



«ҒЫЛЫМИ ҚАЗЫНА»

ИЗДАНА ПО ИНИЦИАТИВЕ  
МИНИСТЕРСТВА ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН



Общественный совет по целевой Программе  
«Ғылыми қазына»  
Министерства образования и науки Республики Казахстан

---

ЖУМАГУЛОВ Б.Т. – *председатель совета,*  
*Главный редактор, академик НАН РК*

Орынханов М.К. – *заместитель председателя*

Ыбырайым Н.М. – *ответственный секретарь*

Аяган Б.Г.

Абжанов Х.

Абусейтова М.К.

Байтанаев Б.А.

Еспаев С.С.

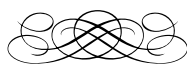
Калижанов У.К.

Малбаков М.М.

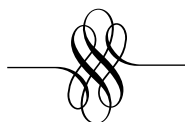
Шаукенова З.К.

КЛАССИЧЕСКИЕ  
ИССЛЕДОВАНИЯ

ТОМ 10



**ИЗБРАННОЕ.  
ИСКУССТВОЗНАНИЕ  
КАЗАХСТАНА**



Алматы 2012

УДК 821.512.122.0

ББК 83.3 (5 Каз)

И 32

**Целевая программа «Гылыми казына»**

**Члены секции «Фольклористика, литературоведение и искусствознание»:**

Калижанов У.К. (председатель), Алибекулы А. (заместитель председателя),  
Калиева А.К. (ответственный секретарь), Ананьева С.В., Азибаева Б.У.,  
Албеков Т., Елеукинов Ш.Р., Ергалиева Р.А., Исмакова А.С., Кузембай С.А.,  
Кирабаев С.С., Конаев Д.А., Косанов С.К., Корабай С.С., Мукан А.О.

**Том рекомендован к изданию Ученым советом Института литературы  
и искусства им. М.О. Ауэзова МОН РК**

**Том подготовлен к изданию:**

Ергалиева Р.А. (ответственный редактор), Каргабекова Р.И. (ответственная за  
выпуск), Шарипова Д.С., Аксакалова Ж.А. (составители).

**Рецензенты:**

Ананьева С.В. – кандидат филологических наук, доцент  
Жумасейтова Г.Т. – кандидат искусствоведения, доцент

**И 32 Классические исследования:** Многотомник. – Алматы: «Әдебиет әлемі», 2012.  
Т. 10: «Избранное. Искусствознание Казахстана». – 392 с.

**ISBN 978-601-7414-11-5**

В представленной вниманию читателей книге «Избранное. Искусствознание Казахстана» собраны статьи и монографии известных ученых, представляющие разные вехи казахского искусствознания, в том числе статьи Е.Шнейдера «Казахская орнаментика», Е.Микульской «Абылхан Кастеев», «Портрет», А.Жубанова «Бейнелеу өнері туралы кейбір ойлар», Н.Б.Нурмухаммедова «Искусство Казахстана», И.Рыбаковой «Нагимбек Нурмухаммедов», «Живопись», Е.Вандровской «Канафия Тельжанов», У.Джанибекова «Культура казахского ремесла». Их труды отражают разные научные направления и специфические жанры искусствознания, разные этапы развития отечественной искусствоведческой мысли. Собранные в хронологическом порядке научные материалы отражают своеобразие искусствоведческих методов и интерпретационных подходов каждого автора и общую динамику развития искусствоведческой науки Казахстана.

УДК 821.512.122.0

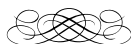
ББК 83.3 (5Каз)

ISBN 978-601-7414-11-5 (Т.10)

© Институт литературы и искусства  
имени М.О.Ауэзова, 2012.

ISBN 978-601-7414-00-9

© Издательство «Әдебиет әлемі», дизайн, 2012.



## ПРЕДИСЛОВИЕ

### Из истории искусствознания Казахстана

Искусствознание Казахстана достаточно молодо, но за короткий период своего существования им накоплен огромный опыт исследования и интерпретации казахского изобразительного искусства. Актуальность изучения отечественного искусствознания как важной составной части гуманитарной науки Казахстана с момента зарождения критической мысли до настоящего времени стало причиной включения искусствоведческой проблематики в инициированный Министерством образования и науки Республики Казахстан проект «Гылыми казына».

Настоящая книга «Избранное. Искусствознание Казахстана». В целом в запланированные издания войдут наиболее ценные исследования живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и архитектуры Казахстана. Задачей исследователей стало максимально полное воссоздание картины развития отечественной искусствоведческой мысли в её динамике и эволюции на материале вновь публикуемых статей и монографий. Вошедшие в книгу труды авторитетных и известных ученых представляют разные вехи казахского искусствознания. Принцип отбора авторов определялся значимостью их исследований для казахского искусствознания, новизной своевременных исследовательских подходов, важностью описанных памятников для истории культуры Казахстана, степенью воздействия на пути развития истории казахского искусства и искусствознания.

Как это часто бывает, многие тенденции развития науки, общая проблематика гуманитарной, и в том числе искусствоведческой мысли неотделимы от социально-исторических условий. Формирование основных направлений искусствознания определялось становлением самого изобразительного искусства, идеологическими факторами, изменениями в отражении и понимании казахскими художниками окружающей жизни и задач искусства. Искусствоведение Казахстана всегда было органичной частью как изобразительного искусства, так и культуры страны в целом.

Искусствоведение Казахстана помимо общей динамики развития, согласующейся с этапами развития изобразительного искусства можно дифференцировать по сферам научных интересов исследователей и жанровым характеристикам самих искусствоведческих трудов. В данном томе представлены две наиболее крупные ветви искусствоведения - труды, посвященные исследованию традиционного казахского декоративно-прикладного искусства, и работы, осмысляющие самобытность и особенности изобразительного искусства Казахстана.

Что касается жанровой палитры сборника, в интересах читателя она также представлена достаточно разнообразно: от монографических статей об искусстве отдельных художников до монографий по теории творческого метода; от исследований семантики казахского орнамента до работ, рассматривающих специфику конкретных жанров живописи.

Оживить интерес современной молодежи, культурной общественности к увлекательной сфере изобразительного искусства и искусствоведения, полной удивительных творческих открытий, уникальных художественных и научных концепций, также входило в задачу настоящего издания.

Вернемся к истории развития искусствоведческой науки. Её начало было положено статьями искусствоведов или журналистов в периодической печати, вступительными статьями к буклетам и каталогам первых художественных выставок в Казахстане. Начальный период советской власти, победа социалистического реализма, годы войны, хрущевская оттепель, перестройка, независимость - все это нашло отражение в творческих судьбах художников и отечественном искусствоведении.

Вышедшее в 1932 г. постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» оказало свое влияние на развитие гуманитарных наук, в том числе искусствоведения. В 1933 году создан Оргкомитет Союза Художников Казахстана, в 1940 году состоялся первый съезд Союза Художников Казахстана. Объединение творческих сил привело к заметному подъему и в области искусствоведения. Сектор искусствоведения, включавший специалистов по изобразительному искусству, музыковедению и театроведению, под руководством известного деятеля казахской культуры, академика А.К.Жубанова был открыт в сложное военное время при Президиуме АН Казахской ССР. В 1953 году в Институте языка и литературы (с 1961 г. Институт литературы и искусства им. М.О.Ауэзова) открыт отдел искусствоведения, в состав которого вошли



ведущие специалисты этого периода - Е.Вандровская, М.Габитова, Е.Микульская, И.Рыбакова, Г.Сарыкулова. С этого момента развитие казахского искусствознания приняло поступательный характер, искусствоведческие труды последовательно расширяли свою проблематику, охватывали все больше видов и жанров современного исследователям изобразительного искусства. С 1952 года заведующим отдела стал доктор искусствоведения, член-корреспондент АН Казахской ССР Б.Г.Ерзакович. В 1956 году опубликована одна из первых монографий о творчестве основоположника казахского профессионального изобразительного искусства живописца Абылхана Кастеева, автор Е.Микульская.

Под редакцией Б.Г.Ерзаковича вышло в свет одно из первых серьезных исследований, ставящих задачу обобщения особенностей формирования изобразительного искусства Казахстана - «Изобразительное искусство Казахстана» (1963). В нем были прослежены история зарождения и развития различных жанров изобразительного искусства в Казахстане с 1917 по 1960 годы, проанализированы основные работы художников, приведены ранее неизвестные биографические данные о мастерах, а на примере декоративно-прикладного искусства рассмотрен современный казахский орнамент.

Искусствознание Казахстана постепенно набирало силы и формировало свои направления развития, последовательно накапливался научный опыт и складывалось разнообразие научно-исследовательских подходов и методологий.

Представленная вниманию читателей книга «Избранное. Искусствознание Казахстана» отражает многие моменты становления и ускоренного развития искусствоведческой мысли нашей страны. В ней собраны статьи и монографии ведущих ученых Казахстана, расположенные в хронологическом порядке: Е.Шнейдер «Казахская орнаментика» (1927), Е.Микульская «Абылхан Кастеев» (1956), А.Жубанов «Бейнелеу өнері туралы кейбір ойлар» (1959), Е.Микульская «Портрет» (1963), Н.Б.Нурмухаммедов «Искусство Казахстана» (1970), И.Рыбакова «Нагимбек Нурмухаммедов» (1972), Е.Вандровская «Канафия Тельжанов» (1973), И.Рыбакова «Живопись» (1977). У.Джанибеков «Культура казахского ремесла» (1982).

Сжато представив историю развития искусствознания Казахстана в материалах этой книги, мы хотели бы наглядно показать вклад исследователей, искусствоведов в научное осмысление традиционного декоративно-прикладного и изобразительного искусства Казахстана.

Ниже последовательно представлены краткие сведения из жизни, обзор научного творчества избранных исследователей.

Шнейдер Евгений Робертович (1897-1937), «КАЗАКСКАЯ ОРНАМЕНТИКА». Востоковед, этнограф, лингвист, специалист по духовной культуре удэгейцев и других народностей Приамурья и Приморья. Родился в Красноярске. В 1916 г. с отличием окончил Красноярскую мужскую гимназию. Окончил Томский университет, где под руководством известного сибирского археолога С.А.Теплоухова неоднократно бывал в экспедициях по изучению древних культур коренного населения Минусинского края, собрал коллекции предметов времени енисейского палеолита и неолита, сделал зарисовки жилищ, одежды, орудий труда, вышивок, шаманских атрибутов.

В 1924 году окончил археологическое отделение ФОН ЛГУ. До 1925 года являлся сотрудником этнографического отдела Государственного Русского музея; работал в экспедициях в Минусинском крае (1924-25), Казахстане (1926), в низовьях Амура у самагиров и негидальцев (1927). В 1927 в составе Амурско-Уссурийской экспедиции Русского музея руководил отрядом по изучению удэгейцев. С тех пор посвятил свою деятельность главным образом изучению удэгейцев, разбросанно живущих в Уссурийской тайге. В 1927 в низовьях Амура экспедиция Шнейдера собрала свыше 1 тыс. предметов по материальной и духовной культуре самагиров и негидальцев, которые стали основой одной из лучших в России коллекций Государственного музея этнографии. В 1928 в составе Амурско-Уссурийской экспедиции Шнейдер изучал культуру и язык удэгейцев. В 1929 самостоятельно подготовил крупную музейную экспозицию «Искусство народностей Сибири», в которой представил собранные им коллекции по художественной обработке удэгейцами рыбьей кожи, бересты, меха, дерева, металла, а также материалы сибирской и казахстанской экспедиций. С 1932 старший научный сотрудник лингвистической секции Научно-исследовательской ассоциации Института народов Севера, где занимался созданием удэгейской письменности. Преподавал на географическом факультете ЛГУ. Арестован в 1937. В 1932-1937 гг. Шнейдер впервые написал и опубликовал 3 учебника удэгейского языка и 6 пособий для учителей, работающих среди удэгейцев, подготовил к изданию сборник удэгейских сказок, словарь и грамматику удэгейского языка. В 1937 по ложному доносу был арестован и погиб в тюрьме НКВД.

Микульская Елена Георгиевна (Готшальковна) (1922-2005), «АБЫЛХАН КАСТЕЕВ». «ПОРТРЕТ». Искусствовед, одна из





основоположников искусствознания Казахстана. В 1950-ые годы - активный участник художественной жизни Алматы, выступает с критическими, часто резкими, но обоснованными докладами на всех творческих заседаниях и обсуждениях выставок в Союзе художников Казахстана, публикуется во всесоюзной (журнал «Искусство») и республиканской печати («Казахстанская правда», «Огни Алатау», «Вечерняя Алма-Ата»). В трудах Микульской происходит переход от обзорных статей, которыми характеризуются период 1940-х годов, к усилению научности критического анализа. Несмотря на политизацию и идеологизацию советской художественной критики Микульская остается верна классической методологии искусствоведческой науки, основанной на полноценном формальном анализе произведений, обзоре биографических фактов и стремлении раскрыть динамику развития живописной и скульптурной школ Казахстана.

Жұбанов Акрап Құдайбергенұлы (1928-2007), «БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ТУРАЛЫ КЕЙБІР ОЙЛАР». Суретші, Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қайраткері (1989). Ақтобе облысының Жұрын ауылында дүниеге келген. 1947 жылы Алматы театр және көркемсурет училищесін бітіріп, 1949-1952 жылдары Петропавл педагог училищесінде мұғалім болып орналасты. Ленинград (қазіргі Санкт-Петербург) жоғарғы көркем-кәсіби училищесін 1958 жылы аяқтады. 1958-1963 жылдары М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының кіші ғылыми қызметкері болып жұмыс істеп, 1959-1960 жылдары Қазақстан Суретшілер одағының шығармашылық секциясы бастығының орынбасары, 1960 - 1962 жылдары Қазақстанның Жергілікті өнеркәсіп министрлігінің бас суретшісі болды.

Көп жылдар бойы (1963-82, 1984-92) Алматы көркемсурет училищесінің директоры қызметтерін атқарды. 1982 - 84 жылдары Алматы қалалық атқару комитетінің Бас архитектура-жобалау басқармасында бас суретшісі, 1992 жылдан зейнет демалысына шықты. Жұбанов Акрап Құдайбергенұлы - Қазақстанның «Атакент» іскерлік-ынтымақтастық орталығының «Қазақстан» (1959), «Жеңіл өнеркәсіп» (1960), «Қазақстанның ауыр өнеркәсібі» (1966-67) павильондарын, Алматыдағы геология музейін (1968) безендіру жобасы авторларының бірі.

Нагим-Бек Нурмухаммедов (1924-1986), «ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА». Живописец, член Союза художников СССР, Народный художник Казахской ССР, кандидат искусствоведения, лауреат Государственной премии Казахской ССР. Необычайно многообразно и масштабно творчество Н.Нурмухаммедова, постоянного участника

республиканских и зарубежных художественных выставок с 1941 года. Родился в местечке Сайтанды Семипалатинской (ныне Павлодарской области, Баянаульской район) в 1924 году. Отец будущего художника - народный учитель - был образованным человеком, знал несколько языков, собирал древние рукописи. Он умер, когда сыну не было и семи лет. Мальчик воспитывался в детском доме сначала в Новосибирске, затем в Алма-Ате. В 1953 году Н.Нурмухаммедов закончил в Петербурге художественный институт им.И.Е.Репина и аспирантуру Академии художеств по мастерской А.Герасимова. Широко известен как живописец, автора ряда значимых работ в жанре тематической картины и пейзажа. Много времени уделял портретному творчеству. Им созданы портреты Абая Кунанбаева, Абылхана Кастеева, Сапаргали Бегалина, Токаша Бокина, Малика Габдулина, Тимура Бегельдинова.

Значимым вкладом в культуру Казахстана является искусствоведческая деятельность Нурмухаммедова. Исследования художника и искусствоведа отличают основательность, тщательность описания памятников, вдумчивый формальный анализ композиционно-колористического строя, великолепный подбор иллюстративного материала. Он первым стал описывать памятники зодчества и прикладного искусства с точки зрения эстетического наполнения, выявляя не функциональность, а гармонию художественных компонентов. Решение актуальных задач культуры с 1960-х годов дается теперь в форме отдельной статьи - злободневной, написанной по горячим следам факта, способной быстро откликнуться на каждое значительное событие в искусстве, вмешаться в художественную практику, воздействовать на нее. Авторитет Нурмухаммедова-критика являлся неоспоримым. Для художников его печатное одобрение играло роль ничуть не меньшую, чем академический диплом, а его рекомендации заставляли даже крупных мастеров всерьез задумываться над путями творчества.

Рыбакова Инна Александровна (г.р.1927), «НАГИМБЕК НУРМУХАММЕДОВ», «ЖИВОПИСЬ». Родилась в г.Меленки Ивановской области. В 1950 году окончила Московский государственный университет. В Казахстан приехала со своим мужем Андреем Дячкиным, ставшим одним из известных казахстанских графиков.

И.А.Рыбакова - кандидат искусствоведения одна из первых, защитивших кандидатскую диссертацию на материале изобразительного искусства Казахстана. Тема её кандидатской



диссертации, защищенной в 1967 году в Москве в Академии Художеств СССР, «Живопись советского Казахстана». Согласно принятой идеологической схеме диссертационное исследование И.А.Рыбаковой строится главным образом на принципе выявления единых тенденций советского искусства и на идее вовлечения Казахстана в русло общего культурного развития СССР. При этом в её работе уделено серьезное внимание важным проблемам развития станковой живописи на материале живописи Казахстана, проблемам жанровой специфики тематической картины, портрета и пейзажа, а также творчеству таких значимых для Казахстана художников как Н.Г.Хлудов, А.Кастеев, А.Исмаилов, Х. и К.Ходжиковы, А.Риттих, Л.Леонтьев, А.Черкасский и другие. Искусствоведческий метод И.А.Рыбаковой отличает кропотливое внимание к исследуемому художественному тексту, хорошее знание биографии художников, понимание самобытности и уникальности творческой манеры каждого, умение выйти через анализ творчества отдельного художника на более широкий уровень теоретических проблем колорита, композиции, жанра.

Вандровская Елена Борисовна (1922-2002), «КАНАФИЯ ТЕЛЬЖАНОВ». Искусствовед, заведующий отделом Государственной художественной галереи имени Т.Г.Шевченко (в настоящее время ГМИ РК им.А.Кастеева). Школьное образование получила в городе Харбине (Китай), где была довольно многочисленная русская колония. Там закончила русскую школу «Юные друзья Иисуса Христа» под патронажем Международного Красного Креста, где преподавали блистательные педагоги, представители русской интеллигенции. Полученные тогда знания пригодились ей на всю жизнь. В 1957 году окончила искусствоведческое отделение Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Репина (ныне Санкт-Петербургская Академия Художеств). Стоит у истоков формирования богатейшей коллекции ГМИ РК. С 1956 по 1984 годы преподавала историю искусств в Алма-Атинском художественном училище.

Наследие Е.Вандровской весьма внушительно. Оно совмещает публикации о музейной коллекции ГМИК, критические характеристики выставок, ценные наблюдения о смене художественных поколений, и, наконец, монографии о наиболее ярких мастерах изобразительного искусства Казахстана. Научно-критическая деятельность Е.Вандровской всегда сопрягалась с просветительской деятельностью, желанием раскрыть перед читателями всю палитру богатейшей культуры Казахстана. Количество сносок, множество отвлечений от основной темы, биографические

сведения, разбор идейных предпочтений мастеров и постановка общих проблем творчества, интерес к социальным и идеологическим аспектам были призваны дать исчерпывающую информацию о творчестве художников. Вандровская последовательно отстаивала свою позицию критика, который стремится установить неразрывную связь искусства с жизнью, с запросами живой современности. Отсюда ее неослабевающий интерес ко всему новому в искусстве, к борьбе школ, течений и направлений, интерес к молодым мастерам. В монографиях о живописцах Казахстана она продолжает оставаться музейным работником, знатоком, который шаг за шагом приближает зрителя к пониманию искусства. Вандровская как «живой свидетель» становления живописной школы Казахстана стремилась запечатлеть каждый интересный факт бурного процесса, происходящего в эти годы в казахском искусстве.

Джанибеков Узбекали Джанибекович (1931-1998), «КУЛЬТУРА КАЗАХСКОГО РЕМЕСЛА». В 1952 году окончил КазПИ им. Абая. Педагог, ученый, этнограф-публицист. С 1955 инструктор Келесского РК ЛКСМ Казахстана, секретарь по пропаганде и агитации, с 1961 - 1-й секретарь. ЦК ЛКСМ Казахстана, с 1970 секретарь Тургайского ОК КП Казахстана, 1977-1984 заместитель министра культуры Казахской ССР. С 1987 министр культуры Казахской ССР, 1988-1991 секретарь ЦК КП Казахстана. С начала 1990-х гг. председатель Правления общества по сохранению историко-культурного наследия «Аркас». Делегат XIX конференции КПСС.

Научно-популярные труды известного ученого, выдающегося этнографа явились базовыми исследованиями в области истории и материальной культуры казахского народа. Они знакомят читателя с основными традиционными видами казахского ремесла, которые рассматриваются в тесной связи с историей и этнографией. В нем удачно сочетались черты ученого-историка, этнографа, искусствоведа и педагога, отдавшего всего себя возрождению казахской культуры, языка, традиций и обычаев народа. У.Джанибеков вложил неоценимый вклад в восстановление архитектурных памятников республики, их реставрации, среди которых мавзолей Ходжи Ахмета Ясави, историко-архитектурные памятники - Жаркентская мечеть, мавзолей Карахана, Айша-биби, Бабаджа-хатун в Жамбылской области и многие другие. Узбекали Джанибеков в своих исследованиях дал реконструкцию многих сторон традиционной культуры казахов. Ему причисляют возрождение айтуса акынов, также он научно доказал, что танцевальной культуре казахам были не чужды групповые мужские



пляски, близкие к турецкому стилю хороводов. Ученый способствовал изданию произведений Ахмета Байтурсынова, Магжана Жумабаева, Шакарима Кудайбердиева. Благодаря его поддержке и пристальному вниманию к сохранению исторического наследия во многих областях Казахстана были открыты этнографические музеи, в которых сегодня широко представлены предметы кочевого быта, национальная одежда, музыкальные инструменты казахов.

Для коллектива авторов - сотрудников отдела изобразительного искусства Р.А.Ергалиевой, Д.С.Шариповой, Р.И.Каргабековой, работавших над составлением текстов данного тома, написанием научных комментариев и биографических очерков, составлением списков краткого информационного указателя важно было представить фундаментальное переиздание классических искусствоведческих трудов, где выражены мнения разных исследователей изобразительного искусства, объединены порой полярные взгляды и суждения. В таком, разностороннем, многогранном обмене мнений и представлений об искусстве Казахстана может быть воссоздана подлинная, полная удивительных событий и творческих открытий картина художественной жизни нашей страны.



Е.Шнейдер

## КАЗАКСКАЯ ОРНАМЕНТИКА

Различные стороны быта народов нашей огромной территории в русской этнографической литературе освещены далеко не равномерно. Одни из них разработаны более подробно, другие требуют новых углубленных исследований. Особенно не посчастливилось народному искусству. Если не считать «среднеазиатские ковровые изделия», изучение которых все же привлекло немало русских и иностранных исследователей, то другие виды орнаментального искусства других народов (за немногими исключениями) в лучшем случае послужили материалом для заграничных изданий альбомного характера.

Тем не менее, искусство, особенно орнаментальное, как этнологический материал, заслуживает такого же внимания, как язык, фольклор и материальная культура.

Орнаментика - явление биологическое. Она живет в течение многих столетий и, размножаясь, оставляет многочисленное потомство. В орнаментальных системах, как в биологических сообществах, можно встретить формы чистые и метисованные, некоторые из них скоропроходящи, другие устойчивы и живут не одно столетие, претерпевая нормальную эволюцию.

Именно, благодаря всем этим свойствам, а также глубочайшей традиционности, орнаментика является прекрасным материалом для установления внутренних законов развития искусства и для выяснения происхождения или культурных взаимоотношений этнических групп. Решение вопроса о возникновении и формировании тех или иных орнаментальных систем неизбежно требует применения сравнительного метода. Он должен быть направлен на изучение современного искусства отдельных племен внутри одной этнической группировки, на искусство разных этнических групп и на орнаментику древности. Это углубление во времени, часто очень значительное, должно тем самым включить в поле нашего зрения древние культуры старого и нового света.

Применение сравнительного метода значительно облегчается



тогда, когда отдельные орнаментальные системы приведены в известный порядок, т. е. проделана основная необходимейшая работа - анализ и классификация элементов. К сожалению, для искусства народов СССР, да и для Западной Европы и внеевропейских стран этого почти нет. Отсюда и вытекают огромные трудности, которые не могут быть преодолены усилиями отдельных лиц.

Интерес к народному искусству, развившийся за последнее время у нас и за границей, заставляет, однако, думать, что ближайшие годы дадут науке о народном искусстве специальные методы, приведут в порядок огромные материалы и тем самым приоткроют туманные области народного творчества.

Естественно, что в настоящем очерке, в силу указанных выше причин, может быть сделана только попытка решения некоторых вопросов, или, вернее, только поставлены вехи по пути их решения. Фактический материал очерка далеко не полон и требует еще многократных детальных обследований.

Технические приемы. Валяние узорных кошм, войлочная инкрустация, аппликация, вышивка, плетение циновок, ткачество, резьба по камню, дереву и кости и, наконец, ювелирное дело, - вот те виды художественной деятельности, на которые казаки направили свой творческий импульс. Первые шесть исполняются исключительно женщинами, остальные мужчинами.

Какие из указанных способов орнаментации наиболее древни, решить сейчас трудно. Очень возможно, что к ним нужно отнести в первую очередь инкрустацию, происхождение которой, вероятно, восходит еще ко времени употребления мехов, как главного материала для одежды и жилища, затем аппликацию и резьбу<sup>1</sup> и, наконец, на самое последнее место должны быть поставлены вышивка и ткачество.

Вваливание узора. Самым простым и наименее кропотливым способом орнаментации у казаков нужно считать вваливание узора при изготовлении кошм. Оно производится следующим образом. Овечья шерсть раскладывается на какой-либо подстилке, и несколько женщин, сидя вокруг, взбивают ее ударами прутьев или палочек (*сабай*)\*, что заменяет собой расчесывание. После этого шерсть раскладывается ровным слоем на циновке из чия, смачивается горячей водой, скатывается вместе с циновкой в цилиндрический сверток, и затем двое при помощи веревок, обвязанных вокруг него,

<sup>1</sup> Р.Каруц. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. Стр.144,наиболее древним способом считает резьбу по дереву; Дудин (Киргизский орнамент. «Восток», кн.5, 1925. Гос.изд. Ленинград, стр. 166)- вообще, различные способы украшения войлока.



тянут сверток по степи, а остальные толкают его ногами. Если желают нанести узор, то полуготовый войлок снова растилают на земле, и по нему выкладывается из окрашенной шерсти нужный рисунок. Войлок поливается горячей водой, свертывается и снова совершается такая же процедура. Для окончательного скатывания войлок свертывается без циновки и валяние производится уже кистью и предплечьем руки с неоднократным смачиванием. Время, потребное для изготовления такого войлока (*текемет*) средних размеров (2 x 2 м) при работе 4-х или 5-ти женщин едва ли превышает 3 - 4 часа.

Во время поездки истекшего года, у казаков Актюбинской губернии нам удалось видеть подобные узоры только розового, кирпично-красного и естественно черного или коричневого цветов, но С.М. Дудин<sup>1</sup>, работавший среди турецких народностей очень продолжительное время, указывает еще на применение серовато-синего, серо-зеленого, оранжевого и желтого.

Аппликация. Другой способ украшения кошм - аппликация. Узор вырезается из материи, для чего иногда предварительно делается бумажный трафарет. И основной узор, и фоновый рисунок, получившийся в результате вырезывания первого из квадратного или треугольного куса или, наконец, полосы материи - оба как самостоятельные орнаментальные мотивы - нашиваются на кошму или на материю другого цвета. Для этой цели «по краю узора прокладывается два шнурка, состоящие каждый из двух скрученных нитей. Редкими, перпендикулярными направлению контура, стежками они прихватываются вместе с материей к войлоку. Что касается больших кошм, служащих для покрытия пола, завешивания стен кибитки с внутренней стороны, а часто и двери, то не только стиль, но и орнаментальные фигуры в обеих рассмотренных техниках тождественны. Преобладает мотив крестовины с волютами и иногда ромб с крючками. На мелких войлочных работах, т. е. на футлярах сундуков и суммах, аппликация иного вида. Здесь, наряду с предыдущим мотивом, очень часто можно встретить образования растительного характера. Аппликация больших кошм обычно из кумача или далембы красного и синего цветов, на мелких же употребляется сукно, бархат и шелк, тональность которых гораздо более разнообразна.

