном. В нем мы отчетливо различаем главную религиозную святыню Казанского ханства – грандиозную мечеть Кул Шариф с множеством минаретов – и башню Сююмбике, построенную гораздо позже. Возможно, автор руководствовался одной из гипотез, которая гласит, что ханша занималась благотворительностью и содержала мечеть, поэтому эта мечеть и стоящая рядом с ней дозорная башня-минарет получили ее имя, перешедшее затем на новую башню, построенную уже в российский период. Крылатый барс на троне – тамга одного из булгарских родов, а ныне – принятый в 1990 году государственный герб Татарстана.

Для постмодерниста нарушение исторической правды не является запретом, наоборот, сочетание временных пластов усиливает восприятие реальности как художественного текста, созданного фантазией. Век нынешний и век минувший встречаются в произведениях К. Муллашева как цитаты, почерпнутые из своих впечатлений от Казани, от прилежного чтения исторических книг, и в то же время, как результаты необузданного собственно воображения художника.

Соединение времен одновременно означает переплетение мира здешнего и нездешнего, – ведь Казань для художника становится чем-то райского уголка, а ее изображение на картине восходит к золотому веку, к поре благоденствия и стабильности. Каждый элемент картины свидетельствует об этом. Согласованность архитектуры и реки, гладких волн, огромного безмятежного неба, небывалого простора, – все вторит общей гармонии человека и природы, царящей в этом небольшом пейзаже. И пишет

художник Казань как Венецию, используя багаж классической живописи, для которой итальянский пейзаж становился идеальным пейзажем, средоточием мечты и поэтического вдохновения, грезы о несбыточном. Нежная поэтичность, созерцательность представленного вида оттеняют гиперболизированную пышность парадного портрета. То же мы наблюдаем и в картине «Кыпчак кызы». Степной пейзаж словно дает возможность свободного дыхания для портрета девушки, выдвинутой к самому краю рамы, что еще больше усиливает затесненность условного интерьера с театральными кулисами.

Возвращаясь к портрету Сююмбике-ханбике, еще раз отметим, что процесс создания исторических образов у Муллашева идет под эгидой различных живописных стилей. Об использовании мотива окна и особенностей идеального пейзажа классицистической эпохи мы уже говорили. Остановимся на одеянии царицы, которое богатством этнографического материала претендует на всеобъемлющий исторический обзор прошлого. В какой-то мере, в рассматриваемом случае даже сказывается архаическое восприятие костюма в погребальных и поминальных обрядах, в которых костюм замещает человека, служит эквивалентом его присутствия при обряде. Внимание к костюму в исторических фильмах и сериалах отчасти восходит к этой традиции.

Накидка из горносталя отсылает уже к парадным портретам 18 века с пышным антуражем и четкой «читаемостью» образов, а также ампирическим портретам Наполеона, уравнивающим последнего с римскими императорами. Хиджаб на голове ханши, словно мантилья на гойевских портретах, оттеняет мраморную белизну лица

Далекая от реальности контаминация фактов и культурных пластов в одном портрете наглядно демонстрирует, насколько немаловажен в творчестве современных мастеров процесс конструирования истории, воссоздание исторических событий с позиции важности прошлого для современного развития, упрочения национальных ценностей и идеалов, осознания непосредственной связи с традициями, их активизации в настоящем. Сююмбике из жертвы, сметенной вихрем истории, преобразуется

в героиню, в идеал стойкого правителя, обеспечившего процветание своей страны. Именно высокое предназначение героини обязывает художника использовать различные художественные тексты мировой истории искусства.

Р. Барт определял интертекстуальность следующим образом: «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [20, с.109]. Для К. Муллашева интертекстуальность – один из возможных путей тупика идентичности, поиска опоры в прошлом и стремления обрести связь сегодняшнего дня с предыдущими достижениями. Он пишет для того, чтобы эти события прозвучали «сейчас», хотя и связан своим письмом с эпохами прошлого века. Избранный художником выбор восстановить в памяти потомков события славных дней государственности дает ему возможность разрешить себе сконструировать свою иллюзию как подлинное зрелище, причем, с опорой на большие стили, способные глубоко и полнокровно отразить в живописи исторические события. Его картины так привлекательны для разных слоев зрителей, потому что Муллашев делает чистый продукт массовой культуры, близкий, к примеру, турецким или китайским историческим сериалам. В то же время опора на расхожие европейские живописные штампы вызывает мысль о двойном кодировании, о постмодернистском использовании прежних текстов культуры в стиле ретрокопирования эпохи.

Еще одной параллелью такого отношения к истории является мода на винтаж, старые вещи от хороших кутюрье, отражающих главные тенденции прежних времен. Модели Муллашева видятся нашими современницами, облаченными в костюмы своих

бабушек, подогнанных к лоску сегодняшнего дня. Феномен винтажа рассматривается исследователями как форма «ностальгического эскапизма», в котором страсть к аутентичным винтажным объектам функционирует как сознательная самолокализация и самодифференцирование от массовой моды» [20]. Задачи современного превалируют над стремлением постичь прошлое, последнее гибко «перешивается», чтобы быть привлекательным и нужным сегодня.

Таким образом, на формирование исторического портрета повлияла постмодернистская поэтика, которая получила свое выражение в цитатности, растворения индивидуального авторского почерка в используемых им художественных манерах классической эпохи, игре с культурными кодами. В исторических портретах наиболее заметна приверженность художника к интертекстуальной игре с культурными кодами, где последние по Р. Барту это – «просто ассоциативные поля... определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного» [20, с.110]. Однако необходимо помнить, что сводить использования багажа истории, «универсума текстов» (по выражению Ж.Деррида) К. Муллашевым к эклектическим цитатам значило бы упрощение общей современной проблематики творческого процесса. Приобщение к истории и на уровне сюжетов, и на иконографическом уровне; стилизация, переосмысление с новых точек зрения искусства прошлых эпох всегда указывает на преемственность культуры, на актуальность творческой памяти, важности для художника ощущать себя в едином контексте с великими достижениями человеческой эволюции, умения использовать их, оставаясь современным художником. Последнее означает то, что К. Муллашев отвечает на актуальные запросы и потребности найти извечные, твердые основы для существования в современном мире с размытыми идентификационными рамками.

Задачей нашего исследования было изучение творческих практик наиболее влиятельных в контексте развития всего художественного процесса в Казахстане деятелей татарской диаспоры. Нами было выявлено, что на каждом значимом этапе эволюции отечественной живописной школы в круг лидирующих

художников входили татарские мастера. Изучение их творчества позволяет составить общее представление о проблематике и главных стилистических и жанровых предпочтениях целого поколения казахских художников.

Большое внимание уделялось рассмотрению роли творческих индивидуальностей для развития искусства народов Казахстана, вклада представителей татарской диаспоры в общую копилку духовного богатства казахской культуры. Мы сознательно ограничили круг рассмотренных мастеров художниками, которые окончательно не порвали связей с нарративом и фигуративной живописью, так как в сфере абстрактного искусства национальное наполнение не имеет столь существенной роли для развития творческих стратегий.

Наряду с созданием индивидуальных портретов видных представителей искусства народов Казахстана в работе огромное значение уделялось раскрытию проблемы общих национальных эстетических идеалов и способов их отражения в изобразительном искусстве.

В результате исследования поэтапно изучена динамика развития этнических «отделений» искусства Казахстана на протяжении всего XX века – от зарождения художественной школы Казахстана до современных тенденций последнего десятилетия. Наряду с созданием индивидуальных портретов видных представителей искусства народов Казахстана в работе огромное значение уделялось раскрытию проблемы общих национальных эстетических идеалов и способов их отражения в изобразительном искусстве.

Одним из важных результатов исследования стал искусствоведческий анализ живописных и скульптурных работ Баки Урманче. Этот мастер принадлежит к числу титанов своего времени. Как многие деятели Ренессанса, он стремился объять все: живопись и валяние, книжную иллюстрацию и дизайн костюмов, изучение арабских рукописей, дастанов и знаточество в области каллиграфии. Жизненный стержень «человека универсального», всесильного в своем таланте помог ему выстоять в самые тяжелые годы. Он искал спасительной сени в работе. Поздно начав

свой профессиональный путь, художник успел создать целую «империю» образов. Его обширные знания и опыт, огромное личное обаяние, потрясающая любознательность сразу же сделали его неофициальным лидером.

Отметим, что этюдность, которая привлекала Б. Урманче, остается столь же притягательной и для другого мастера – Загрудина Назырова. Мастер пейзажного жанра смог в своих работах передать изменчивость и лирический настрой различных ландшафтов Казахстана, соединяя быстроту первого отклика и продуманное цветопостроение картины, в которой отражалось зыбкость и рост природы.

В период 1950-60-х годов прошлого века умение за будничными сценами показать насыщенную чувствами и темпераментом жизнь, стремление к цветовой насыщенности и узорчатости стали отличительными чертами творчества К. Шаяхметова. В отличие от своих соратников он в большей степени тяготел к сказочной форме, описанию события, ориентации на рассказ. Однако при всех изменениях манеры, художник остался верен одной теме: взаимообмену мыслей, идей и вовлечения зрителя в этот увлекательный диалог.

Художник акцентировал в аульских картинах свою позицию наблюдателя, сопричастного действию, он – автор-повествователь, который является рассказчиком событий. Благодаря этой точке зрения его аульские полотна наделяются живым дыханием, подлинностью, сердечностью.

Чрезмерность декоративного начала в произведениях Шаяхметова, жажда прекрасного не объясняются стремлением «приукрасить действительность», которая сохранялась в искусстве тех лет. Главным стимулом автора оставалась жажда гармонии и прекрасного, заложенная в его генетической памяти. Всевозможная раскраска деревенских татарских домов, насыщенность цветовых сочетаний, призванных придать жилищу вид идеального очага, отразились в любви художника к яркой красочности.

Также особое внимание уделялось смене жанровых предпочтений на разных этапах эволюции казахской живописи. Расцвет жанра, который пришелся на 50-ые годы прошлого столетия,

и связан в аспекте нашей проблематики с именем К. Шаяхметова сменился поиском новых форм в рамках тематической картины. Общее устремление найти и утвердить в изобразительной тематике наиболее типичные, существенно значимые черты народного быта, своеобразия природы казахской земли; раскрыть возможности и значение реалистического искусства уступает место метафорическому языку Б. Табиева. Исследование трансформации бытового жанра позволило сделать более общие выводы относительно характеристики искусства Казахстана.

Темой отдельного разговора стали коллективные устремления мастеров, совмещение индивидуальных исканий в единую стратегию поколения 1970-х годов, направленную на все большее усиление символизации образа, тягу к изобразительным притчам. В процессе исследования было доказано, что в сознание татарских мастеров Казахстана органично входят достижения мирового искусства. Воспринимая и перевоплощая их в своем творчестве, они стремились осознать, переосмыслить, дать им новую ориентацию.

Преломление модернистских практик у Б. Табиева в отличие от других мастеров поколения «шестидесятников» проходило без явного ученичества у западных мастеров начала 20 века. Обращаясь к опыту живописцев русской школы, он понял, как интересно и оригинально можно трансформировать близкие тебе пластические идеи великих. На наш взгляд, в 1990-ые годы, художник пытался воссоздать на холсте органические формы Г. Мура, наиболее близкие к архетипическим образам. Он избрал язык, влияющий на самые тонкие струны подсознательного, чтобы на уровне почти животного инстинкта, передать трагедию экологических катастроф. Достижения модернистской скульптуры Б. Табиев осмыслял в области глубоко личных живописных поисков. Растекающиеся формы человеческих тел в его аральской серии по силе воздействия сравнивались с многотонными памятниками.

В Табиеве остались стержень его предков, привычка к терпеливой и тонкой работе татарских народных мастеров, желание

создавать картины-вещи, причем хорошие вещи, рассчитанные на долгое существование.

Рассмотрение обращения К. Муллашева к художественным практикам абстрактного экспрессионизма и неопримитивизма позволило сделать вывод, что работа в контексте наивного творчества помогла живописцу в полной мере отразить богатство татарского фольклора, сказочность его образов, сложные символические комплексы миропредставлений древних тюрков. Этот период стал важным для творческого роста художника, позволив отойти от жестких рамок его ранних работ в сторону большей фантазийности, игры, в свободное формотворчество. Исторические сюжеты К. Муллашева могут быть связаны с архаикой, воссозданием ритуалов и праздничных обрядов, а также восходят к непосредственным героям истории татарского народа. В любом случае художник проявляет себя как последователь постмодернизма, вкрапляя в свои полотна множество ссылок и цитат из культурного наследия разных стран и эпох.

Раскрытие общих тенденций и устремлений в художественном творчестве различных этносов нашей страны помогло отразить важнейшую объединяющую роль, которую выполняет сегодня искусство Казахстана, способствуя сближению людей и народов, укреплению взаимопонимания между ними, утверждению принципов межнационального мира и согласия.

Примечания

1. Кривцун О. Человек в его историческом бытии: опыт психологических художественных измерений // <http://www.deol.ru/users/krivtsun>.
2. М. Ауэзов. Путь Абая.– Алма-Ата, 1948. – 404 с.
3. Л.Енисеева. Вступительная статья // Назыров Загрутдин. Каталог. – Алма-Ата, 1968. – 17 с.
4. Цит.по: Л. Усачева. Камиль Шаяхметов. Живопись [Текст]: альбом. – Москва, 1986. –12 с. + 57 с. ил.
5. Худяков П.Г. Очерки по истории казанского ханства. – Казань, 1924 // <http://www.litmir.net>.

6. Цит.по: Р. Копбосинова. Бахтияр Табиев // Мастера изобразительного искусства. Выпуск 3. – Алматы, 2004. – с.22-29.
7. К. Мукажанова. Эхо веков // Искусство. – 1990. – №4.– с.20-22.
8. Р. Копбосинова. Бахтияр Табиев // Мастера изобразительного искусства. Выпуск 3.– Алматы, 2004. – с.22-29.
9. Цит.по: Р.Копбосинова. Бахтияр Табиев // Мастера изобразительного искусства. Выпуск 3.– Алматы, 2004. – с.22-29.
10. А. Эфрос. Профили: Очерки о русских художниках. – Спб., 2007. – 320с.
11. Г. Мур О скульптуре / пер. с англ. и публ. Н. Дубовицкой // Советская скульптура'78: сб. ст. –М., 1980. – 255–268 с.
12. Цит.по: Котломанов А. Гуманист? Модернист? Виталист? К вопросу о роли Генри Мура в истории современной скульптуры // kotlomanov.ru/txt/txt_hm27.htm.
13. К. Муллашев. Начало// Камиль Муллашев. Каталог. – Москва. 2003. – 200 с.
14. К. Мукажанова. Камиль Муллашев // Мастера изобразительного искусства. Выпуск 3.– Алматы, 2004. – с.43-51.
15. М. Яблонская. Современникам о современности // Творчество. 1981. –№6. – с.1-2.
16. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура, М., 1983. – с. 227- 284.
17. Ю. Лотман. Беседы о русской культуре // http://yanko.lib.ru/ann/lotman-besedu_o_russ_cult-a.htm.
18. Цит.по: <http://www.vatanym.ru/content/images/tm0707.pdf>.
19. См. Д. Шарипова. Трансформация традиционных жанров живописи. Общность стратегий в развитии живописи и сценографии //Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости. Алматы, Арда, 2009, с. 58-105.
20. Цит.по: И. Ильин. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. – М. 1996. – 256 с.
21. Козлова Е. Винтаж как один из основных векторов развития идей и стилей в искусстве и практике моды XXI века // Автореферат диссертации. М.– 2010 // <http://www.dissercat.com/content/vintazh-kak-odin-iz-osnovnykh-vektorov-razvitiya-idei-i-stilei-v-iskusstve-i-praktike-mody-x>.

ИСКУССТВО УЙГУРСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

Этническая составляющая в творчестве уйгурских художников Казахстана

Изобразительное искусство Казахстана в настоящее время представляет собой самобытную художественную школу со своим узнаваемым лицом, художественными особенностями, этапами развития и, несомненно, со своим неповторимым вкладом в общую картину современного мирового искусства.

Сформировавшееся в первой половине XX века на основе традиций русского реалистического искусства, казахского народного искусства и претворения традиционной духовности казахов, прошедшее ряд разнообразных периодов в освоении сокровищницы мировой культуры и художественных инноваций прошлого и нынешнего века, изобразительное искусство Казахстана помимо названных культурных ресурсов обладает таким уникальным богатством как многонациональный фактор.

В становлении и развитии художественной культуры Казахстана в разные периоды немалую роль сыграли художники разных национальностей. Это русские живописцы Н. Хлудов, Г. Брылов, Л. Леонтьев, В. Теляковский, еврейские художники А. Черкасский, И. Иткинд, немецкие художники В. Эйферт, Г. Фогелер, Л. Брюммер, А. Риттих, П. Зальцман, украинские мастера В. Антощенко-Оленев, О. Кужеленко, М. Лизогуб, Л. Гербановский, татарские живописцы Б. Урманче, К. Шаяхметов, Б. Табиев, К. Муллашев, корейские графики Б. Пак, М. Ким и многие другие. Возможно, благодаря этому многонациональному фактору, изобразительное искусство Казахстана имеет сегодня такое богатство художественных и мироощущенческих проявлений, многогранную палитру духовных и формальных высказываний.

Главным же результатом постоянного наличия в едином развитии искусства страны многонационального фактора стало возникновение внутреннего понимания и дружественного приятия художественного, стилевого и духовного многообразия как

имманентного богатства и отличительного качества культуры Казахстана.

Период становления изобразительного искусства в культуре Казахстана можно назвать как переломным, с точки зрения перехода на новые культурные рельсы: возникновение новых видов и форм искусства – масляной живописи, станковой и монументальной скульптуры, графики, оперного и театрального искусства. Все эти способы художественного самовыражения были во многом новыми не только для казахской культуры и ментальности, но и для родственных тюркских народов, таких как узбеки, кыргызы, туркмены, уйгуры, веками сосуществовавших на близких или общих территориях.

Пришедшие вместе с новой советской идеологией эти виды творческого самовыражения наций в какой-то степени изменяли саму ментальность, внутренний мир представителей национальных культур. То, что вчера, казалось немислимым с религиозных позиций, а именно изображение человека, принимало обратную позицию, привлекало возможностью выразить интерес к внутреннему миру современника, его характеру и психологии. С другой стороны, по сути, это время стало временем возникновения новых видов искусства в национальных культурах, более того мощного пассионарного выплеска художественной энергии, столетиями находившей выражение в устойчивых традиционных формах декоративно-прикладного, музыкального, фольклорного искусства.

Столкновение европейских видов и форм искусства с восточной, тюркской ментальностью, психологией стало катализатором рождения живописи и графики, тех новых видов искусства, в которых творили, а вернее создавали первые национальные художники Центральной Азии.

На территории культуры нашего региона встретились две мировоззренческие системы, два разных подхода к жизни и искусству. Изобразительное искусство Казахстана и Центральной Азии 20-го века стало драматической сценой встречи и взаимопроникновения ментальности и философии Востока с принципами

художественного мышления, выполненными в лоне культуры Запада.

Вопрос формирования национальных школ изобразительного искусства в нашем регионе всегда воспринимался как достаточно непростой в связи с близким взаимопроникновением в нем социальных, идеологических и художественных установок. И все же нужно отметить, что перемен в культурной ситуации, а именно зарождения новых для тюркских наций видов искусства требовала тогда не только новая социальная среда. История подводила народы к появлению в их культуре новых видов искусства и через череду логически закономерных вех развития наций. Другое дело, что этот всплеск был ускорен поддержкой новой идеологии и социального строя, но так или иначе вопрос зарождения профессионального искусства в нашем регионе был предопределен всей логикой истории.

Задавшись вопросом сослагательного наклонения, можно с таким же успехом констатировать, что появление профессионального изобразительного искусства на наших географических рубежах было бы неизбежно и без социальных катаклизмов и привнесенных революций. Также как, сформировалась в первой четверти XX-го века плеяда первых казахских культурологов, писателей, политиков, произошла и нашла бы свой творческий выход и кристаллизация художественного потенциала народа. Другой вопрос, какими путями могло пойти искусство региона, но и он приводит лишь к пониманию возможностей приоритета того или иного пласта традиций или направлений, что, по сути, не особенно меняет общую траекторию развития культур. К тому же типологически схожие процессы можно было наблюдать в XX-м веке в искусстве многих неевропейских народов, в том числе стран Латинской Америки, Ближнего и Дальнего Востока.

Эти непростые внутренние векторы во многом определили судьбы, пути, специфику творчества первых профессиональных художников XX-го века в Казахстане, Киргизии, Узбекистане и Туркмении. Основоположники изобразительного искусства этих стран и народов, национальные живописцы и графики, поначалу самоучки, а затем, возможно, выпускники первых

различных в Центральной Азии художественных школ-студий, Ударных школ искусства Востока, были теми пионерами искусства, что заложили фундамент в основание своих национальных художественных школ.

Свой особый вклад в активную, подчас бурную историю развития отечественного искусства смогли внести уйгурские художники Казахстана. У самых истоков становления национальной художественной школы стояли такие уйгурские художники как Авакри Шамси, бывший ровесником и товарищем Абылхана Кастеева – основоположника национальной художественной школы страны.

Специфика национальной уйгурской культуры и ментальности трансформировались в творчестве А. Шамси в самобытный художественный контекст. Проявление неповторимой национальной самобытности уйгурской ментальности, национально-го характера, преломления этнокультурного наследия в его творчестве вылилось в появление еще одной своеобразной неповторимой грани изобразительного искусства Казахстана в целом.

Уйгурская диаспора в Казахстане представляет собой достаточно многочисленную группу, проживавшую на казахской земле на протяжении нескольких поколений. Особенности художественной культуры уйгуров является бережное сохранение и поддержка традиционных уйгурских искусств и ремесел в сфере декоративно-прикладного, музыкального и танцевального искусства. В то же время в течение XX-го века выдвинулась и немалая группа художников, работавших и работающих в сфере профессионального искусства – в живописи и графике.

Начало развитию профессионального изобразительного искусства в уйгурской среде по праву принадлежит Авакри Шамси (Абубакира Шамсутдинова (1903-1987). После установления советской власти в уйгурской диаспоре запреты ислама, имевшие сильное воздействие на национальный менталитет уйгуров, ослабили свое значение. Вступление в сферу новых искусств представителей национальных меньшинств получало одобрение и поддержку новой власти, как по идеологическим, так и по социальным причинам. Данный постулат советской идеологии,

несмотря на многие издержки, способствовал в итоге ускоренному вхождению и поступательному развитию новых видов искусства в художественной культуре народов нашего региона.

Приход в искусство Авакри Шамси, также как и Абылхана Кастеева был с одной стороны неожиданным, но в тоже время, вероятно вполне закономерным. Выходец из уйгурской семьи потомственных декхан, возможно, и благодаря новым социальным условиям, смог проявить заложенные в нем разносторонние творческие возможности. Особенностью становления личности этого уйгурского художника стала, вероятно, его разносторонняя одаренность. Он пробует себя в музыке, в театральных инсценировках, рисует, много внимания уделяет самообразованию. Активно входит в общий энергично развивающийся процесс «строительства новой советской культуры».

Энтузиазм этого времени, душевный подъем, постулируемый в культуре как принцип новой идеологии, новые открывающиеся перед ним возможности с головой и всерьез захватывают воображение и деятельность будущего художника. Благодаря энтузиазму А. Шамси у себя на родине в Джаркенте, он смог организовать народный театр, которым и руководил, открыл кружок художественной самодеятельности. Известно, что для этого театра он пишет музыку, ставит небольшие театральные постановки. Богатый внутренний потенциал будущего художника еще не определился в сфере своего последовательного выражения и активно выливается в каждой творческой возможности, которые ему предоставляет жизнь.

Надо сказать, что творческая биография Авакри Шамси сразу складывается успешно, не только в силу активизации новым строем разных слоев населения. Культурному профессиональному росту способствует и сама активность личности художника, его собственное энергичное личностное самосознание. Так чувствуя потребность в расширении собственного кругозора, в углублении своих знаний в 1922 году он приезжает в г. Верный, где поступает на курсы подготовки учителей. Окончив курсы, Авакри Шамси начинает работать преподавателем уйгурской

школы им. Зарвата (где, кстати, обучался будущий первый секретарь ЦК КП Казахстана Д.А. Кунаев).

Яркая творческая и организационная активность А. Шамси в разных сферах культурной деятельности замечена новой властью, в 1924 году его принимают в ряды членов РКП(б). Затем областной партийный комитет, в цели которого входит рост кадров национальной культуры на местах принимает решение о направлении его на дальнейшее обучение в центральный вуз. Уже в 1928 году он поступает в Московскую консерваторию, а через год добивается оправки в Ленинград в Академию Художеств.

О глубококом самосознании А. Шамси и в то же время о неумной активности натуры этого уйгурского художника свидетельствуют следующие события его личной биографии. Учеба в Московской консерватории, словно на сравнении двух направлений своих творческих способностей, вдруг заставляет художника понять и прочувствовать свою линию судьбы и свое подлинное призвание. Этим призванием он может теперь отчетливо назвать именно изобразительное искусство. Потребность получить знания и профессиональные навыки в этой, теперь уже определившейся в его жизни области культуры подвигает его на очень смелый поступок.

Будущему художнику для его профессионального роста требуется направление в Ленинградский художественный вуз, и он решается на отчаянный шаг – записывается на прием к самому И.В. Сталину [1]. Возможно, это и историческая легенда, но согласно ей, в результате просмотра работ уйгурского юноши Авакри Шамси, И.В. Сталин дает распоряжение об удовлетворении его просьбы. Таким образом, из студента Московской консерватории он становится студентом Ленинградского художественного вуза.

Казалось бы, жизнь открывает перед ним блестящие перспективы. Окончательный выбор сделан и молодой А. Шамси надежно стоит на пороге своей мечты – стать первым профессиональным уйгурским художником. Лучшие педагоги и профессора знаменитой на весь мир Академии Художеств вот-вот откроют перед ним свои самые заветные секреты и погрузят в тайны

своего удивительного живописного и графического мастерства. Будущее кажется прекрасным...

Но внезапные повороты судьбы подчас меняют человеческие планы и разрушают надежды молодости. Северная природа уже не раз оказывала свое непредвиденное влияние на судьбы многих наших соотечественников. Её влияние пагубно сказалось на судьбе казахского ученого Чокана Валиханова, яркой звезды «метеором», промелькнувшей в русском востоковедении, на подготовке к учебе в высшем художественном заведении первого профессионального казахского художника Абылхана Кастеева, для которого даже московский климат оказался непереносимым. Серьезные проблемы со здоровьем настигают и молодого А. Шамси, срочная перемена климата становится единственной возможностью для его излечения.

Мечта А. Шамси об учебе в знаменитом высшем художественном вузе остается за кадрами судьбы, впереди возвращение на родину. Но призвание не оставляет художника, он остается в изобразительном искусстве на всю свою жизнь, пусть и в определенной степени самоучкой, но все же первым уйгурским живописцем и графиком. Продолжается 1928 год, и художник снова работает в Джаркентском педагогическом училище, где ведет занятия по музыке и изобразительному искусству. Возможно, именно здесь, прививая своим ученикам любовь к изобразительному искусству, он находит утешение своей судьбе, надежду на то, что из его учеников вырастут будущие поколения уйгурских художников. Авакри Шамси не оставляет занятия любимым делом, создает рисунки, пишет картины. На его первой персональной выставке, организованной в 1937 году на Конференции деятелей уйгурской культуры, были показаны работы художника, созданные в этот непростой период.

В первых опытах в изобразительном искусстве художников разных регионов присутствует определенная типологическая общность, некая закономерность общих пристрастий и культурологических предпочтений. При отчетливо ощутимой национальной самобытности, преломлении чисто национальных ментальных и психологических черт, есть некие единые константы,

вдоль которых словно движутся первопроходцы. Вне сомнений и то, что первый уйгурский художник А. Шамси не избежал подобных координат в своем художественном развитии.

Став основоположниками, ступая по тропам дотоле неизвестным, многие из них сознательно, а зачастую подсознательно ищут опоры для своего творчества в первую очередь в своем близко родственном национальном, этническом культурном наследии. Воздействие этого наследия на творцов было тонко подмечено, использовано и выстроено сталинскими идеологами в отточенной формуле соцреализма, как искусства «национального по форме, социалистического по содержанию».

Современное первым художникам 20-30 гг. 20-го века идеологическое содержание, также давало им некий опорный момент, смысловой идейный посыл. При этом идеи «нового» настоящего могли находить свой выход в самых разнообразных художественных вариациях, претворявших цветочные и ритмообразующие традиции туркменского или азербайджанского ковра, монгольской народной живописи или казахского орнамента, кошмоделия и ковроткачества, узбекской вышивки и миниатюры. Общее социалистическое содержание было выражено в искусстве многих художников нашего региона: А. Кастеева и Б. Нурали, У. Тансыкбаева и П. Бенькова, О. Татевосяна и И. Мазеля, С. Беглярова и Н. Кашиной.

Подобные принципиальные моменты отчетливо ощутимы и в творчестве А. Шамси. Сюда можно отнести сильное звучание фольклорного начала. Его интерпретация проявляется в искусстве А. Шамси на самых разных уровнях: от предпочитаемых им тем до самого способа художественного мышления, особенностей построения образа. Пусть не прямо сюжетам уйгурского фольклора, а чаще героям и героиням национально-освободительной борьбы уйгурского народа (в духе революционного времени) посвящает он свои произведения, но зачастую решает в способах создания сказочного, легендарного образа.

Содержательный контекст его произведений также тесно связан с уйгурской историей нового этапа, национальным героям времени формирования уйгурской интеллигенции.

В визуальном, формально-стилистическом аспекте его произведения, как графические, так и живописные решены в духе претворения фольклорных традиций, в них ясно выражены апелляции к народной картинке, восточному лубку.

Для последовательного осмысления особенностей и характера творчества А. Шамси, определения его вклада в становление уйгурской живописи и казахского изобразительного искусства в целом, вернемся к творческой биографии художника. Создание им немалого количества произведений станковой живописи и графики стало основанием для одного из больших и радостных событий его биографии – приема в члены Союза художников в 1936 году.

Следующий 1937 год и снова важное событие, знаменательное уже в целом для истории культуры уйгуров советского периода. 3 марта в Алма-Ате в зале заседаний Дома правительства Казахской ССР открывается первая Республиканская Конференция деятелей уйгурской культуры. Понимая национальную ментальность, духовное единение уйгурского народа, его сознательное отношение к сплоченности и единству можно представить, насколько знаковым для уйгурской культурной и национальной общественности стала эта конференция и проходящий в её рамках большая культурная программа, включающая целый ряд разнообразных культурных мероприятий [2].

В рамках этой культурной программы состоялось открытие персональной выставки живописных и графических работ Авакри Шамси. Известно, что на выставке было представлено около 40 произведений. Но в силу превратностей времени и судьбы самого художника, как многих представителей интеллигенции того поколения, дальнейшая судьба этих произведений в настоящее время не представляется точно известной.

Составить себе представление об это периоде его творчества можно по отзывам прессы и репродукциям картин в газетах. Так в статье журналиста М. Воронцова, опубликованной в «Казахстанской правде» за 6 марта 1937 года, автор дает достаточно подробный и красочный отзыв о произведениях А. Шамси. Красноречивые строки журналиста имеют ценность еще и как

свидетельство очевидца этого знаменательного события – персональной выставки. Они отличаются заметной неподдельной эмоциональностью и тем неравнодушием, к которым могут привести только картины, действительно захватывающие сознание и воображение зрителя.

Вот эти строки: «Кровавая и трагическая история уйгуров ярко и красочно встает перед глазами, когда смотришь на картины известного уйгурского художника А. Шамси, эти картины... производят потрясающее впечатление, они потрясают именно своим содержанием. Вот, например, всадник, мчащийся на бешеном скакуне. Лицо всадника искажено яростью, в руке у него кривая широкая сабля, взнесенная для удара, кругом – трупы и черепа. Разве эта картина не символизирует братоубийственные, кровопролитные набеги, жестокие и бессмысленные войны, поднимаемые ханами и султанами? Большое полотно изображает почти в натуральную величину одного из султанов, управлявших уйгурским народом. Чернобородый человек с жестоким, свирепым лицом сидит на кресле, изображающем дракона. В руках султана копьё, ноги обуты в узорные сапоги. Портрет – олицетворение тупого и кровожадного восточного деспотизма. Многие картины объединены одной тематикой отдельных народных героев. Вот полотна, показывающие Садыра – участника национально освободительного движения в шестидесятых годах прошлого века. Яркие и свежи полотна, показывающие Садыра в горах и в китайской тюрьме. Художник всюду сохранил гордый и неукротимый облик борца за свободу – даже в тюрьме он похож на орла. А с какой ненавистью и презрением изображена жирная Китайская стража, спящая за стеной, с обнаженными саблями, в руках! Недаром художник сам сидел когда-то в китайской тюрьме, получил 225 палок.

Ряд картин показывает, руководителя восстания бедняков-уйгуров в 1916 году, повешенного царским правительством в Алма-Ате.

Вот Анаят пробирается в горах со своим любящим конем, вот он убеждает бедняков поднять восстание (это, кстати одна из лучших картин), расправляется с одним из баев, идет конвоируемый

стражниками, умирает на виселице. Все эти картины заражают ненавистью к проклятому прошлому, вдохновляют на борьбу с врагами, и... вызывают любовь к нашей великой социалистической Родине.

Ряд картин А. Шамси рисует начальную борьбу уйгурской красавицы Назугум, которую и сейчас помнит весь народ. Судьба этой девушки действительно печальна и трагична. Китайский феодал, прельстившийся красотой Назугум, похищает её у родителей, у любимого Бакия. Одетая в богатое платье, бродит по полям в сопровождении приставленной к ней злобной старухи, проливает слезы, тоскует в неволе. Ей удается бежать и скрыться в горах, она сидит грустная как Офелия, не зная, что палачи расправляются с ее родителями, с любимым женихом Бакием. Когда до Назугум доходит весть об их гибели, она заканчивает жизнь самоубийством. В нескольких картинах о Назугум отражена злая судьба девушек уйгурского народа, которых продавали в рабство, как скот, похищали, насиловали, разлучали с близкими сердцу, а потом заставляли работать под кнутами надсмотрщиков» [3].

Рецензия М. Воронцова на выставку произведений А. Шамси достаточно развернутая и подробная. Из первых же написанных им строк, очевидно, что автор не мог пройти равнодушно, мимо практически ни одной картины. Конечно, отзыв и оценка содержания полотен полностью исполнены в русле классовой идеологии тех лет. Бедные герои, несомненно, положительные и отрицательные персонажи – их богатые враги, их не на жизнь, а на смерть обреченные столкновения, страдания безвинно осужденных мастерски трактованы журналистом в духе принципа соцреалистического конфликта классов. Но все это отходит на второй план благодаря осязаемому в его словах умению художника заставить ожить, наполнить человеческими переживаниями, заиграть эмоциональными красками ситуации и события истории уйгурского народа, ставшие сюжетами полотен.

Если же отвлечься от классовой оценки картинных ситуаций, то можно сказать, что по произведениям художника 1930-х годов, описанным в рецензии, сохранившимся по фотографиям, видно, как точно и определенно выкристаллизовывается

главная тема и идея его произведений. Это героическая, славная и многострадальная история уйгурского народа, история его освободительной борьбы, история его национальных героев.

Через живописное раскрытие драматических событий далеких лет уйгурский художник А. Шамси в первую очередь показывает стремление своего народа к независимости, свободе. Эта идея, в силу особенностей исторической судьбы уйгуров красной нитью проходит через творчество уйгурских писателей, поэтов и соответственно художников. Мысль о непокоренности народа новой чередой завоевателей постоянно звучит рефреном и в искусстве А. Шамси. Чередой характеров и сюжетов, показанных в живописных полотнах, славит то, что для него как этнического уйгура, самое главное в национальном характере родного народа – свободный дух, неизбывное стремление к свободе быть и оставаться самими собой – уйгурским народом, уйгурским героем, уйгурской героиней.

Нельзя не заметить приоритета содержательной стороны как раннего, так и последующего творчества А. Шамси. На этот приоритет, возможно, оказало свое непосредственное воздействие и само время грандиозных революционных перемен, требовавших прямо выраженной и абсолютно четко ориентированной содержательной канвы от авторов художественных произведений. Возможно, в этот подчеркнутый приоритет содержательности, ощутимый в творческих принципах А. Шамси внесли свой вклад и особенности национальной уйгурской ментальности, идущей из глубин народного фольклора склонности к дидактике, поучительности, некой итоговой морали.

Произведения А. Шамси – это живописно или графически рассказанные истории, с развернутым сюжетом, с заложенной в контексте последовательностью действий, с завязкой и развязкой событий и последующим выводом – идеей. Их можно назвать по своему целевыми, даже программными, в силу того, что каждая выведенная художником идея нацелена на то, чтобы остаться в сознании зрителя его собственным личным квазижизненным опытом, прорасти в его душе ростом классового или этнического самосознания.

А. Шамси работал главным образом в двух основных техниках станкового изобразительного искусства – графике (бумага, карандаш), живописи (холст или картон, масляные краски). Остановимся на его ранних графических работах, относительно более точно датированных. Среди них одним из самых ранних является карандашный рисунок «Садыр Палван отдыхает после боя в кругу семьи» (1926), запечатлевший уйгурского народного героя в момент отдыха. Здесь мы видим один из графических листов, имеющих отношение к, вероятно, достаточно обширной серии, выполненной в масляных красках.

Упоминания об отдельных произведениях уже встречались и в отзыве журналиста М. Воронцова. Возможно, эти карандашные зарисовки, служили в какой-то степени и подготовительным этапом в работе над будущими живописными произведениями на единую тематику.

Тот же самый батыр, что только что был запечатлен в такой напряженной, острой ситуации сражения или драматичной сцене заключенный в тюрьме, теперь перед нами в кругу своей семьи, отдыхающий и расслабленный. Садир Палван изображен возлежащим на деревянном топчане, застеленном корпешками и умягченном грудами мягких подушек. Рядом его близкие – женщина в повязанном на голове платке, мать батыра, молодая девушка с длинной косой, склонившая голову на подушки, его дочь.

Тут же подробно перечисленные и любовно показанные многочисленные предметы повседневного быта – ляганы, блюда с виноградом, тарелки и половники, развернуто говорящие о повседневном хозяйстве уйгурской семьи. Позади спящего чутким сном героя изображен молодой человек, решительным жестом ограждающий его от возможного появления неожиданного гостя.

Самобытным, вероятно укорененным в этнической культурной традиции стало заметное уже в этой работе умение художника успешно соединить в одном произведении подробную бытописательную жанровость и легко читаемую символику. Насыщенная деталями композиция подробно разработана жанрово,

зритель видит каждую мелочь быта, узорный пояс героя и особый крой женских платьев, орнамент по краю печи, украшенные орнаментом серьги и изящные бусы на девичьей шее, узнаваемые формы национальной посуды и даже голову лошади героя, верно, поджидающей его за окном.

Сам батыр, при всем своем отдыхе, полностью снаряжен. Эта деталь тоже весьма характерна своим наивно фольклорным прочтением. Она с повествовательной последовательностью народной сказки говорит зрителю о том, что батыр и во сне остается батыром. Даже отдыхая, Садир Палван не расстается со своим мечом и винтовкой. Герой спит, но душа его не дремлет в любую минуту, готовая взять на себя новые ратные подвиги во благо родного народа. И здесь художник подключает метафоричность своего мышления, где «в лирическом лике молодой девушки, дочери героя – символ, олицетворяющий будущую жизнь. Мать, держа левой рукой хлеб, правой прикасаясь палвану, благословляет борца за свободу народа, за благородную цель» (А. Гулиев).

Этот ракурс, изображающий спящего батыра, возможно, несколько неожиданный при отображении образа народного героя, по-своему тоже может быть отнесен к влиянию восточной художественной традиции. Уже в знаменитой средневековой миниатюре Востока мы привыкли видеть шахов, героев, то скачущими на белоснежных конях в сражениях с врагом или на охоте, то отдыхающими от очередных подвигов в окружении своих прекрасных жен и нежных подруг. Можно также говорить здесь о проявлении нюансов чисто этнической, уйгурской ментальности.

Образ героя воспринимается А. Шамси не обязательно однопланово возвышенным героическим, он видит в нем и просто нормального земного человека, которому не чуждо ничто человеческое. Может представить его не только вершащим подвиги во славу своего народа, но и отдыхающим, живущим в какие-то минуты своей жизни простыми обыденными чувствами и занятиями. Неразделенность легендарного героя от породившего и родного ему уйгурского быта, повседневных реалий ощущаемая в данной работе является в некоторой степени проявлением

особенностей уйгурского этнического миропереживания и представления о национальном герое.

Здесь можно провести некое сравнение образов героев, созданных казахскими художниками и данным уйгурским автором, много дающее для понимания особенностей менталитета и соответственно решения художественного образа. Казахские художники при отображении образа национальных героев склонны к подчеркнутой гиперболизации, эпически и возвышенно трактовке его деяний и натуры. Наши национальные герои в полотнах практически оторваны от земли, он парят почти над ней на своей героической недостижимой простому смертному высоте. Поэтика этих произведений высоко зашкаливает над грешной землей, над обыденностью и повседневностью. Реальному простому быту в такие произведения вход практически воспрещен.

Подчеркнуто возвышенный подход, предельный эмоциональный накал характерен не только для отображения образов народных героев, более того при большинстве обращения казахских художников к этнической казахской тематике. Будь-то циклы произведений на темы казахского эпоса, традиционных спортивных игр и тем более событий героической истории народа. Отдыхающих в раздумье в исполнении казахских художников можно обнаружить еще акынов, поэтов или писателей, но вряд ли удастся найти хотя бы одного находящегося в покое и релаксации батыра.

Любопытно, но уйгурскому художественному менталитету вполне подвластно понимание человечности героев и даже скорее наблюдается тяготение к теплomu очеловечиванию их образов. Эту тенденцию можно пронаблюдать в этом рисунке А. Шамси, в некоторых других его произведениях, посвященных образам национальных героев, в работах других уйгурских художников на схожую героическую тематику.

В упомянутой статье М. Воронцова встречается также описание еще одной картины А. Шамси, поразившей автора. Он посвящает картине «Анаят Курбанов» следующие строки: «У Шамси есть яркая, волнующая картина. В богато убранной комнате, возле стола, заставленного едой, сидит важный и толстый человек.

Видно, что он приготовился есть, но на лице его, обращенном к окну, застыл смертельный испуг. Из окна видно дуло ружья и лицо Анаята. Художник изобразил момент гибели управителя Карасуйской волости, известного притеснителя уйгур – Джаралбекова, от руки бунтаря, мстителя за себя и народ – Анаята» [4].

Может быть, не столь обязательно было бы приводить здесь данное краткое описание этого произведения, но его тематику продолжают несколько других графических листов А. Шамси, подтверждая его последовательный интерес к идее отмщения путем убийства. Возможно, тема народной мести своему обидчику, исполненной отважным героем, освобождающим своих сородичей от притеснителя, своеобразно вытекает из образа и биографии героев. Но сама по себе эта тема все же несколько необычна в контексте изобразительного искусства Казахстана, всегда достаточно миролюбивого, что есть определенная потребность остановиться на подобных сюжетах в нашем последовательном исследовании творчества уйгурского художника.

Достаточно необычен и по-своему неожидан интерес художника к теме подготовленного убийства народного обидчика, как бы сейчас определили теме террористического акта. Таковыми можно назвать несколько графических листов на тему убийства генерала А.Дутова Махмутом Кожамьяровым. Художник разворачивает этот сюжет в череде последовательной смены событий. Вот потенциальный убийца у входа в кабинет атамана Дутова, вот он же стреляет в него в упор из револьвера.

Названия рисунков также словно фиксируют порядок происходящего – «Кожамьяров входит в кабинет Дутова», «Махмут Кожамьяров убивает Дутова». Эти рисунки Шамси выполнены скорее в стиле народного лубка, фольклорной картинки. Первая сцена запечатлевает Кожамьярова, только что вошедшего в кабинет, позади него, возможно, сотник казачьего войска и, вероятно, предыдущий посетитель хозяина кабинета. Второй рисунок посвящен самой сцене убийства атамана Дутова.

Рассказ ведется в повествовательном несколько даже размеренном темпе, с детским вниманием к деталям и обстановке. Картины на стенах, книги в стеллаже, икона с изображением

Христа, настенные часы с боем, шинель и фуражка на вешалке, бронзовый подсвечник и песочные часы на столе генерала прописаны с таким вниманием и также тщательно, как и главные герои события. Здесь мы сталкиваемся почти со «средневековым» реализмом деталей, благодаря которому даже драматичная сцена смотрится как некая визуальная сказка, басня или притча.

Мир, существующий в рисунках и картинах А. Шамси, словно бы мир, живущий по своим собственным законам, что абсолютно тождественно поэтике искусства примитива. В русле этого художественного направления происходит и развертывание сюжета в его произведениях, словно бы через череду повторяющихся мотивов. Рассказ ведется посредством отображения смены действий главного героя в их прямой и незатейливой последовательности.

Недополучение художником профессионального образования, заметное в них будет сопровождать его на протяжении всей жизни. Его произведения, исполненные духа наивного примитива, конечно, тяготеют к самодеятельному народному искусству. Термины примитив, также как наивное, самодеятельное или народное искусство давно уже не является сферой заранее обозначенной знаком «минус». Произведения этого порядка, скорее, могут быть рассмотрены в русле другой, собственной эстетики и системы ценностей. В них, возможно, более остро стоит вопрос природной одаренности авторов, яркости проявления их индивидуального неповторимого взгляда на мир.

Уже в этих ранних работах А. Шамси проявляются особенности его художественного почерка – нарративность, дидактичность, интерес к деталям, через которые почти также активно как через образы главных героев и их действия ведется дополнительное повествование, вносятся красочные штрихи к образу или событию. Все эти свойства относятся к поэтике наивного искусства, также как и повышенная выразительность взглядов и лиц, экспрессивность поз персонажей. Его произведения – это в значительной степени художественные притчи, максимально насыщенные всем потенциалом народного и авторского опыта жизни и истории.

Эволюция творчества А. Шамси, начавшая так стремительно и успешно развиваться в 1920-30-е годы, к сожалению, была оборвана трагическими событиями его жизни. Казалось бы, он только подошел к своему первому серьезному успеху – персональной выставке художника в рамках Республиканской Конференции деятелей уйгурской культуры в Алма-Ате, но уже тяжелые испытания ожидают его. Также как и судьбы многих его современников, судьба А. Шамси была словно пересечена одним беспощадным ударом советского политического молота.

Художник без всякой на то вины и причины попадает в жестокую мясорубку сталинских репрессий. 17 лет жизни талантливого мастера, также как лучшей части интеллигенции Казахстана, также как других представителей цвета нации, объявленного «врагом народа», проходит в сибирских лагерях, на холоде, голоде, тяжком труде и горьких унижениях. Ведь эти годы могли бы стать годами позитивного творческого труда, радости находок и художественных открытий, но жизнь распорядилась иначе... В результате испытанных мучений, нелеченных болезней безвозвратно потеряно здоровье. Художник слепнет на один глаз, оставшись инвалидом на всю свою жизнь.

Трудно себе представить реальные последствия, жесткое влияние таких испытаний на дальнейшую жизнь и судьбу человека, причем человека творческого, одаренного от бога талантом и живой духовной энергией. Потеряно не только здоровье, искалечены идеалы, приостановлены творческие поиски и порывы, тормозится внутреннее развитие. Казалось бы, в такой ситуации нужно только выживать, но для А. Шамси любой ценой нужно оставаться самим собой, наперекор злой судьбе сохранить в себе художника... Остается только удивляться, что после возвращения из сибирских застенков, будучи уже совсем немолодым человеком Авакри Шамси находит в глубинах собственной души, в поддержке близких силы на продолжение своей жизни и восстановление своего будущего пути как художника. Находит в себе силы постепенно восстанавливать по памяти собственные без вести пропавшие рисунки и картины, потихоньку ищет новые темы, и, что самое странное, не озлобившись окончательно

на советскую власть, продолжает искать в её героях доброту и гуманизм.

Потихоньку, словно на ощупь, А. Шамси возвращает себя к обычной повседневной жизни, кажущейся теперь настоящим счастьем, возвращает, восстанавливает в себе художника. Вернувшись в Алма-Атинскую область в маленький уйгурский поселок Байсеит, где он выполняет простые художнические заказы от местного населения, преподает в сельской школе.

При всей сложности испытываемых им моральных и материальных трудностей, он теперь на свободе, потребность творить постепенно оживает и разрастается в его сердце. Мысли о том, что было утеряно в лагерях, заставляют его вернуться к задуманным и утраченным композициям. Желание остаться самим собой, представителем своего родного народа вновь обращает к любимым историческим и фольклорным образам уйгурского народа. Художник завоевывает уважение местного, в большинстве своем уйгурского населения, как мастер, могущий украсить сельский быт красотой и изяществом поделок и оригинальных картинок, как интеллигентный и образованный понимающий человек.

Его произведения, бесспорно, воплотили и выразили идеологию власти, коммунистические принципы. Но, ведь творчество его не могло быть оторванным от того времени и общества, в которых он существовал и творил. Можно предположить, что выросший в русле этих идеалов художник продолжал верить в них и после пережитого в лагерях. Тогда было общим местом списывать все огрехи власти на ошибки отдельных руководителей, не посягая даже мысленно в целом на политическое жизнеустройство. Можно вполне ясно представить, что, живя внутри этой системы, уже раз и навсегда оставившей осадок ужаса в его душе, любой момент её непризнания мог казаться художнику шагом в пропасть. Сохранить веру можно было, приняв подобное положение – виноваты отдельные чиновники и зарвавшиеся начальники, но ни в коем случае не социалистическая идея, приоритеты которой продолжали оставаться верными и правильными.

Его последующие произведения не чужды идеологии: в картинах на историческую тему мы видим вождя мирового пролетариата В.И. Ленина, железного чекиста Ф.Э.Дзержинского, пролетарского писателя М. Горького, казахского революционера Амангельды Иманова. Но, главным и в этих становится все же не прославление героев революции, а растущий профессионализм А. Шамси и особое присущее ему умение так человечески проникновенно создать историческое произведение. Благодаря этому и в русле идеологических направляющих, мы всегда можем узнать в А. Шамси пронизательного и проникновенного художника. Более того, именно уйгурского художника, как по тематическим предпочтениям, так и по поэтике, колористическим пристрастиям и проявленному в них менталитету.

Для лучшего понимания самобытности творчества этого художника можно выделить среди его произведений на исторические темы три ряда работ: произведения на общеисторические темы; произведения на темы уйгурской этнической истории; произведения, посвященные дружбе и встречам исторических личностей разных народов.

В ряду работ на общеисторические темы есть картины, посвященные советским вождям («Портрет Ленина», «Ленин и Дзержинский»), казахским героям, просветителям, деятелям культуры («Валиханов в Кашгаре», «А. Иманов», «Куляш Байсеитова в роли Кыз-Жибек»). Среди работ, повествующих о дружбе народов, выделим такие как «Профессор Пантусов и поэт Билал Назим», «Встреча писателя Джансугурова у Горького», «А. Розыбакиев и О. Джандосов».

Вполне естественно, при этом, что самой многочисленной группой работ являются произведения на темы истории уйгурского народа. В этом направлении А. Шамси, являвшимся по сути первым уйгурским художником, работавшим в станковой живописи и графике сделано немало. Учитывая все перипетии истории уйгурского народа, закономерно, что его главный интерес лежит в области событий и образов героев национально-освободительной борьбы уйгуров.

Целые циклы работ посвящены борцам за свободу уйгурского народа – героям и героиням: «Гани батур», «Садир Палван», «Ипархан», «Назугум». Дополняющим этот ряд картин стали работы, посвященные средневековым деятелям уйгурской культуры и современной художнику уйгурской интеллигенции. Эти портреты уйгурских писателей, поэтов – от Юсуфа Хас Хаджи Баласагунского и Махмуда Кашгари до Изяма Искендерова словно бы прочерчивают линию уйгурской культуры, идущей из глубины веков в современность.

Характерна искренность, почти детская пиететная восторженность с которой А. Шамси отображает образ женщин – героинь уйгурского народа. В них сочетается удивительная сказочность с желанием следовать канве исторических легенд. Создать образ героини, особенно в сюжетах, связанных с Назугум, нежной, женственной и в то же время смелой, отважной, не теряющей своей решимости бескомпромиссно идти до конца в своей борьбе. История этой храброй красавицы, не сломленной невзгодами и несчастьями одна из самых популярных в уйгурском народе. Её жизнь в преданиях буквально расписана по эпизодам и, конечно, следование им в визуальных образах увлекает художника.

В одной из работ «Назугум» (1978) предстает перед нами в полном вооружении с луком, стрелами, полным колчаном, кинжалом, некоей девой-воительницей, своего рода уйгурской Жанной д'Арк. Её лицо светится отвагой, глаза полны решимости к борьбе, за спиной в поддержку героине высятся горные вершины. Произведение очень красиво в цвете, который несколько эмоционально контрастен самому облику отважной амазонки. Общая голубовато-серая с вспышками нежно-розовых отблесков тональность передает впечатление от нежной женственности Назугум, только утяжеленный, насыщенный цвет её бешмета вносит ноту драматизма контрастно звучащего к светлому общему колориту.

Сохранился карандашный рисунок А. Шамси, посвященный эпизоду скитаний Назугум во время её бегства из плена «Назугум скрывается в зарослях» (1960-1970-е гг.). Характерно уже

название, он словно напрямую следует известной в уйгурском народе биографии Назугум. Художник пытается передать характер суровой горной местности, где героине приходилось прятаться от преследователей. Рисунок разделен на планы, на самом близком зрителю – дерево, на ветвях которого прячется девушка, следующий рисует воды горной речки, шумно обгоняющей валуны, далее крестьянин, набравший воду, высокие холмы и замыкают дальний план высокие гряды гор.

Произведение подчеркнуто повествовательно, оно легко читается. Любопытно аллюзии с восточными сказками, в целом, в классическом мотиве девушки, прячущейся от преследователей на дереве. Попытки передать настроение тревоги, напряженного эмоционального состояния читаются в испуганных глазах красавицы, в характере стремительных, словно бегущих по бумаге карандашных штрихов и линий. Примыкая по своей поэтике к искусству примитива, этот рисунок также обладает заметной суггестивной силой, внимание зрителя притягивает лицо и, главное, глаза героини, в них её чувства выражены с максимальной полнотой.

Воплощение героических личностей в целом вдохновляет художника. В череде произведений А. Шамси, посвященных героям и героиням, боровшимся за свободу своего народа А. Иманов, Гани Батур, Садир Палван, Ипархан, герои революции В. Ленин, Э. Дзержинский. В них много искреннего восхищения, потребности передать их отвагу и преданность народу, есть и отзвуки классового противостояния, идеологически выверенности.

Нельзя не отметить, некоей иллюзии, особенности, свойственной наивному искусству. Его почти детская художественная специфика способствует иллюзии веры, тому, что воплощение идеологических ориентиров в подобных рисунках и полотнах всегда кажется гораздо более искренним, идущим из глубины души авторов. Такое же качество присуще и большинству идеологически «правильных» по теме и содержанию произведений А. Шамси, и Ленин, и Дзержинский, и Горький в его исполнении удивительно добрые, почти сказочно прекрасные герои, лучшие

персонажи – «друзья» всего мирового пролетариата. Здесь они – добрые герои доброго, почти лубочного искусства.

Есть при этом в творчестве А. Шамси один человеческий и художественный интерес, что позволяет ему воплощать образы людей, к которым он имеет неподдельную тягу, подлинное восхищение и глубокое почтение. Сюда можно отнести, созданные им в живописи и графике образы уйгурских и казахских мыслителей и ученых, поэтов и писателей. Достаточно взглянуть на рисунки А. Шамси запечатлевшие Юсуфа Хаджиба Баласагунского (1977), Махмута Кашгари (1960-70 гг.?), профессора Пантусова и поэта Биляла Назыма, Чокана Валиханова и Куляш Байсеитову, чтобы увидеть насколько волнует его сердце именно эти люди, несущие народу свет своим творчеством, знаниями, культурным наследием.

Следует выделить два впечатляющих своей тонкостью, тщательностью, завершенностью рисунка. Это образы Юсуфа Хаджиба Баласагунского и Махмута Кашгари. Оба они построены почти как миниатюрные портреты и сделаны, главным образом по воображению мастера. Но сколько в них чувства уважения, пиетета, добросовестного внимания к мельчайшей детали, усиливающего общую значимость изображенных героев.

В этом ряду выразительной и экспрессивной выглядит работа «Валиханов в Кашгаре». Ученый – просветитель изображен во время выступления, его лицо полно вдохновения, вдохновенно спадают черные пряди волос, горят глаза, жест правой руки подчеркнуто выделен. Разноплановая аудитория по типажам и одежде (декхане, учитель, мулла, военный) тоже полна волнения, движения, что передано художником разнообразием поз и поворотов фигур и лиц.

Отчетливо передана атмосфера духовного подъема, пылкой дискуссии, в которой мнение ученого побеждает чью-то косность и находит поддержку у мыслящих людей. Передача эмоционального возбуждения, волнения собравшихся осуществлена художником через цветовое решение, импульсивное сопоставление пятен, казалось бы, сближенных тонов синего и зеленого цвета, заметно более порывистый характер мазка. Благодаря

этой манере живописного письма офицерская форма Ч. Валиханова выделяется цветовым пятном, сразу же привлекая внимание к его образу.

Вне сомнения, что А. Шамси стремился и сумел достаточно лаконичными, но очень точно найденными средствами, раскрыть неповторимые особенности личности Ч. Валиханова. Именно движением, порывом, внутренним волнением отличается данная работа от большинства произведений А. Шамси, в которых даже при передаче внешнего действия, основной строй тяготеет к статике, спокойному и уравновешенному миропониманию. Странно и причудливо смешивая в одном произведении внешний лоск российского офицера и внутреннее горение ученого Ч. Валиханова с простотой жизни и сознания его слушателей, художник на этом контрасте еще раз подчеркивает всю яркость и непростоту судьбы и жизни своего героя.

Склонность и умение А. Шамси мыслить и передавать образ в повествовательной реалистической манере очевидно в одной из самых профессиональных ярких его картин «Портрете Изима Искандерова» (1969). Надо при этом заметить, что сама повествовательность, от которой А. Шамси старается не отрываться, имеет в его трактовке символическое наполнение. Это композиционный портрет, известный уйгурский писатель изображен сидящим в яблоневоом саду, погруженным в творческое раздумье.

Казалось бы, перед нами натуральный портрет в экстерьере, причем, вполне традиционном для этнического сознания уйгуров – народа близкого к земле. Но, это возможно, только внешнее наблюдение.

Позволим себе полностью привести слова исследователя творчества А. Шамси уйгурского художника и искусствоведа А. Гулиева.

Так он раскрывает подоплеку этого произведения: «Иного характера картина – «Портрет Изима Искандерова». Изим Искандеров уйгурский поэт, жертва сталинского режима. В деле записано: арестован 1937 г. Приговор 10 лет ИТЛ, реабилитирован в 1955 г. (после смерти) в СССР за недоказанностью состава преступления. Судьба портретируемого поэта и художника,

создавшего произведения, одинакова трагична. Поэтому, художник хотел, наверное, создать такую картину, где мог бы выразить душевную боль не только поэта, а всех, кто оказался в этих страшных политических тисках тоталитарной системы.

Художник не хочет передать свой крик души открытым текстом. Хотя появляются щели в железной занавеси, потепление атмосферы режима, но существуют сама система, поэтому его страх полностью не покидает, он продолжает не доверять системе. А. Шамси решает, как преподнести свои произведения в «зашифрованном виде», он придумывает красивую «упаковку», чтобы, никто не догадался о внутреннем содержании. Это значит, что на первый взгляд невозможно «прочитать» основную идею произведения, она спрятана глубоко внутри. А. Шамси изобразил И. Искандерова сидящим на табуретке в саду возле срубленной яблони, упершимся ногами о камень, у ног протекает небольшой ручеек. На пеньке разложены бумага, тетрадь, в руке ручка, поэт находится в творческом порыве. Лицо спокойное, взгляд бодрый, устремленный далеко вперед. От срубленной яблони выросли густые, переплетенные побеги. Урожай на редкость выдался богатым, молодые ветки украшают красивые красные яблоки одинакового размера...

И. Искандеров – представитель уйгурской интеллигенции, он символ искусства, литературы. Развивающаяся культура с древними народными традициями – старая яблоня, это плодоносящее дерево в 1937 году была срублена, но мощный корень сохранился. От него выросли молодые ветки, молодая интеллигенция, и она плодотворно работает сейчас, и дает богатый урожай! На нее можно опереться, она надежна, крепка как камень. По-моему, такая версия имеет право на жизнь» [5].

Согласимся с подобной трактовкой, вернее расшифровкой картины А. Гулиевым. Но попробуем рассмотреть, что следует, о чем говорит, и что вытекает из этого художественного принципа. Во-первых, это конечно, активный фактор символического и даже метафорического, иносказательного мышления. Это усиление еще раз подтверждает принадлежность живописца А. Шамси к направлению художников не просто тяготеющих

к фольклорному мышлению, а к тем, кто впитал его в себя, вырос на нем и творчески существует в рамках мифопоэтического сознания. Возможно, этой укорененности А. Шамси в фольклорном, мифопоэтическом пространстве способствовала сама жизнь художника, начавшаяся как красивая сказка, затем также как в сказке ударившая тяжелыми испытаниями и, наконец, вновь позволившая герою воспрянуть над реальностью и победить все невзгоды.

Восприятием жизни как сказки, полной испытаний, но заканчивающейся полной победой героя над всеми невзгодами и препятствиями, пронизано все миропонимание художника. Оно проникает в поэтику картины на уровне цветового решения, о котором можно, скорее говорить как о красочном строе, в четкой последовательности планов, повторяющихся как мотивы и ситуации в фольклоре, в плоскостном узорочье фона, сотканном словно восточный ковер из гибких мерных мазков. Картина словно создана на этом срезе парадоксальных совмещений современной и фольклорной, мифопоэтической составляющей.

Притягательная загадочность этой работы, что также составляет одно из характерных качеств наивного искусства, во многом заключается в умении А. Шамси с детской простотой души связать кажущиеся полярными категории. Свой ментальный вывод, следующий из страшной, искалеченной новым временем и властью, судьбы героя художник незатейливо, но уверенно сопрягает с наивной метафорой народного возрождения через символ срубленной, но продолжающей тянуть ветви к небу и давать плоды яблоней.

Изображенный на фоне этой возникшем словно прямо из сказки деревцем, украшенным упругими, яркими как на подбор яблочками, главный герой писатель Изим Искандеров тоже впечатляет своей внешней яркостью, блеском выразительных черных глаз, густотой пышной шевелюры, устремленностью в будущее. У ног его стелются причудливые травы, мерно как узорная ткань расстелен ручей. Картина привлекает, от нее трудно оторвать глаз, и по мере вникания в эту работу, с первого взгляда кажущуюся удивительной восточной сказкой, постепенно

понимаешь, что перед зрителем скорее даже загадка, смыслы которой раскрываются слой за слоем, срез за срезом.

Литературность, дидактика, нарративность – эти особенности творческого метода наивного искусства определяют и специфику произведений А. Шамси. Интерес к наиву, как важной составляющей искусства многих стран и народов в настоящее время привлекает внимание многих исследователей. Ценность этого стилевого направления не вызывает сомнений, многие современные коллекции меценатов, посвященные только произведениям наивного искусства может быть сопоставима с известными всем мировыми шедеврами живописи. Творчество А. Шамси ценно еще и тем, что вносит в это существующее в общемировом контексте направление нюансы своего этнического мировосприятия, специфику уйгурского менталитета и национального характера.

Говоря о художественном мире А. Шамси, где согласимся с А. Гулиевым, так сложно закодирован подтекст произведений и где зашифрован уйгурский менталитет, мы погружаемся в глубокий многослойный подтекст. Это было отчетливо видно в «Портрете Изима Искандерова». Все многоплановые напластования смыслов в этой картине сразу не поддаются пониманию, лишь дополнительные сопутствующие знания о судьбе героя, о понимании жизни и судьбы человека автором произведения можно увидеть заложенные в нем скрытые смыслы. Таким образом, автором подсознательно создается высокий постулат ценности, значимости некоего скрытого знания, важности знания о том, что известно не каждому, только посвященным.

Эзотерическое начало, эзотерическое сакральное знание, приоритет которого столь свойственен древней уйгурской культурной традиции, своеобразно трансформируется в творчестве советского, в целом идеологически верного своему времени художника А. Шамси. Такого же рода и трактовка движения А. Шамси, будь-то внешнего или внутреннего. В этой картине ощутимо именно внутреннее движение, но оно словно бы осознанно сгармонизированно, сдержанно. Зритель словно бы погружается в мир сильных, но сдерживаемых глубоко запрятанных страстей.

Творчество А. Шамси при всем неполном овладении художником профессиональными навыками в европейских по своему генезису формах изобразительного искусства является самобытным завершённым феноменом. В нем воплощены многие особенности наивного искусства. Ментальные – детская праздничность мироощущения, ощущение мгновения как величины сливающейся с вечностью, отсюда некой статичности предстоящего действия. Формально-стилистические – простодушная натуралистичность и яркая декоративность, приверженность ярусной композиции и орнаментальная ритмизация изображенных фигур и пространства. Все эти качества в разной мере присущи творчеству таких всемирно известных представителей наивного искусства как француз А. Руссо, грузинский художник Н. Пиромани, хорватский мастер, И. Генералич, украинская художница М. Примаченко, примыкающий к примитиву как течению узбекский мастер орнаментально-прикладного искусства Азамхан Сиддыки, бесконечно талантливый, но безвременно погибший на фронтах Великой отечественной войны, ненецкий художник К. Панков.

Показательны в этом отношении произведения А. Шамси, посвященные образу овечьей народными легендами героине уйгурской истории Ипархан. Ей посвящено несколько работ художника, выстраивающихся в небольшой, но цельный цикл, повествующий о судьбе и борьбе смелой красавицы Ипархан за свободу уйгурского народа от маньчжурских завоевателей. Отметим, вновь встречающуюся склонность художника работать сериями, напоминающую о народных истоках его творчества, своего рода запечатленных в картинках сюжетах из истории героя. Патриотические чувства художника выражены в них в эмоциональной непосредственности народного искусства.

В работах этого цикла художник запечатлевает героев уйгурского народа, проникнутых любовью к родине, ненавистью к её поработителям. Мы видим Ипархан в жестокой схватке с врагом, видим в сцене прощания перед присоединением Ипархан к народному восстанию, видим и в идеализированном фольклорном образе рядом с её мужем Жапаркулом, также сражавшимся

против захватчиков, с героем из другого времени, но также борцом за свободу Садиром Палваном. Видно, что образ Ипархан закладывается воображением художника всецело, он ищет для него самые разные варианты воплощения, разные трактовки, чтобы передать столь необычайное сочетание в её личности девичьей красоты и героической мужественности, нестигаемой смелости перед лицом врага и беззаветной любви к родине, чтобы отдать её должное за её роль в исторической судьбе уйгурского народа.

В работах А. Шамси, запечатлевших Ипархан, ощутимо художественное влияние традиций миниатюры Востока, ощутимы моменты гиперболизации, свойственные фольклору, впечатляюще и трогательно переработано впечатление от русского изобразительного искусства, трансформировавшего устные фольклорные традиции в изобразительные. В жизни каждого народа есть свой золотой век. Он может быть идиллически прекрасным, может быть полным борьбы и самоотречения, но воспоминания о нем всегда остаются в генетической памяти народа, через поколения всплывают в новых творческих интерпретациях его образов, в музыке и поэзии, в живописи и графике. Героями такого золотого века славной освободительной борьбы из уйгурской истории навсегда останутся Назугум, Ипархан, Садир Палван, Анаят, Гани батур.

Речь идет о произведении «Ипархан, Жапаркул и Садир Палван», где в изображении героев освободительной борьбы уйгурского народа практически прямо используется композиция знаменитой картины В. Васнецова «Богатыри». Также как в этом шедевре В. Васнецова, ставшим символом русского духа, величия русской истории, в работе А. Шамси перед зрителем – уйгурские героические характеры, эпическая былинная мощь, веющая от времен уйгурской освободительной борьбы. Её автор, также, как и вдохновивший его на подобное произведение Васнецов ставил себе задачу, гораздо более масштабную, чем просто создание жанрового произведения, он стремился создать своего рода гимн героям родного народа, воспеть в полную силу своих способностей и возможностей, их удачу, отвагу, бесстрашие, подвиги во имя родного народа. Также как и В. Васнецов, А. Шамси

наделяет своих героев личностными чертами, придает каждому особое выражение и облик, но главным для него, все же представляется их единство в подвиге во имя народа, их единение на полях сражений, пусть и разных лет.

Центральное место в работе занимают три фигуры главных героев, высящихся верхом на черных скакунах на фоне горных холмов и очертаний города с восточной архитектурой. Потребность показать их величие для живописца непререкаема, что находит выражение в значительно большем масштабе фигур главных героев по отношению к окружающему их пространству, в самой трактовке этого пространства, как принципиально родственного героям. Создается ощущение взаимозависимости героев и фона, также как они стоят на страже покоя родных мест, так родная природа своей сопричастностью к их подвигам дает им требуемую силу и поддержку. Произведение превращается в некую метафору, за которой стоит отчетливое желание обобщить и подытожить тягу уйгурского народа к свободе, представить его несломленную волю в лице лучших его представителей, любимых всем народом.

Можно говорить о том, что идеализм художественного сознания и творческого метода А. Шамси имеет разные корни, истоки и импульсы. Можно искать эти компоненты в толщах народной фольклорной традиции, идеализирующей своих героев, в современной художнику социалистической идеологии, обострившей идеи классовой борьбы, практически канонизируя героев-выходцев из народа, в законах жанра тематической картины, посвященной славной и героической истории, но главное все же заключается в том, что автору удалось создать впечатляющее своей суггестивной силой, метафорической насыщенностью и наивной верой произведение. Главной задачей большинства работ А. Шамси была передача величия духа и истории уйгурского народа.

Из работ А. Шамси бытового жанра удивительно трогательно, лирично смотрятся такие работы как «Сигнал на перевале» (1929?) и «Портреты Байсеитских стариков». В них

его принадлежность к художественному направлению «наивного» искусства выражена с открытой доверительностью.

Искусство А. Шамси – своеобразное неповторимое явление уйгурской культуры XX-го века. Оно представляет собой промежуточное переходное звено между народным творчеством, эстетическим сознанием и профессиональным изобразительным искусством, для которого в тот период было характерно освоение натурального, реалистического отображения действительности.

Большим и важным событием, ставшим для художника долгожданным признанием общественностью, стала персональная выставка произведений А. Шамси, приуроченная к его 80-летию юбилею. Долгие годы работавший в уединении, А. Шамси практически впервые представил свое творчество на обозрение публики на выставке, проходившей в 1974 году в Центральном зале Союза художников и организованную по инициативе СХ Казахстана. На этой выставке было показано около 40 работ в живописи и графике.

Выступивший на открытии персональной выставки А. Шамси, народный художник Казахской ССР Аубакир Исмаилов сказал: «Авакри Шамси один из талантливейших художников Советского Востока. Он не только один из профессиональных художников, он также является просветителем и наставником молодёжи, воспитанный на традициях древней уйгурской народной культуры, корни которой уходят вглубь веков» [6]. Таким образом, высоко оценив творчество А. Шамси, выдающийся казахский художник Аубакир Исмаилов выразил свою высокую оценку, доброжелательное отношение к творчеству первого уйгурского художника всей культурной общественностью Казахстана.

Представляя собой яркую ветвь этнического «наива» и переходного к профессиональному изобразительного искусства в уйгурской культуре XX века, А. Шамси смог выразить в нем своеобразие уйгурской ментальности и этнического характера, специфику этнокультурного мировосприятия, воплотить с огромной долей свежести и правдивости знаменательные события и героические образы уйгурской истории.

В близкой связи с поэтикой фольклора, с мягкой, но возвышенной душевностью мировосприятия в его творчестве визуально воссозданы образы уйгурских писателей и поэтов, историков и музыкантов, впервые создан своего рода первый генеалогический ряд выдающихся лиц, чей вклад в историю и культуру уйгурского народа бесспорен. Будучи первым уйгурским художником XX века, работавшим в станковой живописи маслом по холсту, в станковой карандашной графике, он заложил основы для будущего обращения уйгурских художников к профессиональному изобразительному искусству, создал основы классической тематики – история, пейзаж, портрет – впоследствии развитой в творчестве уйгурских живописцев следующих поколений, таких как Зайнитдин Юсупов, Марис Хитаунов и другие.

Искусство Казахстана на всех этапах его развития отличалось мощным многонациональным фактором. Как уже было сказано, свой вклад в него внесли художники – представители самых разных наций и народностей, усилив его неповторимую многогранность, обогатив его своеобразием неожиданных ракурсов, многолетнего самобытного менталитета и личного опыта в восприятии мира и человека.

Особенно это касается заметного творческого вклада и этнического своеобразия искусства уйгурских художников. Казахи и уйгуры столетиями жили рядом, их роднит общность языка, культурных традиций, религиозных верований. Однако века истории, особенности жизненного уклада также играют свою убедительную роль в формировании менталитета, национального характера, той самой этнической составляющей, что благодаря художникам разных национальностей и делает искусство Казахстана настолько богатым и неисчерпаемым.

Духовные и мировоззренческие координаты, сформировавшие специфику уйгурской культурной традиции, достаточно непросты. Попытка осознания их сложного конгломерата в преддверии исследования искусства Авакри Шамси – уйгурского художника, чье становление шло под сильным воздействием фольклорного начала и советской идеологии, была бы, пожалуй, преждевременным. Потребность в осмыслении истоков

этнической культурной традиции возрастает по мере обращения к творчеству вошедших в изобразительное искусство Казахстана уйгурских художников следующих поколений, таких как Зайнитдин Юсупов, Марис Хитахунов.

Возможно, благодаря большей творческой свободе, неизмеримо большей, чем тяжелые сталинские времена возможности выразить в искусстве собственные личностные человеческие приоритеты искусство этих художников обрело узнаваемый не только внешне, но и глубоко внутренне этнический колорит.

Несколько факторов, придававших уйгурской культуре свою специфику можно кратко сформулировать. Одной из историко-ментальных особенностей уйгурской культуры стала её отнесенность к древней письменной культуре, первой письменной тюркской культуре. Возможно, именно этот фактор сформировал в коллективном этническом подсознании уйгуров пиетет к знанию, уважение к образованности.

Вторым фактором можно было бы назвать исконную привязанность уйгуров к земледелию, возделыванию земли, разведению садовых и полевых культур. Привязанность к природе в этническом сознании уйгуров имеет именно такой аспект, это земля – кормилица, земля, дарующая жизнь посевам и красоту цветущим плодовым деревьям. Оседлость уйгуров – упоминалась в «достоверных письменных свидетельствах со II-го тысячелетия до н.э. в китайских династийных историях» [7].

Процитируем слова А. Гулиева, уйгурского искусствоведа и художника: «Земля для уйгуров – это символ жизни, кормящая мать, самое святое. Такое философское миропонимание берет начало еще в древние времена, когда уйгуры-кочевники перешли к оседлой жизни, начали осваивать землю, выращивать сады – в период Уйгурского каганата. Когда уйгурский народ поклонялся верховным божествам природы: богу неба – Тенгри, земли и воды – Йер и Суб. Это особое, божественное отношение к природе передавалось из поколения в поколение. Такое мировоззрение, унаследованное от древних предков, не могло не отразиться в творчестве художников – уйгуров» [8].

Третьим, и вероятно самым сложным опосредованно существующим в этническом подсознании стал фактор религиозных верований. В настоящее время основная часть уйгурского общества исповедует ислам. В веках же истории затеряны эпохи верований уйгурского этноса в зороастризм, манихейство, несторианство, буддизм, ислам. В череде и конгломерате этих непростых напластований шло формирование сложного в духовном и психологическом контексте национального характера, менталитета, впитавшего в себя отзвуки всех этих религий. Отсюда, вероятно, и отчетливое тяготение уйгурского менталитета к сакральности эзотерического, тайного знания, потребность в поисках древних очагов таящих скрытый смысл земного существования.

Все эти непростые моменты этнического сознания по-разному проявляются на разных витках творческого самовыражения уйгурских художников. Период становления, первых шагов уйгурских авторов на путях станкового изобразительного искусства, данные факторы прочитываются в верности национальной тематике и национальным героям, в некоторых особенностях трактовки сюжетов и образов. Визуализируются в поэтике фольклора, трансформирующейся в живописи. Постепенно грядущие перемены в обществе и художественной жизни выводят на первый план и новые приоритеты и новое прочтение традиционных идеалов.

Уйгурским художником, внесшим в изобразительное искусство не только своеобразие национальной ментальности, но и блестящий профессионализм, стал Зайнитдин Юсупов. При том, что его путь в искусство тоже был достаточно непростым, именно с З. Юсупова начинается этап профессиональной зрелости уйгурской живописи Казахстана. Поздно получивший профессиональное образование, Зайнитдин Юсупов, был художником от бога, с любовью и достоверностью запечатлевшим родные и близкие лица друзей – представителей уйгурской интеллигенции, писавший пейзажи, одухотворенные живительной силой природы.

Родился художник в 1932 году в декханской семье в Алматинской области, в детстве вместе с родителями выехал в Кульджу (КНР). Рано потеряв отца, остался на попечении матери, сильной и волевой женщины, сумевшей в одиночку поднять пятерых детей. Художественные способности З. Юсупова проявились уже в раннем детстве, но в полную меру проявились уже после окончания гимназии, а затем педагогического училища. Известно, что еще до китайской «культурной революции» за произведение «Декханин с вилами и кетменем» в 1950 году на краевом конкурсе художников он был награжден высшим призом как за лучшее произведение [9].

В 1955 году семья Юсуповых возвращается в Казахстан, З. Юсупов начинает работать художником оформителем в Доме культуры Октябрьского совхоза Чиликского района. И как это часто бывает, счастливая встреча приводит его к решению окончательно посвятить себя живописи. По совету председателя совхоза А. Темнова он решается показать свои работы Абылхану Кастееву, известному казахскому художнику, председателю СХ Каз ССР. Настоятельная рекомендация А. Кастеева окрыляет Юсупова. И будучи уже взрослым отцом немаленького семейства он едет в Москву за высшим художественным образованием. И там будущий художник снова получает верный совет и поддержку. Не кто-нибудь, а сама министр культуры Е. Фурцева советует ему поступать в Ташкентский художественный вуз.

Шесть лет упорной, целеустремленной учебы проводит З. Юсупов в Ташкенте, где учится в мастерской народного художника Узбекистана, прекрасного педагога Рахима Ахмедова. В 42 года, профессиональным художником З. Юсупов снова в Казахстане, в поселке Горный гигант близ Алматы.

С этого времени начинается путь в искусстве уже зрелого мастера, имевшего за плечами непростой жизненный опыт, профессиональную школу, а самое главное, редкую преданность искусству. Именно эта верность призванию зачастую заставляла художника каждый раз начинать все сначала, возвращаться к любимому делу. До сих пор остается удивляться как упорно

и целеустремленно трудился художник, какими плодотворными в творческом отношении стали годы его последующей жизни.

Этюды и эскизы, зарисовки и рисунки, портреты и пейзажи, около тысячи работ – огромное творческое наследие оставил нам З. Юсупов. И в каждом его прикосновении к листу бумаги или касании кисти к холсту ощутима его любовь к этой жизни, любовь к земле, к человеку на ней живущему. Сколько цветущих садов, сколько осенних пейзажей, сколько заснеженных горных речек успел запечатлеть живописец, и во всех них можно безошибочно, чувством, узнать природу алматинских предгорий, красоту зеленых лугов, первого снега под робкими розовыми лучами расвета, золотое щедрое осеннее убранство деревьев.

Трудно определить главенство жанров в искусстве этого художника. Когда зритель видит, выполненные им портреты, кажется, что главное в нем – портретист. Точно вычерченные характеры, типажи, настроение, словно вылепленные кистью черты знакомых художнику лиц, становятся почти с первого взгляда знакомыми и близкими зрителю. Когда же мы видим его пейзажи, то открывается такое тончайшее чувство природы, такое понимание её красоты, что незаметно начинаешь думать о З. Юсупове, как о великолепно одаренном пейзажисте. Вероятно, обе эти грани составляют ту цельность, ту позитивную гармонию, что такой живой, живительной силой наполняет его произведения.

Конечно, можно без всякого преувеличения сказать, что З. Юсупов – мастер портрета. Уже один из его первых, выполненных после окончания института портретов – портрет супруги Т. Курбановой – это портрет, выполненный мастерски и с любовью. Знакомый облик жены художник при этом поднимает до обобщения, выписывая в нем основные качества – мудрость и верность, спокойствие и надежность.

Затем в мастерской живописца постепенно возникает целая галерея портретов. Среди портретных этюдов удивительно проникновенны – этюды с сыновей Руслана и Саната, Шухрата и Гайрата. Детский портрет – сложный жанр, в нем легко перейти черту банального умиления, но в исполнении З. Юсупова,

его дети – уже личности, каждый со сложившимся нравом, эмоциональными качествами и психологическими особенностями. Есть в них одна общая черта, что кажется подчас семейной чертой Юсуповых – пытливость натуры, воплощенная художником в каждом из образов по своему. Сосредоточенно серьезным выглядит маленький Шухрат, внимательным и романтичным подросток Руслан, вдумчиво открыто смотрит на мир Санат Юсупов.

У портретиста Юсупова есть отличительная черта. Также как в детских и юношеских портретах, в зарисовках и в этюдах со взрослой натуры, З. Юсупов словно погружается полностью в мир своего героя. Кажется, рисуя человека, он видит перед собой только его одного, вычерчивая с точностью топографа, каждый бугорок и складку лица, с упорством архитектора выстраивая на бумаге особую статью и повадку, манеру держать голову, смотреть. Он словно ухватывает карандашом самые характерные самые узнаваемые, «говорящие» черты позирующих ему людей, открывая их уникальные неповторимые миры для себя и для зрителя.

1960-1970-е годы стали в целом периодом становления уйгурской интеллигенции Казахстана. Первые уйгурские актрисы и писатели, ученые и композиторы, благодаря творчеству З. Юсупова их живой непосредственно переданный облик дошел до современного зрителя.

В портретах представителей уйгурской интеллигенции, созданных З. Юсуповым, присутствует несколько общих свойств. Причем, это не свойства изображенных героев, а свойства восприятия и создания образов самим художником. Но проявляясь в портретах разных людей, они по-своему объединяют их, придают им особую общность.

Одно из этих свойств воссоздания художником образа конкретного человека заключается в его подчеркнутом уважении к изображаемой личности. Причем это качество распространяется не только на портреты интеллигенции. Столь же искренним спокойным уважением полнятся написанные им портреты сталеваров, зарисовки с декхан или рабочих. Будучи человеком исключительного внутреннего благородства, свое отношение

к модели художник проявляет, прежде всего, через внимание к проявлению самых достойных, лучших качеств в человеке. Причем проявление этого внимания отличается подчеркнутой мягкостью, спокойной сосредоточенностью на внутренних характеристиках изображенных.

В работе над портретом мастер разрабатывает свои устойчивые композиционные приемы, помогающие ему создать выразительный образ. Практически всегда художник сажает своих героев в фас или полу фас к зрителю, берет фигуры крупным планом. Антураж намечен неброско, но всегда выразительно, оттеняя лица, руки, позу, настроение. Даже давая одному из героев в руки книгу, другим кисти, бумагу или очки, художник не придает подбору деталей какого-то внешнего эффекта. Его герои привычно живут в своем мире, являются его неотъемлемой частью. В естественной, в полной гармонии со своей средой, они создают картины («А. Шамси», 1973), пишут книги («И. Искандеров», 1968) или музыку («К. Кужамьяров», 1973), задумываются над конспектами («Студентка», 1965) или новыми научными идеями («М.Хамраев», 1968). Редкостная честность в отображении модели подчеркнута этим лишь кажущимся простым и незатейливым выбором художественных средств.

Как уважительно пишут о портретном творчестве З. Юсупова искусствоведы можно судить по нескольким отзывам. И. Юфорова пишет: «Извлекая своего героя из потока жизни, Юсупов подчеркивает то главное, что он ценит в людях, что объединяет людей – разных по возрасту, роду занятий и складу характера. Это – серьезность отношения человека к своему труду и шире – к жизни. Художник не уверяет нас, что жизнь полна только праздников и побед. Люди в портретах Юсупова знают цену нелегкому самоотверженному труду. И печать этого глубоко нравственного отношения к жизни роднит их, делает портреты значимыми для нас» [10].

Темперамент художника и понимание психологии, характера модели выразительно проявляются в живописном строе картин. Каждый из портретов – это отдельная живописная симфония. В прозрачно голубых, жемчужных тонах («Г. Разиева», 1976)

или горячих красно-коричневых («М. Насыров», 1974), пламенеющих красных контрастных с глубокими холодными синими тонами («У. Хусаинов», 1973). З. Юсупов любит цвет, наслаждается его игрой и возможностями. И цвет отвечает художнику взаимностью, помогая видеть и передавать внутреннюю красоту героев. Живописец не избегает открытых чистых красок, ярких и контрастных, возможно здесь оживает генетическое чувство цвета, присущее уйгурскому менталитету. Он свободно демонстрирует смелые сочетания вызывающе горячего красного с холодными голубыми или синими тонами, вызывая в сознании аллюзии с уйгурским народным искусством, колоритом ковров или декоративной росписью.

Нельзя не сказать о редком, даже и для тех лет мастерстве живописца в реалистическом воссоздании натуры. Лица героев практически вылеплены цветом, фигуры посажены в пространстве с таким убедительным мастерством, пропорции фона и фигуры каждый раз точно найдены и в самих позах, наклонах и поворотах изображенных людей безоговорочно оживает их характер и настроение, возникает ощущение полного проникновения в личность и судьбу его героев.

Другим качеством авторской натуры можно назвать подчеркнутое спокойствие, сдержанность в восприятии З. Юсуповым самого понятия – человек. Оно наиболее отчетливо осознается в сравнении с пейзажами или тематическими картинами этого художника на темы уйгурской истории и фольклора. Его пейзажи переполнены экспрессией, словно насквозь пронизаны животворящими силами природы, каждый мазок в них бурлит и вздымается, а вся атмосфера вибрирует и дышит. Тематические картины и в том числе его знаменитое полотно «Уйгурский мукам» (1973), полотна «Взятие крепости повстанцами» (1980), «Назыгум» (1978) динамичны, насыщены движением и переполнены выразительной внешне – композиционно, колористически, фактурно переданной страстью. В портретах ощутим совершенно иной подход. Конечно, сказанное вовсе не означает, что его портреты бесстрастны, нет, они скорее полны внутреннего горения при внешней сдержанности и спокойном достоинстве.

Качества – художника-режиссера, художника-колориста, художника-философа, Юсупов претворяет и в одном из первых произведений на тему уйгурской музыки. Феномен мукама по своему знаковое сакральное явление для любого представителя уйгурского народа. Тем более, можно себе представить, как воспринимал мукам художник, в такой степени образованный, имевший удивительно эмоциональный почтительный пиетет к своей национальной культуре как З. Юсупов. В своем полотне «Мукам уйгурский» (1973) З. Юсупов осуществляет попытку создать собирательный образ этого феномена восточной культуры через образ играющего на саттаре музыканта и окружающих его слушателей.

Нужно отметить особую значимость, даже скорее знаковый характер самой избранной художником тематики в этом произведении. Мукам, будучи классическим проявлением музыкального гения народов нашего региона, существует в музыкальной культуре уйгурского, узбекского, таджикского народов. При некоторых специфических отличиях, мукам одновременно представляет собой этническую общность и в то же время уникальную культурную самобытность каждого из этих народов, является для каждой культуры драгоценным национальным достоянием. Говоря же об особенностях этого жанра, самым необычайным проявлением становится длительность исполнения мукама.

Состоящий из 12 циклических фрагментов, полностью мукам исполняется целые сутки, звучащая музыка синхронна в своем эмоциональном наполнении конкретному времени, в ней словно интерпретируются эмоции начала дня, рассвета – первого появления солнечных лучей на небосводе, затем его апогея и расцвета, постепенного ухода, и наступления ночных часов. Мукам одновременно космичен, так как ведет свой рассказ как бы о связи земли и солнца, но он и глубоко человечен, ведь в каждой музыкальной интонации оживают чувства человека, его заботы и мечты, мысли и переживания. Гармонично переплетены в мукаме интонации земных страданий и радостей, он глубоко философичен, идеи бренности земного существования чередуются в нем с мелодиями, передающими красоту жизни.

Взявшись за отображение столь непростого как в этническом, так и в эмоциональном контексте сюжета, З. Юсупов, выбирает его отображение через коллективную эмоционально-психологическую канву. В значительной степени, этот подход органичен для уйгурского художника, как выразителя мировоззрения земледельческой культуры, в которой коллективизм является залогом успеха и процветания как в целом этноса, так и его отдельного представителя. Музыкант, в экспрессивном порыве, закрыв глаза и откинув голову, ведет смычком по струнам древнего инструмента и люди вокруг него погружены в слушание. Художник словно бы ставит себе задачу символически, через изображение небольшой группы людей показать самые разные срезы уйгурского общества, раскрыть их сегодняшние эмоции по отношению к культурному наследию.

Картина в целом решена в достаточно обобщенном плане, лица и фигуры даны широким размашистым мазком, их контуры и выражение как будто только намечены. Однако при всей обобщенности, в изображении слушающих музыку людей ощутимы характерные индивидуальные черты: типажа и настроения, эмоций и внимания. Художник словно перечисляет тех персонажей, которые собралась сейчас к слушанию мукама, но не просто перечисляет, а как бы определяет их возрастной, социальный, персональный состав. Вокруг музыканта – взрослые и дети, в основном мужчины, в дальнем кругу зритель видит и угадывает фигуры женщин. На разные социальные срезы указывает и одежда слушающих – в одетых по европейски в костюмы зритель узнает современную уйгурскую интеллигенцию или сельское начальство, рядом декхане в рубахах и халатах, на переднем плане босой мальчишка в длинных трусах.

Живописец вносит различия и в передачу степени заинтересованности персонажей звучащей музыкой. Двое степенных мужчин в костюмах, кажется, глубоко погружены в льющуюся мелодию, они сосредоточены и задумчивы, настраивает струны, слушая соседа, другой музыкант, словно готовясь сменить играющего, третьего музыка уносит куда-то вдаль, куда он напряженно всматривается в своих мыслях, мальчонка сидит как

на иголках, кажется, ему хочется убежать к своим детским забавам, но все же что-то держит его рядом с музыкантом, подходят с левой стороны крестьянин с семьей. Таким «многоглаголем» художнику удается создать образ мукама – реально многозначный – древний и новый, возвышенный и одновременно бытовой повседневный, родной и знакомый.

Философскую, мировоззренческую ноту художник сосредотачивает в образе музыканта, который весь во власти мукама, глаза его закрыты, душа погружена в исполняемую мелодию, фигура натянута также как струны его инструмента. Этот – один из первых опытов отображения музыкальной темы через создания образа произведения, а не портрета композитора, вбирает в себя многие этнически окрашенные черты. Кроме саттара – уйгурского смычкового музыкального инструмента, которых, кстати в картине несколько (что тоже подчеркивает всенародную общую любовь и причастность к нему социума), зритель видит изображение интенсивного по краскам, орнаментированного уйгурского ковра, на котором сидят музыкант и слушающие, видит цветные тубетейки и головной платок женщины, обозревает раскинувшееся за группой течение золотисто охристой воды речки Или, словно благословляющей происходящее действие.

Композиционное решение полотна также представляет тенденцию к панорамному раскрытию события. Изображенное действие предстает перед зрителем как раскрытый полукруг, в котором как лепестки пестрого цвета динамично ритмизированы фигуры людей, их повороты и жесты. Создается впечатление вибрирующей подвижной поверхности холста, где словно отражается вся сложная мелодика мукама. Полукругу первого плана вторят круги и изгибы водного русла, текущего на втором плане. Композиционный строй картины можно воспринимать одновременно как дробный, и в то же время как очень цельный. Возможно, здесь своеобразно претворяется присущий уйгурскому декоративно-прикладному искусству ритм, сочетающий сочную контрастную многоцветность, изящный некрупный узорный модуль, динамичную экспрессию и орнаментальную цельность.

Интересно пишет о картине «Мукам уйгурский» журналист Н. Селиванова: «С годами «философ» в Зайнитдине Юсуповиче Юсупове укрепляется все больше – раздумья этого равнодушного человека о драматической судьбе родного народа, на долю которого выпали тяжелые испытания находили отражения в его исторических картинах. Одно из последних значительных произведений, созданных Юсуповым незадолго до смерти – «Мукам уйгурский». Персонажи этого эпического полотна – обычные люди: исполнители народной мелодии и слушатели – изображены в момент глубокой внутренней сосредоточенности. Мы видим, чувствуем, как взволновала их мелодия, заставив вспомнить что-то родное, далекое, безвозвратно ушедшее. Эмоциональную напряженность картины усиливают обширные цветовые пятна, преимущественно красного цвета – волнующего, беспокоящего зрительское воображение» [11].

Из глубин этнического эстетического подсознания в этом произведении оживают и колористические пристрастия. Приоритеты всевозможных оттенков красного цвета, теплых золотистых, горячих оранжевых, пылающих рубиновых тонов и оттенков, создающие такую пламенную жажду окунуться в первоисточник традиции, приникнуть к истокам генетической культурной памяти могут вызвать аллюзии с древнейшими духовными пластами и верованиями уйгуров. Поклонение огню, зороастризм, наложивший в свое время немалый отпечаток на этническое сознание уйгурского народа, возможно, опосредованно сказывается в самых разных нюансах творческой практики уйгурских художников XX века.

Национальная уйгурская тематика также отразилась в творчестве этого художника. Он создает образы любимых народом героев – Назугум, Гани батыра, Садыра Палвана. Посвященные народно-освободительной борьбе картины «Назугум» (1978), «Взятие крепости повстанцами» (1980) полны экспрессии и динамики. Драматизм событий передан в них на уровне высокого напряжения всех выразительных средств живописного произведения. Нельзя не привести точную характеристику образного решения, сделанную И. Юферовой: «Сравнительно с натурными

портретами в характеристике легендарных героев присутствует большая степень образного обобщения и естественной идеализации, подчеркивающие значительность, силу, мужественную красоту личности. Такому прочтению способствует крупный масштаб фигур в сравнительно небольшом пространстве холста, ясность и экспрессия обобщенных силуэтов, декоративность и насыщенность широких цветовых планов, контрастная «скульптурная» моделировка лиц» [12].

Особенно драматично по своему эмоциональному звучанию полотно, посвященной героине уйгурской национально-освободительной борьбы «Назугум» (1978). В его творчестве есть несколько картин, последовательно разворачивающих перед зрителем её историю. Одной из самых остросюжетных кажется работа, где показан момент захвата девушки врагами. На самом сложном моменте её судьбы художник всем возможным арсеналом изобразительных средств демонстрирует её смелость перед лицом манчжурских феодалов, внутреннюю свободу её души, пусть даже схваченной, но абсолютно непокоренной.

Мастер строит всю композицию на противопоставлениях. Остро, почти гротескно подает характеристику персонажей. Трое мужчин связывают одну девушку и уже в одном этом моменте ощутим страх врагов перед не сломленной героиней, а значит несломленной освободительной борьбой уйгурского народа. На лице Назугум написаны гнев и сила, в её огромных черных глазах сверкает ненависть к врагу, щеки пылают огнем, разметавшиеся черные густые косы, словно, сами готовы противостоять захватчику. Лица китайцев даны в саркастическом утрировании, они подчеркнута уродливы, как бы демонстрирую уродливость их отношения к поработанному уйгурскому народу. Но, ни их насмешки, ни растянутые в подлой гримасе физиономии, ни сознание их полной власти над ней не могут напугать и поработить самое главное в человеке и в народе – дух девушки, а значит и дух её народа.

Художник полностью захвачен этой сценой, и его увлеченность передается зрителю. Картину пронизывает динамика и композиционная и колористическая. Основными направляющими

становятся диагонали, – фигур девушки и её врагов, линии оврага и стремительно летящих облаков в небе. Это экспрессивное визуальное движение производит впечатление полета, порыва. Оно словно противостоит реальности ситуации – пленению героини. Весь композиционный строй и пронизывающий полотно стремительный ритм, полнозвучный сильный цвет вторят ощущению силы и свободы. Мастер решает смысловую задачу произведения через контраст явного события и его внутреннего смысла. Развевающиеся волосы, заломленные складки одежд, доведенные до степени резкой интенсивности цветовые контрасты ярко красного платья Назугум и драматически синего, ядовито желтого одеяния китайцев, вызывают в сознании зрителя чувство волнения, острого сопереживания судьбе героини. Но победителем в этом противостоянии выходит Назугум, её воля, её внутренняя сила, её убежденность в своей правоте.

Как значимую компоненту этнического сознания и бытования уйгурской культурной традиции можно обозначить умение гармонично и тесно соединить бытовую, повседневную составляющую человеческого существования с потребностью в философском обобщении. В этой картине выдающегося уйгурского живописца З. Юсупова, мы видим, как раз одно из таких духовных проявлений. Нельзя не сказать также о гедонистической нотке, столь характерной для этой национальной культуры. Способность радоваться жизни, превращать в праздник каждый момент бытия и тем более красивые моменты жизни – одно из своеобразных самобытных и узнаваемых качеств уйгурского менталитета и культурной традиции. В полотне «Мукам уйгурский», экспрессивном, драматически напряженном, эта способность к мощному переживанию радости бытия претворяется через колорит и композиционное построение.

Эмоции, будоражащие сознание художника в его картинах на темы уйгурской истории, посвященные легендарным героям и героиням зачастую также драматичны, как сама история уйгурского народа. Пленение и горькая судьба народной героини Назугум в одноименном полотне, схватка с врагами уйгурских повстанцев, отраженная живописцем в картине «Взятие крепости

повстанцами», переданы им с максимальной экспрессией и обостренной динамикой действия. Гордость и стойкость Назугум, которую не удастся сломить покорителям, единый порыв отряда повстанцев обрисованы З. Юсуповым с подчеркнутой энергией, на острие и апогее эмоций.

Передать в многофигурной композиции динамику действия и при этом сохранить равновесие в картине в целом, создать аллюзию стремительного душевного или физического порыва – одно из важных и значительных качеств таланта З. Юсупова. Отчетливо выраженное в картине «Мукам уйгурский», работе «Назугум», это свойство обретает символическую образную силу в полотне «Взятие крепости повстанцами» (1980). Сюжет, также, посвящен освободительной борьбе уйгурского народа, в нем налицо пристрастие и преданность художника своему внутреннему патриотическому чувству.

Этническое начало, осознание своей причастности к своему народу для Юсупова не просто соблюдение обычаев, традиций и знание культуры народа, для него это словно бы постоянная душевная рана, своего рода «пепел Клааса», который ежеминутно стучит в его сердце. В определенной степени для поколения основоположников уйгурской профессиональной живописи А. Шамси, З. Юсупова, этот фактор может быть определен как «синдром Клааса», так как боль за родной народ, пережитые им испытания постоянно сопровождают творчество этих авторов, придают их полотнам искреннее, страстное волнение, заставляют зрителя глубоко сопереживать героям.

К числу свойств, определяющих специфику национального характера, вероятно, можно отнести своеобразный коллективизм сознания, свойственный уйгурскому народу. Возможно, оно выработано веками в результате земледельческого образа жизни или необходимости выживать национальными общинами внутри других государств. Но, так или иначе это качество трансформируется в творчестве З. Юсупова в самобытные художественные достижения. Может быть именно, поэтому ему так убедительно удастся передавать в своих картинах общий порыв

массы, охваченные единым стремлением и вовлеченные в единое действие большие группы людей.

Подобный подход, но уже не драматичный, а скорее восторженно романтический, возникает в его полотнах, посвященных красоте природы Казахстана. Пейзаж, изображение земли, родной для художника земли – тоже особая статья, особая грань творчества З. Юсупова. Природа в его пейзажах словно живет, вибрирует, дышит. Кажется, на наших глазах растут, вздыбленные из самой земли величественные снежные горы, весело выпрыгивают из своих русел хрустально холодные горные речки, шумят разноголосые разноцветные травы и гудят тугой листвой кроны высоких сильных деревьев. Ощущая в природе некую первозданность, первооснову всей земной красоты и силы, художник умел передать свои чувства в полотнах. Живописная стихия природы захватывает сознание художника, захлестывает эмоции зрителя. Темпераментный энергичный мазок, мгновенно, словно только что, выхваченный из жизни пейзажный кадр, великолепие звучного цвета, сочных завораживающих тонов и оттенков – такова природа алматинских предгорий, запечатленная, оставленная нам удивительным уйгурским художником З. Юсуповым.

Земля, небо, горы и реки, возникающие в его картинах, полны жизненных сил. Пантеистическая одухотворенность переполняет их неким переизбытком жизненной энергии. Строя этюды как мгновенный кадр, художник словно торопится поймать и перенести на холст эту ускользающую красоту, остановить то самое мгновение, которое «прекрасно».

Многогранный дар уйгурского художника З. Юсупова, расцветший на казахской земле, стал самобытным воплощением как таланта уйгурского народа, так и благородного приятия казахской культурой вклада каждого из народов Казахстана в общую культурную сокровищницу. Красота казахской природы, добросердечие и духовное богатство казахского народа также нашли отражение в его произведениях («Жамбыл» (1951), «Каланбаев чабан» (1959), «Охотник с соколом» (1959), «Акын» (1964), став органичной частью творчества З. Юсупова в частности и казахского изобразительного искусства в целом.

Новый свой взгляд на мир внес в искусство Казахстана уйгурский художник следующего поколения – Марис Хитахунов. Войдя в изобразительное искусство Казахстана в начале 1970-х годов, Марис Хитахунов ощутил на себе влияние ярких направляющих казахского искусства 1960-х годов – С. Айтбаева, Ш. Сариева, Т. Тогусбаева и других казахских живописцев, вошедших в историю искусства как поколение шестидесятников. Их поиски монументального национального живописного языка, формальные изыски, сопрягающие традиционные пластические установки и принципы художественного авангарда XX века, оказали свое положительное влияние, раскрывающее глубинные грани творческой личности молодого живописца.

Работая в русле советской идеологии, М. Хитахунов также как большинство художников Казахстана и в целом СССР, смог выразить и свои индивидуальные представления о мире и человеке, свои собственные неповторимые чувства, рассказать о личной судьбе человека и судьбе своего поколения языком изобразительного искусства. Конечно, Марису Хитахунову не были чужды общие тенденции, игравшие в свое время ведущую направляющую роль в советском искусстве, но в то же время нужно подчеркнуть, что генетическая, этническая составляющая его художественного мира обладала особо наряженным звучанием. Это осознание себя уйгуром, преданность идее внутреннего национального самоощущения себя этом мире составляет, пожалуй, одну из самых сильных сторон его таланта и особенного вклада в изобразительное искусство Казахстана.

Картины Мариса Хитахунова, впервые появившиеся на творческих выставках, сразу раскрыли в нем дар жанриста. Его тематические картины соединяли в себе своеобразие внимательного наблюдения над уйгурским бытом, трогательные неповторимые чувства участников изображенного события и что самое ценное – умение художника обобщить передаваемое впечатление, передать через индивидуально человеческое нечто более емкое общечеловеческое чувство. Эта способность донести до зрителя макромир эмоций сквозь призму микромира чувств, всегда составляла ценнейшее свойство мастеров живописи всех времен

и народов, оказалась тогда по плечу молодому уйгурскому художнику Марису Хитахунову.

Тематическая картина стала тем жанром в живописи, в котором наиболее ярко и органично проявился дар Мариса Хитахунова. Своеобразная автобиографичность, поначалу личностная, а затем как бы поколенческая стала отличительной чертой творчества этого художника. Он переплавляет впечатления своего детства и юности в некий эмоционально насыщенный художественный сгусток, воплощая их в образы своих картины.

Биография художника неотделима от судеб тысяч его сверстников. Марис Хитахунов родился в 1939 году в селе Ахтам, уйгурского района Алматинской области. Детство будущего художника прошло в атмосфере военных лет, тревог, ожиданий, горестных известий. Ушедший на фронт отец погибает на фронтах безжалостной войны, и этот горький след навсегда остался в сердце художника. По картинам М. Хитахунова кажется можно не только воссоздать историю оставшихся сиротами детей военных лет, но словно считать с живописных полотен все их чувства и переживания, мысли и надежды.

Путь художника к профессиональному творчеству не был простым. Его способности к рисованию были вполне очевидны, постоянно участвуя в детских, а затем уже взрослых конкурсах рисунков, М. Хитахунов всегда завоевывал призовые места. Но поступить в специализированное художественное училище он смог только после службы в армии, в 1962 году, в возрасте 23 лет.

Алма-Атинское художественное училище, располагавшее в те годы сильными педагогическими кадрами, помогло молодому человеку понять свое призвание, дало ему необходимую профессиональную подготовку. Сразу же после окончания училища Марис Хитахунов поступает в Художественно-театральный институт им. Островского в Ташкенте, где учится на отделении живописи и получает педагогическую квалификацию «Художник-живописец».

Дипломная работа Хитахунова «Родина – мать зовет», за которую он был награжден медалью Академии художеств СССР и СХ СССР, стала его первым крупным профессиональным успехом.

За картину «Проводы 1941 г.» художник награжден медалью СХ СССР. Казалось бы, жизнь налаживается, приходит признание, но память детства, живущая в его душе, заставляет вновь обращаться к темам войны, темам детства, пробуждающим в сознании зрителя воспоминания о суровом военном времени, беззащитности одинокой детской души. Картины «Письмо к отцу», «Мир моего детства» разными эмоциональными гранями продолжают тематику военных событий, вернее чувств тех, кто остался в тылу, и несмотря ни на что продолжает ждать отцов, продолжает надеяться и верить в то, что настанет день, и они вернуться.

Работа «Родина-мать зовет» еще отличалась почти плакатной суровостью художественного решения, строгой решимостью в выражении чувств и открытым трагедийным содержанием, в ней было прямо выражено влияние «сурового стиля», столь активно завоевавшего пространство советских художественных выставок тех лет. В то время как полотна «Мир моего детства», «Письмо к отцу» уже насыщены трогательной гаммой простых человеческих эмоций, в них воссоздан теплый окружающий героя мир повседневного уйгурского быта. Именно эти произведения позволили смело утверждать, что в искусство Казахстана вошел новый самобытный художник со своим узнаваемым лицом, своим неповторимым художественным миром.

Этническое начало, столь непосредственно и эмоционально выраженное Марисом Хитахуновым в этих картинах глубоко отлично от этнического контента работа А. Шамси и даже З. Юсупова. Произведения отличаются уже на уровне тематики. Казалось бы, и произведения А. Шамси и работы М. Хитахунова затрагивают темы из жизни уйгурского народа, однако рисунки и картины А. Шамси, главным образом посвящены уходящим вглубь истории образам героев освободительной борьбы уйгурского народа, их подвигам или сюжетам из их легендарной жизни. Марис Хитахунов выбирает темы, которые он пережил и переживал сам, воссоздает в полотнах те события, что оставили непосредственный и прямой отпечаток в его судьбе, вызвали незабываемый отклик в его душе и сознании.

Этническая составляющая убедительно воплощена в картине «Родина-мать зовет» ярко выраженными национальными типажам и характерной манерой одежды персонажей произведения. В контраст внутреннего мира героев, читающегося во всем их облике и привычном мире с ощущением внешней угрозы, идущей от изображенного за заднем плане знаменитого плаката, призывающего на защиту Родины, карты мира, вовлеченного в огонь войны и радио, несущего тревожные вести художник заключает редкую для уйгурского сознания идею. Огромный внешний мир входит в маленький привычный мирок уйгурского селения или семьи, разрушая планы и ломая стереотипы. Марис Хитаунов, практически первый уйгурский художник, впусивший в свои картины большой внешний мир. Возможно в силу тематики своих работ, посвященных общей для всего советского народа Отечественной войне, возможно в силу своей личности, тому, дающемуся не каждому умению взглянуть на мир шире и дальше собственного дувала. Благодаря этому умению видеть великое общее через родное частное картина «Родина-мать зовет» и прозвучала так высоко гражданственно, так тронула сердца и души современников.

Трагедия войны здесь передана не внешними эффектными и душщипательными сценами боев или сражений, она возникает на внутреннем эмоциональном парадоксе. Кажется, такого узнаваемого уйгурского паренька можно встретить на весенних полевых работах с кетменем, а его матушку в садике под цветущим персиком. Их привычный мир – это созидание жизни.

Но зритель встречается с героями Хитаунова совсем в другой ситуации. Волею жестоких событий они вырваны из привычной среды, вовлечены в жесткий и непростой круговорот мировых событий. Общая тревога и забота вернуть миру мир становится и заботой этого молоденького парня.

В сознании зрителя возникает идея о том, что именно спасение общего большого мира является залогом восстановления своей родной и привычной жизни. Вечные философские оппозиции «своего» и «чужого» сведены в этом произведении к общей ценностной планке, и, пожалуй, для сознания уйгурского

художника – это особенная заслуга. Ведь привязанность уйгурского менталитета, человеческих характеров к собственному национальному миру, своему национальной единению, умению жить внутри своей общины ни для кого не является секретом, а скорее понимается как характерная черта уйгурского народа. На фоне этого имманентного качества – сохранять вопреки всем обстоятельствам свою национальную идентичность – картина М. Хитахунова призывающая к единению против общей беды стала своего рода художественно выраженным прорывом в этническом сознании уйгуров.

Вернемся к картине «Мир моего детства», чтобы увидеть запечатленный в сознании, а затем в живописном полотне маленький мирок мальчика, отгороженного от большого человеческого мира широкими стенами саманного домика и низким уходящим вглубь комнаты окошком. Мы видим героя со спины, но это не мешает, а даже напротив способствует пониманию того душевного состояния мальчика, которое стремится передать художник.

О многом говорит точно, просто прицельно скорректированная живописцем композиция, раскрывает ощущение «большого» мира и маленького человечка в нем тщательно разработанная цветовая гамма.

Одиночество ребенка подчеркнуто художником неоднократно: он отгорожен от зрителя, словно «закрыт» от него своей позой, и не только тем, что мы не видим его лица, выражения глаз, но даже и сжатой в комочек, застывшей одновременно во внимании, но словно в отчуждении худенькой, продрогшей в холодном доме фигуркой мальчика. Малыш сжат, зажат не только внешне, но скорее и внутренне, он лишен столь нужной ему в этом возрасте ласки и любви, живет той сиротской долей, что вынуждает человека «закрыться» от внешнего мира, погрузиться в себя.

Внешний мир тянет к себе, он жадно прилип к окну, он тоже пытается расслышать вести с фронта, которым внимают односельчане, но его робость, ощущение одиночества не позволяют ему выйти их дому и рядом со старшими сельчанами узнавать новости о победах или поражениях наших войск. Так убедительно,

так щемяще передана автором вся непростая гамма чувств этого ребенка, что любые дети военного поколения, вероятно, сразу узнают в этом уйгурском пацаненке самих себя, свои чувства, ощущения, воспоминания.

Широкие глинобитные стены, за которыми как в глубокой норе спрятан от мира малыш, создают двойственное ощущение. В них ощущается чувство надежности мира, заботливо созданного малышу стареньким дедом, но и чувство отгороженности от других, ненужности другим. Узенькое окошко как единственная связь с жизнью других взрослых отгораживает мальчика от чужой жизни, кажущейся ему подчас веселее и заманчивее собственной. Это чувство передано художником через цвет – разнообразнее и ярче одеяния толпящихся за окном односельчан, на белом снегу их ярко-желтые, насыщенные горячим тоном терракотовые одежды выглядят теплыми красочными пятнами, вселяют оптимизм и надежду. Но отдернута короткая белая занавеска, кстати, еще одна символическая преграда между мальчиком и миром, отложены в сторону белые листы бумаги и карандаш – свидетели и участники внутренней жизни ребенка – и все внимание маленького героя обращено во внешний зовущий, возможно, своими добрыми новостями мир.

Уже однажды найденный живописцем контраст – сопоставление внутреннего и внешнего, автор продолжает развивать и в этом произведении. Подобный прием помогает ему отчетливо выявить трогательные особенности своего привычного и родного, дает возможность услышать и притягательный зов внешнего, музыку других миров. И пусть при этом в полотне «Мир моего детства», внешним миром для маленького мальчика представляется дедушкино село, в принципе родное для мальчика.

Прообразом маленького героя стал сам художник, а пищей для художественного воплощения его детские воспоминания. Каждая маленькая деталь в картине работает на искомый образ. Нужно только увидеть эту подавленную к окну фигурку, круглую недавно обриту голову, почти вжатую в плечи от движения вперед, грязные ступни маленьких босых ног, чтобы живо представить себе то, что не изображено на картине – живой

и искательный взгляд ребенка, сосредоточенное в попытке услышать новости детское лицо.

Контраст внешнего и внутреннего в этой работе звучит иначе. Позитив внешнего мира, несмотря на то, что повествование ведется о тяжелых военных годах, очевиден. В картине отчетливо читается идея, что в данном случае внешний мир родной мальчику, он отделен от него только дистанцией возраста, дистанцией взросления.

С близкими, пережитыми лично воспоминаниями детства также связана картина Хитахунова «Письмо к отцу». Вчерашний мальчонка, жадно глядящий в окно в поисках близости миру взрослых и хороших новостей с военных фронтов, превратился в юного парнишку. Но детская мечта все еще с ним – мечта об отце, ушедшем на фронт, о его совете и мудрости, защищающем родном плече.

Автобиографичность произведений Хитахунова, ставшая почти принципиальным авторским кредо художника, особая. В ней плотно, прочно слиты личное и поколенческое, индивидуальное и общее. Возможно, поэтому картины уйгурского художника, где всегда ярко и ясно выражены, даже подчеркнуты особенности и своеобразие уйгурского быта, вызывают понимание и сопереживание у любого зрителя, вне зависимости от его национальности. Пережитые вместе годы военных лишений, радость общей победы и тяготы послевоенного времени понятны зрителю, эти чувства и память о них разделяли и разделят с художником еще многие поколения. Угловатый юноша, почти подросток пишет письмо отцу, не зная, жив ли он еще, но так реален, так понятен внутренний мир героя, что зритель кажется может увидеть за «кадрами» картины эти взволнованные строки, может прочесть это письмо, которое, возможно, мог или даже писал каждый подросток военного поколения.

Способность проникать, прикипать очень близко к душе зрителя – одна из сильных сторон творчества Мариса Хитахунова. Во многом она может быть обусловлена и индивидуальным складом, эмоционально тонкого, трепетно чувствовавшего мир художника. Но также и вполне реально предположить и её связь

с этногенетическими особенностями национального склада уйгурского характера, большим вниманием к психологии конкретной личности, углубленным отношением к внутреннему душевному миру героя.

В произведениях Хитахунова выразительное начало формируется непросто. В них немало литературности, сюжет читается как с листа, но немало и собственно художественных выразительных средств. Собственно даже его авторская литературность такова, что она и создается именно изобразительными возможностями. Нарративность его картин очень самобытна, в ней переплетаются импульсы разных культурных слоев, но, все же, основное ядро его художественной специфики наполнено национальным, этническим содержанием.

Мальчик – главный герой его основных произведений словно бы растет вместе с автором полотен. И по мере последовательного знакомства зрителя с творчеством художника, он становится ему близким и практически родным. Горести мальчонки, ждущего у окна вестей с передовой, переживания подростка, застывшего в раздумье над письмом к отцу на фронт, безмерная радость, охватившая сорванца, замерев прижавшегося к отцу, вернувшемуся с полей войны – целая биография поколения. Она всецело близка любому, пережившему те великие и страшные годы, но, все же, абсолютно эквивалентна национальной жизни и национальному сознанию, национальному характеру уйгуров.

И не только в силу внешних параметров – тому, что маленький герой и реалии его жизни принадлежат миру уйгурской культуры, но и в силу специфичного ракурса мировидения, особенных выбранных живописцем художественных импульсов.

К ракурсу мировидения отнесем внутренний позитивизм, драматичные сюжеты в исполнении Хитахунова оставляют зрителю искорки надежды, и чем больше всматриваешься в полотна, тем сильнее разгораются эти маленькие огоньки веры, надежды, человеческого тепла и любви. С этнической спецификой миропонимания соотнесены и подробно описанные подробности быта – керосинка, белая занавеска, цветная набойка на стене. Каждая

деталь важна, она незаменима, любима и вносит свою ноту тепла в общую атмосферу маленького жилища мальчонки.

К излюбленным выразительным средствам отнесем витиеватую, почти родом из восточной миниатюры линейность композиций. Они, казалось бы, не всегда к месту «перегружают» полотно, вспомним крупные упруго закрученные многочисленные складки одежд маленького мальчика, глядящего в окно, выпуклые складки занавески, энергично струящиеся гряды горных кряжей и линий холмов. И если в более ранних работах художник отдавал предпочтение более сдержанным темным тонам, тонким тональным проработкам, то постепенно в его палитре происходят перемены в сторону гораздо более яркого, интенсивного колорита, локального цвета.

Выразительно «говорящая» предметность окружающего мира также свидетельствует об аффекации в его картинах национальной составляющей. Общеизвестна присущая уйгурской ментальности любовь к традиционному быту, народному искусству, обычаям и традициям, проявляющимся через привязанность к традиционному быту. С неприкрашенной натуралистичностью подчас передает живописец близкий ему внутренний мир уйгурского саманного домика, в его переданной живописными средствами привычности с щемящей любовью воссоздана знакомая картина мира уйгурского этноса.

Для художника, этот мир маленькой комнаты в родном доме представляет собой своеобразный каркас мира, каркас мировидения, на который потом будут накручиваться последующие жизненные события и впечатления. Характерно для постижения мира возможностями искусства, присущего Хитахунова остается в этот период сочетание острой символической насыщенности с такой же экспрессивной реалистической наблюденностью. Приметы национального быта, приметы эпохи, черты личности и национального характера воплощены им с удивительной проникновенной наблюдательностью, своего рода предельной зоркостью глаза, но насыщенные символикой, превращенные в метафору, они становятся близкими и понятными любому зрителю.

Национальный духовный уклад проступает в каждой детали живописного повествования, автобиографические переживания художником военных лет складываются в полотнах целостную историю жизни паренька из маленькой уйгурской махалли. Постигание большого человеческого мира в картинах Хитахунова происходит сквозь призму культуры, традиционных установок и ценностных ориентаций собственной национальной общности, что позволяет говорить о сильном внутреннем ядре,

Сюжеты и мотивы уйгурского быта, жизни небольшого уйгурского села близки художнику, воссоздавая их в своих полотнах, он вносит в изобразительное искусство Казахстана свое лиричное повествование о знакомой ему жизни уйгурской махалли, рассказывает зрителю о красоте и тяготах её повседневного быта на казахской земле.

В полотнах «Мы строим дом», «Эхо наковальни», «Хлеб фронту», «Возвращение с фронта» Хитахунов продолжает свою живописную автобиографию. Последовательно, постепенно перед зрителем разворачиваются картины повседневной жизни уйгурского села военных лет. Оставшиеся без мужчин, ушедших на фронт, женщины заняты строительством саманный дом, деревенский кузнец, колдующий над наковальней. Оживая в памяти взрослого мужчины – состоявшегося художника, они все же отличаются особым ракурсом, точкой зрения. Увиденные глазами маленького мальчика, а затем подростка, эти сцены запечатлелись в его сознании, найдя впоследствии выход в живописных произведениях.

Глубокие переживания детства и юности часто сопровождают нас по жизни, зачастую дают толчок становлению человеческой личности или будят в характере творческое начало. Так произошло и с рождением творческой натуры Мариса Хитахунова, острота и пронзительность детских переживаний дали ему эту эмоциональную встряску, вырастили в нем художника. Столь непростые переживания ребенка, отца которого забрала война способствовали развитию в нем способности к проникновению и сопереживанию, к передаче в искусстве эмоционального мира личности.

Творческий биограф М. Хитахунова А. Гулиев подтверждает это душевное состояние живописца следующей информацией: «В основном художник свои полотна посвящает Великой Отечественной войне. Возникает вопрос: почему в творчестве художника особое место занимает военная тематика? Многолетняя дружба с художником, его неоднократные, с волнением рассказанные истории военных лет дали ответ на этот вопрос. Детство его совпало с началом войны и судьба ему, безвинному ребенку, только увидевшему белый свет, приготовила тяжелые испытания. Отец ушел на фронт и не вернулся. Мать вынуждена оставить ребенка деду навсегда, который жил и работал на водяной мельнице, что находилась в ущельях, вдали от поселка. Дедушка вырастил Мариса до школьного возраста в невероятно тяжелых условиях, потом отдал его в детский дом. Бесспорно, этот отрезок детского и юношеского жизненного пути художника оставил в нем глубокий след. Тяготы войны, пережитые чувства одиночества, голода и холода навсегда остались в памяти, как душевная боль. Поэтому детские воспоминания, связанные с войной, явно или завуалировано, всегда присутствуют в образных построениях Мариса Хитахунова» [13].

Разные грани творчества и этнического мировосприятия представляют уйгурские художники Казахстана. Подчас полярно разные в ракурсах своего мировидения, они в итоге раскрывают в своих полотнах неподвластное давлению судеб и социальных перемен душевное богатство человеческой личности, многогранный и сложный мир внутренних переживаний.

Мир художника Авакри Шамси – наивный и чистый в своей душевной простоте и незамысловатости художественных решений, все же полон сложности чувств и внутреннего выстраданного героизма. Это своего рода исповедь чистой несломленной тяжелой судьбой души репрессированного художника. Найдя в себе силы морально и творчески восстановиться после тяжких испытаний лагерной жизни Авакри Шамси, оставил нам прекрасное, трогательное и красивое художественное наследие, словно говорящее каждому о силе творческой души, о её способности преобразить окружающий мир, найти в нем сквозь все преграды

доброту и правду, веру и надежду. Любовь к родному уйгурскому народу, уважение к его истории и культурному наследию стали для А. Шамси той главной опорой, что помогла ему, преодолев все тяготы жизни, состояться как человеку и художнику.

Художественное наследие Зайнитдина Юсупова также органичное и интереснейшее звено изобразительного искусства Казахстана. Природа Алматы, района Горного гиганта и его окрестностей предстает в его полотнах как часть огромного полного живительной красоты мироздания. Реки в его полотнах полны прохладой гор, а деревья светятся изумрудной зеленью и буйным розовым цветением. Любовь к природе переполняет чувства художника и насыщает его картины мощной энергетикой. Будучи также мастером портрета, З. Юсупов создал целый цикл великолепных живописных и графических образов уйгурской интеллигенции, портреты близких и родных. Отличаясь тончайшим психологическим чутьем, удивительным живописным мастерством, теплотой отношения к человеку и природе, его портреты и пейзажи несут зрителю чувство восхищения богатейшим духовным миром человека, чувство восторга перед первозданными и животворящими силами матери – природы.

Творчество Мариса Хитахунова представляет собой неповторимый пример творческого самовыражения «детей войны». Выросший без отца, погибшего на фронтах Отечественной войны, будущий художник на всю жизнь впитал в себя непростой комплекс ощущений ребенка, оставшегося без опоры в семье на фоне масштабной, задевшей всю страну военной катастрофы. Произведения М. Хитахунова, посвященные теме войны, созданные уже намного позже тех пугающих грохочущих взрывами и горьких безвозвратными потерями лет, стали почти хрестоматийными в выражении чувств одиночества и ожидания, веры и прощания, несомыми любой войной в истории человечества. Образ маленького мальчика с полотен М. Хитахунова, так и не дождавшегося возвращения с фронтовых полей своего отца вращает в душу зрителя щемящим сочувствием миллионам детей, выросших, но не смирившихся со своей потерей. Возможно, поэтому так хороши и трогательны иллюстрации М. Хитахунова

к детским книжкам. Ребенок, оставшийся в его душе словно оживает в этих работах озорных и веселых.

Зрелое творчество М. Хитахунова – это и портреты уйгурской интеллигенции и образы любимых народом национальных героев. Происходит постепенное обогащение изобразительного языка. Усвоенные в художественном вузе приемы реалистического искусства усложняются, в живописный строй вводятся яркие локальные сочетания, выразительные цветовые сопоставления, язык становится гораздо более плоскостным, декоративно-выразительным. Искусствоведы считают, что в данных изменениях сказывается влияние «декоративного искусства Востока, чувствуется увлечение Хотанскими коврами, известными тканями Восточного Туркестана. В его изобразительном языке находят место элементы самобытного народного искусства в декорировании изделий; это ярко проявляется в построении колорита произведений, в сложных своеобразных цветовых отношениях, в некоторых элементах рисунков, конструкции композиции» (Гулиев А.)

На примере творчества уйгурских художников Казахстана XX века можно видеть, как своеобразно сочетаются в их искусстве все те тенденции, что были пережиты как в целом советским, так и казахским изобразительным искусством этой эпохи. При этом нельзя не отметить своеобразия синтеза художественных традиций в творчестве уйгурских авторов. Их тяготение к проявлению национального уйгурского всегда наиболее остро, в нем каждый раз чувствуется словно бы лично пережитая боль утраченного, всякий раз оживает гордость за славные события истории или легендарных героев и ностальгия по исторической родине. В своем творчестве М. Хитахунов, как раз один из наиболее «советских» художников уйгурской диаспоры, тоже не избежал всех перечисленных констант.

Возникший уже в период его зрелого творчества интерес к стилистике искусства Востока, навеянный народным уйгурским, средневековым декоративным искусством уйгуров, тому прямое доказательство. Эти колористические, пластические и композиционные идеи для живописца – не просто приемы

синтеза изобразительного и декоративно-прикладного искусства, они для него во многом свидетельство причащения к святым источникам национальной, этнической традиции уйгуров. Нечто вроде посвящения в таинство тайных в знание доступное немногим и от того еще более ценное. Подобное отношение к изобразительным поискам, к синтезу художественных традиций будет сопровождать искания уйгурских художников следующего поколения, и прямо, и косвенно провозгласивших себя преемниками культурного наследия древней Уйгурии – Турфана и Хотана. Однако, это уже будут герои живописи 1990-2000-х годов.

Органично вливаясь в единый отечественный культурный контекст, искусство уйгурских художников старшего поколения отражает общие траектории духовных поисков изобразительного искусства Казахстана XX века, сохраняя при этом национальную самобытность мировосприятия, этнически окрашенную тематику и попытку выражения этнокультурной психологической парадигмы. Устойчивой чертой творчества уйгурских художников Казахстана, проявившейся уже в 1930-1960-е года можно назвать верность национальной культурной традиции, потребность художественно отобразить не только современную им жизнь и быт уйгурского народа, но и воссоздать галерею портретов исторических личностей и героев национально-освободительной борьбы уйгуров.

Своеобразной общей чертой, как творчества «наивного» художника А. Шамси, так и искусства профессиональных мастеров З. Юсупова и М. Хитахунова стал интерес к претворению традиций искусства Востока. Если у А. Шамси, это было преломление традиций народного лубка, то в творчестве З. Юсупова – это уже уроки узбекской живописной школы, где он получил высшее художественное образование, живописные приемы, колористические эффекты П. Бенькова и Р. Ахмедова.

В творчестве М. Хитахунова интерес к искусству Востока проступает через трансформацию традиций миниатюры и «салаховского» сурового стиля, в котором также ощутимы приемы линейности, плоскостной декоративности, свойственной

изобразительной стилистике искусства Востока. Специфика проявления этнического начала в его творчестве весьма проста. С одной стороны национальный характер, мироощущение отчетливо проявляются в самой тематике произведений живописца, в сюжетах и мотивах, самым тесным образом связанных с жизнью уйгурской общины. При этом данная тематика была выражена посредством приемов и принципов русской реалистической художественной школы, особенно в ранний и средний период его творчества.

Исследователи подтверждают: «В годы творчества Хитахунов постоянно находился в состоянии поиска, не переставал экспериментировать в области техники и цвета, искал новые решения в композициях. В последние годы жизни, от сдержанных цветовых решений своих ранних работ художник перешел к более интенсивным красочным сочетаниям, тяготел к большой декоративности своих полотен. В живописи Хитахунова присутствует синтез плоскостных решений, присущих декоративному искусству Востока и объемно-реалистическому искусству. Вооружившись знаниями европейской школы, он в своем творчестве искал связующие пути современного изобразительного искусства с древним искусством настенной живописи Востока и книжной миниатюры» [14].

В какой-то степени можно сказать что, осваивая западный, европейский реализм, способы отражения жизни в формах «самой жизни», уйгурские художники, больше чем живописцы других национальностей тяготели к восточным художественным традициям и приемам в силу их этнической родственности уйгурской культуре и общей укорененности уйгурского менталитета в стабильных неизменных веками ценностных координатах. Эта где-то опосредованная, где-то открыто явленная восточная «компонента» была в некоторой степени опознавательным знаком творчества уйгурских художников, неким признаком их этнической принадлежности. В то же время, сохраненная и отраженная в новых для уйгурского народа формах искусства – станковой живописи и графике данная восточная соотнесенность придавала как уйгурскому искусству XX века, так и в целом искусству

Казахстана XX века ощущение некоей искомой преемственности, чувство опоры на многовековое и богатейшее культурное наследие.

Быстрыми яркими искорками вспыхивающие, то в одном, то в другом творческом произведении уйгурских художников, интерес и притяжение искусства Востока, осознание самих себя продолжателями и преемниками этого великого и великолепного в своих разнообразнейших проявлениях материка восточной культуры постепенно разрастаясь как в сознании, так и в искусстве следующих поколений, дали им мощные импульсы творческого развития.

Вопросы сохранения национального культурного наследия по настоящее время имеют важное значение для этнически многообразного народа Казахстана. Яркая особенность культурного статуса нашего общества – это взаимообогащающее сосуществование разных национальных культурных групп. Этот принцип общей гармонии при сохранении и развитии самобытного искусства разных национальных диаспор характеризует современную культурную ситуацию в Казахстане.

Наряду с казахскими художниками в нем занимают свое место и живописцы, представляющие уйгурскую, украинскую, корейскую и другие диаспоры. Их деятельность во многом способствует сохранению и творческому возрождению богатейшего культурного наследия казахского народа и других национальностей Казахстана. А произведения художников разных национальностей, являющих собой единый народ Казахстана, созданы в общем социокультурном пространстве Казахстана, составляют одну из значимых как в художественном, так и в духовном смысле граней многовариантного отечественного изобразительного искусства.