Инкрустация из кошм. Сшивание узорных кошм из кусков разного цвета, так наз. «сырмак» (сырмак) или «сырдамал» видеть не удалось,

<sup>1</sup> Киргизский орнамент. «Восток», 1925 г., кн.5, гос.изд.Ленинград, стр.167.

\* Здесь и далее в тексте в скобках указаны термины декоративно-прикладного искусства на казахском языке.





как не пришлось видеть и самых предметов, изготовленных подобным образом.

Вышивка. В посещенном районе вышивки распространены очень слабо. Их изредка можно видеть на мужских головных платках, футлярах сундуков и на подолах женских рубаш; способ исполнения - тамбурный шов. Вообще же в пределах Казакстана вышивка цветными нитками очень распространена и встречается на самых разнообразных предметах одежды, домашнего обихода, пополах, покрывалах и проч. Главные технические приемы - тамбурный шов, гладь и нашивание рядом двух плетеных (каждый из 2-х нитей) шнурков, которые и образуют нужный узор. Этот прием дает впечатление настолько близкое к впечатлению, получаемому от тамбура, что оба очень легко могут быть смешаны друг с другом. С.М.Дудин упоминает еще о способе вышивания крестиком и считает его заимствованием от русских, что вполне вероятно. Мотивы вышивок частью носят тот же характер, что и узоры на кошмах, с той лишь разницей, что здесь они в большинстве случаев разрастаются, пускают новые отростки и, благодаря этому, приобретают большее сходство с растительной орнаментикой, частью же тождественны с узбекским и киргизским, что явно выдает их происхождение.

Пожалуй, к вышивке же можно отнести простегивание кошм продольными стежками, образующими довольно однообразные узоры спирального и меандрового типа, хотя подобная техника дает скорее рельефное изменение плоскости, чем использует ее для графических целей, так как часто нитка того же тона, как и фон. Местами применения этой техники служат войлочные футляры для сундуков, наружная сторона кошечной двери и сумы для хранения и перевозки домашней утвари.

Плетение циновок. Циновки из чия, облегающие собой *кереге* с наружной стороны, а также внутреннюю сторону дверной завесы, изготавливаются из стеблей этого растения, засохшего на корню. Стебель чия, каждый в отдельности, обматывается волокнами, окрашенной в разные цвета непряденной шерсти (редко шелком) таким образом, чтобы в результате их соединения при помощи шнурков получить цельное полотнище с цветным узором.

Довольно однообразный орнаментальный сюжет этих циновок, по большей части, сводится к фигурам квадратов и ромбов с крючками.

Как на особенность стиля можно указать на угловатость или геометричность форм рисунка.

Тканье. Предметы узорного тканья собственной работы, если

считать и наиболее примитивные его виды, распространены повсеместно, однако далеко не все женщины занимаются подобной работой. Обыкновенно на аул приходится лишь одна-две мастерицы, а часто не оказывается и совсем.

Можно указать на три типа узорного тканья, находящего себе применение в изготовлении широких полос, служащих для стягивания кереге *баскур* (басқұр) и для укрепления кошм, покрывающих купол кибитки - *туурлык* - *бау*, *узук-бау* и пр. (тұырлық-бау, үзік-бау). Все они натягиваются внутри кибитки, узором внутрь, что придает ей очень живописный и парадный вид.

Ткацкий станок очень прост. Его краткое описание необходимо для характеристики различных видов техники, применяемой казаками. Основа состоит из бесконечной, туго натянутой ленты, лежащей при тканье горизонтально. В ее передний конец продернута палка, притянутая веревкой к вбитым в землю кольшкам, задний же конец просто задевается за вертикально вбитый кол. Чтобы основа не путалась, лежала горизонтально и сохраняла свою постоянную ширину, ее нити отдельными пучками прихватываются шнурком к палочке *серу ағаш* (серу ағаш). За ней, ближе к передней части, нити основы разделяются бердом (*адарғы*) так, что нечетные нити идут поверх него, четные под низ. Далее эти последние поднимаются вверх, проходя между нечетными нитями, и в таком положении удерживаются петлями нитченки *кузеу ағаш* (күзеу ағаш), которая висит на шнурке, прикрепленном, обычно, к упругому деревянному треножнику *мое ағаш* (мөйі ағаш). Таким образом, получается первый зев; он изображен на рисунке.

Второй зев образуется следующим образом. Резким движением ударяют бердом в петли нитченки и поворачивают его вокруг горизонтальной оси на 90°. При таком положении берда нечетные нити, проходя между петлями нитченки, оказываются выше четных и, следовательно, образуют второй зев. Чтобы удержать их в таком положении, в образовавшийся зев вставляется деревянный нож *кылыш* (*қылыш*) или второе переднее бердо.

Простейший способ тканья состоит в том, что цветные, не крученые нити, продергиваются между теми нитями основы, которые в данный момент находятся наверху. Это достигается с помощью плоской палочки, на которую поочередно нанизывают нити основы так, что одна идет поверх нее, следующая же под низ. В этот вновь образовавшийся - назовем его - малый зев и продевается, просто рукой, цветная нить. Обычно она не занимает всей ширины основы,



так как рисунок требует нитей другого цвета. Таким образом, нить утка, составляющего узор, не цельная, но из нескольких отрезков разного цвета.

Когда ряд выложен, в большой зев продергивается одноцветная нить бесконечного утка и зев меняется. Затем ударами *кльши* уплотняют поперечные нити и далее продолжается то же самое.

В рассмотренном способе узор образовался из цветных нитей утка, при следующем как раз наоборот - узор создают цветные нити основы. В этом случае четные нити, проходящие через петли ниточки, одного цвета; нити же нечетные, образующие нижнюю сторону зева, другого цвета. Для получения узора, ткачиха, с помощью той же палочки, что и в первом случае, отделяет в верхней части зева нужное число нитей, в образовавшийся малый зев пропускает уток, меняет главный зев и прибавляет при помощи *кльши*. Теперь наверху находятся нити другого цвета, и здесь поступают также.

Третий способ дает стриженный узор коврового характера. Нити основы здесь, одного, обычно кремового цвета. Узор создается цветными узелками, укрепляемыми на нитях верхней части зева. Каждый узелок охватывает две нити основы<sup>1</sup>.

Когда ряд пройден, концы узелков обрезаются, что создает ворс. После этого в большой зев продергивается уток, меняют зев, прибавляют при помощи *кльши* и снова повторяют то же самое.

Тканье узких тесем производится с помощью прибора из 4-х дощечек. К сожалению, его не пришлось встретить в посещенном нами районе, не удалось видеть также и способа сшивания, о котором упоминает Куфтин<sup>2</sup>.

Резьба по камню. Искусство резьбы по камню нашло себе применение в изготовлении надгробных памятников, представляющих собою четырехгранные столбы (25 - 30 см по стороне), достигающие нередко высоты 2-х или немного более метров. Обычно этот памятник ставится посредине одной из сторон глиняной ограды, окружающей могилу, вплотную у самой стенки. Встречаются кладбища, содержащие сотни памятников, поражающих своей прекрасной работой, великолепной композицией и колоритом. Их орнаментация настолько богата и разнообразна, настолько совершенна, что казалось бы должна занять видное место в наших музеях; однако, ни в музеях,

<sup>1</sup> См. Р.Карутц. Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке.стр.57.

<sup>2</sup> А.Куфтин. Киргиз-казаки. Этнологические очерки.2. Изд.центр Музея Народоведения. Москва. 1926,стр.26

ни в литературе этот вид искусства казаков совершенно почти не представлен.

Материалом для памятников служит белый известковый камень, вырубаемый прямо из массива месторождения. Тут же на месте, при помощи топора, ему придается вид четырехгранного бруса, и только после этого он перевозится в аул, где или в кибитке мастера, или недалеко от нее производится его дальнейшая обработка весьма примитивными инструментами.

Грани выравниваются теслом (*шепу-шот*), скобелем (*каргыш* - каргыш), и, наконец, рашпилем (*терпе*). Скульптурные части памятника, например, колонки, вырабатываются теми же инструментами и пилой (*ора*), сделанной из обыкновенного большого ножа. Когда грани гладко выглажены, накладывается бумажный или кожаный трафарет. Мастер, придерживая его левой рукой, правой, при помощи шила или резца *кырга* (*қырга*), наносит прорись. Фон узора выдалбливается ударами какого-нибудь легкого предмета по небольшому железному долотцу *кашау* (кашау), острие которого ставится слегка наклонно и всегда перпендикулярно орнаментальной ленте узора. Когда весь рисунок, таким образом, пройден, края и дно выемки аккуратно выравниваются резцом (*кырга*) или простым ножом *пшек* (*пышақ*).

В большинстве случаев плоско-рельефный узор раскрашивается в самые разнообразные цвета, для чего употребляются покупные сухие краски, разводимые на деревянном масле. Они растираются деревянным молотком или лопаточкой *калак* (калак), в каменной чашке *аяк-тас* (*аяқ-тас*). Раскраска производится самодельной кистью *калам* (калам) очень любопытного устройства.

Иногда вытесывается специальная подставка в виде уплощенного куба с квадратным отверстием в середине. Этим процесс изготовления памятника заканчивается.

Несмотря на мягкость материала, он довольно хорошо сопротивляется действию времени. Памятники, простоявшие даже более сотни лет, почти не утратили своего первоначального вида, исключая окраски.

Выделкой занимаются не только мастера профессионалы, но и любители. Нам неоднократно пришлось видеть казаков, делавших памятники впервые и, несмотря на это, их произведение было далеко не плохим. Трафареты передаются из рук в руки или снимаются со старых памятников. Нередко где-нибудь в Уральской области можно встретить трафарет, происходящий из Мангышлака; таким образом,



вряд ли можно будет наметить в будущем какие-либо географические группы орнаментальных мотивов<sup>1</sup>.

Резьба по дереву. Резьба по дереву имеет очень широкое распространение. Ею пользуются для украшения деревянных сундуков (*кебеже*), кроватей и их изголовьев, подставок для кумыса (*сабаяк*); украшают луку седла, музыкальные инструменты и другие мелкие вещи и, наконец, наибольшую площадь для узора дают створки и косяки дверей. Нередко резьба окрашивается. В пределах Актюбинского, Адаевского и Темирского уездов Актюбинской губернии удалось видеть четыре технических приема резьбы, это - контурная резьба, трехгранно-выемчатая, барельефная и, наконец, резьба, совершенно подобная резьбе по камню, где фон и орнамент одинаково плоски и только расположены в разных плоскостях. Желание видеть самую работу не увенчалось успехом и расспросы о том, кем сделана вещь, неизбежно приводили к ответу, что она куплена на ярмарке в городе или досталась от стариков, а кто делал - неизвестно.

В городе Темире на ярмарке нам удалось встретить резные вещи, кровати и двери, но их было всего две или три, очень плохой и грубой работы. Несколько других вещей того же назначения были покрыты вместо резьбы пятнами золотого и серебряного порошка. Там же, на ярмарке, имелось огромное количество *кереге*, *уык* (*уык*) и др. деревянных частей кибитки, изготавливаемых здесь же на месте почти исключительно казакскими татарами.

Таким образом, ни расспросы, ни наблюдения не дали ответа на вопрос, являются ли сами казаки авторами столь распространенной среди них резьбы. Судя по стилю орнаментации положительный ответ, конечно, наиболее вероятен. Можно предположить, что резьба по дереву, ранее бытовавшая в аулах, затем, перешла к городским ремесленникам, а теперь уже и здесь, как будто, прекращает свое существование.

Резьба по кости. Резьба по кости по содержанию орнаментальных сюжетов значительно проще резьбы по дереву. Здесь преобладают простейшие геометрические формы.

Технически эта работа сводится к вырезанию отдельных пластинок, иногда ажурных, набиваемых на украшаемые предметы, как-то: кровати, изголовья, подставки для сосудов с кумысом, музыкальные инструменты и проч.

<sup>1</sup> С.М.Дудин, знающий всю огромную территорию расселения казаков, говорит, что различия в орнаментальных сюжетах чрезвычайно незначительны. См. «Киргизский орнамент», стр.183.

Многие орнаментальные мотивы представляют собой подражание женским серебряным украшениям и носят соответствующие названия.

Все вещи с резной костью старинные, и, нужно думать, что и эта отрасль искусства, по крайней мере, в этом районе, уже умерла.

Работы по металлу. На долю казакских кузнецов или «серебряников» выпало изготовление очень разнообразного ассортимента предметов. Сюда нужно отнести металлические части снаряжения верховой лошади, стремяна, пряжки, удила, наконечники ремней и разнообразные женские серебряные украшения - серьги *сопак* (*сопак*), кольца *узюк* (*үзiк*), браслеты *билезик* (*білезік*), застежки *ылгек* (*ілгек*) и нагрудники.

Видеть инструментарий, а также изготовление вещей не удалось, ввиду большой редкости мастеров. Так, на протяжении 500 км нашего маршрута было получено достоверное сведение лишь об одном серебрянике, жившем в стороне от нашего пути. К сожалению, обстоятельства не позволили побывать там, и потому приходится ограничиться только краткими и поверхностными замечаниями.

Элементами орнаментации женских украшений являются почти исключительно простейшие геометрические формы, а именно: прямые линии, треугольники, квадраты, ромбы, кружки, состоящие из спирально закрученных мелких бугорков, симметрично расположенных по поверхности украшаемого предмета.

Отдельные привески на украшениях состоят из двух половинок с выбитым узором, где можно встретить, как простейшую геометрическую орнаментацию, так и стилизованные растительные мотивы. Резьба на женских украшениях встречается редко, зато орнаментация стремян, пряжек и наконечников ремней выполняется исключительно этим способом. Контур рисунка делается резной линией, а фон заполняется насечкой, состоящей из мелких черточек в форме полукругов или запятых. Как и в резьбе по дереву и камню, здесь снова встречается орнаментация растительного характера, т. е. листья, стилизованные растения и побеги

Стиль. Стиль казакской орнаментики очень хорошо разобран в вышеупомянутой работе С.М.Дудина. Не останавливаясь на вопросе о происхождении и эволюции орнаментальных мотивов, он отмечает четыре характерные особенности казакской орнаментики:

а) Тенденция сохранить равенство различно окрашенных площадей - фона и орнамента.

б) Приспособление орнаментальных мотивов к получению



тождественного им по рисунку фона (особенно в аппликации) для его самостоятельного использования.

с) Большее предпочтение симметрии по вертикальной оси, чем симметрии по оси горизонтальной или двусосной и, наконец,

d) Ограниченность красочной гаммы немногими тонами.

Что касается гаммы тонов, то она очень бедна в изделиях из войлока и дерева, но довольно разнообразна в орнаментировке памятников, вышивках и тканых полосах (исключая полос с узором, образуемым продольными нитями).

Здесь, по-видимому, за последние 20 лет произошла перемена в сторону увеличения гаммы за счет покупных красок, и нужно сказать, не всегда в лучшую сторону.

Если надгробные памятники, в большинстве, дают благородную гамму тонов, то тканые полосы часто пестрят дисгармоничными сочетаниями.

Что касается смысла или значения орнаментальных элементов, то, по-видимому, без тщательной стилистической проверки нельзя полагаться на те объяснения, которые дают сами казаки в своих названиях тем или иным мотивам.

Удалось слышать следующие названия:

**Кошкар мюс** (*қошқар мүйіз*) - бараний рог, концы и крайние поперечины

**Снар мюс** (*сыңар мүйіз*)- сломанный рог

**Сопак** (*сопақ*) - сережка

**Агаши** (*агаши*)- дерево, центральный столбик с тремя поперечинами

**Жапрак** (*жапырақ*) - лист, центральная короткая поперечина и грабле-видные фигуры

**Кармак** (*қармақ*)- крючок

**Балдак** (*балдақ*)- стержень, клюка

**Кус канат** (*құс қанат*) - птичьих крылья

**Сынар окши** (*сыңар өкше*) - каблук

**Тумарша** (*тұмарша*) - амулетик, четыре крайние элемента

**Оркеш** (*өркеш*) - горб

**Кус кек** (*құс көк*) - птичье небо

**Ирек** - кожемялка, пила

**Ала курт** (*ала құрт*) - пестрый червяк, всякая полоса с чередующейся поперечной окраской.

**Тюрт кулах** (*төрт құлақ*) - четыре уха.

Большое количество названий ковровых мотивов дает Фелькерзам<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> А.Е.Фелькерзам. Старинные ковры Средней Азии. Изд. Ежемес. «Старые годы», 1915 г.





но, к сожалению, не сопровождает их рисунками. Названия, приводимые С.М. Дудиным: верблюжий след, лапа беркута, солнце, голова лошади, голова барана, баран, беркут и собака в посещенном нами районе отсутствуют. Так как рисунков, поясняющих эти названия, С.М.Дудин не приводит, то затруднительно сказать, распространены ли в названном районе эти изображения или нет. Во всяком случае, ничего соответствующего этим названиям встречено не было, если не считать фигур, вырезанных на притолке *мангдайша* (*маңдайша*) двери в виде кружков с лучами, которые могли бы быть истолкованы как солнце, и нацарапанных изображений лошадей и всадников на гробницах из мелового камня.

Впрочем, С.М.Дудин указывает, что изображения всех вышеперечисленных животных в целом виде всегда реальны или стилизованы очень слабо, следовательно, эту группу изображений, пожалуй, и нельзя рассматривать как орнаментальные мотивы. Р.Карутц говорит об изображении змей и крабов, вышитых шелком на пологе кибитки, но эти мотивы нам не встречались.

Разбираясь в названиях, можно заметить, что часто одни и те же наименования применяются к различным фигурам и наоборот, один и тот же мотив называется по-разному. Сами названия поражают тем, насколько наивно подмечено сходство с окружающей действительностью, например, «птичье небо», «пестрый червяк», «кожемялка» и проч. Все это заставляет придти к предположению, что истинный смысл орнаментальных мотивов забыт, и название дано исключительно благодаря внешнему случайному сходству с предметами быта и окружающей природой, или орнамент получил название не определяющее его значение, как например, «четырёхугольник».

В литературе пользуется известностью теория, выдвинутая Карутцем. Основой казакской и киргизской орнаментики по этой теории является изображение бараньих рогов. Из изложения не совсем ясно, но, по-видимому, к подобному же предположению независимо приходит Аимасу и присоединяется С.М.Дудин<sup>1</sup>. Это толкование разделяет и Петри<sup>2</sup>.

Только один Карутц останавливается на доказательстве этой теории. Основным, наиболее убедительным для него, мотивом является повсеместное распространение в Средней Азии названия

<sup>1</sup> "Ornamenten der karakirgisen" "Ueber die ornamentik der karakirgisen". Anzeiger der Ethnographischen Abteilung des Ungarischen National Museum. Budapest. 1907.

<sup>2</sup> Б.Э.Петри. «Орнамент кудинских бурят». Сб. Музея антропологии и этнографии при Российской Академии наук. Т.V. 1918.





«бараний рог», применяемого к спиральному орнаменту. Он говорит: «Едва ли можно предположить, что дуговую линию породила смутная фантазия, что, радуясь ее красоте, ее преобразовали, затем, в столь типичную, все повторяющуюся симметричную двойную линию, избрали ее почти исключительным мотивом для орнамента, развили в тысячу вариаций, не изменяя ей ни разу, удержали в течение целых столетий в технике всех производств, и что, только в конце концов, в ней было признано сходство с бараньим рогом, и ей дали его название. Она, скорее, имела перед собой образ, а где искать его, как не в этом именно роге. Было бы натяжкой искать другой образ - будь то какой-либо существующий предмет, мистический символ или что-либо другое - и предположить, что в происшедшей из его изображении орнаментной линии уже впоследствии было признано сходство с рогом и ей было дано его название. Удивительно было бы, если бы все киргизы и туркмены повсюду открыли это сходство, и все без колебания назвали фигуру эту бараньим рогом. Когда я спрашивал у них о значении других узоров, они или отклоняли всякое объяснение или, не полагаясь на себя, призывали на помощь старух. При толковании ими значения занимающего нас орнамента не могло быть речи о каких-либо импровизированных объяснениях, - название мотива было, напротив того, совершенно традиционным, укоренившимся и общеизвестным.

Итак, я того мнения, что в этом мотиве мы имеем дело не со спиральной линией, - безразлично, придуманной ли или скопированной с какого-либо предмета и получившей название «бараний рог» ради ее сходства с этим последним, а именно с сознательным изображением этого рога».

Вторым и последним подтверждающим фактом, по его мнению, являются рисунки на скалах Мангышлака, изображающие как целых баранов, так и отдельные рога, но к какому времени они относятся, он не говорит, также не приводит и самых изображений. Таким образом, последний факт, не связанный более определенно с казакской орнаментикой, не может быть принят во внимание.

Что касается первого, а именно распространения названия «бараний рог» у всех казак-киргизов и туркмен, то нет ничего удивительного, что этот мотив получил везде одинаковое название.

Ведь стремление назвать, т. е. осмыслить узор, имеется, кажется, абсолютно у всех народностей, и названия геометрическим и сильно стилизованным узорам даются по сходству, что можно было видеть в

вышеприведенной казакской терминологии. То же нужно сказать хотя бы о названиях остяков, мордвы и др.

Пожалуй, найдется только один предмет из окружающей казаков действительности, к тому же играющей огромную хозяйственную роль, где они неизменно встречают спираль. Это баран с его рогами. Поэтому, для объяснения непонятого спирального мотива и был выбран именно этот термин.

Так как интересующий нас мотив в огромном количестве вариаций распространен у турецких племен средней и передней Азии, а также Сибири, Кавказа и центральной России, если, наконец, в самых разнообразных видах и технике он встречается у финских племен, великорусов, украинцев, белорусов и других, то не было бы ошибки с методологической стороны привлечь весь этот материал для выяснения происхождения этой фигуры.

Однако знакомство с ним показало, что возможно ограничиться и меньшим. Если рассматривать все фигуры так называемого бараньего рога, то, прежде всего, бросается в глаза одна странность. В большинстве случаев между завитками рогов имеются маленькие ромбовидные придатки или мотивы растительного характера, как например, веточки или листья. Их присутствие защитниками теории «бараньего рога» не объясняется. Впрочем, Б.Э.Петри предполагает, что ромбовидные придатки являются изображением стрелы.

Если удастся найти значение и смысл подобных образований, тем самым будет выяснено и происхождение всей фигуры. Для этого необходимо обратиться к иранскому миру.

В таджикской орнаментике встречаются изображения птиц, сидящих по сторонам дерева.

Можно сказать, что это ее основная тема. Она интересна своими многочисленными и интереснейшими преобразованиями особенно потому, что здесь удастся проследить попарное срастание птиц и комбинирование этих составных частей в новые более сложные мотивы.

Для построения схемы развития, кроме казакских, использованы орнаменты и других народностей. Среди них очень много мотивов, встречающихся у казаков.

Разработка вопроса о происхождении и развитии казакской орнаментики не имела в виду дать исчерпывающий ответ на все возникающие вопросы. Остается множество мотивов, которые требуют своего объяснения, да и настоящая схема нуждается в пополнении и детализации. Орнаментика вышивки, резьбы по



дереву и камню была затронута поверхностно. Остановливаясь вкратце, можно указать на две основных темы, встречающиеся в этой технике, – это растительный побег и уже знакомое нам учетверенное, удвоенное и одиночное дерево; последнее здесь приобретает массу вариаций, особенно в вышивке, где количество ветвей увеличивается и волноты приобретают характер ветвистых побегов. На концах, а также вдоль ветвей появляются листья. В таком виде оно, хотя и строго симметрично и, конечно, условно, благодаря свободе очертаний, все же кажется более близким природе.

Нужно указать еще на геометрическую орнаментику резного дерева, представляющую совершенно иной и своеобразный мир.

Чтобы понять происхождение мотивов казакской орнаментики, оказалось необходимым выйти далеко за пределы исследуемой народности и построить примерную схему развития, пользуясь материалами всего турецкого художественного круга, а для объяснения самых основ обратиться к иранскому миру. Это обстоятельство, с одной стороны, указывает на то, что казакская орнаментика представляет собой как бы один своеобразный и оригинально разработанный срез общетурецкой художественной кочевнической культуры, с другой, – что корни этой последней вышли из иранского мира. Дальнейшее образование было делом национального художественного вкуса, правда, иногда снова пополняемого элементами чуждого мира, но умеющего их перефразировать или приспособить к своим выработанным веками традициям.

Может, однако, явиться вопрос: возможно ли построение подобной схемы, возможно ли говорить о том, что какой-либо данный элемент произошел из другого, когда мы имеем дело с материалом, так сказать, одновременным.

Если бы тот метод, который применен здесь при изучении орнаментики, имел такую же давность и такое же распространение, как и в вопросах изучения духовной и материальной культуры народов, тогда не было бы необходимости говорить что-либо в его защиту. Изучение орнаментики современных народов слишком молодо, и постоянно приходится в этнографической среде сталкиваться с недоверчивым отношением к вопросам происхождения, законам развития и эволюции. Как будто бы орнаментика не есть тот же продукт человеческой деятельности, как язык, обычаи, нравы или, короче говоря, все культурные завоевания, выросшие в результате взаимодействия человека с окружающей его средой и друг с другом. Как будто бы орнаментальное искусство не подчиняется

тем же законам, что и другие общественные явления. Не только эти соображения заставляют признать возможность применения этого метода. Ознакомление с орнаментальным искусством различных племен уже на самом материале доказывает факт существования эволюционных звеньев и их одновременное бытование.

Возьмем ли мы гольдские халаты из рыбьей кожи с накладным узором, великорусские или финские вышитые одежды или, наконец, туркменские и кавказские ковры, сплошь и рядом, на одной и той же вещи мы найдем различные стадии развития орнаментальных элементов от реального изображения до полной его стилизации.

Эти примеры часто настолько убедительны, что не могут возбудить ни малейшего сомнения. Здесь, кстати, будет вспомнить о птицах таджикской орнаментики.

Казалось бы, что древнейшие формы должны исчезнуть, но, по-видимому, при условии самостоятельного создания орнаментальной системы, а также при явлениях, благоприятствующих развитию искусства, вновь образовавшиеся мотивы продолжают жить наравне с мотивами их породившими.

Существование этого явления обязано сильнейшей традиционности народного искусства и законам, управляющим развитием орнаментики. В силу общности их действия, творческие устремления отдельных индивидов данной этнической группы идут одними и теми же путями и приходят к одним и тем же результатам, если, конечно, исходные точки были одинаковы.

При таком положении стройная система не принимает никаких индивидуальных отклонений, которые, оставаясь одинокими, тем самым обречены на умирание. Только при заимствовании части уже готовой системы или при оскудении орнаментального творчества, являющемся вероятно следствием каких-либо длительных потрясений экономического или социально-политического характера, отдельные звенья непрерывной цепи выпадают. В этом случае вся богатая орнаментика сводится к немногим простейшим формам. В моменты оздоровления социального организма она может наполниться чуждыми ей мотивами, которые останутся жить, чтобы на новой почве начать естественный путь дальнейшего развития.

Часто можно видеть, что одинаковые мотивы возникают совершенно различными путями. Учесть сейчас все возможности образования отдельных элементов, конечно, нельзя. Эта работа слишком велика, требует большого материала и времени и может быть выполнена только в будущем. Подобное явление наблюдается



не только у народов турецкого круга, но также у финно-славянского, палеоазиатского (гиляки) и тунгусского (тунгусские племена Амурского края). Это как будто указывает на определенный процесс образования орнаментальных форм, а именно – сильную тенденцию к сведению мотивов к главнейшим элементам системы, выработанным в древнейшие времена и вероятно появившимся в результате эволюции религиозных эмблем или символов натуралистического характера, значение которых уже забылось.

В нашем примере таковыми являются дерево и птицы, давшие основные формы казакской орнаментики.

Приблизительно тот же ход развития, который удалось установить для казакской, и, пожалуй, даже более, турецкой орнаментики, можно проследить и в геометрической орнаментике народов финно-славянского круга. На большом материале это было показано на упомянутом докладе С.В.Иванова и И.И.Кузминского. Особенно интересна подмеченная ими черта, заключающаяся в том, что на этой почве деревья с геральдическими птицами сохраняют свою первоначальную расцветку даже во всех происшедших отсюда формах разнообразнейших розеток. Дерево остается зеленым или синим, птицы же красными.

Эта идентичность форм эволюции и тождественность орнаментальных элементов убедительно говорят за общность происхождения известной части мотивов систем обоих кругов, что также отмечалось докладчиками.

При построении схемы происхождения и развития отдельных элементов, казакская орнаментика рассматривалась нами, как единый комплекс, тогда как она, несомненно, состоит из целого ряда отдельных разновременных напластований. Последнее оказалось возможным только потому, что эти, время от времени вливавшиеся в казакское искусство, волны идут из одного и того же широкого культурного круга.