В эпоху глобализации ни для кого не секрет, что этническое многообразие культур, так называемый мультикультурализм сопутствует культурной ситуации в большинстве стран мира, как Европы, так и Азии.

В нашей стране специфика мультикультурализма обусловлена сосуществованием в ней самых разных этносов, как исторически,

этнически, по религиозным и бытовым традициям близких казахскому этносу, так и прежде весьма далеких, попавших в Казахстан в результате бурных перипетий истории XX века. Однако за прошедшие десятилетия в результате тесного общения национальных групп, общей социальной среды и исторических задач при сохранении этническими группами своего лица, культурной специфики сложилось доброжелательное культурное единение, уважение к другим национальностям, что собственно и отличает культуру Казахстана на современном этапе.

Думается, что, большинство представителей общественности Казахстана самых разных её слоев и срезов, понимает, что это единение и взаимоуважение и есть самое ценное ментальное богатство Казахстана, отражающееся в каждой сфере нашей общей жизни и деятельности. Вне сомнения и то, что благодаря вкладу в культуру Казахстана самобытного творчества каждой национальной диаспоры создается многокрасочная, взаимодополняющая друг друга общая картина богатой отечественной культуры. Особенно это качество культуры Казахстана ценно в современных условиях. В отличие от бушующих в разных странах и на разных континентах идей сепаратизма, культурный мир нашей страны не делится на противоположные враждующие полюса, а напротив, находит интерес в культурном наследии и сегодняшнем дне каждой нации.

Будущее развитие, перспективы культуры Казахстана, в том числе перспективы развития изобразительного искусства Казахстана также лежат на этих путях – углубления взаимопонимания, уважения и взаимного интереса к духовному миру, культурным традициям, самобытным достижениям культуры каждой нации нашей страны. Рассмотрев внимательно и углубленно своеобразие развития живописи уйгурских художников – от честных и трогательных работ её основоположника Авакри Шамси, живых темпераментных и мощных картин Зайнитдина Юсупова до драматичных и пронзительных полотен представителя послевоенного поколения Мариса Хитахунова, можно убедиться в весомости и неповторимой значимости вклада уйгурских

художников в общую картину изобразительного искусства Казахстана XX века.

Богатейший духовный мир, трагическая и славная история, красота национального характера отразились в их искусстве со свойственной этому виду творчества экспрессивной силой и полнотой. Сила творчества этих уйгурских художников, безусловно, в органичном сочетании в их произведениях национального и общечеловеческого. С одинаковой силой звучат в их работах щемяще узнаваемые уникально родные и объединяющие всех нас, присущие каждому человеку чувства – любви к родине и гордости своей историей, безграничного благоговения перед великолепной красотой природы и человека, горести разлук, радости встреч, любви к близким и восторга перед величием мироздания.

Этническое многообразие нашей культуры – это уникальное историческое наследие, выражено в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве в самых разных, обогащающих друг друга творческих проявлениях. Придавая отечественному изобразительному искусству неповторимое своеобразие, эта полиэтническая насыщенность вносит в него богатство многоуровневых граней духовного сознания, наполняет его самыми разными влияниями и импульсами неисчерпаемых уходящих вглубь тысячелетий культурных традиций множества этнических групп, входящих в состав многонационального и при этом единого народа Казахстана.

Примечания

1. История искусств Узбекистана. Рукопись М.И. Швердена. Ташкент, 1957.
2. Воронцов М. О выставке А. Шамси. «Казахстанская правда», 6 марта 1937 года, № 53.
3. Там же.

4. Там же.
5. Гулиев А. Рукопись статьи о творчестве А. Шамси. Стр.12.
6. Там же, стр. 8.
7. Каримова Р.У. Традиционные художественные ремесла и промыслы уйгуров. Алматы, 2005, стр.11.
8. Гулиев А. Этнический дух в творчестве Зайнитдина Юсупова//Памятники истории и культуры Казахстана, 2012, выпуск 8. Алматы. Стр. 155.
9. Селиванова Н. Зайнитдин Юсупов. Жизнь моя – живопись. «Ваш дом», 2011, № 1(40), стр.10.
10. Юферова И. Живописец Зайнитдин Юсупович Юсупов. Ст. в каталоге «Юсуповы. Творческая династия». Алматы – 2003. Стр. 7.
11. Селиванова Н. Зайнитдин Юсупов. Жизнь моя – живопись. «Ваш дом», 2011, № 1(40), стр. 14.
12. Юферова И. Живописец Зайнитдин Юсупович Юсупов. Ст. в каталоге «Юсуповы. Творческая династия». Алматы – 2003. Стр. 7.
13. Гулиев А. Творчество художника Хитахунова // Простор. – 2009, № 5. Стр. 91.
14. Там же, стр. 92.

Синтез художественных традиций в творчестве уйгурских художников Казахстана

Современное изобразительное искусство Казахстана многообразно, многолико. Если раньше в развитии живописи республики всегда можно было видеть одно главенствующее направление, то сейчас на смену ему пришло широчайшее разнообразие стилей, направлений, тенденций.

Свобода творчества полностью пронизала атмосферу искусства. Реализм и абстракционизм, символизм и знаковое искусство спокойно сосуществуют и дополняют друг друга в современной творческой практике. Художники Казахстана успешно работают в русле академической школы живописи, пытаются передать конкретно-чувственную красоту окружающего мира, подвергают его разлагающему анализу в духе постмодернизма, постепенно обретают свой опыт и в развитии новых высокотехнологичных видов искусства. Самые разные художественные традиции, опыт миропонимания древних культур, формальные и стилистические принципы разных эпох и культурных феноменов художники пытаются соединить с современным чувством мира, времени и человека.

Возникающий в результате таких интенсивных поисков многоплановый творческий синтез вызывает подчас такой же непростой эмоциональный отклик, рождает размышления об истоках и смыслах подобных исканий. Синтез художественных традиций становится практически основным творческим методом современного искусства. Вполне закономерно, что каждый живописец, имеющий свою авторскую индивидуальность проводит свой внутренний отбор, кристаллизует собственные пристрастия и по своему интерпретирует их в своем творчестве.

В бурно кипящем творческом котле современного изобразительного искусства Казахстана при всей разновекторности его проявлений все же вырисовываются наиболее общие траектории. Вновь активизируется связь с национальными корнями. Устремленность к истокам, к историческому прошлому становится практически одним из самых объединяющих признаков

всех направлений современного изобразительного искусства Казахстана. Создается парадокс, при котором чем глубже уходят в архаику в поисках собственного языка и модели мира художники, тем более авангардно и ново выглядят их произведения. Первоначала и первофеномены находят свое отражение во всем богатстве художественных модификаций. Генеалогическое древо нации, портреты национальных героев, панорамы исторических событий искушают реалистов, древние знаки и символы, семантика первобытного искусства и зашифрованных писем народного орнамента влекут авангардистов, своеобразно трансформируются самые архаические представления о мире в перформансах, инсталляциях и акциях, исполненных художниками Казахстана.

К этому же приоритету примыкает обострившийся в последние годы интерес не только к собственным корням, но к искусству Востока в целом. Актуальной становится потребность осознать себя в русле этого мощного культурного ареала, понимаемого в самом расширительном плане. Художественные системы Востока оживают и трансформируются в изобразительном искусстве Казахстана как на мировоззренческом, так и на пластическом уровне.

Умение видеть в крохотной частице отражение универсума, потребность создания собственных космогонических мифов-миров, и соответственно знаковость, метафоричность, условность явлены в стройности семантических структур живописных произведений. Затусшеванные европоцентристскими принципами искусства предыдущего периода, они активно реанимируются в искусстве современного Казахстана.

Особенностью искусства Казахстана всегда был и в последние десятилетия становится еще более ощутимым его многонациональный фактор. Наряду с казахскими живописцами, скульпторами и графиками, составляющими ядро национального изобразительного искусства, в республике работают русские, украинские, татарские, немецкие, еврейские, армянские, корейские и уйгурские художники. Их произведения, созданные в общем социокультурном пространстве, составляют одну из значимых

как в художественном, так и в духовном смысле граней многовариантного изобразительного искусства современного Казахстана.

Особой самобытностью, высоким уровнем художественного и духовного осмысления действительности отличается творчество современных уйгурских художников Казахстана. Среди них наиболее примечательно работают такие художники как Абдукерим Иса, Руслан Юсупов, Ашимджан Курбанов. Творческим поискам этих живописцев, разрабатывающих разные версии неповторимого художественного самовыражения, присущи многие общие параметры развития, диктуемые историческими корнями, национальным характером и традициями этноса. При этом личностное мировосприятие, индивидуальное переживание мира, окрашивающее и придающее свой авторский ракурс мировоззрению каждого позволяет искусству уйгурской диаспоры стать одним из сильных и неповторимых островов в многоплановой многовекторной картине современного изобразительного искусства Казахстана.

Абдукерим Иса – один из наиболее самобытных уйгурских живописцев Казахстана. Художник родился в Китае в 1949 году, имеет два художественных образования: среднее – Алма-Атинское художественное училище (1973) и высшее – Алма-Атинский Государственный театрално-художественный институт (1986). С 1976 года – активный участник республиканских, всесоюзных и международных художественных выставок.

Поиски своего особого пути в искусстве, ведущего его к возможности выразить свое мироощущение были начаты А. Исой уже в самом начале его творческой практики. При том, что в ранний период можно было видеть в его полотнах разные жанры и сюжеты, их объединяло единство почерка, где главным был напряженный ритм и экспрессивная эмоциональная выразительность.

В первой половине 1990-х художник полностью определяется с тематикой и главным героем своих произведений. Образ тигра, подсказанный ему генетической памятью, интересом к претворению древних архаических традиций изображения

и одухотворения животных, особой заложенной в нем энергетической силой, нашел в его творчестве многогранное и бесконечно богатое воплощение.

Р. Каримова, исследователь уйгурского прикладного искусства, изучая старинные уйгурские ковры, пишет: «В сюжетных коврах второй половины XIX-XX в. изображаются различные животные, птицы, сценки – иллюстрации к народным сказкам и прочее... Нам встречались великолепные ворсовые, шерстяные, шелковые ковры с изображением идущего или крадущегося тигра, занимающего все центральное пространство изделия. Необходимо отметить, что тигр – самый мощный представитель дикой природы Восточного Туркестана, поэтому его образ запечатлен в различных жанрах местного творчества: сказаниях, песнях, изобразительном искусстве. Животные чаще переданы очень реалистично, но иногда с заметной степенью стилизации» [1].

Сохранив из памяти детства или в отголосках впечатлений от традиционного уйгурского искусства, этот первоначальный образ тигра, тигра Восточного Туркестана – исторической родины уйгуров – А. Иса придал ему совершенно новую, абсолютно иную творческую интерпретацию. Тигр, бывший поначалу для художника неким символическим оберегом из родной семейной среды или национальной культурной сокровищницы, стал для него в итоге почти вселенским символом силы, энергии, свободы.

Иносказание и символ – два главных художественных приема которыми оперирует в создании своего творческого метода А. Иса. С их помощью он создает свой миф о генезисе, динамике и величии мироздания. Превращая один мотив в универсальный знак, он пишет своей тигровой каллиграфией или летопись всего человечества, или своей уникальной жизни. Избранные художником однажды, образы тигра превращаются им в знаки собственного языка, способного выразить и тончайшие движения души, и великую космогонию бытия.

Тигры Абдукерима Исы – это не просто метафора, это пластически, чувственно ощутимый мир живой и огромной вселенской души. Звериный облик, неведомая нечеловечья душа и стать

тигра становятся для художника возможностью выплеснуть на полотно свое чувство универсума. Пульсация, излюбленное слово в названии работ этого живописца, происходит в его творчестве именно на уровне бытия, на уровне высших смыслов существования человека и природы.

Соответственны и используемые Абдукеримом Исой художественные приемы, стилистика его пластического языка. Мону-ментальный размах композиций, словно не признающих понятия края холста, неожиданная гармония контрастных цветовых сочетаний, экспрессивная широта летящего, свободного мазка, апелляции к пиктографической образности и лаконизму искусства каллиграфии создают предельно выразительную и запоминающуюся авторскую стилистику.

Приемы постмодернизма и язык граффити Абдукерим преломляет сквозь призму собственных задач в искусстве и, что самое главное сквозь призму собственных представлений о мире и человеке в нем. Выбранные художником формальные приемы не просто раскрывают его личностное тяготение к универсальным понятиям, но и создают в его произведениях адекватное им состояние. Тигры Абдукерима Исы персонифицируют бремя страстей человеческих, груз возложенных на него самим космосом задач. Тигры-звери, тигры-люди Абдукерима Исы – это и взлет человеческой души к высшим божественным сферам духа, это и возвращение к таинственной сути живого, земного начала нашего реального мира. При этом в его удивительных тиграх-знаках, сохраняющих притягательность пластики и стати животного, нет негативного звериного начала. Внутренняя очеловеченность, и отсюда бесконечность тигров – миров для художника принципиальна.

Соотнесенность художественных приемов А. Исы с постулатами постмодернизма заключается в активности мифотворческой составляющей в его искусстве. Художник не принимая возражений воспринимает себя создателем миров-мифов, более того безоговорочно верит в великий и вечный смысл своих миров. Есть в его мифах сходство с постмодернистской философией и в принципе так называемого «бесконечного самокопирования»

(Ж. Бодрийяр), который может быть применим к постоянному раскручиванию «тигровой» тематики живописцем, и потребности воссоздания новой реальности, напрямую не связанной с реальной действительностью.

Создаваемый объект как искусство прецедента, цитирование как принцип, конечно, не претворены также отчетливо в поисках А. Исы, однако не отрицая схожести своего метода с восточной каллиграфией, вспоминая народные узоры на коврах детства, он все же дает толчок для осознания появления тигровых «узоров» благодаря уже существующему художественному прецеденту. Приоритет текста, как главного объекта постмодернизма (Ж. Деррида) своеобразно претворен в тигровых свитках и каллиграфических «посланиях» А. Исы, где сам художественный образ сознательно превращен автором в некий закодированный Текст, требующий бесконечной интерпретации, вернее даже интерпретаций. Также синкретизм как важный признак постмодернизма проявляется в разных аспектах и уровнях творческой практики Исы. Только, пожалуй, синкретичность А. Исы родом скорее из синкретичности художественных практик Востока, синтезирующих пиктографию в каллиграфию, предельно сближающих картину и сопровождающий её поэтический текст.

Художественный синтез, предложенный Исой, ценен принципиальной и абсолютной свободой авторского самовыражения. Можно говорить на материале его полотен не столько о влиянии граффити, сколько о собственной изысканной пластичности, линейной красоте, совершенно далекой от простой и подчас пошлой разрисовки уличных сцен в его масштабных, размерами действительно почти со стену произведениях. Графическая строгость живописных полотен художника, позволим себе это сравнение, сродни кристальной прозрачности графических решений классической японской гравюры. В созданном этим автором оригинальном творческом методе ему удастся соединить эстетическую изощренность с идеей животворящей природной энергии природы.

Фольклорное начало, контрастность, активность воздействия на зрительское восприятие, легкость и точность движений руки

художника, впечатляюще большие поверхности произведений граффити, пожалуй, может быть ассоциированы с манерой работ А. Исы, однако в последних присутствует заметная доля эзотеричности и эстетизации, резко отличающие его творческие устремления от направления граффити. Хотя подобная ассоциация вполне уместна хотя бы в силу того, что если разобраться, то ведь и граффити по-своему знак, быстрый и резкий символ урбанистического контекста.

Можно говорить об ассоциациях с каллиграфическим письмом, но, пожалуй, и здесь творческая натура Абдукерима находит свой собственный почерк. Каллиграфия, иероглиф для него не просто образ, не просто пиктограмма, а скорее первая, гениальная попытка человечества попробовать себя в художественном преобразовании мира, воссоздании его на бумаге или шелке, в свитке или на холсте. Безусловно, активный синтез художественных традиций, более того творческих принципов и ракурсов мировидения предельно обострен в творчестве А. Исы, но эта острота и утонченность придает его поискам, возможно, даже большую художественную изощренность чем способен понять и оценить современный зритель. Вступая своей живописной версией о мире и мироздании в диалог с традициями генетических предков – древних уйгурских художников, с импульсами мировой сокровищницы искусства А. Иса словно бы подтверждает свою концепцию искусства как пути познания. Путь познания для него – это путь познания облеченный в специфические визуальные формы. Тигры Абдукерима – это символ, возникший из стихийных сил природы, но перешедший в живописных полотнах в некий знак, иероглиф культуры.

Осмысленные с позиций человека-творца, наделенные смыслом, значением и эмоцией, его тигры в то же время несут в себе таинство, красоту, силу и свободу неведомой, нечеловеческой души. Олицетворяют вечную загадку и имманентную гармонию мироздания. Возможно, и ту сторону нашего общего с природой бытия, расшифровать которую окончательно нам не дано.

Образ тигра как знак в творчестве художника многогранен, и при кажущейся повторяемости мотива в его полотнах нет

ощущения однообразия, напротив его мир вовлекает в активный процесс проявления самых разных ассоциаций. То, замерев как группа сфинксов, то замкнувшись в геральдическую композицию, то выстроившись в стройный статуарный ряд подобно скульптурам буддийских храмов, то вдруг застыв в гротеске восточного театра теней, его тигры молчаливо повествуют, предупреждают, предсказывают.

Пытаясь найти свой канон в изображении тигров, А. Иса тем самым как бы канонизирует их, создает свой новый собственный культ и канон. Эта тяга к идее культа в современной культуре сигнализирует о потребности в вере в нечто, стабильное, надежное, истинное и могущественное. Подобные трансформации в мировом искусстве нашего времени актуальны и достаточно обусловлены. Искусство XX века развивается по траектории от человека к среде, от антропологии к онтологии и творчество А. Исы по своему вписывается в данную траекторию.

Подчас возникает странное ощущение, что его тигры соединяют небо и землю, замыкая, космизируя пространство холста. Художник добивается подобного впечатления всеми подвластными ему изобразительными средствами. Выразить высший космизм бытия, причастность земного природного мира – космическому небесному через образы исполинских тигров, кажется подчас основной, идеей-фикс этого художника.

Композиционно – чаще всего его тигры – исполины, упирающиеся головами в верхний край полотен, а лапами попирающие нижнюю кромку картины. Колористически – абстрактный белый фон, ирреальность золотых полос на нем как бы подразумевает их расположение между небом и землей. Все это придает произведениям словно бы некий высший астральный смысл, причастность к небесным явлениям. Золотой и синий – также постоянно варьируемое цветовое сочетание в его полотнах – это снова апелляция к некоему высшему божественному началу.

Мифотворчество, ставшее в какой-то период важным фактором в творческой практике казахстанских живописцев, остается с Абдукеримом практически навсегда, постепенно перейдя из приема в основу его творческого метода. Вызывая в сознании

зрителя константные ассоциации с первотворением, интерпретируя образы своих тигров как архетипы и первофеномены, художник тяготеет к абсолютизации в одной идее максимума образов. Сводя бесконечное богатство мироздания к абсолюту, он создает некий новый собственный миф, замыкая им свою реальность.

Одним из авторских приемов А. Исы становится ассоциативная энергия, вернее потребность высвобождения избыточной энергетики природы через художественный образ. На глазах зрителя в фигурах этих мощных животных словно пробуждается человеческое сознание, возникает разум, отождествляемый художником с единым разумом земли. Кажется, что древний генетический анимизм, одухотворявший в глазах наших предков все живое вокруг, вдруг воплощается в этих существах, глядящих с полотен мудрыми, таящими отгадку всех тайн вселенной глазами. Или вдруг вся композиция обращается орнаментом, ритмичным узорочьем или превращается в зашифрованные каллиграфические письма о сущности и существовании вселенной. Художник словно играет с нами, представляя своих тигров, знающими некую тайну, истину нам неведомую.

А. Иса кажется почти фанатично увлечен идеей раскрутить на образе тигра процесс превращения художественного рисунка в знак, рисунка в каллиграфию. Он использует основные символически прочитываемые цвета, черный, белый, красный, синий, золотой и прибегает к самым разным, но почти всегда иконографическим выработанным в культовой практике вариантам композиций – геральдике и игре модулей, ассиметрии и ритму орнаментики. Таким образом, он как бы подчеркивает свою сакрализацию тигра и тот контент, что закладывает в его образ – двуединство человеческого бытия и познания – двуединство элементов чувственного и рационального. Все же при том, что подобный знаковый подход, представлен им не впервые в искусстве Казахстана, вспомним А. Сыдыхана, Б. Бапишева, К. Ахметжана, нужно признать его авторское своеобразие, художественную уникальность и духовные открытия.

Вопрос синтеза художественных традиций остро обозначен в творчестве А. Исы именно на уровне сочетания и игры изобразительного и орнаментально-декоративного способа интерпретации действительности. Трансформация образа тигра в каллиграфический знак, организуя композицию в некий подчас орнаментальный узор, автор демонстрирует свое стремление наполнить произведение сложным семантическим контекстом. Реально вполне декоративные черно-белые полосы тигровой шкуры становятся в живописных вариациях художника почти магическим узором. Изгибая и разворачивая, приближая и удаляя от зрителя этот витиеватый узор, он добивается его практически орнаментальной завершенности, то есть в очередной раз превращает своего героя или героев в знак, символ бесконечности и красоты этого мира.

Изобразительный язык, избранный, а вернее созданный А. Исой, характерен подчеркнутой графичностью, он отточен и предельно лаконичен. В основном варьируются два-три цвета, скорее локальных, чем живописно нюансированных. Главный акцент выразительности дается силуэтной линии, контуру и даже линии тигровых полос по-своему превращаются в условные вибрирующие линейные живые узоры. Повторяемость мотивов переходит в повторяемость тигровых полос, которая в свою очередь переходит в повторяемость контуров и ритмов. В итоге создается образ в заметной степени схожий по своему художественному методу с методами народного декоративного искусства, но при этом сугубо индивидуальный авторский.

Художник вытаскивает из народного искусства свои основные принципы, но подвергает их столь активной, столь мощной трансформации и преувеличению, что в новом качестве они превращаются в инновационные захватывающие воображение зрителя впечатляющие картины. Волнующие автора идеи величия природы, её могущества и первичной значимости во Вселенной, одухотворенности природы и зашифрованности в ней всех основных тайн творения и бытия заставляют его всматриваться в предпочитаемый им образ тигра словно бы под микроскопом, в огромное увеличительное стекло.

Своеобразный культ тигра художника А. Исы, его тигровая каллиграфия подчеркнута многозначны. В ней находят отклик отголоски языческих верований, философских и мистических учений средневекового Востока, но подчас очень остро отзываются и настроения новейшего времени, оттенки всех рефлексий и сомнений человека XX столетия, казалось бы, подчинившего себе природу. Об образ этого могучего зверя, вздыбившего холсты живописца, словно бы разбиваются все его утраченные иллюзии и былая абсолютная гордыня. Свободное и сильное животное, сохранившее свое гордое естество становится как бы символом, знаком разума Природы, который мы в себе утерjali. Есть своеобразное кредо, которое внедряет своими полотнами в сознание зрителя художник. Он звучит, вероятно, так – между природой и культурой нет равенства, но есть тончайшее равновесие. В его искусстве, как извечно на Востоке, культура и натура не находятся в оппозиции, они взаимопроникаемы, сгармонизированы. И, возможно, поэтому его тигры воспринимаются как древняя основа, как некий давно забытый природный смысл иероглифа, буквы живого языка природы. Этот чувственно осязаемый символ, вмещающий интеллектуальный и эмоциональный опыт, мистический и духовный смысл познания, художник обыгрывает на все мыслимые лады, вовлекая и зрителя в свои ментальные игры.

И все же тигр Абдукерима, по своему, очеловечен. Это, конечно не тигр басни, скорее, тигр эпоса и мифа. В их лицах, или скорее мордах, в позах, положениях гибких тел ощущаются почти человеческие чувства – гордости, силы духа, божественного предназначения. «Удивительно как художник чувствует характер, повадки, состояние животного и передает это в условном ритме струящихся линий, легко и непринужденно сплетая все в целостную композицию. Головы тигров хочется назвать лицами, умудренными большим жизненным опытом, психологически характерными, они изображены как священные животные. ...Энергичные в стремительном движении в отвлеченном бездонном пространстве или старчески умудренные тигры возлежат как вечные горы, картины воспринимаются космическим

пейзажем с какими-то вселенскими всполохами энергии, волнами вечности» – пишет искусствовед В. Бучинская в статье к каталогу – альбому о творчестве А. Исы [2].

В творчестве А. Исы очевидна динамика воплощения излюбленного образа. Тигр, бывший поначалу добрым тигренком из бабушкиной сказки или кокетливой кошечкой из воспоминаний о бархатных коврах детства, претерпевает бесконечные трансформации в полотнах художника. Первые опыты работы художника в «тигровой» тематике уже отличались ощущением первозданной красоты бытия. Возможно, в них было больше ощущения волшебной сказки, детской памяти, претворялись воспоминания о прекрасных благоуханных садах, где бродят тигры с индивидуальными характерами, пульсируют полные соков растения и поют птицы невиданной причудливой красоты. Это был период активных поисков, опыты в трансформации фольклорного лубка или неопрIMITивизма, переноса приемов сценографии в станковую живопись и осмысления лаконичных почти графических приемов в крупных композиционных пространствах. Нужно сказать, что Абдукериму удалось найти свой путь и свой подход к передаче своих идей в живописи, масштабный и многозначный.

Тигр для него и в его интерпретациях – это одновременно зверь и даже бог, природное начало или воплощение космического пространства, бесконечное небо, где высвечены мириады миров. Кажется непостижимым, но, по сути, живописцу удастся через знак тигра отобразить безграничное многообразие видимого и невидимого мира, передать свою веру в высший разум и вечную красоту. Путь познания, прочерченный творчеством уйгурского художника Казахстана А. Исой – это путь от наивной первозданной чистоты ощущения к философии, работе мысли, сознания, страстного чувства, от детской фольклорной потребности творить к осознанной потребности творить изысканно и точно, ежеминутно помня о функциональности и эстетике мироздания.

В подобной позиции можно видеть одну из качественных констант современного изобразительного искусства Казахстана,

кстати, совпадающую с единой траекторией мировой художественной практики нашего времени. Она заключается в тяготеции нынешних творцов к отображению и, тем самым, обретению всего немислимого многообразия окружающего мира через принципиально избранный единственный мотив. В этом процессе может заключаться и некая фетишизация, и в то же время предельный осознанный аскетизм творческой позиции.

Тенденция синтеза художественных традиций и стилистических импульсов отчетливо занимает ведущее место в современном творческом процессе. Творчество уйгурских художников Казахстана, в том числе живопись А. Исы предлагает своеобразный, предельно художественно отточенный вариант сочетания стилистических принципов. Кардинальной составляющей его особенной трансформации культурного наследия, закономерно является мифологема Востока. Она включает как содержательный аспект – фольклорный образ тигра, как могущественного и сильного тотема, так и формальный – интерпретация принципов каллиграфии, условность формы, метафористичность.

Взаимодействие художественных и ментальных импульсов Востока с творческими идеями Запада в живописи А. Исы лежит в плоскости сочетания посылов, казалось бы, несочетаемых хронологических пластов. Древние и средневековые художественные и сюжетные наработки Востока этот автор сочетает с инновационными опытами западного искусства XX столетия.

Найденный и выбранный из восточного культурного контекста мотив трансформируется им на западный лад, претерпевая масштабное гиперболистическое преувеличение, становясь неким активным фетишем, наподобие бытовых фетишей поп арта. При этом, необходимо отметить принципиальное отличие произведений А. Исы по своему смысловому аспекту, для этого художника глубоко важна содержательная сторона его полотен, пусть и выраженная в чисто символическом, знаковом варианте. Отличие, заключенное в данном ракурсе, возможно, говорит о принципиальной соотнесенности творчества А. Исы не с современной субкультурой, а с тяготением к некоему эзотерическому элитарному берегу культуры.

Специфика проявления начала декоративности в творчестве художника также находится на стыке западных и восточных импульсов. Главным аргументом живописца становится ритм, чья роль в полотнах доведена почти до апофеоза. Затем резкому напряжению подвергается цвет, чья активность также доводится до предельного звучания, как в имманентном, так и в контрастном выражении. Заслуженно высокую оценку получило творчество Абдукерима Исы в международном художественном контексте. За экспозицию групповой выставки галереи «Мын ой» вместе с другими участниками был награжден золотой медалью на выставке «Азия Арт» в Ташкенте (1995). Представив свои произведения из серии «Тигровой каллиграфии» на Международной выставке «Мир искусства и культуры» в Каннах в 2005, где были показаны работы выдающихся художников со всего мира, он получает Золотую медаль по категории «Живопись». Эта высокая награда стала для художника подтверждением выбранного им творческого пути, верности своим собственным пластическим поискам.

Подчас титаническому упорству в создании собственного художественного мифа и потребности к воспарению к универсальным смыслам бытия, свойственным Абдукериму Исе, противостоит мягкий фольклорный ритм биения художественного сердца Ашимджана Курбанова. Если, знакомясь с работами Абдукерима Исы, зритель оказывается в мощном водовороте первозданных страстей, очарованный зримым прикосновением к таинству мира «вершин и начал», то, попадая в картину мира, нарисованную Ашимджаном Курбановым, он может вновь почувствовать прелесть теплого и узнаваемого земного человеческого быта.

В этом творчески насыщенном пространстве ярко проявляется общая устремленность художников к собственным корням и истокам, потребность осознания себя в контексте единой традиции искусства Востока. В произведениях уйгурского художника Ашимджана Курбанова с удивительной непосредственностью и мягкой изысканностью представлены эти основные приоритеты современного искусства Казахстана. Увлеченность художника

искусством Востока во всех его проявлениях во многом связана с личной биографией А. Курбанова. Родившись в Ташкенте в 1957 году, он провел ранее детство в этом солнечном южном городе, где всегда отчетливо чувствовалась особая пряная, пестрая и красочная прелесть восточного быта, живой культурной традиции. Недаром именно о Ташкенте написала свои знаменитые строки, эвакуированная из Ленинграда в военные годы замечательная русская поэтесса Анна Ахматова: «Шехерезада идет из сада... Так вот, ты какой, Восток».

Восток вошел в душу будущего художника и по праву рождения в уйгурской семье, где традиции национального быта свято соблюдались. В 1961 году вместе с семьей родителей Ашимджан вернулся на родину в Жаркент, впечатления и воспоминания, о котором до сих пор питают творчество художника. С 1994 года живет в Алматы.

Во время обучения сначала в Алматинском художественном училище им. Н.В. Гоголя, которое Ашимджан окончил в 1976 году, а затем в Ташкентском театральном-художественном институте им. А.Н. Островского (год окончания 1981) молодой живописец смог не только получить серьезные профессиональные знания и навыки, но и окунулся в активную творческую среду, где витали идеи воплощения в искусстве народного духа, национальной самобытности. Творчество Ашимджана Курбанова изначально синкретично, как всё, что имеет в своих истоках подлинно народную, традиционную культуру. Возможно поэтому, Ашимджан успешно работает в двух видах искусства – в станковой живописи и декоративно-прикладном искусстве.

Эти сферы деятельности художника позволяют ему создать многогранный и многомерный мир, где с искренней непосредственностью он запечатлевает свою тему, раскрывает свое главное кредо в искусстве. Его позиция в искусстве, и соответственно в жизни основана на началах позитивизма, гармонии, эстетике формы и нравственных началах. Извечная оппозиция добра и зла в творчестве Ашимджана поворачивается абсолютизацией добра как главного жизненного постулата.

Трогательно мягкий, по-детски исполненный добротой, мир героев Курбанова вырастает из микроклимата махалли, маленькой восточной деревни или квартала, знакомого каждому жителю южного Казахстана и Средней Азии. На протяжении жизни нескольких поколений люди живут здесь в близком повседневном общении, разделяя все свои радости и горести. Знающий этот мир не понаслышке, а по собственным корням, с детской непосредственностью выписывает художник своих героев, кузнецов или тыквянщиков, горшечников или портных.

В мягком фольклорном ритме биения художественного сердца Ашимджана Курбанова оживает его страна чудес, где как идеал существует нравственно чистый и красивый мир его героев. Тихая созерцательность настроения, медитативная сосредоточенность его полотен создается замедленной музыкой жестов и поз его персонажей, ритмом их наклоненных голов и внимательно спокойных взглядов. Это погружение в себя, в свою память, в память собственного народа помогает художнику вынести в наш сегодняшний день нетленные истины – право человека на добрые чувства и спокойную радость жизни. Используемые им приемы наивного фольклорного искусства адекватны его художественной идее восточной притчи. Кстати здесь выглядят и стилизация под народный лубок, и мягкий, легкий гротеск, и выбеленный солнцем колорит, и угловатая плавность контурного «детского» рисунка.

Своеобразная особенность восприятия человека отчетливо прочитывается в живописных работах Ашимджана. Человек в полотнах Курбанова – это практически всегда человек ремесла, человек, что-то умеющий, чему-то обученный. Чем бы ни занимался человек в картинах художника, кем бы он не предстал перед зрителем – юношей-прицеловом или стариком-горшечником, девушкой, идущей по воду, или женщиной, выпекающей лепешки в тандырной печи, он всегда является представителем культурной традиции. Причем эта, подчеркнутая окультуренность человеческого персонажа в интерпретации Ашимджана принадлежит именно сфере народной культуры, являет собой срез народной культурной традиции уйгуров.

Культура и природа в картинах А. Курбанова, запечатлевших человека на фоне условных холмов или деревенских домиков, растворяются, взаимопроникают друг в друга. Во многом здесь трансформируются гены предков, гены оседлых поколений культивировавших идею природы, окультуренной человеком. Отсюда и то, мягкое, но очевидное предпочтение культурному началу и в человеке и в природе, внутреннее спокойствие, гармония души человека с собой и с миром, согласия души с вековыми устоями жизни. Нравоучительность восточной притчи и мораль народной сказки, где герои живут одновременно в реальном и в сказочном мире чудесных фантазий, прорастает сквозь изящную ткань живописных плетений. Настоящее в живописи Ашимджана прорастает памятью о прошлом, а прошлое оживает сохранением традиционного образа жизни и народных профессий, повторением извечных обычаев, узнаваемых примет жизни.

Изобразительный мир Ашимджана кажется построен как традиционное лоскутное одеяло, где пригождается всё и роскошные кусочки старинного бархата, и обрывки выцветшего старого сатина. Увиденные внимательным глазом живописца эти «кусочки» – сюжеты и мотивы, символы и метафоры, мелодии и ритмы – обретают новую эстетическую выразительность, и старая сказка становится новой реальностью живописи. Используемые живописцем приемы наивного фольклорного искусства адекватны художественной идее восточной притчи или сказки. Кстати здесь выглядят и стилизация под народный лубок, и мягкий легкий гротеск, и выбеленный солнцем колорит, и угловатая плавность контурного «детского» рисунка. В этой игре в «детскость», есть, безусловно и отзвуки артистично привлеченных традиций неопримитивизма. Художник убедительно синтезирует в своих полотнах стилизацию под восточную миниатюру с её плоскостностью, линейной гибкостью, даже собственно привлекает мотивы и образы, весьма схожие с прототипами миниатюры.

Его ловцы птиц на фоне плавных холмов под круглым солнцем в окружении условных нежных цветов, старые мудрые тыквянщики, задумчиво и трогательно застывшие в своих мастерских, гибкие девушки с глиняными кувшинами, идущие по воду, живут

словно в восточной сказке и во многом это ощущение создается именно стилистикой. Синтезируя, удачно сочетая в своих формальных поисках приемы неопримитивизма и принципы восточной миниатюры А. Курбанов добивается создания своего узнаваемого художественного языка.

Плоскостное пространство живописных полотен современных художников – тот факт, к которому давно привыкли и зрители, и специалисты – отмечен своеобразным качеством в полотнах А. Курбанова. Это не плоскостность текемета или сырмака, это даже не плоскостность покрытой пиктографическими рисунками скалы, так увлеченно трансформируемые в живопись казахскими художниками, это скорее достаточно ощутимая и примечательная плоскостность стенописи. Она проявляется в картинах Ашимджана несколькими дополняющими друг друга ипостасями, а именно особой интерпретацией основных выразительных средств живописи – композиции, колорита, фактуры, контурной линии, живописного пятна.

Среди композиционных решений, отсылающих к фресковой живописи, художник избирает резкую, даже гротесковую укрупненность фигур главных героев, вносящую монументальное начало в образное решение. Её дополняет ясно читаемый линейный ритм антуража, тоже построенный на сочетании крупномасштабных пятен холмов, деревьев, домов, предметов народного быта. Вытянутые пропорции плоскостно трактованных фигур, их наклоненные головы, словно не вмещааясь в пространство полотна, всегда почти соприкасаются с верхним краем картины. Подобный композиционный прием на свой лад возвеличивает персонажей, придает им почти сакральный вид, закрепляя за ними ощущение образа вечных странников, божьих людей на этой теплой человеческой земле.

Условность стенописи возникает в живописи Ашимджана Курбанова в силуэтной трактовке фигур, подчеркнутой неизощренности почти прямо, лишь с легким наклоном очерченного контура широких халатов героев, в широкой ровности то гладкого, то фактурно вздыбленного мазка. Усиливается графичность общего рисунка, декоративность цветового решения,

что способствует стягиванию образа в символ. Ассоциации с настенной живописью подчеркивает и изблюбленный художником колорит, где в мягкой мелодии цветовых сочетаний постоянным рефреном звучит напев белил. Неизменные вкрапления белого цвета отсылают сознание к изначальной белизне стены, её гладь, прохладе и может быть ожиданию цвета.

Истоки достаточно непростой связи живописи А. Курбанова с искусством фрески также могут быть неоднозначными, здесь возможно работают и гены оседлого, поколениями живущего в домах народа, воспоминания о росписях пещерных храмов Дунхуана, косвенными наследниками которого ощущают себя уйгурские художники, индивидуальные предпочтения и навыки художника, окончившего в Ташкенте факультет монументальной живописи.

Еще одной стороной творчества Ашимджана Курбанова является его работа в сфере народного декоративно-прикладного искусства. Расписанные им в фольклорном стиле или в русле традиций восточной миниатюры, тыквянки сочетают в себе очарование природы и культуры. Его тыквянки, изысканные или гротескные, наивные или утонченные, продолжают и развивают одну из древнейших традиций уйгурского прикладного искусства.

Исследователь Р. Каримова пишет о современном продолжении традиций уйгурского прикладного искусства: «С тыквой-горлянкой Х.Курбанов начал работать в конце 80-х годов. Первоначально в оформлении изделий он использовал природные формы, традиционную технологию обработки и расписной орнаментальный декор. Позднее художник начинает смело экспериментировать: осваивает технику процарапывания узора, сквозной ажурной резьбы, сюжетных композиций, начинает использовать вспомогательные материалы (дерево), пытается воскресить старую технологию» [3].

И еще: «Вдохновляет художника тематика насыщенной победоносными и драматическими событиями история уйгуров, её легендарные герои и героини, любимые сельские мотивы. Чтобы быть правдивым в отображении, он изучает специальную

историческую литературу об уйгурах, описания и изображения восточнотуркестанской городской и сельской архитектуры, национальной одежды, утвари» [4].

Человек, будучи основным героем произведений художников на протяжении многих веков, все же остается или предстает разным, раскрывается новыми неожиданными или вечными узнаваемыми гранями в творчестве наших современников. Для Ашимджана Курбанова человек, несомненно, – главная и любимая тема творчества, ведь даже природные объекты – тыквайки, автор без устали, с неиссякаемой фантазией превращает в галерею портретов – сказочных и живых, притчевых и знакомых. Фольклорная антропоморфизация природы трансформируется в его искусстве творческим методом, к которому художник обращается как приему и принципу трансформации народной традиции.

Есть любопытная разница в передаче А. Курбановым образа человека в живописи и в искусстве декоративной тыквайки. Герои его живописных полотен – почти всегда созерцатели, их мысли отрешены от мирской суеты, мечты словно зовут их к идеальным мирам. Это существование в мягкой грезе усиливает поэтическую интонацию, создает в картине настроение возвышенной идиллии. Даже представители вполне земных профессий в его живописи – в глубине души романтики, мечтатели и странники. Разреженная атмосфера покоя, отсутствия мирской суеты царит вокруг них. Тогда как в образах человека, переданных в тыквайке, художник часто прибегает к гротеску, причудливо, фантастично сочетая изобразительные и декоративные элементы. Контраст между увеличено выписанными глазами и декоративно трактованными элементами одежды, придает его персонажам подчеркнутую живость в то же время своеобразную карнавальность, сказочность. Через их оживленно переданные взгляды, утрированные черты художник подчеркнуто стремится очеловечить маленькие тыковки.

И в живописи, и в прикладном ремесле, создавая образ человека, Курбанов идет по пути фольклорной художественной условности, но при этом отчетливо различает два разных её

направления. В живописи художника влечет поэтическая интонация народных легенд, романтических дастанов, а в прикладном искусстве он предпочитает притчевую, сказочную стезю. В любом случае истоки его вдохновения родом из фольклорной сокровищницы, фольклорной традиции, обыгрывая, синтезируя её импульсы, этот автор создает свой многогранный образный мир.

Привлекает богатство неутомимого воображения художника, мастерство и сложность технического выполнения этих разнообразнейших изделий. В природных органических формах тыквянок резьбой и росписью Ашимджан пластически визуализирует мир человеческой культуры – красавиц, идущих по воду, батыров и ханов, усатых джигитов и гибких танцовщиц. Порой, кажется, что эти герои сошли с его полотен, обретя теплую плоть маленькой тыковки, для того чтобы поддержать мысль художника о близости человека и окружающего его мира, единой основе культуры и природы.

Одними из первых опытов Ашимджана Курбанова в росписи тыквянок были росписи на мотивы средневековых жанровых сцен по черному лаковому фону в стиле миниатюрной живописи. Утонченные и изысканные подобные работы продолжали одну из древнейших народных традиций многих восточных культур – лаковой росписи. Постепенно в творчестве художника происходит авторская трансформация работы над тыквянками. Присущий ему интерес к человеку заставляет его видеть в природных формах знакомые силуэты и, дорабатывая природные предметы резьбой, тонировкой, он превращает выросшие на огороде чудеса природы в художественные чудеса.

Интересно наблюдать причудливую условность созданного им идеального мира, объединяющую картины и тыквянки А. Курбанова. В обеих сферах проявления художественного дара Ашимджана главенствует приоритет идеала. Герои его живописи, будто просто обитатели уютной уйгурской махали или утонченные, восточные влюбленные, словно вышедшие из преданий о Лейли и Меджнуне, из легенд о Ширин и Хосрове, настроены на позитивный лад утверждения в жизни ценности человеческого тепла,

душевной гармонии. Ощущение легкого оттенка задумчивой грусти, мягкого раздумья только усиливает присущую им мелодию лирической песни. Души его героев не охвачены смятением перед жизнью, в них живет приятие разных её полюсов и четкое очерчивание своего берега – берега добра и красоты.

Ностальгия А. Курбанова позитивна, идеализация уйгурского народного быта сродни неспешному рассказу народа о самом себе, с присущими ему сюжетами из своей повседневной жизни и вкусами к народному лубку. Герой живописи Ашимджана удивительно однороден, мы словно узнаем в бородастых дедушках, сидящих на поваленном дереве у глинобитного дома вчерашних бравых поваров с казанами золотистого плова, веселых продавцов птиц и задумчивых торговцев тыквами или юных мальчиков – ловцов птиц на весенних холмах. Но даже если это не один человек, которого зритель наблюдает в разные периоды его жизни и за разными занятиями, то всех их воедино связывает родственное чувство причастности к одной общности, к одной национальной традиции быта и миропонимания. Укорененное в национальном чувстве мира, художественное восприятие А. Курбанова позволило ему создать ясную и привлекательную картину мира, населить её людьми, исполненными нравственных идеалов и благородных чувств, наполнить теплом человеческих отношений.

Каким же становится человеческий идеал А. Курбанова в материале тыкванок? Природный объект словно настраивает художника на более сказочный, подчас гротескный или игривый, но иногда даже и на серьезный исторический лад. Его куклы – тыквянки – не игрушки в прямом смысле этого слова, это как бы память о народном быте, сувенир и символ живой культурной традиции. Этнические элементы одежды, украшения, аксессуары, орнаментика сочетают этнографическую достоверность и художественную непринужденность.

Своеобразным, но все же идущим из глубин восточной традиции создания художественной игрушки становится умение автора придать облику своих персонажей социальную или индивидуальную характерность, подчеркнуть в их лицах неповторимое

выражение чувств или настроений. Куклы – тыквянки также заняты повседневными заботами – принцессы выходят на прогулку, деревенские девушки собираются за водой, дервиши, грустят о бренности мира, а легендарные девы-воительницы.

Еще одну грань художественного освоения мира представляют резные тыквянки, выполненные как многофигурные композиции по мотивам дворцов и замков, танцев и ритуалов. Выполненные в непростой технике резьбы, с использованием тонировки цветом, покрытия лаком тыквянки представляют своего рода авторское ноу-хау А. Курбанова, выросшее на почве древней восточной традиции.

Необычным для духа игрушки становится привлечение художником важных и дорогих для народной памяти сюжетов – исторических, культурных – священные пещеры, битвы, легендарные герои и героини. Переводя, таким образом, значение этого предмета прикладного искусства на более высокий значимый срез, художник как бы подчеркивает важность сохранения традиции и возможность вживания историко-культурных артефактов в современную повседневную жизнь. Попадая в картину мира, созданную картинами и тыквянками Ашимджана Курбанова, каждый современный человек может почувствовать прелесть узнаваемого человеческого быта, ощутить запахи родной земли, вспомнить спокойную радость простого и теплого общения с друзьями и соседями. С картинами Ашимджана мы словно возвращаемся в наше прекрасное детство, где как будто ничего не изменилось. Время словно остановилось в них на цифре вечности или плавно движется по кругу, повторяя каждым своим витком как в сказке уроки добра.

Характерной особенностью синтеза художественных традиций, разрабатываемых А. Курбановым, как и в творчестве других уйгурских художников, становится приоритет, отдаваемый им самым разным проявлениям традиций искусства Востока.

Причем, если в искусстве А. Исы или в произведениях Р. Юсупова зритель может видеть опосредованное влияние западных художественных импульсов XX века или блестящее владение принципами русского реалистического искусства и даже

внимание отдельных черт контемпорари арта, то в творчестве А. Курбанова Восток во всем своем многообразии остается единственной любовью и творческой привязанностью. Восток уйгурской культурной традиции и Восток средневековой миниатюры, Восток народного ремесла и Восток настенных красочных росписей, Восток традиционных тем и метафорической условности. Через красоту живописи, декоративное чувство цвета, плавность линии, мягкие ритмы природных объемов тыкванок и их стилизованную восточную узорность Ашимджану Курбанову удается передать вечные и непреходящие идеи красоты и добра в человеческой жизни. Основная интонация его произведений мягкая лиричность, теплый юмор привносят в современное изобразительное искусство теплоту восточной традиции мироощущения.

Житейская, нравственная, духовная мудрость героев Ашимджана Курбанова подана им в той самобытной художественной манере, где царят изящество и изысканность, где самые глубокие философские понятия выражены в эстетически завершенной форме. И что же это, как не реальное продолжение традиции искусства великого Востока?

Творчество Ашимджана Курбанова представляет самобытный и узнаваемый художественный мир, где продолжают и развиваются традиции уйгурского искусства. Нельзя не сказать об активном участии А. Курбанова в художественной жизни Казахстана, участии в республиканских и зарубежных выставках. Он является постоянным участником выставок уйгурских художников Казахстана и Центральной Азии. Интересную роль для творчества художника и в качестве пропаганды искусства Казахстана за рубежом играет участие А. Курбанова вместе с такими известными художниками Казахстана как Аскар Есдаулетов, Руслан Юсупов в «Мастер-классах» Международного фестиваля искусств в Санкт-Петербурге в 1999-м и 2000-м году.

Увлекательная атмосфера творчества, где были представлены все виды современного искусства, включая кино, балет, музыку, дизайн, фотоискусство, живопись стала для художника благодатной почвой новых творческих находок. Общение с коллегами

из разных стран Европы, Азии, Америки стало хорошим импульсом для его творчества. Заслуги художника А. Курбанова признаны, ему присуждена премия Клуба уйгурских меценатов «Ильхам» 2005 года. Его самобытные работы интересуют зрителя как в нашей стране, так и за рубежом, в настоящее время они находятся в музеях Казахстана, частных коллекциях США, Германии, Японии, Франции, Швеции и других стран мира.

Изобразительное искусство каждой этнической группы в Казахстане представлено разными интересными творческими индивидуальностями, сохраняющими при этом достаточно тесную внутреннюю духовную и содержательную близость. Особенностью творческой практики уйгурских художников Казахстана является наличие большой и серьезной группы живописцев, очень разных по своим творческим поискам, как пластическим, так и ментальным. Сохраняя свою непререкаемую общность в русле единого тяготения к осознанию собственной национальной идентичности, каждый из них идет сугубо своим путем, обретает свои находки и открытия.

Высокий профессионализм и уникальное индивидуальное переживание мира отличает творчество талантливого уйгурского художника Руслана Юсупова. Одной из его сильных сторон можно назвать артистическое владение принципами и приемами реалистической живописи. Свободное умение писать в соответствии со строгими законами реализма – академический рисунок, передача пространства, моделирование объема, цветовые отношения – позволило художнику перейти к расширению возможностей своего живописного языка. Его впечатляющие признаки – напряженная экспрессия цвета и фактуры, особая вибрирующая токами жизни динамика композиции.

Творчество Р. Юсупова также примыкает к тенденции, трансформирующей в живописи художественную традицию, культурную память Востока. Синтез художественных традиций, обозначенный в живописи А. Исы, А. Курбанова резким изменением векторов от реалистического письма к символическому, условному, декоративному, в его искусстве идет гораздо более сложными тонкими путями. Родившийся в 1950 году в семье

известного уйгурского художника, Зайнитдина Юсупова, Руслан с детства был вовлечен в атмосферу творчества. Произведения его отца, отличаясь удивительным живописным темпераментом, отражали окружающий его мир как в зеркале творческого преобразования, будили мысль. Поздно получивший профессиональное образование, окончивший Ташкентский театрално-художественный институт в возрасте 42 лет, отец Руслана – Зайнитдин Юсупов, был художником от Бога. С любовью и достоверностью он запечатлел в живописных полотнах родные и близкие лица друзей и представителей уйгурской интеллигенции, писал пейзажи, одухотворенные живительной силой природы. Родной брат Руслана – Шухрат Юсупов, тоже пошел по творческой стезе, став архитектором, спроектировавшим многие инновационные архитектурные проекты в Астане, Атырау, других городах Казахстана.

Художественное образование, полученное Р. Юсуповым также способствовало развитию высоко профессиональных качеств в его творчестве. Окончив в 1970 году Алма-атинское художественное училище, молодой живописец не останавливается на достигнутом и идет по стопам своего отца. Продолжив обучение в Ташкентском театрално-художественном институте по классу народного художника СССР, профессора Р. Ахмедова, Руслан Юсупов получает блестящий старт для своего творчества.

Закономерно, что подобное окружение сыграло свою роль в творчестве художника. Одной из сильных сторон творчества живописца Руслана Юсупова можно назвать артистическое владение принципами и приемами реалистической живописи. Его ранние работы – многофигурные композиции («Ренессанс (Семья художника З. Юсупова)», 1980-81 гг.), композиционные пейзажи («Дедушкина мельница» 1980), портреты близких, композиционные портреты («Чабан», 1983) раскрывают способность художника к созданию сложного, возвышенно-поэтического образа, постоянное стремление сопоставлять трогательное милое частное с загадочным и манящим всеобщим.

Особенностями творческого почерка ранних произведений Руслана сразу можно было назвать умение взглянуть в глубину

человеческой души в сочетании с потребностью передать её силу и красоту на уровне общих срезов бытия. Любопытной стороной этой поры творчества стал своеобразный внимательный натурализм, реминисценции которого, то затихая, то проявляясь, никогда не исчезают из творческой манеры художника, при всей удивительной обретенной им свободе и широте импульсивного письма. Умение писать в соответствии со строгими законами реализма – академический рисунок, передача пространства, моделирование объема, цветовые отношения – позволило художнику быстро перейти к расширению возможностей своего живописного языка. Его впечатляющие признаки – напряженная экспрессия цвета и фактуры, особая вибрирующая токами жизни динамика композиции. Жанровая специфика творчества Р. Юсупова – пейзаж, портрет и натюрморт – казалось бы, весьма классична, но наличие особенной индивидуальности, своего рода взрывного живописного и психологического темперамента внесли в их трансформацию свою неповторимую лепту.

Во многом характеризующими для молодого начинающего живописца стали полотна «Дедушкина мельница» и «Ренессанс (Семья художника З. Юсупова)». Сюжетно, тематически в них художник словно разворачивает перед зрителем всю панораму своих дальнейших творческих интересов. В композиционном, колористическом отношении, в смысле живописной интерпретации поверхности, фактуры мазка максимум будущих творческих открытий Р. Юсупова также заложен, предопределен в этих полотнах. Безусловно, в связи с этим, заслуживая самого пристального интереса, эти в какой-то степени ранние картины, все же абсолютно зрелые, мастерские. Автор словно бы представляет зрителям свое идейное, духовное и художественное кредо и уже никогда не отступит от него в будущем.

Весьма показательным стала четкая приверженность определенному композиционному приему – обращение к идее круга, центрирующего композицию практически каждой работы. Интерпретация композиционного обращения к кругу у Р. Юсупова вместе с тем обретает принципиально свой, абсолютно индивидуальный творческий подход. Для него форма круга

не представляет собой замкнутую, закрытую фигуру, его круги движутся, вращаются, растут, взаимопереходят и множатся, заключая в себе весь многоохватный и многообразный мир – от кружочка такой горячей ароматной, только что вынутой из тандырной печи лепешки до огромных непознаваемых кругов таинственной бесконечной вселенной.

Простой и незамысловатый, как это часто бывает в картинах уйгурских и казахских художников, сюжет детских воспоминаний оживает в работе «Дедушкина мельница». Все, казалось бы, должно идти как в традиционном бытовом жанре, но уже с первого взгляда понятно, что старая водяная мельница для художника только предлог для того, чтобы показать зрителю всю полноту взаимосвязи маленьких и теплых человеческих миров с жизнью бесконечного и необъятного космоса. Как же создается эта причудливая, но все же принципиальная для живописца взаимосвязь?

Представим картину «маленького» мира, отображенную в полотне. На заднем плане льется из мельницы по желобу вода в небольшой круглый пруд, вокруг него сомкнулись небольшие саманные домики, густо уютно поросшие кустами и травами зеленые холмы, бабушка вынимает из печи горячие лепешки, зачарованно, не отрывая глаз, смотрит на это священнодействие мальчонка, девочка – подросток в красном платице несет стопку готовых лепешек за дом, готовя их к продаже, у глинобитного домика на солнышке греется на скамеечке старушка в белом платке, мужчина заносит в сарайчик мешок муки, у пруда мальчишка косит траву, издали подъезжает подвода с зерном, в тени прохладного дерева отдыхает корова с маленьким теленком. Казалось бы, полная и развернутая картинка замкнутого в себе идиллического патриархального мира уйгурской глубинки.

Но что-то мешает воспринимать изображенное на полотне действие просто как жанровую сцену. Возможно, это широкий панорамный охват, причем очень искусный, скорее так выглядящий, ведь картина имеет отчетливый формат невытянутого, не фризобразного, а простого крепкого прямоугольника. Возможно, это соединение одновременно текущих разных дел

героев, возможно включение их всех, заключенных в невидимый композиционный круг действий в общую масштабную схваченную картину природного круга – уютной зеленой с охристыми плоскостями земли, где разворачиваются все описанные события и ясно-синего неба с быстро и весело плывущими облаками.

Жизнь вокруг старой дедушкиной мельницы подана художником так, как будто, она одновременно является и центром всего этого маленького мировращения и в то же время частью беспредельного мира, состоящего из мириад подобных миров. Уже по этой картине можно видеть, как парадоксально в творчестве Р. Юсупова сочетается беспредельная привязанность к традиционному уйгурскому быту, старым и теплым воспоминаниям и небывалый, почти чувственный космизм мироощущения. Этот художник – один из немногих в кругу уйгурских живописцев Казахстана – ощущающий и передающий этот земной мир на уровне высших подспудных сил бытия. Причем, данный посыл восприятия ощутим и живет и в крупных панорамных произведениях, и в исторических горячих ретроспекциях, и в небольших камерных натюрмортах.

Если же возвращаться к анализу характеру синтеза разных художественных традиций в полотне, то можно только удивиться их многообразию и умению живописца соединить идущие их разных источников творческие послы в единый собственный авторский подход. Используется почти средневековый прием европейской живописи – показаны самые разные действия персонажей на разных планах картины, создающие вкуче целостную эпопею быта и бытия. Применен своеобразный ракурс, немного сверху, как бы с высоты легкого птичьего полета мы видим все эти незамысловатые действия, превращенные кистью художника в некий ритуал продолжения человеческой жизни.

Напряжено соотношение статики и динамики в картине, трудно определить, что в итоге становится приоритетнее. Все предметы и объекты словно бы движутся, влекомые невидимым ветром, наклонившись, стоят покосившиеся саманные домик и сарайчик, шумит листва склоненных ветром тополей, диагональные линии водных канальчиков и речушки вторят впечатлению

неостановимого движения, лихо закручиваются в причудливые образы летящие в небе бело-золотые облака. Все в картине движется, вибрирует, шумит веселым гомоном жизни. Кажется, будто этот маленький мирок дедушкиной мельницы сейчас вдруг сорвется со своих земных пределов и унесется как фургончик Элли в какой-то волшебный изумрудный город.

Вообще к идее полета, некоего отрыва от земного притяжения, совсем не характерного для этнокультурного контекста уйгурской земледельческой традиции, Р. Юсупов неоднократно и последовательно выражает свое неодолимое тяготение.

Страстность и интеллектуализм были бы главными эмоционально-содержательными импульсами творчества Руслана Юсупова, если бы не пронизывающий все его полотна дух мистицизма, потребность приникнуть к разгадкам тайн бытия. Будь-то светлые, прозрачные в цвете, по своему элегичные в эмоциональном состоянии натюрморты, будь-то корпусные по живописи, словно вылепленные из горячего цвета, пейзажи гор, селений и городов, все его картины завораживают своеобразно переданной в них мощью и энергией первотворения. Повторяющиеся концентрические круги – излюбленный Русланом Юсуповым тип композиции. Этот прием позволяет художнику закрутить все изображенное в некий бесконечный круговорот, подсознательно ассоциирующийся в человеческом восприятии с идеей космоса.

Говоря о живописи Руслана Юсупова нельзя не произнести слово эзотерический. Пожалуй, в объединенной галереей «Мын ой», группе уйгурских художников, можно выделить двоих для которых потребность передать средствами искусства, эстетикой живописи законы мироздания и смысл бытия, становится константной идеей. Имеется ввиду, творчество Руслана Юсупова и Абдукерима Исы, живописцев очень разных по художественной стилистике, но близких по попытке приблизиться в ритме созданных ими художественных структур к идее гармонии, к идее непрерывной динамики и статике мироздания. Вечное и быстротечное, ускользящее и непреходящее, разум и чувства, небесное и земное – это одновременно и оппозиции, и полюса творчества Абдукерима и Руслана.

Нюансы интеллектуальных раздумий, сомнений и сопереживания брэнной красоте этого мира, живут в полотнах Руслана Юсупова. Ему подвластно оживить и представить кипящими как горящем огненном тигле те самые загадочные и мистические пласты в истории человеческой культуры.

Мощные импульсы глубинных таинств познания, древние секреты, ревниво хранящие эзотерические знания о смысле нашего существования, о законах мироздания и вечных загадках человеческого духа таит в себе культура средневековой Уйгурии. Разбросанные по крупнейшим библиотекам европейских столиц ветхие манускрипты, экспонируемые в залах самых прославленных музеев мира фрески из пещерных храмов и застывшие под багровым солнцем развалины средневековых городов – это драгоценные крупы такой же загадочной, полной магнетизма культуры.

«О высоком мастерстве древних уйгурских зодчих и живописцев наглядно свидетельствуют памятники архитектуры древних городов, таких как Яр в Турфане, Идыкут в Астане, Карачока, Бишбалык и Жимисаре, настенная живопись подземных храмов – пещер «Кизил-мин-ой» и «Мин-й» в Кучаре, «Сим-сим-мин-ой», «Кзыл-кага-мин-ой», Мазар-беги-мин-ой» «Синлим-агам-бизэк-лик-мин-ой» в Турфане и тысячах других» свидетельствуют уйгуроведы М. Кабиров и М.Алиева [5].

«Росписи трех северных оазисов Синьцзяна – Кучи, Карашара и Турфана – многочисленны и исключительно разнообразны, – писал исследователь древнего искусства Центральной Азии М.И. Дьяконов...здесь важнейшие группы пещер, сверху донизу расписанных поразительной живописью. Монументальные росписи ... трех оазисов превосходят по качеству все то, что мы знаем о монументальной живописи во всей Передней и Средней Азии» [6].

О древней уйгурской культуре так писал известный востоковед А.Ю. Якубовский: «Они (уйгуры – Р.Е.) раньше других тюркских народов перешли в значительной своей части на оседлый земледельческий труд, раньше других порвали с шаманизмом, приняли сначала манихейство, а потом буддизм и стали

культурнейшим из народов, жившим между Китаем и Мавераннахром» [7].

К истокам этой национальной сокровищницы культуры прищипываются многие современные уйгурские художники, но каждый из них получает в дар от нее нечто особенное, подчас именно то, что заложено в уникальной индивидуальности его личности. Соприкосновение с истоками становится для художников ключом к познанию собственного творческого пути, раскрытию своего, неповторимого понимания вечных законов, таинства и красоты бытия.

Что высвечивает этот странный ирреальный свет далекой цивилизации в творчестве талантливого художника из Казахстана Руслана Юсупова? Земля, её пылающее чрево – генеральная тема в творчестве Руслана, обретенная им после творческих поездок или скорее даже духовных паломничеств по древним городам Синдзяня (1992, 1994, 1995), родине его родителей и колыбели древней уйгурской цивилизации. Именно в этом цикле рождается к жизни новый Руслан Юсупов, доносящий до нас со всей возможной страстностью свои мысли о мире и человеке, об истории своего народа.

Большинство из турфанских полотен Руслана – это даже не пейзажи, а портреты земли, так пристально, вопрошающе всматривается в её непостижимые глубины художник. Эти работы можно, вероятно назвать – лики Земли. Выполненные с неподражаемым живописным темпераментом, унаследованным от отца и развитым постоянной работой души и интеллекта, эти полотна художника бесконечно насыщены идеей животворящей силы и энергии земли. Нельзя не обратить внимания и на тот факт, что генетические корни художника – потомка поколений земледельческой оседлой культуры заставляют его с трепетом вглядываться именно в лик земли, ассоциируя с ней идею вечного рождения.

Названия полотен этого цикла, казалось бы, говорят сами за себя – «Пещерные храмы в Безаклике» (1983), «Святыня Туюка» (1997), «Дух предков» (1997), «Таинственные горы» (1995), «Противостояние» (1998). Но передать то, что происходит в этих,

почти мистических по своей силе полотнах может только близкое знакомство с ними. Излюбленный, более того неотступный цвет этих полотен – пламенеюще красный, от алого до кроваво-красного. Отзвуки ритуалов огнепоклонников – зороастрийцев также подспудно оживают в пристрастии художника к этому колориту. Более того, сами полотна воспринимаются участниками каких-то древних и загадочных таинств или, по крайней мере, их свидетелями.

Свое особое восприятие этого древнего, давно погибшего, но бесконечно живого для сознания художника мира отмечают искусствоведы: «Древние полуразрушенные буддийские храмы, скалы, горы и реки, корни и ветви мощных деревьев, тонущие в раскаленном мареве – все это тот мир, в котором художник видит образ запечатленного времени. ...Синдзяньский цикл знаменует новый этап в творчестве мастера. Он выражается в более глубоком философском взгляде на окружающие его явления действительности, что в свою очередь не могло не отразиться на средствах художественного выражения. ...Стихийность, основанная на интуитивном восприятии – вот творческий метод Руслана Юсупова. Отдаваясь во власть непостижимых мощных сил созидания и разрушения, художник пытается «схватить» тот миг вселенского развития, когда рождается живая вещественность, при этом сама фактура живописи, её осязательность становятся самоценным воплощением синтеза вечного духа и мысли художника» [8].

Загадкой полотен Р. Юсупова этого цикла становится парадоксальное сочетание в них идеи роста, рождения с идеей конца. Сначала наиболее активным веществом в их создании кажется начало роста. На глазах зрителя вздыбливаются горящие от прорыва обжигающей земной лавы горы и скалы, в круговороте вращения они застывают над пламенеющей в муках рождения землей. От картины к картине, кажется, повторяется, рефреном подтверждается идея роста, рождения в алом потоке земной крови новых миров природы, новых человеческих культур. Кажется, подчас, что мир нов, только что сотворен, вернее, что он еще в процессе творения в полотнах Руслана. Земля в них словно

взрывается ростом новых форм, бурлит движением первозданных природных сил.

Но вдруг, что-то останавливает, тормозит восторг перед потоком животворящей природы и зритель словно осознает, что он только вспоминает, вместе с художником вспоминает о времени бурных и горячих рождений. Да, этот мир действительно родился в страстных и горячечных порывах, но это было давно, так давно, что только сохранившиеся от него руины в алых лучах закатного солнца могут напомнить нам о времени его гордого рождения. Цикл замкнулся, древний мир умер, но он снова родится, словно говорит художник своими работами.

Космизм, присущий мироощущению Руслана Юсупова – это не наивный, первозданный космизм фольклора, это скорее, посткатастрофический, пронизанный фатальной мыслью о вечной бренности мучительных духовных поисков и вечно животворных, живых и нежных силах природы, космизм мироощущения человека конца XX века.

Творчество Р. Юсупова привлекает внимание не только искусствоведов, журналисты также обращаются к его искусству с высокой степенью заинтересованностью. Очень наблюдательный журналист Н.Селиванова в своей статье-интервью с художником отмечает: «Он мыслитель, мистик, увлеченный не физикой изображаемого – будь то архитектурный объект, явление природы, растение, а его метафизикой, энергетическим полем, внутренней динамикой. Он не просто видит – вникает в то, что находится вокруг него. К примеру, пустынный ландшафт для кого-то – не более, чем монотонное, унылое зрелище. Однако не для Руслана. Вдумчивый художник, он замечает, как один и тот же пейзаж может измениться за несколько часов до неузнаваемости. Стояло высохшее деревце, и нет его – ровная плоскость, а потом откуда не возьмись, на этой самой плоскости возникает огромные, напоминающие какое-то фантастическое существо корни, и снова дерево, но уже с зеленой веточкой...» [9].

Если бы была необходимость точного определения стиля этого художника в принятых искусствоведческих дефинициях, то вероятно его можно было бы формулировать как романтический

экспрессионизм. Этому направлению его искусство наиболее полно отвечает, и по внешним стилеобразующим признакам и по внутреннему контенту, направлению романтического экспрессионизма. Романтическое начало его творчества обусловлено томительными и страстными душевными исканиями не только своей древней отчизны, но и смысла собственного существования на этой земле. Все Турфанские скитания Р. Юсупова, его желание найти здесь изначальную суть и предопределенность сродни поискам многих романтиков всех времен и народов. Этот принцип постоянного всматривания вдаль, будь это даль временная, географическая, историческая – всегда был принципом романтиков, искавших и ищущих идеал на горизонте сходящихся с небом морских волн (немецкий романтик К.Д. Фридрих), закатных лучах солнца или в миражах пустыни.

Романтический, в силу того, что, даже изображая безлюдные «дочеловеческие» или «посткатастрофические» пейзажи древней Уйгурии, этот живописец остается полным веры и любви, щемящей ностальгии по утраченной, по исчезнувшей колыбели древнеуйгурской культуры. Также как и хрестоматийные классические приверженцы романтизма – французы Делакруа и Жерико, немец Каспар Давид Фридрих и испанец Гойя – современный уйгурский художник Казахстана Руслан Юсупов стремится передать возвышенное через драматическое, возвращает зрителя к мифу о прекрасных древних мирах, где таятся наши корни и прячется первозданная мудрость одухотворенной природы.

Экспрессионизм, в силу воссозданного в его полотнах особого эмоционального напряжения, при котором эмоции, захлестывающие художника, передаются зрителю. Цветом и фактурой кроваво красных вздыбленных скал, пастозной густотой клубящихся сплетающихся и бьющихся друг об друга красочных мазко, живописец создает настолько активную живописную стихию, что даже не посвященный в эзотерические тайны зритель чувствует в его полотнах некую полную загадок и таинств мистическую силу. Романтическая суть натуры Юсупова выражена при этом подчеркнуто экспрессивно. Подчеркнуто интенсивно раскаленным цветом или его контрастами, подчеркнуто

нервной рваной фактурой письма и темпераментным резкими ударами кисти, подчеркнута неожиданными заостренными зигзагами композиционных направляющих, нагромождением пластических форм. Бесконечное напластование его скал и пещер подчас звучит почти по Фрейдю, вызывая пронзительные аллюзии с вечно родящим животворным лоном земли, её горячим чревом.

Турфанские пейзажи художника всегда принципиально безлюдны и в этом тоже заключена своя символика. Безусловно, первичен тут смысловой посыл исчезнувшего прошлого, затем возникает идея вечной «Киммерии» дочеловеческой, земли еще не обретшей своего хозяина, только что возникшей из пылающей лавы космоса. Древность мира, возраст земли исчисляемый миллионами пройденных лет, образно визуализируют полотна Р. Юсупова.

Завораживающие своими причудливыми формами эти лабиринты и остовы древних пещер молча и ревниво хранят свои тайны, в них словно заключена вся квинтэссенция жизни и смерти народов, стран и наций. Они почти смеются над нами нынешними, наивно уверенными в правоте и длительности сегодняшней собственной жизни на этой планете.

Потребность проникнуть или хотя бы прикоснуться, уверить себя в существовании этих секретов беспредельно важна для Руслана Юсупова, почти также как важна для него вера в существование смысла этой жизни, ведь его поисками проникнуто все творчество живописца.

Жизнь и смерть, возможности жизни и последствия смерти, это главные вопросы бытия, заданные художником самому себе, заставляют глобально звучать и его пейзажи: мертвые руины храмов и человеческого жилья и его натюрморты, полные естественной вибрирующей жизненной силы. Мертвый древний мир, напряженно и страстно смотрит на нас, затягивая в орбиту своих концентрических горячих кругов. Опустевшие города, светящиеся неземным, завораживающим светом предчувствий, ожиданий, сама фактура, полет кисти динамично централизованы, снова и снова заключены в круг.

Круговращение, закручивающее в единый цикл, единое пространство землю и небо в полотнах Руслана Юсупова, выводит художника на проблематику масштабных вопросов бытия. Круги Юсупова словно кольца бесконечных Вселенных, бесконечных далеких непознанных миров. Круг, та единственная линия в природе, где начала и концы смыкаются и взаимопроникают, символизирует для художника его итоговую философскую мысль. Мысль о том, что смерть это еще не конец, а жизнь – это не всегда начало, а все это извечное возвращение на «круги своя».

Круг как абсолютно совершенная форма, вмещающая максимум идей присутствовала и присутствует практически в каждой работе художника от ранних реалистических («Ренессанс (Семья художника З. Юсупова)», 1980-81) до современных обобщенных, экспрессионистских. Идея круга в работах Руслана всегда была одновременно композиционно организующей, в то же время визуально затягивающей, и более того в итоге концептуально значимой. В этом последовательном претворении видится как верность художника смысловым посылам своего творчества, так и способность бесконечно развивать и варьировать свои идеи в разных пластических системах. В схему круга емко закладывается авторская философия художника, истоки которой как в традиционном понимании времени, так и в интуитивном и осознанном чувстве пространства.

Композиционная точность, продуманность и стройность – неотъемлемая черта творческого метода Р. Юсупова. Возможно, подобный подход вырастает из классической академической школы, того художественного образования, что получил живописец. Возможно, это и та внутренняя дисциплина, та строгость к себе, что не просто не позволяет ему строить картину, не учитывая внутренней структуры создаваемого образа. Какой бы при этом ни был исток, но главное, что в результате структурный каркас, некий внутренний костяк произведений Р. Юсупова предстает архитектурно выстроенным, выверенным как древний храм, судьба которого простоять века.

Пространство его полотен сложно, многослойно, перенасыщено. Поэтому зрителю непросто сразу воспринять ту четкую

внутреннюю композиционную сеть, в которую затягивает, заманивает его художник. Полотна Р. Юсупова словно раскрываются слой за слоем, их вихревые потоки – насыщенного цвета, богатой пастозной фактуры, кажется, маскируют, уводят нас от понимания самой главной идеи автора. Но внимательному взгляду, все же, открывается окончательная истина, выведенная художником – мир создан Творцом мудро и строго, непревзойденно и математически точно. Его выверенность живет даже в развалинах храмов, в опустелых саманных двориках, в застывших скальных водопадах и сплетенных засохших корнях высохших деревьев.

Именно эта генеральная идея, столь важная для художника создает основной посыл сакральности окружающей нас природы в его полотнах. И здесь приоритет круга – главной геометрической фигуры, и земных и космических масштабов – помогает живописцу обрести сакральный подтекст, сакральный посыл в своих произведениях. Священный смысл жизни для Руслана Юсупова – её бесконечность, её непрерывность.

Возрождение (вспомним название одной из ранних работ живописца «Ренессанс. (Семья художника З. Юсупова)») и перерождение, круги рождений и смертей, круги прихода и ухода, и вновь вечного непрестанного возвращения на «круги своя» – это и есть своеобразная художественная религия мастера, его вера в вечную жизнь земли, вечную жизнь души человека.

Воронками засасывая в недра земного пламени и выплесками огня выталкивая в жизнь окаменелости и цветы, пещеры и хижины в картинах Р. Юсупова бурлит и кипит, торжествует и властвует вечный круговорот жизни. Алый, будоражащий гранатовыми отблесками пламени, красными языками горит он в полотнах художника. Но почему-то это пламенный цвет говорит в его работах не столько о смерти, сколько о жизни, скорее не об исчезновении, а о возрождении.

Языческое начало огня как символа солнца на этой земле по своему трансформируется в его живописи. Солнце, кстати, тоже круг, тоже диск, как олицетворение света, солнце как олицетворение тепла и соответственно жизни косвенно, без прямого изображения, но, вполне отчетливо, возникает в череде

его полотен. Стихия огня манит художника, оживая в его творчестве в самых разных ипостасях. Импульсы древней, архаической, мистической и религиозной символики зороастризма трансформируются в композиционной, колористической структуре полотен Юсупова, наделяя их глубоким и сложным внутренним смыслом.

При том, что главный герой Р. Юсупова почти всегда – земля, её рождающее лоно, свет неба, свет космоса просачивается в его мир через этот алый, горячий призыв из недр земли к солнечной выси небес. Опозиция восстановлена – в его полотнах есть земля, и есть небо, а значит, есть и реальная живая гармония земного бытия, земного существования человека, освещаемого и согреваемого небесным светилом.

Приверженность идее роста, рождения трансформируется художником через тяготение к движению, динамике, будь-то изображаемого события, будь-то композиции. Движение насквозь пронизывает полотна этого автора, даже мертвые скалы, словно на глазах зрителя растут, вздыбившись из земных слоев, корчатся в судорожной попытке роста скрюченные древние корни, острым как кинжал потоком стремится свои воды подземный водопад в окружении скальных соляных пород.

Но есть и своя специфика в характеристике движения, излюбленного Р. Юсуповым. Он создано не просто исключительно композиционными средствами, но если можно так выразиться сложными многослойными напластованиями композиционных пластов, и передает не внешний мотив или сюжет движения, а некий внутренний порыв и потенциал динамики.

Идея роста, рождения, вырастания и предчувствия конца выводит художника к необычным и философским трактовкам не только тематических картин, но и натюрмортов. Изображения цветов в исполнении Руслана Юсупова трудно назвать натюрмортами, вероятно, также как пейзажи по его кистью становятся портретами земли, так и натюрморты превращаются в портреты цветов. Стиль, в котором большинство из них написаны, наверное, можно определить как романтический экспрессионизм, так

как вмещают они в себе и волнения взволнованной души и надежду на всеобъемлющую победу жизни как таковой.

Натюрморты Руслана светятся неожиданным светом, горяче алый исчезает, уступая место нежным, тонким оттенкам. Рядом с цветами в полотнах художника вдруг появляется небо, они словно растут на его фоне, поднимаясь в космическую высь, захватывая своим ростом иные миры и пространства. И если лики земли в творчестве Р. Юсупова, не всегда однозначно позитивны, они драматичны, напряжены, трагичны, но все же в драгоценном итоге жизнеутверждающи, то его цветы – это всегда и сразу абсолютная победа жизни.

Художник в одном из своих интервью подтверждает: «Цветы – мое настоящее. Причем цветы привлекательны для меня не только с точки зрения живописца, но и эзотерически. Они оптимальное средство балансирования моих личных энергий. Сказанное коротко поясню. В человеке присутствуют как отрицательные, так и положительные энергии. Когда они идут параллельно друг другу, – это просто идеально. Когда же случается перекося в ту или иную сторону, то происходит дисбаланс, а это верный путь к болезни. Мои цветы – залог моей душевной гармонии» [10].

Даже если Р. Юсупов подчас относится к написанию своих натюрмортов не с такой долей серьезности, как к произведениям Турфанского цикла, все же и в этом жанре ему удается создавать подлинно живые, полные вибрирующей силой и страстью произведения.

Потребность осознать грани миров, смещения пространств, потребность увидеть и познать мир в иных, мистических и сверхъестественных ракурсах придает особую остроту концептуальным и эстетическим поискам живописца. Сложные мысли о единстве времени и пространства, связи простой будничной жизни с законами вечности и существованием Вселенной претворяются в его полотнах в напряженное богатство фактур и неожиданные композиционные стыки, удаленные, словно из космоса, ракурсы, или обжигающее приближение к пылающему ядру земных недр.

Своеобразна разница в трактовке пространства и его восприятия зрителем в пейзажах и натюрмортах, созданных Р. Юсуповым. Границы пространства в его пейзажах словно бесконечно углубляются, подчеркнуто уходят вглубь земных недр и ушедших исторических времен. Совсем иное происходит в натюрмортах художника, запечатлевших любимый мотив – цветы. Пространство в них, напротив, как будто взлетает, безгранично растет ввысь в непостижимую высоту небес. И вместе с ним изображенные крупным планом во все поле холста цветы словно растут на глазах, растут, летят, движутся навстречу солнцу, небесным **ВЫСЯМ.**

Движение, рост, полет – сильная сторона творческого метода художника. Его изобразительные мотивы, будь то горы или руины храмов, скалы или цветы, закручены умелой рукой живописца в неостановимый поток движения, они летят по бесконечным траекториям его кругов, закручивая их в воронки красного земного чрева или золотых небесных сфер. Возможно поэтому, его картины не молчаливы, в них всегда оживает, вернее, звучит, возникает непрерывный звук – гул земной коры или пенье горных сфер. Эта способность к звучанию усиливает эмоциональное воздействие картин Р. Юсупова.

Две основные координаты бытия человека и универсума опосредованно проявляются в двух этих разных пространственных посылах произведений художника. Он умеет бесконечно углублять и возвышать пространство, на чаще всего эта работа с пространством ведется живописцем в двух главных для него измерениях – глубин и выси, языком современной живописи транслируя нам древнюю тюркскую идею вертикальной структуры мироздания.

Участвуя во многих групповых и персональных выставках в стране и за рубежом, Р. Юсупов всегда демонстрирует высочайший уровень художественного мастерства, профессиональной культуры, открывает перед зрителем свой удивительный и неповторимый творческий мир. В составе групповой выставки галереи «Мын ой» он награжден золотой медалью на выставке «Азия Арт» в Ташкенте (1995), является лауреатом Международного

фестиваля искусств «Человек и тюльпан» (2001), лауреатом Международного фестиваля искусств «Мастер-класс» (2000). Особый вклад в искусство Казахстана Р. Юсупов внес своей многолетней педагогической деятельностью в Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, передавая свои знания и опыт молодежи. Два года художник посвятил преподавательской деятельности в Художественном Институте в КНР.

Среди самых разных проявлений личности в искусстве Казахстана, можно видеть в нем и трогательную реакцию простой незатейливой души, и творческую реализацию человека сложной душевной организации, обремененного философскими поисками, трагическими размышлениями и романтическими надеждами. Такой личностью, ищущей в жизни высшую духовность, выходящую за рамки эмпирического опыта, стал в современном искусстве Казахстана художник Руслан Юсупов.

Вопрос создания своего узнаваемого изобразительного языка, стиля выходит на первый план, зритель без труда может узнать художественный почерк А. Исы, Р. Юсупова или А. Курбанова. В этих напряженных усилиях по созданию собственного изобразительного языка как никогда прежде обостряется проблема декоративности. Декоративного начала. Практически все созданные в эти десятилетия – 1990-2000-е годы творческие стили созданы в русле условной, абстрактной, полуфигуративной или полуабстрактной образности. Декоративное – в колористическом, фактурном, композиционном аспекте решение этих стилей – начало в них доведено до крайнего резкого, почти предельного напряжения.

Характерной чертой, к которой приводит это напряжение, становится не появление тенденций или направлений в искусстве, а скорее появление и развитие индивидуальных художественных миров. В каждом из этих миров есть свои излюбленные мотивы, цветовая гамма, способ абстрагирования и стилизации реальности.

Каждый автор словно создает свой кодовый язык, включающий подчас сознательно ограничиваемый набор изобразительных вариаций. Любопытно, что подобный подход – наличие

излюбленного мотива, излюбленного и отшлифованного многочисленными применениями приема обобщения и способа работы с этим набором принципов, словно бы укладываясь в предсказуемую схему, – будучи характерной чертой живописи этого периода, кажется, сближает установки авторского творчества с творчеством мастеров традиционного искусства, имевших свой канон и устойчивые приемы.

Есть вероятность, что в этой схожести с традиционным искусством, художники усматривают возможность обретения собственной национальной, этнической идентичности. Но есть в этой направленности и некая единая траектория мирового искусства новейшего времени, направляющая взгляды художников не просто к корням и истокам, но в целом к архаическим пластам, где они ищут некий ключ к чистоте источника, первоначала выразительности. Подобный подход – своего рода ключевой для искусства XX века, закономерно, он не мог не проявиться и на наших отечественных культурных широтах.

Разные грани творчества представляют художественные поиски уйгурских художников Казахстана. Мир философа Абдукерима Исы, неистового в своей жажде познания дополняется мягкой лиричностью картин – притчей сказочника Ашимджана Курбанова.

Энергетически напряженные, контрастные, эмоционально страстные полотна А. Исы созданы словно в результате экстатического сопереживания силе и красоте природы. Ритуально-сдержанные, изысканные, тяготеющие к гармонизации, подетски добрые герои произведений А. Курбанова живут в некоем художественном рапиде, словно замерев в сказочном и неспешном потоке вечности. Нюансы интеллектуальных раздумий, сомнений и сопереживания брэнной красоте этого мира, оживают в полотнах Руслана Юсупова. Кисть этого живописца как будто вздымает один за другим слои земной коры, добиваясь проникновения к самой сути, горячему, огненному земному ядру.

Культурное наследие уйгурского народа велико, сюда входят великолепные художественные традиции фресок пещеры тысячи будд Турфана, говорящие руины Яргола с очертаниями

буддийских ступ и застывшего в красных песках остова древнего храма, страницы средневековых рукописных книг, хранящихся в крупнейших библиотеках Европы и Азии, народные ремесла, знаменитые ткани и ковры Кашгара.

Все это наследие, постепенно открываясь сознанию современных художников будит воображение, визуально свидетельствует о древности и величии этнической культуры уйгуров. Воспринимая самих себя преемниками этого уникального наследия, а свое творчество как некую миссию по его возрождению и сохранению, нынешние уйгурские художники много черпают из этих неиссякаемых родников, осмысляют и творчески трансформируют живописные, пластические и экзистенциальные идеи, оставленные предками.

Бесспорно и то, что большинство из современных уйгурских художников имеет профессиональное образование, что обеспечивает им владение академическим рисунком, знание законов формообразования и колористики, световоздушной перспективы и других технических приемов и принципов реалистической изобразительной традиции, на которой построено базовое художественное образование в нашей стране. Однако, наблюдая за динамикой их творческого развития, нетрудно заметить первоначальный синтез, а затем вытеснение установок европейской реалистической школы художественными принципами Востока.

В полотнах А. Исы, А. Курбанова в полной мере проявляются последовательный уход от отражения пространства к плоскостному решению произведений, тяготение к локальному, декоративному цветовому решению в отличие от тональной, светотеневой моделировки формы и разработки живописной поверхности, но, что самое главное, формируется иной метафорический, индизнаказательный ментальный контент. Живописцы последовательно разрабатывают новую художественную выразительность, используя импульсы древней духовной и пластической традиции, напрягая собственную генетическую память и тщательно изучая многогранное наследие уйгурской культуры.

Изучение этих трансформаций живописного языка позволяет понять основную динамику творческих поисков, дает в итоге

возможность ощутить самобытную красоту художественного материка уйгурской культуры в её преемственной связи от прошлого к настоящему.

Много неповторимых особенных качеств присущи этой ветви восточной тюркской культуры, формировавшейся на протяжении веков посредством бесчисленных контактов и связей с культурами соседних родственных народов. В ней отразились манихейство и зороастризм, буддизм и ислам, отразились образ жизни оседлого земледельческого уйгурского образа жизни, национальный характер и менталитет народа, глубоко привязанного к собственным традициям, укладу жизни и обычаям.

Одним из притягательных свойств национального мировосприятия, остро выраженных в произведениях уйгурских художников Казахстана, стало умение обострить чувственное эмоционально позитивное восприятие реального мира. Произведения многих современных уйгурских живописцев, как-то Р. Юсупова, А. Курбанова, А. Исы словно приоткрывают завесы загадочной, полной пряных ароматов, ярких красок, контрастных фактур, пронизанных гедонизмом и сказочной нитью благоговейно нерушимой традиции. В них есть ощущение его необычайной от века выверенной привычными ритмами самобытности, цельности и полной завершенности, даже своего рода замкнутости самодостаточно функционирующего организма, что тоже во многом связано с древней уйгурской традицией. Специфическим качеством уйгурской культуры, как одной из ветвей эзотерического Востока, можно назвать некую мистическую составляющую, бережно хранимый принцип тайного знания, доступного лишь узкому кругу избранных, духовно посвященных.

Ностальгия по прежнему миру, идеальному прошлому, своего рода национальному раю проникает в полотна каждого из них по своему, формируя устойчивый духовный постулат гордости и пиетета перед собственным культурным наследием, близости его достижений современному сознанию уйгурских художников и культуры в целом.

В разных версиях и новых вариантах художественного и духовного синтеза, созданных современными уйгурскими

художниками Казахстана примечательно ощущение целостности внутреннего и внешнего, единства внутреннего мира художника – творца и окружающего его человеческого общества и природы. В этом, вероятно, играет свою роль генетическая восточная сторона национальной ментальности.

Претворенный ими в своих произведениях синтез, это в первую очередь «восточный» по своему генезису синтез, не противопоставляющий, не контрастирующий, не противопоставляющий человека – природе, а скорее, напротив, ищущий путей адекватного взаимодополнения, взаимопонимания и взаимообмена энергиями с матерью-природой.

Последовательно проведенное исследование творчества современных уйгурских художников Казахстана позволяет увидеть, как индивидуальные особенности, так и общие координаты претворения ими синтеза художественных традиций.

Отчетливой константой, а может быть даже базовой основой становится в творчестве А. Исы, Р. Юсупова, А. Курбанова обращение к историческому прошлому уйгурского народа как к архетипу национальной традиции жизни и миропонимания. Воспринимая события и память древней уйгурской истории как некую фундаментальную первооснову своего не только даже собственного творческого самовыражения, но и жизненного кредо, эти художники транслируют в современное искусство идею поиска незыблемых основ, потребность в неких нетленных ценностях. Эти ценности предстают в их произведениях перед зрителем и представляют для авторов полотен некие отправные точки, смысловое ядро бытия.

Древний Яргол, пещеры Турфана, Безаклык, священный тигр и традиционная уйгурская махалия обретают в них характер внутреннего «Я», без которого существование на этой земле невозможно. Древность, подчас, живее в их сознании чем современность, вечность важнее чем время с его быстротекущими мгновениями. Нужно, несомненно, отметить, что подобный посыл в искусстве XX века определял мейнстрим художественного процесса, и в этом смысле искусство уйгурских живописцев

Казахстана имеет отчетливые параллели с общемировой траекторией творческих исканий.

Сигнализируя о, вполне закономерной для бурной в социальном контексте, сложной в жизненных перипетиях истории человечества XX века, потребности в обретении твердой и надежной почвы под ногами, стабильной основы для желания продолжения собственной жизни, эти ориентиры противостоят деструктивности и хаосу, выставляют оборону против концепции человека-разрушителя, человека-зверя, также имевшей место в искусстве прошлого столетия.

Вполне естественно, что каждое национальное сообщество, ищет общие гуманистические идеи в своем сознании, своей душе, в своем историческом прошлом и настоящем. При этом можно все таки заметить, что чем национальная община менее обширна, менее вписана в общечеловеческий контекст развития, тем больший интерес у её представителей к собственному национальному контенту, тем локальнее выражение её творческих пристрастий и избирательных моментов. Им присуще ощущение самих себя как продолжателей и преемников исключительно собственной культурной традиции, своего рода принятие на себя некоей избранной миссии быть проводниками древней национальной идентичности в современность.

С одной стороны данная позиция углубляет, обогащает творческий потенциал, с другой стороны может способствовать сужению и ограничению возможностей самовыражения. Ведь ни для кого не секрет, что при бережном сохранении собственного «Я», потребности в самоидентификации, человечество XXI столетия существует в огромном тесно сблизившемся мире разных национальных субстратов.

Процесс взаимного обогащения самых разных, подчас полярных культур, начался уже очень давно, приведя к достаточно экспрессивным и мощным в мировом масштабе результативным выплескам. Приведем классический пример влияния японской графики на обогащение выразительного языка импрессионистов, африканской скульптуры на Пикассо, египетской пластики на Генри Мура, тюркских архаических обрядов на Бойса, и т. д.

и т.п. При всем глубоком уважении к потребности современных уйгурских художников бесконечно копать вглубь самих себя, предельно напрягать самоидентификационные процессы, эти моменты в творчестве отдельных представителей могут грозить застойными явлениями в творческом развитии, приводить к опечаткам локального провинциализма в их полотнах.

Исключением из этой перспективы выглядят работы А. Исы и Р. Юсупова. При всей страстной насыщенности, концентрированной сути выраженной в них национальной традиции, менталитета и направленности, они привносят в современное уйгурское искусство Казахстана гораздо более глобальное общечеловеческое миропереживание и эстетическое качество.

Уйгурское этнокультурное ядро их творчества от этой мировоззренческой и художественной широты нисколько не страдает, именно погружаясь в глубины национального этнического сознания в недра архаического прошлого, они получают тот универсальный импульс, выводящий их на орбиту общечеловеческих ценностных полей и критериев.

Возможно, этому способствует особенный темперамент, открытый эмоциональный нерв этих двух живописцев, возможно, их гораздо более открытый широкий взгляд на мир, живопись и их возможности для собственного творческого роста. Возможно, их открытость к активной трансляции в свои пристрастия художественных методов и импульсов, идущих из других источников культурных традиций и творческих подходов.

Отличительной особенностью современной творческой интерпретации уйгурскими художниками Казахстана идеи синтеза и взаимодействия художественных традиций становится принцип предельного напряжения всех компонентов создания художественного образа и изобразительных средств. Нужно сказать, что подобный подход в целом характерен как отечественной культуре нашего времени, так и общемировой художественной траектории. Интенсификация приемов и принципов выразительности сопровождает новейшее искусство по всем параметрам, она же и пронизывает сферу взаимодействия традиций, придавая и так непростой встрече разных духовных и эстетических

импульсов еще большее, еще более яркое напряжение творческих сил.

Ставшее сильной стороной творческой манеры Р. Юсупова блестящее владение русской реалистической традицией, её экспрессивная интерпретация в создании своего уникального мирозидения не просто обогащают его искусство, но выводят его на уровень общечеловеческих ценностных критериев. Можно уловить в его полотнах отзвуки рериховских идеалов и босховских страстей, он словно учитывает искания родственных душ из всех времен и пространств. И все это совсем не учеба, все это скорее разговор с единомышленниками, роскошь художественного и духовного взаимопонимания. Можно вспомнить волшебные строки Максимилиана Волошина:

«Но полки книг возносятся стеной.
Тут по ночам беседуют со мной
Историки, поэты, богословы...»

Они тоже дают понять ценность этого художественного диалога. Последние строки стихотворения, словно прямо подтверждают мысль о наследовании потомками всего общечеловеческого культурного богатства:

«Весь трепет жизни всех веков и рас.
Живет в тебе. Всегда. Теперь.
Сейчас».

Активная интерпретации А. Исой идей знаковой каллиграфической традиции, идущих из общего дальневосточного культурного наследия, не просто помогает ему в создании своего стиля, но привносит в него искомую XXI веком масштабность.

Пути и перспективы претворения вопроса взаимодействия художественных традиций, их взаимообогащения и сочетания в настоящее время уникальны. Именно сейчас, как никогда, художники чувствуют особую раскрепощенность в использовании и трансформации любых, адекватных их мироощущению и созвучных их потребности высказывания пластов мирового культурного наследия.

Традиции разных эпох и народов активно интерпретируются и вовлекаются в художественный процесс, активно участвуют

в формировании новых стилей, направлений и авторских творческих миров. Им присущ непредвзятый взгляд на любой известный или малоизвестный в мировой практике художественный феномен и безоговорочно свободный подход к его авторской интерпретации в собственном творчестве.

И, чем бы, не обернулся этот интенсивный синтез, неотрадиционализмом или неофольклорным стилем, полистилистикой или миксом классики и авангарда, в любом случае мы имеем дело с вопросом преемственности культурных традиций. Конечно, новая эпоха позволяет себе, гораздо, большие вольности по отношению к культурному кладезю веков, но именно из этой вольности происходит рождение оригинальных художественных концепций.

Важным, не только для сегодняшнего дня, но и вероятно, в целом для любой эпохи, в которой творит художник, является жизненная его позиция. Так или иначе, прямо или косвенно, но в искусстве всегда заложено все мировоззрение художника, его отношение к человеку и обществу, современности и истории, природе и окружающему нас миру. Не только тема или сюжет рассказывает нам о его отношении к жизни.

Сквозь призму линий и цветовых пятен, рисунок, светотень и фактуру картины, внимательный зритель может прочесть по какую сторону добра и зла, света и тьмы находится сознание и душа её автора, какие идеалы он ищет и каких приоритетов придерживается. Как объединяющую черту творчества современных уйгурских художников можно назвать убежденный позитивизм, спокойное и гармоничное приятие жизни, умение радоваться её мгновению и гордиться вечностью.

Истоки подобного позитивного отношения к жизни можно видеть в национальном характере, в менталитете уйгурского народа, в его драматической истории, обусловившей умение радоваться каждому мгновению простой мирной жизни. Позитивизм как свойство, передающее мировоззренческие категории можно воспринимать и как философскую составляющую, возникшую в результате осознанной жизненной позиции, и как генетическую личностную категорию, переданную с генами предков

народу в целом и её индивидуальному представителю в частности.

Если философы XX века кардинальной чертой древних кочевых культур признают некий имманентный вселенский драматизм, трагизм жизневосприятия, то подобный позитивизм, спокойную веру в стабильность можно назвать согласно данной концепции наследуемым подсознательным качеством земледельческих оседлых культур. Эмпирически наблюдаемый, подобный позитивизм пронизывает произведения узбекских художников, наследников земледельческих культур, отчетливо ощутим и в творчестве уйгурских авторов.

Самобытным качеством творчества современных уйгурских художников Казахстана становится их способность к свободному духовному переходу от сказки или легенды о древности к футурологическому прогнозу, фантастическим живописным версиям будущего бытия. Прошлое и будущее в их творческом сознании постоянно смыкается, наполняя произведения неким потенциалом сверхнапряжения. В первую очередь такая творческая практика присутствует в полотнах А. Исы и Р. Юсупова. Казалось бы, сначала притчи, сказки или воспоминания, их произведения вдруг оборачиваются неотвратимым будущим, огромным завораживающим и космически беспредельным.

Заложенный в творческой практике современных уйгурских художников посыл позитивного, доброжелательного отношения к жизни выглядит весьма привлекательно на фоне многих драматизирующих, склонных к резкой критике человека и жизни, подчас трагичных в своих выводах о противоборстве добра и зла тенденций современного искусства Казахстана.

Умение ощутить ценность и радость сегодняшней жизни, гордость историей и наследуемой культурой, способность ощутить простое счастье в повседневности помогает им создавать произведения, несущие гуманистический посыл. И даже в картинах, посвященных весьма драматическим событиям уйгурской истории, эти художники могут заключить итогово убедительный жизнеутверждающий духовный опыт.

Осознание бренности бытия, даже проникая короткими вспышками драматизма в их полотна, словно бы гасятся многовековой народной мудростью. Эту позицию воплощают в своих полотнах Р. Юсупов и А. Курбанов. А полный неистовой космогонии, футурологический анимализм А. Исы наполнен столь мощной жизнеутверждающей силой, что придает человеку почти переизбыточную веру в себя, веру радость жизни, веру в будущее и надежду на счастье.

Увиденные в едином творческом процессе национального и общечеловеческого самовыражения, они позволяют увидеть выраженное в живописи представление о красоте и богатство духовного мира, своеобразии этнического мировосприятия и общность с мировыми творческими экспериментами современных уйгурских художников Казахстана.

Органично вливаясь в единый культурный контекст, искусство уйгурских художников отражает общую траекторию духовных поисков изобразительного искусства Казахстана начала III тысячелетия, раскрывая концепцию современного искусства как вечного диалога с прошлым и обращения к будущему.

Примечания

1. Каримова Р.У. Традиционные художественные ремесла и промыслы уйгуров. – Алматы: «Дайк-Пресс». 2005. Стр.46.
2. Бучинская В. Вступит. статья к каталогу-альбому «Тигровая каллиграфия». – Алматы. 2009. Стр. 4.
3. Каримова Р.У. Традиционные художественные ремесла и промыслы уйгуров. – Алматы: «Дайк-Пресс». 2005. Стр.114.
4. Там же, стр. 115.
5. Кабиров М., Алиева М. Предисловие к кн. «Уйгурские сказки». – Алма-Ата, 1963. Стр.4.
6. Дьяконов М.И. «Живопись древнего Пянджикента». М., 1954. Стр. 89.
7. Якубовский А.Ю. Арабские и персидские источники об уйгурском Турфанском княжестве в IX-X вв. Труды отдела истории культуры и искусства Востока Государственного Эрмитажа, т. IV. Л., 1947. Стр. 423-424.

8. Жадайбаев А. Статья в каталоге «Юсуповы. Творческая династия». – Алматы: «Кумбез. – 2003. Стр. 27.
9. Селиванова Н. Ренессанс Руслана Юсупова, или Красное солнце Турфана//Ваш дом. 2011, № 2(41). Стр.15.
10. Там же, стр.18.

*Инновации и культурная память
в творчестве современных уйгурских художников Казахстана*

Бережное отношение к прошлому, уважение к культурным традициям, национальному наследию всегда являлось признаком человеческой культуры, качеством, определяющим высокий уровень духовного развития общества. Проблемы культурной памяти по-своему, но всегда весьма четко выявляли степень цивилизованности того или иного социума, или государства. Необходимость сохранения богатого культурного наследия в области изобразительного, декоративно-прикладного, музыкального искусства и архитектуры Казахстана, представляющих во всей эстетической и этической полноте уникальный феномен художественной культуры, на новом этапе нашей истории обретает особую актуальность.

Говоря о вопросах сохранения национального культурного наследия необходимо отметить как отличительную особенность культурного статуса нашего общества взаимообогащающее сосуществование разных национальных культурных групп. Этот принцип общей гармонии при сохранении и развитии самобытного искусства разных национальных диаспор характеризует современную культурную ситуацию в Казахстане. Наряду с казахскими художниками в нем занимают свое место художники, представляющие уйгурскую, украинскую, корейскую и другие диаспоры. Их деятельность во многом способствует сохранению и творческому возрождению богатейшего культурного наследия казахского народа и других национальностей Казахстана.

В современном состоянии и динамике развития многонационального изобразительного искусства Казахстана проблемы поиска своей национальной культурной идентичности приобретают особое напряжение. Художники, принадлежащие к разным этническим диаспорам, живущие в Казахстане, испытывают заметный интерес к культурному наследию казахского народа, казахским духовным и художественным традициям.

Сокровищница казахской традиционной культуры – от древнего сакского золота, наскальных рисунков разных эпох,

монументальной тюркской пластики, до богатейших традиций казахских народных ремесел – представляет собой цементирующий фактор общенационального культурного наследия, к которому обращаются все отечественные художники.

В тоже время в творчестве художников разных этнических диаспор прослеживается активный интерес к своим национальным культурным традициям, архаической или религиозной символике, пластическим и стилистическим установкам. Так заметное влияние древней пластики Шумера и Аккада можно наблюдать в произведениях армянского скульптора Э. Казаряна, отголоски богатой колористики Востока в творчестве азербайджанца В.Рахманова, транслирующего в современное искусство древнейшие традиции сочетания цветного стекла с бронзой, знакомые еще мастерам Древнего Египта, Ассирии, средневековой Европы, обращение к русской реалистической традиции, находкам французской скульптурной школы в произведениях русского скульптора П. Шорохова.

Нужно при этом отметить, что интерес к трансформации того или иного пласта традиционного наследия не исключает внимания к обновлению. Инновационные поиски органичны природе любого художника, зачастую вызваны потребностью создания собственного узнаваемого изобразительного языка. Необходимость интеграции в общемировой художественный процесс также активизирует проявление инновационной составляющей в искусстве Казахстана.

Вопросы взаимоотношений традиций и инноваций, по сути, определяют главные векторы художественных поисков в отечественном изобразительном искусстве последних десятилетий XX-го и первых десятилетий текущего столетия. Безусловно, подобное обострение не началось именно в этот период, а было закономерно подготовлено всем предыдущим процессом развития не только искусства нашей страны, но в целом общемировым художественным потоком.

Изобразительное искусство любого известного исторического периода выносило проблемы преемственности и новаторства на острие творческого процесса. Художники яростно боролись

с обретениями старшего поколения, но охотно воспринимали гораздо более древние, теоретики изучали особенности взаимодействия традиций и инновационных поисков, видя в них тот самый рычаг, что не дает угаснуть вечным родниковым ценностям, но способствует постоянному обновлению художественных течений.

В современном изобразительном искусстве Казахстана также идут интенсивные поиски способов творческого самовыражения адекватных времени. Данный посыл безмерно напрягает соотношение полюсов традиции и связанных с ней феноменов культурной памяти, духовного наследия, самобытности национального характера и менталитета и активного внедрения инновационных практик, хлынувших в отечественное искусство в связи с окончательным падением «железного занавеса» и общим интенсивным вхождением актуального искусства в мировой художественный контекст.

В этом константном противостоянии, безусловно, обнаруживается своеобразный активный замес, заставляющий искусство двигаться вперед к новым обретениям, однако, синхронно отвечая глобализационным тенденциям, актуальное искусство в общемировом масштабе во многом способствует обезличиванию национальных этнически самобытных художественных феноменов.

При этом, нужно отметить особую специфику казахстанских вариантов контемпорари арта, пытаясь быть ультра современными наши художники постоянно и преданно апеллируют к архаическим способам выражения, древней символике и духовному материку предков. Это касается не только актуального творчества современных казахских художников, таких как Е. Мельдибеков, Г. Маданов, но и казахстанских авторов других национальностей, как-то татарин Р. Хальфин, русские художники Воробьевы, уйгурский художник А. Зульфикаров и многие другие.

В результате созданные им объекты, перформансы, хеппинги, инсталляции и прочие произведения в сфере актуального искусства оказываются настолько тесно связанными с духовной и материальной культурой нашего региона, что по сути своей,

претендуя на космополитизм сознания, вписываются в траекторию трансформации традиционных ценностей на новом формальном уровне. В данной связи представляется верным утверждение российского исследователя о том, что «...инновации появляются в процессе органической рекомбинации элементов традиции» [1].

Отчетливо представляя инновации, как по применению новых техник, технологий, так и по художественно-образному решению, эти произведения в разных ипостасях транслируют в сегодняшний день традиционные идеи. Образуется специфический региональный парадокс и принципиальным признаком этого парадокса становится факт выхода художественных проектов на новые авангардные рубежи посредством эксплуатации максимально архаических идей и культурных артефактов. Вполне возможно, что данные тенденции обусловлены универсальной общностью архаических пластов общечеловеческой культуры, что выглядит по-своему созвучным протекающим ныне глобализационным процессам. Однако, анализируя внутренний посыл, духовные убеждения и ментальный сигнал, закодированный в казахстанском варианте контемпорари арта, приходишь к мысли о бьющейся в сознании художников идее обретения национальной идентичности, соответствующей новому витку развития общечеловеческой культуры. Конечно, здесь идет речь не обо всех авторах, исповедующих актуальное искусство, скорее напротив более активно к этой подгруппе можно отнести именно казахских и уйгурских художников. Причем, характерно, что если казахские художники теоретически и принципиально, словно идут в отказ от традиции, но при этом на практике, в своем творчестве продолжают её манифестировать, то уйгурские авторы обращаются к национальной и общевосточной архаике на уровне концептуального принципа своего творческого существования.

Существуя в контексте современного искусства Казахстана, уйгурские художники в целях осознанной национальной самоидентификации в 1992 году создали своеобразный этнокультурный центр – Галерею современного искусства «Мын ой».

Под крылом этой галереи был проведен ряд групповых и персональных выставок, принято участие в международных Биеннале, конкурсах и фестивалях. Творческие усилия галереи были отмечены на Международной Биеннале «Азия-Арт» в Ташкенте (1993) Золотой медалью «За возрождение культурных ценностей народа», дипломами международной выставки-триеннале «София-96» в Болгарии, всемирной выставки «Экспо-98» в Португалии, Международного фестиваля искусств «Мастер-Класс» в Санкт-Петербурге (1999, 2000) и другими наградами.

Основной творческий акцент в деятельности Галереи «Мын ой» был привязан к идее преемственности гуманистических ценностей уйгурской культуры. Специфика менталитета уйгуров, наследующих традиции письменной культуры, оседлого образа жизни, сложного напластования религиозных верований, своеобразия музыкальных традиций, весь этот кладезь наследия подвергался духовному переосмыслению и трансформировался в искусстве художников, примкнувших к галерее. Среди них такие известные живописцы как Лежим Ибрагимов, Руслан Юсупов, Ахмет Ахат, Абдукерим Иса, Имяр Мансуров, Талят Миррахимов и другие художники Казахстана и Центральной Азии. Программной идеей этого творческого сообщества было возрождение национальной художественной традиции в изобразительном искусстве.

Большой интерес со стороны многих художников этого объединения был проявлен к сложной, полной достижений и потерь истории уйгурского народа, к богатейшей культурной сокровищнице, корни которой уходят вглубь тысячелетий. Потребность состыковать мироощущение человека XX века с импульсами древней духовной традиции, бьющимися в генной памяти и напряженно ищущими свой выход, формировали творческие поиски и находки художников. При всей разности стилистических принципов, формальных подходов и художественных приоритетов в творчестве современных уйгурских художников Казахстана всех их роднит устремленность к пониманию единых корней генетически общей для них культуры древней Уйгурии. Они стремятся претворить эти корни, будь-то художественные

импульсы, будь-то визуальные впечатления, будь-то только неуловимые движения души или ментальный опыт.

В русле подобных установок работает современный уйгурский художник Ахмет Ахат. Будучи разносторонне способен, и, кстати обучен, он создает свои произведения и в живописи, и графике. Ахмет Ахат родился в г. Кульдже (КНР) в 1954 году. В 1974 году окончил художественно-графический факультет Казахского педагогического института в Алма-Ате.

Чередование мгновений брэнной преходящей красоты на фоне застывшей глыбы вечности – истории притягательная сторона полотен Ахмета Ахата. Структурный контент его произведений сложен, они словно палимпсест на древних камнях. Художественный синтез в его творческом исполнении оборачивается идеей вековых напластований памяти. Наплывы воспоминаний, ирреальных или вымышленных образов возникают на фоне исторических пейзажей или пыльных будничных улочек маленьких восточных городов. Но, все же, главным качеством творческого кредо А. Ахата можно было бы назвать тягу к утонченности, изысканности художественного мира.

В рафинированную атмосферу средневекового Востока, где время проходит или замерло в череде неспешного наслаждения красотой и музыкой, поэзией и любовью, в размышлениях о жизни и вечности, погружают графические листы уйгурского художника Ахмета Ахата. Их тихая меланхолия, отточенная изящность композиционных плетений кажутся почти несопоставимыми с напряженной едва сдерживаемой страстностью его живописных полотен. Завораживающий и манящий, устоявшийся и успокоившийся Восток графики Ахата парадоксально сменяется или оборачивается в его живописи Востоком непознаваемым, полным глубинных таинств, непредсказуемых событий и неожиданных подтекстов.

Эти два Востока дополняя и оттеняя друг друга, постоянно присутствуют в его творчестве, как бы еще раз напоминая зрителю о загадочной смене ликов Востока. Ахмет Ахат – приемник одной из древнейших и интереснейших ветвей духовной традиции Востока. Будучи в широком смысле, наследником

Юсуфа-Хас-Хаджиба Баласагунского, автора первого и уникального тюркоязычного произведения, написанного на древне-уйгурском языке, наследником культуры, впитавшей китайские, индийские, иранские элементы, Ахат подчеркнуто и настойчиво ощущает себя продолжателем уйгурской художественной традиции в искусстве.

Вытягивая ниточки преемственности из разных исторических эпох существования своего народа, художник ищет траекторию его прошлого и пытается вывести из нее траекторию собственного неразрывного с ним будущего. Может быть, поэтому к каждой возможности реально соприкоснуться с сохранившимися фактами уйгурской культуры Ахат относится особенно сакрально.

Увиденный им в алых лучах зари, древний Ярго́л, домусульманский уйгурский город, посещение буддийского монастыря Безаклык в Турфане, поиски своих корней в особенностях ранних докитайских росписей Дунь-Хуана, все это становится в восприятии художника актом причащения наследию предков. Вдумываясь внимательно в характер творчества Ахмета Ахата, оказываешься перед достаточно любопытным фактом. Не только внешнее знакомство и даже не последовательное изучение наследия дает художнику тонкую национальную специфичность искусства, но скорее интуиция, способность доверяться подсознанию, заложенный в нем генетическим кодом менталитет.

В материальной, богатой плотности живописной фактуры его полотен словно сконцентрировано чувственное ощущение человеческого существования, смены поколений. Напряжение, веющее от зачастую статичных фигур создается условным, непрямым, сугубо восточным приемом. Не открытое выражение эмоции, а ее как бы сдерживание, сокрытие, создает ощущение молчаливой страстности мира героев. Ирреально, абстрактно пространство его живописи. Ее жаркий, пламенеющий цвет, почти раскаленное его пламя вызывают ассоциации с древней и таинственной стихией огня. Архаикой и мистикой огня пронизаны и жаркая, колеблющаяся, неровная и нервная фактура живописных полотен Ахата.

Славная история древней Уйгурии, затерянная в веках, сложная судьба нации, опыт прошлого и сегодняшней горький опыт сплавлены в его работах с изысканным, эффектным артистизмом. Непростое, присущее Востоку восприятие и выражение мысли художника присутствует в этой потребности эстетизации, преобразующей в предмет искусства даже самые трагические стороны жизни.

Оппозиция наслаждения и боли, гедонизма и страдания – одна из основных оппозиций творчества художника. Каждая из этих тем обыгрывается им и самостоятельно и в сопоставлении друг с другом и смена их, такая, казалось бы, непропорциональная в жизни, создает в его искусстве игру и красоту. Интересный нюанс этой оппозиции придает скрытый эротизм мироощущения, пронизывающий и графику, и живопись Ахата.

Полнота чувственного восприятия художником всех проявлений жизни, парадоксально выражается в его произведениях недосказанностью, игрой форм и ассоциативностью цвета, линий. В графике этот момент эротического, свойственного и индийской мифологии носит эмоционально спокойный характер, наполненный почти ритуальной символикой, тогда как в живописи его накал снова возрастает и доводится порой до некоего трагического гротеска. Приятие контрастов жизни и возникновение в итоге трагично-легкой гармонии бытия присуще творчеству Ахата. Оно сродни общевосточному пониманию трагизма жизни и тщетности человеческих усилий, осознанию при этом извечной ценности этических идеалов, что так необходимы нам сегодня в наших поисках смысла жизни.

Плотная густая фактура живописи Ахмета Ахата чувственно концентрирует время. Попытка насытить полотно чувством истории, впечатать в них следы ушедших культур и поколений присутствует и в используемых им мотивах. Это стилизации петроглифических рисунков, луноликих красавиц, бодисатв или мифических существ, смешанные художником в ведомом только ему одному причудливом калейдоскопе смыслов.

Подчеркнуто неустойчив, словно настаивающий на потенции движения ритм линий, контуров и цветовых пятен в его

работах. При этом парадоксальное неравновесие между материально насыщенной, пастозной манерой письма и, казалось бы, неустойчивостью композиции, не имеющей единого направления или центра, не создает диссонанса. Напротив, это колебание фрагментов картин своей разрежает атмосферу картин, вносит в них элемент движения. Ирреально пространство, абстрактно время в произведениях Ахмета Ахата. Но именно это спонтанное движение, во времени ли, в пространстве или истории приносит в них свой мистический подтекст. Ахмет Ахат больше чем другие, уйгурские художники подвержен влиянию новейших тенденций мирового искусства. Вероятно поэтому, в его творчестве подчас активно актуализируются реакции на события текущего момента, возникает потребность разнообразить жанры и виды собственного творчества – живопись, графика, гобелен, видео-арт.

Отличительное для Казахстана, как впрочем, для мирового актуального искусства обыгрывание сигналов из архаических пластов культуры, использует А. Ахат в своих перформансах. Но есть все же и свои отличительные качества, присутствующие и в его графике, и в живописи, которые плавно переходят в перформанс. В образе восточного дервиша он предстает перед зрителем, но это не уставший оборванный и измученный философскими раздумьями дервиш, а скорее эстетически обыгранный, изящный, даже куртуазный.

Нужно упомянуть ранние графические циклы художника. Уже в них, разрабатываемых по-разному восточных мотивах, иллюстрациях к казахским сказкам был очевиден отход автора от устойчивых в советском искусстве схем к потребности актуализировать традиции искусства Востока. Гибкая линейность и текучесть контуров, изощренный декоративизм и пронизывающая художественную ткань орнаментальность заставляла их выглядеть неожиданными и эстетически привлекательными на фоне искусства 1970-1980-х годов.

Графические листы и живописные полотна – две дополняющие друг друга стороны творчества А. Ахата. Примечательна способность художника к работе в разных видах изобразительного

искусства. Освоив гобелен и скульптуру, рельеф и керамику, этот художник продолжает свои формальные эксперименты в разных вариациях и сочетаниях цвета и фактур, возможностей и технологий.

Но все же есть основные духовные и пластические траектории, которые верно ведут этого автора по путям его собственной индивидуальности. В ментальном плане – это верность идее возрождения национальной культурной памяти, в изобразительном контексте – многоплановая и многогранная интерпретация культурной традиции Востока в целом. Приникновение к прошлому своего народа и потребность сопоставить его с современностью придают особую ностальгическую тональность работам художника. Свойственная сейчас многим видам искусства, эта тема становится даже неким настроением, определяющим состояние мировой культуры конца XX столетия.

В произведениях Ахата это состояние выражено с присущей ему спецификой видения, в графике в меланхолических тонах светлой грусти, в ритмах легкой усталости древней, прошедшей долгий путь культуры. В живописи же настолько щемяще и ощутимо выражено чувство безвозвратности былого, что опыт национальной судьбы становится достоянием человеческой культуры в целом. Говоря о динамике творчества этого художника в последние два десятилетия нетрудно заметить его развитие в сторону легкости пера, или в данном случае кисти. Его полотна уходят от острого напряжения присущего им в 90-х годах прошлого столетия. Картины обретают некую условную легкость. Теряют материальную плотность, становясь прозрачнее и словно невесомее. Подобную легкость можно связать как с фактором коммерциализации художественного процесса в отечественном искусстве, так и с ослаблением, вернее ослаблением напряжения этнической идеи.

Одним из интересных художественных проектов этого живописца стал проект «Шелковый путь», посвященный этому древнему связующему Запад и Восток маршруту. Побывавший во многих городах и поселениях этого великого пути, Ахат посвятил ему целую серию работ, назвав её «Города на Шелковом пути».

Искусствовед К. Ли так пишет об этой серии во вступительной статье к каталогу этой выставки творческих работ художника: «Ахмет Ахат хорошо знает эти города. В некоторых он жил, другие посещал неоднократно, но везде взгляд художника различал через глянцево-универсальную упаковку внешних признаков современности исторические корни, составляющие истинный смысл их жизни. Улицы городов, отдельные дома, сакральные здания, городские ландшафты написаны с натуры, «пережиты» художником в наблюдениях, во внутренних беседах – диалогах с каждым объектом – предметом, воспринимаемым им как одухотворенное существо – свидетель минувших эпох. ...»

Разные оттенки охры цвета глины и светло-голубой цвет раскаленного воздуха составляет камертон кашгарских пейзажей. Дома из глины, почти вручную вылепленные их хозяевами, в дрожавшем от зноя воздухе теряют четкие очертания. Их силуэты будто растворяются в свето-воздушной среде, они становятся миражами, представшими из древности, хотя на самом деле вполне материальны и обитаемы. Их реальная жизнь обнаруживается благодаря почти незаметному человеческому присутствию: где-то в тени стены отдыхает старик в национальной одежде, или вдруг заалеет платье девочки, скрывающейся в темном проходе двора. Эти пейзажи Кашгарии предстают как неотъемлемая часть природы, её естественное продолжение, а причудливые изгибы их улиц и фантастические нагромождения строений как будто вторят художественным изыскам горных ландшафтов» [2].

Заслуги художника признаны. А. Ахат – заслуженный деятель Казахстана, лауреат премии «Ильхам», член Союза художников СССР, в составе групповой выставки галереи «Мын ой» награжден золотой медалью на выставке «Азия Арт» в Ташкенте (1995). Работы находятся в Государственном музее искусств им. Кастеева в Алматы, в Государственном музее искусств народов Востока в Москве, в резиденции Президента РК Акорда, были показаны на персональных выставках в Казахстане и за рубежом – в Италии, США, Турции.

Прошлое – историческое и просто ушедшее время – волнует воображение этого художника. В современном ритме и очертаниях

он ищет ту нить, те образы, что связывают сегодня с вчера и даже позавчера. Ведь, именно там, в глубинах истории для него, также как и для многих других уйгурских художников кроется величие древней Уйгурии, сохраняется суть того, что мы сегодня называем ядром культурной традиции. В русле этих процессов им постоянно ведутся самоидентификационные поиски, позволяющие современному автору прикинуться ближе к своим корням и истокам, и соответственно понять многое в самом себе, в своем народе, его характере и судьбе.

Ахмет Ахат почти всегда экспериментатор. Ему нравится помещать свое творческое Я в разные, новые неожиданные сферы. В начале его художнического пути это были эксперименты в разных техниках график –линогравюры, офорта, акватинты. Затем по мере личностного роста появилась потребность осваивать новые виды искусства, один из немногих живописцев Ахат стал работать в скульптуре, гобелене, пробовал себя даже в актуальных формах контемпорари арта. О нем вполне без натяжек можно сказать – универсальный артист, ведь глядя на него в образ восточного дервиша, зритель почти верит в его подлинность.

Одно из последних творческих увлечений Ахата – образы и традиции древнего петроглифического искусства. Конечно, этот приоритет отнюдь не новый в изобразительном искусстве Казахстана. С середины 1990-х годов к этому пласту культурного наследия обращался едва ли не каждый отечественный художник. Испытывающий интерес к древним историческим пластам А. Ахат также не смог остаться равнодушным к абстрактным обобщениям, формальным изыскам и архаической экспрессивности наскальных гравюр. Тем более, если вспомнить, что по своему высшему художественному образованию Ахат является именно графиком, создававшим в 1980-90-е в разных графических техниках выразительные и сложные серии произведений по мотивам восточных и казахских сказок. Особенностью интерпретации А. Ахатом искусства петроглифов можно, вероятно назвать их колористическое решение. Иллюзорное пространство отсутствует в этих полотнах, но расцветченное чистыми яркими (нельзя сказать локальными, цвет в них достаточно сложен)

красками, пространство усложняет свои пласты, становится словно бы многослойным, искрится и переливается чередой тонких оттенков. Природное эстетическое чувство цвета, изящное и эстетское, его применение сообщает этим полотнам живую трепетную цветность и в то же время прозрачную легкость, почти невесомость.

Привлекательной чертой произведений из серии, посвященной петроглифам, стала способность художника, несмотря на всю условность трактовки, наполнить жизнью хрестоматийно узнаваемые персонажи. Силуэты знакомых по петроглифам животных, всадников, мифических солнцеголовых существ он словно согревает своим теплым колористическим даром, наполняет их живой плотью и кровью. Из метафорической, знаковой и символической сферы, куда часто помещают казахские художники свои опыты с привлечением традиции петроглифов, А. Ахат умудряется вернуть их в первозданно чистый, живой и светлый мир реальности древнего бытия, времен зари человечества. Конечно, опыт работы над сказочными сюжетами в его петроглифических композициях подчас тоже всплывает. Его быки и всадники, круторогие горные козлы, холмы, шатры и горы воспринимаются, кажется еще вчера живыми, жившими на этой горячей планете существами, а сегодня ставшими прекрасной сказкой, дорогой потомкам легендой.

«Петроглифическая» живопись Ахата – это своего рода живописный палимпсест, прекрасно перекликающийся с тем пластами древней кочевнической культуры, чью символику пытается трансформировать в своем искусстве художник. Наплаивая, напластовывая контрастные цвета и сложные фактуры, обрывочные силуэты и условные фигуры, стыкуя реальность, фантазии и воспоминания в одном художественном тексте, автор обостряет не только семантический контент полотен, но и их внешнюю видимую глазом декоративность формы. Возможно, это обострение декоративного начала, становящееся основой поисков собственного изобразительного языка, своей индивидуальной творческой стилистики может быть определено как общее качество изобразительного искусства Казахстана нулевых годов XXI-го

века. Преданный идее преемственности уйгурской духовной традиции, Ахмет Ахат то же время не склонен к наивной вере в возрождение героев легенд или исторических преданий, не склонен надеяться на возвратность громкой исторической славы. Их сохранившихся в истории, фольклоре, археологии, средневековой живописи фрагментов этой традиции он сумел выкристаллизовать и талантливо воплотить идею нового художественно-интеллектуального дара древних уйгуров современной цивилизации.

Форма нагружается всеми мыслимыми смыслами и подтекстами, напряженнее именно в ней, даже не в сюжете или теме ищут авторы возможности передать волнующий их идейный посыл. При этом весь многозначный контекст, подтекст смыслов самозабвенно интерпретируется художниками в самых разных схожих и близких вариациях. Скорее всего, такой подход может быть охарактеризован даже не как эксперимент, а очень серьезная профессиональная работа с формой и изобразительным языком, познание и анализ все новых и новых его возможностей.

Интересным проектом, представленным галереей в 2001 году стал проект «Солнце», автором которого стал казахстанский художник Аркен Зульфикаров. Креативность – качество, изначально отличавшее творческую деятельность А. Зульфикарова, активно проявилась в проекте «Солнце».

Обращение к символике солнца, в свете аллюзий с одним из ярких этапов древних верований уйгуров – зороастризмом, безусловно, стал для этого проекта, принципиальным. В то же время уйгурскими художниками, участвовавшими в этом проекте, была оговорена идея вечно светила как некоего кодового символа и самого распространенного объекта поклонения, общего для многих древних культур и цивилизаций. Через идею культа солнца, символики бесконечности его круга и вечности самого светила художники создавали амбивалентный образ, обдуманно включавший отнесенность как к национальным этническим истокам, так и к общечеловеческим, универсальным понятиям. Что собственно и является отличительным качеством этого периода соотношения культурной памяти и инноваций в творческой практике.

Проект включал как экспозицию, созданную из живописных и графических полотен, так и некое современное «обрядовое» действие – перформанс. На глазах зрителя в сопровождении отрывка из традиционной уйгурской музыки – мукама, посвященного солнцу, художники, изображали на полосках холста знаки. Из этих изображений вместе с цветными лентами сплетался единый символ – креста и круга, олицетворяющий солнце. Затем эта конструкция поднималась над головами собравшихся, образуя четырехгранный тотемный ствол и являя собой кульминацию действия. Проект «Солнце» отличался четкой концептуальной разработанностью и позитивной окрашенностью, был насыщен многозначной символикой и декларировал ценность обращения к культурной памяти.

Нужно сказать, что идеи преемственности культурной, представляют собой константный опознавательный знак творчества уйгурских художников, как старшего поколения, так и всех следующих генераций. Под крылом этой вечно живой культурной памяти творят не только уйгурские художники Казахстана, но и их коллеги из Узбекистана, Кыргызстана, Китайской Народной республики. Каждый из авторов находит в этой сокровищнице свой пласт, свой творческий импульс и позволяет себе их плодотворно и творчески интерпретировать. Безусловно, в таком подчеркнутом отношении к источнику национальной традиции заключается сила и возможности современного творчества уйгурских художников нашего региона, их самодостаточность и, безусловно, самобытность.

Глубокую приверженность к трансформации реминисценций восточных изобразительных традиций – от буддистских росписей до восточной миниатюры – демонстрирует график Кураш Зульфикаров.

Нужно отметить, что именно 1990-2000-е годы стали периодом активизации творчества уйгурских художников не только Казахстана, но и в целом региона Центральной Азии. Безусловно, этому «пассионарному» всплеску художественной активности способствовала и организации галереи «Мын ой», объединившая художественные поиски и сформулировавшая творческое

кредо, как возрождение национальной культуры и духовности уйгуров на новом этапе.

Однако существовали и другие, также объективные причины широко развернувшегося выступления представителей уйгурского изобразительного искусства на арене отечественной культуры. Думается, эти причины и условия были общими и напрямую связанными с единой наступившей ситуацией в социально-культурном контексте. С обретением независимости в культуре обретших суверенитет стран возникли условия свободного художественного волеизъявления, в которых художники могли непосредственно и открыто выражать, дотоле возможно, проговариваемые ими опосредованно собственные идеи и концепции творчества. Также огромным и ошеломляющим стал поток хлынувшей как с Запада, так и Востока художественной информации о современном искусстве, его радикальных направлениях и самых противоречивых инновационных направлениях.

Взаимопроникновение жанров, эксперименты в области формы, трансформация традиционных и архаических представлений в новые пластические и концептуальные изобретения, конечно, была по – своему свойственна каждому из периодов активного обновления в изобразительном искусстве Казахстана. Сам по себе данный вид изобразительного искусства – живопись маслом по холсту и профессиональные, разные по технике и технологии виды графического искусства также были в свое время инновационным прорывом в культуре. Затем зачастую многие художественные новшества возникали по мере смены поколений с приходом в художественную жизнь молодых авторов, несших свои поиски и идеи и раскачивающих на их взгляд устаревшие формы. Таким образом, в общей картине отечественного искусства не наблюдалось периодов застоя и стагнации, ситуация каждый раз подвергалась обновлению и обогащению.

Однако таких резких перемен и таких возможностей безграничных поисков, какие можно было наблюдать в рубежные десятилетия двух веков все же нельзя отметить даже в богатом в опыте предшествующих периодов развития искусства. Как резко менялась вся окружающая действительность, также в этих

условиях практически на глазах поколения менялись все представления о видах изобразительного искусства, об их возможностях, о диапазоне используемых традиций, изобразительных средств и технических приемов, о выставочных концепциях, о «вечном» паритете формы и содержания.

Художники Казахстана, в том числе и уйгурские художники продемонстрировали в этой ситуации свою удивительно быструю реактивность, достаточно скоро впитав и трансформировав в собственной практике почти все предлагаемые им мировыми художественными искусствами инновации.

Значительный вклад и самобытный взгляд на мир внес в отечественное изобразительное искусство уйгурский художник Марис Хитахунов. Творчество его дочери Мухаббат Хитахуновой также представляет собой интересную грань современного искусства Казахстана. Образование будущая художница получила в стенах известного и авторитетного художественного заведения Алматинского художественного училища (АХУ им. Н. Гоголя, ныне им. У. Тансыкбаева), которое окончила в 1991 году. Активно работая в творческом направлении, молодая художница является членом Союза художников Казахстана, дважды удостоивалась Президентской стипендии РК.

Несомненно, огромную роль в её становлении как живописца сыграл отец девушки Марис Хитахунов, но, что характерно, передав её свои художественные знания и чувство ответственности перед собственным искусством, он смог отнестись достаточно бережно к авторской индивидуальности дочери. Картины Мухаббат индивидуальны, узнаваемы. В них живет её авторская душа и позиция.

Возможно, лишь высоким тонусом эмоциональности её полотна сродни картинам её отца, а в остальном её удалось создать свой особенный самобытный мир. Так если в полотнах её отца окружающий мир представал реальным цельным, а сюжеты картин были посвящены или знаменательным или узнаваемым для любого человека событиям жизни, то в полотнах Мухаббат отчетливо проступает мир подсознательного, мир неясных неподчетных воспоминаний и грез.

Мир грез Мухаббат Хитахуновой населен, главным образом женщинами, редко рядом появляются дети. Женщины здесь главные героини, хранительницы своих тайн, радостей и обид, печалей и надежд. Укутанные в завесы ниспадающих одежд, скрывающие от зрителя свой мир, они предстают в полотнах полузагадками, полуреальностью. Подчас, кажется, что её женщины – это скорее мифические существа, чем реальные женщины реального мира. Это или пери, или восточные феи, дриады или наяды. Волшебная калитка, когда-то словно захлопнулась за ними навсегда, закрыв этой сказочный мир от посторонних глаз, бурных чувств, неподотчетных эмоций.