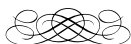
Дальнейшее изучение и должно быть направлено на анализ орнаментики с целью выяснения происхождения и времени появления этих волн.

Нужно надеяться, что будущие, более углубленные и более детальные исследования охватят все эти сложные и чрезвычайно интересные вопросы стихии казакского народного творчества.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бобринский, Гр.А. Орнамент горных таджиков Дарваза (нагорная Бухара). Москва. 1900 г.
2. Neugebauer, Rudolf und Orendi Julius. Handbuch der Orientalischen Teppichkunde. Leipzig. 1909 г.
3. Bossert, H.Th. - Das Ornamentwerk. Eine Sammlung angewandter farbiger Ornamente und Dekorationen. Berlin. 1924 г.
4. Ковровые изделия Средней Азии из собрания составленного А.А.Боголюбовым. Вып. 1-й и 2-й. СПб. 1908 г.
5. Альбом исполнительных рисунков для кустарей. Кавказские ковры. Изд. Главн. Управл. Землеустр. и Землед. Отд. сельской экономики и с.-х. статистики. Вып. I. СПб. 1913.
6. Дудин, С.М. Киргизский орнамент. «1» Восток. Кн. 5. Гос.Изд. Москва - Ленинград. 1925 г.
7. Lessing, I. Die Gewerbe - Sammlung des K. Kunstgewerbe Museum. Berlin.
8. Карутц Р. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. Перевод Б.Петри. СПб., 1910.
9. Куфтин Б.А. Киргиз-казаки. Этнологические очерки. № 2. Изд. Центр. Музея Народоведения. Москва. 1926 г.
10. Радде Густ. Хевсурия и хевсуры. Опыт монографии. Описание путешествия, совершенного летом 1876 г. Западно-Кавказского отделения Русского Географического общества. XI, в. 2. 1880 г. 1927 г.





Е. Микульская

## АБЫЛХАН КАСТЕЕВ

Имя Абылхана Кастеева, народного художника Казахстана, постоянного участника художественных выставок в Алма-Ате и неоднократного экспонента Всесоюзных выставок в Москве, органически связано с возникновением и развитием молодого станкового искусства Казахстана.

Творческая биография А.Кастеева характерна для художников, старшего поколения национальных республик, не имевших до Октября профессионального изобразительного искусства. Он прошел сложный и трудный путь от батрака-подпаса, украдкой занимавшегося резьбой, до народного художника республики, автора тематических полотен, посвященных современной социалистической действительности.

Абылхан Кастеев родился в 1904 году. Казахстан тогда представлял собой отсталую окраину царской России. Творческие силы народа были скованы низким уровнем экономики, условиями кочевого быта и религиозными запретами. Изобразительное искусство казахского народа развивалось лишь по линии народного орнаментального узоротворчества. Исключением является художественная деятельность крупного ученого и исследователя, одного из выдающихся просветителей казахского народа Чокана Чингисовича Валиханова<sup>1</sup>.

Он оставил богатую коллекцию рисунков, исполненных во время далеких путешествий на Памир, в Джунгарию и в Китай.

Абылхан Кастеев - представитель старшего поколения национальных художников. Он родился в бедной батрацкой семье, неподалеку от г. Джаркента в ауле Чижень. Шести лет мальчик потерял отца. Мать не могла прокормить оставшихся у нее на руках троих детей, и восьмилетнему Абылхану пришлось самому зарабатывать на жизнь. Он пас байские стада, получая за это скудное пропитание.

<sup>1</sup> А.Х. Маргулан. Ч. Валиханов - художник. Вестник АН КазССР, № 8, 1950; Архив Ч.Валиханова. Архивное Управление МВД, г. Ленинград; М. Габитова. Рисунки Чокана Валиханова. Известия АН КазССР, вып. 3 - 4, 1955.

Но дальние перегоны скота по тихим ущельям, речным долинам у зеленых горных склонов неизгладимо запечатлелись в памяти будущего художника. Чем больше вглядывался он в природу, чем пристальнее всматривался в панорамы горных цепей, тем настойчивее и сильнее росло в нем желание узнать мир, понять его. Он жадно тянулся к знаниям, но школа была закрыта для бедняка. Выучивая у знакомых грамотеев по букве, он овладел грамотой, проявив большую настойчивость и упорство.

С детства интересовался Абылхан народным искусством. Мать будущего художника была хорошей мастерицей, изготавливавшей все необходимое для дома: здесь были четкие узоры сырмаков, мягкие, как бы приглушенные краски текеметов, красочные баскуры и бау. В ауле жил знаменитый по округе резчик-ювелир, создававший разнообразные изделия из серебра, дерева и кости. Из его рук выходили нарядные серьги и браслеты, пояса, украшенные узорчатыми серебряными пластинками, кровати и седла, инкрустированные костью, и резные небольшие сундучки (кебеже), служившие посудными шкафами или буфетами. Богатство национальных узоров прекрасно сочеталось с красотой природы, подчас заставляя маленького Абылхана забывать о его трудной, полуголодной жизни.

Потребность изображать окружающий мир - потребность, которая отличает творчески одаренного человека, художника, - проявилась у Абылхана очень рано. Ему хотелось воспроизвести окружающие пейзажи, животных, людей, но он не имел ни малейшего представления, как это осуществить: ведь ни он, ни его земляки никогда не видели ни одного художника, ни одной картины. И вот, следуя народным традициям резьбы, он делает попытки вырезать из известняка привлекавшие его внимание вещи. Сначала он не идет дальше выполнения бытовых вещей: пряжек, пуговиц, веретен, но постепенно он делается смелее и ставит перед собой новые задачи. Так появилась голова барана, затем воспроизведена была человеческая рука и, наконец, портретное произведение - голова лысого, жирного бая.

Но такое отступление от Корана не могло пройти безнаказанно. Юношу осуждали все близкие, мулла пригрозил проклятием, а напуганная мать уговаривала сына бросить «ненужные» занятия. Помогла начинающему художнику только свойственная ему настойчивость. Он не только не бросил своего любимого дела, но продолжал с не меньшим усердием резать по камню, избегая любопытных взоров и забираясь в самые укромные уголки.





Октябрьская социалистическая революция освободила миллионы трудящихся масс от гнета и нищеты. Путь к образованию был открыт. Абылхан поступил в школу, где бесплатно обучали на родном языке. В 1926 году он переезжает в Джаркент, а еще через два года становится рабочим на строительстве Турксиба. В свободные от работы часы он рисует своих товарищей по стройке. Рисунки, исполненные чаще всего на небольших листках бумаги, были почти без тушевки, без выявления объема, с резко очерченным контуром.

Эти рисунки Абылхан иногда подцвечивал цветными карандашами. Желание полнее охарактеризовать изображаемого человека выражалось в детальном воспроизведении мелочей. С одинаковым вниманием вырисовывались черты лица, костюм, прическа.

Рисунки пользовались успехом, и вскоре за Кастеевым утвердилась репутация художника.

Особенно широкую известность среди строителей Турксиба приобрел Кастеев после того, как исполнил на отвесном обрыве скалы портрет Владимира Ильича Ленина<sup>1</sup>.

Признание товарищей еще более укрепляло веру Кастеева в свои силы, стремление к дальнейшей пробе этих сил на художественном поприще.

Развитию и проявлению разнообразных способностей и талантов в народных массах помогла широкая сеть просветительных учреждений. Повсеместно были открыты школы, техникумы, вузы, в сельской местности были организованы избы-читальни, красные юрты, библиотеки, клубы, дома культуры.

Подвергавшееся ранее гонению по религиозным мотивам изобразительное искусство превратилось в прекрасное явление социалистической действительности. Газеты республики помещали карикатуры художников, выпускали многотиражные агитационные плакаты. Из студенческих самодельных кружков создавались первые актерские коллективы, а в 1926 году был открыт первый казахский драматический театр.

Некоторые русские художники в различных городах Казахстана открыли небольшие художественные студии для начинающих. В 1928 году художники Семипалатинска и Кзыл-Орды организовали первую передвижную художественную выставку. Во время продвижения выставки по городам Казахстана местные художники присоединяли к ней свои работы, и от города к городу экспозиция пополнялась новыми произведениями.

<sup>1</sup> Портрет не сохранился. Передано со слов художника.

Местные партийные и профсоюзные организации оказывали существенную поддержку сотням юношей и девушек, отправлявшихся учиться в центральные города, чтобы овладеть новыми специальностями. Абылхан Кастеев, выделявшийся своими художественными способностями, был командирован в Алма-Ату. Здесь, в столице республики, он впервые в жизни познакомился с художником-профессионалом - Николаем Гавриловичем Хлудовым.

Знакомство с Хлудовым, творчество которого состояло в основной своей части из хорошо знакомых и близких Абылхану сюжетов казахского быта, было поворотным моментом в творческой биографии Кастеева, началом пути художника-профессионала. За плечами Н.Г.Хлудова был большой педагогический опыт, так как в долгие годы работы межевиком-землемером он одновременно преподавал рисование и черчение в средних учебных заведениях г. Верного. В 1921 году он возглавил художественную студию, в которой училось большинство современных художников Казахстана старшего поколения.

Абылхан становится учеником Н.Г.Хлудова. Занятия Н.Г.Хлудова с учеником были разнообразны. Иногда это было рисование натюрмортов, иногда - пейзажная работа тут же, неподалеку от дома. Хлудов подарил Абылхану краски и кисти, объяснил, как изготавливаются грунты для холстов. Кастеев приносил учителю свои композиции, в которые Хлудов подчас вносил поправки. По обширной коллекции репродукций, которой располагал Н. Г. Хлудов, он познакомил своего ученика с произведениями русских и западных художников, что было особенно ценно, так как в городе не было художественного музея. По указанию Н. Г. Хлудова Абылхан несколько раз копировал с репродукций. Из-за болезни уже немолодого учителя занятия происходили нерегулярно, что и отразилось на знаниях, полученных Кастеевым у своего первого и фактически единственного учителя, особенно на знаниях рисунка, пробел в которых ощущается на протяжении всего дальнейшего творчества Кастеева.

У Кастеева наметилась весьма своеобразная манера работы. Он стремится уловить абрис человеческой фигуры, сосредоточивая внимание на контуре. Рисунок подчинен задачам раскраски, т. е. не имеет дальнейших попыток разработки объема с помощью светотеневых проработок. Контурный рисунок подвергается локальной раскраске - заливке больших плоскостей, в результате чего создается, как правило, плоскостное изображение. После занятий с Н.Г.Хлудовым и знакомства с его творчеством в работах Кастеева



наблюдается стремление выявить объем изображаемых предметов. Помимо роста профессиональных навыков заметно расширяется кругозор художника, раздвигаются тематические рамки его работы. Первоначально работы ограничены сугубо бытовыми сценами аульной жизни, хорошо знакомой и близкой Кастееву. Например, он изображает женщину за приготовлением кумыса или за прядением.

К сожалению, ранних работ Кастеева почти не сохранилось. Известны только более поздние вещи, исполненные уже в Алма-Ате (начиная с 1929 года), да и то в очень ограниченном количестве. Наиболее самобытна работа, относящаяся к 1929 году, под названием «Боевой этюд», исполненная как мотив революционной борьбы.

Батальный сюжет отличен от бытовых мотивов по манере исполнения. Разницу можно видеть не только в многофигурности, но и в общем динамическом решении композиции. Создание ее открывает новые страницы творчества Кастеева, начало работы над многофигурными композициями, которые станут впоследствии одним из любимых видов творчества художника. Помимо сюжетной стороны в этой работе проявляется начинающийся у Кастеева процесс, который можно назвать переходом от «отображения» к «изображению». Если раньше он спешил запечатлеть то, что было у него перед глазами: своих друзей и товарищей, земляков и родных, юрту снаружи или внутреннее убранство юрты, причем стремился подробно и тщательно воспроизвести все детали, то постепенно, не отказываясь от постоянной работы такого этюдно-натурного характера, он начинает обращаться к темам более глубоким, требующим не только непосредственного пересказа, но нуждающихся в обобщенном понимании и соответствующем композиционном выражении. Новые знания, новые впечатления вызывают потребность воплотить в той или иной композиции более интересные мысли, более важные идеи. Углубление идейной стороны можно найти в композиционных работах последующих лет, где с каждым днем увеличивается содержательность и одновременно с этим растут профессиональные навыки художника.

Работа 1930 года «У школы. Групповой портрет» может иллюстрировать рост начинающего художника. Он останавливается на сюжете, отражающем важнейшее событие в жизни казахского народа: повсеместное открытие школ, где обучаются и стар и млад и, что особенно характерно, обучаются женщины, никогда прежде не знавшие грамоты.

Ему удается частично преодолеть плоскостность изображения

и достигнуть некоторой объемности. В центре композиции стоит девушка в национальном костюме. Трактовка ее лица говорит о значительно возросших знаниях автора: это уже не раскраска локальным цветом, как было в прежних работах, а лепка формы мелкими, едва заметными мазками с целью передать и цвет, и объем. Правда, эта попытка распространяется только на голову девушки, а плоскостным и раскрашенным остается вся остальная фигура, из-за чего в целом она напоминает портреты, выдержанные в парсунных<sup>1</sup> традициях, которые сочетали плоскостную трактовку фигур с объемными лицами. Та же плоскостность видна и в стоящих сзади мальчике и женщине.

В трактовке лица сказалось большое влияние Хлудова. Их роднила общая любовь к жанровым композициям из казахского быта. Уже в этой маленькой и незрелой работе Кастеева присутствует тот элемент живого восприятия, помогающего уловить наиболее актуальное, злободневное, который станет в дальнейшем характерным для творчества Кастеева.

В 1932 году Кастеев был приглашен художником в Центральный музей Казахстана, но он очень недолго проработал в нем, т. к. заболел и вынужден был возвратиться к себе на родину. До сих пор в экспозиции музея выставлена его работа тех лет («Боронят»), изображающая боронящего на волах крестьянина.

Возвращение в аул совпало с проведением коллективизации. Кастеев принял активное участие в преобразовании аула, вступив в члены созданного на его родине колхоза «Экпенды». По-прежнему он не оставляет рисования. Рисунки близки по характеру прежним работам, это в основном бытовые сцены на фоне пейзажа.

Следующий, 1934 год, был знаменательным для творчества Кастеева. В республике широко отмечался юбилей классика национальной литературы, просветителя казахского народа, поэта и композитора Абая Кунанбаева.

В Алма-Ате в 1934 году была открыта выставка иллюстраций к произведениям Абая и объявлен конкурс на его портрет. А. Кастеев прислал иллюстрации и несколько близких друг к другу вариантов портрета Абая.

Задачи иллюстрации и портрета получили своеобразное решение в работе Кастеева. Художник превратил Абая в действующее лицо написанного им стихотворения «Лето», представив поэта

<sup>1</sup> Парсуна - портретное изображение, которое было распространено в России в начале XVIII века



непосредственным участником изображенных событий. Абай сидит у юрты на летнем пастбище, за ним, как говорится в стихотворении:

Ставят девушки юрты// Смех на лукавых губах подруг// Четких, плавных движений ритм // И мелькание белых рук»<sup>1</sup> и общая картина: «К полноводной реке аул // На кочевье пришел с утра»<sup>2</sup>.

В решении портрета видно желание молодого художника показать поэта как певца, неразрывно связанного со своим народом.

В том же 1934 году в Алма-Ате был созван первый республиканский слет народных талантов, собравший со всех концов Казахстана поэтов, певцов, музыкантов, композиторов, художников. А. Кастеев был участником слета.

За работы, представленные на слет и экспонировавшиеся на выставке, посвященной Абаю, Абылхан Кастеев был награжден почетной грамотой и командирован в Москву на учебу.

С годами работы Кастеева становятся содержательнее, наметившаяся уже в 1929 и 1930 годах социальная заостренность становится углубленнее. Он обращается к сюжетам, отражающим качественно новые явления социалистической действительности.

Акварель 1932 года «Турксиб» - это не только пересказ виденного, но заостренный тематический сюжет, рассказывающий, несмотря на наивность его выполнения, об изумительном событии эпохи первых строек социализма. Сменив караваны мерно шагающих верблюдов, пустыню пересекла железная дорога Турксиб, соединив Сибирь и Среднюю Азию. Контрасты старого и нового, нарождающегося и прошедшего, будут и впредь занимать мысли художника и найдут различные формы выражения в последующих произведениях.

Кроме того, до поездки в Москву Кастеев начинает работать в масляной технике. Небольшая картина «Сенокос», относящаяся к 1934 году, - один из первых опытов художника.

Наибольшей выразительности в эти годы достигает Кастеев в портрете. В отличие от композиционных работ, приобретающих у Кастеева всегда жанровый характер, портреты отличаются строгой лаконичностью, все внимание сосредоточивается на лице человека. Чаще всего модель в фас или профиль помещается художником в овал или круг. Фон представляет собой ровно выкрашенную одноцветную поверхность.

Особой выразительностью среди ранних портретов Кастеева отличается портрет сестры художника. Несмотря на обычную

<sup>1</sup> А б а й К у н а н б а е в. Избранное. ОГИЗ. М., 1945, стр. 35.

<sup>2</sup> Т а м ж е

и распространенную в его работах композицию: изображение в профиль на одноцветном фоне, портрет отличен от аналогичных вещей. Здесь художник достиг гармонического сочетания различных компонентов портрета, подчинив их единой цели - выразительности образа. Выражение энергичности лица девушки, которое передается характером ее профиля, поддерживается интенсивностью синего фона.

Все эти работы показывают, что, уезжая в Москву, Кастеев обладал известным опытом и навыками в различных жанрах изобразительного искусства.

Он пробыл в Москве два года (1934-1936). К сожалению, незнание русского языка помешало ему поступить в художественный институт. Однако он самостоятельно и очень настойчиво стал учиться. С утра он отправлялся по единственному, известному ему маршруту из студенческого общежития в Третьяковскую галерею, где систематически проводил несколько часов. За два года он познакомился в Третьяковской галерее с лучшими произведениями русского и советского искусства; они стали его московскими учителями живописи в рисунке и композиции. Это были живые уроки не только профессиональных навыков, но и отношения к жизни и ее требованиям. Особенно хорошо была понята художником обличительная направленность произведений передвижников, основанная на принципах критического реализма, с заостренными конфликтами социального неравенства. Уроки «московских учителей» оказали сильное влияние на тематику будущих работ Кастеева.

Когда Кастеев в 1936 году возвратился из Москвы, он застал в Алма-Ате значительно выросший творческий коллектив - Союз советских художников Казахстана. Союз был организован в 1933 году, после постановления ЦК ВКП (б) от 21 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций, которое способствовало объединению художников в единую творческую организацию и дальнейшему развитию советского искусства.

К этому времени в Алма-Ате была открыта Художественная галерея. Кроме того, ранее созданные художественные курсы были преобразованы в театрально-художественное училище. Художественные выставки, открываемые Союзом и галереей, способствовали оживлению художественной жизни Алма-Аты.

По приезду в столицу Казахстана Кастеев был принят в члены Союза художников и вскоре стал одним из активных и постоянных участников художественных выставок.



Радостное восхищение вызывали у Кастеева изменения в судьбе своих земляков, своего народа. Невольно приходили сравнения, детство байского подпaska и жизнь советской детворы, свободная творческая деятельность художников и мытарства юного «нарушителя запретов» в дореволюционном ауле... Желание подчеркнуть контрасты прошлого и настоящего с тем, чтобы настоящее стало еще ближе и дороже, привело художника к созданию целого ряда работ, раскрывающих социальные конфликты прошлого. Одна из первых картин Кастеева, написанная им в 1937 году после возвращения из Москвы, - «Насильственный увоз девушки», носит яркий отпечаток традиций русского искусства критического реализма. Изображая ворвавшихся ночью в спящий аул грабителей, грубо схвативших намеченную жертву, борьбу родных девушки, отчаяние ее матери, художник воссоздал перед зрителем один из мрачных эпизодов феодального аула. Выразительность композиции художник подчеркивает цветовым решением полотна. Значительным эмоциональным средством в этой картине является пейзаж, в котором беспокойное, покрытое густыми и тяжелыми облаками небо и неровный лунный свет углубляют ощущение ночной драмы

Создание картины «Насильственный увоз девушки» потребовало от художника значительного разнообразия средств выражения. Исполнение маслом также представляло большие трудности для привыкшего к работе акварелью художника.

Картина была большим и серьезным испытанием для Кастеева - отчетом о проведенных годах в Москве. И Кастеев справился с этой трудной задачей, создав одно из своих ярких полотен. Картина красноречиво свидетельствовала о значительном творческом росте художника, умеющего конфликтно разрешать сюжет. Уроки передвижников не пропали даром. Вместе с тем, в полотне проявлен самобытный почерк художника: несмотря на острую конфликтность сюжета, раскрытие его проходит как бы сквозь призму характерной для Кастеева жанровости. Она проявляется неярко, отодвигаясь на второй план, но присутствует всюду: художник не забывает изобразить отнимающего вещи человека, кричащего старика со связанными руками, предметы домашнего скарба, детали одежды и пр. Его глаз жанриста, хорошо знакомого с народным бытом, любовно останавливается на бытовых подробностях, без которых не проходит жизнь человека. Эта любовь к жанру нашла более определенное выражение в серии акварелей под общим названием «Старый и новый быт».



Задумав серию «Старый и новый быт» еще в 1936 году, художник работал над ней на протяжении нескольких лет.

Листы о жизни дореволюционного аула - не только образные страницы бытописателя: художник останавливается на наиболее обличительных сюжетах, срывающих маску лицемерия с мулл и баев. Контрасты сытости и богатства одних, бедности и изнуренности других объясняют зрителю, кто и каким образом пользовался плодами трудов народа.

В акварелях «Сбор муллами податей», «Молитва муллы во время засухи» и «Сбор денег с крестьян» художник раскрывает различные способы вымогательства денег у народа. Толстый мулла под висящим Кораном совершает молитву о даровании дождя. Проходящие мимо него люди изнурены, одежда их заплатана, но каждый бросает монету молящемуся мулле. Монет много. Позади муллы стоят два не менее, чем он, толстых бая, чьи лица далеки от изнурения и озабоченности. Эти ухмыляющиеся богачи полны самодовольства дельцов, совершивших выгодную сделку. Нет сомнения, что значительная доля денег перейдет в их карман (лист «Молитва муллы во время засухи»).

Но муллы, как показывает Кастеев в следующей работе, не довольствуются одним вымогательством денег. Сменив Коран на плетку (акварель «Постройка загона для баранов под присмотром муллы»), мулла следит за переносом больших камней для постройки. Он бойко командует сгибающимися от непосильной тяжести людьми. От благочестивого облика муллы осталась лишь белая чалма, а молитвенную позу сменили ухватки надсмотрщика. Отвратительное могущество золотого мешка раскрывается в акварели «Сватовство старого бая к молодой девушке» (1941 г.). Все принадлежало богачам: даже вода, и та была недоступна бедняку («Богатый и бедняк у колодца»).

Сюжет акварели «Бедняку не было места в старой школе» - автобиографичен: несмотря на жажду знаний, бедняк Абылхан не мог учиться в дореволюционном ауле.

Акварельные работы о старом быте, исполненные на протяжении нескольких лет, различны не только по сюжетам, но и по выполнению. Некоторые акварели написаны в эскизной, несколько небрежной манере, некоторые - наоборот, очень тщательно. Кастеев выбирает различные сюжеты, и благодаря этому серия охватывает многие стороны жизни дореволюционного аула. Тема этих разнообразных по своим сюжетам работ одна - «старый быт». Но объединены они





не только темой, но и общим для них принципом работы, вернее, методом работы художника. В каждом листе независимо от сюжета Кастеев сталкивает два враждебных лагеря: бедняков - трудящихся и богачей - мулл, баев и т.д. Именно благодаря этому методу «наглядных конфликтов» серия приобрела активное, социально заостренное содержание.

Живость сцен старого быта, их сюжетное разнообразие придают этим сценам оттенок бесхитростной правды, которая особенно убеждает. Новый быт занял в серии значительно меньше места, чем старый. Одна из работ «нового быта» - «Праздник Конституции в колхозе» рассказывает об оседлой жизни казахских колхозников, о разительных переменах, происшедших после Октябрьской революции в судьбах казахского народа.

Новый быт казахского народа нашел более яркое и глубокое воплощение в последующих работах художника, не вошедших в данную серию, но, по существу, продолжающих ее. Картины «Колхозный ток», «Колхозный той», «В гостях у героя», «Колхозная молочная ферма» и другие произведения художника раскрывают различные стороны жизни колхозной деревни.

В картине «Колхозная молочная ферма» художник повествует о колхозниках и их деятельности. Он, например, подробно изображает весь процесс приготовления сыра (курт). Действие, развивающееся в картине, неотрывно от пейзажа, среди которого расположились колхозницы для работы.

Пейзаж и деятельность людей неразрывны. Далекие панорамы обширных пространств, перерезанных реками и горными хребтами, и кипучая деятельность людей, направленная на завоевание и использование этих природных богатств, являются наиболее привлекательной темой для Кастеева стремящегося раскрыть всепобеждающую энергию человека в борьбе с силами природы.

Эта тема находит воплощение в самых разнообразных по сюжетам произведениях, чаще - в тематических пейзажах или жанровых композициях, где местом действия обычно бывает природа.

Кастеева не привлекает природа без людей, он говорит: «Без людей пейзаж мертв, с людьми - пейзаж оживает, в нем появляется смысл». Как не мыслит Кастеев пейзажа без людей, природы, не одушевленной человеческой деятельностью, так невозможен для него и рассказ о людях без изображения их быта, без подробного раскрытия их повседневной жизни.

Примером такого метода раскрытия темы может служить картина

«Колхозный той». В картине изображен пир колхозников по случаю сбора урожая.

Яркое солнце освещает далекие горы, извилистую дорогу с велосипедистами, стоящие машины, которые, подобно людям, отдыхают после напряженного труда. Многие из колхозников сидят под тентом, спасаясь от жарких лучей, но большинству они не страшны; слева, сидя вокруг стола, колхозники пьют кумыс, а справа - в тесном кругу музыкантов и зрителей - танцует девушка под аккомпанемент домбр и кобызов. Радостны улыбающиеся лица колхозников, празднующих сбор урожая.

Изображением второстепенных деталей (автомашин, тракторов, комбайнов, велосипедистов, юрты) Кастеев углубляет содержательность полотна, создает подтекст, который в праздничной композиции восстанавливает картину трудовых будней.

Подавляющее большинство картин, исполненных Кастеевым в конце 30-х годов, отличается общим для них подходом художника к раскрытию темы. Останавливается Кастеев обычно на жанровых сюжетах из колхозной жизни, где местом действия является пейзаж. Несмотря на многофигурность, композиционный центр, как правило, выражен неярко. Действие передается в несколько замедленном темпе спокойного повествования с подробным перечислением большого количества деталей. Эта детальная повествовательность подчеркивается манерой письма - мелким мазком колонковой кисти, которой пишет художник все планы картины. Своеобразие повествовательного приема характерно для творчества Кастеева. Этот способ изложения напоминает своим характером народное творчество; народный мастер, будь то акын-импровизатор или орнаменталист, ведет свое изложение без подчеркивания или выделения того или иного момента. Его задача - последовательно изложить события.

Кастеев рано познакомился с народным искусством; он усвоил национальные традиции повествования, свойственные казахскому фольклору. Позднее, приобретя профессиональные навыки художника, он вносит в станковые произведения манеру повествования народных мастеров, что придает его работам особый, самобытный характер.

В середине 30-х годов в работах Кастеева наблюдается не только тематическая углубленность, но и увеличение жанрового разнообразия

В эти годы намечается становление Кастеева как художника-пейзажиста. Пейзаж как место действия почти всегда являлся обязательным компонентом работ Кастеева. С годами роль пейзажа заметно возрастает: он становится активным средством выражения



несущим и разрешающим основную эмоциональную задачу, заключенную в сюжете. Выразительность пейзажа не сразу была достигнута художником. В одной из наиболее ранних работ - «Боевой этюд» (1929 г.), пейзаж - только место действия, он конкретизирует события. Спустя три года, в «Турксибе» (1932 г.), роль его значительно вырастает. Пейзаж несет значительную эмоциональную нагрузку. Еще больше увеличивается значительность пейзажа в картине «Насильственный увоз девушки» (1937 г.), где эмоциональность пейзажа заметно помогает сюжетной выразительности.