Кажется, сейчас на одно мгновение они предстают перед нами в женском облике, но через минуту могут обратиться в птиц или цветы, или вдруг не по-детски околдовать случайно забредшего в их закрытый мир неосторожного мужчину. Трудно поддающиеся реальному толкованию женщины-загадки Мухаббат живут своей особой жизнью, неспешной и самодостаточной, нисколько не задумываясь о том, как могут быть поняты или истолкованы другими. Что-то глубоко внутреннее, что-то трогательно сокровенное управляет их эмоциями, движениями, взглядами. Недосказанность – ментальный и философский конек творческого подхода М. Хитахуновой.

Художественная ткань полотен Мухаббат сложна, в ней отчетливо проступает искушенность мировой художественной культурой, но ощутима и её близость к национальным корням и истокам. Отличающая их густая плотная цветовая насыщенность напрямую связана с уйгурскими национальными цветовыми приоритетами. Но обыгрывая эту колористическую плотность, художница словно бы вскользь напоминает зрителю о цветовых искусствах постмодернизма, уроках общевосточной цветовой декоративности. Линейное начало также активизировано в её полотнах, на нем, собственно, как на базовом каркасе держится ритм её картин. А именно игра ритмов, по сути, становится с самых первых шагов художницы в мир живописи её любимым инструментарием.

О многом говорит подчеркнутая плоскостность произведений Мухаббат, здесь есть, несомненно, латентное напоминание о стенописи древних уйгурских фресок.

Невысказанное, тайное, тревожащее наполняет особой атмосферой живописные полотна молодой художницы Мухаббат Хитахуновой. В их загадочности, подчеркнутой, то сплошными покрывалами героинь, то тенью на их лицах, то полузакрытым взглядом удлинённых раскосых глаз можно почувствовать притягательную силу затаенного женского начала. Исполненный своих ритуалов, пропитанный напряжённым ожиданием сугубо женский мир возникает в её работах.

Две ипостаси этой вечной загадки – непостижимого безмерного мира женской души – воплощает Мухаббат Хитахунова. Одна из них светлая, почти сказочная сторона исполненной мечты, где ощутимы изящная красота и мягкая радость бытия. Другая – сторона ожидания, где фигуры героинь словно замерли в немом вопросе.

Соответственны этим состоянием и цветовые решения – открытый, тёплый, светлый колорит охристо-оранжевых тонов в одних картинах, – напряжённые, холодные, оттенки голубой лазури в других. Чаще в них нет события, не предусмотрено и действие. В них живет лишь ожидание чуда, когда возможно, все эти плавные покрывала спадут, а красота души и облика будут явлены миру.

Учеником талантливого уйгурского живописца Зайнитдина Юсупова является художник У.Хасанов. Нужно отметить, что усвоив профессиональные уроки своего учителя, художник Хасанов в то же время обладает собственным узнаваемым творческим почерком. Работая в основном в жанре пейзажа, он может запечатлеть особенные моменты жизни природы, подмечая в ней гармонию временного и вечного, смены её быстротечных состояний, переходы от покоя к движению («Цветущий ирис», «Жизнь степи», «Родина», «Старый пруд», «Осенний дождь», «Мирное небо» и другие).

Воссоздавая ностальгические мотивы из обыденной жизни маленьких деревень или небольших восточных городов,

художник насыщает их ощущением извечности человеческого существования, поэзией повседневности. Они словно бы существуют вечности, неподвластные времени, живут, переходя из прошлого в настоящее в неизменном состоянии душевного покоя и собственной правоты.

К числу заметных достоинств художника относится его самобытное колористическое видение. Сочетая, казалось бы, контрастные тона, он в то же время размывает свою палитру, ведя её гамму от броских эффектных оттенков до тонких нежнейших тонов, вызывая в сознании зрителя ощущение живой вибрации воздуха и света в своих работах. Живописное чувство цвета, используемое Хасановым в его творчестве не соотносится напрямую с восточной традицией, в его колористических пристрастиях нет локальности цвета, нет броскости ярких сочетаний, художник также избегает плоскостной трактовки пространства.

Хасанов является членом СХ РК, в 1976 году окончил Алма-Атинское художественное училище имени Н.В. Гоголя; в 1987 году окончил Алма-Атинский Театрально-Художественный институт. Хасанов У.Х. принимал участие во многих городских и республиканских выставках, в том числе в выставках «Декоративно-прикладное искусство Казахстана» (1988), выставке уйгурских художников «Под лучами солнца» (2009), «Художники Казахстана» ((2010), ко дню рождения первого Президента РК Н. Назарбаева и многих других. В 2009 году Хасанов У.Х. провел свою персональную выставку «Куда садится солнце» в галере «Дуние арт» в г. Алматы, где представил творческие работы в живописи, графике и декоративно-прикладном искусстве.

В творчестве современных уйгурских художников вопросы соотношения традиций и инноваций обострены двумя факторами. Первым из них является обостренное чувство традиций, выраженная сопричастность национальной культурной традиции, вторым желание обрести себя в огромном и бескрайнем мире современной культуры, где способы и возможности самовыражения, в том числе художественного доведены до состояния безграничности.

Как важную особенность проявления вечной проблемы инновационных процессов и внедрения культурной памяти в современность в искусстве современных уйгурских авторов можно отметить многогранность проявления национальной составляющей в их творчестве. Это и восстановление первичных архетипов языческого сознания зороастризма (А. Зульфикаров), это и проявление таинственных, неявленных внешне потенциалов загадочной души восточного женского сознания, это и почти свежее воспоминание о гармоничной и степенной жизни уйгурской махалли, традиции садовой культуры и мечтаний о красоте восточных поселений и городов (У. Хасанов).

Исследуя основные особенности выражения культурного взаимодействия аллюзий прошлого и влияния современных культурологических аспектов в изобразительном творчестве современных уйгурских художников Казахстана можно видеть, что, безусловно, они столь же многогранны, сколь многогранны в принципе большинство аспектов общемировой культуры XXI века.

Произведения других уйгурских авторов, таких как Гузель Мамединова, Нуршидин Баратов, Абликим Акмуллаев, Арсида Юсупова и других демонстрируют стремление этих художников позиционировать себя в первую очередь с точки зрения человека Востока, но соединившего культурную память Востока с современным художественным видением. Они обозначают свою позицию как позицию современника, не забывшего и не отказавшегося от своих корней, а напротив, находящего в этих корнях множество моментов, в которых нуждается современный мир, которые созвучны настоящему, и более того могут изменить современность к лучшему, вернув ей чистоту, гармонию и достоинство.

1990-2000-е годы позволили как казахским, так и уйгурским художникам нашей страны максимально полно с большой долей внутренней и внешней экспрессии выразить идеи национальной идентичности. Это был период, когда осознать себя в собственном творчестве как казаха или уйгура – носителя той или иной этнической сокровищницы – было предельно важно и необходимо,

как в масштабах национальной культуры, так и в рамках творчества отдельного индивида.

В нулевых и десятых годах текущего века обстоятельства все же несколько изменились. Запрет на то, чтобы быть самим собой, исчез, как впрочем, и большинство других запретов, соответственно сняв напряжение с проблемы этнического самовыражения. Обращение к национальной культурной кладовой стали отсюда более мягкими и при этом где-то даже более обоснованными. При этом нельзя не отрицать, что возникли другие проблемы, трансформировавшие некогда искреннюю, подлинную национальную составляющую в коммерческий конъюнктурный фактор. Нужно, однако, отдать должное именно уйгурским художникам Казахстана в том, что в их творчестве национальное, этническое очень редко эксплуатировалось в данном ракурсе. Хотя, конечно, этот момент, не исключен полностью.

Вопрос взаимодействия традиций и инноваций, их преобладания и интенсивности воздействия на современное изобразительное искусство Казахстана, все же представляют собой горячую точку отечественного искусства. Перспективой и в то же время реальностью сегодняшнего дня для современных художников, является возможность прямого контакта с разными культурами, влияниями, творческими импульсами. Уже существует настоящий выход на широкую международную арену, возможность сравнить и увидеть себя рядом с другими национальными культурами. В этом есть как позитивный, так и сложный момент. Сильное влияние может воспринять, усвоить и при этом остаться самим собой, только сильная и яркая личность, личность, чувствующая за своими плечами самоценность и богатство своей родной культуры. Кроме того, что нужно признать немаловажным их вклад как катализаторов процесса постоянного поиска взаимного понимания, спокойного сосуществования ярких творческих индивидуальностей, разнообразия стилей, манер и почерков, характерных для искусства Казахстана. При том, что для современного искусства Казахстана, кроме активного возрождения необходимой государству и его культуре национальной идеи, характерно сосуществование разных национальных

корпоративных групп, проблема трансляции разнообразных и взаимодополняющих традиционных ценностей и миропредставлений в общую копилку духовного богатства страны чрезвычайно важна.

Этот принцип общей гармонии при сохранении и развитии самобытного искусства разных национальных диаспор, что так ясно характеризует современную культурную ситуацию в Казахстане, способствует дальнейшему позитивному и плодотворному развитию отечественного искусства. Возможно, благодаря такой открытости искусство Казахстана можно характеризовать как многообразное, обладающее абсолютной творческой свободой и широтой художественных возможностей явление, в котором своеобразную роль играет творчество художников самых разных национальностей.

Примечания

1. Ли К. Вступит. статья к каталогу «Ахмет Ахат. Шелковый путь». – Алматы. 2009. Стр. 45.
2. Канунникова Т.А. Взаимосвязь инновационных процессов в искусстве и художественной педагогике // Педагогика: традиции и инновации: материалы IV междунар. науч. конф. (г. Челябинск, декабрь 2013 г.). – Челябинск: Два комсомольца, 2013. – Стр. 28-31.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ НЕМЕЦКИХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

В наши дни все больше актуализируются проблемы изучения искусства диаспор объединенных одной страной и судьбой – Казахстаном. Вопросы изучения художественной культуры диаспор приобретают одну из важных составляющих звеньев активно развивающегося многонационального государства. Исследование творческой практики художников-немцев – это дань памяти искусству удивительных людей, живших в переломные годы социальных реформ. Идеологические установки рубежа XIX – начала XX веков прошли по страницам их жизни неоднозначно. Из биографий художников, как достоверных свидетельств эпохи, мы видим столкновение самых различных убеждений и принципов. Кардинальные перемены, непредвиденные обстоятельства, глубокие моральные потрясения не сломили дух художников и в самые трагичные для эпохи годы они не оставляли занятия графикой, живописью, скульптурой.

Все больше интерес вызывают страницы жизни художников, генераторов идей прошлого века, стоявших в ряду первых специалистов формировавших культурные регионы страны. Имена мастеров достигших в свое время наивысших взлетов в художественной практике Советского союза и за рубежом, в 30-40-е годы XX века, оказались в числе спецпереселенцев и репрессированных народов. Из биографии многих немцев волею судьбы заброшенных в Казахстан, так называемую «вторую Сибирь», известно, что репрессии коснулись в основном из-за национального происхождения.

Казахи и немцы, как два сложившихся с богатой духовно-материальной культурой народа, можно сказать, не раз сталкивались вместе на исторической арене. Художники первой половины XX века, до их непосредственного пребывания в нашем регионе, наверняка проникались видами тогда еще Азиатского Востока, возможно не напрямую, косвенно, через рисунки предшественников, как то, материалы из экспедиций по Семиречью немецких ученых Альфреда Брема и Отто Фиша в 1876 г., позже

выставленные, как это ни парадоксально в Бремене (родина репрессированного Г. Фогелера), Гамбурге, Касселе) [1]. Еще один пример встречи немцев с Востоком, это выставка русских художников в первые десятилетия XX века в Берлине. Позже в Кенигсберге и Бреславле среди прочих выставлялся художник, вызвавший большой интерес в глазах немцев, «Колесников – полумонгол по происхождению, правдиво отразивший в своих гравюрах степные пейзажи и быт монгольского народа... изображения лошадей и всадников» [2]. Произошел своего рода культурный взаимообмен – Восток-Запад-Восток. Из истории мировой художественной культуры известно много примеров увлечения, в видении и понимании европейцев, экзотическими странами. Большая армия художников, большинство из которых получили специальное образование в учебных заведениях России и Европы, посетили степи Казахстана [3, с.14-15].

Исследование творчества этнических немцев Казахстана, короткое присутствие одних, эвакуированных в годы Отечественной войны других и «сознательный выбор» остаться на всю жизнь в нашей республике третьих, выявило благотворное влияние на развитие многих видов и жанров изобразительного искусства нашей республики.

Интерес к истории и культуре немцев Казахстана, в частности проблем депортаций, был вызван трудами краеведов, писателей, искусствоведов к эпистолярному творчеству, как непосредственной фактологии времени, отрывкам из автобиографий, картинам, созданным в годы репрессий (Ю. Попов [4], Ю. Домбровский [5], А.И. Солженицын [6], Г. Бельгер [7], В. Хофманн [8] и др.). С каждым годом прибавляются труды по проблемам репрессий этнических групп и их реабилитации, в том числе статей по искусству, художественной культуре диаспор. Сегодня эта тема остается открытой ввиду длительного запрета на архивные материалы.

Об особенностях мировоззрения, культуры немцев, в 1980-е годы писали, «этническая принадлежность немцев СССР не раз служила предметом политических спекуляций... Немцы СССР генетически действительно относятся к немецкому этносу. Однако

они не являются частью немецкой буржуазной нации ФРГ, ни немецкой социалистической нации ГДР, так как предки их откололись от немецкого этноса более 200 лет назад, когда процесс сложения немецкой нации еще не был завершен...» [9, 100]. Достаточно полный материал об истории переселения немцев в Центральную Азию собран в книге Виктора Кригера «Рейн – Волга – Иртыш: из истории немцев в Центральной Азии» [10]. По представленным материалам переписей 1926, 1939 и 1989 гг., приводятся данные по 18 наиболее многочисленным советским народам, которые, пожалуй, в достаточной степени отражают этнический спектр в бывшем Союзе. По уровню распространения грамотности среди основных этносов СССР немцы занимали второе место. Немецкую диаспору всегда отличали большая тяга к знаниям, науке, искусству.

Доступ к архивным документам в 1990-е, помог многим исследователям издать сборники об истории появления немцев в Казахстане, в котором приведены имена немцев – специалистов различных областей науки, государственного управления и общественных движений [11, 12, 13]. В 2009 году, в Томске защищена кандидатская диссертация Н.А. Ефремовой-Шершуковой «Немцы Казахстана: депортация, спецпоселение, реабилитация» (Томск, 2009), в том же году защищена «История немецкой диаспоры Центрального Казахстана в XX в.» О.А. Ямшановой (Караганда, 2009).

Основную часть раздела занимает творчество немцев находившихся в застенках лагерей Центрального Казахстана. Цвет тогда еще русской, а затем в одночасье ставшей «немецкой», интеллигенции оказался именно в этом самом большом концентрационном лагере. Учитывая возраст многих из репрессированных художников, за плечами которых был большой практический опыт в мире искусства, творческие портреты неразрывно рассматриваются в контексте мировой художественной культуры.

В книге Гавриловой Е.П. «Мемориал Караганды. КарЛАГ, культура, художники, приводится информация по художникам-немцам в своеобразном делении на известных и малоизвестных, спецвыселенцах 40-х (по нац.признаку), из семей

репрессированных и приехавших в нашу республику в 50-е годы XX века по собственной воле [14]. Список открывают такие известные имена как, Борхман И.А., Крейн Д.Г., Пфейфер А.А., Фризен П.П., Изерт Г.М., Циммер Э.Э., Циммерман Ж.Ф., Гамбургер Л.Э., Гуммель Ю.В., Фогелер Г.Э., Фонвизин А.В., Эйферт В.А., Буш В.П., самодеятельные оформители – Губер Э.Х., Майер О.О. и другие. Далее его можно пополнить именами реформаторов художественной культуры первой половины XX века, исследованиями казахстанских ученых многие годы посвятивших сбору и изучению наследия советских художников, архитекторов, скульпторов [15, 16, 17, 18]. В очерковых статьях по истории изобразительного искусства отмечается вклад художников-немцев в образовательный процесс, создание ими новых специальностей по профилю.

Несмотря на запрет свободы слова и мысли, творческая практика художников не обрывается в застенках лагерей и спецпоселений. Однако, плохая сохранность многих произведений (созданные на разных подручных материалах – бумаге, картоне, досках, обрывках газет, реже холстах), их малое количество, затрудняют раскрытие полной творческой и биографической картины. Вскоре после реабилитации, выжившие в непримиримых с человеческой жизнью условиях люди, неординарные личности, обладатели яркого характера, прошедшие «серп и молот», «растворились» на необъятных просторах СССР. Есть исключения, как внушительная коллекция картин этнического немца, при жизни мало известного, Леонида Владимировича Брюммера. Сокровищница искусства Казахстана обладает около тысячью самых разных по масштабу и содержанию живописных работ художника.

Избранные для исследования мастера были представителями достаточно известной, порой шокирующей публику конца XIX – начала XX века, школы или группы. В их числе выпускники Дюссельдорфской Академии художеств – Генрих Фогелер (отделение живописи, внесшего посильный вклад в развитие «Югендстиля»), мастерской Герднера и Геймана в Мюнхене – Артур Фонвизин, Австрийской художественной академии и Мюнхенской

искусств – Александр Ритгих, члена ОМХ (Общество московских художников) и «Жар-Цвета», эксперта по антиквариату в Торгпредствах СССР в Германии, Франции – Владимир Эйферт, Московские и Ленинградские вузы – Леонид Гамбургер, Ирина Борхман (позже окончившая Мюнхенскую школу прикладного искусства), выпускник Императорской Академии художеств – Леонид Брюммер, член группы МАИ («Мастеров аналитического искусства» школы П. Филонова) – Павел Зальцман, раскрывают главные, магистральные линии искусства тех лет.

Для некоторых знания, полученные в Альма-матер, окажутся «вредоносными», но больше всего никто из них не ожидал такого поворота событий, а именно «неблагонадежности» их нации. Многие из них обрусевшие немцы, с двухсотлетней историей появления их на Руси. Как часто задумывались они о своем национальном происхождении? Скорее до печально известного августовского указа 1941 года (указ Президиума Верховного совета СССР «О переселении немцев, проживающих в районах Поволжья в Казахстан») художники-немцы, как и многие граждане Советского союза, свободно передвигались по миру и никоим образом не могли предвидеть, предугадать о надвигающейся для них опасности.

В небольшом, но содержательном альбоме Плетниковой Л.Н. и Сафаровой Г.М. «Когда искусство уходило из памяти» [19], собраны материалы (документы, воспоминания, небольшие репродукции) о художниках, узниках Карлага, спецпереселенцах Центрального Казахстана. Данные сведения оказали большую помощь в написании статьи. В память о неоценимом вкладе, сделанном немцами в художественную жизнь страны, искусствоведами проводятся выставки произведений художников имеющие большую значимость в республике и за рубежом. Основываясь на них, мы можем выстроить своего рода хронологию творчества художников.

Говоря о творчестве художников немецкой диаспоры, следует упомянуть мастеров и других национальностей, бок о бок творивших на ниве искусства и, несомненно, оказавших качественное влияние на рост художественной культуры страны, среди

них выдающиеся личности XX века – В. Стерлигов и Т. Глебова, А. Артобатская и В. Ермолаева, Н. Изнар и Ю. Соостер, Е. Левина-Розенгольц, А. Черкасский, С. Ивашев-Мусатов, С. Саносян и другие. Из писем и переписок мы знаем, что многие художники, даже во вред себе дружили, встречались, обсуждали наиболее «мирные» проблемы. За что некоторые из них были осуждены повторно и вскоре казнены.

Нельзя упустить из виду, не затронуть проблемы выпавшую на долю ссыльных немцев. Если вспомнить из истории депортированных народов, турков, чеченцев, азербайджанцев, в один день высланных со своих земель в Казахстан, Киргизию, что «они там, мол, не умрут», среди близких по вероисповеданию и «цвету кожи» людей [20], то немцам вдвое тяжелее давался статус «неблагонадежных». Несмотря на принадлежность к тому или иному этносу, этносоциальному образованию, все они оказались в одной исторической связке. И поверивший в светлое будущее, в рождение нового человека «буржуазный» по происхождению, но коммунист по убеждению Г. Фогелер, впоследствии «своими же» единоборцами сосланный в степь, или же свободный художник, «беспартийный» Л. Брюммер, оказавшийся в свободной неволе. Намного ранее, чем сталинский режим, их объединили поиски прекрасного в искусстве. Переломная эпоха всей русской и европейской истории и культуры попало как раз на время становления их как художников. Рубеж конца XIX начала XX веков – время особенно напряженных исканий и размышлений о мире, жизни, предназначении художников на Земле.

Отдельные творческие портреты ссыльных художников, среди них и немцев, их жанровые предпочтения представлены в трудах ученых искусствоведов Р.А. Ергалиевой [21], Д.С. Шариповой [22], О.В. Батуриной [23]. Одни из последних монографий рассматривающих проблемы мировой художественной культуры в контексте становления живописи, скульптуры Казахстана принадлежат Х.Х. Труспековой [24], С.Ж. Кобжановой [25].

Говоря о немцах и немецком искусстве мы вспоминаем яркие явления, в наше сознание прочно вошли термины декаданс, символизм, стиль модерн – немецкое Югендштиль (французы

называют его Ар Нуво), экспрессионизм. Прошло почти сто лет и снова мы говорим об этих явлениях в искусстве. Существенное влияние на многих художников внутри страны, Германии, а чуть позже и России, оказал в свое время Франц фон Штук (1863-1928). Один из лидеров символизма, своими аллегорико-мифологическими картинами («Афиной-Палладой» в свое время ставшей символом Мюнхенского сецессиона 1890-х) вызывал большой резонанс, темами из «демонических», «разгульных» стихий – «Люцифер», «Вакханалия» и др. Однако не только пересечение духовного и телесного, поиски красоты и зримой реальности человеческого облика волновали символистов. Много примеров сочетания черт академического натурализма и стиля модерн в работах. Фон Штук в свою очередь испытал влияние Арнольда Бёклина (1827-1901), швейцарского символиста, увлеченного фантастической символикой и натурализмом. Его вымышленные, таинственные, но очень тщательно выписанные детальные картины, подтолкнули избранных художников к созданию отвлеченных от реалий современной жизни произведений.

Яркий представитель среди последователей символизма, Фогелер Генрих Эдуардович (родился в 1871 в Бремене (ФРГ) – 1942 гг. – Караганда (Казахстан)), выпускник Дюссельдорфской художественной академии (1894 г.), один из организаторов в небольшой деревушке Ворпсведе, близ города Бремена на севере Германии, художественной колонии. Как когда-то убежавшие из города «барбизонцы» Франции, «ворпсведские» художники устремились к свету и сельским мотивам Германии. Заповедная природа удаленного края, патриархальный быт людей, навевали романтическую ностальгию. В середине 1890-х годов, после ряда выставок в крупнейших художественных центрах Германии, к «Обществу», среди них Отто Модерзон, Ганс ам Энде, Паула Бекер, Фриц Макенсен, Фриц Овербек, приходит ошеломляющий успех.

«Деревенские» мастера противостояли традициям «официального искусства» декламировавшего историческую живопись. Они влились в различные направления, боровшиеся с официозом. В этом отрезке времени параллельно развивались реализм

и импрессионизм, символизм и немецкий вариант модерна. Несомненно, большую роль сыграли активные французские импрессионисты. Но самое значительное из всех направлений получает символизм. В изобразительном искусстве оно чаще всего находило выражение в формах Югендстиля, приверженцами которой были Г. Фогелер, Ф. фон Штук, австриец Г. Климт. Так постепенно обозначились тенденции к образованию независимых творческих мастерских, создаются новые журналы (как символистский журнал «Остров» («Die Insel»), где оттачивал свое мастерство Фогелер) и художественные галереи.

В творчестве Фогелера нашли отражение тенденции символизма, выраженные в формах, характерных для модерна, получили преломление многие традиции классицизма и бидермайера (стиля среднего класса, с упрощенными формами), как нельзя лучше отразившиеся в архитектуре и дизайне. «Для усовершенствования в своем искусстве я ездил в 1891 году в Бельгию, Голландию, в 1898 г. – в Италию и в 1900 г. – в Париж» [19, 51].

Развивавшийся модный стиль Западной Европы Югендстиль, характеризовавшийся изысканной эстетичностью, внутренней умиротворенностью, романтически утверждением идеального гармоничного мира подвергался огранке в мастерской Фогелера. Переплетенные, утонченные линии узоров выдают работы тех лет. Благодаря большому интересу представителя венской школы искусствознания Вернера Хофманна к творчеству Генриха Фогелера, увлекавшегося идеями модернизма и современностью, сегодня известны многие идеи новатора. Он писал, что картины Фогелера – это «романтичный, идеально гармоничный мир» [8].

Гармоничными были иллюстрации к художественной литературе. Выбор Фогелера проиллюстрировать писателей, О.Уайльда и его мифических образов, символиста Гофманстала (австрийского писателя, 1874-1929) с его темами кризиса искусства, проблем жизни и смерти, Гауптмановского драматизма, неслучаен. «Озарение уайльдовской красотой» захватило Г. Фогелера на многие годы. Мифотворчество английского писателя, любовь к красоте, были близки по духу художнику. Как и Уайльд, он создает свой мир сам, довольствуясь прекрасным садом дома,

выращенными цветами. Заметна точность в прорисовке деталей, будь-то архитектурное строение, дом, замок, мельница или флора и фауна. Он был блестящим иллюстратором детских сказок, графические листы – «Звездный мальчик», «Преданный друг», «Соловей и роза», «Кентрвильское привидение», «Замечательная ракета» (наряду с ним работали Отто Уббелоде, Франц Штассен, Гертруда Каспари). «До войны 1914 года я жил как буржуазный романтик, пользуясь обманчивой свободой в своем собственном имени. Работа по сельскому хозяйству связывала меня с действительностью, с природой и с жизнью крестьян. Художественная работа была для меня уходом от реальности в мир немецких сказок и легенд прошлого» [19, 51].

Поиски Рая на земле – одна из магистральных линий раннего творчества Фогелера. Любовь к тихой, мирной, необеспокоенной ничем жизни, находит отражение в картинах-мечтах художника. Опоэтизированные образы его дочерей, супруги (будучи в Германии) становились частыми героями его картин. Меланхоличные, стройные, мечтательные особы, в легких парящих одеждах, самых изысканных цветов, передают романтическое настроение. Но это были полотна, созданные в безоблачные для Европы дни. И как следствие длительного застоя, в экзотический, отшлифованный как алмаз мир художника врывается «хаос». Вмиг мир Фогелера распадается на тысячи осколков. Идиллическое содержание пейзажей, символически-сюжетные картины, портреты-настроение, графика («Летний вечер», «Дом в лесу ночью» (1905)), с годами обретают все более драматичный характер, насыщаясь мечтой о социальной справедливости.

Первая мировая война непосредственно коснулась творчества Фогелера, как и многих деятелей искусства того времени, оказав существенное влияние на последующие разработанные ими методы. «В сорокадвухлетнем возрасте Фогелер уходит на войну, за год до окончания унтер-офицер, находясь во время отпуска в Ворпсведе, обращается к кайзеру, требуя заключить мир, прекратить войну. Требовал во имя Бога положить конец лицемерию и подать пример выполнения христианских заповедей.

Однако за его выходку власти поместили его в психиатрическую клинику. Позже за неопасностью выпустили» [26].

Узнав от своих друзей, поэта Райнера Марии Рильке (автор монографии «Ворпсведе» 1902 г.), о «Социальном эксперименте» русских, так многие западные интеллигенты называли революцию 1917 года, сторонник социализма Фогелер создает «Рабочее товарищество Баркенхоф» (Березовый двор, 1919 г.), а в 1920-м – Трудовую школу. Именно Рильке после своей поездки в Россию вызвал у художника глубокий интерес к этой стране, как показалось ему тогда с необъятными, широкими просторами, где вольно жить и мыслить. С этого времени большое место в его жизни занимают революционные идеи. Он культивировал в своих учениках пример ненасильственного переворота в общественных отношениях, способ мирного перехода от капитализма к социализму. Вскоре, после прихода к власти Гитлера (1933 г.), он становится политическим эмигрантом. Парадоксально, но даже сам Адольф Гитлер неохотно привлекая модернистов к своему двору, покупал их работы и задавал темы художникам этого направления, чтобы шла хоть какая-нибудь работа в искусстве. Но, пока мы не знаем примера с работами Фогелера.

Постепенно нагнетающее драматическое звучание во всех уголках России, влияние Л. Толстого («Война и мир») и М. Горького («Мать»), А. Чехова (после активного перевода их книг на немецкий язык), как яркого драматурга, всколыхнули сознание Фогелера. «Духовный кризис» спровоцировал его отъезд в Россию (1931 год), где круто меняется его жизнь и приоритеты в искусстве. Он совершает несколько поездок в Подмоскowie, Среднюю Азию, Закавказье, Поволжье и Крым. Этот цикл относится к так называемому «комплексному» (пространство картины делилось на сегменты, в каждом из которых свой сюжет, с помощью символа дополняли друг друга). Своего рода синтез впечатлений от поездок, мозаика скомпонованных из отдельных мотивов сюжета на тему – труд и быт.

Если на родине и за границей большой популярностью пользовались выполненные им сказочные гравюры и виртуозное оформление книг писателей, то в России, вырвавшись

из окружавшей роскоши и богатства, он устремляется в создание листовок и карикатур, агитплакатов и комплексных «комплексбилдьер». Сам художник называл это формой отражения революционной действительности. Однако его работы в данном стиле попали под обстрел критики, «ревнителей» соцреализма. Его новаторская техника была призвана передать «динамику героической эпохи», но «товарищи» обвинили его в формализме. После критических статей в его адрес он оставляет поиски в «комплексном».

Политэмигрант вместе с группой выходцев из Финляндии, США, устремился в Советскую Карелию (которую посещает неоднократно в 1925, 1933, 34 и 36-м годах). В 1930-е годы на длительное время остается жить и работать в Карелии. По хранящимся в Карельском музее искусств рисункам мы можем догадываться, с какой силой и убежденностью в правоте выбора новой жизни берется Генрих Фогелер. Созданная по мотивам Карелии картина «Карелия и Мурманск» (хранится в Национальной галерее Берлина), как нельзя лучше характеризует интерес художника к членам группы «Синий всадник» В. Кандинскому, Д. Бурлюку (открывшим в Мюнхене в 1909 г. Новую ассоциацию художников, позже выступившим как основатели абстрактной живописи). Но Фогелер не отдается абстракции в полной мере.

Сохранилось большое количество, в меру реалистичных «трудовых», листов, воспевающих Советское строительство. Как сильны руки вальщиков леса, как прекрасен сам ход работы метко схваченный художником! Одержимые идеей большого строительства рабочие, с утра до вечера, пилят, рубят, сплавляют на широком карельском просторе. Вся серия носит панегирический характер. Есть небольшие отходы от общего к частному, в лице зарисовок музыкантов, людей «вдруг» свободных от работы. Но это лишь малость среди «конвейера» всей серии посвященной трудовой Карелии.

Нас привлекает «монологичный» графический лист «Чинар» (1930). Создан по мотивам поездки в Среднюю Азию. Толстый ствол многолетнего одноименного дерева чинар, изображенный по центру листа, как нерушимый остов мироздания отражается

в чистых водах реки (возможно это хауз-бассейн с водой). «Вырванный» ствол из общего пейзажа становится самостоятельным произведением, характеризующим пристрастие Фогелера-графика к деталям. Утопающие в прохладе зелени махалля, с маленькими узкими окнами домов, выдают среднеазиатский ландшафт. Яркий цвет карандашей, быстрый темп рисунка, роднит с работами Советских художников 1920-30-х годов, У. Тансыкбаева, А. Волкова, М. Сарьяна. Фогелеру не раз выпадала возможность видеть произведения художников Средней Азии и Казахстана, кроме поездок по регионам, он мог видеть и на выставке 1934 года в Государственном музее искусства народов Востока в Москве. Неспешная Азия подарила художнику комфортное ощущение причастия его к вечности бытия. Чувствуется темперамент, твердая поставленная рука мастера, наблюдательность, с которой подходит он к деталям.

Незадолго до войны (в мае 41-го) Союзом художников СССР в Москве в зале Музея изобразительных искусств им. А. Пушкина организовывается его юбилейная выставка, где он был представлен как художник-пейзажист. Вскоре в России Фогелер вдруг остался не удел. Советско-германский пакт Молотова-Риббентропа (Сталина-Гитлера [27]) «расстроил» планы антифашистов, среди которых был Фогелер. Антинацистская пропаганда в СССР была свернута и запрещена. Многие художники оказались между двух огней. Большая серия работ, наглядная агитация Г. Фогелера против фашизма, «погубила» художника. Но изыскательный мастер, находит свою любимую сказочную нишу в лице самостоятельного немецкого кукольного театра в Одессе, создавая эскизы, костюмы, тем самым уже не раз спасаясь от мира реальности.

И будучи в ссылке с 1941 года (с. Корнеевка, Карагандинская область), Фогелер некоторое время полагал, что здесь, возле железнодорожных путей, теплушки и водокачки станции Нуринская, в доме у П.В. Лукьяненко (там, где жил Фогелер) [28] он оказался, потому, что «фашисты наступают на Советский Союз, что он переживает в безопасности...» [14]. Фогелер разделивший судьбу тысяч депортированных немцев до конца жизни был ущемлен в правах, находился под надзором и постоянным

подозрением. Брошенный на произвол судьбы эмигрант получил сильное моральное потрясение. От того времени сохранилось несколько рисунков – изображение местных жителей, стариков села. Реалистичные, полные жизни странички школьных тетрадей скрашивали дни его одиночества. Жильцы дома Петра Васильевича Лукьяненко (в те годы ему было 12 лет) вспоминают о Фогелере, « – Зимой, пока светло, что-то писал или рисовал. Осенью капусту крошили, так он всех сестер за этой работой нарисовал. Мы видели, что он тоскует, очень хочет уехать в Москву...» [28].

Удаленность и специфическая расположенность Караганды, «Степь здесь без деревьев, кустарников. Ветер... Ветер... Сильная буря. Это очень плохо для моей простуженной груди. Конец жизни я представлял себе по-другому...», из сохранившегося текста почтовой открытки Фогелера другу Теодору Плевье от 20.10.1941 года [29], угнетала художника. Его жизненная идея – поддержание молодых талантов, интересных начинаний и достижений в творчестве, мечта о высоких этических идеалах, о человеческом и художественном общении между людьми разных национальностей нашло свое рождение намного позже.

Современник Г. Фогелера, работавший на раннем этапе творчества в русле символизма, не менее яркая личность, но более «удачливый» среди своих соплеменников, был художник-акварелист Артур Владимирович Фонвизин (1882, Рига – 1973, Москва). Благодаря друзьям П.П. Кончаловскому, С.Д. Лебедеву, В.И. Мухиной, В.Е. Татлину, архитектору Л.В. Рудневу, сумел в самые краткие сроки (10 месяцев) высвободиться из ссылки в Караганде [19, с.54]. Ученик Московского училища живописи, ваяния и зодчества, мастерской К. Горского и В. Бакшеева (1901-1904 гг.), учеба у М.П. Клодта, должны были сформировать из него художника-реалиста.

Сложно однозначно выделить его в какую-нибудь художественную группу, течение. В его работах нет стремления к законченности, но, несомненно, в них много жизни, хватки, непосредственного чувства. Несмотря на обучение у Василия Николаевича Бакшеева (который 1934 году посетил Алма-Ату, и здесь была

написана его «Новая Алма-Ата»), передвижника, «кристально-чистого» живописца, Фонвизин отдавал предпочтение темпераментно сделанным работам, но с кристально чистыми цветами красок. Дружба с М. Ларионовым и С.Судейкиным и организованная ими без разрешения начальства выставка, спровоцировала их исключение из рядов учащихся. Вскоре после скандала он продолжает учебу в Мюнхене, где в течение 1904-1906 годов занимается в частных академиях у Герднера и Геймана. Бурная художественная жизнь Германии тех лет не прошла бесследно для молодого Фонвизина. Работы отличаются изысканной гаммой, мерцающий таинственный свет задавал определенное настроение – «Невеста» (1902), «Леда», «Композиция с фигурой Христа» (обе 1904), «Женщина с черными собаками» (1902), «Пейзаж в Мологе. Радуга» (ок.1910).

Фонвизин за свою борьбу с инакомыслием в искусстве был причислен к «три Ф» – Фальк, Фаворский, Фонвизин. Их обзывали шайкой формалистов. Но это был ранний Фонвизин, писавший пока еще маслом. Сближает творчество раннего Фонвизина с немецкими символистами, любовь к миру поэтических видений и грез, зыбких феерий, сосредоточенных вокруг цирка, музыки и цветов (возможно детские впечатления, от цирка, подкармливали память). Сравнивая «Цирк» Фонвизина, с иллюстрациями к сказкам Фогелера, цветы, детские портреты у одного и другого, можно сказать, что чистым формалистом выступает все же Фогелер. И созданные им женские образы служили в одном случае символом, намеком на некие иные реальности, а в другом фигуры женщин выступали в одном ряду с другими визуально воспринимаемыми объектами в качестве носителя цветовых рефлексов.

По приезду в Москву А.Фонвизин становится активным участником многих выставок (с 1907 года с объединениями – «Голубая роза», «Мир искусства», «Бубновый валет»). Также являлся членом «Общества московских художников» и АХРР (выступавших против авангардизма, их лозунгами были «художественный документализм», «героический реализм»). При таком смешении стилей неудивительно примыкание к разным по содержанию

выставкам. В отличие от многих современников, «выступавших впереди всех» (авангардистов), отказывавшихся от «антропного принципа» характерного для классического изобразительного искусства и литературы, он не исключает человека из поля своих интересов. Как раз наоборот, им созданы мажорные по звучанию портреты актрис «Портрет Д. Зеркаловой в роли Юлии Тугиной» из пьесы А. Островского, Ю. Глизер (оба 1940 года), М. Плисецкой. Их образы словно вырваны из сценического действия. Они часто в театральных костюмах, увлеченные недавней игрой, еще не «спутившиеся» в обычное русло жизни, переданы в приподнятом настроении. Для раскрытия художественных качеств ему помогает одна из сложных, но фонтанирующих свежестью акварельная техника. Спустя много лет краски свежи, будто написаны вчера, а свободный ритм крупных цветowych пятен, передают особый романтический настрой. Однако, импровизация, свободная манера письма и выбор неприхотливых тем, не отвечали принятым и требуемым в 30-е годы художественным установкам, и по тому его творчество стало подвергаться нападкам.

Акварелям А. Фонвизина тридцатых годов, присущи тонкие красочные переходы, необыкновенно воздушные, полные тончайших колористических оттенков и аллюзий. Он часто писал без карандашной подготовки, с натуры, смело, сразу цветом. Ему с равной долей успеха удавались воздушные натюрморты с цветами («Ваза с цветами и виноградная кисть», 1932), укрытые пеленой дымки тумана пейзажи. Детские мечты никогда не оставляли художника. Любовь к театру, сказкам вылилась в иллюстрациях к «1001 ночи», «Руслану и Людмиле» А.Пушкина, немецким романтическим повестям изданным в 1936 году, сказке Э.Т.А. Гофмана (1776-1822) «Крошка Цахес» (1937г.) [30].

Казахстанская серия А.Фонвизина состоит из циклов «Старая Караганда» (часть рисунков хранится в Карагандинском областном музее изобразительного искусства). Со времени пребывания в Караганде художник чаще обращается к пейзажу, и это неспроста. Пейзаж становится свободной нишей, отдушиной художников, возможностью передавать свои чувства и мысли, пусть даже самыми простыми подручными материалами (карандаш, уголь,

кровь). Она не была подвержена цензуре и в отличие от многих жанров живописи спасала от преследований «идеологии» тех лет. Серия акварелей «Старая Караганда» удивительно выразительна, концентрирована по эмоциональному содержанию.

Одна из хорошо сохранившихся акварелей «Смеющийся верблюд» (1940-е) привлекает динамизмом и броским пятном. На весь формат листа изображен идущий, а возможно бегущий верблюд. Его голова повернута к наезднице, а на морде верблюда, действительно «широкая улыбка». Что так «рассмешило» благородное животное? Это насмешка или дружелюбная «улыбка»? Существует антипод «Смеющемуся верблюду», просто «Верблюд» (1940-е). Лежащий, с полуприкрытыми веками «корабль пустыни» предоставлен сам себе. Ничто не тревожит его. Та же манера письма, легкие обрывающиеся живописные мазки, где-то «нервно» брошенные холодные синие тени усиливают контрастный тон.

Не менее талантливый график, с не менее трагичной и полной сложных перипетий судьбой, выпускница МГУ, Борхман Ирина Александровна (родилась 23 июля 1902 года в Москве). Позже, с 1921 по 1927 годы, получившая художественное образование в классах С.Герасимова, познала тайны живописи убежденного в собственной правоте, внимательного к деталям И. Машкова, в К. Юоновских «Планетах» соприкасалась с новыми мирами, тревожностью бытия. Влияние учителей спровоцировало отъезд в 1927 году в Мюнхен, где распространение и бурное развитие экспрессионизма в первые послевоенные годы, особенно в самой Германии, потерпевших поражение в первой мировой войне, дезориентировало социум, произошел душевный надлом в значительной части художественной интеллигенции. Как повлияли на Борхман эти годы в Европе, можно видеть в ее активном участии на различных выставках. Самая значительная выставка состоялась в Париже в 1937 году.

Сотрудница «Окон ТААС» люто ненавидевшая всех, кто посягал на свободу человека, оказалась за «окном» лагерей. В 1941 году как лицо немецкой национальности репрессирована, в 1942-м выслана в Караганду. Длительный период ей

не удавалось рисовать. И только после долгого лечения слепоты, в 1948 году она стала понемногу делать зарисовки. Вскоре список пополнился разножанровыми акварельными листами. Навыки приобретенные в стенах Института изобразительного искусства им. Г. Бритша в Штарнберге, по передаче движения, не прошли бесследно. Они пригодились с раскрытии «свободного» пейзажа: «Зима» 1945, «Игра пера» 1949, «Просторное. Сугробы» 1949, «Село Просторное» 1950, «Стрижка» 1950-е, «Кировская улица» 1950-е, «Воспоминание о деревьях» 1951, «Река Баксук», «Первый снег», «Дождь», «Дождь. Наводнение», «Ветер» (все 1954г.), «Берег Щучинского озера», «Домой», «После бурана. Дорога в больницу», «На Щучинском озере», «Щучье озеро», «Подсолнухи» созданы в 1955 году, основным материалом стали бумага, тушь, карандаш, акварель, кисть, чернила и свиная кровь.

Так, «Домик рыбака» написанный в красно-охристых тонах, заставляет зрителя на детальное рассмотрение непритязательно-го степного пейзажа. Крепко ухватившиеся корнями за землю кусты, смотрятся монументальными деревцами, виднеющийся вдали аккуратно сложенный дом, наоборот неприметен. Попытка передать перспективу уходящими вдаль точками строений, скирд, пологих холмов дробят на множество частей маленький лист.

В Журавлевке И. Борхман создает графическую серию, одна из которой «Через степную речку» (1953), хорошо передает настроение художницы. Степь, маленькая речка и перекинутый мост через нее, созданы несколькими извивающимися зигзагом линиями. Динамичная дорога оттесняет, на вид, маленькую речку. Доски мостика отслужили свой век, но все также стоически лежат на подпорках. Извивающаяся лента степной дороги перекликается с жизненным путем автора.

Рассматривая графическую серию «казахстанских» дождей (1954-55гг.) и берез, созданных вскоре после освобождения, видишь созданную художницей атмосферу светлого будущего. Пробивающиеся сквозь тучи солнечные лучи отблескивают в речной воде. Молодые, но уже с окрепшими стволами деревья прочно занимают свои «позиции» на всем пространстве листа. Тихая

речка жадно поглощает капли дождя. Приподнятое настроение в «Дожде» 1954 года, как нельзя лучше передано в графике, хотя эта техника предполагает только цвет и пятно. Реалистичных по манере листов посвященных дождливому дню и березам оказывается несколько больше среди других камерных по формату работ. Переключка с деревьями «Дождя», избрание за основу сюжета, знакомый ранее мотив находим в «Селе Просторное». Автор уходит от конкретного изображения самого села. Мы можем только догадываться, какой она была. Здесь изображены молоденькие деревца, занимая пространство от нижнего до верхнего края листа, голые ветви которых ждут своего часа расцвета.

1955 год. «Мое окно. Улица имени Кирова». Глинобитная хибарка, с единственным окном, удаляющийся в глубину пространства стог сена, или же ранее собранные дрова, укрыты мягким снежным одеялом. Сельская цивилизация, деревянный туалет, попадает на глаза зрителя, как неотъемлемая часть фактологического пейзажа. На бумаге, тушью и кисточкой, автор пишет простой мотив. И снова сквозь холодное зимнее небо пробиваются лучи солнца. «Теплоту» в листе передают подсохшие на солнце «мазки» одежды, наспех «брошенные» на стену дома. словно живописный масляный этюд, а не монохромная графика предстает перед зрителем.

Многие «кровные» работы казахстанского периода: «Домик рыбака», «Село Просторное», обусловлены отсутствием красок и карандашей, которых часто не хватало. Огромное желание художницы рисовать нашло выход из сложившейся ситуации, она стала использовать свиную кровь. Задолго до «актуального искусства» И.Борхман словно уловила абсолютно новое направление будущего, где приоритетом становится арт-объект. Не случайно выбор пал на свинью «Борьку» (1940, 13,5x19,5, бум., кровь). В этом случае свинья, она же материал (кровь), ею пишут, ее едят, ею обзывают. Здесь же только остается удивляться скорому рисунку, наметанный глаз, как говорят среди художников, исполненный профессионально поставленной рукой.

Небольшие по размеру и простые по сюжету пейзажи: «Склоненная береза», «Береза среди камней», «Горы и камни»,

одноэтажные глинобитные дома («Мое окно. Улица Кирова» 1955), скудая флора («Через степную речку» 1953), и почти полное отсутствие, кроме Борьки, фауны, переданы в живых пульсирующих нотах. В начале 1990-х Д.Сафаровой удалось встретиться с И.Борхман, «Ей уже тогда было 89лет. Запомнилось ощущение энергии, внутренней содержательности, исходящие от нее... Словно не было боли, драмы...» [14].

В тридцатые годы Казахстан обогатился именитыми архитекторами, скульпторами, живописцами. Среди них выделялся Александр Александрович Риттих (1889 – 1945). Уроженец Москвы, выпестованный в Московском государственном университете, на историко-филологическом факультете А. Риттих, как и многие современники, поехал постигать архитектуру и живопись в Европу. За его плечами годы в Австрийской художественной академии и Мюнхенской академии искусств. Его привлек класс венского профессора, основоположника модерна Франца фон Штука, с именем которого неслучайно связаны почти все избранные в исследовании художники.

Беклиновская манера письма, поразившая многих русских художников XIX века, пришлась по душе Риттиху. В пейзажах есть немного декоративности, некоторая искусственность освещения, но даже те в которых заметны недостатки, превосходны своей насыщенностью, пленяют портретом природы. В случае с Риттихом впервые встречаешься с высказываниями критиков о национальном происхождении. Так у Е.А. Кибрика «Риттих художник европейского типа, вернее, немецкого. Он и учился в Мюнхене и Вене...» [31]. В этом случае немецкое трудолюбие, точность, отшлифованность проявилась в написании тематических картин, портретов, изящных, «вкусных» натюрмортов.

На ликующую Алма-Ату, с ее панорамой горных массивов, любители искусства взглянули глазами Риттиха. «В окрестностях Алма-Аты» (1936) возможно не стала визитной карточкой города, но созданный обладателем «величественной фигуры, бледного лица интеллектуала, взгляда светлых лучистых глаз и таинственной художественной бороды» [5] пейзаж внес живую струю в художественную жизнь города. А натюрморты

стали бестселлерами изобразительного искусства Казахстана, шедевральность которых четко отмечена критиками искусства [32, с.37-39], наряду с работами художников-графиков, живописцев, скульпторов В. Антощенко-Оленевым, Ф.Болкоевым, А. Ненашевым, И. Иткиндром и В. Теляковским. В натюрмортах, в целом живописи, А. Риттих поставил себе своеобразную цель. Он не заботится о том, чтобы сделать их внутренне содержательными, вскрыть какую-то таинственную, неживую жизнь вещей. Его интересуют колористические задачи, красочные гаммы. Он наслаждается осенними грушами, ставит сине-белый фарфор, любит игру красок и бликов. Он смакует каждую вещь по отдельности, как делали это фламандцы. Несомненно, Риттих был увлечен исканиями в «измах» предшественников. Под впечатлением от детально-документального В. Верещагина живописец обращается к пейзажу (с 1922 по 1930 годы, руководил художественным музеем В.В. Верещагина). Тихая украинская ночь, большая вода моря, черноморские пляжи с новой силой захватывают художника. В «Луне над рекой» (1930, Харьков), сказочная идиллия. Тихая река плещет коротенькими волнами. Блики на воде спорят с серебром луны. В теплую летнюю ночь, словно парусники, на реке выступают деревянные колышки, возможно опознаватели глубины. Риттиховская лунная ночь не уступает «таинственной» ночи Куинджи, а большая вода и небо могут поспорить с небом и озерами Левитана. Настолько глубоко прочувствованы им содержательность каждой стихии природы, здесь они смирные, неволнующиеся. Гамма нюансов и пастельных тонов украинских пейзажей вскоре сменятся «солнечными брызгами» казахстанской серии.

Переехав в Алма-Ату (с 1933 г.) Риттих вступает во вновь организованный Союз художников Казахстана. По его архитектурным проектам возведены многие административные и общественные сооружения [17], свидетельство большого таланта и глубоких знаний в инженерии.

Возможность свободного творчества, в отличие от Борхман, Фогелера, Эйфорта, у Риттиха выливается в неспешные рассказы в масштабных форматах. Всепроникающий алматинский

солнечный свет окутывает золотом риттиховские пейзажи. Впитывают теплые осенние лучи горы. В песнь багряной осени стройно вливаются высокие тополя. «А какие огромные блестящие холсты он писал! Амангельды перед повстанцами на белом наполеоновском коне; стол, залитый солнцем, а на нём огромные цветастые яблоки, отборный алма-атинский апорт. Два пионера, один высвечен солнцем и на нём сверкает всё: белая блузка, красный галстук, люстриновые штанишки...» [5].

Риттих не оставался в стороне от соц. заказов. В 1939 году, на почтовой открытке «Праздник на площади Коминтерна в Алма-Аты» мы видим Риттиха-плакатиста. Всадник со штандартом на вздыбленном коне, словно облаченный в доспехи «святой Георгий», предвестник победы, открывает парадное шествие, тысячная армия девушек-спортсменок – как выражение свободы личности и равноправия, «шагают» в ногу со временем. Мы наталкиваемся на казахский элемент – охотника с беркутом, свидетеля место действия, а трубящие в горн фигуры атлетически сложенных юношей и бурно развевающиеся на ветру флаги, вторят происходящему величественному моменту.

Большая ценность появления Риттиха-художника в Алматы, открытие им студии и педагогическая деятельность. В ее стенах прививался европейский вкус и возможно еще один реальный поиск «прекрасного града». «Рисовал пёструю толпу в праздничных национальных уборах, красавиц, красавцев, стариков, заливал всё ослепительным солнечным светом, расстилал белоснежные скатерти, разбрасывал блюда с фруктами, дыни и арбузы, каравай с серебряными солонками вверху, украинские рушники, казахские кошмы, – и всё это называлось «Колхозный праздник» [5].

Чуть позже, неприметно, неброско, на арене казахстанского искусства появляется имя Владимира (Вольдемар) Эйферта. Из заявления Эйферта В.А. от 23.X.1941 г. Союзу художников Казахстана: «Прошу принять меня в число членов Союза Советских художников Казахстана. В настоящее время живу как переселенец – гражданин СССР немецкого происхождения в колхозе «Пушкинское», Ворошиловского района Карагандинской области... моя

специальность – живописец» [33]. Этот документ, еще одно свидетельство пребывания на казахской земле выдающегося среди немцев, но «неизвестного» Владимира Александровича Эйфорта (1884 – Саратов, 1960 – Караганда), бывшего директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Специальное образование получил в Высших художественно-живописных мастерских в Астрахани. Чтобы прокормиться Эйфору, пришлось выучиться на более практичную профессию. Но поздний приход в искусство дал абсолютно неожиданные результаты. Случайная, но судьбоносная встреча с П. Власовым, представителем реалистической школы живописи, (живший и работавший в Астрахани), вернула в биографию бухгалтера искусство. В 1926 году переехав в Москву, вскоре, через два года, занимает пост Председателя правления Третьяковки. С 1928 года Эйфорт вступает в Общество московских художников, которое поставило себе задачу слияния «совершенной формы с глубоким содержанием». Длительная дружба, совместные работы с И.Э. Грабарем отразились в творчестве положительно, на видении цвета через яркую призму красок [23, с.84]. Как члена ВКП(б) его направляли на ответственные должности (в 30-е гг. – эксперт по антиквариату в Торгпредствах СССР в Германии и Франции (председатель Комиссии по закупке). Разросшееся внимание русских художников к импрессионистам оказало влияние и на В. Эйфорта, работы которого отличаются смелостью и непринужденностью исполнения. Сегодня это известные многочисленные виды Парижа. Вернувшись из Франции, Эйфорт стал директором Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Но, карьера вскоре обрывается, и все заслуги Эйфорта канут в Лету.

Как и многих других художников (ссылка 1941 года) судьба забросила его в Карагандинскую область, колхоз с громким русским названием «Пушкино» (из «музей Пушкина» в колхоз...), немецкая фамилия матери повлияла на выселение, по отцу он Гребенщиков (русский). В первое время ему не давали работать по специальности, главная обязанность была заниматься сельским трудом. И только после 44 года, добившись разрешения

на новое местожительство, вместе с супругой уезжает в Караганду, где по 1959 год работал руководителем художественной студии на шахте им. Кирова (и бухгалтером в сельпо). Возможно, этот переезд вдохнул в В. Эйфорта позитивный настрой, но жалкое существование, нехватка красок и холстов не дали развернуться художнику в полную силу. Созданные в этот период работы помельчали по формату, а колорит их становился намного глуше. Если ранние работы носят импрессионистический воздушный строй «В парке Академии наук» (1936), то в поздних заметен исключительно собственный эйфертовский стиль «Дом в совхозе имени Пушкина» (1943). Танцующие люди и веселый шум деревьев Москвы и Петербурга, башни Парижа и угловатые строения Германии сменяются на шахтерскую окраину, старую часть города, где В. Эйфорт проживет в изгнании шестнадцать лет. Это был островок раскулаченных немцев, прилагерный мир. Здесь художник находит своих героев. Пришахтные конусы террикона, убогие одноэтажки с двускатными крышами, столбы линий электропередач, деревянные заборы, железнодорожный переезд, шлагбаум, фигуры уставших от непосильного труда людей, еле волочащие ноги рабочие ...

Пейзаж для художника, как и для многих других попавших под прессинг тридцатых-сороковых, стал и дал возможность отразить чувства, обуревавшие им в те годы. Маленькие остренькие обрывающиеся мазки добавляют нотки беспокойства в пейзажи 1940-50-х годов. Эйфорт, достаточно хорошо информированный о художественной культуре Западной Европы, Америки, попытался на новой «ниве» воплотить проблемы современного искусства. Его интерес, к импрессионизму постоянный спутник полотен. Именно в пейзаже, свободном жанре, ему удастся достичь высокого мастерства колориста, в нем не явно, с подтекстом, решает проблемы бытия. Переключка с импрессионистами, в теме, в нескольких подходах к одному «месту действия», «естественно» не оставляют художника: «Старая Караганда», «Караганда. Утро», «Караганда. Вечер», «Уходящая Караганда. Сумерки». И позже, разбросанные по холсту дробные мазки, как многочисленные моменты первого впечатления: «Зимний

пейзаж» (1940), «Железнодорожный переезд» (1947) преследуют его работы.

Несмотря на свое затворническое положение, Эйферт не утрачивает интерес к изображению будничной жизни города, случайным прохожим, разбавляющим теплыми нотами холодные пейзажи. Вглядевшись глубже, понимая и принимая во внимание время их создания, считается социально-критический характер. Большое количество автопортретов – каждое последовавшее год за годом, словно отражает глубоко засевшую тревогу в душе. Только работа с учениками в студии скрывала пережитое В. Эйфертом изгнание.

Еще один немец. Волшебные ночи Украины восхищали не только Риттиха, Фонвизина, поволжца Эйферта... Кто как не этот художник мог воспеть в самых нежных сыновних красках Родину?! Украинский бытописатель в красках, носитель света и добра, Леонид Владимирович фон Брюммер (1 сентября 1889, Украина – 1 ноября 1971, Тараз), окончил 1-ю Херсонскую мужскую гимназию, учился живописи и рисунку в Херсонской учительской семинарии А.Д. Иконникова и гимназии И.Г. Феглера. На протяжении всей жизни был дружен с народным художником Украинской ССР Г.В. Курнаковым (4 этюда которого были переданы Брюммером в дар Жамбылскому областному историко-краеведческому музею). В 1910-15 учился в Киевском художественном училище у живописцев Ф.Г. Кричевского (в свое время посетившего Англию, Германию, Францию, Италию). Свойственная учителю эпичность в раскрытии народного характера, широкая, живописная манера письма, монументализация формы и эмоциональная напряжённость цвета найдут отражение в творчестве Л. Брюммера.

Попав под депортацию в 1941-м был выслан в Павлодарскую область. Словно и не было бурной выставочной деятельности в Киеве, работы в Ялте, Орле и Нальчике. Числясь с 1937 года членом Союза художников Л.В. Брюммер был «незамечен» коллегами, любителями искусства. В государственном архиве хранятся документы, ответ Председателя правления ССХ КазССР Брылова на письмо Л.В. Брюммера «на Ваше письмо от 25/

XI-41г. Сообщаю, что в Алма-Ата в настоящее время прописки нет, работы связанной с заработком также нет. Что же касается членства в ССХ КазССР, то необходимо выслать все документы, подтверждающие Ваше членство в ССХ Кабардино-Балкарской АССР» [34]. Так сложилась дальнейшая тихая, неприметная судьба сына немецкого военного Владимира фон Брюммера и французенки Марии Гутьер.

В XIX веке русский критик В.Стасов ругал и обрушал свой гнев на «травки, облачка, речоночки», позже ставших известными пейзажистами художников [35,209], за исключением некоторых (например И. Левитана – *Р.К.*), приблизивших пейзаж к самоценному, самодостаточному жанру. Стасову противостоял писатель Д. Григорович, утверждая, что пейзаж имеет самостоятельное место в живописи. Но как бы не спорили критики, история и время расставило свои приоритеты, как в жанровых предпочтениях, так и в именах художников-пейзажистов.

Несмотря на вынужденное пребывание в Казахстане, художники никогда не отзывались о новом месте плохо. Полюбившимся краем, Родиной считал Леонид Владимирович Брюммер казахские степи. Своими работами он обогатил пейзажную живопись Казахстана придав им особое лирическое настроение, он хотел изучить степь со всеми ее тонкостями ежедневной, ежечасной изменчивости, ее разнообразно богатой флоры и фауны.

Его постоянными спутниками были леса и горы, реки и облака, камни, вода, травы. Позже степи и снова горы, реки, тополя и снова разнотравье.

В своих ранних пейзажах на холстах, позже холст сменили подручные картон, фанера, бумага (в связи с финансовыми трудностями), Л. Брюммер работал над задачей освоения импрессионистических методов – «Солнечный день. Украина» (1916, х.,м.). Большая серия посвящена Старому Крыму, «Яблоня цветет» (1929), «Хлеб в копнах», его улочкам и дворикам, людям занятыми нехитрыми делами – «Весенние работы в саду» (1934), «Улица старого Крыма». Его можно сравнить и с поэтом-лириком, и романтиком. Лиризм скорее порожден непосредственностью

восприятия окружающего мира, чуткостью переживания увиденного.

Ровный строй поисков солнечного света спустя десять лет перейдут в более философские образы. Украина, Родина, Отчий край, большая любовь к дому, труду простого человека уступят место радужным краскам. В «Весеннем пейзаже. Полтава» (1929) мы видим собственные отточенные временем наработки в освоении более реалистического метода в живописи. Еще есть место «впечатлительному», но только в проблесках голубизны неба, маленьких, танцующих мазках, а вот тучные облака, мерно проплывающие над Полтавой, набирающие стремительно рост деревья острем веток пытающихся дотянуться до них, выдают принципы чисто русской пейзажной школы. В «Полтаву» будто спустилось облако левитановского «Озера», зелень травы и свежесть вспаханного чернозема, тут и там снуют вездесущие курицы и петухи, в поисках ползучей живности. Ничто не остается незамеченным от глаз внимательного художника. Монументальные крыши хат прижимающиеся к земле, как устойчивы они, приземисты в своем монументальном величии!

В 1930-е художника занимают проблемы многофигурной композиции. Труд человека. Вот разместились на деревянных лестницах работницы опытной станции «Весенние работы опытной станции. Крым» (1935). Ведут опылительную работу, возможно, снимают пыльцу. Спорится работа в руках профессионалов, они активно заняты знакомым, обычным, принятым и постоянно повторяемым делом. Четко расчерченные треугольники лестниц, белизна одежды с яркими вкраплениями красных, синих цветов, в контрасте с черными юбочками как отзвуки «малевичевского супрематического». Как внимательны к своему делу сотрудники станции, нет ни минуты свободного времени, так скрупулезно они работают. Каждая минута дорога, нельзя упустить из виду ни одну веточку, рядом ведет запись опытный профессионал-счетовод.

Многие работы Л. Брюммера, среди них большое количество пейзажей, привлекают своей хронологичностью. Вынужденно скитаясь по регионам Союзных республик, Брюммеру удалось

сохранить чистоту своих идей, идею мира и созидания. Каждый отрезок творческого пути доказывает его неумное желание жить и творить. Берется ли он писать величественные горные пейзажи – «Ледник Кашкаташ» (1937), бурные реки – «Баксанское ущелье» (1938, Кабардино-Балкария) или останавливается на стоге сена «Старый Крым. Стога» (1931), павлодарских «Стогах», на «Каннах» Джамбула или «Олеандрах» Крыма, все в картине пронизано поэтическими нотками.

В конце тридцатых характер живописи Л. Брюммера, можно сказать, резко меняется, и связано это с переездом в Кабардино-Балкарию. Набирая особую активную ментальность горцев, художник проникается бытием местности, устремляя взгляд к его горным вершинам, бурным водоемам. В «Баксанском ущелье» (1938) стремительные потоки горной реки, как нельзя лучше передают и более того углубляют «бурность», экспрессивность мазка и «приобретенный» пропитанный воздухом больших камней характер местности. Прорезывающие диагонально две равные плоскости горных вершин потоки реки, придают живой нерв монументальным сопкам. Забирающая на себя взгляд зрителя снежная шапка горы на дальнем плане, долго не отпускает от себя. Словно сказочное покрытое каменной чешуей чудовище возлежит, охраняя сокровища. Погодя взгляд спускается на расположенные в предгорье белые домики с двускатными крышами, неспешно перебегаешь на вековые сосны, и только потом, на первый план, где набирает рост когда-то упавшая шишка сосны, а теперь это молодняк среди своих деревьев-собратьев. Снова просматриваешь работу и вдруг открываешь, что это не чистый пейзаж, здесь есть место и человеку. Вот по деревянному ровно уложенному мосту через бурную речку движется всадник. Конь его статен, спокоен, каждый день он проезжает по этому мосту, все ему знакомо, привычно. Располагаясь ближе к левой части картины он становится объединяющей точкой двух половин пейзажа.

Пребывание художника в Павлодаре отмечено вниманием к широкой степи, в ее самых лучших проявлениях. Казахская степь дает ему возможность проникнуть в глубину пространства:

«Степь цветет» (1945), «Оттепель. Павлодар» и «Мартовская оттепель» (обе 1947 года). Пасторальные пейзажи павлодарского периода с живностью «Отара овец», «Полдень. Прииртышье», выдают в Брюммере анималиста. Несмотря на маленький формат картонов, фотобумагу, других подручных материалов, художник мастерски передавал переменные состояния природы – гаснущие закаты, внезапные порывы ветра, облака и небо после дождя.

Особняком выделяется эксперимент из павлодарской серии «Облачный день. Павлодар» 1947-го и «Осенний ветер» 1952-го года. Вдруг мы сталкиваемся с незнакомым, романтично-символическим Брюммером. Перед нами дух мятежника, вырывающегося из оков обычной действительности. Узкую полосу земли и огромное пространство бесконечного неба в «Облачном дне» диагональю «прорезают», вырывающиеся сквозь плотные серые тучи, лучики солнца. Словно магнитом земля притягивает их к себе, хочет удержать равновесие между небом. Большая масса серого цвета неба кое-где разбавлена жидкими всплесками желтых и голубых пятен. Мы задаемся вопросом, что произошло в эти дни с художником? Наверняка этот чисто символистский прием, вдруг возник из памяти, из тех далеких полных яркими событиями студенческих дней... «Осенний ветер» так не похож на «статичного» Брюммера, весны и зимы, которого, пребывают в полной размеренной тиши. Пятнами выводит игру солнца и теней. Брошенные на большом чистом осеннем небе, где и воздух прозрачен, отдельными пятнами кроны деревьев, словно воодушевлены потоками ветра. Музыка света, радости в картине, словно предвестник какого-то яркого события в жизни. Возможно переезд в теплые края обусловил к созданию живительных по содержанию работ.

Из Павлодара в 1950-е годы он перебирается в Джамбул (ныне Тараз), ведя неприметное существование художника-оформителя городского парка. Ялтинская сюита с романтическим настроением заметна и в серии джамбульских пейзажей «Осень в Джамбуле», «Пейзаж с тополями» (1958). Ему удается передать нюансы городской жизни «Солнечный день в Джамбуле» (1961), «I-й

микрорайон Джамбула» (одна из последних картин художника, 1971). Работая оформителем парка, наблюдая часами за горожанами, увиденное вылилось в картины «Джамбул. Улица Бульварная» (1957), «Канны на площади им. Ленина» (1965), «Персик цветет. Весна» (1966). Человек в его работах, всегда в движении, полон жизни и забот. Фигура человека в картинах Л. Брюммера служит своего рода «камертоном», по которому определяется настроение пейзажного образа.

«Пейзаж с тополями» (1958). Кто же главный в этой картине? Задаешься вопросом рассматривая еще одно полное свежести впечатлений камерное живописное чудо! Тополя или гладиолусы на первом плане? Несмотря на название «Пейзаж с тополями», первыми в глаза бросаются алые цветы, выхваченные из среды собратьев исполинов, кусками-пятнами огня. Да есть некая «путаница» в планах, разграничение тоновых пятен, но несколько не мешают цветы тополям-великанам. Длинные, нанесенные по диагонали мягкие плавные мазки листьев гладиолусов навевают ван Гоговские ирисы. Был ли увлечен Брюммер «экспрессивным» французским-голландцем?! Несомненно, он видел его работы не раз, еще в раннем, полным надежд на успешное будущее, творчестве.

Среди работ Л. Брюммера, хранящиеся в фонде музея, есть одна картина без названия. По тому принципу, который существует в названиях полотен художника, думаю, она называлась бы «Весна» или «Цветут сады»... По толстому стволу деревьев и пышно цветущей кроне можно предположить, что это яблони в цвету. Вдали виднеющиеся стройные высокие в бурно-зеленом покрывале листьев тополя имеют такую крону в конце апреля, начале мае, тогда же и цветет яблоня. И наверняка эта небольшая композиция из джамбульской серии пейзажей.

Порядок и расположение деревьев в саду, подсказывают об ухоженном человеком месте, подтверждение тому, фигурка мужчины. Среди чистого, четко распределенного строя, отмеренного ряда меж деревьев виднеется фигура мужчины в светлой рубашке и темных штанах.

Вот тот край земли, где так живется вольно и дышится легко! Ходит человек среди своих высаженных, ухоженных, обработанных творений, и радуется каждому мигу. И снова художник окунается в атмосферу первого впечатления, в поиск игры света и тени, солнечных бликов, игры «зайчиков» на пышных, мягких, словно вата листочках.

С уверенностью можно отнести ее к джамбульской серии, так как высокие стройные тополя виднеющиеся на дальнем плане, часто находят свое претворение в полотнах после 1950-х годов, времени пребывания Л. Брюммера в Джамбуле – «Ранняя весна», «Весенний мотив. Джамбул», и даже не являясь главным героем картины – тополя дополняют фон «Персик зацвел». И год создания пейзажа вероятно тоже после 50-60-х... Есть в этом маленьком пейзаже большое чувство – чувство любви к природе, спасительнице художника.

Л. Брюммера можно назвать и «солнечным» портретистом, умение схватывать характерные черты модели проявились в «Портрете женщины в чернобурке» (Нальчик, 1940), «Старом рыбаке», «Портрете молодого казаха» (1950), «Школьница. Село Песчаное» (1954). Но больше всего сокровищница мастера изобилует натюрмортами и пейзажами.

Интересными для исследования в серии натюрмортов, лирическими по характеру, написаны цветы из павлодарской серии «Белые тюльпаны» (1952, картон, масло). На сымпровизированной художником плоскости, возможно край кухонного стола, расположилась большая стеклянная банка с тюльпанами. Цветы написаны обстоятельно, каждому словно придан свой характер: поникшие головами свисающие с венчика банки бутоны, падающие на них другие, парочка из остальных пытаются еще продержаться. Художником создана трепетная картина – хрупкий мир цветов, своеобразная сказочная иллюзия пространства. Светлые цвета фуксии с переливами малинового, сиреневого, с вкраплениями желтого впитывают каждый падающий с окна лучик света. Блики на стеклянной банке и раскрывшихся бутонах придают большую прозрачность воздуху. Миниатюрный формат картины, более квадратный, выпукло передает состояние формы банки.

Не обязательно работу рассматривать с близкого расстояния, ее малый камерный формат не обязывает к этому, так как «главные герои», монументальны сами по себе.

В противовес павлодарской серии выступают яркие, мажорные, экспрессивные «джамбульские» гладиолусы, хризантемы, астры. В одной вазе смешались «элитные» и полевые, простые цветочки – «Букет цветов» (1965). Расположенные также на подоконнике, но уже с большими распахнутыми оконными створками, цветы улавливают всепроникающие лучи солнечного света, художник словно играет бликами, то увлекая взгляд на вазу с «дутыми» боками, то тут, то там передавая эстафету дальше вглубь пространства, и снова возвращая их «на улицу». Мягко «скатывающиеся» мазки, плавные линии лепестков и словно «плывущие» по тихой глади подоконника слетевшие листики, продолжают звучную музыкальную игру цвета.

Галерея натюрмортов Брюммера разнообразна – реалистичные, полные воодушевления предметы: можно взять нож и «почистить» павлодарскую рыбу («Натюрморт с рыбой», 1951), «На джамбульском базаре» (1960-е), ода сочным арбузам и спелым желтым дыням, собрать цветы Брюммера и получится огромная поляна самых разных флёр. Специально изменяя ракурс, то вид сверху или крупный план, выдают в нем художника-экспериментатора. Отстаивая необходимость писать с натуры, изображать то, что видит глаз, обусловлено стремлением показать некую материальность и объемность мира. К тому же студии в натюрмортной мастерской дали свои благородные плоды.

Отдельного художественного анализа требуют около тысячи работ, переданных в дар Жамбылскому областному историко-краеведческому музею и работы в самом музее имени Л.В. Брюммера. В фонде хранятся несколько маленьких этюдов принадлежащие его друзьям, соратникам («Берег Днепра», «Серый день. Ялта» Курнакова, «Южный пейзаж» Акопова, «Весенний этюд» Гнеденко, «Осенний пейзаж» Коновалюк). Материалы были любезно предоставлены хранителем фонда Э.Р. Дильдебаевой (во время научной командировки в Тараз, 2012 год).

Самое значительное по длительности «времяпровождение немца» в Казахстане связано с эвакуированным в 1940-е годы из Ленинграда Павлом Яковлевичем Зальцманом (1912, Кишинев (Бессарабская губерния) – 1985, Алма-Ата). Будучи ребенком, ему пришлось стать «кочевником», когда родители были вынуждены скитаться по Украине (Рыбница, Одесса), но и наконец, попав в 1925 году в Ленинград, из-за «дворянского происхождения» не смог поступить в высшие учебные заведения. Однако 13-летнему юноше открылись двери в высокую живописную культуру, не только города, но и дальних стран (Эрмитаж). Далее последовали годы работ в журналах, где оттачивал мастерство иллюстратора, вскоре знакомство и дружба с П. Филоновым развили в нем лучшие качества графика. Увлечение Зальцмана работами учителя выльется в поиски нового образа человека. Первый большой опыт получен в 1930-е годы в работе над финским эпосом «Калевала».

В автопортретах конца 20-х годов заметны пробы в духе русского кубизма, а «филоновские» головы находят продолжение в «Пять голов». Уже с тридцатых годов героями его акварелей стали «молчаливые люди» – «Женская фигура» (1939), «Ходжент. Туты» (1939-40). Внешнее спокойствие никак не скрывает «мысли» портретируемых. Направленный прямо на зрителя взгляд в «Трое» (1932-38), «вызывает» его на разговор. Какой-то «неслышный» внутренний голос беседует с тобой. Вот может только «Подруги» 1941-го отличаются от всех ранее и более поздних работ разговорчивостью и ракурсом движений.

Из «ленинградских» воспоминаний художника, в последние годы все чаще издающиеся на страницах журналов и книг [36], мы сталкиваемся с правдой о нем и о его жизни, времени, когда из-за голода и разрухи стирались грани между верой в человечность и надеждой на будущее. Будучи проектировщиком маскировочных работ на обороне Ленинграда, был эвакуирован с «Ленфильмом» в Алма-Ату. Но после войны ему не удалось вернуться на родину, в силу известного «титула». Работа художником-постановщиком киностудии Казахфильм поглощает мысли и время П. Зальцмана. Список картин, в которых он принимал

участие, внушительен («Белая роза» и «Дочь степей», «Поэма о любви» и «Перекресток» режиссеров Ш. Айманова, «Золотой рог» и «Ботагоз» Ефима Арона, и это только в Казахстане!).

В так называемой «художественной эмиграции» в Алма-Ате, Зальцман предвосхитил многие события культурной жизни. Несомненно, чтение литературы стали еще одним культурным вкладом в формирование его творчества. Еще в тридцатые увлечение немецкими романтиками (Гофманом, Клейстом), экспрессионизм начала века (Мейринка), русской литературой (Гоголем и Достоевским) задали собственную оригинальную линию творчества художника-писателя. Ранее в Ленинграде он познакомился с Алисой Порет и Татьяной Глебовой, которые привели его к «неофициальной культуре» города. Но знакомство с авангардистами не «уносит» его в «крайности». Параллельно интерес к принципам аналитического искусства, опыту символизма, «старым» предшественникам русской и европейской реалистической школ формируют его творческий метод. Глубокое гуманистическое начало, центральное место человека, прописанность его образов в живописном наследии – лейтмотив творчества. Надо сказать, что весь комплекс жизненных впечатлений формировали его как художника. Только углубленно изучив его биографию, полную трагизма, безвыходности, угнетения, унижения, можно понять казалось бы, на первый взгляд, условные и бессюжетные графические листы. Советский художник, график и писатель, представитель аналитического искусства Павел Зальцман пережил многие тяготы эпохи. Голод, жалкое существование в годы войны и после, еще долго преследовали семью Зальцмана. Какие могли выходить в это время из под рук художника рисунки? Конечно «Руины» (1943), «Покинутый город», «Чужой город»...

В 1947 году в Советском Союзе разворачивается кампания борьбы с антипатриотизмом, когда при министерствах и ведомствах были учреждены «суды чести», которые вели «неприимимую борьбу с низкопоклонством и раболепием перед западной культурой...». В дальнейшем термин «антипатриотизм» был заменен на «космополитизм», в этой борьбе в 50-е годы

оказывается и Павел Зальцман. Однако за какой конкретно космополитизм его обвиняли? Ведь «космополитами» можно назвать и современных людей – «космополит – свободный и независимый от местечковых амбиций и влияния человек, с пониманием относящийся к любым предпочтениям или пристрастиям отдельных личностей...; не признающий каких-либо привилегий по расовому, политическому, национальному и (или) иным признакам. Космополит не приемлет унижения, преследований и ущемлений в правах, цвету кожи (глаз, волос)...» [37].

И снова для П. Зальцмана наступают трудные годы, но он уходит в мир польской и немецкой литературы (на языке оригинала). Найденные в алматинском книжном магазине, доступные по цене книги, без какого-либо «идеологизма», скрашивают его безработные дни. «Отец выучил немецкий самостоятельно и читал своих любимых романтиков – Клейста, Арнима, Брентано, Гофмана в подлинниках. Он даже сделал перевод «Кетхен из Гейльбронна» Клейста. Читал и мне вслух по-немецки много, лежа на топчане, особенно в тот период, когда ото всюду был уволен во время кампании по борьбе с космополитизмом» [38].

Последовавшее изгнание из киностудии проходит не без пользы для подрастающего в те годы поколения художников. Большая часть его жизни была посвящена педагогической деятельности в различных вузах Казахстана. В эти годы им созданы «Прыжки в круге» (1962), «Пустой город» (1961). Стоя у картин Зальцмана всегда ощущаешь волнение. Это замкнутое пространство за «одиночками головами», дает возможность увести взгляд на сантиметр глубже и дальше ...город с глухими «брошенными» домами, неопределенные во времени, без цивилизации. Тем более угнетающе смотрятся с молчаливыми отчужденными персонажами. Большие и маленькие дома, чаще с дырками вместо окон, как ностальгия по внезапно брошенному родному Ленинграду. Работы Зальцмана во все времена поражают зрителя. «Я был потрясен, повержен в сомнения. Как же так? Все не по правилам! Странные образы, фигуры, обратная перспектива, совмещение пространств, тем... «Так не бывает!» Но в то же время какая пластика, какие мощные скульптурные формы, фактура,

какие удивительные, перламутровые, жемчужные сочетания цветов, как-то необычно микроскопическими точками нанесенные на поверхность бумаги...», писал Евгений Матвеевич Сидоркин [39].

Попав во множество советских «прокрустовых лож» и в Казахстане, Зальцман не отзывался плохо о ней и местной культуре. Как раз наоборот, его любовь и интерес к Востоку, путешествия с киностудией задолго до приезда в Казахстан, помогали облегчить пребывание в городе. Он искренне был дружен с казахами, интересовался и даже увлекался народными традициями. Использовал для съемок юрты украшая по возможности, «настоящими кошмами, текеметами и сырмаками, с поясами разноцветных бау, с аяк-капами и резными сундуками» [40].

Творческие поиски П. Зальцмана невозможно втиснуть в точные художественные направления. Можно выделить его собственный экзистенциальный эксперимент, его индивидуальность и неповторимость, как отдельного индивида, не похожего ни на кого. Он изобразил психологическую ситуацию, в которой находился, выразил уникальную психологическую трудность, с которой столкнулся сам.

Так, диапазон художественных исканий художников расширился с каждым новым витком в жизни. Их приоритеты в русле одной или другой стилевой разработки находили отражение поэтапно.

Модернистские течения начала XX века, как это ни парадоксально, взяв старт в среде немецких художников югенд стиля, русских символистов, кубистические пристрастия, как нельзя лучше прониклись в практику советских немцев, начиная от «чистого» Фогелера...до казахстанского Зальцмана. Прямое сопоставление творчества художников с деятельностью европейских практиков показало преломление влияний сквозь большие расстояния и время.

Затронутые в исследовании вопросы наследия европейской художественной культуры в творчестве немецких художников, творческой биографии репрессированных и ссыльных художников, не исчерпываются данной работой. И собственно конечная

цель не только в выявлении немецких имен, но и исследование художественной практики отдельных художников-немцев, включение фрагментов из семейной хроники, помогающие нам понять эмоциональные и психологические основы творчества. Сложно говорить о такой важной проблеме, как национальные художники, здесь существенно играют все стороны – менталитет, мировоззрение, невозможно обойти примеры взаимовлияния мировых художественных культур.

Как отмечалось выше в музеях, галереях, частных коллекциях, ждут изучения произведения, созданные в самых разных жанрах изобразительного искусства. Среди них пейзажи, натюрморты, портреты, тематические картины. Массовый переезд советских немцев из Казахстана на историческую родину, в Германию, в конце 1980-х – начале 90-х, спровоцировал творческий спад среди казахстанских немцев. «Чемоданное» настроение приостановило художественный рост. Более глубокого анализа и изучения требуют не так давно открытые к доступу ранее засекреченные архивные материалы.

Примечания

1. Проскурин В. Летопись Заилийского края // <http://proskurin.ucoz.kz>
2. Русские художники в Берлине // Журнал «Огонек», 1927, № 30.
3. Ергалиева Р.А. Казахстан в творчестве русских и европейских художников // История казахского искусства. Трехтомник. Т.3 – Алматы: «Арда», 2009. 890 с.
4. Попов Ю. Последние дни Генриха Фогелера. – СПб., 2008, 72 с.
5. Домбровский Ю. Гонцы (рассказы о художниках). Собрание сочинений, Т.6, – М., 1992.
6. Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ. – М., «Советский писатель», 1989.
7. Бельгер Г. Помни имя свое. Алматы 1999, – 287 с., Дом скитальца: роман. Астана, Аударма, 2003. 376 с.
8. Хофманн В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. (Пер. с нем. А.Белобратова). – СПб, Академический проект, 2004. 560 с.

9. Филимонова Т.Д. Об этнокультурном развитии немцев СССР. //Советская этнография, 1986 год, № 4. 170 с.
10. Кригер В. Рейн – Волга – Иртыш: из истории немцев в Центральной Азии. -Алматы, «Дайк-пресс», 2006. 276 с.
11. Бургарт Л.А. О проблеме изучения истории и культуры немцев в Восточном Казахстане //Научно-информационный бюллетень. Июль-декабрь, -М., 1995. № 3-4.;
12. Яковенко О.А., Кулакова Л.В. Немцы в Карагандинской области (конец XIX – 90-е гг. XX века). – Караганда, 2011.
13. Культурное наследие немцев в Центральной Азии. Сборник научных-исследовательских статей на русском и немецком языках. –Алматы, 2012. 1-е изд., 240 с.
14. Гаврилова Е.П. Мемориал Караганды. КарЛАГ, культура, художники. – Караганда, ТОО «Арко», 2003. -200 с.
15. Сарыкулова Г.А. Графика Казахстана. –Алма-Ата, 1963...
16. Микульская Е.Г. Портрет //Изобразительное искусство Казахстана. –Алма-Ата, Изд-во академии Наук Каз.ССР, 1963.; Александр Риттих. Каталог выставки, (авт.вст.статьи) 1963.
17. Малиновская Е.Г. Репрессированная архитектура: сталинские новостройки, творчество и судьбы архитекторов. Каталог выставки,-Алма-Ата, Союз архитекторов Казахстана, 1992 г.; Опыт научно-выставочной деятельности галереи «ARK» по расширению диапазона имен и явлений отечественной истории искусства 1920-60-х гг. // Социальные утопии и мифы в искусстве Казахстана XX века. Международная научно-теоретическая конференция. –Алматы: «Таңбалы», 2010. С. 100-111.
18. Барманкулова Б.К. Павел Зальцман. (Вст.ст. к каталогу выставки). –Алма-Ата, 1989. 23 с.
19. Плетникова Л.Н., Сафарова Г.М. Когда искусство уходило из памяти. – Караганда, 2001. -74 с.
20. Из личной беседы с Садыром Ахмедовым, историком, общественным деятелем РК, членом ЮКО Этнокультурного Центра «Ахыска», автором книг по истории турков Ахыска. // Научная командировка. Шымкент, декабрь, 2012 год.
21. Ергалиева Р.А. Феномен степи в живописи. Алматы: «Арда», 2008. 120с.; «Судьба и творчество Всеволода Владимировна

- Теляковского». //Социальные утопии и мифы в искусстве Казахстана XX века. Международная научно-теоретическая конференция. – Алматы: «Таңбалы», 2010. С.10-28.
22. Шарипова Д.С. Очерки казахского изобразительного искусства. Период становления (1930-50-е годы). -Алматы: «Арда» 2008. 120 с.
 23. Батурина О.В. Пейзажная живопись Казахстана. –Алматы: «Арекет» 2009. 163с.
 24. Труспекова Х.Х. Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана. Алматы: «ИД Credos», 2011. 376с.
 25. Кобжанова С.Ж. Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930-80-е годы). –Алматы, 2012. 164с.
 26. Ионкис Г. Генрих Фогелер: зигзаги судьбы. //Крещатик. Международный литературный журнал. 2002, выпуск 13.
 27. <http://www.hgono.ru>
 28. Попов Ю. Газета «Знамя Ильича». 1992. -27 ноября, 2 с.
 29. Попов Ю. «Рассвет. Токаревка». 1989. -25 марта. 2 с.
 30. Загянская Г.А. А.В. Фонвизин. -М., 1970. А.В.Фонвизин: каталог выставки. -М., 1984.
 31. Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. М., 1984 г.
 32. Шарипова Д.С. А.А. Риттих. Груши // Сто шедевров искусства Казахстана. Алматы: «Жибек жолы». 2009. 264с.
 33. ЦГАрхив РК, Ф1736, оп.1, д.95, связка 9, 19лист.
 34. ЦГАрхив РК, Ф1736, оп.1, д.95, 43 лист.
 35. С.Пророкова. Левитан. 209. ЖЗЛ, выпуск 20. Москва, Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1960.
 36. П. Зальцман. «Сигналы Страшного суда», Москва, изд-во Водолей, 2011; «А дальше начиналась страшная блокадная зима» //А.Зусманович, И.Кукуй. Журнал «Знамя», 2012, № 5.
 37. <http://traditio-ru.org/>
 38. Из воспоминаний Лотты Зальцман, дочери художника // [http:// pavelzaltsman.org](http://pavelzaltsman.org)
 39. Каталог персональной выставки П. Зальцмана, Караганда, 1983.
 40. <http://pavelzaltsman.org>
 41. <http://www.newsfactory.kz/12701.html>
 42. http://rus.azattyq.org/content/GULAG_
 43. Историко-краеведческий сайт «Шуак» www.uniorlib.kz

ИСКУССТВО ЕВРЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

Сложные процессы образования многонационального творческого конгломерата, характеризующего искусство нашего государства сегодня, протекали в течение длительного времени. Переселение в Казахстан людей разных национальностей с Запада и Востока происходило несколькими волнами разной интенсивности и обусловлено разными историческими причинами.

Ключевую роль в особенно активном миграционном процессе в Казахстан сыграли события XX века. Социальные и политические катаклизмы, которые происходили в СССР, оказали существенное влияние на характер развития процессов, институций, творческие судьбы, судьбы людей в Казахстане. Искусство неизменно отражает исторические события: период становления изобразительного искусства в Казахстане совпадает с драматическими событиями – голод, масштабные социальные изменения. Политические репрессии коснулись не только отдельных людей, но целых народов.

Период 1930-1940-х гг. – время депортации в Казахстан немцев, татар, турок, корейцев, чеченцев, в разные регионы тогда союзной республики отправляли людей со всего СССР. На этот период приходится и наиболее многочисленное переселение евреев. В отличие от первых переселенцев к. XIX – н. XX в., среди которых было больше ремесленников и торговцев, основное число составила прослойка интеллигенции – репрессированные и, в военные годы, эвакуированные врачи, педагоги, инженеры, музыканты и художники.

Многие евреи после «чисток» во время борьбы с «безродными космополитами» стали писать в графе национальность фамилии по имени второго родителя – не еврея. С этим связана трудность установления этнической принадлежности некоторых художников до сих пор, до нашего времени.

Одним из самых колоритных персонажей в искусстве Казахстана, наряду с Сергеем Калмыковым, всегда оставался Исаак Яковлевич Иткинд, который никогда не отказывался ни от своего происхождения, ни от языка (он писал на идиш и переводы

его рассказов были опубликованы), ни от творческих предпочтений.

О творчестве скульптора Исаака Иткинда писали многие литераторы и искусствоведы Казахстана и России. Было снято несколько документальных фильмов – «Исаак Иткинд» в 1933 г. на киностудии «Ленфильм», в 1966 году молодой тогда режиссер А. Машанов на киностудии «Казахфильм» снял документальный фильм «Прикосновение к вечности», и в 1988 г. частной студией был снят полнометражный документальный фильм «Дважды воскресший еврей».

Об И. Иткинде неоднократно писал Ю. Домбровский, упоминая о нем в книгах «Гонцы», «Хранитель древностей», посвятил его творчеству очерк «Ваятель масок Иткинд». Много работала с творчеством И. Иткинда искусствовед Л.Г. Плахотная, которая тщательно каталогизировала работы скульптора, собирала материалы и документы о его жизни.

С Казахстаном И. Иткинда связали трагические события 1937-го г., когда после выставки, посвященной 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина, он был арестован по обвинению в шпионаже в пользу Японии, вскоре после этого сослан в Сибирь, а затем в Казахстан.

Удивительная биография этого человека вызывает интерес не меньший, чем его работы. И. Иткинд прожил долгую жизнь. Дата его рождения в разных источниках указывается по-разному. По официальным документам – 1871 г., а сам скульптор настаивал на 1868 г. Интерес к пластике был с детства, однако заниматься скульптурой И. Иткинд стал только в 26 лет, предварительно почти окончив высшую духовную еврейскую школу. Он бросил учебу, не доучившись, так и не стал раввином. Оставить религию и поступить на работу в типографию сын учителя и внук хасидского раввина решился после знакомства со случайно попавшей к нему монографией о творчестве скульптора М. Антокольского.

В 1910 г. он начал учиться в рисовальной школе г. Вильнюса, а в 1912-1913 гг. учился в Школе ваяния и зодчества у скульптора С.М. Волнухина в Москве. Из мастерской С.М. Волнухина вышла целая когорта известных советских скульпторов – Н.А. Андреев,

А.С. Голубкина, В.Н. Домогацкий, С.Т. Конёнков и др., со многими из них И. Иткинда связывала многолетняя дружба.

Атмосфера, в которой проходили годы творческого становления скульптора, были временем активных революционных преобразований общества и культуры. И. Иткинд общался и дружил с ярчайшими представителями писательского и театрального мира, среди которых были М. Горький, В. Маяковский, С.Есенин, В. Мейерхольд, С. Михоэлс, А. Книппер-Чехова и др. Первая персональная выставка Исаака Иткинда в еврейском театре «Габима» в 1918 г. была организована при поддержке М. Горького.

Исаак Иткинд всегда предпочитал работать с деревом. Большинство произведений первой выставки были выполнены из этого материала – портреты, сюжетные сценки. Как указывают источники, работы выставки «были посвящены теме скорби». Можно сделать выводы о том, что уже в самых ранних произведениях Иткинд большое внимание уделяет национальной теме. Из 42 выставленных на первой выставке работ сохранились всего три: «Мой отец», «Горбатый», «Мелодия» [1].

И. Иткинд вместе с М. Шагалом после революции некоторое время работал преподавателем в подмосковной еврейской трудовой школе-колонии «III Интернационал» для беспризорников.

В 1927 г. И. Иткинд переехал в Ленинград. Его поддержал С.М. Киров, скульптору выделили мастерскую. Внимание творчеству И. Иткинда уделял и комиссар А. Луначарский. Очень нуждавшийся в средствах И. Иткинд получил материальную помощь.

В Ленинграде И. Иткинд продолжил работу над портретами. До конца жизни именно портрет оставался его любимым жанром. Иткинд выполнил ряд портретов революционных деятелей – В. Ленина, К. Маркса, Ф. Энгельса и других.

Гораздо глубже в творчестве И. Иткинда звучала другая тема, скульптора занимают судьбы его народа. В 1930-е гг. нельзя было открыто сказать о национальных проблемах в СССР, но о дореволюционном прошлом – погромах, или исторически отдаленных событиях, возможно. Многие работы посвящены теме преследования евреев: «Жертва погрома» (ранее 1926 г.),

«Жертва фашизма» (1934 г.), «Иудей, замученный инквизицией. Голова замученного» (1936 г.). Несмотря на названия, говорящие об иной географии и другом времени, аналогии с современностью, вероятно, возникали не только у художника.

В 1937 г. исполнилось 100 лет со дня смерти А.С. Пушкина. Эта дата широко отмечалась. Тема пушкинианы приобрела особое значение для И. Иткинда в период конца 1930-х гг., он ее тщательно разрабатывал – по его воспоминаниям, вылепил более 50 вариантов. Скульптор пробовал разные материалы, среди которых – воск, глина, гипс, дерево, создал несколько рельефов и портретов, из которых три экспонировались в Эрмитаже на выставке – конкурсе. Скульптор вспоминал, что не выходил из мастерской три месяца. Среди работ на эту тему – «Пушкин-лицеист», варианты «Умиравший Пушкин». Работа И. Иткинда была признана лучшей, а тема осталась с ним на всю жизнь. Именно портреты Пушкина упоминают как его самые последние работы, однако подняться до благородного пафоса его первых работ он уже не смог.

В этом же году И. Иткинд был арестован. Никто не знал, что с ним произошло, поэтому во многих каталогах 1937 г. отмечен как дата смерти скульптора.

И. Иткинд жил в Казахстане с 1938 г., когда ему было уже 66 лет, до самого конца в 1969 г., не дожив до 100 лет одного года. Сначала И. Иткинда отправили в поселок Зеренда Кокшетауской области, где он провел почти все военные годы. После заключения только в 1956 г. Иткинду удалось устроиться на работу в театр в г. Алма-Аты, где он рисовал декорации и имел возможность заниматься скульптурой.

И. Иткинд по-прежнему любил дерево и много времени проводил в поисках подходящего по фактуре, цвету материала для работы. Мастерские портреты Абая, Амангельды, Жамбыла, которые он создал в г. Алма-Ате, выполнены из дерева.

К образу Жамбыла И. Иткинд обращался дважды. Его «Отдыхающий Джамбул» был создан для выставки, посвященной 100-летию поэта в 1946 г. Эта работа не соответствовала официальным требованиям-ожиданиям увидеть образ «великана

народной поэзии», но так же вряд ли ее можно отнести к самым удачным работам мастера.

Вторая скульптура Жамбыла была выполнена для Театра юного зрителя, по задумке и заказу основателя театра – режиссера Наталии Ильиничны Сац. Работа не сохранилась, погибла при пожаре в 1956 году.

Самыми известными произведениями И. Иткинда в коллекции Государственного музея изобразительного искусства им. А. Кастеева долгие годы заслуженно считаются портреты «Поэтесса Берта фон Зутнер» (1962 г.) и «Мыслитель (Казах)» (1956 г.).

История жизни австрийской писательницы Берты фон Зутнер, ставшей известной в начале XX в. могла бы послужить основой для романа. Несмотря на высокое происхождение, дочь графа и одновременно фельдмаршала после разорения родителей устраивается гувернанткой в семью барона фон Зутнера, влюбляется в одного из сыновей, за которого выходит замуж, вслед за мужем начинает заниматься писательским делом.

Самое известное произведение фон Зутнер – пацифистский роман «Долой оружие», который вышел в 1889 г. Этот роман был тепло встречен современниками, его высоко оценил Лев Толстой, а влияние романа критики оценивали с воздействием романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». Стефан Цвейг посвятил выразительное эссе деятельности писательницы. Он писал: «...именно женщине дано достичь в искусстве поразительных высот тогда, когда она остается верной себе, когда она обращается к важнейшим человеческим ценностям – к милосердию и чувству материнства. Именно к этому древнейшему, к этому изначальному чувству, к материнскому чувству женщин всего мира и обратилась Берта фон Зутнер, воскликнув на весь мир: «Долой оружие!»» [3]. Берта фон Зутнер получила Нобелевскую премию мира в 1905 г. за свою миротворческую деятельность.

По воспоминаниям Л.Г. Плахотной к моменту передачи портрета в Государственную художественную галерею им. Т.Г. Шевченко, сегодня Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева,

И. Иткинд не помнил, что это портрет Б. фон Зутнер, и Л. Плахотной пришлось устанавливать, чье это изображение.

Про идею создания второй работы, «Мыслитель», скульптор оставил записи в своем дневнике. О встрече со случайным прохожим, чью внешность, сильно впечатлившую его, воссоздал в дереве за 2 дня. Часто он не помнил каких-то событий, или фактов, но лица запоминал хорошо.

Вероятно, это особенное свойство характера И. Иткинда – старость его не пугала. Он всегда считал себя молодым – и в семьдесят, и в девяносто. Последние работы мастера, образы женщин, детей и стариков, очень светлые.

И. Иткинд создал множество образов стариков – мудрецов, философов, или улыбающихся («Голова старика. Философ», «Старик и книга», «Обрадовался. Пенсионер», «Сикейрос», «Старик. Улыбающийся»).

Во многих угадывается автопортрет. Особая тема – автопортреты И. Иткинда. Автопортрет нельзя назвать популярным жанром в скульптуре, но И. Иткинд периодически работал над этой темой. Некоторые из созданных произведений с говорящими названиями «Иткинд в бесконечности» (1966 г.), «Иткинд в раю» (1968 г.) составляют золотой фонд его наследия.

Женские образы, созданные И. Иткиндом – не идеальные красавицы, но словно наполнены жизнью, жизненной энергией. В отличие от работ довоенного и военного времени, его работы конца 1950 – 1960-х гг. полны спокойной созерцательности. Лица всегда с улыбкой – «Баба. Радость бытия» (1955), «Весна. В космос. Человек и птица» (1964), «Девушка (1960)», «Девушка. Казашка» (1959), «Маска. Улыбается» (1950), «Улза сонная» (1960).

В ряде работ художников Казахстана появляется образ самого И. Иткинда. Самые известные из них – работа Леонтьева Л. 1947 г., и замечательный, эмоциональный портрет кисти Черкасского А.М. 1959 г., изображающий девяностолетнего почтенного старца.

Абрам Маркович Черкасский, замечательный художник-живописец и педагог, впервые оказался в Казахстане также не по своей воле. А. Черкасский родился на Украине в 1886 г.

в г. Белая Церковь. Учился в художественной школе г. Киева, позже в Петербургской академии художеств. В 1926 – 1937 г. преподавал в Киевском художественном институте. В 1937 г. был арестован как польский шпион и сослан в Карлаг на 10 лет. Попал под амнистию и освобожден в 1940 г., вернулся в Киев. После начала войны в 1941 г. эвакуировался с семьей в Актюбинск.

Здесь, в Актюбинске, начинается большой этап его деятельности в Казахстане. В 1941 г. Черкасского пригласили преподавать в Государственное художественное училище г. Алма-Аты, где он проработал до 1958 г. Среди его учеников представители разных поколений казахского изобразительного искусства. Он преподавал К. Тельжанову, М. Кенбаеву, С. Мамбееву, А. Галимбаевой и др. известным художникам. Все они вспоминали А. Черкасского как высокообразованного педагога, его человеческие качества.

Жанатай Шарденов, ученик Черкасского А., выдающийся живописец, в интервью журналу «Кумбес» рассказывал: «Те годы, несмотря на трудности военной поры, освещены добрым светом душевного взаимопонимания учителя и нас, его учеников. Совместные выходы на этюды, беседы в мастерской у распахнутого окна с видом на горы и цветущие сады. «Уроки» Абрама Марковича сыграли решающую роль в процессе моего самоопределения. Именно тогда, вблизи Черкасского, я открыл для себя пейзаж – жанр, ставший основой моего творчества».

Сохранились воспоминания известной художницы, замечательного театрального художника и живописца Исмаиловой Г., с большой теплотой и благодарностью вспоминающей своего педагога. Их дружба продлилась всю жизнь.

Другая ученица Черкасского А., искусствовед Лидия Хлопова, стала автором биографического исследования о его творчестве. Один из старейших ученых-искусствоведов Казахстана Рыбакова И. издала альбом и опубликовала статью в «Советском художнике». Художественное наследие Черкасского А. до сих пор вызывает интерес и зрителей, и профессионалов. Ведут исследования, пишут о жизни, творчестве и педагогической деятельности

художника искусствоведы Малиновская Е.Г., Шарипова Д.С., Батурина О.В. и другие.

Несмотря на присутствие тематической картины, обращения к натюрморту, в творчестве Черкасского А. наиболее важными оставались два жанра – пейзаж и портрет.

Пейзажная живопись занимает Черкасского А. с ранних лет. Во время учебы в Киевском художественном училище за пейзаж «Млыны» с ветряными мельницами Черкасскому А. была присуждена золотая медаль и выдано направление в Императорскую академию художеств. Это удивительный факт, поскольку существовала пресловутая черта оседлости, которая запрещала евреям учиться в крупных городах. Тем не менее, он обучается в Петербурге и в 1915 г. за пейзаж «Весна» получает премию имени А. Куинджи. В 1917 г. его дипломная работа «На окраине местечка» была куплена Датским королевским музеем.

В Казахстан А.М.Черкасский прибывает уже зрелым мастером. Большинство исследователей отмечают широкую, свободную манеру письма А. Черкасского, видят в его полотнах чрезвычайно одаренного колориста.

Абрам Маркович – один из первых, а также самых ярких и узнаваемых, живописцев – поэтов Алма-Аты. Он умел передать обаяние мирного, невысокого, спокойного и такого родного города, свое восхищение ярким солнцем, высоким небом, несмотря на то, что жизнь в военном и послевоенном городе не была легкой, так как большой приток эвакуированных создавал проблемы с жильем, населению выделялись совсем маленькие пайки.

Черкасский А. часто выбирает фрагментарные композиции, наблюдая уголки любимой Алма-Аты. Пейзажи в большинстве носят этюдный характер, написаны размашисто и насыщенно. Эта свободная манера письма присуща, впрочем, всем его работам – пейзажам, натюрмортам, портретам.

Характерный мотив для художника – аллея с глубокой перспективой, направленной к горам, легко и вольно написанные кроны, экспрессивные ветви, интенсивное чередование теней и всегда ясное и яркое небо. Яркий пример – одна из самых

известных работ Черкасского А. «Золото осени» из собрания ГМИ им. А. Кастеева.

Тема времен года остается главной на протяжении всей жизни мастера и решается им постоянно. Его интересует жизнь природы в движении, ее превращения, переходные сезоны – весна и осень, дающие наиболее живописные цветовые «поводы» для работы, зимние пейзажи, где художник с удовольствием пишет обнаженные фактурные стволы деревьев. Летние пленэрные работы передают теплоту активного солнца.

Весенние мотивы чаще встречаются у А. Черкасского, дают возможность мастеру полюбоваться отражением в воде проталин неба, деревьев, показать таяние снега, влажные стволы. Черкасский А. любил писать весну, его пейзажи «Водоем», «Голубая весна», варианты «Весна», экспрессивный «Март» передают натурное, непосредственное впечатление.

В августе 1945 г. состоялась выставка, связанная с 60-летием со дня рождения, 35-летием творческой и 25-летием педагогической деятельности А.М. Черкасского. Она проводилась в помещении Союза художников и представила около ста работ, выполненных автором за пять лет. Сохранилась стенограмма обсуждения в Союзе художников Казахстана персональной выставки А.М. Черкасского, посвященной 60-летию мастера (25.08.1946 г.). В ней приводятся слова художника Подковырова А.Ф.: «Излюбленными цветами Абрама Марковича являются черный, серый и бледно-розовый. Вот три основных цвета, на которых как по канве расшивает свой живописный узор. Безусловно, Абрама Марковича нужно назвать большим мастером цвета».

Многие художники отмечали особое умение Черкасского А.М. работать с темными цветами. Игра света и тени в произведениях «Карагачи», «Пейзаж с карагачами», глубокие темные тона в «Лунной сонате» демонстрируют живописный дар мастера, не нарушая их камерного, интимного характера.

Блестящие живописные качества мастера остаются в рамках принятого метода. Вероятно, во время идеологического прессинга и бдительной цензуры невозможно было избежать уступок. Реалистические камерные пейзажные работы чередуются

с вполне подходящими для метода «социалистического реализма» композициями. «Девушки Казахстана», «Заилийский Алатау», «Цветущий май» несут черты типизированных «советских» произведений. Композиция «Девушки Казахстана», соответствуя социальному заказу, изображала цветущий сад, где среди деревьев художник очевидно искусственно «вписал» стаффаж из девушек в театрализованных костюмах.

Возможность избежать конъюнктурных тем давал также жанр натюрморта. Черкасский любил писать цветы, букеты, часто он помещал натюрморты с цветами на окне. Подобные композиции давали возможность поиграть рефlekсами, сложное освещение создавало необходимое мастеру настроение. Красочная дробность цвета и яркие рефlekсы в таких работах придают им импрессионистический характер. Написаны на фоне окна пастозная «Сирень», «Астры и фрукты», версии «Маки».

В постановках, где живописец использует иное, рассеянное освещение – «Цветы и фрукты», «Пионы», он предпочитает светотеневой моделировке цветовую, палитра остается столь же красочной, но он заменяет дробный мазок широким, свободным, контуры теряют четкость, словно растворяясь в световоздушной среде.

В натюрморте, как и в пейзаже, мастеру удастся передать живое дыхание жизни.

А. Черкасский на протяжении всего творческого пути постоянно обращался к портретной живописи. За годы работы в Казахстане им были созданы множество портретов деятелей культуры – литераторов, актеров, художников, музыкантов, интеллигенции – врачей и ученых, а также, отдавая дань реалиям жизни – отличников труда, профессионалов. Можно сказать, что в портретной живописи у художника сложился определенный метод – он часто писал одного и того же человека несколько раз, раскрывая образ постепенно, дополняя его новыми гранями.

Не все произведения портретной галереи, созданной Черкасским А., равноценны, но в ней – многие знаковые личности того времени. А. Черкасский писал портреты Жамбыла Жабаева, Дины Нурпеисовой, писателей М. Ауэзова, С. Муканова,

художников А. Галимбаевой, Г. Исмаиловой, скульптора И. Иткинда, портрет знаменитого ученого К. Сатпаева, актеров С.Кожамкулова, А. Бадырова и других.

Самое известное полотно Черкасского А. (и самое крупное – 196,5x195), – «Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев», на котором изображены знаковые личности советской эпохи, было написано к юбилейной выставке Жамбыла. Художник обращается к образам, ставшими культовыми в изобразительном искусстве не только Казахстана, всего СССР.

Выставка, посвященная 100-летию со дня рождения Жамбыла Жабаева, который не дожил до юбилея несколько месяцев проходила в 1946г.

Создавая свое произведение, А. Черкасский опирался на документальные материалы. В Государственном архиве РК сохранилась фотография, где знаменитые акыны, легендарные личности Дина Нурпеисова и Жамбыл Жабаев запечатлены на фоне юрты. Черкасский А. явно писал с этой фотографии, достоверно передал черты лица, практически не поменял расположение фигур, но разместил персонажи на фоне природной, монументально и пафосно звучащей декорации – высоких гор, усадил на пушистые роскошные ковры. Не получилось психологического проникновения, глубины в характеристике персонажей, зато был соблюден требуемый временем «канон», созданы «герои-знаки», и в целом «эмблематическая композиция» (определения В. Турчина).

Жамбыл Жабаев превратился в растиражированную советским искусством фигуру, чей колоритный, просто архетипический образ мудрого старца эксплуатировался многими художниками. Жамбыла рисовали казахстанские и российские художники Брылов Г.А., Колокольников А., Риттих А., знаменитый автор ленинианы Андреев И. А. выполнил 2 портрета Жамбыла, белорусский скульптор Сандомирская Б. и многие другие.

Камерные портреты Жамбыла, к образу которого Черкасский не раз обращался, демонстрируют, что, возможно, художник сам не был удовлетворен результатами и экспериментировал. Жамбыл на этих полотнах – не благостный старец, но неоднозначный

персонаж, с внимательным, изучающим взглядом. Темные тона портретов, контрастное, драматическое боковое освещение, придают напряженность внимательному взгляду из-под борика.

Меняется характер портрета, когда Черкасский А. пишет людей, близких ему по духу, понятных, друзей и знакомых. Обаятельные портреты Иткинда И., Исмаиловой Г., написанной за работой Галимбаевой А., Добычиной Н., выгодно отличаются тем, то в них присутствует теплое и личное отношение художника. За каждым из этих портретов – замечательная, талантливая личность.

Портрет М. Ауэзова из коллекции Музея современного искусства г. Астана выдает явное расположение модели к художнику, и искреннее приятие художником модели. Этюдный характер полотна – широкие мазки, при сохранении одновременно тщательной проработки деталей, сдержанная, почти монохромная холодная гамма колорита не мешает восприятию теплой и точной «характеристики» писателя.

Г. Исмаилову Черкасский писал с малых лет, со времени ее обучения в Художественном училище, дружба педагога и ученицы продолжалась долгие годы. Многие произведения не сохранились, так как у Черкасского была привычка записывать сверху работы. В ГМИ им. А. Кастеева остался портрет Г. Исмаиловой уже в зрелом возрасте, выполненный в холодной гамме. Колорит портрета близок творчеству самой Исмаиловой Г.

В 1949 году в Алма-Ате в Союзе Художников Казахстана работала правительственная комиссия. Помимо организационных вопросов – изменения состава Союза и избрания нового Правления ССХК, комиссия выясняла целый ряд казахстанских художников стоит на «неправильном пути» – среди них И. Иткинд, А. Черкасский, Р. Великанова, Л. П. Леонтьев, Э. Н. Бабад, М. Лизогуб и другие. Комиссия отстранила А. Черкасского и М. Лизогуб от общественной работы.

С формулировкой «за формализм и низкий профессиональный уровень» исключили из Союза И. Иткинда. С такой же формулировкой исключили Э. Н. Бабад. После этого разноса Эмилия

Наумовна Бабад вновь стала членом СХ РК только в 1957 г., И. Иткинда восстановили раньше – в 1951 г.

Произведения Эмилии Бабад сегодня незаслуженно редко можно увидеть в музеях и галереях. Последняя крупная экспозиция, где достойно были представлены ее работы, это выставка натюрморта из запасников ГМИ им. А. Кастеева в 2011 г. К творчеству Бабад мало обращались теоретики, до сих пор нет отдельного исследования ее творчества.

Очень скудно представлены данные о ее жизни и деятельности. Эмилия Наумовна Бабад родилась в г. Киеве в 1912 г. В 1934 г. окончила курсы при Киевском художественном институте у Л.Крамаренко, который учился в Петербурге у Д. Кардовского, а затем в Париже, в Академии Рансона у знаменитых Пьера Боннара, Мориса Дени, Поля Серюзье. В Алма-Ате Бабад оказалась в 1937 г.

В Казахстане Э. Бабад писала преимущественно цветы, самые простые натюрморты. Для всех своих постановок она использовала один прием – предметы, обычно цветы в вазе, ставились на плоскость на простом и ровном фоне. Это позволяло сконцентрироваться на том, что ее действительно интересовало – природная красота, роскошь цвета растений, фруктов.

Обычно один букет в стеклянной банке, керамическом или металлическом чайнике, простой вазе. Возможно, было это вызвано тем, что художница писала то, что могла себе позволить. Известно, что в то время не всегда и не все художники могли себе позволить купить краски. Но вероятно, не только по этой причине – Эмилия Наумовна очень любила скромные полевые цветы.

Ранние букеты отличаются непосредственностью восприятия и настроения. Незабудки, букетики невысоких и пушистых чайных роз, маки, настурции, дельфиний, шиповник, хрупкость и недолговечную красоту которых Бабад стремилась передать. Большинство постановок носят камерный характер, художница словно прислушивается к тихой жизни цветов. Все натюрморты отличаются особенным, найденным ритмом, зримой и самодостаточной предметностью, мастерство художницы позволяет

зрителю прочувствовать поэзию простых вещей, лирическое настроение автора.

«Хамарьяш и цветы» – одна из редких работ Э. Бабад, в которой появляется человек. Интересна композиция, ее решение напоминает способы работы с композицией Пьера Боннара. Боннар любил писать интерьер с фигурами его обитателей, наполненный светом, специфическим мерцанием цвета, создающим особую среду. В этой картине Э. Бабад также играет с выбором точки зрения, ракурсом – на первом плане расставлена утварь и ведра с цветами, в глубине помещена фигурка девочки. Сложный ракурс позволяет оценить Э. Бабад как великолепную рисовальщицу.

Композиция полотна напоминает случайный фотоснимок, а вот смещение главного смыслового центра не случайно. Э. Бабад стремится передать ощущение неустойчивости, подвижности, на это впечатление работает и смелый «срез» головы. Неожиданный ракурс, тем не менее, создает ощущение интимности, но при этом живой, жизнеподобной.

Колорит нюансированный, акцент на насыщенные оттенки цветов в корзине позволил выделить первый план, тонкая палитра второго плана – интонационная, нивелирующая эффекты светотени цветовая растяжка подчеркивает интимный характер произведения. Мастерство художницы позволяет легко передать фактуру блестящего стекла и плетеных стенок корзины, обожженной керамики и нежность цветов.

Несмотря на присутствие эксперимента, это полотно все же остается в рамках принятого тогда реалистического метода. Гораздо смелее в трансформировании изобразительного языка становятся работы 1960-х гг. и позднего периода. Большинство натюрмортов Э. Бабад – все те же букеты и фрукты на столах, приобретают четкость силуэтов, активным, осязаемым становится графическое начало – все предметы очерчиваются гибкими, широко скользящими линиями, фактура предмета уступает первенство локальной декоративности цвета.

Это изменение в живописи Э. Бабад соответствует общему настроению того времени – увлечение западными модернистскими

течениями XX в., всяческими «измами» глубоко проникает в художественное пространство изобразительного искусства Казахстана, и выливается в явление, которое называют сегодня искусством шестидесятников. Поколение художников шестидесятых переболевает французским искусством, прежде всего, творчеством кубистов, Пикассо, Матисса и др.

В работах «Горные тюльпаны», «Цветы», серии «Кактусы», «Источник жизни» цвет становится более открытым, декоративным, формы обобщены. Высокое живописное мастерство Бабад читается в легкости решения форм, пластической выразительности. В тематических натюрмортах «Натюрморт с кошмой», «Отдых» художнице важно показать вещественность и достоверность изображенного, гармоничность цветовых сочетаний.

Дальнейшее творчество Э. Бабад развивается в сторону нарастающей декоративности. Натюрморты «Рождение мелодии», «Казахский вальс» из собрания Музея современного искусства г. Астаны подтверждают эту тенденцию.

Открытые цвета, «набранные» прямо на холсте, выраженный контрастный контур, описывающий предметы – кобыз и войлочные сырмаки с их мягкими заломами-складками, отмеченные крупными цветовыми пятнами орнамента в «Рождении мелодии». Отчетливый ритм предметов – мягко звучащие оттенки цветущих растений и домбра, театральная шапочка в национальном стиле с пером на фоне концертной афиши Бибигуль Тулегеновой – дань современности одновременно и по форме, и по фиксации событий времени.

Изучая творчество Э. Бабад, понимаешь, что художница сознательно ограничивает свой круг тем, мотивов. В созерцательно-интимном искусстве Эмили Бабад главными качествами, несмотря на бытовое начало, являются искренность и тонкая эмоциональность.

Эти черты творчества Бабад Э., характерны и для другой художницы – Нины Гинзбург. Сближает искусство этих двух женщин-художниц одного поколения, прежде всего, круг тем. Н. Гинзбург также, как и Э. Бабад, любила цветы, она писала их на протяжении всей жизни, натюрморт – значительная часть

ее живописного наследия. Кроме натюрморта, в тематическом диапазоне Н. Гинзбург пейзаж, преимущественно пленэрный, а также портрет.

Нина Иогановна Гинзбург родилась в 1928 г. в г. Днепрпетровске. Во время Второй мировой войны ее отец, врач по профессии, был мобилизован и направлен для прохождения службы в военный госпиталь в г. Алма-Ата. Таким образом, в 1942 г. ее семья оказалась в столице Казахстана.

В отличие от многих художников, которые прибыли в Казахстан, уже получив образование в Москве, Ленинграде, Киеве, Н. Гинзбург училась в Казахстане. В 1951 г. Н. Гинзбург окончила художественно-педагогическое отделение Алма-Атинского художественного училища им. Н.В. Гоголя, у замечательных художников – педагогов А. Черкасского, Л. Леонтьева, Н. Крутильников. После учебы до самого выхода на пенсию художница работала в организации «Онер», в портретном цехе.

Живописные пристрастия Н. Гинзбург не менялись на протяжении всего творческого пути, ее стезя – это жанр: натюрморты, пейзажи, портреты. Творчество художницы камерно, всегда созвучно с ее внутренним миром. В нем нет, и никогда не было пафоса, присущего времени «развитого социализма», или официально жизнерадостного колорита.

Произведения Н. Гинзбург практически всегда ориентированы на работу с натуры. Пейзаж – преимущественно городской, с узнаваемыми алма-атинскими фрагментами, среди ранних пейзажей часто встречаются и загородные, природные виды и жанровые мотивы – сельские, с коровами, деревенскими постройками (этюды разных лет, «Осень», «Весна в деревне», многие др.).

Представляется, что водные техники художнице близки «интимным» звучанием, ее акварельная и темперная палитра почти не обращается к открытому цвету, Н. Гинзбург использует больше приглушенные оттенки. Свои впечатления она легко и при этом тщательно фиксирует акварелью и темперой. Несмотря на то, что впечатление сиюминутное, именно пейзаж

в творчестве Н. Гинзбург всегда завершен, посылы и чувства художницы предельно ясны.

Произведения Н. Гинзбург демонстрируют ее способность работать в самых разных техниках и манерах в диапазоне от предельной конкретики до импрессионистической легкости.

Присутствие человека в пейзажах Н. Гинзбург ненавязчиво. Человек или животные не прописаны тщательно, не детализированы. Даже в сюжетных картинах, которые носят этюдный характер, например, как в небольшой работе «Перед уроком. Балерины», художница настроена больше на передачу впечатления, чем на попытку запечатлеть индивидуальность. Собственно, задача воспроизведения видимой реальности художницей в подобных сюжетах и не ставится, главное передать чувства – ощущения утреннего света, молодости, свежести. Почти, как у импрессионистов – главным становится свет, в энергичных мазках растворяются розовые пачки танцовщиц.

Обратный эффект можно наблюдать в ее ранних натюрмортах – подчеркнутая конкретность в передаче материальности, вещности. В собрании ГМИ им. А. Кастеева оказались в основном натюрморты. Н. Гинзбург пишет или сложные «сервировки» или цветы, «просто», безыскусно поставленные букетики.

Почти утраченное современной живописной школой умение передать предметный цвет легко дается Н. Гинзбург. «Натюрморт» из собрания ГМИ им. А. Кастеева демонстрирует блестящую живописную технику художницы, которая может передать прозрачность винограда, сочность дыни, пышность астр, тончайшую и подробную роспись китайской фарфоровой посуды, рефлексы на стекле. Живописные фактуры всех предметов замечательно выявляются на нейтральном серо-оливковом фоне при мягком рассеянном свете.

Живопись маслом позволяет художнице передать все колористическое богатство, что подарила природа. В самых скромных «цветочных» натюрмортах Н. Гинзбург видит и передает разнообразную природную палитру.

Художница не усложняет композиционное решение натюрмортов сложными изысканиями, никакого приукрашивания

или идеализации – только пристальное наблюдение и изучение, на нейтральном ровном фоне, без всяких «украшающих» дополнений пишет только букет цветов.

Пышный букет скромных полевых ромашек в глиняном кувшине передает все богатство оттенков в пределах единой серебристо-голубой гаммы («Ромашки»). Подробно выписан каждый цветок. Мерцание цвета, насыщенные тени значительно обогащают восприятие скромного натюрморта.

Написаны в сближенной цветовой гамме с использованием тех же приемов варианты «Пионов» и «Роз». Вполне возможно, что цветы были написаны в том же интерьере, на том самом фоне, меняется цветовая гамма и фактура самих цветов.

В натюрмортах позднего времени появляется явная декоративная линия, как реакция, отзвук времени, – отказ от передачи глубины пространства, плоскостность, локальный цвет, четкий графичный контур, где-то даже жесткий, но при этом сохраняется действительно открытая, светлая палитра. Таким образом, цвет становится главным выразительным средством.

«Натюрморт с каллами», «Цветы» «Дельфиниумы и розы», «Гладиолусы», «Цветы» – все эти произведения явно несут черты изменений, новых стилевых предпочтений автора.

Подобный «лаконизм» становится характерен и для пейзажей – усиливается графическая подоснова в работах, посвященных любимому, и в 1980-е гг. активно изменяющемуся городу. Новостройкам, новым районам Алматы посвящены работы «Весновка», с гибкой изогнутой перспективой речки к горам, фрагмент здания театра в «Театр драмы им. Ауэзова».

Н. Гинзбург обращается также к теме семьи. По сути, это жанровые сцены – семейные ужины за сервированным столом. Семья сыграла большую роль в становлении художницы, в том числе и в профессиональном становлении. Портреты родителей – самые обаятельные образы людей, которые создает Н. Гинзбург. Отца художница пишет в белом халате, создавая не портрет близкого человека, а так называемый профессиональный портрет.

Самый яркий портрет в творчестве Н. Гинзбург «Женщина в кресле» – изображение матери. Известно, что мать Н. Гинзбург,

Валентина Соломоновна, прекрасно рисовала, и сыграла большую роль в становлении Нины Иогановны как художника. Профильное изображение пожилой седовласой женщины, рассматривающей старые фотографии, благородно сдержанно. Художница передает сосредоточенность, сильный характер модели, удачно избегая впечатления нарочитого позирования.

Н. Гинзбург остается поэтом повседневности, умеет видеть прекрасное в каждодневном проявлении жизни, в конкретной реальности окружающего мира, наполняя свои работы непосредственностью переживания, тонкой эмоциональностью.

Михаил Владимирович Рапопорт, в отличие от еврейских художников старшего поколения, родился в Казахстане, в 1990-е гг. выехал «на ПМЖ» в Израиль. С Казахстаном М. Рапопорта связывают около 10 лет активной творческой работы.

М. Рапопорт родился в 1948-м г. в Алма-Ате. Окончил Ташкентский театрально-художественный институт, отделение монументально-декоративного искусства в 1972 г. Член Союза художников СССР.

Будучи скульптором по образованию, сегодня он больше занимается живописью и графикой. Последняя персональная выставка в Казахстане под названием «Граница: Казахстан – Израиль» была проведена в 2003 г., в галерее «Ретро», где были представлены графические работы, в основном рисунки.

В Израиле М. Рапопорт полностью переключился на живопись, представляет ее на международных выставках.

Период творчества М. Рапопорта в Казахстане был сравнительно небольшим – десятилетие 1980-х, но плодотворным. Об этом свидетельствует и коллекция его работ в ГМИ им. А. Кастеева, где представлена малая пластика М. Рапопорта.

Период 1980-х гг. в казахской скульптуре и живописи, который и застал М. Рапопорт, отличался особым характером, социальные, общественные изменения обострили интерес художников в истории, национальной истории, осмыслению путей и направлений развития искусства Казахстана. В 1990-м г. в журнале «Искусство» была опубликована статья Р. Ергалиевой «Экстаз и медитация в казахской скульптуре», посвященная анализу сложных

и разнообразных процессов, которые происходили в скульптуре Казахстана в 1980-е гг».

Автор определила полярные точки процессов, отражающих особенности творческого сознания того периода, как экстаз и медитацию, как некий код, отражающий суть духовных процессов.

Если рассматривать творчество М. Рапопорта в данном ключе, несомненно, его можно отнести только к «медитативному» типу: «Жизнь и творчество в контексте восприятия медитативного сознания оказывается не борьбой, а познанием все новых и новых пластов бытия. А материал, или форма – прибежищем духа, единственным и в то же время бесконечно разнообразным в вариациях способом существования духа, идей, эмоций, накопленного опыта и неутраченной веры» [4].

В отличие от двухмерного искусства – живописи и графики, скульптура дарит чувство присутствия, ощущение тактильности. Работы М. Рапопорта создают крайне противоречивое ощущение – с одной, стороны, присущая скульптуре крайняя вещественность, с другой – неопределенность, соединение реального и ирреального.

Основную тему творчества М. Рапопорта в пластике и живописи того периода можно было бы определить общим словом «Восток», причем Восток скорее номадический. Повторяющиеся мотивы того времени – колесо, дервиши, колесницы – возможно, аллегория пути?

Одна из самых известных работ М. Рапопорта – «Дервиш». Выполненная из кованой меди, стекающая вдоль опоры неустойчивая фигура, повторяющая форму полумесяца, словно растворяется между небом и землей. Наблюдая звезды (на это намекает и полумесяц на опоре), взгляд дервиша устремлен вверх, а фигура, словно внезапно обессилев, стекает вниз. Дервиш здесь – странник одновременно на земле и где-то в небытии, в другом измерении. Эту неконкретность момента удастся зафиксировать скульптору, передать некое промежуточное, неопределенное, таинственное состояние. Как в рубаи Омара Хайяма:

Ночь на земле. Ковер земли и сон.

Ночь под землей. Навес земли и сон.

Мелькнули тени, где-то зароились –

И скрылись вновь. Пустыня... тайна... сон... [5].

Передача трудноуловимых «движений души», эмоций в работе «Зов», достигается благодаря продуманной неустойчивости композиционного решения – баланса опорных точек собаки с устремленной в небо мордой, и опирающегося на нее тела человека.

М. Рапопорт не любит мелких деталей, за счет ритмического течения линий и кривых достигается ясность пластического решения, его выразительность.

Скульптор удачно сочетает бронзу и камень в работе «В лодке». Вновь как ведущий прием используется антитеза, противопоставление надежности устойчивого гранитного основания лодки зыбкости смещенной по вертикали узкой фигурки человека. Это смещение заставляет зрителя рассматривать ее со всех возможных углов и сторон, прочувствовать подвижное течение пластических масс.

Сюжетные композиции М. Рапопорта выходят за рамки жанра. Асимметричность композиции, выразительный наклон изящной удлинённой головы «Продавца айвы», легкий блеск обработанного, отполированного дерева вновь вызывают поэтично-лирические вибрации. Название работы обнаруживает мягкую ироничность.

Глубокие философские размышления отражаются в ссылках к евангельским и библейским сюжетам. Небольшая композиция «Разговор» (шамот) вызывает ассоциации с аксонометрическим построением иконы, а трактовка фигур скорее средневековую скульптуру Казахстана. Подоснову работы «В пути» составляет библейский сюжет «Бегства в Египет».

Сложное время перемен, что выпало на казахстанский период деятельности М. Рапопорта, одновременно подарило ему те качества, особую поэтичность, утонченность мысли и чувства, по которым узнается его творчество.

Однофамилец Михаила Владимировича, тоже скульптор, Валерий Соломонович Рапопорт, жил и работал в г. Усть-Каменогорск Восточно-Казахстанской области.

Валерий Соломонович Рапопорт родился в 1942 г. в г. Новосибирске. Продолжительное время семья В.С. Рапопорта жила в Киеве. Художественное образование В.С. Рапопорт получил на отделении монументально-декоративной скульптуры Высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухомовой в Ленинграде у известного скульптора Р.К. Таурита, автора монумента Родины-матери на Пискаревском кладбище, А.Г. Дёма и А.Г. Тихомирова.

По направлению В.С. Рапопорт был направлен Усть-Каменогорск, на кафедру рисунка и живописи архитектурного факультета строительно-дорожного института. В 1975 года перешел на творческую работу. Стал Членом Союза художников СССР в 1971 году. В.С. Рапопорт занимался монументальной и круглой скульптурой, садово-парковой скульптурой и медальерным искусством.

Так, он выполнил эскиз памятника Герою Советского Союза Толегену Тохтарову в Риддере (в соавторстве с П.Б. Шишовым и А.Е. Мартиросовым, металлизированный бетон). В соавторстве с архитекторами В.Б. Сергиевским и С.П. Христофоровым В.С. Рапопорт создал крупный монумент «Победа» в г. Усть-Каменогорск. Там же художник выполнил мемориальные доски – «Абай Кунанбаев» (медь), «Хирург Б.Рейш» (камень), «Ф.Э. Дзержинский» (уничтожена).

Отдельное место в творчестве В.С. Рапопорта занимает работа над декоративными скульптурами в фонтанах – «Кораблик» (в соавторстве с Б. Колмаковым), «Рыбка» на площади перед Дворцом культуры металлургов.

Садово-парковый ансамбль левобережного комплекса Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника украшает выразительная группа «Беркутчи», «Барс», «Архар» (бетон), выполненная в соавторстве с П.Б. Шишовым. В парке отдыха им. Жамбыла – скульптура «Водопад» (гранит), выполненная в период Всесоюзного симпозиума скульпторов 1989 года.

Философские размышления навевают работы «Старый чабан» и «Три поколения» (тон, дерево). Но ближе автору скорее

гротескная и юмористическая формы высказывания – изображение улыбающейся пожилой женщины с дарами («Осень»), намекающая на «замороженную» неповоротливость, фигурка рыбака на глыбе льда, «Смеющийся бай» из сказки об Алдаре-Косе. В.С. Рапопорт выехал в Израиль в конце 1990-х гг.

В то время многие евреи выехали из страны. Основной причиной отъезда евреев принято считать возрождение национально-го самосознания. Так, в Алматы за 1990-е гг. еврейское население сократилось наполовину. «Возрождение национального самосознания стало началом борьбы за свободный выезд из страны... Алма-Аты оно мало коснулось, массовые выезды начались незадолго до конца советской эпохи, когда препятствия к отъезду уже не чинились. С 1990 г. в течение пяти-шести лет еврейское население города уменьшилось в два с половиной раза: по данным общеказахстанской переписи 1999 г., первой после обретения республикой суверенитета, оно составило 2,8 тыс. человек» – пишет в своем историческом очерке Исаак Гринберг [6].

Однако многие остались. Среди них те, кто достойно представляет старшее поколение художников. Акварельную живопись Казахстана невозможно сегодня представить без имен Юрия Шнейдермана и Владимира Кацева, хотя их основные профессии не связаны с художественным творчеством.

Юрий Самуилович Шнейдерман родился в 1926 г. на Украине. В Алматы живёт с 1948 г. Ю. Шнейдерман – участник Великой Отечественной войны, после войны учился в университете на факультете журналистики и параллельно на литературном факультете педагогического института, но учебу пришлось оставить, из-за мобилизации в армию. Позже получил образование инженера-машиностроителя.

Ю. Шнейдерман увлёкся акварельной живописью в начале шестидесятых годов XX века, совершенно случайно. На отдыхе он знакомится с архитектором В. Ткачевым, чье увлечение пленэрной живописью перешло и к Ю. Шнейдерману. Но своими учителями в искусстве Ю. Шнейдерман считает А.М. Черкасско-го и И.Я. Стадничука, в студии которого при Союзе Художников РК учился 8 лет.