Активная роль пейзажа в жанровых композициях, умение использовать пейзаж как средство выражения сюжетной стороны работы характеризуют Кастеева как художника-пейзажиста. Правда, выделение пейзажа как самостоятельного вида творчества происходило у Кастеева замедленно. Его ранние пейзажи - это те же жанровые сцены в пейзаже, где заметно лишь стремление художника остановиться на наиболее пассивных сюжетах, не отвлекающих внимания от пейзажа. К подобным работам относятся «На пастбище», «Колхозное джайляу». Сюжеты однообразны, и все внимание сосредоточено на передаче природы. Кастеев далек от решения пейзажа-картины. Его работы этих лет (довоенный период) не идут по существу далее этюдных задач с четким желанием художника точно и конкретно воспроизвести вполне определенное интересующее его место (уголок природы).

В жанровых композициях пейзаж играл хотя и эмоционально активную, но второстепенную по смысловому содержанию роль, и обычно именно из-за смысловой (сюжетной) второстепенности Кастеев не стремился к детальному уточнению пейзажа, следя, в основном, за его эмоциональной выразительностью. Но в процессе выделения пейзажа в самостоятельный жанр творчества художника Кастеев изменяет отношение к нему. Пейзаж - не аккомпанемент к теме или сюжету, а активно действующее «лицо», которое необходимо воспроизвести очень точно, с передачей «портретных черт». Вот на эту конкретность и устремляется пристальное внимание художника.

Задуманная в 1937 году серия пейзажей г.Алма-Аты и окрестностей характеризует именно этот период работы Кастеева, когда основной задачей для него становится точное воспроизведение природы. Он останавливается на наиболее популярных, хорошо знакомых местах. Прозрачные дали гористой местности с голубеющей лентой извилистой реки в «Горном пейзаже» сменяются белым клубящимся потоком Алматинки, которая как бы пробивается сквозь каменистое

русло («Вид города Алма-Аты и Алматинки»). Или художник показывает разноцветные дачи дома отдыха, расположенные между высокими, темными от елей горными склонами со сверкающими над ними снежными вершинами («Вид на окрестности Медео»).

Прекрасный знаток природы, Кастеев, стремится найти наиболее выразительное композиционное решение, позволяющее передать особенности Заилийского Ала-Тау. В алмаатинской серии он использует панорамную композицию и резкие понижения или повышения горизонта. Этим достигается ощущение глубины ущелья или высоты гор, а также создается то впечатление могучих горных массивов, которое охватывает наблюдателя в этой местности. Алмаатинская серия исполнена масляными красками; наблюдавшаяся в прежних пейзажах Кастеева пестрота и равнозначность основного и второстепенного уступает место тональному обобщению с оттенением наиболее важного. Не всегда это дается художнику в одинаковой степени. Так, в «Горном пейзаже» желание обратить внимание на длинные ленты дорог и реки проявилось в подчеркивании их цветом, что нарушило единство всего холста, интересно разрешенного композиционно.

Алмаатинская серия положила начало работы Кастеева в пейзаже, занявшем особенно значительное место в творчестве художника в послевоенные годы.

Помимо тематического и сюжетного разнообразия в работах этого периода видна возрастающая требовательность художника к себе. Упорным трудом, возвращаясь по несколько раз к одному и тому же объекту, стремится А. Кастеев овладеть порой недостающими ему профессиональными знаниями. Серийность работ, свойственная его творчеству, - результат той неутомимой энергии художника, которую он проявлял с самого начала своей работы на художественном поприще. Стремясь к исчерпывающей характеристике любого из намеченных сюжетов или лиц, если это касается портрета, он создает несколько работ, близких по содержанию, а в первые годы - просто различные варианты одного и того же сюжета.

С годами серии объединяются общей темой, но в них уже нет повторяемости сюжетов. Тот же метод повторности и возвращения к одной и той же модели используется А. Кастеевым в портретных работах. Умение увидеть и передать наиболее характерные черты человека обнаруживается в ранних портретах А. Кастеева. Автопортрет художника (1932 г.), несмотря на более чем двадцатилетнюю давность, не лишен сходства с Кастеевым в 1955 году. Это неутраченное



сходство происходит за счет передачи в автопортрете основных индивидуальных черт лица.

Как и в прежнее время, круг изображаемых людей ограничен родными и знакомыми художника. По-прежнему исполнение портретов осуществлялось непосредственно с натуры, без предварительных набросков и рисунков. Портреты этих лет обычно исполнены акварелью. Среди них особого внимания заслуживает портрет брата художника, написанный в 1938 году. В отличие от многих портретных работ, где А. Кастеев ограничивался передачей внешнего сходства, в портрете брата художника раскрывается внутренний мир вдумчивого и волевого человека. Этой задаче подчинена композиция портрета и его цветовое решение, где фиолетовый с теплым оттенком фон и черный цвет пиджака составляют контрастное обрамление светлого лица, на котором сосредоточивается все внимание.

Но если в работе с натуры Кастеев добивается успеха, то исполнение портрета по фотографиям ему не удастся. В 1937 году к выставке, посвященной 75-летию творческой деятельности народного певца Казахстана Джамбула Джабаева, А. Кастеев написал его композиционный портрет, отступив на этот раз от своего правила писать всегда с натуры, художник ограничился фотографиями. Но портрет не удался: чисто внешнее воспроизведение сходства и надуманность композиции придали работе отпечаток холодности и искусственности. Неудача не обескуражила художника, она помогла ему понять, что портрет требует вдумчивой подготовительной работы. Художник задумывает создать портрет национального героя Амангельды Иманова. Мысль о портрете народного героя Амангельды выражала интерес А. Кастеева к истории своего народа, к его революционному прошлому. Он хотел в образе Амангельды воплотить отвагу и мужество народа в его освободительной борьбе с угнетателями. Художник предполагал закончить портрет к выставке, посвященной XX-летию Казахской ССР.

Подготовительную работу Кастеев начал с изучения истории восстания 1916 года в Семипалатинской, Акмолинской и Тургайской областях.

Восстание 1916 года в Казахстане пробудило трудящихся к революционной борьбе и нанесло удар по царизму. Это был вклад казахского народа в общее дело подготовки революции. Наиболее организованным и упорным было восстание в Тургае, во главе которого стоял Амангельды Иманов. Амангельды, вождь и вдохновитель

народных масс в борьбе за освобождение от власти богачей, был назван Джамбулом «казахским Чапаем».

Кастеев поехал на родину героя, в Тургай. Соратники, друзья и родные Амангельды дружно помогали художнику, рассказывая об отваге и мужестве Амангельды, о его жизни и привычках. Отсутствие фотографий было возмещено придирчивыми поисками сходства в родственниках героя, детали дополнялись и уточнялись рассказами. Память очевидцев бережно хранила черты национального героя.

Из поездки в Тургай Кастеев привез материал для задуманного портрета. В поисках внешнего сходства с героем Кастеев сделал многочисленные рисунки разных лиц: один рисунок сделан из-за сходства в губах, другой - из-за формы лба и т. д. Помимо выявления индивидуальных внешних особенностей, художник исполнил более тридцати рисунков соратников Амангельды, необходимых ему для уяснения образа народного героя.

Не меньшую тщательность проявил художник и в изучении костюма Амангельды, его оружия, а также пейзажей мест, где он вырос и сражался.

Когда Кастеев приступил к композиции, образ Амангельды был ему ясен. В эскизе Кастеев уделил основное внимание композиционному решению полотна, особенно тщательно разрабатывая постановку фигуры, которая должна была дополнить характеристику героя, помочь раскрытию его образа. Портрет Амангельды был окончен в 1940 году и экспонировался на художественной выставке, посвященной XX-летию Казахстана.

В полном боевом вооружении стоит Амангельды на холме и смотрит вдаль. На расстилающейся позади него долине видны отряды повстанцев.

В портрете художник сумел восстановить внешние черты героя. Лучшим признанием работы А. Кастеева была горячая благодарность соратников Амангельды, их единодушное заключение о правдивости портрета. Этот портрет был первой серьезной попыткой создать образ национального героя в изобразительном искусстве Казахстана. Ранее образ Амангельды вдохновлял многих поэтов, писателей, композиторов, а художники, не располагая конкретным иконографическим материалом, не могли осуществить своих замыслов.

Портретом Амангельды А.Кастеев вписал первую страницу в иконографию народного казахского героя, положив тем самым начало созданию славного образа в искусстве художников Казахстана и в собственном творчестве.



При всей значительности этой работы Кастеева она имела и ряд недостатков. Основным из них было преобладание подробной внешней характеристики над внутренним содержанием. Выразительности портрета мешала холодная неподвижность лица и некоторая связанность во всей фигуре, что отчасти объяснялось излишним нагромождением деталей. Кастеев понимал недостатки портрета и рассматривал его как начальный этап работы над образом революционного героя.

В процессе ознакомления с историей народного освободительного восстания и работы над портретом Амангельды у Кастеева возникли замыслы новых произведений о народном движении.

В 1940 году он заканчивает батальное полотно «Атака Амангельды». Акварельный эскиз к картине отличается композиционными достоинствами. Диагональное построение композиции передавало стремительность натиска повстанцев, ураганной лавиной преследующих врага. Динамика линейной композиции подчеркивалась контрастами зеленого и красного цветов, выражавшими напряженность батального сюжета. При переводе акварельного эскиза на холст Кастееву лишь частично удалось воплотить в полотне удачное решение эскиза. Художник сохранил динамичность композиции, но значительно ухудшил картину в колористическом отношении, нарушив единство цветового решения, которое было достигнуто им в эскизе картины. Тем не менее, полотно является крупным достижением Кастеева, впервые выступающего автором батальной картины.

В суровые годы Великой Отечественной войны художники Казахстана стана вместе с товарищами по искусству, эвакуированными из Москвы, Ленинграда, Украины, Белоруссии, приняли деятельное участие в создании агитационных патриотических произведений: агитплакатов, окон ТАСС, политических карикатур, разоблачивших коварства и жестокость врага, призывающих к разгрому фашистских захватчиков. Откликается на события войны своими патриотическими произведениями и А.Кастеев.

В 1941 году он пишет два полотна: «Разгром немецких танков» и «Немецкие диверсанты, пойманные партизанами». Но картины, созданные только на основании фотоматериалов, были маловыразительны. Кастеев, всегда честно относящийся к работе, был неудовлетворен. Он понимал, что подобные темы требуют всестороннего ознакомления с обстановкой и глубоких личных впечатлений, которых у него, живущего в глубоком тылу, в Алма-



Ате, быть не могло. Кастеев возвращается к близким для себя темам. Он работает над созданием образов народных национальных героев, над портретами тружеников тыла, над сюжетами из жизни социалистической деревни.

Особенно интенсивно работает А. Кастеев в военные годы над образом казахского революционного героя Амангельды Иманова. В портрете, созданном в 1941 году, художник предельно сокращает средства внешней характеристики, освобождая героя от отвлекающих деталей костюма и вооружения. Все внимание сосредоточивается на лице Амангельды, в котором Кастеев добивается еще большего уточнения портретного сходства.

В том же году Кастеев создает портрет уйгурского национального героя Садыра Полвана (Ханрука). При написании этого портрета он применяет тот же метод, что и при создании портрета Амангельды, тем более, что аналогичный подход подсказывался сходными условиями: от Садыра Полвана, как и от Амангельды Иманова, не осталось никаких изображений; круг людей, сохранивших личные воспоминания о Садыре Полване, был невелик. Но художник тщательно изучил историческую обстановку и воспоминания современников героя. Кастеев изобразил Садыра Полвана в национальном уйгурском костюме: в желтом халате с вышивкой и в круглой шапке с отогнутыми вышитыми полями. Волевое смуглое лицо с черными бровями, с большими блестящими глазами и резкими складками у рта передает облик подвижного, темпераментного человека<sup>1</sup>. Это образ энергичного борца за свободу, человека большого сердца, готового биться не на жизнь, а на смерть за свои идеи. И композиция портрета с наклоненной вперед фигурой Садыра Полвана, и его яркое цветовое решение способствуют выразительности портрета.

Несмотря на трудности военных лет, Кастеев не прерывал творческой работы, он с большой энергией и настойчивостью создавал все новые и новые произведения. Он неоднократно ездил в колхозы и совхозы республики, где работал, главным образом, над созданием портретов героев тыла, выдающихся людей социалистической деревни, чья самоотверженная работа была так необходима стране. Чаще это были портреты колхозниц-ударниц, мужа, брата или сыновья которых сражались на фронте.

Когда в 1942 году состоялось открытие персональной выставки

---

<sup>1</sup> Письмо, подтверждающее портретное сходство Садыра Полвана, подписанное пятью лицами, хранится у художника. Оно было опубликовано в статье Чарномского (журнал «Литература и искусство Казахстана») № 2-3, 1941 стр. 143.





Кастеева, посвященной 15-летию его творческой деятельности, то среди экспонирующихся работ значительная доля произведений приходилась на военные годы. Выставка пользовалась большим успехом у зрителей. В память о ней сохранился каталог произведений А.Кастеева со вступительной статьей о творческом пути художника.

За выдающиеся заслуги в области изобразительного искусства Правительство Казахской республики в октябре 1942 года присвоило А. Кастееву звание Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР.

Одно из лучших произведений Кастеева того времени - портрет Момыш-Улы. Он был написан в 1943 году во время лечения полковника в госпитале.

Простая композиция портрета - Момыш-Улы изображен по грудь с небольшим поворотом вправо - и цветовое решение, подчиненное единой гамме серо-коричневых тонов, способствуют сосредоточению внимания на улыбающемся лице полковника, в котором наряду с большим добродушием можно прочесть черты суровой мужественности. Это сочетание, казалось бы, противоположных, и вместе с тем чрезвычайно естественных качеств, придает портрету большую жизненную выразительность и правдивость, делая героя человечным и понятным.

В 1944 году Кастеев создал новый выразительный портрет Амангельды. На этот раз портрет существенно отличался от двух предыдущих. Если работа над образом народного героя в двух первых портретах была построена, в основном, на внешней характеристике, на стремлении автора добиться портретного сходства, то теперь, когда эта первая задача была решена, Кастеев усиливает психологическую выразительность образа.

В 1944 году Указом Президиума Верховного Совета Казахской ССР за увековечение образа Амангельды Иманова и большие заслуги в изобразительном искусстве Абылхан Кастеев был награжден Почетной грамотой. В том же году ему было присвоено звание Народного художника КазССР.

Вскоре Кастеев начал работу по подготовке к выставке, посвященной столетию со дня рождения Абая Кунанбаева. Он задумал создать портрет Абая в юности. В 1945 году портрет был закончен.

Портрет юного Абая психологически насыщен, он ценен новизной трактовки образа юноши-поэта. В передаче внешних черт Кастеев исходил из единственной фотографии, изображающей пожилого Абая. Сохранив сходство, характерность лица, художник творчески воссоздал образ молодого поэта.

Цветовое решение портрета Абая построено на контрасте ярких, почти локальных, тонов одежды и светлого лица. Яркость красок создает приподнятое настроение, гармонирующее с изображением поэта в минуту вдохновения.

Кроме портретов, Кастеев в годы войны создал много пейзажей и жанровых композиций о животноводстве. Работы «Конферма», «На джайляу», «На джайляу в колхозе «Экпенды» повествуют о многообразной и богатой природе Казахстана, о многочисленных стадах, пасущихся на привольных горных лугах. В пейзажах военного времени проникновенно выражена глубокая любовь художника к родному краю, к его могучей и прекрасной природе.

Интенсивная творческая работа военных лет, постоянное участие в художественных выставках, общение с крупными художниками братских республик, которые были в те годы в Алма-Ате, - все это способствовало значительному творческому росту Кастеева.

Особенно больших успехов в годы войны Кастеев добился в портретах, среди которых наиболее выразительными являются портреты Амангельды и Момыш-Улы. Непосредственное и продолжительное знакомство с Момыш-Улы позволило художнику проникнуть в сущность изображаемого человека и выразить ее. В исторических портретах большая доля успеха Кастеева объяснялась тщательностью подготовительной работы и всесторонним ознакомлением с жизнью и деятельностью каждого героя. В исторических портретах Кастеева художник предстает как портретист, умело овладевший историческими материалами (портреты Амангельды, Садыра Полвана, Абая).

Обращение Кастеева в военные годы к портретам народных героев прошлого и настоящего чрезвычайно показательным и характерным для творчества художника, всегда с неизменной чуткостью отзывающегося на наиболее актуальные вопросы современности. Портреты выдающихся исторических деятелей, которыми гордится казахский народ, возбуждали в зрителях патриотические чувства любви к Родине, к своему народу. После победоносного окончания Великой Отечественной войны перед страной встали задачи восстановления и развития народного хозяйства. Грандиозная программа социалистического строительства, намеченная партией и правительством на послевоенные годы, ратные и трудовые подвиги советских людей вдохновляли творчество художников, подсказывали новые темы для их работ.

Кастеев в послевоенные годы развивает темы, отображающие



различные стороны нашей социалистической действительности. Его жанровые пейзажи по-прежнему связаны чаще всего с сюжетами на сельские темы. В 1947 году Кастеев создает композиции «Социалистическое животноводство», «На току», отражающие труд колхозников.

Значительный интерес представляет серия акварельных работ, исполненная Кастеевым во время поездки с археологической экспедицией по Семипалатинской области (1947 г.).

В знойной пустыне, вдали от населенных пунктов, под палящим солнцем ведут ученые разведочную работу. Наблюдая повседневную жизнь экспедиции, Кастеев передает ее в многочисленных этюдах: на одном из них изображены участники экспедиции, занятые раскопками; на другом - они исследуют свои находки; на третьем - показана погрузка в машину для отъезда к следующему пункту.

Помимо акварелей, отражающих работу археологической экспедиции, художник создал пейзажи новых поселков и городов. Работы «Город Каракол», «Общий вид города Аягуза», «Поселок Караул» наглядно показывают преобразования в Казахстане.

Кастееву дороги эти новые поселки, выстроенные на месте тесных зимовок кочевников. Он гордится и любит школы, где учится счастливая детвора; больницами, где бесплатно лечат; клубами, кино, театрами, где идут пьесы и фильмы на родном языке.

Городские пейзажи «Общий вид города Аягуза» и «Город Каракол» близки по композиционному построению. В первом пейзаже с высоты небольшого холма открывается панорама города: виден завод, водокачка, жилые дома. Город утопает в зелени. Вид на Каракол тоже открывается с высоты. В городе Караколе много больших благоустроенных домов, он со всех сторон окружен горами. Город Аягуз - это как бы будущее Каракола, где также через несколько лет зазеленеют деревья взамен солончаков, окружающих поселок. Тематическая содержательность пейзажей Семипалатинской области сочетается с передачей своеобразия местной природы.

Одновременно с работой над пейзажами Кастеев создает портреты виднейших писателей республики. Это было результатом возросшего интереса художника к бурно развивающейся культуре своего народа.

Кастеев написал акварельный портрет казахского писателя Сабита Муканова. Писатель изображен в кабинете во время отдыха, он играет на домбре; открытые книги вокруг него говорят о только что прерванном чтении. Подход к решению темы чрезвычайно типичен для Кастеева и несет в себе значительные элементы жанровой работы.

Портрет приближается к бытовой иллюстрации из жизни писателя с подробным пересказом всего окружающего. Карандашный рисунок того же года, изображающий сидящего за чаем известного писателя М.О.Ауэзова, характеризуется таким же подходом к теме.

Портретное искусство все больше и больше привлекает Кастеева. Когда в 1948 году Указом Правительства впервые было присвоено высокое звание Героев Социалистического Труда лучшим из передовиков колхозного крестьянства, художник решил создать несколько портретов знатных колхозников. Он поехал в колхозы Талды-Курганской области, где создал целый ряд портретов Героев Социалистического Труда. Сначала Кастеев сделал многочисленные натурные наброски и рисунки. В портретах героев проявился наметившийся еще в военные годы интерес художника к выявлению внутренних переживаний человека, его психологического облика.

Портрет Героя Социалистического Труда Калимбаея Кашаганова изображает крепкого, сильного человека средних лет. У него пристальный взгляд, резкие морщинки на лбу и тонкие сжатые губы. Близок к нему по трактовке характера и композиции портрет другого Героя Социалистического Труда - Кулкина. Чуть прищуренные глаза смотрят на зрителя из-под широких, зависающих бровей. Скуластое худощавое лицо, скромная одежда с орденами, говорящими о больших заслугах колхозника, создают весьма лаконичную характеристику простого и вместе с тем знатного и почитаемого человека.

Портрет Героя Социалистического Труда О.Казамбаева изображает человека средних лет. Большие глаза не утратили молодого блеска. Добродушное живое лицо выражает любознательность.

Всем портретам Героев Социалистического Труда присуща общая черта: точное портретное сходство в них сочетается с раскрытием характера и передачей индивидуальных особенностей изображенного на портрете человека.

Кастеев был первым в Казахстане создателем портретов Героев Социалистического Труда. Быстрый отклик на животрепещущие темы чрезвычайно характерен для художника. По его работам можно восстановить картину наиболее серьезных событий колхозной деревни, основные этапы ее развития. Так, выдвинутый партией и правительством лозунг о связи науки с производством послужил Кастееву темой для его новой картины - «В гостях у Героя». Картина была построена на впечатлениях художника, вынесенных из продолжительной работы над портретами Героев Социалистического Труда, из повседневного знакомства с людьми и их жизнью.



Сюжет картины очень прост: ученый-агроном приехал к Герою Социалистического Труда. Сидя за низким столом, они пьют кумыс и разговаривают. В интересном разговоре принимают участие и другие члены семьи хозяина.

Композиционное решение с центральным расположением фигур вокруг стола и свободным пространством на переднем плане как бы вводит в картину зрителя, становящегося ее участником. В картинах правдиво и подробно охарактеризован современный быт казахский колхозников.

Кастеев работал отдельно над каждым из персонажей. Предварительные рисунки говорят о тщательной подготовке художником материала для полотна. В основе картины лежат наброски и рисунки с натуры с внимательной проработкой деталей. Цветовое решение было подчинено основному замыслу работы. Композиция холста взята в основном из сделанной с натуры акварели. В дальнейшем художник многое изменил, подчинив цветовое решение единой гамме и сконцентрировав внимание на основных персонажах.

Близко к картине «В гостях у Героя» написанное спустя год другое произведение Кастеева: «Ковровщица на джайляу».

Художник изобразил колхозницу - Герою Социалистического Труда во время ее отдыха на джайляу за вышиванием ковра. К ней приехали гости, чтобы поздравить с высокой наградой. Молодая девушка подносит ей букет цветов. Радостные лица улыбающихся гостей выражают восхищение и уважение к знатной труженице.

Эта картина была начата Кастеевым в 1950 году во время пребывания на творческой базе художника под Москвой, куда съехались художники со всех концов Советского Союза. Представители Туркмении и Таджикистана, москвичи, украинцы, ленинградцы дружно работали в студии или, взяв этюдники, невзирая на мороз, отправлялись писать пейзажи Подмосковья.

Совместные посещения Третьяковской галереи, осмотры музея Ленина, Исторического и других музеев Москвы чрезвычайно обогатили Кастеева. Несмотря на то, что это была не первая поездка Кастеева в Москву, он теперь изучал собрания музеев и выставки по-новому, как художник-профессионал, имеющий большой опыт самостоятельной работы. Особенно пристальное внимание вызвали у Кастеева композиционные и колористические достоинства картин Сурикова «Боярыня Морозова» и «Меньшиков в Березове», а также пейзажи современных советских художников. Он подмечал близкую для его собственного творчества панорамность у Соколова-Скаля,

образность пейзажа в произведениях Шурпина, цветовое своеобразие произведений Чуйкова - певца соседней с Казахстаном Киргизии.

Посещение выставок и галереи не замедлило сказаться. Уже в работах, исполненных Кастеевым в Москве: в пейзажах «Озеро Сенеж с буерами» и «Зима в Солнечногорске» видно умение Кастеева находить средства выражения для новой и незнакомой ему природы средней России. Цвет становится более насыщенным, с более тонкими переходами. Оба пейзажа окутаны синеватой дымкой морозного воздуха. Их композиционное построение, перекликающееся по широте охвата пространства с казахстанскими пейзажами Кастеева, передает, тем не менее, специфику Подмосковья. Заснеженный лед, пригнувшиеся оголенные деревья и густо заостренный дальний берег в пейзаже «Озера Сенеж с буерами», а в «Зиме в Солнечногорске» - бледное холодное небо над покрытой голубыми снегами землей и небольшими перелесками - правдивые изображения Подмосковья.

Опыт пейзажной работы в Подмосковье заметно сказался на последующих пейзажах художника. Серия пейзажей Курмектинской экспериментальной животноводческой базы, исполненных вскоре после приезда из Москвы, значительно отличается от предыдущих работ художника и по композиционному, и по цветовому решению. Все пейзажи серии строятся на контрастных цветовых сопоставлениях, характерных для горной природы: сочная зелень горных пастбищ со стадами белых баранов - и темные от елей склоны, ясное голубое небо - и белизна нетающих снегов.

Пейзажи Курмектинской серии отличаются простотой и ясностью композиции. В прошлых пейзажах для передачи горных хребтов Кастеев прибегал к изображению широких пространств с показом многочисленных вершин, а в пейзаже «Горное пастбище экспериментальной базы» он изображает лишь одну вершину и пересекающее ее подножье другой горы, что создает впечатление протяженности горной цепи.

Наряду с работой над пейзажами на творческой базе Сенеж Кастеев много работал над натурой.

Этюды, исполненные в Москве, говорят о неослабевающем интересе художника к людям, о постоянном стремлении выявить характерное в человеке и тщательно передать портретное сходство. Но есть в них и новое. Карандашные рисунки женщины и мальчика правильны анатомически; кроме того, помимо выявления формы в рисунках передан характер людей: серьезный мальчик-подросток, не утративший детскую пухлость лица, и несколько усталое лицо



немолодой женщины. Обращает на себя внимание работа художника над фактурой и разнообразие приемов ее передачи: мелкий, мягкий штрих полушубка и резкие, отрывистые, смелые линии, передающие ворс меха.

После поездки в Сенеж А. Кастеев продолжает углубленную работу над созданием портрета Амангельды Иманова.

Уже в портрете Амангельды 1947 года Кастеев достиг значительной выразительности в изображении лица народного героя: в блестящих, устремленных вдаль глазах Амангельды чувствовалась волевая целеустремленность. Но так же, как и в портрете 1944 года, в варианте портрета 1947 года не была преодолена разнохарактерность трактовки лица и фигуры.

Лишь в новом портрете, исполненном к XXX-летию Казахстана, эти недостатки были устранены.

Четким силуэтом на фоне голубого неба выделяется сидящий Амангельды. Внимательно, словно прикованный к далекой цели, смотрит он вдаль. В умном, с резкими складками лице воина чувствуется смелость и решительность. Это лицо руководителя, организатора революционно-освободительного движения, народного героя.

В портрете Амангельды 1950 года особенно ярко сказалось влияние русского реалистического и советского искусства. Портрет глубок по образной трактовке, по раскрытию внутреннего мира героя. Он является одним из лучших произведений Кастеева и самым выразительным из портретов, посвященных Амангельды Иманову. В нем художник достиг большой зрелости реалистического мастерства, сохранив и обобщив свой многолетний опыт работы над образом народного героя революционно-освободительного движения. Портреты Амангельды Иманова, созданные Кастеевым, являются отправными пунктами не только для художников и скульпторов, но и для артистов и режиссеров республики. Так, в поставленной Казахским Академическим театром драмы пьесе Мусрепова «Амангельды» грим и костюмы главного героя полностью были взяты по портретам Кастеева.

В следующем, 1951 году, Кастеев написал композиционный портрет выдающегося деятеля культуры казахского народа Чокана Валихакова, изобразив ученого у себя на родине, сидящего неподалеку от озера, на берегу которого расположился аул. Это полотно можно рассматривать как начало работы над образом выдающегося просветителя. Портрет особенно интересен тем, что в нем выражена



(правда, еще недостаточно четко) мысль о Ч.Валиханове - мыслителе, искавшем пути для освобождения своего народа.

Наряду с работой над историческими портретами Кастеев по-прежнему уделяет большое внимание современной тематике.

В большой картине «Встреча Героев Социалистического Труда с трудящимися стран народной демократии», исполненной в 1952 году, художник пытается раскрыть тему дружбы между народами Советского Союза и стран народной демократии. Однако в картине он не сумел достичь четкости композиции. Группы гостей и колхозников недостаточно связаны между собой, т. к. в картине нет объединяющего смыслового центра, нет отделения главного от второстепенного. Повествовательное решение жанрового сюжета не соответствовало монументальным размерам картины. Наряду с этим, исполненные Кастеевым для подготовки к картине акварельные и карандашные рисунки представляют значительный интерес. Это живые, остро индивидуализированные характеристики колхозников во время отдыха, в работе, за едой, в разговоре. Естественность этих рисунков отчасти сохранялась художником в эскизе, но во время перевода на холст была утрачена. Неудачна была техническая сторона перенесения с эскиза на холст с помощью пропорционального увеличения без учета изменений, необходимых в большом холсте. Все эти недостатки помешали выразительности исполнения хорошего замысла художника.

Эта же тема, но в совершенно другом сюжете, была затронута Кастеевым в работе «Высокогорный каток» (1954 г.).

Кастеев исполнил несколько пейзажей, изображающих популярнейший каток вблизи Алма-Аты. Зеркальная гладь голубого льда, как рамкой, окружена толпами зрителей, среди которых много представителей зарубежных стран. Яркие, разноцветные знамена стран народной демократии и союзных республик подчеркивают праздничный характер состязаний. Вокруг катка высятся заснеженные горы с темными елями.

В том же 1954 году отмечалось 50-летие со дня смерти Абая Кунанбаева. Кастеев создал акварельный портрет поэта, изобразив его в момент творческого вдохновения. В отличие от портрета Абая, исполненного художником десять лет назад, теперь Кастеев остановился на изображении поэта в зрелые годы. Новым в портрете Абая является изображение поэта в движении, в порыве, что значительно увеличивает эмоциональные возможности работы.

В настоящее время художник работает над историческими





композициями и над темами о сельском хозяйстве. Он предполагает поехать в хлопководческие колхозы и создать полотно о хлопкоробах республики.

Творчество Кастеева, одного из первых национальных казахских художников, является начальной страницей в истории советского изобразительного искусства Казахстана.

Вышедший из толщи народа, А.Кастеев обладает трезвым, здравым и глубоко реалистичным восприятием, которое тесно переплетается у него со знанием национальных особенностей и своеобразия жизни казахского народа, его психического склада. Глубокое знание народного искусства способствовало форматированию национальной формы в станковых произведениях Кастеева.

В работах художника ясно проступают две характерные черты - повествовательность и жанровость. И то, и другое составляет неотъемлемые черты орнаментального искусства казахского народа. Любой из узоров, украшающих чий, кошму, седло, уздечку, бау, несет в себе сюжетную основу. В узоре с помощью вполне определенных элементов рассказывается о каком-нибудь событии: охоте, погоне, переезде. Так как рассказ ограничен условной формой узора, то автору орнамента приходится объяснять сюжет не столько показом действия, сколько перечислением деталей, которые наиболее характерны для данного события. Эти черты свойственны национальному искусству, они отражают национальные особенности восприятия и передачи действительности народными мастерами. Характерны они и для всего творчества Кастеева, независимо от сюжетного, различия его работ. Помимо общности, которую имеет творчество Кастеева с изобразительным народным искусством, в его работах четко обозначено сходство и с музыкой и поэзией народа. Жанровая основа пейзажей Кастеева с широкими просторами степей или джайляу очень близка к песням народных акынов по образности своего построения и поэтичности передачи виденного.

Кастеев с первых шагов своей творческой деятельности находит наиболее важные, наиболее животрепещущие темы для своих произведений. Их круг чрезвычайно разнообразен. Он говорит о революционном прошлом, о быте дореволюционного аула, о новых городах и поселках, построенных в безлюдных степях, о Героях Социалистического Труда, о поэтах и писателях, ученых и колхозниках. Активное восприятие действительности, живой интерес к жизни проявляются в этом тематическом и сюжетном разнообразии произведений художника.

Из широкого понимания действительности вытекает у Кастеева одна из главных черт его творчества - актуальность избираемых тем. Темы подсказывала художнику сама жизнь, его стремлением всегда было как можно правдивее отразить свои мысли в образах и формах, доступных, близких и понятных народу.

Наблюдение и изучение жизни, овладение методом социалистического реализма и традициями русского реалистического искусства помогают Кастееву совершенствовать свое мастерство. Кастеев является одним из пионеров искусства Казахстана в создании произведений живописи и произведений социалистических по содержанию и национальных по форме.

Творчество Кастеева является переходным этапом от народного искусства к профессиональному станковому искусству социалистического Казахстана и составляет важнейшую ступень его развития. Творческий путь Кастеева неразрывно связан с искусством республики. Вместе с ним прошел Кастеев трудный путь становления и учебы.

Творческий путь Кастеева - характерное явление наших дней. Это путь многих из старшего поколения художников национальных республик, получивших возможность всестороннего развития своей культуры лишь после Великой Октябрьской социалистической революции. Таков путь А.Айтиева в Киргизии, И. Сампилова в Бурят-Монголии, Х. Якупова в Татарии и многих других ведущих художников союзных республик.

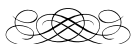
Подобно их творчеству, творчество Кастеева является национальным вкладом в сокровищницу многонационального советского искусства.

Произведения А.Кастеева приобретены многими музеями республики. Лучшие из них находятся в Москве в Государственном музее Восточных культур и в Алма-Ате в Государственной Художественной галерее имени Т. Г. Шевченко.

Помимо интенсивной творческой работы Кастеев много внимания уделяет своим общественным обязанностям. Он депутат Верховного Совета Казахской ССР и член Правления Союза советских художников Казахстана. Творческая, и общественная деятельность А. Кастеева направлены на процветание культуры своей республики, своего социалистического государства.

1956 г.





**А.Жубанов**

## **БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ТУРАЛЫ КЕЙБІР ОЙЛАР**

Өткен жылдың соңғы айы ішінде Отанымыздың астанасы - Москва қаласында өткен Қазақстан көркем өнері мен әдебиетінің онкүндігі кезінде суретшілер көрмесінің ашылуын құттықтап, сөз сөйлеген СССР-дің халық суретшісі Сергей Герасимов былай деген еді: «Қазақстан суретшілері қысқа мерзім ішінде таң қаларлықтай тамаша өсті де шеберленді. Көрмеден портреттерді, жанрлы суреттерді, түрлі пейзаждарды көреміз.

Әсіресе, жас таланттардың өсуі де өте қуанышты жай. Мұны ерекше атап өткен жөн. Мұның өзі біздің барлығымыздың жеңісіміз, кең байтақ совет жеріндегі барлық суретшілер жеңісі. Социалистік реализмнің биік шыңдарында бұдан былай да өрлей бермекпіз, алға баса бермекпіз!»

Шынында айтқанда да Қазақстан суретшілерінің шығармаларын талғампаз жұртшылықтың сынына салған қөрме республикамызда Коммунистік партияның дана басшылығы арқасында жүзеге асқан мәдени революцияның зор табыстарының елеулі бір айғағы болды.

Сүйсінерлік нәрсе - астана жұртшылығы Қазақстан бейнелеу өнерінің бірден бір дұрыс бағытта - социалистік реализм бағытында – берік қалам басып келе жатқандығын бір ауыздан атап көрсетті. Советтік бейнелеу өнерін қалыптастырып, ілгері бастыру, оның өсу жолын белгілеуде елеулі еңбек сіңірген көрнекті көркемөнер қайраткерлері Сергей Герасимов, Белашова Е.Ф., Александр Герасимов, Салтыков Б.А., тағы басқалары қазақ суретшілерінің көрмедегі жұмыстарын талқыла келе: біздің елімізде құрыштай берік бір семья болып топтасқан халықтардың келер айбынды творчестволық күштер туғызып, оларды өсіріп, түлетіп, шын қияларға ұшыраға кездерін сан рет көріп-ақ келе жатырмыз. Алайда мына қазақ суретшілерінің мұншама қысқа мерзім ішінде, қыруар, тіпті, ұлан-асыр еңбек беріп үлгергендері, мейлінше ғажап». Бұл қазақ достарымыздың шығармалары біздің ой-сезімізге барынша күшті әсер қалдырды. Олар іздену жолын дұрыс тауып, ұлттық нақышпен безелген, әрі

біздің социалистік шындықтың пафосына толы көркемөнер жасап келеді, деген ортақ ойды басып айтты. Бұл кәрі сандықтарға біздің суретшілеріміздің әрлі бояуы, шығармаларындағы кісіге ой салатын әсем көріністердің молдылығы және бірі бірі қайталмайтындығы, Отанға деген сүйіспеншіліктерін алуан тақырыптармен, сансыз сюжеттермен қамти білуі ерекше ұнады.

Суретшілеріміз халық өмірін, оның ішінде Қазақстан совет өкіметі әкелген жаңалықтарды ерекше бейнелей отырып, реалистік бағытта ірі сомсуреттер жасау жолында біраз жұмыстар атқарылды. Дегенмен өміріміздің алуан сырлы жақтарын әр тараптан түгел қамтып, кеңінен баяндау ісінде әлі де болса оқулықтар аз емес.

Қазақстан суретшілері бұл уақытқа дейін негізінен жанрлық картиналар жасау саласында еңбек етіп келеді. Бұл салада олар елеулі творчестволық табыстардан да құр болған жоқ. Әсіресе, жас суретші Молдахмет Кенбаевтің еңбектері сәтті шығып жүр. Оның шығармаларында тұлғалар жоғарғы поэзиялық рухта жасалады, туған жердің табиғаты өз бояуында шынайы суреттеледі.

Кенбаевпен бірге көптеген суретші құрбылары - Қ.Телжанов, С.Мамбеев, Н.Нұрмұхаммедов, О.Таңсықбаев, А.Ғалымбаева, Р.Сахи т.б. қазақтың кескіндеу өнерінің ұлттық дәстүрін қалыптастыру жолында жемісті еңбек етіп келеді. Қазір кейбір нәтижелерді қорыта бастауға да боларлық.

Кескіндеме (живопись) шығармаларындағы ұлттық түрді ең алдымен, суретшілердің тақырып таңдауынан, шығармаға өзек болатын материалдарды іріктеу барысынан байқауға болады. Мысалы, Отан тақырыбы, Қазақстан тақырыбы, қазақ елінің қайталанбас ерекшеліктерге толы табиғат көріністері, халқымыздың салт-санасы, міне, осының бәрі қазақ суретшілерінің шығармаларында барынша мол қамтылып, аса бір жарқын ренді бояулармен сәулеленген.

Еліміздің шадыман өмірінен, айбынды істерінен, коммунистік қоғамға бет алған алып адымынан рухани азық алған бұл суретші ұрпақтың жоғарыдағы табыстарға ие болуы да кездейсоқтық емес, белгілі бір факторларға негізделген дамудың, ілгері басудың нәтижесі. Бұндай факторлар деп біз, ең алдымен, коммунистік рухта өсіп, ой-өрісі қалыптасқан, жоғары моралдік сипаттағы советтік жас мамандардың ішкі сезім дүниесінің мейлінше бай болуын, өмір шындығын көріп, бағалауда ой көздерінің жітілігін айтатын болсақ, екіншіден, суретші кадрларымыздың түгел дерлік жоғары профессионалдық білім алуын, сурет академиясының Москвадағы, Ленинградтағы, Отанымыздың басқа да ірі қалаларындағы



институттарында оқып, орыстың және дүние жүзінің мәдениетіне үлес қосқан ұлы суретшілердің шығармаларымен жүйелі түрде танысуы жайлы айтамыз. Жан-жақты білім алып, орындаушылық техникасын меңгерген профессионал суретшілер белгілі бір тақырып бойынша шығарма жазғанда сан алуан суретшілік мектептердің бай тәжірибелерін өнерпаздық әдіспен пайдаланып, ойына алған мотивтерін баяндарлық кескіндеу тілін де табады.

Алайда, көркемөнер шығармасын тек жоғарғы профессионалды дәрежесі үшін ғана көркем, тартымды деуге болмайды. Жақсы шығарма әдетте жоғарғы профессионалды болумен бірге, өзіндік ерекшеліктерімен де көзге түседі. Бұндай ерекшеліктер деп, В.Г.Белинскийдің сөзімен айтқанда, шығармада баяндалатын оқиғаның дәуіріне, уақытына, сондай ақ мекеніне, кеңістікке және оқиғаның иесі болып табылатын халыққа немесе ұлтқа байланысты айырым белгілерді, қасиеттерді айтамыз. Олай болса, Қазақстан суретшілерінің шығармаларын Москва жұртшылығы жылы қарсы алғанда, осы айтылған ерекшеліктерді де көріп-білді, соған орай сомсуреттердің көркемдік сапасын анықтап, дұрыс баға берді деп батыл айтуымызға болады. Сөзімізді дәлелдеу үшін Қанапия Телжановтың «Ата қонысым» эпикалық пландағы картинасын есімізге түсірейік. Шығарманың мазмұнын қысқаша былай деп суреттеуге болады.

...Кешкі күннің қызылы басыла қоймаған мезгіл. Уақыт - толықсыған көктем іші. Көз жетерлік төңіректің бәрі көсілген жазық дала. Бірақ даланың өңі біркелкі емес: шалғыны аттың бауырынан келетін боз көделі тың жер мен шымы қара қыртыстанып аударылған борозда қатарласа жарысып, кеңістікте созылып жатыр. Жыртылған жердің жиегінде салт атқа мінген қоңыр шапанды, тері тұмақты қазақ шалы тұр. Ол айналаға тамашалай қарап, «...осының бәрі менің жерім, ата-бабамыздың қонысы!» дегендей болады. Атамекені көз алдында өзгеріп, құлазыған жердің мол егін жайға айналғаны, жапан жүзді көлденеңнен басын темір жолдың өткені, келешектің кезек күтіп тұрғаны тағы басқа сансыз жаңалықтары, міне, осының бәрі қарттың тұла бойын зор қуанышқа бөлеген...

Бұл - толық мәніндегі профессионалды картина. Автор талай уақытқа созылатын жайды - қазақ халқының сан ғасырлар бойы көксеген арман-тілегінің орындалуын азғантай штрихтармен жеткізіп береді, бір кейіпкердің басына бір халықтың күйініш-сүйініші сезімін сыйғызады, шығарманың композициясын бірден-бірге өрбіте, ширықтыра құрады, картинадағы әрбір детальдың суретін тиісті көлемде, нанымды, кейіпте өз түсімен салады. Қысқасы, шығарма

профессионалды көркемөнерге қоылатын талаптардың бәріне сай келеді. Картинаның құндылығы, біріншіден, осы айтылған орындалу мәдениетіне байланысты болса, екінші жағынан, мына төмендегі ерекшеліктерге де байланысты: кескіндемеші өзінің суреттеп отырған тақырыбы біздің заманымыздағы көрініс екенін, советтік дәуірде ғана жүзеге мүмкін ұлы істердің бірі екенін шебер бейнелейді; оқиғаның әйтеуір бір жерде емес, Нақ Қазақстан жерінде болып жатқанын ашып көрсетеді. Сомсурет бетіндегі алыс шеті көзге бұлдырлап қана көрінетін кең жазық, сол жазықтағы тұп-тұп болып өскен көк көдемен селеу басы қылқан боз, тың даланың астаудай төңкеріліп жатқан мақпал қара топырақты шымы, жан-жануарды ұзақ қыздырып барып, қалқасы да, даласы да жоқ тақтай жазықтың көк жиегіне жасырына қалған күннің ал қызыл шапағы, міне, осылар - көз алдымызда советтік Қазақстанның бір көрінісін, пейзажын елестетеді. Картинадағы шал, оның әжім басып, қоңырқай тартқан жүзі, қоңырқай шапаны астындағы жалдас жатаған торысы, ер-тұрманы, өзінің ат үстінде шалқан отырысы, тымақ киісі, төңірекке көз тастасы - бәрі де басқа халықта ұшырыспайтын, тек қазақ еліне оның ұлттық стихиясына тән көрініс. Автор белгілі бір ұлттың жан сезімін, мүддесін көрсетеді, сол ұлтқа тән сырт көріністерді береді, өзі де сол ұлттың тілімен сөйлеп, көрушіні көркемдік күшімен билейді. Сөйтіп, сол уақытқа, кеңістікке қоса, шығармасына өз ұлтының психикалық ой толғауын да телиді. Картинаның жұртшылыққа ұнап, көрушіні телмірте тартуы да осы ерекшеліктің, атап айтқанда, социалистік мазмұнымен қабысқан ұлттық түрдің әсері.

Бұл біздің жерде мысал үшін бір ғана шығармаға талдау жасп өттік. Алайда осы айтылған тәрізді көркемдік қасиеттерді республика суретшілерінің шығармаларынан көптеп келтіруге де болады. Атап айтқанда, Қ.Телжановтың бұдан бұрынырақ жазған «Жамалы», М. Кенбаев жазған «Ат ұстау», «Қойшының әні», «Өңгіме» («Жол қысқарту»), С.Мамбеевтың «Тауда», «Жайлауда» атты картиналары көркем шығармаларға қойылатын шарттарға әбден сай келеді. Қысқасы, қазақ суретшілері социалистік еңбек адамдарының типтік тұлғасын нанымды да көркем етіп бейнелеу шеберлігін молынан игерген.

Өнер иелері қай-қайсысы да, оның ішінде суретшілер де, шығармасының идеясын көпшілікке жеткізу үшін өнерінің күшімен көрушінің зейінін өзіне бүтіндей аударып алуға ұмтылатыны мәлім. Басқаша айтқанда, олар саналы түрде көрушіні өзінің көркемдік ырқына баурауға тырысады. Ол үшін суретші басқаларға әсер



етерлік барлық тәсілдерді қолданады, демек шығармасының жанрын анықтайды, жазу стилін таңдайды, композициясын жоспарлайды, бояу түстерінің белгілі бір замандылықпен астасуын, кейіпкерлердің кескін-келбетін белгілейді. Сөйтіп кесек, күрделі образдар жасап, солар арқылы халық көкейін тесіп шыққандай көрінетін күшті мотивтерді баяндап береді. Тіпті, автор өзінің ой топшысын суреттеуге қажетті ең ұсақ детальдарға дейін ойластырады. Осылайша барлық жағынан шебер жасалып шыққан картина көрушіге жекелеген моменттермен ғана әсер етіп қана қоймайды, яғни картинадағы тұлғалардың тек сыртқы пішіндері, не қимыл-әрекеттері немесе сюжеттің жалпы өрісі ғана ұнамайды, бұдан шығарманың бүкіл кескіндеу стилі, кескіндеу концепциясы адамды түгелімен елітіріп, көркемдік әсерін тұтаса тигізеді. Міне, бұл – кескіндеме шығармасының ең жақсысы, ең әсерлісі болып табылады.

Ал осындай шығарма жасау үшін суретші өз басынан қандай психологиялық процесстерді кешіретінін ауызекі сөзбен айтқанда былайша түсіндіруге болар еді:

Суретші өзін қоршаған төңіректі, өскен ортасын творчестволық көзімен көріп, өзінше қабылдайды, өзінше түсінеді. Өмірдегі нақты, деректі нәрселер оның санасында абстракцияланып, болашақ шығармасының бояу реңі, кескінделмек денелердің динамикалық күйін бейнелейтін нобай сызықтар түрінде жадына қонады. Бұның өзі әр суретшінің қабылдау, түйсіну жүйелеріне, өмірдегі нәрселерді ой көзімен көру, абстракциялай, білу дәрежесіне, қиялының шарықтау шегіне байланысты әркелкі келеді. Алайда суретшінің ой санасына ұялаған бұндай түйсік көріністердің қай-қайсысы болмасын, түптеп келгенде, оның жан жүйесінің образы есепті болады. Суретші өзінің творчестволық лабораториясында бұл образды жан-жақты жетілдіріп, ақыл сарабына салып, алуан сырлы нақыштармен байытып, мазмұнын тереңдетеді. Сол кезде тұлғаның бояуы лайықты өңін тауып, алғашқы нобай сызықтар да айқындалып алады, сөйтіп полотно бетіне түскенде көрушіге барынша күшті әсер ететін дәрежеге жетеді, яғни автордың қиялындағы нағыз көркем де нәрлі тұлғаға айналады.

Тегінде біз суретшінің ой-қиялынан туған көркем образдың халыққа ұнап, көпшіліктің жүрегіне жылы тиетіні жайлы айтқанда, мына нәрсені есімізден шығармауға тиіспіз. Белгілі бір қоғамның мүшелері объективті өмірдегі заттарды көріп, біліп, түсінгенде, қабылдағанда, сол өзі өмір сүрген қоғамның ой қызметінің тәжірибелеріне сүйенеді, қоғамдық сана тұрғысынан қабылдайды. Қоғамнан, оның ойлау қызметінің жемістерінен тысқары тұрып,



түсіну деген мүлде болмайды. Демек, суретші жасаған көркем тұлға да белгілі дәрежеде сол дәуірдегі қоғам мүшелерінің қиялының бейне көрінісі, солшардың ой-санасының жемісі болып табылатын суретшінің арасындағы гармониялық байланыстың, екінші сөзбен айтқанда, олардың ойлау, қиялдау жүйесіндегі бірліктің дұрыс көрсетілуіне негізделеді. Қандай да болмасын қоғамға тән ой-сананы, қиялды, арман мен тілекті дұрыс суреттеп бере алмаған шығарма шындықтан аулақ, жасанды болып шығады, сөйтіп ол қоғам мүшелерінің көкейіндегі көркем образға жанаспай тұрады. Бұндай сәтсіздіктің түпкі төркіні өмірді, төңіректегі нәрселерді натуралды күйде ғана түсініп, одан әрі аса алмаудан, қоғамның ойындағыдай көркемдік қиял дәрежесіне көтеріліп, толық мәніндегі образ жасай білмеуден туады. Сондықтан мұндай шығарма көркемдіктің бір белгісі болып табылатын ұлттық ерекшеліктерден де аса болады.

Керісінше, әр халықтың, ұлттың көкейтесті арман-тілегін, күйініш-сүйініш, мақсатын жете біліп, оны көркем де нанымды етіп суреттеп берген өнершінің шығармасы нағыз халықтық сипат алып, бір ұлттың көркемөнерінің кең тынысты арнасындай, өзінен кейін талай әсем нұсқаларды тудырады. Көптің ойындағысын білдірген бұндай полотно белгілі бір ұлттық дәстүрдің төл басындай болады, уақыт озған сайын бұл іргесі қаланып алған дәстүр де нығайып, қоғаммен бітеқайнасып, бірге жасасып кетеді.

Қазақ даласында кең етек алып, халықтың миын улаған ислам діні көркемөнерге де қырсығын мықтап тигізгені мәлім. Бұл дін бойынша ән салу, домбыра тарту, сауық құру күнә деп саналды. Діннің әсіресе мықтап тиым салғаны суретсалу болды. Адамның сондай-ақ жан-жануарлардың суретін салушыларды дін иелері қатты жазалады, немесе алдап-арбап шарифаттың дегеніне көндірді. Сонымен халықтың бейнелеу өнері, оның ішінде кескіндеме, мүсіндеме сияқты салалары ұзақ уақыттар бойы мүлдем ұмыт бола бастады.

Алайда халық қаншалықты рухани қыспақ көргенімен, өзінің көркемдік сезімін біржола түншықтыра алмады. Соның арқасында суреткерлік өнер сәндік бағытта қалыптасып, ою, өрнек, кесте т.б. түрінде жарыққа шығатын болды. Өнер иелері енді нақты заттардың, адам мен хайуандардың кескін-кейпі емес, өздерін түйсіндірген нәрселерді шартты түрде бояу түстерінің астасуына, ою ырғағына негізделген әшекей белгілермен, схемаға құрылған сюжетсіз өрнектермен бейнелеп, солар арқылы жұрттың әсемділік жөніндегі ұғым-түсініктерін қалыптасатырды. Осыдан келіп, қазақта бай хосалқы (прикладной) өнер туды, демек көркемөнер енді тұрмысқа





қажетті бұйымдардың ажырамас бөлігі, солардың сыртқы пішінін айқындаушы біте қайнасқан деталь есебінде өмір сүре бастады. Сөйтіп халық өзінің әшекейлі, оюлы, өрнекті кестелі бұымдарын жасай берді. Бұл бұйымдар тек көркемөнер шығармасы ретінде ғана танылмай, бір шетінен күнделікті тұтынатын заттар есебінде болған соң, олардың көркемдік сапасы мен өмірге қажеттілігі берік ұштасты, бұл екі қасиет біріне бірі кедергі болмады. Басқаша айтқанда, халық әрі әшекейлі бұйымдар жасау арқылы суреткерлік өнерін дамытса, екінші жағынан, сол өнердің бұйымға жарасып, үйлесіп тұруын, лайықтылығын, затты тұрмыста пайдалануға бөгет болмауын да ойластырды. Міне, бұның өзі қосалқы көркемөнердің тұрмыста мықтап сіңісіп кетуіне үлкен себеп болды.

Біздің суретшілеріміз ұлттық кескіндеме мектебін қалыптастыру бағытындағы ізденулерінде халық өнерінің көркемдік шешімін творчестволық тұрғыдан пайдаланып, ғасырлар бойы бейнелеу жолдарының басты ерекшеліктерін, ұтымды тәсілдерін өз жұмыстарына арқау етті. Картиналардың композициясы белгілеуде халықтың психологиясына үндес бояу түстерін іріктеуде суретшілер ұлттық өнердің даусыз моменттерін қаншалықты пайдаланатынын қазір ашық айтуымызға болады. Мысалы, Сабыр Мәмбеев «Тауда», «Жайлауда», «Кимоно киген әйел», Молдахмет Кенбаевтың «Киіз басу», Канапия Телжановтың «Домбыра сазы» деген шығармалары т.б. жұмыстар, жоғарыда айтылғандай, халықтық стиль бойынша бір қалыпты ырғаққа, бедерлі силуэттік көріністерге негізделген. Бұлардағы жеке кейіпкерлер, нәрселер, қимыл-әрекет иелері бір тұтас қанық бояулармен салынып, жалпы фонға контраст ренде беріледі. Фигуралар бір қалыпты тыныштық күйде кескінделіп, олардың динамикалық өрісі шектелген, яғни статикалық планда баяндау жағы басымырақ болды. Осының бәрі қазақ оюларындағы астасқан ашық жарқын бояу түстерін, бірін-бірі қайталаған әдемі кошқармүйіздерді, балдақтарды, сыңарөкшелерді, шетоюларды көз алдымызға келтіреді.

Бұл аталған шығармаларды орындау тәсілі, негізінен, ұлт өнерін дамыту жолының творчестволық жалғасы бола тұра, біздің көзқарасымызша, тек сәндік (декоратив) кескіндемелер үшін ғана қолайлы да көп фигуралы, көлемді тарихи сомсуреттерді, кандымайдан көріністерін, психологиялық тартыстар тұрғысынан көрсетілетін адам тұлғаларын, нақты пейзаждар мен портреттерді жасауда шебердің қолын тежейтін шарттылықтар да құр емес тәрізді.

Үлкен программаға негізделген, кейіпкерлердің тұтас бір тобы сипатталатын, тарихи тақырыпқа бағытталған сюжетті сомсуреттерді

жазу үшін оқиғаның нақты орнын оқиға желісінің шындыққа орайлас болуын, кейіпкерлер бейнелерінің психологиялық пішінін, қимыл-әрекетін, т.б. көрсету қажет болады. Егер оқиғаға қатысушылар әртүрлі әлеуметтік топтың өкілдері болатын болса, олардың реалистік нышандағы тұлғалары жасалады; шығарманың композициясы күрделі тартыстарға сәйкестеле құрылады. Міне, осыған байланысты оқиғаны баяндау барысында жоғарғы айтылған шартты түрдегі көркемдіктердің өрісі автордың ойын ашып көрсетуге таршылық етеді. Суретші енді өзара оюласқан ашық түстерді таңдап жатпайды, табиғаттың нақты көрінісін беруге тырысады, кейіпкерлер пәрменді әрекет үстінде бейнеленгендіктен олардың іс-қимылдары ішінара бір-бірін қайталамайды, тұтас алғанда, картинаның шешімі сәндік кескіндемедегі салғырт самарқаулықтан, нақты объектілер орнына салынатын көмескі силуэттерден өзгеше, психологиялық тұлғалар жасауды талап етеді. Қазақстан суретшілері бұндай үлкен пландағы сюжетті сомсуреттер жазу саласында осы айтылған заңдылықтарды іс жүзінде көрсетіп келеді. Мысалы, тарихи революциялық тақырыптарды баяндайтын «Әліби Жангелдиннің отряды» (Кенбаев), «18 жыл» (Телжанов), «Михаил Фрунзе Самарқанда болғанда», «Дмитрий Фурмановтың Верный қаласына келіп кіруі» (Нұрмұхаммедов), «Тоқаш Бокин байлардың мал-мүлкін конфискалау үстінде» (Шаяхметов) атты шығармалар, орындалу тәсілі жағынан, кескіндеменің сәндік түрі емес, қондырғылы (станковая) түрі болып табылады. Сондықтан олар біркелкі ырғаққа силуэт көріністерге құрылған сомсуреттердегі шарттылықтардың шеңберінен шығып, өзара мықты тартыс үстіндегі алуан сырлы көркем тұлғалармен көзге түседі.