Ю. Шнейдерман пишет в основном пейзажи и натюрморты. На протяжении долгих лет он не устает изучать возможности акварельной техники.

В натюрмортах любит тему цветения – «Маки», «Маки с ромашками», другие цветы. Пейзаж Ю. Шнейдермана – в основном камерный, художник всегда любил и любит пленэр.

Ю. Шнейдерман много путешествовал. Так появились серии картин: «Города, где я бывал», «В двух шагах от города» (загородные пейзажи), «Далекое-близкое» (соборы, монастыри) и многие другие.

Но самым любимым местом остается Алматы, которому он посвятил множество произведений, а также серии «Прогулки по Алма-Ате», «Дворы и дворики», «Задворки Алма-Аты». Любимый город художник пишет летом и зимой, в разную погоду, с разным настроением.

Ю. Шнейдерман в 1964 году провёл свою первую выставку, с тех пор провел более 160 персональных выставок.

Замечательный архитектор Владимир Зеликович Кацев, как многие талантливые люди, был талантлив во многих областях. Архитектурный вид Алматы 1970-1980-х гг. во многом формировался проектами В. Кацева. В. Кацев проектировал комплекс «Медео», здание цирка, Дворца спорта им. Б. Шолака и многие др.

Изобразительное искусство всегда интересовало его. В. Кацев после окончания школы готовился поступать на специальность «скульптура», но близкие настояли на архитектурном образовании, преподавал историю искусства в КазГАСА, подготовил десять спектаклей как театральный художник, однако ближе всего оказалась акварель.

Владимир Кацев родился в 1929 г. в г. Кременчуге Полтавской области на Украине. Окончил Харьковский инженерно-строительный институт, архитектурный факультет. С 1959 г. жил и работал в Алматы. Долгое время преподавал в КазГАСА. Член Союза архитекторов РК, член Союза дизайнеров РК, член Союза Художников РК – с 2003 г. Ушел из жизни в декабре 2013 г.

В. Кацев говорил: «В искусстве не бывает большого и маленького». Он считал, что архитектор должен «уметь рисовать

руками», не на компьютере, сам свободно владел мягким материалом (пастелью, сангиной) и акварелью.

Больше всего В. Кацев любил работать акварелью. Самую значительную часть его живописных работ составляет пейзажная живопись. Конечно, как художника, В. Кацева интересовали состояния природы, его мягкая, даже изысканная, палитра передает великолепие дождливых видов родного Алматы, видов гор с комплексом «Медео», изменения времен года.

Акварели В. Кацева издавались в виде тематических календарей. Так, его этюды с памятников средневековой архитектуры Казахстана были изданы небольшим тиражом в виде календаря «Наследие Великой Степи», пейзажи с изображением Алматы – в календаре «Алма-Ата – любимый город». Все работы, опубликованные в календарях, были сделаны В. Кацевым с натуры. Он выезжал на пленэр и всегда опирался на натурные впечатления. Средневековая архитектура не только Казахстана, но и архитектурные красоты древних Самарканда, Бухары вылились в красивые серии акварелей.

В. Кацев часто рисовал портреты близких – родственников и друзей. Сохранились автопортреты разных лет, зарисовки жены, несущие личные интонации. Интересен портрет актера В. Толоконникова. Использование зеркала – прием, которым живописцы охотно пользовались со времен Возрождения, позволяет В. Кацеву передать сосредоточенное выражение лица гримирующегося актера, играет отражениями сильных софитов. В. Кацев мастерски использует свет, играет отражениями, причем достигает контрастного, выраженного эффекта светотени, используя средства акварели.

Искусство еврейских художников Казахстана оставило значительный след в формировании и развитии изобразительного искусства Казахстана. Свой вклад в современное искусство Казахстана вносит и старшее, и молодое поколение художников – Мария Ведешина, Павел Драгунов, Дмитрий Макушинский, Евгения Солопова.

Примечания

1. Казахская ССР: краткая энциклопедия. Алма-Ата: Гл. ред. Казахской советской энциклопедии, 1991. – Т. 4: Язык. Литература. Фольклор. Искусство. Архитектура. – С. 269.
2. Анисимов Г. Ван Гог в скульптуре. Об Исааке Иткинде // Лехаим, дек. 2000, КИСЛЕВ 5761-12 (104).
3. Цвейг С. Берта фон Зутнер. Собрание сочинений в 10 тт., т. 10, М., «Терра», 1993
4. Ергалиева Р.А. Экстаз и медитация в казахской скульптуре // М., Искусство, 1990, №9.
5. Омар Хайям и персидские поэты X-XVI вв. М., Олма Медиа Групп, 2013 г.
6. Гринберг И. Евреи в Алма-Ате. Алматы. Типография «Искандер». 2005.

ТВОРЧЕСТВО КОРЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

Изобразительное искусство многонационального Казахстана богато определенными достижениями, периодами расцвета культуры, но были в нем и трагические страницы. Произведение искусства отражает и характеризует время его создания. Историческая ситуация в Казахстане в период становления изобразительного искусства в 1920-е – 1930-е годы порой складывалась драматично. Трагические страницы в истории страны – политические репрессии, которым подвергались в СССР в первую очередь интеллигенция, и даже целые народы.

В 1930-е годы Советской властью в республики Центральной Азии со всех концов страны были депортированы немцы, греки, татары, турки, раскулаченные украинцы. В 1937 году постановлением советского правительства за подписью И.В. Сталина и В.М. Молотова все корейское население Дальневосточного края было депортировано в Казахстан и Узбекистан. Корейцы – первыми из народов страны были подвержены политической репрессии.

Многонациональное искусство Казахстана отличает культурная самобытность и оригинальность. Изобразительное искусство республики уникально тем, что находится на стыке двух культур – Востока и Запада, в его формировании участвовали мастера разных национальностей. Корейские художники получили профессиональное образование, на их мировосприятие повлияла культура автохтонного народа, и в то же время в их произведениях остается национальный колорит. Они достойно представляют искусство республики на выставках различного уровня не только в Казахстане, но и за рубежом. За время проживания корейцев в республике сложилось несколько поколений художников. Старшее поколение корейцев приехали в Казахстан, имея художественное образование или подростками, кто-то был совсем маленьким, более молодые – коренные казахстанцы.

Ким Хен Нюн (1908-1993?) попадает в Казахстан, уже имея академическое образование, с 1929 по 1936 год он учился в институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской

Академии Художеств, участвовал в выставках. В Казахстане это было время освоения нового вида искусства – изобразительного, художники были нужны республике. Ким Хен Нюн сотрудничал в республиканском издательстве художественной литературы, работал художником-постановщиком в театре, занимался преподавательской деятельностью на подготовительных курсах художественного училища в Алма-Ате. В последствии, живя и работая в Кызыл-Орде, продолжал активную выставочную деятельность. Ким Хен Нюн писал большие полотна, часто многофигурные. Имея хорошую профессиональную школу, он прекрасно справлялся со сложнейшими композиционными и цветовыми задачами. Тематика произведений была разнообразной: историческая картина, портрет, современные сюжеты – городская молодежь, а чаще сельские труженики. Никто в Казахстане не писал столько тружеников рисовых полей, сколько написал Ким Хен Нюн, поскольку на них работали в основном корейцы. Во всех своих произведениях художник намеренно усложнял освещение и виртуозно решал эту сложную задачу. Каждое его новое полотно, по воспоминаниям современников, было событием в художественной жизни республики.

Самой ранней из известных нам работ Ким Хен Ньюна является «Джамбул среди пионеров» 1940 (126x274, каталог 1975). Это многофигурная композиция с развернутым сюжетом. На холсте изображена большая светлая комната. В центре композиции изображен седобородый Джамбул сидящий на диване с домброю в руках. Вокруг изображены внимающие акыну дети. Чувствуется, что художник тщательно работал над положением каждой фигуры. Много внимания уделено выражению лица каждого персонажа. Так же внимательно скомпонованы и прописаны предметы интерьера. В левой части холста большой стол, покрытый скатертью, рядом стоит стул с драпировкой. Интерьер, залитый солнечным светом, прописан профессионально с академической выучкой. Написано полотно в духе своего времени.

В каждой новой композиционной работе художник ставил перед собой определенную художественную задачу. В полотне «Письмо Ленина Аральским рыбакам» 1955 (160x260, каталог

1975) помимо рассказа, который важен в многофигурной композиции, художнику интересно решение пространственных задач. Главное действующее лицо полотна – человек зачитывающий письмо Ленина – изображен у правого края картины, на втором плане. И люди с устремленными взглядами на него, отсылают внимание зрителя к чтецу, подчеркивая важность произносимых им слов. Художник выстраивает фигуры слушающих в определенном ритме, который усиливает динамику восприятия слов письма вождя. Первый план художник намеренно погружает в тень, чтобы взгляд зрителя устремился к смысловому центру холста. Такое сложное композиционное построение в глубину напоминает великого А. Иванова. Намеренно усложнив композиционную задачу, Ким Хен Нюн успешно ее решает.

В произведениях из собрания ГМИ им. А. Кастеева – «После работы» 1958 (120x170, каталог Коре Сарам, 2007), «Концерт на полевом стане» 1959 (100x180, каталог Коре Сарам, 2007), «Подруги» 1960 (125x80, каталог Коре Сарам, 2007) – появляется больше поэзии, не столь важен сюжет, решаются художественные задачи, в частности эффекты освещения.

В холсте «После работы» изображены купающиеся в речке женщины. Композиция воспринимается по диагонали справа налево, первый план сильно затемнен и взгляд зрителя возвращается от центра к левому краю, ярко освещенному. Игра света и тени уравнивает динамичную композицию, привнося в картину романтические ноты. В картине Ким Хен Ньюна восхищает продуманность каждой детали. Стоящая женская фигура, с перекинутым через плечо белым полотенцем, в правой части холста, является доминантной в окружении сидящих женщин. Группа сидящих людей создает плавную, ниспадающую линию, ведущую к центральной фигуре картины. Центральной является фигура женщины осторожно входящей в реку. С ее плеча кокетливо соскользнула бретелька белой сорочки, приподнятый рукой подол акцентирует диагональное движение ноги отсылающий взгляд зрителя в левую нижнюю часть картины. Здесь в глубокой тени изображена удивительно красивая женская фигура. Обнаженная женщина, стоящая по пояс в воде изображена со спины

с поднятыми руками поправляющая волосы. Этот образ вызывает в памяти Венеру Веласкеса. Затем взгляд зрителя привлекает сидящая женская фигура в белом тюрбане в левой части холста. Таким образом, цветовые акценты белого – женщина с полотенцем в правой части, в центре девушка в белой сорочке, и сидящая женская фигура в белом платье и тюрбане в левой части – создают перевернутый треугольник крепко построенной композиции. Светлая полоса дороги в глубине картины, словно очерчивает основание треугольника. «Раскрытость» треугольника в глубину холста уводит взгляд зрителя в необъятное пространство полей покрытых нежной зеленью. Светлое высокое небо контрастирует с погруженной в тень рекой.

В многофигурном холсте «Концерт на полевом стане» дугообразная композиция. Главные герои картины – зрители. Концерт для сельских тружеников проходит прямо в поле, ночная темнота поглощает фигуры людей. Словно в отблесках костра высвечиваются лица зрителей в первом ряду. Художник изображает смеющиеся лица – одна из сложнейших задач изобразительного искусства. В данном произведении художника интересовало многообразие мимики человеческого лица, передача эмоций. Художник прибегает к сложному освещению, которое помогает раскрытию поставленных задач. В этот период творчества проблема света и тени весьма волновали художника. Возможно, было увлечение искусством Караваджо.

«Отправка Перовского партизанского отряда на фронт» 1960 (165x300, буклет 1965) картина сложная по композиционному решению. Изображая отправку отряда на фронт, художник имел возможность написать многофигурный холст. Вокзальная суета задает напряжение картине. Перрон с людьми и здание вокзала дают диагональ слева. Справа, диагональ в глубину дает уходящий состав поезда. В центральной части композиции – рельсы, убегающие в глубину. Это активное, стремительное движение в глубину уравнивают несколько фигур первого плана. Сразу же бросается в глаза уверенно шагающий навстречу зрителю солдат, за ним – запрыгивающий в вагон отставший воин в шинели, пассажир с багажом пересекающий рельсы. В левой части

композиции изображены в стремительном шаге патрульный солдат с подростком. Второй патрульный беседует с женщиной с детьми. Перечисленные фигуры – основа первого плана, они же являются основанием условного треугольника композиции. Картина своим художественным решением, внушительными размерами производила впечатление на современников. Ее изображение попадало в газетные хроники («Огни Алатау» от 11 декабря 1968 года).

Картина «Первый день занятий» 1963 (150x230, буклет 1965) написана в лучших классических традициях. Многофигурная композиция благодаря свету и тени имеет глубину. Мы узнаем здесь излюбленный прием художника – первый план погружен в глубокую тень и ярко освещена солнцем центральная часть холста. Группы людей от центра расходятся вправо и влево. Тема, овеянная романтикой – студенческая городская молодежь. Произведение Ким Хен Ньюна можно фрагментировать, в каждой группе происходит своя интрига, у каждого своя история, свое настроение.

Нам кажется очень важной в творчестве художника картина «На сеноуборке» 1964 (50x70, буклет 1965) – не большой размер, изображены две девушки, счастливо упавшие в стог сена. В минуты отдыха, запрокинув руки за голову и глядя в высокое небо – хорошо мечтать. Или доверительно прижавшись к подруге делиться девичьими секретами. Необычно для творчества художника изображение небольшого количества людей. Большую часть композиции занимает небо с облаками. Несмотря на некоторое повествование, появляются новые интонации, навеянные временем. Подробный рассказ уходит из картины.

Лирическая интонация отличает произведения 1967 года «Перед первой прополкой» (100x100, каталог 1968), «Вечер на рисовом поле» (75x116, каталог 1968). В этих произведениях – низкий горизонт, высокое небо. Фигуры расположены рядом друг с другом, классическая композиция «предстояния». Нет развития пространства в глубину. Красиво обыграны отражения женских фигур в воде, которые усиливают ритмический рисунок полотен. В персонажах появляется интимная интонация, погруженность в себя.

Произведения 1968 года «День вьетнамской женщины» (88x70, каталог 1968), «Отдых» (100x200, каталог 1968) решены почти плакатно, формы напоминают мексиканские фрески. В образах персонажей есть некая отстраненность, никакой повествовательности 1950-х годов. Наступило время «сурового стиля».

Что же было далее в творчестве художника нам не известно. Ким Хен Нюн уехал в 1970-е годы на постоянное жительство в Россию, к сожалению, мы даже не знаем точного года его смерти.

Единый художественный рейтинг. Справочник. Выпуск XV. М., 2008 на странице 93 №48 Ким Хен Нюн (23.04.1908 – ?) значится под категорией 4В – состоявшийся профессиональный художник, востребованный художественным рынком, та же информация в Интернете.

Последние годы жизни в Казахстане прожил скульптор Ким Ин Хо (1909-1991), уроженец Приморского края, в 1937 году он окончил Академию изящных искусств в Париже, за что был сослан в Магаданскую область. Его памятники остались на Колыме, к сожалению, его произведений нет в музеях Казахстана.

Творчество Михаила Петровича Кима (1923-1990) охватывает период с 1960-го по 1990-й год. Это время, когда менялся язык изобразительного искусства в стране. Эпоха, качественного сдвига, разрыва времен, за которой осталось искусство сталинской поры и началось другое, когда открылось пространство метафорического искусства для нового поколения художников.

Жизненный путь художника тернист: родился в 1923 году во Владивостоке, рос и учился в корейской среде, в 1937 году – насильственная депортация корейцев в Казахстан, где пошел учиться в 7 класс русской школы. Зародилась мечта стать художником, учиться в Академии Художеств в Ленинграде, но депортированные не имели права выезжать за пределы определенных районов. Мечту он осуществил, поступив в 1942 году в Театрально-художественное училище им. Н.В. Гоголя. Однако, возникла новая проверка на выносливость: в 1944 году Михаил Ким едет в Кызыл-Орду на заработки, чтобы оплатить учебу. Летние заработки обернулись десятью годами работы в совхозе, где он со временем становится управляющим. Но работа в совхозе

не оставляет времени на творчество. В 1954 году М.П. Ким переезжает в Темиртау, и начинает заниматься живописью. В этом же году он руководит художественной мастерской организованной при промкомбинате города. Задачей мастерской было художественное оформление города. В 1957 году он работал художником во Дворце культуры металлургов, где сосредотачивалась интеллектуально-культурная жизнь степного города. Затем он поступает на работу в Карагандинское отделение художественно-промышленных мастерских Казахского художественного фонда, и с 1962 года возглавляет филиал художественно-промышленных мастерских в Темиртау. Здесь он оформлял спектакли и руководил изостудиями, украшал стены монументальными росписями, мозаиками и сграффито, писал пейзажи, натюрморты, портреты и тематические картины.

В 1968 году семья художника переезжает в Алма-Ату, где начинается новый этап творческой деятельности М.П. Кима. Он продолжает работать художником при Алма-Атинских художественно-промышленных мастерских, активно участвует в художественной жизни республики своими живописными произведениями на республиканских и всесоюзных выставках, во многих городах Казахстана им были выполнены монументальные работы.

Удивительное внутреннее единство отличает творчество Михаила Петровича Кима, в котором мы улавливаем его понимание мира, его способ мыслить, чувствовать и жить. В произведениях «Мечта» 1969, «Музыка» 1970, «Весна» 1970, тонкое чувство ритма в композиционных решениях дает ощущение внутренней музыкальности. Созерцательность персонажей, торжественный покой, разлитый в природе, чистота цветовых отношений – все это способствует созданию образа счастливой, со светлой грустью юности.

Ранние пейзажи, написанные с натуры, свежи и полны оптимизма. В поздних работах он пытался уловить хрупкую гармонию мира. Чаще всего пейзажи безлюдны, но следы присутствия человека есть – это может быть тропинка, мостик, домик вдалеке. В полотнах «Светлый день» и «Река. Тишина» очень тонкая цветовая градация от первого плана ко второму и третьему. Эти произведения наполнены большим лирическим чувством.

В последний год жизни художник написал несколько портретов. Это не изображения конкретных персон, а пронзительные образы одиноких мужчин и женщин. Пространство в них решено живописно, цветовые градации словно передают сложные чувства внутреннего состояния человека. В этих портретах появляется особая светоносность красочного слоя, как визуальный аналог душевным переживаниям.

Сегодня выросло новое поколение в стране, для которого искусство Казахстана второй половины XX века уже история. Это время когда художники до хрипоты спорили о путях искусства и, главное, о становлении национального стиля. Тогда произошел перелом в сознании, восприятии себя и истории страны, в которой живешь, что требовало новой системы художественного выражения. Так создавался новый образ времени, формулировались критерии художественного стиля казахстанской живописи. В этом художественном процессе принимали участие люди разных национальностей. Творчество Михаила Петровича Кима внесло достойный вклад в общем развитии искусства страны.

Пак Константин Ефимович (1924-1987) посвятил свое творчество театру. Многие годы он был главным художником Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии. Спектакли начал оформлять с 1952 года, сразу же после окончания Алма-Атинского художественного училища. Театральный художник – специализация уникальная, требующая не только воображения, но и эрудиции. Корейский и уйгурский театры долгое время находились в одном здании. Пак К.Е. ставил декорации к спектаклям в двух театрах. Он оформил более ста постановок, классические спектакли и современные, драматические и музыкальные. Его театральные декорации были композиционно завершенными, изысканными по цвету.

Яркий, индивидуальный почерк, постоянный поиск новых художественно-выразительных средств, не успокоенность достигнутым, многогранность таланта характеризует творчество Бориса Петровича Пака (1935-1992). Помимо станковой графики, Пак много работает над книжными иллюстрациями, им выполнен ряд интересных монументальных работ, в последние

годы мастер успешно пробовал свои силы в скульптуре – вырезая из дерева портреты и пространственные конструкции. Но главное в творчестве художника – это, безусловно, графика.

В 1966 году Б.П. Пак окончил графический факультет художественного института им. И.Е. Репина в г. Ленинграде, где получил хорошие профессиональные навыки у своих учителей В. Смирнова, А. Пахомова, Н. Ломакина. Уже дипломная работа – серия линогравюр «Геологи» (1966) определяет лирико-романтические творческие позиции графика. Пак повествует о том, что ему хорошо знакомо, о привычном окружении нескольких лет (его первая специальность – геолог, 6 полевых сезонов прошли в геологоразведочных экспедициях в Архангельской области и на Кольском полуострове). Реальность в этой серии линогравюр преломлена личным восприятием действительности. В каждом листе серии чувствуется конкретная жизненная ситуация – встреча геологов с местными жителями («Встреча в пути»), минуты отдыха («У костра», «В охотничьей избе»), характерные для людей этой профессии частые смены стоянок («Вертолет», «Лесное солнце»), лирические моменты («Девчата », «У реки», «Радуга»). Многофигурные композиции этой серии характеризует тщательная прорисовка деталей, мелкая штриховка, интерес к проблеме декоративности графического листа.

Следующая серия линогравюр «Горняки» (1967) посвящена нелегкому труду людей, работающих под землей, горнякам Кольского полуострова. Один из самых выразительных листов этой серии «В гнейсах», где горняки словно «Вгрызаются» отбойными молотками в плотную массу руды, их усилия переданы пластикой фигур, четкими силуэтами, крупными массами черного цвета, лишь местами оттененными скромной белой штриховкой. График тактично вводит в этот лист цвет – на дальнем плане стоят горняки у вагонеток, вся сцена освещена электрическим светом, окрашивая действия в желтый цвет.

Классикой казахстанской графики стала серия линогравюр «Ала-Тау» (1969). Всю серию отличает богатое эмоционально-психологическое содержание, тонкое лирическое настроение. Каждому листу свойственна четкая выверенная композиция,

великолепное владение техникой. Здесь нет крупных плоскостей черного и белого цвета, мастер тщательно и разнообразно режет линолеум. Вечная тема материнства воспета в листе «Счастье». Пластичная фигура лежащей молодой женщины с ребенком изображена на фоне прекрасных гор Заилийского Ала-Тау, вершины которых покрыты вечными снегами. Ритм мягких, гибких линий в этом листе подчеркивают атмосферу тихой радости, полноты материнского счастья. Все листы этой серии выполнены на высоком профессиональном уровне, но все-таки среди них выделяется композиция «Эхо», неоднократно воспроизводившаяся в различных изданиях.

В 1970 году Борис Петрович Пак начинает большую работу над циклом, посвященным трудовым достижениям Центрального Казахстана, объединенным общим названием серий «Сары-Арка». На полупустынных землях Центрального Казахстана выросли в советское время большие промышленные города, здесь же проложен самый крупный в республике канал Иртыш – Караганда. Канал обеспечивает промышленные центры водами Иртыша, орошает и обводняет сельскохозяйственные угодья. Серия линогравюр «Сары-Арка» 1970 года посвящена каналу Иртыш – Караганда. «Степной водолаз» – само сочетание этих слов необычно, противоречащее по самой их сути, но человек, проводя воду через степь, сделал возможным соседство этих слов. Водолаза в полном обмундировании спускают в воды канала, а вдали простирается необъятная степь, где виднеются древние захоронения – мазары и неторопливо бредущие верблюды. Во втором листе «Канал» изображены рабочие, ведущие монтажные работы и уходящая вдаль прямая линия канала усиливающая чувство бесконечной протяженности пространства земель, ждущих спасительную воду. Листы этой серии заключены в рамки, изображающие металлические конструкции. Если в серии «Ала-Тау» график подчеркивал композицией и плотностью цвета характер горной местности, то здесь художественные средства выразительности направлены на то, чтобы показать степь. Частая и тонкая штриховка передает необъятный простор, солнечность

и в то же время гибкие и длинные линии создают иллюзию глубины.

Следующая серия линогравюр «Сары-Арка» 1972 года словно освещает этапные явления жизни – детство, юность, зрелость, старость, труд, мечтания, размышления. В листе «Ковровщицы» показан процесс создания мастерицами национального войлочного ковра – текемета. В листе «Внук» под густой прохладной кроной большого дерева сидят старцы – аксакалы, старушка в национальной одежде, бережно усадившая к себе на колени малыша. Люди, умудренные богатым жизненным опытом, словно размышляют о прожитых годах и представляют будущее внука светлым, счастливым. Сбор плодов во все времена и у всех народов был радостным, праздничным событием. Созревание плодов ассоциировали с круговоротом жизни; в листах «Полдень» и «Яблоня» виноград и яблоки собирают старые и молодые, а также и дети. Все листы этой серии окаймлены рамкой из национального орнамента, здесь несколько меняется техника: линия не сплошная, а прерывистая, напоминающая насечку, что придает фактуре листов легкую ажурность. В этой серии большую роль играет силуэт, фон в линогравюрах белый, отсюда большая выразительность пластического языка, что было подсказано, видимо, тектоническим принципом орнамента.

В 1974 году Пак выполняет серию «Сары-Арка» в иной технике – офорте. Художника привлек офорт новыми выразительно-техническими средствами. Он дает возможность более подробной прорисовки деталей, поверхность листа приобретает некоторую бархатистость, богатую модуляцию цветовой тональности. Графика – искусство камерное, листы рассчитаны на то, чтобы в них вглядывались внимательно, не спеша. Офортные листы Пака хочется рассматривать подолгу, спокойно, находя все новые и новые детали, помогающие раскрыть общее содержание произведения. В целом серия пронизана размышлениями о связях истории, древности с современностью. Это определило метафорических характер образов. Предметное правдоподобие сочетается с эпически – сказочными элементами. Так озеро

Балхаш, в листе «Легенда о Балхаше», изображено в виде старца с длинными волосами, усами и бородой, которые образуют своим рисунком воды, в которых плавают рыба, идут пароходы. Впадающая в озеро река Или приобрела облик юной обнаженной девушки, чьи длинные волосы своим рисунком имитируют струи воды. В этом листе мы видим чабана, пасущего овец, вглядевшись в лицо старца – Балхаша замечаем наскальные изображения эпохи неолита, обнаруженные на озере. Здесь же корпуса большого современного завода, высотные дома новых районов, фигурки загорающих людей на пляже. Все изображения даны, словно с огромной высоты, когда взгляд может охватить большое пространство одновременно (конкретное и историческое). Изображение древних наскальных рисунков, каменных изваяний – балбалов рядом с современными заводскими процессами совмещены в листах «Новогодняя ночь», «Оператор». И только лист «Сварщицы» повествует о рабочих ритмах современности. Крупным планом даны фигуры сварщиц на фоне цехов завода с современным оборудованием. Во всех листах серии применен симультанный метод. В этой серии чувствуется, что это первые опыты художника в офорте, в некоторых листах использованы приемы, характерные для линогравюры (фигура оператора, изображение воды).

Офортная серия «Сары-Арка» 1977 года посвящена шахтерскому труду. Здесь спускающиеся в клетки под землю шахтеры («Спуск») изображены процессы подземного труда и как результат – идущий по транспортеру каменный уголь, сверкающий, как драгоценность. В листе «Тормозок» использован монтажный метод, где совмещены сцены труда, отдыха, митинга. Наиболее романтичный лист – «Каменный уголь», где фигуры рабочих в спецовках и шлемах изображены на фоне еле читаемых фигур динозавров, улиток, растений. Ведь недра земли хранят память о заре жизни первых существ, а порой на угле встречаются четкие отпечатки древних растений, завитки улиток. В листах этой серии художник по-иному решает пространственные задачи, в них ощущается свето-воздушная среда, он тонко и уверенно владеет офортом.

В 1984 году Пак вновь возвращается в серии «Сары-Арка» к технике линогравюры. Эта серия решается как образно – портретная, посвящена она труженикам крупных промышленных центров Сары-Арки – «Медеплавильщики Балхаша», «Шахтеры Караганды», «Сталевары Темиртау». Лица, изображенные в листах, – это конкретные люди, с которыми художник беседовал, знакомясь с их трудом, тут же делал зарисовки. Пак постоянно делает наброски в командировках, в путешествиях. Здесь так же, как и в предыдущей серии, используется монтажный метод – крупным планом идут лица тружеников, а меньшим – процессы труда. Художник по-разному режет линолеум, подчеркивая в каждом лице специфику профессий. Плавающий металл дает клубы пара, дыма. Лист с шахтерами решен в более темных тонах, и поверхность листа, словно слегка покрыта угольной пылью. Яркие брызги раскаленного металла характеризуют труд сталеваров. Во всех трех листах серии технические возможности линогравюры использованы по-разному. Лист «Шахтеры» награвирован гравировальной машиной, «Сталевары» сделаны традиционным методом – резцом.

Многие графики республики и страны в 1970-е годы отказываются от техники линогравюры, которая в 1960-е годы была основной, но тотальное увлечение снизило ее выразительные возможности, обратила многие приемы в штампы. Вполне естественно, что графики переходят к офорту, акватинте, литографии, смешанной технике. В эти годы, как мы уже видели, обращается к офорту и Пак. Но с 1979 года художник вновь возвращается к линогравюре, ищет новые выразительно – пластические возможности техники. В результате появляется очень интересная серия «Движение» (1979-1980). Линогравюры посвящены спорту: «Невесомость» – пловцам, «Мяч» – баскетболистам, «Завал» – велосипедистам. Активное движение художнику удается передать многочисленным повторением силуэтов фигур и предметов. Активные, упругие линии уже сами по себе несут элемент движения. Чистое белое поле еще больше подчеркивает выразительность пластики, индивидуально присущей каждому виду

спорта. Серия «Движение» – несомненная, большая творческая удача художника.

В 1982 году Борис Петрович Пак вводит в линогравюру цвет и создает интересную, смелую серию «Кинетический натюр-морт», где изображены казахские национальные музыкальные инструменты и сосуды. Натюрморт как жанр наиболее характерен для живописи, реже встречается в графике. Он таит в себе возможности эксперимента, поиска, решения чисто творческих задач – цвет, пластика и пространство. И в тоже время художник поставил своей целью взглянуть на традиционные казахские музыкальные инструменты и сосуды глазами человека конца XX века, а не пытаться изображать предметы этнографически. В этой серии он решает задачи применения цвета в графике, а так же, как и предыдущей серии, движения в пространстве. В листах «Торсык V» и «Торсык VI» использован знакомый уже нам прием многократного повторения силуэта, в данном случае сосуда, но только уже в цвете. Таким образом, в листе появляются пространственные связи и движение. Так, движение развивается в «Торсык V» от дальнего плана к первому, а в «Торсыке VI» становится круговым, пространство в графике строится движениями, то есть линиями. В листах «Кылкобыз I», «Кылкобыз III», «Кылкобыз IV» те же повторяющиеся силуэты, но только музыкальных инструментов и смычков, а вместо белого поля листа, появляется удивительно тонкий по цвету фон, разработанный легкими модуляциями внутри цвета. Листы приобретают удивительную музыкальность, ритмичность. Следующие листы этой серии «Тубек I», «Тубек II», «Тубек III», «Тубек IV» – решены в плотной цветовой гамме. Цвет здесь несет большую эмоциональную нагрузку. В каждом листе художник по-разному компоует выразительные силуэты кожаных сосудов, и всякий раз в них по-иному ощущаются пространственные связи. Композиция листов серии «Кинетический натюрморт» создавалась в процессе печатания, так как каждая форма вырезалась отдельно и компоновка шла непосредственно при печати, таким образом, листы этой серии существуют лишь в одном экземпляре. Художник поставил перед собой в этой серии сложные задачи и успешно с ними справился.

Борис Петрович Пак серьезно и интересно работает в области книжной иллюстрации. Хочется особо отметить, что все иллюстрации сделаны специально для книг, хотя они прекрасно смотрятся и в экспозиционных залах. Художник всегда выполняет обложку, титул, шмуцтитул, заставки, концовки и сами иллюстрации. Его первой оформленной книгой была поэма «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского (издательство «Жазуши» 1970 год, на казахском языке); работа была ответственной, поскольку само литературное произведение является классикой советской поэзии, в котором дан образ вождя революции на широком историческом фоне. Иллюстрациям к поэме Маяковского присущ предельно лаконичный и выразительный язык, созвучный стихам поэта. Выполнены иллюстрации в технике линогравюры, с введением красного цвета. Наверное, перед художниками, иллюстрирующими произведения Маяковского, велик соблазн использовать в основе выразительные, острохарактерные рисунки самого поэта. Пак избежал этого опасного пути, и выработал свой почерк, точно передающий гражданственный характер произведения. Скупыми выразительными средствами художник передает образ В.И. Ленина, рабочих, революционеров, белогвардейцев, капиталистов и церковников, а также образ самого поэта. В иллюстрации «6 часов 50 минут. Траур» ссутулившиеся фигуры людей, которым не видно конца и края, передают общенародную скорбь о безвременной кончине вождя революции; здесь же, на первом плане, скорбное лицо поэта в кепи и высоко поднятом воротником пальто. Спущенные красные флаги усиливают щемящее чувство потери близкого человека.

Черты гражданственности и публистичности открылись у художника в образах «Шевченко» (1969, линогравюра) в серии посвященной Гани Муратбаеву (1970, линогравюра), позже эта линия была продолжена в серии «С.М. Киров» (1971, линогравюра) в портретах «Акын Д. Джабаев», «М. Маметова», «Мать Е.Ф. Степанова» (1975, офорт), «Аль Фараби», «Курмангазы», «Дина Нурпеисова» (1981, линогравюра).

В 1973 году Борис Петрович Пак иллюстрирует книгу «Корейские народные сказки» (издательство «Жазуши» 1974),

оригиналы выполнены в технике гуаши. Приступая к иллюстрированию сказок, художник заново изучал древние традиции, быт, костюмы своего народа. В каждой детали одежды или домашней утвари, в пластике фигур и в самом сочетании цветов он стремился передать национальный колорит. Во многих иллюстрациях изображены дракон и тигр, которые присутствуют почти во всех сказках – «Кёдер», «Целебная трава», «Волшебная трава и свирель» и даже на обложке книги изображен тигр, а на форзаце – причудливый силуэт дракона. Цветовая гамма в одних листах строится на контрастных декоративных сочетаниях, в других на тонком, изысканном сочетании сближенных оттенков. Поработал художник и над шрифтом (обложка, шмуц-титул, содержание) который напоминает по начертанию иероглифы. Оригинально выполнен раздел «Содержание» – для каждого названия сказки сделана своя маска, под ней дается название сверху вниз, как читаются иероглифы.

Чтобы понять возникновение и творческий метод иллюстраций к следующей книге, отвлечемся немного от самой иллюстрации. В 1970 году художник выполняет серию линогравюр «Песни-небылицы», которые слегка подкрашивает акварелью. Озорные четверостишья, которые послужили материалом для изобразительного ряда, включены в сами листы, разделяя его на две части, а сами листы забраны в рамку с казахским орнаментом. Но главное, что привлекает в линогравюрах этой серии – это предельная выразительность силуэтов, их взаимодействие с пространством. Серия «Песни-небылицы» натолкнула художника на создание серии «Перевертыши» (1974, линогравюра, акварель). В ней график решает проблемы соотношения предмета и пространства, когда в зависимости от положения листа то предмет становится пространством, то пространство – предметом («Автомобиль», «Груши», «Расы», «Соперницы», «Козлики», «Сосуды»). Позже Пак познакомился с произведениями Эшера, в основе творчества которого лежит парадоксальное пространство. Пак не стал далее продолжать серию «Перевертышей», а накопленный опыт творчески трансформировал в дальнейшей работе. Для Бориса Петровича Пака характерно, что он никогда не останавливался

на достигнутом, не было в нем профессиональной, творческой успокоенности.

В 1976 году на республиканской выставке была показана серия акварелей «Сказки народов мира» – «Русские народные сказки», «Сказки Андерсена» и «Сказки Гофмана», которые привлекли к себе всеобщее внимание. Каждый лист представляет собой целый калейдоскоп сказочных персонажей того или иного народа, и мы легко их узнаем. Несколько отстраняясь от тщательной миниатюрной прорисовки небольших фигур сказочных героев, замечаешь русалку в русских сказках, в других листах – портреты писателей, которые словно сотканы из совокупности изображенных людей, животных и растений.

Теперь мы вновь можем возвратиться к книжной иллюстрации Пака. В 1981 году им были выполнены иллюстрации к книге Г.Х. Андерсена «Сказки» (акварель) – суперобложка, обложка, 8 полосных иллюстраций и заставки. В этих работах собран многолетний творческий опыт художника, их отличает вдумчивое прочтение сказок, которые имеют, по словам К. Паустовского, «двойной смысл, когда в каждой детской сказке заключена вторая, которую в полной мере могут понять только взрослые». В них тонко прочувствованы соотношения фигур в пространстве, своеобразна игра пространство – предмет – пространство, изыскана цветовая выверенность листов. В одной композиции совмещены несколько основных сцен сказки, таким образом, художник дает целостное восприятие литературного произведения. «Сказки» Андерсена были изданы в издательстве «Жазуши» в 1981 году на уйгурском языке, а в 1984 году – на русском, но, к большому огорчению читателей, в последнем издании нет ни суперобложки, ни великолепных заставок, а лишь даны полосные иллюстрации, что во многом обедняет книгу.

В 1982 году Пак иллюстрирует стихи туркменского поэта 18 века Махтумкули (издательство «Жазуши», 1982, на казахском языке). Работу над этой книгой перед смертью передал ему известный казахстанский график Е. Сидоркин, которым было выполнено 2 иллюстрации. Пак бережно отнесся к последней работе Сидоркина, включив его иллюстрации в книгу. Таким

образом, стилистика и техника – литографии были заданы Сидоркиным. Иллюстрации к книге стихов Махтумкули отличает необыкновенно пластичные линии, мягкие контуры, тонкий лирический настрой, неспешное повествование. Обложка задает тон всей книге, где на одной половине изображены сцены войны (бой всадников и фигуры плакальщиц), а на второй половине – сцены праздника (питье кумыса, дымящийся котел, заклинание барашков, танцующие женщины и музыканты со зрителями). В этих иллюстрациях применена обратная перспектива, которая характерна для восточной миниатюры.

Иллюстрации к эпической поэме Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» были выполнены в 1984 году в технике литографии (к сожалению, в издание не вышли). Серия состоит из 24 листов, иллюстрируя каждую главу поэмы, вступление, эпилог, создан портрет самого писателя. Произведение Лонгфелло первый, литературно обработанный эпос американского народа, в нем широко использован фольклорный материал индейских племен, а также многочисленные образы древнегреческого и европейского народного эпоса. Борис Пак в своих иллюстрациях акцентирует внимание на мифологических образах индейского фольклора, что закономерно, поскольку эта поэма американского писателя. В целом иллюстрации к «Песне о Гайавате» характеризует лаконичный, монументальный изобразительный язык и вместе с тем удивительная пластичность всех фигур, мягкий переход от одной формы к другой. Художник дает яркие, характерные национальные образы индейцев – от черт лица до одежды. Одежду индейцы шили из кожи, меха и перьев и саму фактуру этих материалов прекрасно передает техника литографии. Если в ранних иллюстрациях художника можно было отметить лучшие листы, то в «Песне о Гайавате», можно сказать, что все листы равноценны. В листе «Погоня за По-Пок Кивисом» раскрывается одна из главных тем поэмы. Вероломный По-Пок Кивис (олицетворяющий многочисленные человеческие пороки и слабости) от преследования Гайаваты ускользает, перевоплощаясь в различных животных, но в конце концов По-Пок Кивис умирает: Гайавата сумел искоренить пороки и низменные наклонности своих

соплеменников. Как и в поэме, так и в иллюстрациях активно звучит тема добра и справедливости.

С иллюстрациями Бориса Петровича Пака в 1985 году в издательстве «Жазуши» вышла книга А. Беляева с двумя произведениями «Человек – амфибия» и «Голова профессора Доуэля» (литография). К каждой повести сделано по пять иллюстраций с титульными листами, шмуцтитулами и общей обложкой, в которых сконцентрированы узловые моменты повествования. Иллюстрации к этой книге характеризует лаконизм художественного языка, скупо и точно отобранных изображенных предметов. Все иллюстрации взяты в легкую рамку, хорошо держащие плоскость листа. Художник несколькими деталями полно характеризует место действия. Так, в иллюстрации «Девушка и смуглый» («Человек-амфибия») фигура девушки расположена по диагонали листа, создает ощущение плавного его скольжения вниз, ниже дана часть фигуры человека-амфибии и справа – несколько рыбешек, и перед нами полная картина одного из основных моментов повествования. В «Первой встрече» («Голова профессора Доуэля») изображена голова, различные приборы, сердце и фигура удивленной девушки. В иллюстрациях к книге А. Беляева нет повествовательности, в них есть словно какая-то недосказанность; художник сделал точный выбор изобразительных средств, в них сразу же ощущается мир фантастики, что вызывает большой интерес читателя к самому тексту. В этом, наверное, и заключается основная задача художника – иллюстратора.

Несколько слов хочется сказать о путевых набросках Бориса Петровича Пака. Художник побывал в творческих командировках в нескольких зарубежных странах (Куба, Марокко, Париж, Индия, Малайзия, Сингапур, Германия, Мексика) и всегда привозил огромное количество рисунков. Любому человеку интересны традиции, нравы, быт другой нации, а художнику – вдвойне. В быстрых, точных рисунках Пака запечатлены национальные типажи, характер, пластика того или иного народа, уличные сценки, городские пейзажи. Каждая поездка обогащает эмоционально художника, дает ему большой творческий материал. Так, в работе над иллюстрациями к поэме Лонгфелло «Песнь

о Гайавате» были использованы рисунки, сделанные художником в Мексике. Отсюда большая убедительность образов в этих произведениях.

Борис Петрович Пак – художник плодотворно работавший, ставивший в каждом произведении художественные проблемы, не шедший по выверенному, проторенному пути. Он продолжал поиски большой образной выразительности и художественно-технических средств в графических листах. Активная творческая позиция художника, огромная работоспособность выводит его на одно из первых мест в графическом искусстве Казахстана.

Следующее поколение художников родились и выросли в Казахстане. Их мировосприятие сформировали природа и культура Казахстана, но в них каким-то образом сохранилась корейская генная память. Забыв родной язык, получив всю информацию через русский язык, обретя Родину в Казахстане, корейцы обладают «двойной культурой». Корейских художников отличает особое внимание к технической стороне исполнения, скрупулезность в отношении к форме и цвету, бережное отношение к каждому сантиметру холста, они не позволяют себе небрежного, поспешного исполнения.

Лим Борису Михайловичу (р.1949) присуще философское осмысление мира. Его образы загадочны, наделены духовностью, а тончайшие нюансы мироощущения передает сложная цветовая палитра.

Мун Виктор Васильевич (р.1951) наблюдения, впечатления сегодняшней жизни трансформирует в своих произведениях в образы лишённые будничной конкретности. Не акцентируя индивидуальные черты, он даёт ощущение универсальности ситуации, которая может быть в любой точке планеты. Но порой художник конкретизирует место действия, это может быть пейзаж Кореи или казахские степи.

Ким Сергей Духаевич (р.1952) – художник широкого диапазона: он занимался книжной графикой и мультипликацией, работает акварелью и маслом, режет из дерева скульптуру. Его творческий путь ярко характеризует сложное время перемен, в которое мы живём. Если ранний этап его творчества – это поэтические

акварельные образы-портреты, то период после 1990-х годов – это резкая смена стиля художника. В 1991 году распалась огромная держава СССР, постсоветский период принес многим моральные разочарования и бытовые сложности. Во всём бывшем Советском Союзе меняется изобразительное искусство, зачастую усиливаются драматические акценты. Произведения Ким С.Д. теперь словно предлагают нам интеллектуальную игру, зритель является психологически равноправным партнером художника. В произведениях возникают образы-символы, образы-знаки, они наполнены не только внешней, но и внутренней символикой. При внимательном рассмотрении любого произведения художника выявляется второй, истинный образ или глубинный контекст. Образы фантосмагоричны, возникают ощущения как от известного, сыгравшего стилеобразующую роль на все виды искусства, театра абсурда. К тому же художник великолепный рисовальщик и тонкий колорист. Все эти слагаемые делают его творчество значимым.

Иллюстрирование художественных произведений дает художникам широчайший диапазон, как во времени, так и в пространстве. Тонкие, изящные произведения Ким Афанасия Дусуновича (1952-1987) иллюстрируют индийские сказки. Художник сумел передать различные типажи и характеры, с помощью небольших деталей дал ощущение знойной, экзотической страны.

Творчество Святослава Ким (р.1952) в большой степени связано с книжной иллюстрацией, но так же на выставках зритель видел его живопись и скульптуру. Искусство книжной графики в Советском союзе стояло на высоком профессиональном уровне. Возможно, качество печати оставляло желать лучшее, но само оформление книги было одно из лучших в мире. Художник иллюстратор должен обладать эрудицией, хорошо знать и чувствовать литературный материал. Всегда сложно и ответственно иллюстрировать детские книги. Ребенок, один из самых требовательных пользователей книги, всегда почувствует фальшь. У Святослава иллюстрации к детским книгам наполнены добрым чувством, легким юмором, выразительными образами, яркостью цвета. Иллюстрации к книгам Ермека Отетилеулы

«Мастера» (Аматы китап 2002) и «Почему у перепела хвост короткий (по мотивам народной сказки)» (Атамура 2006) выполнены изящно и с выдумкой. Различные животные – белочка, заяц, бычок, мышонок, муравей, и другие легко узнаваемы, но одеты в человеческую одежду. Такая метаморфоза детям понятна. В костюмах, домашней утвари легко узнаются казахские мотивы, которые введены деликатно и со вкусом.

В 1988 году в издательстве Жалын на казахском языке выпустило роман Чингиза Айтматова «Плаха» с иллюстрациями Святослава Кима. Литературное произведение наполнено метафорами и притчами. Иллюстрации выполнены в иносказательном ключе. Художник дает лишь направление мысли автора, не раскрывая до конца его замысел, держа читателя в напряжении. Художественный язык иллюстраций жесткий, лаконичный.

Графическая серия «Из современной корейской прозы» (2002-2004) посвящена писателям Анатолию Киму и Александру Кану. Серия из трех листов выполнена на бумаге черной тушью. Контраст черного и белого доведен до предела. Рисунки выполнены штриховкой отрывистой, колючей, нервной. Сложный литературный ассоциативный ряд воспринимается художником драматично.

В иллюстрациях к книге Сейдахмета Бердикулова «Гонка» (2003) восхищает композиционное построение листов. Художник достиг того уровня мастерства, когда скупыми выразительными средствами добивается высшего результата. В листах есть ощущение стремительного движения, фрагментарное изображение фигур или предметов лишь усиливает динамику восприятия. Графика органично иллюстрирует литературный материал, отражая интонацию и не доминируя над текстом. Художнику удивительным образом удалось соединить здесь древний запах степи и ощущение скорости наступившего 21 века. Такие иллюстрации не устаревают, навсегда сохраняя современность звучания.

Для художницы Ри Любови Николаевны (р.1958) любимый жанр в искусстве – натюрморт. В этом жанре главные натурщики – цветы. Художница всегда, и зимой тоже, пишет цветы только с натуры, в естественном освещении, отсюда чистота цвета

и подкупающая свежесть восприятия в ее произведениях. Продуманные композиции, придают произведениям классическую завершенность.

Тё Елена Михайловна (р.1963) обладает оптимистичным восприятием жизни, что стимулирует ее мажорное творчество. Художница обладает счастливой способностью передавать в своих произведениях искренний восторг перед окружающим миром. Обладая мобильным характером, она гибко реагирует на различные художественные тенденции и не боится пойти на изменение своего творческого стиля. Возможно, в произведениях последнего периода есть стремление использовать опыт монументальной живописи древнего Востока, для которого характерно передача не столько самого предмета, сколько его внутренней сути.

Лим Николай Константинович (р.1966) имеет огромный багаж жизненных впечатлений, он обошел пол Европы, длительный период жил и работал в Испании. Художник, писал портреты прямо на улице, для чего нужно было иметь точные руку и глаз, и что научило его быть тонким психологом. Одна из самых привлекательных сторон художника – это открытость души и приятие мира во всех его проявлениях.

Проект фотографа Угая Александра Григорьевича (р.1978) называется «Аральский фронт». Особенностью художников актуального искусства является сопровождающая проект вербально оформленная концепция. Есть она и у Угая А.Г., приведем выдержки из неё: «Александр Угай посвятил «Аральский фронт» памяти деда Ли До Ха – капитана корабля на Аральском море, которое сейчас является зоной экологического бедствия. Для Александра это еще и знаки фамильной памяти – здесь находятся могилы его предков. Группа художников делают на Арале серию «перформансов – подвигов», посвященных памяти Ли До Ха, снимают фото и видео-хронику экспедиции. По её результатам Александр У создает несколько произведений: видео-новеллу «Аральские хокку», инсталляцию «Аральский фронт», состоящую из фотографий и видео-материалов Аральской экспедиции, а также старых семейных фотографий Александра и страниц уникальной «Лоции Аральского Моря 1963 г.» – единственного

дедушкиного наследства. С этого времени он предпочитает называть себя своей настоящей (корейской, нерусифицированной) фамилией – У».

Каждый художник имеет свой индивидуальный почерк, свое мировидение, но все они своим творчеством входят в общую картину изобразительного искусства Казахстана. В 2009 году в Национальном музее современного искусства Кореи в городе Сеуле проходила выставка «Художники корейской диаспоры в Азии». На выставке были представлены произведения художников корейцев из Казахстана, Узбекистана, России, Китая, Японии. Под экспозицию было отведено три больших зала: в одном были представлены страны СНГ, в другом – Китай, в третьем – Япония.

Искусство каждой страны было представлено так, что бы ощущались сходства и различия в интонационном и формальном строе произведений корейских художников, погруженных в определенный культурный слой. В экспозиционном пространстве каждого региона (СНГ, Китай, Япония) были представлены произведения художников трех поколений. В разделе Японии было 77 экспонатов, в России – 74, Китай был представлен 32 произведениями, Казахстан, Узбекистан – 60 работами.

Этот грандиозный проект дал уникальную возможность познакомиться с творчеством корейских художников разных стран. В итоге можно сделать некоторые выводы: каждая представленная страна имела свое лицо, ярко выраженный характер, отсылающий к региональной культуре. Таким образом, несмотря на национальность, среда обитания, вольно или невольно, формирует и определяет творческий почерк художника.

Внутри республики художники корейской диаспоры отличаются от художников титульной нации. Корейским художникам присущи более сдержанные интонации, пережитые репрессии, боль утрат близких, родных мест придают их творчеству порой драматический оттенок. В произведениях корейских художников ощущается своя национальная специфика. В советский период жизни информации об истории и искусстве Кореи практически не было. В настоящее время ситуация изменилась, но ненамного лучше. Найти обширную информацию на русском языке

(который знают на всем постсоветском пространстве) практически невозможно. В книжных магазинах можно найти широкий выбор литературы по Китаю, Японии, но по Корее ничего нет. Информацию по культуре Кореи диаспора собирает по крохам. Таким образом, ни традиционная, ни современная культура Кореи напрямую не влияет на развитие искусства корейцев на постсоветском пространстве. Но ответственное отношение к делу, завершение начинаний, аккуратность являются отличительными чертами корейцев. Для корейской диаспоры бывшего Советского Союза характерна быстрая адаптация, но при этом сильны желания сохранения национальных традиций. В изобразительном искусстве корейским художникам не чужды художественные тенденции мировой культуры, но что-то свое, национальное, в их произведениях остается. Таким образом, бегло познакомившись с искусством корейской диаспоры Казахстана, мы увидели, что их творческие подчерки отличаются. Несмотря на то, что они наряду со всеми получили одинаковое художественное образование (советская, возникшая на базе европейской школы живописи), возможно, на генном уровне, сохраняя национальные интонации, местные художественные традиции автохтонного народа оказывают доминирующее влияние на формирование художественного стиля.

В Казахстане проживает 130 национальностей, каждая национальность имеет свои особенности. Изобразительное искусство в республике не делится по национальным признакам, но больший интерес к творчеству коренной национальности есть. Возможно, казах выразит в искусстве национальные особенности ярче, смелее, выразительнее. Но как видим из истории развития искусства республики, оно было основано на слиянии многих культур. Опыт развития европейского и в особенности американского искусства показывает, что выразителем национально-го стиля может быть художник и не коренной национальности. Такие примеры есть и в истории искусства бывших советских республиках. Можно вспомнить замечательных художников в Узбекистане А. Николаева (Усто Мумин) и А. Волкова, в Казахстане Л. Леонтьева и Е. Сидоркина, в Киргизии С. Чуйкова,

в Туркмении И. Мазеля. Возможно, в этом ряду мы можем перечислить и художников корейской национальности с чьим творчеством мы познакомились.

АРМЯН СУРЕТШІЛЕРІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ КЕСКІНДЕМЕ ЖӘНЕ МҮСІН

Өткен ғасырдың қилы кезеңдерінде қазақ даласына тағдыр тауқыметін тарта келген ұлттардың біріне армян халықтарын жатқызуға болады. Бүгінгі таңда көшті бастап келген арғы аталары қалмаса да, олардың ұрпақтары қазақ жеріне түбегейлі қоныстанып, өз қызметтерін атқарып жүр.

Қазақ бейнелеу өнерінің алтын қорына кішкентай да болса, құнды еңбектерімен толықтыра қазақ даласын енді бір қырынан көрсете білген, қазақ даласынан шабыт ала шығармаларын көркем суреттей білген суретшілер қатарына алдыңғы буын өкілі Саркис Саносян, ортаңғы буын Елена мен Владимир Григорьяндар және Эдуард Казарян сынды суретшілер мен мүсіншілерді жатқыза аламыз. Жоғарыда аты аталған суретшілер шығармашылығы Қазақстанды тағы бір қырынан алыс-жақын шетелдерге таныстырып жүр. Қылқаламның сиқырын өз шығармашылықтарында ұтымды қолдана білген, құшағына баураған кең жазира даламызда армян суретшілері жеке тұлға ретінде өз қолтаңбаларымен өнерді бағалай алатын көрермендерінің қошеметіне кенелуде. Өмірінен өнерге елеулі орын таба алған суретшілердің шығармашылығы – жұмысшы тап өкілдерінің индустриалдық өмірін көрсеткен, азан-қазан жұмыс бабындағы көріністерін, отандық өнеркәсіптің жұмыс процесі мен осы кәсіптің даму жолын берсе, енді бірі түс кілемдерін тоқып (гобелен), «өнерлі жіптерінің» арқасында жер мен көктің, адам мен жануарлар арасында тылсым күштің бар екендігін, ойының жүйрік және еркін, қыран құстай самғай алатындығын, ендігі бірі қыштан қашалған ыдыс-аяқтары мен тұрмыста қолданылатын бұйымдар, кәдесыйлар (сувенир), фотосуреттер топтамалары мен инсталляцияларын береді.

Саркис Саносян өткен ғасырдың жыршысы десек, Эдуард Казарян, Елена мен Владимир Григорьяндар өзіндік бағыт-бағдарын таба білген, армян өкілдерінің арасындағы орта буын, екі ұлттың достастығын байланыстырып тұратын алтын көпір сынды суретшілер. Тамыры сонау ұрарту дәуірінен бойлаған

армян суретшілерінің тақырыбы библиялық көріністермен, символдармен, Адам ата мен Хауана, отбасы осы тақырыптар аясында қозғалмақ. Бұл суретшілердің тарихи отаны туралы мағлұматтарды парақтағанда, олардың қалыптасу кезеңінен өнерден алыс болмағанын байқадық. IX-VI б.з.д. Армения таулы өлкелі аймағында, оңтүстік шығыс Азияда – Ұрарту дәуірі дами бастады. Ұрарту тайпалар одағы ретінде б.з.д. 13 ғасырда қабылданса, мемлекет болып б.з.д. 8 ғасырдан бастап билігін жүргізген. Көп этникалық Ұрарту – хурри-ұрарттық және протоармениялық тайпалары мәдени мұралары мен аса құнды өнерін қалдырған. Осы мәдениеттің жалғастырушы – армян халқының мәдениеті мен өнері болып табылмақ. Б.з.д. VI ғасыр армян халқының қалыптасу дәуірінің аяқталған кезі еді, б.з.д. VI-III ғғ көркем туындылар арасынан өте жоғарғы сапада металдан өңделген бұйымдар ерекшелене түседі. Арменияның көне астанасы Армавирде Ервандидтер дәуірінен сақталып қалған зергерлік бұйымдар табылған. Б.з.д. IV ғасырдан Армения аумағында эллинизм дәуірі дами бастады. Дегенмен, эллинизм дәуірі мен христиан дінінің көріністері армян суретшілері туындыларында байқалады. Біз зерттегелі отырған қазақстандық армян суретшілері де өз елінің тарихи бастауын шығармаларынан тыс қалдырмаған, өзіндік түсініктерін туындыларында жеткізе білген.

Қазақ даласының әсем табиғатымен сусындап, қара жер, сары топырақтан нәр ала шабыттанып жүрген суретшілердің шығармашылық шыңынан көрінудегі жолдары, туындыларының жанрлық ерекшеліктері мен композициялық құрылымы, тақырып таңдаудағы шеберліктері туралы жеке дара қарастырған жөн.

Саркис Саносян Монукович

Саркис Монукович Саносян – кескіндемеші, суретші, майдангер, Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері. 1922 жылы 5 ақпанда Арменияда Кулали ауылында дүниеге келген. Ереван көркем сурет студиясына сегіз жасынан қатынасып, М.Т. Арзуманян ұстаздан тәлім-тәрбие алды. Алғаш 1937 жылы 15 жасында Парижде өткен Бүкілодақтық балалар көрмесіне қатысқан. 1939 жылы жас суретші Мәскеу қаласында өткен Бүкілодақтық

ауылшаруашылық көрмесіне «Аралат егістігінде жеміс жинау» деген тырнақалды туындысын ұсынды. Ауылшаруашылық көрменің әсерлі толқындарынан кейін, пейзаж жанры суретшінің сүйікті тақырыбына айналды.

1941 жылы С. Саносян Керчи және Қырым қалаларын алуға майданға аттанды. Тағдырдың соқпақтары оны соғысқа, соғыстан кейінгі жылдары ГУЛАГ-қа, Қарағандыға орналастырды. Осыдан кейінгі шығармашылық өмір жолы қазақтың кең байтақ жерімен тығыз байланыс орнатты. Ол лагерьде жүргенінде-ақ өндірістік көркемөнер шеберханасында жұмыс істеп, Қарағанды Суретшілер Одағын құрылуына және гүлденуіне бір кісідей ат салысты.

1950-жылдар суретшінің қалыптасып, дамыған шағы. Жұмыс бабымен іссапарларға жол тартқанда ірі қалалар мен одақтас мемлекеттердің мәдени мекемелері мен саябақтарын, көркем жерлерін, өндіріс орындарын кескіндей бастады. Көрген-білгенінің нәтижесінде суретші өндірістік пейзажды бейнелеудің шебері ретінде танылды. Саркис Саносян өндірістік кескіндемелерінде Қазақстан Магниткасын, Павлодар алюминий зауытын, Жезқазған кен орындарын сомдап, өндірістік алыптарды табиғи бейнеде көрсетті. Енді оның шығармалары халықаралық көрмелерге жол тартты.

1960 жылдары С. Саносян ішкі сана-сезімін, рухани жан дүниесін, этюдтер мен нобайларын толықтыра түсу барысында көптеген сапарларға жол тартты: Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан елдерін аралады. Суретшінің Арменияға арналған топтамалары мен этюдтарынан тұратын кескіндемелік композициялары да көпшілік назарына ілікті. Осы топтамалардағы табиғат көрінісі шебер кескіндеме шығарма екенін дәлелдеп берді.

Өндірістік Балхаш туралы сериялық жұмыстары мен Қазақстан Магниткасы жайлы: «Көне Балхаш», «Магнитка тынысы», «Мыс қорыту комбинаты» сынды индустриалдық пейзаждары майлы бояудың қалың, бірқалыпта жағылуымен, түстердің қанықтылығымен шығарма тақырыбын кеңейте түскен.

Суретшінің Отанына деген өшпес махаббаты, өскен ортаға деген сүйіспеншілігінің толғаныстарын Саркис Саносян қылқаламынан шыққан бірегей туындылары айқындай түседі. Арменияда 1988 жылы болған жер сілкінісі кезінде өз жерлестерін қолдау үшін бірнеше полотноларын осы табиғи апаттар тақырыптарына арнады. Бұл апатты көзбен көрмесе де, жүрегімен сезген-ді. Өнертанушы Л. Золотареваның С. Саносяннан алған сұхбатында былай деп жазылған: «Армян халқында жақындарының басына күн туғанда, қуанышы мен ренішіне ортақ екендігін білдіру мақсатында «Цавт танэм» деп айтады. Бұл сөз тіркесін басқа тілге дәлме-дәл аудару қиындық тудырады. Себебі өзге тілде «цавт танэмнің» тура аудармасы жоқ, тек берер мағынасы қайғыға ортақпын, мен сенімен біргемін, тағы бір мағынасы жолың болсын, денің сау болсын дегендей мағынасы жақын сөздермен де айтыла береді.

Суретші «Цавт танэм» сериялар желісі құрамына 15 кескіндемелік жұмысты енгізеді. Жұмыс жасау барысында көптеген нобайлар мен серияның ұзын-ырғасы болды. Баз кешкен оқиғалар желісі өз күшін жоя бастап, адамгершілікке, жалпыадамзаттық құндылыққа біртіндеп айнала бастайтындай. Қанша дегенмен, уақыт емші... Мен табиғат апатының зардабын, біркісідей-ақ кешкен халқыма арнаймын! Аталған топтамадағы «Ана мен бала» шығармасында күнді қарамен бояған, суретші кезінде көргені есінде қалғанын айтып түсіндіреді. Бұл шығарма анасына арналады. Осы және басқа топтама бөліктеріне зер сала қарасақ, қызыл түс басым екенін байқаймыз. Бұл қызыл түс қуаныштың емес, күдік пен қайғының түсі ретінде беріліп тұр.

«Алғашқы қар» лирикалық көрініске толы шығармасында түстердің орналасуы бір-бірін аша түскендей. Ағаштың сабағы мен қара түске енгендігі, қызарған жапырағы, аязды күні тау бейнесі ақ қардың түсіне бағынышты, сол түске табынып тұрғандай әсер қалдырады. Ақ қардың жер бетіндегі жамандықты жасырғысы келетін ниетін де көрсеткісі келгендей.

«Қарақұм. Керуен» 1969 жылы жазылған картинасындағы қаңбақ шөптің қоңыр күлгін түсті құмның үстіне домалана ұшып бара жатқаны дәл өз қасында болып жатқан көрініс сияқты ой

салады. Бұл суретші шеберлігі деп қарауымыз қажет. Қай жерді бейнелемесін, Саркис Саносян сол жердің табиғатын, тіршілігін жанымен түсінгені деп ұғынамыз. Қалың құмда да тіршіліктің бар екендігі қаңбақтың қалбалақтап ұшуынан байқалады.

«Шекарашылар» картинасындағы жапырақсыз, сынған ағаштардың көңілсіз көрінісі жауынгерлердің нық қадаммен адымдауынан тіршілікке құштарлықты оятқандай болып тұр. Туған жердің сынған ағашын да көздің қарашығындай сақтау міндетін шекарашылар түсініп, қырағылық танытуы – олардың өз міндетін дұрыс атқара алатындығына деген сенімділігі.

Барша жамағат ұйқысын күзеткен шекарашылар топ-топ болып бөлініп, жер ананы қорғауда. «Ел барда, ер қор болмас, ер барда, ел қор болмас!» деп арғы ата-бабаларымыз өте орынды тауып айтқан мақал-мәтелдер, міне, ел мен ер тақырыптарында жазылған туындыларға көркемдеуші құрал ретінде айғақтап тұр. Жоғарыда айтылған мақалдағыдай жанын шүберекке түйіп, елін қорғауға шыққан азаматтар ел үмітін ақтайтынына халқы да сенімді. Көңілсіз табиғат көрінісінің өзі адам жанын жабырқатып, көңілін түсіріп, болашаққа қорқыныш үрейін қоздырса да, міне осындай елім, жерім деген жауынгерлердің арқасында үрейін басып, көңілін сейілтеді, сондықтан ұйқылары тыныш.

«Оралу» туындысында әскерден қайтқан солдаттың көңіл-күйі көктемгі бақтың гүлдерімен бірге күн шуағының жылылығын сезіндіреді. Туған елге сағынышпен оралған жауынгердің қуанышты бейнесі барлық табиғаттың сілкіне басын серпіп, көктемнің жаймашуағы мен қанық бояуларын тануға ұйытқы болып тұр. Солдаттың оралуы мен көктемнің де шуақты күндерінің келуі табиғатқа жан бітіріп қана қоймай, адамзат тірлігінің де түгенденгенін түсіндіреді.

Суретші тақырыптары қашан да мәңгілік болып қалмай, образдық ерекшеліктерде өзгеріс болатындығын осы шығармаларынан байқаймыз. Әр жылдардан алған тәжірибесін жинақтау арқылы С.Саносян да кескіндемелерінің жазылу мәнерін өзгертіп отырған. 50-жылдары жазғандарында көз алдындағы нақты көріністі бейнелеу арқылы ерекшелігін танытуға әрекеттенген болса, 60-70 жылдары айтар ойын,

жазатын бейнесін еркін көзқарасты көрсетеді. Өзі үйренген өндіріс тақырыбы да осы кезде өзгеше бояулармен көрініс бере бастайды. Ал 80-жылдарғы шығармаларына зер сала қарасақ, бояуларының ашықтығы, көңілділігі, өнері мен өміріне көңілі толған, сурет өнерінің сиқырын толық меңгерген кәсіби маман екендігін танытады. Суретшінің пейзаждарында адам бейнесі аз көрініс берсе де, табиғатқа деген ынтық көзқарасын бейнелеу арқылы адам табиғаттың ажырамас бөлігі екендігін меңзейді.