Адамдардың психологиялық пішінін жан-жағынан тұтас қамти көрсетуге тиісті портрет кескіндемесі де сәндік кескіндемеге лайықты орындау тәсілдерімен қанағаттанып қалмайды, олардың басқа күшті, әсерлі жолдар іздестіреді. Мұның мәнісі де түсінікті. Портретшінің мақсаты өмірде бар, немесе бір кезде болған нақты бір тарихи кейіпкердің, сондай-ақ белгілі бір әлеумет өкілінің, мысалы, жұмысшының, жауынгердің, ғалымның жинақтау түріндегі психологиялық тұлғасын жасау болғандықтан, ол сәндік кескіндемедегі тәрізді жалпылаңқы түрде ғана суреттемей, бейнеленетін адамның бойындағы бар қасиеттерін, рухани байлығын көрсетуге тырысады. Ал, адам дегеніміз аса күрделі организм екені мәлім. Ол тек бір ғана жақсы, не жаман қасиеттерден сомдала салған емес, керісінше біріне бірі қайшы келетін ең әркелкі психологиялық



белгілердің, іштей тартыстардың тұтасқан тұлғасы. Сондықтан оны қалыпқа құйғандай мінсіз етіп шығаруға болмайды. Жүзінен жан сарайы айқын көрініп тұрған нағыз психологиялық тұлға жасау үшін, суреттелетін адамға тән деген ең негізгі қасиет баса көрсетіледі де, жан-жүйенің басқа белгілері соның төңірегіне топталады. Егер ең басты, негізгі деген қасиеттер бірыңғай алынып, қайшылық жақтары ескерілмесе, адамның алуан сырлы рухани дүниесі толық ашылмайды, демек портрет шынайы шығарма бола алмайды. Міне, осындай аса қиын міндеттер тұрғысынан қарайтын суретші портрет жасауда астасқан әсерлі бояу түстерімен шектеліп қалмай, терең психологиялық сезімдерді оятатын реалистік әдістер қолданады.

Сөзіміз дәлелді болу үшін республика суретшілерінің кейбір портреттік шығармаларын атай кетейік. Қазақстанның қарт суретшілерінің бірі Николай Иванович Крутильников ұзақ уақыттар бойы портрет саласында маманданып келеді. Оның акварель бояуымен салған портреттерінің ішіндегі ең таңдаулы деген «Жамбылдың портреті» 1954 жылы Бүкілодақтық сурет көрмесіне қойылды. Кейін Ленинград тұрғындарына қаланың 250 жылдық мерекесі құрметіне Қазақстанның сыйлығы ретінде тарту етілді. Осы автордың 1951 жылы аяқтамаған, майлы бояумен салынған аса көрнекті жұмысы - Балқаш кеншісі Д.Мақаевтың портреті мейлінше әсерлі кескіндеме шығармаларының бірі болып саналады. Полотно бетінен көрушіге өткір көзді, байсалды, өз басының адамгершілігін барынша қадір тұтатын адам тесіле қарап тұрады. Өзінің өмірдегі тұрғылас адамының портретін суретші советтік ауыр индустрияның қажымас еңбеккері - қазақ жұмысшысының образы дәрежесінде көрсете білген. Осы сияқты, Қазақстанның халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің «Амангелді Иманов» деген портреті де терең психологиялық тартыстарға құрылған. Әбекең көрушілерге тек шебер қолбасшының тұлғасын ғана ұсынбайды, оның шығармасын ұлы мақсатқа қол созған байыпты ойшыл, әр адымын тиянақтап басатын ақылгөй ұстаз, ісіне сенімді, көздеген нысанына жетпей қоймайтын ер жүрек адамның кейпі көрінеді. Бұл айтылған шығармаларда сәндік кескіндемеге тән орындаушылық тәсілдері тек көмекші ғана қызмет атқарады, бояу түстерінің контрасты, силуэт, бір қалыпты ырғақ т.б. шығарманың көркемдік шешімін белгілей алмайды.

Алайда республика суретшілерінің портреттері түгелінен дерлік осылай жан дүниесін көрсетерлік болып шықпаған. Бірсыпыра суретшілер ойлы кескінмен тыныс алып отырған жанды бейнелер жасау орнына, сырт пішіні әйтеуір біреуге ұқсайтын, бірақ өзі тас

куыршақ тәрізденген мылқау суреттер ғана салып келеді. Мысалы, суретші И.Я. Стадничук салған «Профессор В.Рошиннің портреті» (1957), О.Д. Кужеленко жасаған «Роза Бағланованың портреті» т.б. күйініш-сүйініш сезімін беру түгіл, орындау техникасы жағынан да шешімін таппаған шығармалар. Бұлардан өмірдегі үлесін алып қалуға ұмтылған мақсаткер адамдар орнына, белгісіз бір жаққа еш мағынасыз босқа қарап отырған жансыз денелер көресің. Тек бұлар ғана емес, республикамызда суреткерлік өнердің басқа салаларына қарағанда портрет кескіндемесі аяғын нық басып кете алмай келеді. Бұл жөнінде онкүндік тұсында одақтық астананың көруші жұртшылығы, көркемөнер зерттеушілер әділ, қатал сындар айтқан болатын. Олар көрменің портрет бөліміндегі шығармалар сан жағынан аз, сапа жағынан біркелкі жетіліп болмаған деп атап көрсеткен-ді. Міне, осы жай суретшілердің алдында ғылым мен мәдениет қайраткерлерінің, даңқты еңбек озаттарының портреттері галереясын жасап, аталған өнер ол қылығының орнын толтыру міндетін қояды.

Осы жайларды айтқанда біз қазір тәжірибеде қатар қолданылып келе жатқан екі түрлі орындаушылық тәсілдің ұлттық кескіндемеміз үшін бірі - жарамады, екіншісі - жарамсыз дегендей рецепт беру ниетінен аулақпыз. Жаңа ірге теуіп, бет-бейнесі енді-енді көрініп келе жатқан қазақтың суреткерлік мектебін қалыптастырып, оған көп ұлтты отанымыздың социалистік мәдениетінің бір бұтағы ретінде заңды право беру үшін іздену бағыты қанша болса да көптік етпейді. Оның үстіне бұл екі бағыт өзінің арнасын қазақ халқының ұлттық ерекшеліктерінен, өнершілдіктің ежелгі дәстүрлерінен бастап, творчестволық тұрғыда даму келешегіне жетелейтін әжептәуір із салған тәрізді. Бағыт екі түрлі болғанымен, қазақ суретшілерінің жұмыстары түптеп келгенде, бір ғана қондырғылы кескіндеме түріне жатады. Бұлардың бірінен-бірінің айырмасы - кей полотноларда сәндік кескіндемеге тән орындау тәсілі басымырақ, ал екіншілерінде солғындау көрінеді. Қазіргі кезде даусыз нәрсе - Сабыр Мамбеевтың шығармаларында, кейіпкерлердің психологиялық бейнесінен гөрі сырттайкөркемдеудіңбасымболып,ҚанапияТелжановтың,Молдахмет Кенбаевтың шығармалары негізінен сезімге, образдың ішкі дүниесін молырақ ашуға бағытталатындығы. Онкүндік кезінде талқылауларда Веймарн Б.В. тәрізді көрнекті мамандар кейбір орынды ескертпелер айтып, Сабырды ашық-жарқын бояулардың әдемі түстеріне елігіп, шамадан тыс стиль қуалап кету қаупінен сақтандырған да болатын. Белгілі бір шектен асып кетсе, бұндай елігудің аяғы түр қуалауға ұрындыруы мүмкін дегендей пікірлер де байқалған. Суретшілердің



бәріне ортақ кеңестер есебінде оқиға желісін тым жалпылама түрде, сырттай баяндамау, сәндік бағыттағы жұмыстарда ескерілмейтін ұсақ детальдарға қондырғылы еңбектерде полотно бетінен тиісті орын беру қажеттілігі т.б. жайлар сөз болған. Осы айтылғандардан тиісті қорытынды шығару үшін мынадай нәрсені есімізге түсірейік.

Кескіндеме шығармалары өз алдында жеке тұрып екі түрлі қызмет атқарады: ол бір жағынан - күнделікті өмірдің шындық көріністерін сәулелендіріп, көзге көрсетеді, өз дәуірінің идеологиясын түсіндіреді, екінші жағынан - шын мәніндегі көркемөнер шығармасы болғандықтан, ол өзінің сыртқы сұлулығымен көз тартып, көрушінің эмоциясына әсер етеді. Осы екі қасиеттің қай жағы басым болуына байланысты шығарманың тегі анықталады. Егер мазмұн жағы басым болып, сырт ажары солғын көрінсе, ол нағыз көркем шығарма бола алмайды, жалаң үгіт таратқан социологиялық өсиетке айналады. Көркемдік күші болғандықтан бұндай шығарма көрушінің сезіміне етпейді, тақырыпты натуралистік тұрғыдан баяндау болып шығады. Ал, көркемөнерде натурализм атаулының қандайы болмасын жақсылыққа бастамайды. Натурализм жүрген жерде шығарма мағынасыздыққа ұшырайды, нәрсенің табиғи өңін берудің орнына, жасанды түр, түс көбейеді. Ал екінші жағы жеңіп кетсе, демек автордың ұсынатын идеясы әлсіреп, тек сыртқы сұлулыққа бой ұрса, бұл кезде де, шығарманың қоғамдық мәні азаяды.

Кескіндеме шығармасының осындай екі жақты қасиеті сурет өнерінің ұлы шеберлеріне ежелден мәлім болатын. Сондықтан реалистік бағыт ұстаған суретшілер терең мазмұн мен көркемтүрді үнемі қабыстыра баяндайды. Ұлттық дәстүрге негізделген суретшілік мектебін қалыптастыру үшін біз де осыны қатты ескеруге тиіспіз. Әрбір шығарманың сипатына қарай суретшілеріміз жоғарыдағы орындаушылық тәсілдердің қайсысын қай мөлшерде, қандай орында қолдануды, қысқасы қажетті мөлшер табуды басты міндет деп білуі керек. Суретшілердің алдында келелі мәселелердің бірі - бүгінгі күннің тақырыбына арналған құнды шығармалар беру. Бұл жөнінде Москва жұртшылығы да елеулі пікірлер айтқан болатын. Бейнелеу өнерінің қазіргі табыстарын шолып қарасақ, осы заман тақырыбына, оның ішінде де өнеркәсіпті, ауылшаруашылықты өлкелеріміздің тұрмысына тікелей арнап шығарма жазу барысы баяу. Нағыз еркін еңбектің шадыман сезіміне бөленген өз замандастарымыздың бейнесі кескіндеме, мүсіндеме салаларының қайсысында болмасын солғын көрінеді. Суретшілердің қазір көзге түсіп, творчествосы көке таныла бастағандары жаңа заман тақырыбына, белсеніп кірісе

қойған жоқ та, орта қолды кейбір суретшілер жаңа тақырыпты тек актуалды, өтімді болғандығы үшін ғана таңдайтын тәрізді. Өздері жан-тәнімен беріліп, тақырыбын барлық жағынан ойластыра, терең толғана жазбағандықтан, бұл соңғылардың шығармасы да жансыз, көңілсіз, сұрғылт болып шығып жүр. Бір мысал келтірейік, мүсінші Береговаяның «Тың тұңғышы» дейтін шығармасы өткен онкүндікке апарылды. Москвада бұл жақсы тақырыпқа арналған нәрсе жаман шығармалардың қатарынан орын алды. Бұның себебі, мүсінші көңілдегі көрікті ойын бейнелейтін дұрыс тәсіл таба алмаған еді, сондықтан оның шығармасы көркемдік белгілерден ада болды, ешкімге әсер еткен жоқ. Осындай дәмі татылмайтын, тек тақырыбының құндылығынан көрмеге қойылған шығарманың бірі «Туған колхозға сапар» (Стандичук) болды. Камиль Шаяхметов та бүгінгі тақырыпта үлкен картина етіп жазбақшы болып, бірақ сәтсіздікке ұшыраған еді. Оның «Жүлде алғандар» дейтін шығармасы Москвада «шикі творчестволық жағы жеткіліксіз» деп танылды.

Қазір тәуір суретшілер ретінде жұртшылыққа белгілі болған Қанапия Телжанов, Молдахмет Кенбаев, Сабыр Мамбеев, Нағымбек Нұрмұхаммедов, Р. Сахи, Нұрбек Таңсықпаев тағы басқаларының сомсуреттерінде де өмірге белсене араласып, табиғаттың бермесін тартып алып жатқан кейіпкерлер көрінбейді. Бұлар жасаған тұлғалар көбінесе символикалық сипатта болады да, төңірегіндегі «белгісіз біреулер» орнатып кеткен шаттық өмірге тамашалап қарайды да тұрады. Көлемді сомсурет беттерінен біз орындау техникасы жағынан әсерлі кескінделген бейнелер іздейтін болсақ, кездестіретін адамдарымыз: ат үстінде жүрген қарттар, қымыз ішіп отырған көңілді жандар, каникулға келіп қонақтап қыдырып жүрген студент т.б. болып шығады. Ал, маңдайының терін сыпырып тастап, кен қазып жатқан шахтер, қызылдаған тау-тау астықты игеріп алған қырманшы, шелегін сүтке қайқайта толтырған сауыншы, күрделі творчестволық жұмыс үстінде отырған жазушы не ғалым адамдар әзір өздерінің майлы бояуымен салынған кейпін полотно бетінен көре алмай жүр. Міне, бұның бәрі өмірге іштей араласпай, оның шаттық жігерге толы пафосын түсінбей, тек сырттан бақылаудың нәтижесі.

Суретшілеріміз творчествосының бетін ендігі жерде нағыз еңбек адамын бейнелеуге бұрса, бүгінгі күн тақырыбын игеруде елеулі қадам жасалуы әбден ықтимал.

1959 ж.





**Е.Микульская**

## **ПОРТРЕТ**

Изобразительное искусство всех времен и всех народов посвящено изображению человека и его деятельности. Исключение составляют лишь начальный этап искусства первобытного общества и искусство эпохи империализма, подменяющее отчасти изображение конкретного мира миром абстракции. Искусство некоторых народов Востока, развивающееся в рамках орнаментального изображения, представляет собой лишь временное и несколько искусственно насаждаемое явление, в котором в виде исключения встречаются и произведения неорнаментального характера.

Портретное творчество непосредственно посвящено изображению человека. История портрета неотделима от всей истории изобразительного искусства. Ряд эпох в истории искусства известен необычайным расцветом этого жанра, но не было периода его полного исчезновения.

История возникновения и становления станкового искусства в Казахстане определилась только после Великой Октябрьской социалистической революции, которая открыла широкие возможности для разностороннего развития творчества некогда угнетенных народов. История становления изобразительного искусства республики характерна для развития всего многонационального советского изобразительного искусства, опирающегося на достижения русского и всего мирового искусства.

Особенно важно отметить, что в русском искусстве портрет, начиная с XVIII века, занимает одно из ведущих мест среди других жанров изобразительного искусства. Традиционность эта была воспринята и советским искусством.

Первая передвижная выставка станкового искусства в Казахстане была открыта в 1928 году. Станковое искусство республики очень молодо, тогда как в прикладном народном казахском искусстве заложены древние, вековые традиции, которые выкристаллизовались в самобытные орнаментальные формы творчества.



В предыстории станкового искусства Казахстана были некоторые предпосылки для его развития, особенно для портретного и пейзажного искусства.

Портретные гравюры, изображающие казаха и казашку, впервые встречаются в книгах Бичурина (Иакинфа) и Левшина<sup>1</sup>. Ближе по стилю к ним иллюстрации к «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина. Представляют интерес и китайские зарисовки середины XVIII века. Эти изображения, ставившие перед собой цель воспроизведения физического облика казахов и их одежды, конечно, далеки от задач портретного произведения в нашем понимании. Далеки они и от художественного уровня портретистов - современников этих авторов. И все же в истории создания портрета в Казахстане эти работы были первыми опытами, в которых художники-иностранцы пытались воспроизвести характерные внешние черты представителей казахского народа. Характеристика сводилась еще к чисто внешнему описательству и была далека от правдивой передачи натуры. Это было лишь условное изображение неевропейца, не более. Значительно больше правдивости было в воспроизведении физического облика казахов в рисунках В.Плотникова.

Развитие изобразительного искусства Казахстана шло по линии графики, которая преобладала у художников, работавших в крае временно, наездами, что не умаляет значения того большого и оригинального материала о Казахстане, который они оставили. Показательно, что впервые работы о Казахстане часто представляли собой случайные, беглые зарисовки. Художники, которые работали над «казахстанской темой», если и были современниками, не знали друг друга, не знали о творчестве предшественников.

Наиболее распространенной формой изображения во второй половине XIX века были рисунки топографов-художников, сопровождавших экспедиции. Среди них наряду с непрофессионалами работали и профессионалы. Особенно интересны рисунки Гароновича и др. Но работы этих художников основном были топографически-пейзажного характера. Встречавшиеся среди них зарисовки людей носят отпечаток этнографического направление и не представляют поэтому большого художественного интереса. Но уже с середины XIX века известны портретные произведения. Автор их Чокан Валиханов. В его работах хорошо прорисованы изображения различных по своему социальному положению людей. Тщательность - одно из

<sup>1</sup> Бичурин (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии. Т.III. СПб., 1851; А.Левшин. Описание киргиз-кайсацких орд и степей. Ч III. СПб., 1832.





характернейших качеств этих рисунков. Ч.Валиханов фиксирует внимание на индивидуальном выражении лица, строго подчиняет свой карандаш задаче точного воспроизведения внешности, передаче основных черт и подробностей физического облика. Подход к изображению у Ч. Валиханова меняется в зависимости от объекта. Жанровая сцена интересует его с точки зрения расположения людей. В таких случаях он часто ограничивается наброском, тогда как портрет он досконально прорабатывает. Все рисунки выполнены тщательно, с явным намерением по возможности точнее зафиксировать внешность человека, передать индивидуальность его облика. Не будучи художником-профессионалом, Ч.Валиханов сумел достичь в некоторых вещах выразительной конкретности и четкости изображения.

Совершенно иное решение находим в творчестве Т.Г.Шевченко. Портреты его разнообразны по своему исполнению. Часть из них создана художником, чтобы запечатлеть дорогих для него людей. В таких произведениях он создает интимный портрет, где изображение человека овеяно чувством художника именно к этому лицу. Часть портретных работ, а именно автопортретов, подчинена совершенно иным задачам, в основном формального характера, - задачам распределения света или поисков выразительности светотеневыми средствами (автопортрет 1847 г.). Особый интерес для истории развития портрета в Казахстане представляют рисунки, которые художник посвятил изображению будней казахов, наблюдая их изо дня в день. Помимо интересных жанровых качеств, в этих работах содержится то немного, что затем вошло в историю портрета предреволюционного периода (рисунок «Киргизка Катя»). Ученик К.Брюллова, Т.Шевченко в этих вещах не свободен от классической школы с ее строгой заповедью классических форм человеческого тела и лица и идеализированностью их пропорций. Классичность лица Кати все же не затмевает тот мягкий, добрый взгляд художника на девушку, который чувствуется в этом портрете.

Художник повествует о ней, любя ее, любясь овалом ее лица, выражением ее больших глаз, длиной ее кос. Наклон головы, живость теней, отбрасываемых свечой, создают неповторимо привлекательный образ, казахской девушки. В творчестве Т.Шевченко виден большой интерес к казахскому народу, к его духовному складу<sup>1</sup>.

Несколько иначе рассматривают казахов художники, побывавшие в

<sup>1</sup> Общественное признание значения для Казахстана творчества Т.Г.Шевченко как художника выразилось в присвоении его имени Казахской государственной художественной галерее.

Казахстане кратковременно. Для мастерских акварелей В. Верещагина характерны совершенно иные, противоположные Шевченко оттенки («Богатый киргиз с соколом») - любование этнографическими подробностями, несколько экзотико-этнографическое отношение к изображаемому.

Отчасти перекликаются с рисунками В. Верещагина жанровые скульптуры Е.Лансере «Киргиз на лошади», «Киргиз с соколом» и другие, в которых художника в сюжете прежде всего и больше всего интересуют этнографические особенности<sup>1</sup>.

Очень важное место в истории становления станкового искусства в республике занимает деятельность и творчество русского художника Н.Г.Хлудова<sup>2</sup>. Так как Хлудов был местным жителем, то его картины не несут того оттенка любопытства приезжего, которое чувствуется у Верещагина. Он просто, без затей, рассказывает о жанровых сценах того времени («Жатва», «Перекочевка», «Гонец» и др.). Вскоре после революции Хлудов открывает студию для желающих заниматься рисованием<sup>3</sup>. В студии было не более десяти человек, но почти все они оказались в дальнейшем теми основными силами, вокруг которых и начал расти первый союз художников Казахстана. Хлудов отдает много времени своим ученикам, из которых наиболее последовательным оказался А.Кастеев.

Творчество Хлудова лишь отчасти можно отнести к портретному искусству, так как собственно портретных произведений у него очень мало. Однако как в многофигурных, так и в однофигурных картинах видно стремление точно передать внешний физический облик людей. В некоторых работах Хлудов достигает выразительности не только во внешней характеристике, но и в обрисовке внутреннего состояния человека («Мальчик на быке», «Гонец»). Эти особенности подхода к изображению человека сохраняются Хлудовым в его произведениях на протяжении всего творчества. Эмоциональная выразительность картин Хлудова создается не трактовкой человека, чернее, не столько изображением человека, сколько комплексом всех составных частей композиции. В наиболее выразительных вещах эмоциональное звучание полотна определяет пейзаж и его состояние. Творчеством Хлудова заканчивается предреволюционная страница станкового искусства Казахстана. Дальнейшее развитие искусства происходит в совершенно иных условиях, в условиях социалистического

<sup>1</sup> Е.Лансере создал многочисленные скульптуры, посвященные народам Азии, Сибири, Урала.

<sup>2</sup> Н.Г.Хлудов приехал в Верный в 1864 году и все годы жил в этом городе. Он много ездил, работая межевиком, познакомился с отдаленными районами Казахстана.

<sup>3</sup> Среди учеников Хлудова были Н.Бортников, Н.Соколов, С.Чуйков, И.Чайков.



государства, открывшего широкие возможности для роста и формирования художников.

Об истории портрета в Казахстане можно говорить, начиная с первых шагов станкового искусства республики. Портретные работы с первых же художественных выставок заняли здесь одно из ведущих мест среди других жанров.

В тридцатые годы экспонируются портреты исторические и современные. Создание исторических портретов стимулировалось, помимо инициативы отдельных художников, открытием выставок, посвященных юбилеям выдающихся деятелей прошлого.

Первая в истории Казахстана передвижная художественная выставка работ местных художников была организована в 1928 году. Выставка по пути следования пополнялась работами местных художников. Это было необыкновенным и совершенно новым явлением, явлением нового, социалистического строя. Никогда прежде в Казахстане, где религиозными канонами строго запрещалось изображать живые существа, такое событие было немислимо.

К сожалению, ни одного экспоната этой выставки нам не удалось разыскать. Даже список экспонировавшихся работ утерян. Но два художника - участники и организаторы передвижной выставки А.Исмаилов и Н.Крутильников отчасти смогли компенсировать этот пробел своими рассказами: на первой передвижной выставке было немало портретных работ.

Стационарная выставка открылась в 1934 году в честь слета народных талантов и была посвящена Абаю Кунанбаеву.

Эти ранние произведения станкового искусства республики выполнялись преимущественно молодыми самостоятельными художниками. Работы зачастую были наивны по мысли и незрелы по профессиональному уровню.

В Казахской государственной художественной галерее имени Т.Г.Шевченко находится «Портрет Абая Кунанбаева», написанный одним из первых казахских художников Сарсембаевым. Он выбирает для портрета погрудную композицию, сосредоточивая внимание на лице поэта, выписанном с наибольшей тщательностью. Художник точно воспроизвел лицо Абая, но изобразил его более молодым по сравнению с известной ему фотографией поэта. Лицо, несмотря на строгое и центральное положение, недостаточно доминирует над ярким костюмом и фоном, в которых художник не использует живописный прием лепки лица светотенью, а ограничивается почти аппликативной раскраской.

Многие из портретов, экспонировавшихся на выставке 1934 года, утрачены. В Центральном историческом музее Казахстана находятся фотографии лишь нескольких портретов, которые вместе с сохранившимися работами дают возможность говорить об общих чертах портретного творчества тридцатых годов. Авторы портретов (большинство - анонимы) стремились сохранить строгую фронтальность лица поэта, которая совпадала бы с положением Абая на его единственной известной в то время фотографии<sup>1</sup>. Недостаточность профессиональной подготовки проявилась особенно отчетливо в боязни какого бы то ни было творческого домысла, в общей для всех портретов погрудной композиции, без изображения рук.

Исключением среди экспонатов выставки была работа Абылхана Кастеева «Портрет Абая». Художник сохранил соответствующее фотографии фронтальное положение лица, но он, в отличие от остальных экспонатов выставки, не ограничился погрудным изображением поэта. А.Кастеев представил Абая как героя написанных им стихов, поместив поэта в родном ауле. Абай расположился неподалеку от юрты. Вокруг него оживленно: женщины ставят юрту, мальчики гонят стадо на водопой. Кастеев для портрета народного акына избрал жанровую композицию, в которой главным героем является Абай. Строчки стиха, помещенные под изображением, входят в композицию листа, в портрет. Композиционный строй «Портрета Абая» говорит о восприятии Кастеевым национального поэта в той органической связи его личности и творчества с окружающей жизнью, которая проявляется в литературном и музыкальном творчестве Абая.

Работы выставки 1934 года - это начало истории портрета в Казахстане. Именно в них, подчас наивных и примитивных, намечаются основные задачи и проблемы, которые будут постепенно разрешаться художниками-портретистами Казахстана в последующие годы.

Среди этих вопросов выделяется основная проблема портретного искусства, которой будет подчинено большинство произведений этого жанра в тридцатых и отчасти в сороковых годах. Эта проблема документальной точности изображения будет одинаково разрешаться как в исторических портретах, так и в портретах современников.

В портретном искусстве Казахстана наблюдается постепенная эволюция. Вначале художники, работая над портретами, изображали человека и все, что его окружало, без акцентировки самого

<sup>1</sup> В настоящее время известно три прижизненных изображения А.Кунанбаева: две фотографии и рисунок.



существенного: лица и характера человека, Это происходило отчасти из-за непрофессиональности, а отчасти из-за боязни упустить сходство, передаче которого уделялось основное внимание. Только постепенно, в течение более чем десятилетнего периода, периода роста и совершенствования всего изобразительного искусства Казахстана, художники овладевают языком портретного творчества, его средствами.

Преобладающими среди портретов тридцатых годов были произведения графики (акварель, тушь). Объясняется это активизацией деятельности издательств, выпускавших иллюстрированные книги; журналы и газеты стали чаще помещать рисунки и карикатуры. Живопись не имела такого стимула к развитию, и художники-живописцы зачастую вынуждены были отводить живописи второстепенное место. Несколько исправилось положение, когда Казахская государственная художественная галерея, открытая в 1938 году, стала приобретать произведения местных художников.

Начиная с 1933 года - года организации Союза художников Казахстана в Алма-Ате ежегодно открываются художественные выставки, приуроченные обычно к знаменательным датам (годовщинам Октября, Советской Армии и Военно-Морского флота).

Эти годы над портретом постоянно работали только два художника-казаха - Абылхан Кастеев и Аубакир Исмаилов. Национальные художники - авторы портретов Абая Кунанбаева, экспонировавшихся на выставке 1934 года, - так и не пошли далее в своем творчестве, избрав иные профессии<sup>1</sup>.

Характер творческой деятельности Абылхана Кастеева и Аубакира Исмаилова очень различен и индивидуален. Творчество Абылхана Кастеева, ныне Народного художника КазССР, ведет свое начало от работ портретного характера.

Большинство его ранних произведений - это портреты или жанровые одно- и двухфигурные композиции, в которых при изображении людей основное внимание уделялось портретному сходству. Портретность жанровых работ А.Кастеева объясняется тем, что свои бытовые сцены он изображал не «от себя», а непосредственно воспроизводил их с натуры («Пряха», 1934). Именно это обстоятельство дает право причислять жанровые композиции А.Кастеева к портретным работам. Эта характеристика относится к акварелям и рисункам А.Кастеева первой половины тридцатых годов, тогда как в более поздних жанровых композициях характер и подход к натуре меняется

<sup>1</sup> Например, художник Б.Сарсенбаев (умер в 1938 г.)

и изображаемые люди скорее становятся собирательными типами, а не портретами конкретных лиц (серия «Старый и новый быт»).

Особый интерес среди ранних произведений А.Кастеева представляют портреты его родных. Постоянно экспонирующийся и неоднократно репродуцированный «Портрет сестры» (1932) по праву занимает среди них первое место. Профиль девушки на ярко-синем фоне заключен в овал. Четкая контурная линия-обводка проходит соединяющим звеном между фоном и лицом. Моделировка объема лица достигается темным и светлым тоном. Композиция листа построена на контрастном сопоставлении фона и головы. Плоский однотонный фон выделяет объем головы. В «Портрете сестры» А.Кастеев очень большое внимание уделяет подробностям костюма и прически. Иногда чувство объема, явно осязаемое в лице, теряется художником, и появляется плоскостная трактовка (воротник, складки рукава) с подчеркнуто графической манерой воспроизведения. Смещение манер в одной и той же работе будет встречаться у Кастеева еще в течение нескольких лет. Эти ранние вещи А.Кастеева и их трактовка как бы повторяют историю станкового русского искусства, ее начала - парсуны<sup>1</sup>, в которых плоскостная трактовка приходилась на одежду, тогда как лицо писалось объемно. Особенности ранних работ А.Кастеева - явление неслучайное. Это следствие перехода от плоскостного орнаментального искусства, на котором был воспитан А.Кастеев с детства, к новому для него объемному восприятию и воспроизведению натуры.

Первые портреты А.Кастеева были исполнены контурной линией, затем появилась попытка передать объем. В «Портрете сестры» и «Портрете дяди» художник настойчиво ищет средств для выражения объема. Очень помогает ему в этом плоскостная заливка фонов, он часто использует этот прием в своих ранних портретных работах. Портрет для А.Кастеева в те годы - скрупулезно точное воспроизведение человека, черт его лица, форм и особенностей его внешности; причем и одежда, и прическа, и внешность человека воспринимаются художником в неразрывном органическом единстве. Все усилия его направлены к максимальной передаче сходства. Иных задач в эти годы у него нет.

Деятельность Аубакира Исмаилова в конце двадцатых и в тридцатые годы была очень разнообразной. Он один из первых балетмейстеров, создатель новых танцев; он активный деятель театра драмы, выступавший в нем в качестве актера и режиссера;

<sup>1</sup> Парсуны – первые портретные произведения русских художников XVIII века.



наконец, он - неперемный и постоянный участник и организатор выставок изобразительного искусства. Его ранние произведения несут на себе отпечаток активности их автора, его разносторонности. Много работ создал он о Караганде. Рисунки воссоздают рабочую атмосферу, передают напряженную динамику труда шахтеров. Излюбленными материалами тех лет были для Исмаилова черная тушь и черная акварель. В его композициях - всего одна-две фигуры, нет подробностей, художник ограничивается одной-двумя деталями для передачи обстановки: вагонетка и рельсы, отбойный молоток, лампочка. Преобладают ракурсные положения, вытянутые в одном направлении: снизу вверх из левого нижнего угла в правый верхний. Все в листе подчиняется общему единому ритму и напряжению. Эта подчиненность распространена не только на композицию, но и на штрих, линию, пятно, которые художник также подчиняет задачам динамичности - основы решения всего листа. Помимо этих достоинств, в ранних работах А.Исмаилов очень бережно, с пониманием графических задач относится к уравновешенности черно-белого цвета в листе, не зачерняя бумагу, а создавая точностью черного контура материальность изображения. Портретных работ в эти годы у Исмаилова немного, его интересуют прежде всего типы, характерные черты профессиональной принадлежности («Портрет шахтера», 1932).

Среди художников Казахстана второй половины тридцатых годов, работавших в области портрета, выделяется Ф.И.Болкоев. Его портретные произведения не лишены профессиональных недостатков, но все они ярко отражают характерную направленность изобразительного искусства республики, в частности портретного, в те годы. Портреты Болкоева - это отражение современника в непосредственном восприятии очевидца. Показательно, что, несмотря на разницу творчества, у Ф.Болкоева много общего с А.Кастеевым. Оба художника - коренные жители республики, торопящиеся запечатлеть новое, необычное в ее жизни. В их работах отражена культурная революция, происходившая в эти годы в стране. Женщины стали равноправными, получили право на труд, на образование. Этой теме посвящены работы Богданова «Школьница» и Кастеева «Девушка с книгой» (1932) и др. На полотне «Школьница» Богданова молодая девушка, почти девочка, изображена с книгой. Это прообраз или как бы первый вариант известного полотна С.Чуйкова «Дочь Киргизии», но исполненного в Казахстане в годы первых шагов станкового искусства. Здесь та же идея, тот же образ женщины, освобожденной от



гнета. Но еще нет в картине той свободы, той смелости, которая спустя двадцать лет будет в полотне С. Чуйкова. Не менее интересна и работа Ф. Болкоева «Девушки-казашки в школе». Эта жанровая картина, по существу, является групповым портретом четырех девушек.

Композиция портрета претерпела в искусстве как всего Советского Союза, так и Казахстана ряд этапных изменений, правда, несколько не совпадая по годам. В более ранние периоды композиционный портрет обычно представлял собой жанровое произведение.

Ф. Болкоев обращается к портрету, решая его в форме жанровой композиции. Так, в полотне «Девушки-казашки в школе» он повествует о молодых девушках, пришедших учиться во вновь открытые школы. Как бытописатель, художник очень часто обращается к деталям пояснительного характера, сосредоточивая внимание зрителя не на психологическом содержании, не на внутреннем характере людей, а на их поступках и внешнем виде.

Он подчеркивает внимательность, старательность и аккуратность учениц. Новые, необычные для казахских женщин прически составляют важную деталь, с помощью которой художник говорит о совершавшейся ломке рутины, о появлявшейся самостоятельности женщин.

И если теперь, спустя более двух десятилетий, работа «Девушки-казашки в школе» представляется удивительно наивной по своему исполнению, то нельзя забывать, что она несла и сохранила до наших дней отзвук незабываемой эпохи первых дней революции, когда страстная жажда знаний ломала вековые предрассудки и гулкие шаги рабфаковцев уверенной дробью раздавались по всей стране. И многие из мастеров советского искусства - каждый по-своему отразили этот невиданный великий порыв к знаниям. Близкими по содержанию и характерными для развития всего советского искусства представляются нам картина Ф. Болкоева «Девушки-казашки в школе» и широко известное полотно Б. Иогансона «На рабфак».

Общность развития казахстанского искусства с развитием всего советского искусства, особенно русского, проявляется на протяжении различных периодов по-разному. В первые годы становления искусства в республике связи и сходства выражаются в основном в тематической близости, в то время как профессиональные уровни их еще очень неравны. Это очень часто мешает художникам-казахстанцам выразить наиболее полно замысел, снижает художественную весомость произведений. Разрыв между уровнем содержания и художественной формой с годами, по мере увеличения отряда





художников и их профессионализации, становится все меньше и меньше. Тем самым и качественные различия между произведениями художников Москвы, Ленинграда, Киева и казахстанских художников уменьшаются. Аналогичный процесс роста и становления можно проследить в истории формирования станкового искусства многих республик (Киргизия, Узбекистан, Туркмения и другие), в которых до Октябрьской революции не было этого вида изобразительного творчества.

По композиционному решению портрет Ф.Болкоева очень близок к работам А.Кастеева. Наряду с жанровыми композициями портретов, когда изображаемый человек становится участником жанровой сцены, существует и другой метод портретного творчества, когда художник пытливо и тщательно стремится зафиксировать облик человека, его внешность. И тот и другой методы используются даже одними и теми же художниками. Так, А.Кастеев пишет профильные портреты своих родственников, а Ф.Болкоев - «Портрет учительницы». Здесь нет попытки расширить характеристику человека дополнительными деталями, наоборот, все усилия направлены на наиболее точное воспроизведение лица, индивидуальных особенностей человека. Но так как задача художника подчинена иконографическим целям, то - композиция, естественно, ограничивается только изображением лица человека. Руки или вся фигура человека, к которым обращается художник при создании психологического портрета, здесь почти не встречаются. Таким образом, композиция в портретном искусстве Казахстана развивается по двум линиям: жанрового портрета и портрета иконографического. Причем оба типа композиционных решений в дальнейшем значительно изменились.

В середине тридцатых годов большое внимание портрету уделял Н.И.Крутильников, один из немногих художников того времени, у которого была профессиональная подготовка (Н.И.Крутильников окончил Казанское художественное училище в 1916 году).

Н.И.Крутильников в эти же годы создает портреты рабочих черной металлургии. Развернувшееся в те годы стахановское движение нашло самый широкий отклик в Казахстане. На заводах, фабриках, шахтах выдвинулись десятки и сотни передовиков производства, борцов за повышение производительности труда, улучшение качества продукции. Крутильников, хорошо знакомый с шахтерами, медеплавильщиками, долгое время живший среди них, посвятил людям металлургии большинство своих работ. Его можно назвать художником-летописцем трудовой Караганды и Балхаша.

Портреты рабочих Н.Крутильников решал также в плане иконографических задач. Три акварельных портрета, исполненных художником в 1937 году, непритязательны по композиции, но отличаются выразительно вылепленной формой. Энергичный мазок и широкая обобщенная манера письма соответствуют характеру лица, его индивидуальным чертам. Портреты Н.Крутильникова тех лет изображают мужественных, сильных людей. Так, с «Портрета навалотбойщика шахты имени Кирова Аринова» глядит с несколько грубоватыми чертами лица человек, наделенный не только недюжинной физической силой, которая ощутима в его сильной шее и плечах, но и человек целеустремленный, волевой, мужественный. Все три портрета очень близки друг другу по композиции и методу решения.

Н.Крутильникова увлекает натура и стремление к наиболее четкому и правдивому ее воспроизведению. Три портрета стахановцев, исполненные в 1937 году, - это изображения различных по своим характерам, по своему внутреннему складу людей, о чем можно догадываться исходя из их внешних черт. Композиционно все портреты почти повторяют друг друга: трехчетвертной поворот влево или вправо. Единственное отличие - местонахождение источника света. Возможно, что в этой повторяемости повинен заказ, который ограничивал композиционные возможности художника. Но при ретроспективном взгляде на творчество Н. Крутильникова, при сравнении его портретов 1937 года с портретами 1957-1959 годов выясняется, что метод его не изменился. Выросло мастерство, но по-прежнему выявление сходства остается основным вопросом, разрешаемым художником в портретных произведениях. Большое внимание художник уделяет форме. Его «Портрет Джамбула Джабаева» (1956), экспонировавшийся на Всесоюзной художественной выставке в Москве в 1957 году, - одна из лучших казахстанских акварелей. Правда, в тридцатых годах Н.Крутильников совершенно отрывает изображаемых им людей от производственной обстановки, показывая их в праздничной, нехарактерной одежде (портрет навалотбойщика Аринова: строгий черный костюм, белоснежная сорочка), ни одной деталью не раскрывая их профессии. В поздних же работах художник стремится к большей конкретности обстановки, дополняя и расширяя портрет профессиональной характеристикой и соответствующим антуражем. Так, в «Портрете знатного медеплавильщика Макаева» (1957) или «Портрете балхашского рыбака» (1959) человек изображен в непосредственной связи с производством, в рабочей обстановке.



Такой метод раздвигает рамки узкого иконографического задания ранних портретов Н. Крутильников. Но, по существу, подход художника остается тем же, так как по-прежнему его внимание более всего акцентируется на точном воспроизведении физического облика человека.

Н.И. Крутильников принадлежит к тем авторам, чье искусство позволяет увидеть зрителю своих современников, а молодежи - молодость отцов и дедов. Он один из крупных художников Казахстана, создающих историю современника в изобразительном искусстве.

Творчески активным художником был и А. Риттих, который приехал в Казахстан в 1933 году уже зрелым мастером. Преобладающей формой его произведений были тематические картины и многофигурные композиции исторического и современного содержания. Конечно, творчество такого художника не могло не коснуться портретного жанра: А. Риттих у принадлежит и ряд больших композиционных портретов Джамбула, Амангельды, Абая. А. Риттих создавал картину-портрет.

Картина Риттиха «Джамбул с домброй» несет в себе значительные элементы академической композиции. Джамбул, сидящий на закрытой бархатом скамье, помещен в центре полотна. Художник изобразил Джамбула в период, когда он стал почетным, широко известным за пределами своей республики акыном.

Гораздо более выразительные образы советских людей были созданы художником не в собственно портретных произведениях, а в больших тематических картинах: «Сильнее смерти». Одна из многих, написанных в годы войны. Особенно убедителен и экспрессивен образ командира в полотне «Сильнее смерти».

Портреты, исполненные А. Риттихом, всегда решаются в форме, приближающейся к картинам. Кроме того, несмотря на скрупулезность письма и чрезвычайно точное воспроизведение сходства человека, что само по себе являлось для большинства портретистов основной задачей, у Риттиха очень явственно проступает тенденция образного решения. Его портреты-картины обладают большим содержанием, чем портрет одного конкретного человека. Так, в «Портрете Джамбула» художник создает образ народного певца - акына.

Портреты родственников, рабочих, общественных деятелей, исторических лиц, создаваемые художниками тридцатых годов, близки по композиции. Различия были только в профессиональной подготовленности авторов. Начинающих или малоподготовленных художников интересовало точное и детальное воспроизведение

лица, и они ограничивались только его изображением (Б.Сарсенбаев «Портрет Абая», А.Кастеев «Портрет дяди»). По композиции эти портреты близки друг другу - это погрудные изображения. Некоторые художники, желая расширить или дополнить характеристику людей, прибегают к изображению пейзажа («Портрет» Ю.Зайцева) или части интерьера («Сын Амангельды» О.Кужеленко), в котором находится портретируемый, используя их как фон. Дополнительные детали в виде фона или обстановки чаще всего применяются художниками при изображении официальных лиц, тогда как в портретах своих родственников или друзей такая композиция обычно не встречается.

Скульптура развивалась в Казахстане менее интенсивно, чем графика и живопись. В тридцатые годы встречались только единичные произведения скульптурного портрета. Их автором в те годы был местный, алма-атинский житель А.С.Пономарев, окончивший в 1916 году в Петрограде художественное училище Штиглица<sup>1</sup>. Все работы Пономарева (они начали экспонироваться в 1933 году) - портреты. Скульптор обычно избирал для своих портретов какое-либо историческое лицо и, собрав иконографический материал, исполнял объемный портрет. Так как зачастую иконографического материала бывало мало (не более одной-двух фотографий в анфас), то скульптор, невольно ограниченный материалом, придавал скульптурному портрету черты, общие со снимком. Так, преобладающей или лучшей точкой восприятия портрета у Пономарева бывает фронтальное обозрение, тогда как круглая скульптура предьявляет одинаковые права ко всем точкам зрения. Работы же Пономарева, несмотря на то, что они исполнены в скульптурной форме, не обладают достаточной объемностью и часто страдают плоскостностью и жесткостью.

Другой скульптор - В.Крошин - работал в основном над оформлением зданий, архитектурным декором. Тем не менее, часть его работ имеет прямое отношение к портрету. Так, здание Алма-Атинской киностудии, построенное по проекту архитектора Н.Простакова, было декорировано скульптурой портретного содержания. В нише центрального фасада находилась скульптура сидящего Джамбула. Автор добивался здесь не портретного сходства в чертах лица, а воссоздания общеизвестного в Казахстане облика национального поэта.

Портретные произведения тридцатых годов имеют общие черты. Преобладают сходные композиционные решения, в которых человек изображен в центре полотна или листа. Явное предпочтение

<sup>1</sup> Ныне Высшее художественное училище имени В.И. Мухомовой (находится в Ленинграде)



отдается таким портретам, в которых композиция ограничена изображением только лица или головы человека. Направленность подобных работ строго ограничена одной проблемой - передачей сходства. Наряду с этими преобладающими общими чертами в портретных произведениях проступают, но далеко не равномерно и с различной интенсивностью, черты портрета-образа. Одним из существенных методов в этом направлении было создание портретов-типов. Здесь немаловажную роль играли поиски наиболее выразительной натуры. Тенденция создать портрет-образ намечается не столько в трактовке лица человека и его облика, сколько в изображении окружающей обстановки или передаче настроения пейзажа.

Портрет современника, занимавший у художников Казахстана, как и у большинства портретистов, основную часть работ, очень часто ограничен семейным кругом. Но чаще всего объектами изображения художников были активисты производства: среди портретных работ этого времени преобладали портреты ударников. Наиболее распространенной формой являлись рисунки, публиковавшиеся в газетах. Это были зарисовки передовиков социалистического соревнования, ударников. Немало, как это известно из воспоминаний очевидцев, создавалось и живописных портретов.

Одним из серьезных портретистов был в те годы Ю.Зайцев. Сохранились его «Портрет народной артистки СССР и КазССР Куляш Байсеитовой» (1935) и «Портрет ударника-строителя». В последнем изображен рабочий на фоне стройки, - энергичный облик, волевое лицо простого человека. В этой работе художник впервые близко подходит к новой для искусства Казахстана проблеме портретного творчества - проблеме создания портрета-образа. Сходство в портрете сохраняется, оно передается правдиво. Но замысел художника не ограничен только этим. Основным является «подача» человека в органической для него среде. Общим настроением полотна, композицией и ее цветовым строем художник стремится создать производственную картину и раскрыть типичный образ человека-труженика. Такой прием и избирает художник, чтобы подойти к проблеме образа и выражения типических черт современности в человеке, отыскивая в типизации внешности, физического облика людей самое важное - особенности их психологии и соответствие их внешним чертам. Как ни мало удалось художнику ответить на выдвинутые им вопросы, заслуга его велика, так как он поставил задачи образного решения. В его новом подходе к портрету, типизации героев, органической связи их

со средней намечались перспективы дальнейшего роста портретного искусства.

Первый период становления изобразительного искусства Казахстана был периодом формирующегося реалистического искусства с тенденцией активного отклика на современные злободневные темы. Искусство портрета в Казахстане довоенного периода тяготело к созданию документального портрета, в котором психологическое раскрытие человека в основном сводилось к его профессиональной характеристике. Это был период становления портретного искусства, когда проблема образа затрагивалась художниками еще очень робко и в редких работах.

В годы войны в Казахстане работали многие художники центральных городов. Их творческая активность заметно подняла общий художественный и профессиональный уровень постоянно организуемых выставок.

Ряды художников республики пополнились многоопытными профессионалами. Это не только способствовало повышению профессионального уровня местных художников, но и создало возможности для лучшей подготовки молодежи, так как многие из приехавших начали преподавать в художественном училище, приняли участие в работе Союза художников и студии. Так, Хакимжан Наурызбаев - скульптор, хорошо известный в республике своими портретами и памятником Абаю Кунанбаеву, - был «открыт» и воспитан украинским скульптором О.Кудрявцевой. Х.Наурызбаев окончил Харьковский художественный институт в мастерской Кудрявцевой.

Выставки изобразительного искусства военного времени были большими как по числу участников, так и по количеству работ (300, 500), но самым существенным на этих выставках было экспонирование высоких по своим художественным качествам произведений.

В годы войны графикой в большей или меньшей мере занимались почти все художники. Только графика располагала возможностью активного актуального отклика, и в этом она имела большие преимущества перед другими видами изобразительного искусства. И первые художественные выставки военных лет (1941-1942 годы) состояли в большинстве своем из произведений графики. Портативность графических работ давала возможность устраивать передвижные выставки непосредственно на фабриках и заводах.

На выставках военных лет преобладали портреты красноармейцев, офицеров, полководцев. В этом сказалось всеобщее стремление



запечатлеть наиболее замечательных людей. В годину тяжелой битвы за Родину не могло быть и не было ничего более достойного внимания, чем герои-фронтовики. Их лица привлекали художников, которые изображали лучших своих современников. Урывками, во время лечения раненых в госпиталях, во время отпусков по болезням, а часто и с помощью фотографий создавали художники портреты бойцов, офицеров и генералов Советской Армии. Исполнялись портреты разно: углем, карандашом, сангиной, гуашью, акварелью, были и живописные и скульптурные работы. Творческая активность художников чрезвычайно усилилась в военные годы. Помимо Союза художников, осуществлявшего открытие выставок, организацией их на промышленных предприятиях занималось производственно-творческое объединение КазИЗО. Был организован массовый выпуск «Агитокон», плакатов, портретов героев Великой Отечественной войны, тематических картин, лубков, альбомов, а также детских книжек с военной тематикой<sup>1</sup>.

Портрет полковника Момышулы, исполненный А.Кастеевым в 1944 году, очень типичен по своему решению в ряду портретных произведений военного времени. Работал художник над портретом в госпитале, в котором после тяжелого ранения лежал полковник. Кастеева всегда интересовали люди выдающиеся, герои. Момышулы - давний, довоенный знакомый художника. Но Кастеев увидел в нем не столько своего земляка и знакомого, сколько мужественного и отважного героя. Сквозь добродушную улыбку довольно четко проступают волевые черты непреклонного воина. В манере передачи, в системе композиционного решения А.Кастеев остается художником-иконографистом, для которого главным заданием является фиксация предельно четкого изображения физического облика человека. Это подтверждает та тщательная законченность рисунка лица, которая очень ясно видна в портрете, и наряду с этим пассивное отношение художника ко всему остальному. Фон - нейтрален, нет никаких попыток сказать зрителю что-либо об изображаемом человеке дополнительными подробностями. Цель здесь одна - четкое, подробное и точное изображение лица. Подобная линия в портретном искусстве Казахстана проявляется в сотнях произведений. Портреты подобного характера редко достигают уровня психологической насыщенности. Чаще всего они ограничены воспроизведением внешности человека с

<sup>1</sup> Я.Затенацкий. Изобразительное искусство Казахстана. 1943. Рукописный фонд отдела театрального и изобразительного искусства Института литературы и искусства имени М.О.Ауэзова АН КазССР.



возможным достижением сходства. Особенно отчетливо наблюдается эта тенденция в портретах первых двух лет войны.

В годы войны, в период высокого патриотического подъема, очень распространено было обращение не только к образам героев-современников, но и к образам исторических героев. В этом проявлялось желание подтвердить истинную доблесть миллионов, борющихся и отстаивающих от врага свою Родину, прославить красоту подвига, найти примеры для вдохновения и подражания. Герои исторического прошлого оживают на полотнах и в скульптурах, они обретают наглядную живую связь с современностью.

Украинский скульптор О.Кудрявцева создает бюст народного героя Казахстана Амангельды Иманова. Мужественный и суровый облик героя предстает перед зрителем в монолитном, монументальном решении. Автор строго и взыскательно отбрасывает все лишнее, мелкое, сосредоточивая внимание на основном, на сущности образа - необычайной мужественности национального героя. Пластическое решение очень лаконично - все подчинено идее героизации, мужества. Показательно, что манера лепки в портрете Амангельды Иманова разнится от обычных работ Кудрявцевой. Если в скульптуре, исполненной Кудрявцевой до войны, в мирное время, мастер основное внимание уделяет пластическому воплощению внутреннего состояния, то в бюсте А.Иманова акцентируются те человеческие качества, которые характерны для человека-героя. Впоследствии другими художниками были уточнены персональные, индивидуальные черты А.Иманова<sup>1</sup>. Но несмотря на последующие иконографические поправки, работа Кудрявцевой сохраняет художественную ценность и в наше время, так как скульптор создала образ мужества и стойкости, отваги и героизма.

Спустя десять лет ее ученик Х.Наурызбаев, первый казахский скульптор, повторил опыт Кудрявцевой, также подчинив свой замысел созданию образа народного героя.

В 1941 году Республиканское управление по делам искусств при Совете Министров КазССР организовало выставку, посвященную Амангельды Иманову. Далеко не все произведения этой выставки сохранились. Но лучшие работы были приобретены Казахской государственной художественной галереей. На выставке преобладали работы графические и живописные. Одно из интереснейших полотен, посвященных национальному герою, создал Б.И.Урманче. Он посвятил

<sup>1</sup> В настоящее время иконография А.Иманова основывается на портретах героя, созданных Народным художником КазССР Абильханом Кастеевым





А.Иманову несколько полотен («Амангельды», «Штаб Амангельды»). Решение образа Амангельды Б.Урманче близко к интерпретации народного героя в скульптуре О.Кудрявцевой. Подобно скульптору, он работает в лаконичной манере, подчеркивая мужественность отважного героя. Б.Урманче использует возможности живописной композиции, дополняя характеристику героя изображением народа. Амангельды на полотне Б.Урманче - народный богатырь, руководитель революционных масс, связанный с народом общностью помыслов и деяний. Значительность и полнокровность образу придает композиция холста, концентрирование внимания на герое. Это достигнуто как линейным построением (а именно расположением Амангельды в центре и скрещиванием всех линий на нем), так и цветовым акцентом: лицо и одежда Амангельды - наиболее светлая часть полотна.

В эти годы продолжал работать над образом Амангельды Иманова и А.Кастеев. Он очень тщательно и продуманно осуществил иконографическое задание, начав с большой подготовительной работы: тщательно собирал материал по истории народно-освободительного движения 1916 года в Казахстане, придирчиво доискивался сходства, уточнял костюм, вооружение, обстановку. Основное затруднение состояло в том, что не осталось ни одной фотографии или портрета героя. Но память соратников и родных Амангельды бережно хранила черты его лица, особенности характера. На родине Амангельды, в Тургае, Кастеев нарисовал около тридцати портретов соратников, земляков и родственников Амангельды. Это были люди, «тем-либо сходные с героем, иногда близкие по характеру, иногда похожие внешне. Первый портрет героя А.Кастеев закончил в 1940 году. Сходство было достигнуто, художника горячо поблагодарили соратники Амангельды. Этим портретом было положено начало иконографии Амангельды Иманова, героя народно-освободительного движения. В дальнейшем, особенно в годы войны, А.Кастеев продолжает работать над портретом; он еще более уточняет сходство и продолжает психологически углублять портрет. Так, в варианте 1944 года характеристика воина дополняется чертами суровости и энергии, которых не было в «Портрете Амангельды» 1940 года.

Как видно из этих примеров, портретное решение героев прошлого развивается по двум линиям: портрета-образа и портрета-документа, т. е. иконографического, точного, документально подробного изображения; преобладают портреты второй категории.

Как пример портрета, построенного на принципе обобщения, можно назвать «Портрет Героя Советского Союза А.Б.Рыжикова» (бюст,

гипс, 1943) И.М.Чайкова. Скульптор в молодости жил в Алма-Ате. Его первым учителем рисунка был Н.Хлудов. Вновь приехав в Казахстан, И.Чайков особенно остро, проникновенно «увидел» своих земляков. Скульптор создал произведение, посвященное отваге и мужеству, силе и стойкости. В суровой простоте скульптуры И.Чайкова органически переплетаются высокие идеалы современности и современного художественного языка с лучшими традициями мирового искусства. Барельефное решение головы, резкий ракурс профильного поворота и большие плоскости, которыми оперирует автор - вот тот внешний язык, которым говорит скульптор. Но за всеми чертами современной скульптуры осязаемо чувствуются многовековые традиции и открытия мастеров пластики.

Работы И.Чайкова свидетельствуют о том, что художник обладает глубокими познаниями в области искусства и его истории, уходящей в далекое прошлое. Он по-современному осмыслил традиции искусства древних мастеров.

Большинство художников в своих работах не перешло границ индивидуального портрета. Подобные портреты остаются в истории искусства как документы военного времени, как летопись художника о современниках. Произведения изобразительного искусства (даже одного жанра) военных лет далеко не однородны по художественным приемам. Касается это и портрета. В первые годы войны преобладающей формой портрета была графическая зарисовка лица или погрудное изображение без обстановки, без окружения. Отчасти такая форма была вынужденной. Многие портреты приходилось исполнять по фотографиям или в чрезвычайно короткие сроки. Но самой главной причиной этого было отсутствие знакомства у каждого художника с обстановкой, в которой должен находиться изображаемый герой войны. Спустя года два в форме портрета происходят существенные изменения. Большинство художников не удовлетворяет нейтральность фона и ничего не говорящее окружение. Стремясь компенсировать этот пробел, художники помещают своих героев в характерные, естественные условия их деятельности, жизни, подвига (окоп, блиндаж, атака, бой). Поиски реальности обстановки приводят в большинстве случаев к жанровому воплощению портрета, где бытовые подробности должны были создать впечатление достоверности. Наиболее характерным произведением подобного рода, написанным после окончания войны, в 1957 году, является «Портрет Героя Советского Союза Шемякина» Л.П.Леонтьева. Художник не ограничивается изображением героя, он



ищет подробности, которые должны подчеркнуть, охарактеризовать реальную обстановку, создать впечатление реальности действий, а следовательно, и реальности самого человека.