«Өнеркәсіп пейзажы» («Промышленный пейзаж») – С. Саносянның жақсы жазып шыға алатын тақырыптарының бірі. Көріп отырғанымыздай суретші айнала келе тағы да қала көрінісіне оралады. Жұмысшылардың күнделікті өмірінен қысқаша көрініс. Суретші картинасына қарап отырып, сол жерде жұмыс атқарып жүрген жұмысшы ретінде өзінді сезініп қалатындай күй кешесің. Себебі киноның бір эпизодынан алған үзіндісіндей, бәрі де шынайы жазылған.

Өндіріс пен табиғаттың тамсандыра бейнесін кескінде-мелерінде ұштастыра білген Қазақстандық суретші Саркис Манукович Саносянның жазып кеткен шығармалары – Қазақстан суретшілер одағы мен бейнелеу өнері қорында сақтаулы, өз бағасын жоғалтпаған, құнды полотнолар. Суретші алпыс жылдық мерейтойында «Менің ең жақсы шығармам әлі жазылған жоқ» деген еді. Бұл суретшінің өмір бойы шығармашылық ізденіс үстінде жүргендігін, өзі шығармашылығына «болдым, толдым» демегендігін білдіреді. Өзінің «ең жақсы» шығармасын ізденумен өмірінің соңғы жылдарына дейін қолынан қылқаламы түспеген суретші мұралары келер ұрпаққа көрсетсе, көз тоятын, айта жүрсе ауыз толатын шығармалар топтамасы екендігіне ешкім де шүбәланбас. Суретшінің қазақ даласын өз туған жеріндей көріп, қабылдағаны оның әр пейзажынан көрінеді, әр ұлттың өкілдерін бауырына баса білген қазақ халқы да бұл суретшінің елге сіңірген еңбегін естерінде сақтап, келер ұрпаққа жеткізе береді. 2004 жылы суретші дүниеден өтті, бірақ оның артына қалдырған мұрасы – картиналары ел есінде, үнемі халық назарында. Армениялық талантты суретші өмірден өтсе де, оның

шығармашылық қоржыны халықтық мұраны толықтырар дүниелер екендігі ел жадында.

Елена және Владимир Григорьяндар

Қазақстан ұлт өкілдерінің бейнелеу өнері жобасы бойынша «Армян суретшілері шығармашылығындағы кескіндеме және мүсін өнері» атты тақырыпта алғаш жұмыс атқара бастағанымда Елена Григорьянмен кездесіп сұхбат алдым. Суретші бойындағы ұяңдылықпен қоса әңгімешілдігі менің жүрегімді бірден баурап алды. Себебі, Елена мені өзіне жақын тартып, бар жиған-тергені мен қолынан шыққан, өзіндік стилі бар шығармашылығының беттерін айқара ашып берді. Григорьянның шығармашылық жолында көптеген өнертанушылар және шәкірттер саны көп болды. Дегенмен, «Менің шығармашылығым мен өмірім сіздердің ана тілдеріңізде алғаш жазылмақшы» деп Елена Григорьян жылы ілтипатпен өз қуанышын жасырмады. Осы сұхбатқа құлақ салайықшы: «Мен суретші ретінде жұмыс істеймін, бұдан бөлек Арвест студия галереясында аптасына екі рет студенттерге дәріс оқып шығамын. Мұғалімдікке көп ізденістер мен тер төгу керек екенін сіз жақсы білесіз, уақыттың тапшылығынан мен балаларға үнемі дәріс берсем де балалардың білімін толықтыра алмаймын, сондықтан оларды студияма шақырып тапсырмалар беріп, жаттықтырамын. Одан бөлек, кураторлық жобалармен жұмыстар жасаймыз. Бұл жобалар жастарымыздың болашаққа берер мүмкіншіліктерін күшейте түседі. Себебі, жоба аясында шәкірттерімізбен бірге сырт мемлекеттермен тәлім-тәжірибе алмасып, бірлесе көптеген жаңалықтар мен қорытынды тұжырымдар жасамақпыз. Жыл сайын алыс-жақын шетелдерге жұмыстарымызды апарып, үлкенді-кішілі көрмелер ұйымдастырып отырамыз. Жақында Франция мемлекетінен күйіктаста жұмыс жасайтын суретшілер қатары Қазақстанға келмекші. Бұл жобаның мақсаты – екі ел арасында өзара тәжірибе алмасу болып табылмақ, оған қоса шеберлік сабақтарын өткізу, шығармашылық жаңалықтарымызбен, тәжірибелерімізбен алмаса отырып, саяси байланыстар орнатамыз. Қазіргі қызығы мен шыжығы, күнделікті арпалыстары мен тіршілігі қайнап жатқан заманда екі қолды қусырып қарап отыра

алмайсыз. Үнемі ізденістер мен көп жұмыстар атқару қажет, тек сонда ғана көздеген мақсатыңа, арманыңа қол жеткізе аласың.

Сіз тамашалап отырған шеберхана-үйіме назар аударсаңыздар, кескіндеме, графика жанрындағы туындылар көрініс алған, ас үйде қыш ыдыстарым мен шағын өлшемдегі жәдігерлерім орналасқан. Яғни, үй мен жұмысым тығыз байланыста. Бұл бір шетінен жұмыс істеуге өте қолайлы. Әйел адамға тіпті керемет жағдай жасалған, сыртқа шеберханаға барып уақыт жоғалтпай, осында жұмыстар жасай беруге бар мүмкіншілік жасалған.

Сіздің Қазақстандағы армян сурешілерін зерттеуге алғаныңыз қуантарлық жайт. Біздің өнерді ана тілдеріңізде жамағатқа насихаттайтын өнертанушылар жоқтың қасы. Өнертанушылық көзқараста сын-пікірлерін жазып жүргендер: С. Шкляева, Б. Барманкулова, Е. Резникова тағы басқалар болатын. Сізді де өнертанушы ретінде солардың қатарынан көрсем, қуанар едім.

Саносян классик жазушы ғой ол көбіне натурамен жұмыс жасаған суретші, ал мен, Владимир және Эдуард Казарян белгілердің көмегімен, библиялық, Евангельдік тақырыптарда жұмыс істейміз.

Менің әке-шешем өнер адамы емес, әкем инженер-мұнайшы, Қазақстанға әкемді жұмыс бабымен ауыстырған. Әкемді Шевченко қаласына, қазіргі Ақтауға жіберген. Анам филология мамандығы бойынша оқуды тәмәмдаған. Гуманитарлық ғылымдарға жақын болғандықтан болар, анам бейнелеу өнерін өте жақсы түсінген және жаны сүйген. Сол себепті менің бойымдағы бейнелеу өнеріне деген қызығушылығымды байқап, кішкентайымнан сол мамандыққа баули бастады. Әлі есімде, қолынан келгенінше айына бір рет болсын кітаптар алуға тырысып баққан. Сол тар заманда кітап сатып алудың өзі, қиындыққа әкеліп соғатын. Қиын-қыстау замандар артта қалды ғой... Қазір оқимын, үйренем деген оқушыға-балаға барлық жолдардың есігі ашық...

Арғы ата-бабам, үлкен атамыз қышшы (гончар) болған. Атам өз ісінің маманы, керемет шебер деседі» деп Елена Григорьян

қысқаша баяндап берді. Осы сұхбаттан мен де өзіме үлкен әсер мен өнердің өз арнасындағы ағысын тани алдым.

Өмірде, өнерде де тағдырлары тоғысқан Елена мен Владимир Григорьяндар жұбының шығармашылықтарына қарай отырып, екеуінің бір тақырыпта, бір арнада үндесе білуіне тамсанасың. Енді олардың шығармашылық ізденіс жолына көз салып көрелік.

Олар 1989 жылдан Қазақстанға тұрақты орналасып, жұппен және жеке дара орындаған жұмыстарын әртүрлі көрмелерге қойып, бейнелеу өнері әлеміндегі орындарын нық тауып, өнерлерін бағалай білетін көрермендерін де жинап үлгерді. Өнерлі жұп кескіндеме, графикалық, керамикалық тундыларын ұсынып, көпшіліктің көңілінен шыға білді. Елена мен Владимирдің бар ынта-жігерімен орындап шығатын, сүйікті тақырыптары библия тарихымен байланысты болып келеді. Елена мен Владимирдің өнер туындыларына көз салсақ, байсалдылық пен салмақтылықты, ойлы сезімге ой тастай алар тыныштыққа құштарлықты сезінесің.

Елена Григорьянның түс таңдау ерекшелігі христиан діні тарихын баяндауда тікелей көрініс бермей, үнсіз жұмбақтап тұрғанын аңғартады. Айтқысы келген ойын толық, ашық жеткізудің орнына меңзеп қана қояды. Суретшінің библиялық кейіпкерлерін түннің қараңғылығына сүңгіп немесе таңның жарығымен маужырап отырған кейпінде байқайсың. Періштенің жеңі ғана жылтырап көрінсе, апостолдың қолындағы балық бейнесіндегі ыдысы алқызылданып бейнеленеді. Құдайдың өзі осы түс арқылы қолдау көрсетіп тұр дегенге саяды.

«Су басындағы рақымшылық» («Благовещение у источника») шығармасындағы Мария мен Елизаветаның бұлақ басында бір-бірімен жақсы хабарларымен бөлісіп тұрған бейнелері кімді болмасын әсерге бөлейді. Алтын түстің біртіндеп қоюлануы мен ән салып тұрғандай қимылды бейнелеген сызықтар нәзіктік пен екеуінің басындағы бақытты сәтті дәл көрсетіп тұр.

«Фаддей мен Варфоломей» композициясындағы егіз ағайындай апостолдардың бір үміт пен бір сенімді мәңгілік бірге арқалап тұрғаны – олардың қолындағы бақыт құсы, жанның тазалығы мен қолжетпес биіктігін меңзейді. Бұл екі

композицияда да оладың бір көздері ғана көрініп тұр. Әрине, бұл жерде олардың екінші көзі адамның рухына қарай бұрылып тұр емес пе? Қандай табылған, ұтымды шешім!

Библия кейіпкерлерінің нәзіктігі, пәктігі, күлімсіреген бет-бейнелері әсерлі түстерге қанық. Сол түстер арқылы кейіпкерлерінің бір-біріне деген мейірімді көзқарасы болып жатқан жатқан оқиғаларға ризашылығын сездіреді. Құдайдың бар екеніне көңілдері масайрап тұрғандай бақытты жүздерін бір көздің қозғалысы арқылы беруге тырысқан. Еленаның суреттердегі бастары үлкен, кішкентай денелі, ұзын сақалды, қоңқайған мұрынды, үлкен көзді аңыз кейіпкерлері олардың бала көңілін де бейнелеп беріп тұрғандай. Бірақ суретші басқаша «сөйлей алатындығын» «Құдайдың асы» («Божья трапеза») картинасында бояулардың бітік жазылуы арқылы жеткізеді. Ыдыс пен балық бір әлемде тұрмыстың бітпес тіршілігін күтіп тұрғандай көрінеді. Балықпен бірге бір ыдыстағы бес алмұрт бейнесі натюрморт емес, терең сезімді жұмбақтап тұрған шығарма екенін мойындауға болар. «Әлем халықтарының аңыздары» кітабындағы «Өсімдік» аңызын еске түсірсек, бұл жемістің де жеуге тыйым салынған зұлымдық пен мейірімділік ағашынан екенін оқи аламыз. Ендеше, осындай ауыр бейнені зер сала қарап, әсем әлемнің кереметін сезінуге көрерменін талпындыратынына қайран боласың.

Елена сынды жұмбақтамай, Владимир шығармаларында оқиға желісін нақты көрсетеді. Суретшінің «Кештер» («Вечеря») шығармасы қарапайым көріністегі екі қолдың ыдыстағы нанға созылған кезін көрсету арқылы әр түрлі көзқарасты бір арнаға тоғыстырады. Жақыннан не алыстан қарасаң да, тек қолды көруің – тап бір кең далада болып жатқан ұлы оқиғаларды сыйғызып тұрғандай әсерге бөлейді. Жақсылықты да жамандықты да адам өз қолымен жасайды емес пе?

Ал «Қанаттың қозғалысы» шығармасындағы бейнелер прозадан поэзияға дейінгі қашықтықты өлшеп тұрғандай. Ортадағы әдемі орындық үстіндегі ашық кітап және анар жемісі, ал жоғарғы оң бұрышта елес бейне қолына тәспік ұстап тұр. Анар жемісі де тегіннен емес, бұл Мария қыздың алтын алма өскен зұлымдық

пен мейірімдік ағашын айыра алу белгісі. Ендеше, орындықтағы кітап қасиетті библия кітабы десек қателеспейміз, ал бұрыштағы бейне – Марияға жақсылық хабар жеткізіп тұрған періште.

«Дөңгелек көтеруші» Несущий колеса полотнасындағы оң қолына дөңгелек ұстап кел жатқан бейне тұңғыықтан, солдан оңға қарай қозғалып келеді. Өмірінің қиындықтарына көндіккен бейне алаңды екі бөлікке бөліп тұр. Оның артында жеңіл, жарық әдемі әлем қалып бара жатыр, алдында оның қозғалысына қарсы жүруге тырысқан бөлек әлем оның қимылына көндіккендей жол береді. Бұл күнделікті тұрмыстың қиындығы жарқын жақтың болмағанын адамға мойындатқысы келіп тұрғандай.

Уақытқа да, тұрмысқа да бағынбай кететін адамның поэзиялық сезімі суретшіні өзіне тарта түседі. Оның «Оңашада» және «Бірге» деген шығармалары тұрмыстың бақытты кездерінен ән салып тұрғандай әсер қалдырады.

Қос суретшінің Испанияға ұйымдастырып келген сапарларынан кейін жазу мәнерінде өзгерістің бар екені сезілді. Елена келе сала зеңгір көкке жетердей жұмбақ мұнаралардың графикалық топтамасын жазды. Ал Владимир кескіндеме мен графика арқылы басқа мәдениетті жасырып тұрғандай жеңіл есіктерді сала бастады. Бұл есіктерді ашсаң болды, арғы жақтағы құпияның бәрін біле алатындығыңа сенімді сияқтанасың. Осындай жұмбақ есіктер әлі де ашылмай тұрғаны жақын адамның қасында өмір бойы бірге тұра алмассың деген көңілсіз ой да өзіне жетелейді.

Елена мен Владимир Григорьяндар өз бейнелері арқылы бізді құпия әлемге, мына өмірмен ана өмірдің жіңішкерген байланысын сезінуге шақырады. Бұл – адамның адамгершілік қасиетінен ажырамау үшін қажет нәрсе. Осы сөзді біз олардың шығармалары арқылы үнсіз ұғына аламыз.

Үнемі ізденіс үстінде жүретін суретшілер өз таным деңгейлерінің жоғарылығын көрсетуде қылқаламды ғана қолданып қоймайды. Олардың керамика арқылы түрлі композицияларын әсерлі жеткізе алатындығын байқауға болады.

Қазақстан үшін жаңалық болып отырған «ленд-арт» бағытындағы туындылары екеуінің еңбекқорлығын, жаңалыққа жандары құмар жандар екендігін көрсетеді. Осы бағыттағы

шығармашыл топтардың көшбасшысы да Елена мен Владимир екендігіне көзіміз жетіп отыр. Табиғи ресурстарды өнерде де тиімді пайдаланып, оларға жан бітіру – қос суретшінің сүйікті ісі. Топырақтың жанды бейнеге айналуы – олардың қолдарының сиқыры екендігіне таңдай қаға тамсанасың.

Ерекше белгілерді білдіретін анар ұстаған періште, құмыра ұстаған періште, итпен тұрған періште сияқты керамикалық денелер белгілі бір нәрсенің символы ретінде көрінеді.

2006 жылы Алматыда өткен «Хранители пустоты» тақырыбындағы көрмелерінде осы періштелер суретшілердің шығармашылық шыңының биігінен табыла білді.

Елена қазіргі кезде бұл заттардан басқа тірі гүлдер мен жапырақтардан тұратын коллаждар жасай бастады. Мұнда фотосуреттер, калька, маталар да үйлесім тапқан.

Екеуінің ерікті тақырыбына айналған әлемнің пайда болуы мен өмірдің басты тақырыбы «Бесінші күн» көрмесінде де көрініс тапқан. Бұл үнсіз, жұмбақ, теңіз тереңінің жәндігі Балық бейнесіне арналған. Алғашқы күн туралы «Бастау» («Начало») шығармасында барлық тіршілік нәріне деген мәңгілік махаббаты құдайдың нұрын шашуы арқылы көрсетіледі.

Владимирдің ерекше тоқталып өтер кескіндемелік топтамасы «Әдемде қыдыру» деп аталады. Мұндағы әртүрлі құстар мен аңдар, ағаштар мен балықтар, оның сүйікті бейнелері, вавилондық эстетикалық талаптың тап ортасында тұр. Басқа суретшілер де библия тақырыбында қалам тартқанын ескере кетсек, екеуінің бұл тақырыптағы шығармалары солардың арасында дараланып, өзіндік қолтаңбамен көрінеді. Олардың қолынан шыққан ертегі кейіпкерлері, қағаздан тағы да басқа материалдаран жасалған қайықтар – адамның жан тазалығы мен тән жарасын бірге бейнелеуімен құнды.

Алматы қаласының Д. Қонаев көшесінде орналасқан Clay House галереясында Елена мен Владимир Григорьяндар шеберлік кластарын өткізіп, жиі қойылатын көрмелерімен көрермендер көзайымына айналып, өз ортасын қуанышқа бөлеп отырады. Галереяның мәдени, қоғамдық жұмыстарына етене араласады.

Шығармашылық жинақтары алыс-жақын шетелдерге таныс болған Григорьяндарды бүгін де алты құрлықта да таниды десек, қателеспейміз. Өздері көрмелерімен барған елдерде олардың қолынан шыққан шығармаларының құнды өнер ретінде сұранысқа ие болуы – үлкен мақтаныш. Көпұлтты мемлекетіміздің осындай өнерлі жандарға қамқорлығының шексіз екендігін осыдан-ақ байқауға болады. Бұл өнерлі жұптың қазақ халқына талай қызмет етіп, шығармаларын шыңдау арқылы елді де, өздерін де танымал ететіні кәміл.

Эдуард Казарян

Қазақстандық тағы бір армян суретшісі Эдуард Казарян 1964 жылы Алматы қаласында туылған. 1990 жылы Т.К. Жүргенов атындағы өнер академиясын, монументалды сәндік мүсін факультетін тәмәмдады. Көптеген шетелдік көркем симпозиумның қатысушысы. Өзі жастай айналысқан өнер түрімен суретші бірден танымал бола алды. Қоладан құйылған мүсіндерімен белгілі болған суретші алыс-жақын шет елде де бірден танылды. Осындай мүсіндерімен 2008 жылы Ұлыбританияда Эдинбург қаласындағы өткен көрмеден кейін Томас Уилсон: «Қола – жез бен қорғасынның қоспасы, мұнда басқа түсті металл қосындысы да кездесіп қалады. Оның түрі мен қалыбы өзі құйылған металдардың қоспаларының қызуына байланысты болып келеді. Бір сөзбен айтсақ, қола – ұзақ жасайтын, күшті, иілгіш металл. Осы суреттемелерді Эдуард Казарянның мүсіндеріне және оның түсініктемесі ретінде айтуға болады. Мен үшін бұл мүсіндерде бірізділік, бір тілмен жазу қалыптаспағаны басты назарда, мұнда әрбір жаңа мүсін өз ерекшелігімен нұрланып, өзіне еріксіз жетелейді [1, 6].

Эдуард Казарян алғаш 1992 жылы қоладан жасалған мүсіндерінің көрмесін Алматы қаласының Тенгри Ұмай галереясында өткізді. Өнері мен өмірін бір үндестікте ұстай алатын суретші көрермендерін өзінің айрықша дарынымен, өзіндік колтаңбасымен және символдық көріністерді ұтымды пайдалануымен баурап алды. Бүгінгі таңда заманауи, үнемі ізденіс үстіндегі мүсінші Эдуард Казарянның жұмыстары ерекше құпия сырды бойына жасырған көкжиектей көрінеді.

Жұмыстарындағы символдық кейіпкерлері мен суретшінің терең ойы бүгінгі таңда ерекше ілтпатқа иеленіп жүр.

Композицияларында адамдар мен жануарларды қатар бейнелеу арқылы табиғаттың үндесуін, алғашқы тіршілікті, отбасылық сезімді көз алдыға келтіреді. Бұл бейнелерді қоладан құйып жасауының өзі мәңгілікті меңзеп тұрғандай елестейді. Казарян мүсіндеріндегі балықтар мен жыландар, құстар мен тасбақалары адам бейнесімен үйлесім тауып, бір сызықтың бойында, бір нотада ән салғандай әуен береді. Бұл мүсіннің бәрі тіршіліктің нәрін сезіп, рахатына бөленіп тұр. Мүсіншінің жамағатқа айтар ойы да осы еді. Бұл бейнелер Эдуардтың жеке таңбалары және өмірдегі өз шығармашылығынан негізгі айтарын сездіретін жанды бейнелерге айналған биіктері.

Мысалы суретшінің жұмыстарында көп жағдайда кездесетін жануарлар символикасына қысқаша сипат бере кетсек; тасбақа – тіршілік көзінің бастауы, ұрпақ жалғастырушы, Жер Анаға теңеп, мәңгіліктің қасиетті символы ретінде жалпылама қарастырылса, Қытай елінде тасбақаның көріпкел, даналық қасиеті бар деп сенген, енеке – алып күштің, беріктік, қажырлық, қайраттылық, төзімділік пен тұрақтылықтың белгісі, құстар – бостандық және еркіндіктің нышаны деп қалыптасып кеткен, жылан – данағөй, зайырлы, парасатты жануарлардың бірі. Бірақ әр халықтарда жыланның алар орны мен берер мағынасы сан қилы. Мысалға: будда дінінде Сансары дөңгелегінің дәл ортасында қаһар мен ашу-кектің символы мақсатында көрсетілген жыланды нағаға айналып кеткен Буддаға да теңеген, себебі ауыр халде жатқан пендені және аштық кезінде адамдарды айықтырушы, шипа беруші жәрдемдес, көмекші деп сенген.

Христиан дінінде жылан әр түрлі мәнге ие: біріншісі – ол қасиетті де ақылғөй Христос, екінші мағынасы – құдайдың қас дұшпаны, әзәзіл, шайтан, жамағаттың күнәһарлануының себепкері боп саналған.

Американдық үндістерде жылан – күн күркіреу мен найзағайдың, жаңбыр иесі, сиқыр әлемінің патшасы, адам мен жердің астыңғы қабатындағы тіршілікті байланыстырушы делдал іспеттес, мәңгіліктілік пен ажалдың жаршысы болып

саналады. Ал, Эдуардтың бейнелеуіндегі бұл бейнелер барлық аңыз бен шындықты қамтып тұр.

Эдуард Казарянның қоладан басқа табиғатқа етене жақын, өмір заңдылықтарымен олардың символдарының қыр-сырын ашып көрсеткен гобеленде орындалған жұмыстары да көптеп саналады: «Бақытты жандар жол сапарда» 2006, «Жер білігі – тасбақа» 1998, «Қонақжайлылық» 2001, «Тасбақа-Дастархан» 2001, «Тасбақа – Киіз үй» 2006, «Жұлдыздар және Нұх кемесі», «Ашық фонда бейнеленген отбасы» 2000, «Жанұя және жан-жануарлар» 2001, қоладан құйылғандар: «Өмір дінгегі» 1996, «Құстардың оралуы» 1996, «Құспен бейнеленген бала» 1996, «Сызықтар» 1998, «Адам, тасбақа, ит және енеке» 2000, «Менің үйім» 2003, «Акуна-Матата» 2002, «Адам Ата мен Хауа Ана» 2004, қыш: «Адам Ата мен Хауа Ана. Жалғасы» 2005, «Демалыстағы отбасы» 2006. Жоғарыда аты аталған жұмыстар суретші шығармашылығының үзіндісі ғана болып табылады.

Эдуард Казарянның «Адам, тасбақа, ит және енеке» атты қоладан құйылған жұмысын мысалға алып қарастырсақ: тік бұрышты пішімде, шағын өлшемді жұмысы бір қарар көзге тым қарапайым болғанымен, ойы мен мағынасына үңілсең, күрделене түспек. Мүсінші адам мен киелі жануарларды бейнелеуінің түсінігі – әрқашанда адамзат табиғатқа, ал табиғатқа адамға тәуелді дегенді айтқысы келіп тұрғандай. Тылсым күштің әсерінен осы екі тірі тіршілік иелері бір-бірін толықтырып, жалпы өмір, дүние деген ұғымды құрамақ. Дене бітіміне зер салсақ, бәріне ортақ не болуы мүмкін деген сұрақ туындайды. Логикалық тұрғыдан қарасақ, барлық тіршілік иелеріне ортақ дүние – алдыңғы екі қол, артқы аяқ, екі көз, құлақ болып табылады. Киелі күш иелері – адам, тасбақа, ит, енеке тіршілік иелерінің кездесуі бекер емес. Қасиетіне қарай белгілі бір ұғымның символы атанған жануарлардан бұл шығармада еш ерекшелігі жоқтай көрінеді. Себебі бұл жұмыс символдар мен адами тұрғыдан қарайтын болсақ, адамзат жануарлардан ойлау, сөйлеу,

Мүсінші жұмыстары шексіз, шетсіз символ әлемінің тұңғышына еліктіріп, баурап алады. Эдуард кейіпкерлері қай шығармасында болсын түр-тұлғасы таныс, оқиға желісін іштей

қалай боларын болжап отырғаныңмен, кейіпкерлерінің бір ашылмаған сыры бардай боп бейнеленеді, дей тұра, әрқашан да жаңа балауса сезімге бөленіп, күнделікті күйбің тіршіліктен, абыр-сабыр қаланың тұрғындарының жанталасынан, қарадүрсінділік, үйреншікті өмірден алшақтап, шығарманың рақатына кенелесің.

Ирина Юферова 1994 жылы суретші шығармашылығына талдау жасағанда: «Эдуард Казарянның барлық шығармашылығын «тағы да махаббат жайында» деген эпиграфпен қарау керек деп бастаған. Оның үнемі қозғайтын тақырыбы – Адам мен Ева, Қыз бен Жігіт, Екеуі және Отбасы. Суретші мұнысымен тек әйел мен еркектің арасындағы махаббатты ғана емес, жалпы махаббаттың өмірдің нәрі екендігін, адам сезімінің ең жоғарғы сатысы екендігін, сонымен бірге шығармашылықтың да бастауы болла алатындығын зерделей білген. Сондықтан да болар, суретші өзінің жаңа композициялық туындысында адам қан тамырын құю кезінде қалыптан тыс құйылған жерін де солай қалдырған, кіндік шегіне арналған жіңішке трубкалар жаңа өмірдің бастауы ретінде мүсінші мен мүсіннің арасын, құпия ойларын бір арнаға құйғандай. Сонымен бірге оның жұмыстары «мүсіндік музыканың» жабайылау түрін меңзейді» деп көрсеткен-ді [2, 122].

Казарянның қоладан құйылған мүсіндері біркелкі суық түннің, сиқырлы күштің құпиясын жариялауға батпай тұрғандай болса, керамикалық бейнелері күннің көзіне шағылысқан тіршіліктің тәтті нәрін сездірердей әсер қалдырады. Оның қоладан құйған адамдары ебедейсіз, күнделікті тірлікке икемсіз жануардай көрінеді. Кейде тіпті бұл бейнелерге қарап, суретшінің тырнақалды туындылары ма деп қаласың.

Эдуард Казарян шығармашылығы бір мәдени ағымның күйреуі мен басқа ағымның гүлденуі кезеңіне тап келеді. Қазіргі болып жатқан нағыз мәдени ағымның мүсіншісі ретінде өзін танытуда ерекеше саланы таңдады. Шебердің қоладан құйылған мүсіндеріне тереңірек үңілмейінше мүсіні философиялық ойдың ұшқынын көрсеткісі келгенін түсіну қиын. Оның «Сызықтар» композициясы «қайыққа» сыйып тұрған бір отбасы,

ағаштар мен құстар, оларды қоршап тұрған қола бейнелердің жаңды сызықтары жалпы тақырыпты ашуға ұмтылып тұрған темір ленталардан құйылған. Бұл сызықтар көрер көзге өз «жұмағына» біртіндеп ұмтылған суретші қиялының шарықтау шегі ретінде көрініс тауып тұр.

«Отбасы», «Өмір ошағы», «Кездесуге асығу» сияқты топтамалық мүсіндеріне назар аударсақ, биіктікке, жоғарыға қарай ұмтылысты сезінуге болады. Өз атаулары сияқты бұл топтамалары өмірге, өмірдің қызығы мен қуанышына асығу болып табылады.

Казарянның ойынша, Алматы сияқты үлкен мегаполисте жансыз зәулім сарайларды ғана салмай, әр тақырыптардағы мүсіндерді орналастыру керектігі айтылады. Сонда адамдардың бір-біріне деген сезімі, ықыласы ерекше көріне алады дегенді меңзейді. Өз ойын осылай жеткізген мүсінші алғашқы жұмыстарын бастап та кетті. Оның Көктөбеде орналастырылған «Битлз» тобының мүсіні, Сүйінбай көшесі бойындағы «Алматы Арт», «Теңіз» мүсіндері өз сөзіне дәлел болды. Сонымен бірге қаланың көркіне көрік қосты, халықтың жиналған кезінде тамсана тамашалай алатын жетістіктерге айналды. Қалаға көрік беріп тұрған осындай қола мүсіндердің ішіндегі бірден көз тартары және әйгілісі, әрине, «Битлз» тобының мүсіні. Бұл мүсіннің орналасқан жері де ерекше. Көктөбенің көрікті жеріне орналасқан бұл мүсін халықпен етене араласып, қастарына отырып «сырласуға», естелік суретке түсуге ыңғайлы орналасқан, бүгінде осы «қызметін» мінсіз атқарып жатқан мүсіннің танымалдығы осыдан-ақ байқалады. Бұл ескерткішті топқа емес, топтың әндерін тыңдап өскен, солардың шығармашылығына еліктеген ұрпақ өкілдеріне арналған ескерткіш десе болады. Әлемге әйгілі бұл топтың тыңдармандары біздің елде де көптеп табылады.

Осы ескерткішті жасау кезіндегі қызықтар, ойлар мен даулар туралы автор былай деп еске алады: «Жобаны түбегейлі қарап бастау өткен жылдың күзінде қолға алынды. Соңғы сызықтарды аяқтау барысында мүсіндерді үлкейту туралы ой келді. Мен басынан-ақ басқаша жасауды ойлаған болатынымын,

тіпті ойымдағы дүниені қалыпқа келтіруге байланысты түрлі эскиздерді де жасадым. Бірақ, содан кейін бұл ойларымды өзгертуге бел байлады, келген ел міндетті түрде орындыққа отыруы тиіс, олар өз кумирлары Леннонмен бірге отырады, қалғандары қастарында музыка туралы ой бөліседі, гитарамен тартылған әуенді бірге тыңдайды, бірге суретке түседі. Жалпы, бұл ескерткіш осы топтың жанкүйерлері мен осы музыканы сүйіп тыңдаушыларға, келешекке таныстырушыларға арналған. Мүсіннің ерекшелігі оның әдеттегідей бейне ғана емес, кеңістіктегі жанды дүниелер қатарын толықтыруымен айшықталады. Біз әдейі оны постаментке көтермедік, олар халық арасында етене жақындығымен ерекшеленеді. Мұндай мүсіндер Алматыда жоқтың қасы деуге болады».

60-70- жылдардың көпшілік сүйіп тыңдаған әншілері, аға-әпкелеріміздің еліктеу нысанына айналған американдық «Битлз» тобы – өткен ғасырдың жұлдызы болған-ды. Сол жылдардың жастары битлдарға еліктеп шаштарын өсіріп, тіпті гитара шертіп, ән айтып, дүкен сөрелерінен аудио кассеталары мен күйтабақтарының, суреттері мен әншілер жайлы жазылған мағлұматтар жинаған адал жанкүйерлері болған. (Ринат Шаяхметов Техакабанк «Битлдар» ескерткіші)

Осы мүсінді жасауда демеушілік көрсеткен Техакабанк қызметкерінің пікіріне құлақ салайық: «Мен алғаш 2002 жылы теледидардан Фидель Кастроның Джонн Леннонға Гаванадағы рокерлер паркінде ескерткіш ашып жатқанын көргенмін. Содан кейін біздің қаламызда неге осы әйгілі топқа ескерткіш орнатпасқа деген ой жадымнан шықпай қойды. Бастапқыда бұл ойымды құптаушылар көп болды, бірақ, жеме-жемге келгенде көбі тайқып шыға келді. Сондықтан да мен осы жұмысты қолға алуға, алматылық битломандардың арманын жүзеге асыруға себепші болған Еркін Қалиевке алғысым шексіз. Ал, автор Эдуард Казарян тамаша туынды жасап шыққан. Жалпы бұл ескерткішті жасауға қатысқандардың бәрі интеллектуалдық және материалдық тұрғыдан барлық мүмкіндіктерді өте тиімді пайдалана отырып, еңбектенген. Біздің алматылықтарға алғысымыз шексіз. Сонымен бірге айтарым, біздің жастық шағымызды

елестетер, бізге еркіндік туралы ұғымды қалыптастырған әйгілі топқа арналған ескерткішті сақтаңдар дегім келеді, ол түсті металдан жасалғанымен ғана құнды емес, әлі талай ұрпаққа қызмет етері шындық».

Бүгінгі күнде Эдуард Казарянды қазақстандықтар қайталанбас қолтаңбасымен танылған мүсінші ретінде таниды. Казарян шығармаларын біреудің үгіт-насихаты арқылы емес, өзінің түпкілікті айтарын жеткізу үшін бастағанын және нәтижесін сезіп-біліп жүргенін айтудан жалыққан емес. Біреудің тапсырысы бойынша жұмыс істеу емес, ойының шыңын көрсету – Эдуард секілді мүсіншінің негізгі мақсаты. Ол халықтық өнерді өз қиялынан туған темір бейнелер арқылы сипаттайды. Оның темір сызықтардан тұратын шығармалары дәстүрлі мүсіндеу өнерімен сәйкес келмесе де, өзінің айтар ойын ерекшелеп тұр. Эдуард Казарянның қолындағы сым темірлер әлі де талай жанды бейнеге айналып, шығармашылық қоржынын толтыруымен бірге, халықтың көзайымына айналар туындылар қатарын толықтырар дүниелер болатындығы анық. Бұл сызықтары Эдуардтың тың ойлы, ерекше қабілетті, шығармашыл тұлға екендігін дәлелдейді. Суретшінің әлі де талай жетістіктер биігінен көрінеріне сеніміміз мол.

Сілтемелер

1. Эдуард Казарян. Искусство Жизнеутверждения. Каталог. Алматы. – 2008. – IntellService, С. 6-7
2. Эдуард Казарян. Искусство Жизнеутверждения. Каталог. Алматы 2009. Intellservice, С. 122

Түйін

«Мәдени полилог: Қазақстандағы диаспоралардың бейнелеу өнері» атты кітап қазақ еліндегі әртүрлі диаспора шеберлерінің көркем шығармашылығы мен тәжірибелерін кеңінен зерттеп отырған алғашқы кешенді туынды болып отыр. Ұжымдық монография авторлары ХХ ғасыр мен ХХІ ғасырдың басындағы Қазақстандағы ұлыстардың бейнелеу өнеріндегі мәдениқоғамдық мәнмәтіндегі елеулі кезеңдерді назардан тыс қалдырмауға тырысқан. Бұл жинақта заманауи бейнелеу өнерінің қоғамдық атқарымы – демократиялық ортаның толеранттылыққа бағытталуы сынды ажырамас құндылығымен байланыстырылған. Әрбір ұлт өкілдерінің, ұлыс шеберлерінің шығармашылығы өз ұлтының материалдық және рухани мәдениетінің елеулі кезеңдері тұрғысынан тарихи бастауларын негізге ала отырып зерттелген.

Қазақстан кескіндеме өнерінің даму кезеңдеріндегі орыс және украин халықтарының кескіндемелік мектептерінің рөліне; ұлыстардың педагогикалық қызметіне өз заманынан пластикалық жаңартулар мен жаңалықтар іздеген орыс, татар, ұйғыр, неміс, армян, кәріс, еврей суретшілері шығармашылығына ауқымды түрде талдау жасалды. Бұл жинақта диаспоралар бейнелеу өнерінің даму аспектілерін этнопсихологиялық тұрғыда қарастыру көзделген; мәдени мұраны заманауи тәжірибемен салыстыра қарау мәселесі де назардан тыс қалмаған.

Отандық көркем мектептердің ішкі байланыстарын зерделеу мен ортақ күрделі шығармашылық жолды зерттеу – монография авторларының негізгі бағыты, алға қойған мақсаты болды. Бұл күрделі тәсіл қарастырылып отырған диаспоралар өнерінің даму ерекшелігін, бейнелеу өнері шеберлерінің Қазақстан мәдениеті мен өнеріне қосқан үлесінің қаншалықты деңгейде екендігін және дәстүр мен мифтің көкейкесті мәселелерін айқындауға себепші болды. Көпұлтты Қазақстан жеріндегі ұлттық дүниетанымдық үлгілерді халық өнерімен байланыстыру және барша жұртқа жаңа қырынан көрсету де бұл жинақтың басты мақсаттарының бірі болып табылады.

Бұл монографияда тұңғыш рет этникааралық мәдени синтездің Қазақстан бейнелеу өнері аясындағы ұстанымының тұжырымдық теориясы жасалды. Мәдени полилог – қазақ елінің ұлттық дәстүрлерімен толықтырылған өзіндік көркем мектептердің көпжылдық тәжірибесі мен Қазақстандағы диаспора өкілдері шеберлерінің бір арнаға тоғысқан еңбектері.

Summary

The book “Cultural polylogue: fine arts of diasporas in Kazakhstan” – the first comprehensive study of artistic practices of masters of various ethnic communities in Kazakhstan. The authors of the joint monograph highlight significant achievements of fine art of ethnic groups of Kazakhstan at different stages of the XX- and early XXI century in a broad social context. The study notes the important social function of contemporary fine art – the focus on tolerance as the intrinsic value of democratic society. Creativity of artists of different nationalities has been studied in terms of material and spiritual culture of this nation, major milestones in its history.

The book examines the role of Russian and Ukrainian fine arts schools in the period of development of fine arts in Kazakhstan; pedagogical activities of masters of different diasporas; the works of Russian, Tatar, Uyghur, German, Armenian, Korean, Jewish artists are deeply analyzed who are searching for plastic innovations and reflected in their work main artistic orientation of their generation. Joint monograph reveals ethnopsychological aspects of art development of diasporas; actualization of cultural heritage in modern practices.

Comprehensive study of internal relations that are emerging within the frame of a single national art school, and the topical unity of creative path has become the most important objective of the research team. The selected topical approach allowed to reveal features of the development of arts of diasporas, contribution of masters into the art development in Kazakhstan, explore topical issues of interpretation of myths and traditions, national ideological models, interaction with folk art and demonstrate the process of mutual enrichment of creative searches in a multicultural art of Kazakhstan.

As part of the monograph the theoretical positions of the concept of inter- ethnic cultural synthesis in the field of fine arts of Kazakhstan have been developed. Cultural polylogue, organic interaction of the experience of own art schools with national traditions of Kazakh people has become a defining feature of the major masters of the diaspora in Kazakhstan.

Содержание

От авторов	3
Очерки творчества русских художников Казахстана (<i>Батурина О.В.</i>)	8
Вклад мастеров украинской диаспоры в изобразительное искусство Казахстана (<i>Шарипова Д.С.</i>) ...	87
Художественные практики татарских мастеров Казахстана (<i>Шарипова Д.С.</i>)	178
Искусство уйгурских художников Казахстана (<i>Ергалиева Р.А.</i>)	252
Творческое наследие немецких художников Казахстана (<i>Каргабекова Р.И.</i>)	394
Искусство еврейских художников Казахстана (<i>Юсупова А.К.</i>)	432
Творчество корейских художников Казахстана (<i>Ким Е.М.</i>)	458
Армян суретшілері шығармашылығындағы кескіндеме және мүсін (<i>Кенджакулова А.Б.</i>)	484
<i>Түйін</i>	503
<i>Summary</i>	505
Иллюстрации	507



Р. Великанова. Цветущий садик при гостинице. 1954.



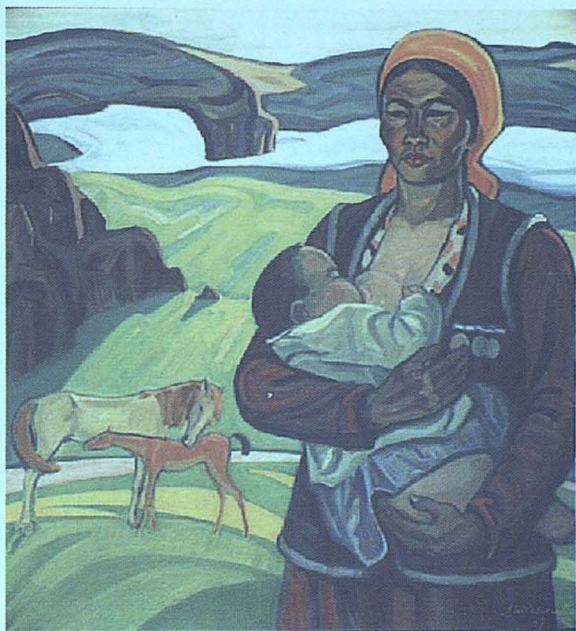
В. Крылов. Караганда строится. 1958.



С. Калмыков. Фантастический пейзаж. 1938.



Г. Чернощёков. Тополя. Ветер. 1957.



А. Школьный. Материнство.
Из триптиха «Вечное», 1967.



И. Бондаренко. На Чарыне. 1972.



А. Бортников. Горный пейзаж. 1976.



П. Лысенко. Темир-Тау. Магнитка. 1971.



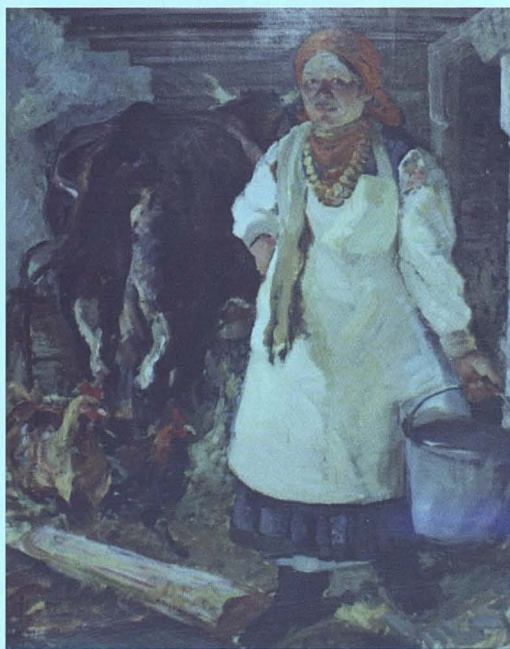
В. Баранов. Дорога на химкомбинат. 1977.



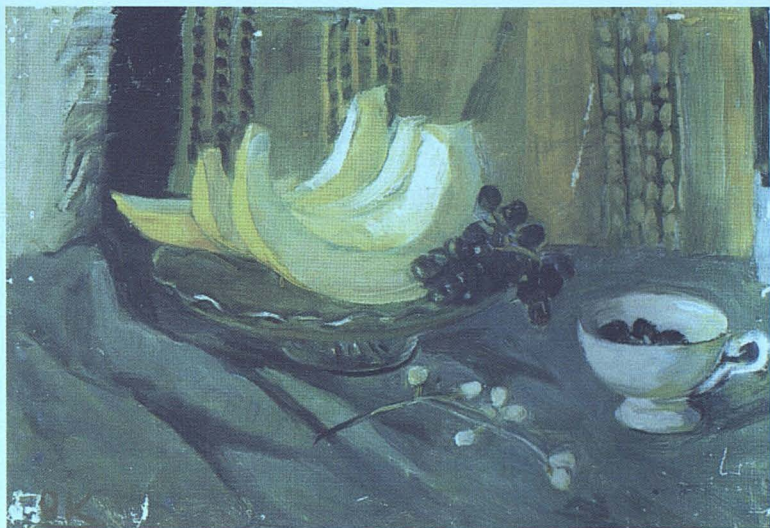
М. Лизогуб. Портрет Народного артиста КазССР К. Куанышбаева в роли Шораяка. 1960.



А.Черкасский. Ковровщицы. 1937.



А. Черкасский. Доярка. 1936.



О. Кужеленко. Ломтик дыни. 1987.



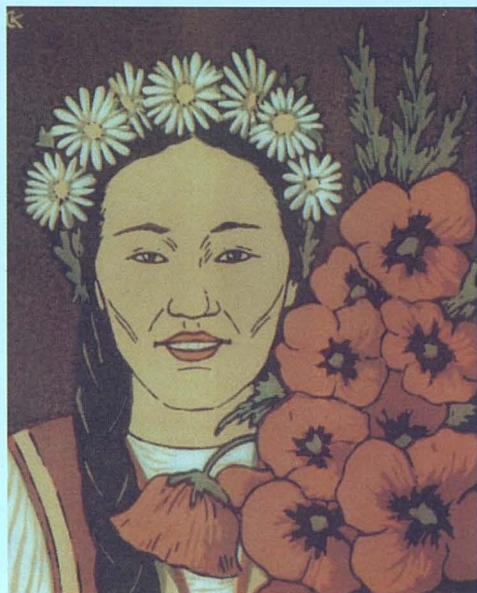
И. Стадничук. Портрет колхозницы. 1954.



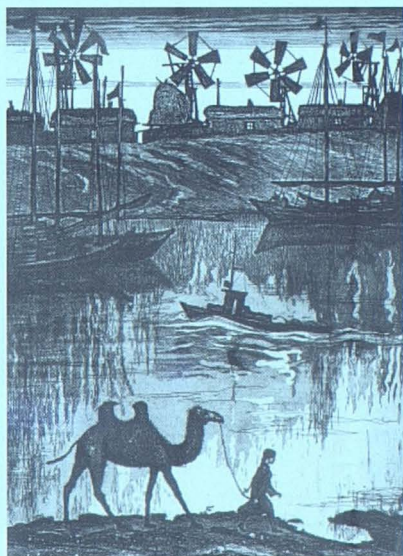
А. Страхов. Ясный день. Талгар. 1942.



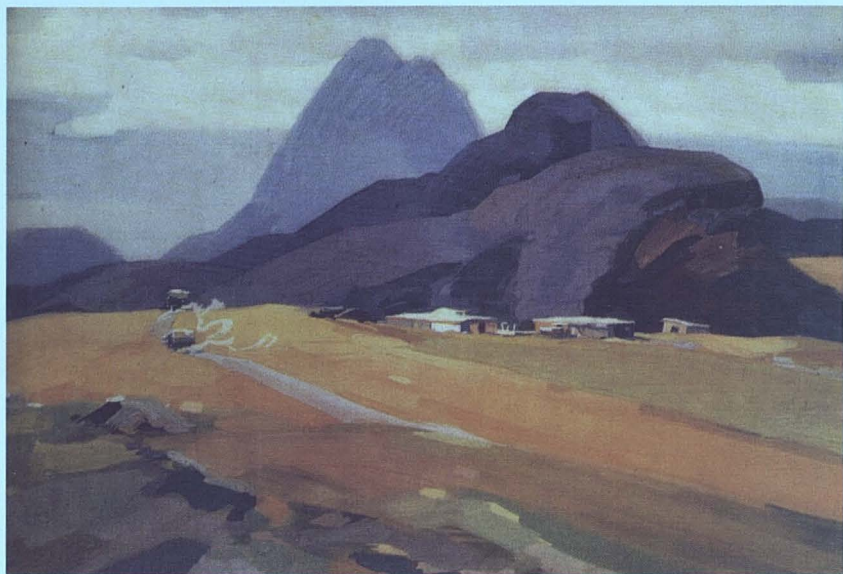
М. Фрадкин. Илл. к сказке Сорок небылиц. 1942.



С. Кукуруза. Девушка и маки. 1959.



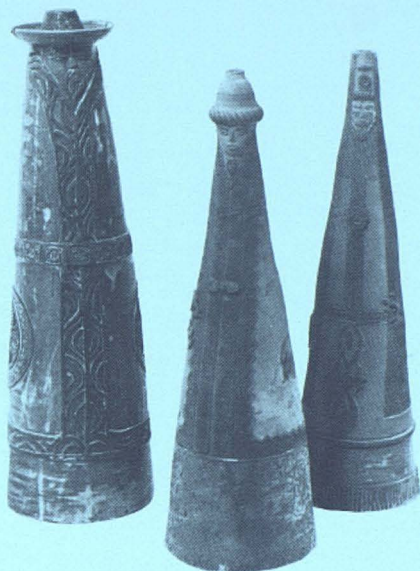
А. Дячкин. Вечер. 1980.



П. Андреюк. Окрестности Усть-Каменогорска. 1972.



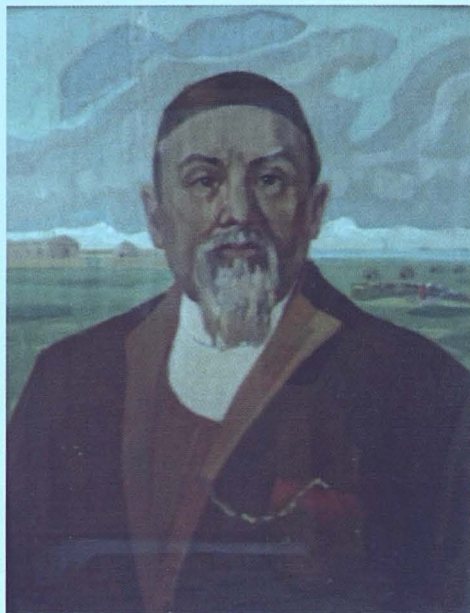
А. Билык. Монумент Шахтерская слава. Караганда. 1974.



П. Куценко. Семья. Группа ваз. 1967.



М. Антонюк, В. Товтин. Мелодия. Мозаика на здании музыкального училища в Целинограде. 1969. (Астана)



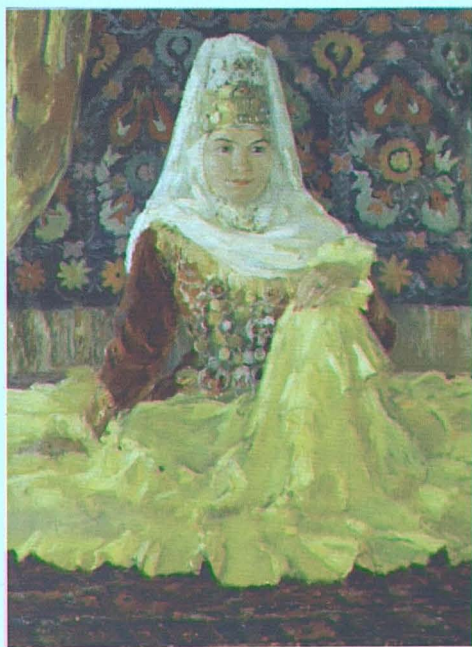
З. Назыров. Портрет Абая. 1956.



К. Шаяхметов. Полдень. 1959.



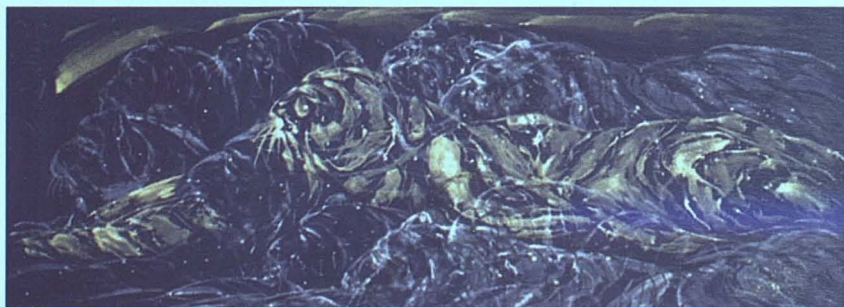
Б. Урманче. В гостях у Джамбула. 1946.



Б. Урманче. Портрет Шары Жандарбековой. 1943.



К. Муллашев. Невестушки. 1998.



А. Иса. Серебристый порыв тигра. Левая часть диптиха. 2000-е.



А. Шамси. Чокан Валиханов в Кашгаре. 1960-е.



А. Шамси. Сигнал на перевале. 1929.



М. Хитахунов. Родина-мать зовет. 1973.



Х. Курбан. Обычный разговор. 1999.



З. Юсупов. Назыгум. 1978.



А. Ахат. Солярное божество. 2008.



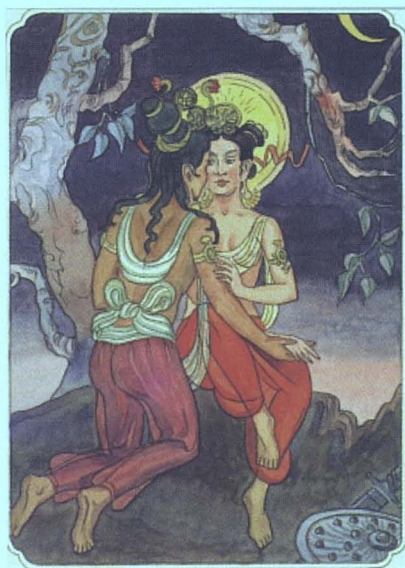
Р. Юсупов. Дедушкина мельница. 1980.



Р. Юсупов. Ренессанс. Семья художника Юсупова 3. 1981-82.



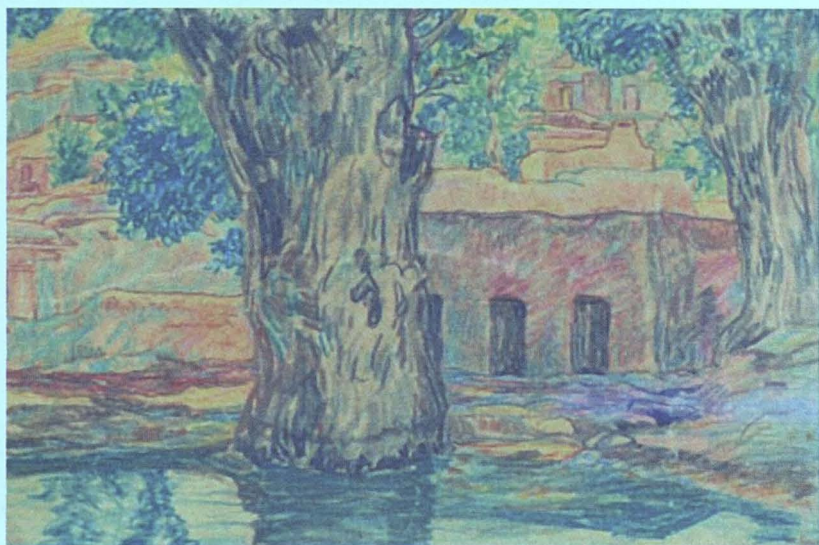
А. Зульфикар. Невеста. 1999.



К. Зульфикар. илл.к книге Огуз наме. 1990.



М. Хитаунова. Гульзарлык. 2001.



Г. Фогелер. Чинара. 1930-е.



И. Борхман. Мое окно. Улица Кирова. 1955.



И. Борхман. Дождь. 1954



А. Риттих. Эюид. Окрестности Алматы. 1936.



А. Риттих. Горный пейзаж с волами. 1930-е.



В. Эйферт. Зимний пейзаж. 1940-е.



П. Зальцман. Группа с портретами С. Орнштейна и Лидочки. 1934.



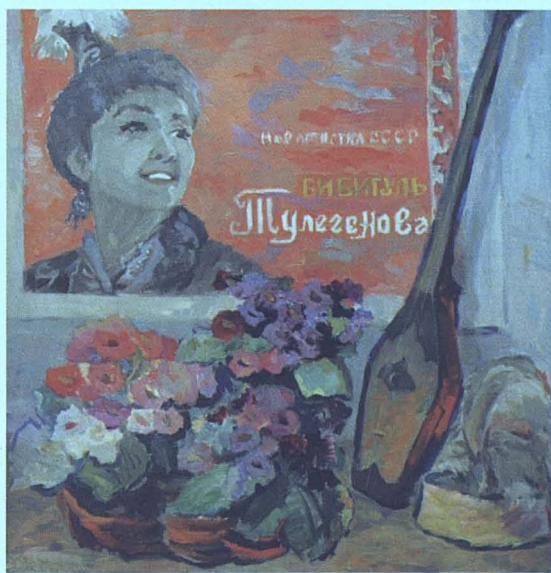
Л. Брюммер. Баксанское ущелье. 1938.



Л. Брюммер. Весна... ок. 1960-х.



И. Иткинд. Поэтесса Берта фон Зутнер. 1962.



Э. Бабад. Казахский вальс. 1975.



Э. Бабад. Хамарьяш и цветы. 1960.



Н. Гинзбург. Женщина в кресле. 1980-е.



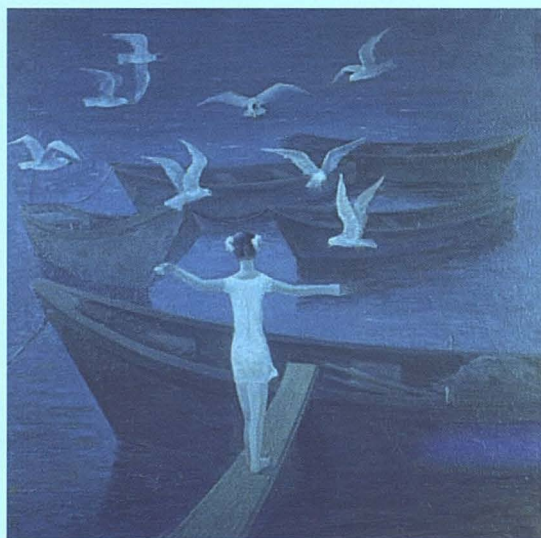
В. Кацев. Алматы. Зима в Медеу. 1980.



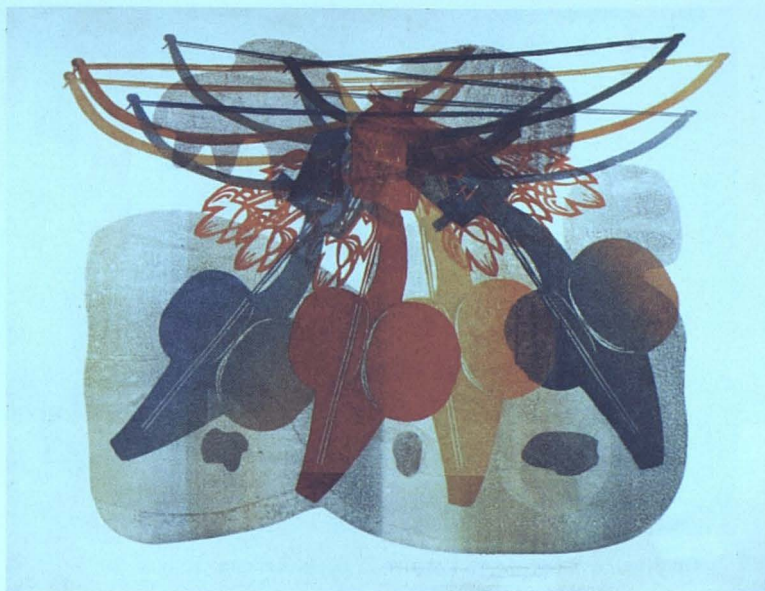
М. Рапопорт. В лодке. Бронза. 1984.



Ким Хен Нюн. После работы. 1958.



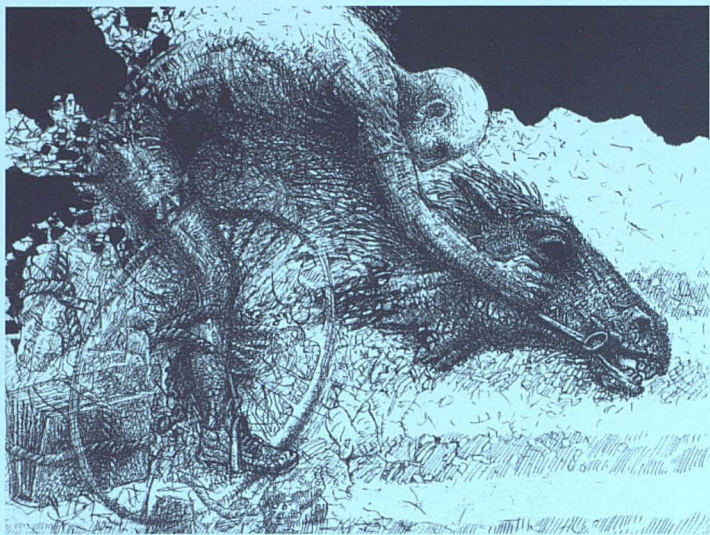
М. Ким. Чайки. 1979.



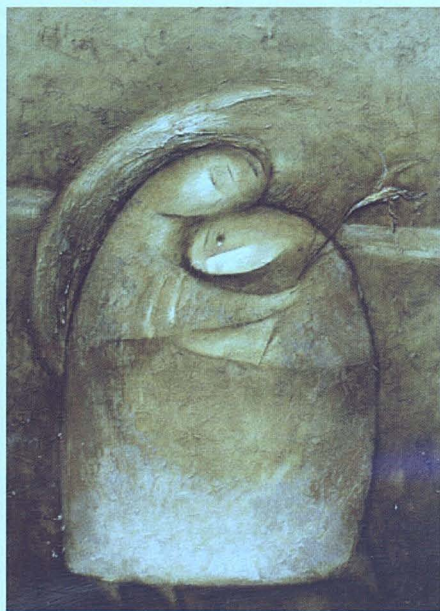
Б. Пак. Кылкобыз III. из серии Кинетический натюрморт. 1983.



С. Ким. Клетка. 1999.



Св. Ким. иллюстрации к книге С. Бердикулова «Гонка». 2003.



Е.Григорьян. Благовещение. 1995.



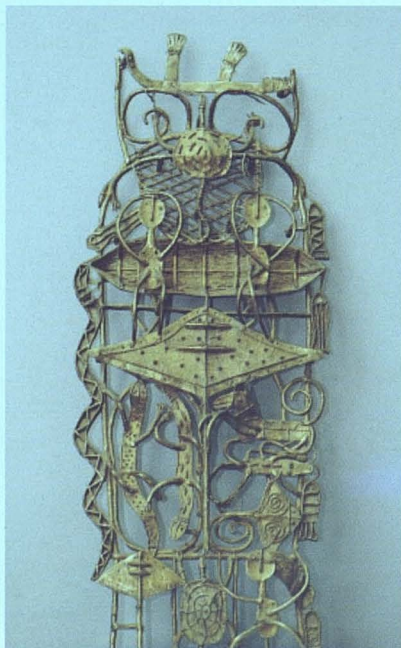
С. Саносян. Пейзаж Караганды. 1966.



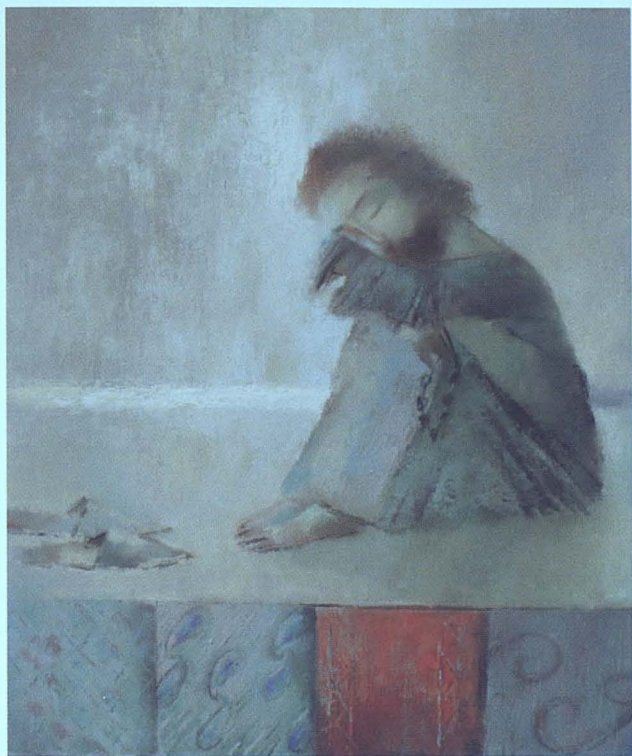
С. Саносян. Молодость целины. 1983.



Э. Казарян. Золотой город. шерсть, ткачество. 2001.



Э. Казарян. Белый остров. 2003.



В. Григорьян. Уединение. 2014.

Вёрстка и дизайн: Ивахнова Н.
Подписано в печать: 10.09.2014 г.
Формат: 60x84 1/16. Усл.п.л.: 33,8
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура «CharterITC».

Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Evo Press»,
ул. Макатаева, 129/1
тел.: 8 (727) 279 71 34, 352 82 02