Так как желание уточнить обстановку не опиралось на знание этой обстановки из-за отдаленности Алма-Аты от фронта, то очень часто изображению недоставало именно той конкретизации, к которой стремились художники. Реальность подменялась подробностями бытового характера, которые в преобладающем большинстве не могли восполнить собственных, субъективных впечатлений, без которых при любом напряжении почти невозможно создать эмоциональное произведение. Подобные недостатки присущи почти всем работам художников Казахстана, исполненным на фронтовые темы<sup>1</sup>. Но несмотря на этот недостаток, работы на военные темы поражают своей искренностью. Большинство произведений строилось на убежденности в неизбежности разгрома врага, на воплощении этого утверждения<sup>2</sup>. Идейная нагрузка портретов этих лет аналогична картинам; они посвящены командирам и бойцам Советской Армии, но портрет, особенно живописный, все чаще помещается в натуральной обстановке. Несмотря на оправданность такого шага, по-видимому, он все-таки неправилен, так как результат такого дополнения очень часто перерастал в натуралистические подробности, которые отнюдь не повышали эмоциональности произведения, его художественности. При сравнении видно, что вещи, наиболее наивные и лишенные какой-либо достоверности и не претендующие на нее, но эмоционально насыщенные, обладали гораздо большей впечатляющей силой, чем произведения, авторы которых претендовали на знание и достоверность, но не обладали ими. Кроме того, те из портретов, которые созданы художниками во время отпусков героев, а чаще всего во время излечения их в военных госпиталях, были куда более правдивыми и искренними, а следовательно, и более выразительными, чем портреты, где искусственно подобраны детали, создающие достоверность.

Портретным творчеством в годы войны занялись многие художники Казахстана, в том числе такие, которые в довоенное время не работали над портретом. Р.В.Великанова, всегда считавшаяся пейзажистом, во время войны очень много и успешно работала в госпиталях как над портретными, так и над групповыми зарисовками, на основании

<sup>1</sup> См.картины А.Кастеева «Немецкие диверсанты, пойманные партизанами» и «Разгром немецких танков» (1943)

<sup>2</sup> То же.

которых ею было исполнено несколько портретов. Часть художников, занявшаяся в военные годы особенно интенсивно портретным творчеством, продолжила эту линию в дальнейшем.

Наряду с собственно портретными произведениями большой интерес в смысле портретного искусства представляют картины. Психологической насыщенности и большой монументальной убедительности достиг Б.Белопольский в картине «28 гвардейцев-панфиловцев». Лаконизм присущ не только линейно-композиционной основе этого полотна, но и ясности читаемых на лицах душевных движений бойцов-патриотов, той просветленной отваги и чудесного мужества, которые помогли им совершить этот беспримерный в истории подвиг.

Это полотно - батальная картина и в то же время она - прекрасный пример группового портрета конкретных людей - героев, советских патриотов.

В картине «28 гвардейцев-панфиловцев» художник очень индивидуально подходит к решению образов гвардейцев. Он подчеркивает отличительные черты героев, собирая их в общей характеристике одного героя. К решению образа художник подходит с позиций создания типического характера. Герои Белопольского воспринимаются как монолитные колоссы, сильные и стойкие, для которых нет ничего выше, чем исполнение священного долга защиты Родины.

Большую стимулирующую роль для работы в портретном жанре сыграло полиграфическое тиражирование портретов, осуществляемое как Союзом художников, так и производственно-творческим объединением КазИЗО.

У художников Казахстана к концу военных лет появляется тенденция к созданию парадных портретов героев-победителей. В 1946-1947 годах республиканские художественные выставки насчитывали большое количество военных парадных портретов и картин на военные темы. Это явление вообще характерно для советских художников того времени. Картины о Великой Отечественной войне и ее героях часто встречались на художественных выставках послевоенного десятилетия.

В эти годы интенсивно и последовательно над портретами работает Б.Урманче. В 1945 году художник пишет портрет Героя Советского Союза Малика Габдуллина. В портрете проявляется явная тенденция к созданию парадного портрета, к изображению победителя, исполненного мужества, но не несущего в себе той напряженности



смертельного боя, которая присутствовала в лучших портретных произведениях военного времени.

В «Портрете Малика Габдуллина» Б.Урманче ограничивается неторопливым повествованием о молодом герое. Художник отводит много места и для характеристики спокойного лица, и для изображения полученных наград. Фон и обстановка, появившиеся в портретах военных лет, теперь исчезают, они заменяются нейтральным фоном. Но причина изменения фона в послевоенных портретах иная, чем в аналогичных случаях первых лет войны. Тогда причина была в незнании нужного, в невозможности изображения конкретной обстановки, но никто не сомневался в его необходимости. В условиях мирного времени, после великой победы, когда каждый школьник понимал смысл и значение боевых орденов, их изображение заключало в себе большой смысл. Колодки орденских ленточек или боевые ордена на груди портретируемых очень ясно говорят о недавнем прошлом изображенных людей. Но парадные портреты недолго привлекали внимание художников. Герои войны возвращаются к мирному труду, страна нуждается в их силах. Необходимы самоотверженные усилия всего народа для ликвидации ущерба, нанесенного войной. Успехи простых тружеников были высоко оценены партией и правительством. В 1948 году был опубликован Указ о присвоении звания Героев Социалистического Труда колхозникам. Многие художники откликнулись своими работами на требования современности, создан ряд портретов и композиций о Героях Социалистического Труда.

В 1948 году А.Кастеев пишет несколько портретов Героев Социалистического труда и картину «Беседа Героя Социалистического Труда с научными работниками».

По композиции портреты А.Кастеева очень близки друг другу: изображения погрудные, преимущественно все портретируемые смотрят на зрителя или слегка повернуты влево или вправо, фон нейтральный. Исполнены все портреты акварелью, тщательно и подробно, мелким мазком, в привычной и характерной манере художника. Ясно и точно воспроизвести портретное сходство, тщательно выписать внешние особенности - вот те основные задачи, которые ставит перед собой художник.

В большой картине «Беседа Героя Социалистического Труда с научными работниками» Кастеев обращается к конкретным людям, но создает жанровую композицию, в которой преследует задачи достоверности и естественности при изображении взаимоотношений людей.

Большинством художников созданы портреты Героев Социалистического Труда в год выхода Указа. Картины на ту же тему, с изображением тружеников сельского хозяйства, были в основном написаны годом-двумя позже.

В 1949 году А.Черкасский пишет картину «Героиня социалистического труда Жамал Рыскулова со своей бригадой в поле».

Художник подчеркивает в картине слитность природы и человека, оттеняя человека - хозяина и властелина природы. Синева далее достигает в человеческой фигуре своей кульминации и завершения. Цветовая звучность пейзажа повышается в зависимости от приближения к первому плану к достигает своего высшего напряжения в главной фигуре полотна - в стоящей Жамал Рыскуловой, изображенной художником у нижнего края картины. В колористическом и эмоциональном строе полотна ощущается напряженность трудового подвига, напряженность тяжелого, но благородного труда. Именно цветом создает художник наиболее точную и осязаемую характеристику.

Среди портретов, посвященных выдающимся труженикам сельского хозяйства, преобладает тенденция документального портрета с производственной аннотацией.

Наиболее яркий образ колхозницы был создан в картине А.Черкасского «Героиня социалистического труда Жамал Рыскулова со своей бригадой в поле». Среди живописных портретов выгодно отличались своей выразительностью полотна Б.Урманче, посвященные Героям Социалистического Труда.

Образы героев в портретах Б.Урманче раскрываются не на основе психологического анализа и документальной точности, а путем создания общего впечатления незаурядной личности, образа. Художник повторяет этот принцип как в «Портрете председателя колхоза Героя Социалистического Труда Б.Мусралиева» (1949), так и в «Портрете коневода Героя Социалистического Труда Атшабарова» (1949). Герои изображены сидящими во время отдыха в полуденную пору в тени деревьев. Веселые солнечные зайчики, пробившись сквозь густую листву, рассыпались золотым дождем по земле. Величествен и строг облик умудренных жизнью стариков, спокойно и гордо, с сознанием честно исполненного долга отдыхающих после тяжелого напряженного труда. Портреты убедительны и правдивы.

Но преобладают среди портретов, посвященных выдающимся труженикам сельского хозяйства, решения документальной



фиксации. Некоторое разнообразие вносится материалом, а чаще видом искусства. Так, наряду с графическими и живописными работами портреты Героев Социалистического Труда исполнены скульпторами. Лаконичен портрет «Звеньевой колхоза Шандыба» (1949), исполненный скульптором Я.Кучисом. Его работы внешне очень скромны, правдивы и точны по изображению человеческого характера. Скульптор ищет определяющие черты в портретируемом и во внешнем силуэте всего произведения (головы и основания). Несмотря на то, что скульптура отлита из гипса, автор сохраняет редкую в этом материале мягкость поверхности лица, а различием лепки создает материальное воспроизведение фактуры.

В эти же годы в Казахстане был написан один из лучших портретов. Это «Портрет художника С.И.Калмыкова» Л.Леонтьева. Автор показал человека в его наиболее глубоком индивидуальном раскрытии. Он изобразил художника, фанатично любящего искусство. Композиция портрета передает эту наиболее яркую черту Калмыкова, его всепоглощающую страсть. Вокруг художника - произведения искусства, они за его спиной, по сторонам, всюду. Пристальный, проникновенный взгляд придает профессиональную конкретизацию его образу. Леонтьев, сохранив и передав эту особую профессиональную примету, наделил свою модель художественной убедительностью. Полнота, с которой Леонтьев раскрыл образ художника, делает портрет чем-то большим, чем изображением одного человека. Портрет художника С.И.Калмыкова» типизирован. Он представляет собой изображение современника с характерной для него любовью к своему делу, образ человека, влюбленного в искусство, в свою работу.

Благоприятным и немаловажным обстоятельством в написании «Портрета художника С.И.Калмыкова» явилось долголетнее знакомство автора с ним.

В портрете Л.Леонтьев сохранил внешнюю форму манеры Калмыкова, а также способствовал углублению и заостренности индивидуальной характеристики. Прием Леонтьева несколько аналогичен приему художника Пикассо в «Портрете младшего сына»<sup>1</sup>, исполненном в виде детского рисунка.

Работы внешне очень скромны, правдивы и точны по изображению человеческого характера. Скульптор ищет определяющие черты в портретируемом и во внешнем силуэте всего произведения (головы и основания). Несмотря на то, что скульптура отлита из гипса, автор

<sup>1</sup> П.Пикассо. Портрет младшего сына (1957). Каталог выставки художника. Ленинград, Эрмитаж.



сохраняет редкую в этом материале мягкость поверхности лица, а различием лепки создает материальное воспроизведение фактуры.

В эти же годы в Казахстане был написан один из лучших портретов. Это «Портрет художника С.И.Калмыкова» Л.Леонтьева. Автор показал человека в его наиболее глубоком индивидуальном раскрытии. Он изобразил художника, фанатично любящего искусство. Композиция портрета передает эту наиболее яркую черту Калмыкова, его всепоглощающую страсть. Вокруг художника - произведения искусства, они за его спиной, по сторонам, всюду. Пристальный, проникновенный взгляд придает профессиональную конкретизацию его образу. Леонтьев, сохранив и передав эту особую профессиональную примету, наделил свою модель художественной убедительностью. Полнота, с которой Леонтьев раскрыл образ художника, делает портрет чем-то большим, чем изображением одного человека. «Портрет художника С.И. Калмыкова» типизирован. Он представляет собой изображение современника с характерной для него любовью к своему делу, образ человека, влюбленного в искусство, в свою работу.

Благоприятным и немаловажным обстоятельством в написании «Портрета художника С.И.Калмыкова» явилось долголетнее знакомство автора с ним.

В портрете Л.Леонтьев сохранил внешнюю форму манеры Калмыкова, чем также способствовал углублению и заостренности индивидуальной характеристики. Прием Леонтьева несколько аналогичен приему художника П.Пикассо в «Портрете младшего сына», исполненном в виде детского рисунка. В развитии советского изобразительного искусства важную роль играют большие тематические выставки. Подготовка к ним ведется постепенно, иногда в течение нескольких лет. В Казахстане в 1946 году была открыта выставка, посвященная народному поэту Казахстана Джамбулу Джабаеву.

Участники выставки весьма по-разному подошли к решению образа акына. Портреты Джамбула, естественно, на этой выставке преобладали. Вместе с тем в ряде картин и графических композиций Джамбул также был главным объектом изображения.

Наиболее распространенной формой как среди портретов, так и среди сюжетных произведений были на выставке жанровые композиции, в которых одни художники раскрывали индивидуальные особенности Джамбула, другие же подчеркивали общественное звучание его творчества, его личности.





С именем Джамбула связана биография художницы М.Лизогуб, работающей в Казахстане с 1938 года. Джамбулу была посвящена ее дипломная работа при окончании Киевского художественного института. Поясной портрет акына, написанный в 1938 году, был только началом продолженной затем работы над его образом. В 1946 году М.Лизогуб пишет большую картину «Два багыра», изображающую двух национальных героев: Джамбула Джабаева и Малика Габдуллина.

А.Черкасский создал одно из известных полотен - «Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев». Это портрет-картина, в которой главные ее герои - Дина и Джамбул изображены как два почтенных, близких по духу человека, как два чутко и тонко понимающих друг друга художника. Их творческое единение А.Черкасский выразил комплексом линейных и живописных средств. Обе фигуры объединены пластикой контура, поддержанной цветовой общностью.

Экспрессивностью характеристики отличается портрет Джамбула, исполненный художником Н.Карповским. Портрет написан в крупном масштабе: на холсте в энергичном повороте представлено почти профильное изображение лица поэта в натуральную величину, ощущается порывистое движение всей фигуры, хотя портрет ограничен изображением головы. По своему колориту он представляет собой несколько условное произведение, написанное с тенденцией монохромного решения, в котором художник использует один и тот же цвет в различной светосиле.

А.М.Мартова - автор, по-видимому, наиболее документального портрета Джамбула. Очень внимательный и длительный процесс работы художницы завершился чрезвычайно точным изображением поэта, правдивость которого была оценена общественностью, и портрет был приобретен Музеем восточных культур.

Совершенно индивидуально, вне какой-либо преемственности или повторности, решен портрет Джамбула скульптором И.Иткиндо. Его скульптура «Отдыхающий Джамбул» необычайно жизнерадостна. Ощущение безмятежного отдыха передано не только выражением радости на лице, но и прежде всего оригинальностью композиции. Скульптура Иткинда представляет собой не столько портрет поэта, сколько собирательный образ переполненного счастьем и радостью человека.

Совсем иное решение имеет бюст Джамбула, исполненный скульптором А.С.Пономаревым. Автор, так же как и в предыдущих

своих работах, стремится скрупулезно воссоздать объемную копию фотографии.

Б.Чекалин посвятил Джамбулу большую серию графических работ. Это результат длительного знакомства художника с поэтом, повседневного наблюдения его жизни, привычек, творчества. Быть может, именно поэтому он увлекся жанровыми подробностями в обрисовке поэта. Среди рисунков серии слишком многие представляют собой жанровые сценки повседневной жизни поэта, мало что прибавляющие к раскрытию образа народного акына.

Несмотря на преобладание портрета среди экспонатов выставки, пожалуй, большую весомость образа поэта удалось создать в сюжетных произведениях. Одним из выразительных произведений был рисунок художника С.Беседина «Джамбул поет славу» из графической сюиты «Восьмая гвардейская» (1943). Эмоциональная напряженность, свойственная работам военного времени, придает рисунку особую насыщенность содержания.

На выставке, посвященной Джамбулу, обозначились в основном два принципа создания портрета: первый - портрет-документ и второй - портрет-образ, портрет-характер. Последний наиболее художественно правомочен, но встречается реже. К таким произведениям относятся скульптура И.Иткинда, живописный портрет Н. Карповского и рисунок С.Беседина.

Большая тематическая выставка, несомненно, очень благотворно повлияла на развитие изобразительного искусства республики, и особенно портретного творчества.

Небольшой, но серьезный вклад в искусство Казахстана представляют собой портреты, посвященные революционным героям периода завоевания и становления Советской власти в Казахстане.

Долгие годы последовательно работала над созданием портретов революционных героев А.М.Мартова. В 1948-1950 годах она, проведя очень большую подготовительную работу, написала три портрета революционеров: «Портрет П. М. Виноградова», «Портрет Л.П.Емелева» и «Портрет Токаша Бокина». Материал, которым располагала художница, был чрезвычайно ограничен. Помогли подробные и обстоятельные рассказы родных и друзей революционеров. Только отчасти могла художница ориентироваться на случайные, обычно плохо выполненные любительские фотографии. Тщательно, по крохам, собирала А.М.Мартова сведения, которые хоть как-то углубляли внутреннюю психологическую характеристику и внешность революционеров. Бесспорна заслуга А.Мартовой как создателя новых



портретов революционных деятелей, как автора, взвалившего себе на плечи тяжкий труд не только художника, но и исследователя. Отзывы о портретах в отношении сходства были благоприятны: люди узнавали на них своих родных и близких. Таким образом, труд А.М.Мартовой положил начало созданию образов революционеров-современников и борцов революции. Иконографические поиски художницы не исключают ее попыток углубить работу как в сторону психологического насыщения, так и в сторону образного решения портретов революционеров. Особенно много в этом отношении сделала художница в «Портрете П.М.Виноградова», изобразив героя в очень характерных обстоятельствах - в момент публичного выступления. Но даже и в этом, наиболее заострением по своей характеристике портрете, самым ценным является иконография. Те же позиции занимает автор и в отношении портретов современников. Но теперь точность и достоверность физического облика поглощают не все внимание художницы, не меньше сил отдает она и поискам наиболее характерного состояния изображаемого человека, в котором обнажается его сущность. Так, исполненный в эти же годы «Портрет Н.Базановой» очень близок по методике изображения к «Портрету П.М.Виноградова». Сохраняя и очень бережно относясь к сходству, художница стремится подчеркнуть общественный характер деятельности портретируемого. Виноградов изображен во время выступления, а Базанова - стоящей за кафедрой, на которой лежит тетрадь с докладом. Художница нашла необходимые детали для изображения Базановой - крупной общественной деятельницы и ученой.

В портретном творчестве А.Мартовой, правда, пока еще очень слабо и нерешительно, намечается тенденция к созданию портрета не только иконографического, но и психологического («Портрет заслуженной артистки КазССР Хадиши Букеевой», 1957).

Художник Б.Урманче продолжил создание образов революционных героев в скульптурном портрете. Он - автор бюста П.М.Виноградова, установленного в Алма-Ате на улице его же имени. Подобно Мартовой, охарактеризовавшей Виноградова как трибуна, Урманче решает образ революционера как человека, обладающего недожизненной духовной силой, рождаемой глубокой убежденностью. Традиционность композиционной формы портрета не помешала художнику по-своему решить портрет. Лицо Виноградова насыщено внутренней жизнью.

Начало пятидесятых годов очень знаменательно для изобразительного искусства Казахстана. В этот период, как

и в сороковые годы, в республику после получения высшего художественного образования в Москве, Ленинграде, Харькове, Риге приехало много молодых художников. Их работы, экспонировавшиеся на выставках, заметно повысили профессиональный тематический уровень экспозиций.

Первые заметные успехи послевоенного искусства республики были продемонстрированы на выставке 1953 года. Наиболее характерным явлением в портретных работах пятидесятых годов является отсутствие так называемых парадных портретов, которые в конце сороковых годов ясно преобладали. В пятидесятых годах характерной формой, избираемой портретистами, становится композиционный портрет<sup>1</sup>. Это не случайное явление, а последующая ступень развития собственно портретного жанра в изобразительном искусстве. Если непосредственно послевоенные годы проходят под знаком изображения победителей, где немалую, а часто и основную характеризующую внешнюю деталь заменяют знаки отличия, не требующие расшифровок и понятные каждому зрителю (это касается не только героев фронта, но и героев тыла), то теперь, в период оживленного процесса строительства, становится чрезвычайно важным показать многообразие человеческой деятельности, ее разносторонность. Для решения подобной задачи наиболее доходчивым и ясным приемом, открывающим возможности литературного пояснения, глубокого психологического углубления и заостренности, были жанровые произведения. Это достигается только при том условии, если свою модель художник видит и показывает в наиболее острых, обнажающих ее внутренний склад, ее сущность обстоятельствах. Такая форма часто перерастает рамки портрета, превращаясь как бы в промежуточную ступень между портретом и картиной.

Наиболее полно тенденция превращения портретов в картину проявилась в работе Н. Крутильников «Групповой портрет знатных медеплавильщиков Балхаша». Полотно разрешено им как картина производственного содержания с акцентом на людях. Не ограничиваясь выдвиганием людей на первый план как в смысле содержания, так и в формальном решении, художник создает индивидуальные портреты конкретных людей. Конкретность каждого изображаемого и явилась основанием для определения произведения как группового портрета.

<sup>1</sup> Композиционный портрет – условное и далеко не точное определение портретных произведений, включающих в свою композицию, помимо изображения человека, атрибуты его профессии, комнату, обстановку работы, т.е. не ограниченных изображением только одного человека.



Вместе с тем художник, работая над полотном, уделял достаточно внимания композиционному строю холста, разрешая его с позиции производственного сюжета.

В ритме линейного построения художник стремится передать изобразительными средствами динамику производства. Но несмотря на динамичность линейной композиции, картине недостает именно динамичности. Объясняется это тем, что метод живописной трактовки не совпадает, а следовательно, и не подкрепляет линейного решения. Наоборот, подробная и детальная лепка формы цветом с попыткой строго натурального следования за освещенностью и тенью, без обобщения, т. е. иной по сравнению с линейной композицией метод изображения, уничтожает задуманную динамичность. Тот ритм, который был подсказан художнику наблюдением природы, передан им в рисунке, но почти не сохранен в завершенном произведении. Общее впечатление от картины скорее статичное. Оттенок пассивности проскальзывает и в лицах, несмотря на напряженность избранного состояния медеплавильщиков, приготовившихся к пуску расплавленного металла.

Картина Н.Крутильниковой очень характерна для первой половины пятидесятых годов. В эти годы активно проявляется желание художников быть выразителями многообразной человеческой деятельности, быть художниками будней современности, певцами труда.

«Портрет мастера скоростных плавков АЗТМ тов. Отева», написанный К.Плюхиным, близок по замыслу к «Групповому портрету» Н.Крутильниковой. Правда, работа К.Плюхина значительно уступает «Групповому портрету» по профессиональному уровню: центральная фигура полотна неустойчива, а цветовое решение несколько грубое и упрощенное. Вместе с тем в ней очень активно ощущается трудовая напряженность. В обоих произведениях видна общая направленность советского искусства: выразить современность изображением трудовых будней и человека в его повседневном труде.

Индивидуальность художников и различный подход их к изображаемому особенно отчетливо выступают, если сопоставить сходные по замыслу, вещи.

У Н.Крутильниковой групповой портрет производственников решается путем изображения людей, подчинивших свои чувства работе, у которых человеческие качества раскрыты именно с этой стороны.

Художница А.Галимбаева в «Портрете знатной закройщицы

обувной фабрики Турсун Разиевой» пользуется тем же принципом изображения человека в непосредственной обстановке производства, который присутствует в полотне Н.Крутильников. Но в отличие от Н.Крутильникова А.Галимбаева использует весь производственный антураж и даже сам труд, которым занята девушка, лишь как литературно-поясняющую часть холста, то есть изображением станка, цеха и прочего А.Галимбаева не стремится заострить и обнаружить те черты человека, которые могут быть обнаружены только в трудовом напряжении. Художница заостряет внимание на иных чертах молодой работницы: ее женственной мягкости, жизнерадостности, доброте. Это произведение, несмотря на его название и атрибуты, очень трудно назвать портретом производственницы. Полотно скорее может быть отнесено к лирическому интимному портрету. Художница акцентирует внимание на лице, направляя на него свет, в лице откровенно отражается ее мягкость и доброта, тогда как весь фон и станок, за которым стоит девушка, затемнены. Также в тени остались и другие, бесспорно интересные черты Турсун Разиевой, энергичной и трудолюбивой. В этом портрете мы сталкиваемся с противоречием между поставленной художником задачей, ее развитием и выполнением. Называя свою работу «Портретом знатной закройщицы», художница как бы брала на себя обязательства раскрыть и показать те черты девушки, благодаря которым она стала незаурядным мастером своего дела. Но увлечение более близкой для художницы стороной человеческой природы увело и отвлекло А.Галимбаеву от первоначального замысла. Впоследствии художница будет продолжать работать в портретном жанре и находить новые решения в более близком для нее плане.

Преобладание жанрового решения портретного холста, многократно встречающееся в истории советского искусства, обычно приходится на периоды оживления портретного жанра. В первой половине 1950 года в Казахстане создаются композиционные портреты не только людей производства, но и интеллигенции. Но и здесь мы сталкиваемся с различным в принципе использованием этого метода. Преобладающей формой портрета в эти годы будет жанровый портрет, не свободный от литературной повествовательности. В подобных работах художники очень редко ставят вопросы эмоциональной выразительности, художественного языка, его специфики. Живопись как бы переживает свои будни и служит второстепенным средством в служении своим авторам-живописцам, у которых основное внимание обращено на линейно-логическое развитие действия.

Художник Л.Леонтьев в «Портрете академика Тихова» пытался



раскрыть образ ученого, поместив его в привычную для него обстановку - в обсерваторию, где чуть ли не наиболее яркой по выразительности деталью является телескоп - символ и орудие труда ученого.

Формальное решение холста Леонтьевым, столь характерное для русского и советского портрета (портреты М.В.Нестерова «Павлов» и «Мухина», А.Герасимова «Лепешинская», более поздние портреты Корина «Кукрыниксы» и другие), очень созвучно требованиям современности, и замысел его можно отнести к наиболее удачным среди портретных произведений первой половины пятидесятих годов. Но эта работа холодна. Художник очень тщательно и скрупулезно фиксирует все детали намеченной композиции. В работе наблюдается явная тенденция к иллюзорности, которая в начале пятидесятих годов была распространена и даже одно время стала преобладающей в советском искусстве (картина бригады художников во главе с Ефановым «Вручение Красного Знамени», В.Мариупольского - «Вожатая», В.Орлова - «Ткачиха стахановка-многостаночница комбината Трехгорная мануфактура А.А.Штырова», П.Судакова - «Встреча победителя социалистического соревнования на шахте»), «Портрет академика Тихова» Л.Леонтьева именно в силу своей холодности очень мало раскрывает сущность ученого, в нем много спорного по существу композиционного портрета.

М.В.Нестеров обращается к композиции в «Портрете В.Мухиной». Он прибегает к этому приему не для литературного пояснения профессии изображаемой женщины, а в результате поисков наиболее яркого и выразительного раскрытия человека, поисков того состояния модели, в котором обнажаются скрытые, но наиболее острые черты натуры портретируемого. У Леонтьева происходит совершенно иной процесс. Он наблюдает свою модель и изображает ее. Но в этом изображении нет свойственной Тихову увлеченности своим делом. Он находится вне того характерного состояния, в котором может раскрыться этот большой ученый, самозабвенно любящий свою работу. Тихов лишь физически присутствует в обсерватории. Он позирует перед художником так же, как мог бы позировать и случайному фотографу. И здесь не может помочь и литературное пояснение в виде телескопа.

Композиционные портреты первой половины 1950 года страдают недостатками, близкими работе Леонтьева. Недостатки происходят от забвения собственно изобразительного языка и его приемов, которые отчасти заменяются литературным пояснением. Акцентировка



на главном осуществляется не средствами композиции и цвета (в живописи) или того и другого вместе, а рассказом, который должен составить зритель, изучив атрибуты и сопоставив их с изображенным человеком. Явление это не ограничивается только портретными работами, еще большее распространение получило оно в сороковых и начале пятидесятих годов в сюжетной картине и в книжной иллюстрации. Тем существеннее становятся работы, в которых художники идут путем изобразительных поисков. Даже наиболее удачные портреты-композиции, как работа Н. Крутильников, имеют существенные недостатки, порожденные, правда, совершенно иными причинами.

Николай Иванович Крутильников, много лет работавший над портретами рабочих Балхаша и других производственных центров, не мог писать своих мастеров-медеплавильщиков непосредственно с натуры, на производстве. Он писал портреты только в часы отдыха рабочих. В такие моменты человек пассивен, т. е. находится в состоянии, противоположном замыслу художника. Это не могло не оказать нежелательного действия на исполнение портрета. Но если у Н. Крутильникова были очень трудные условия работы, то у других художников-портретистов они были более благоприятными.

Среди объектов изображения в портретах пятидесятих годов большое место занимают работники искусств. Представляет интерес «Портрет Розы Баглановой» О. Кужеленко - работа, являющаяся рубежом между сороковыми и пятидесятыми годами в смысле трактовки портретируемых. Она - как бы завершающий этап того направления, приверженцы которого стремились наиболее полно охарактеризовать изображаемого человека с помощью иллюзорных подробностей. Выбрав определенную позу для своей модели, художник окружал ее различными аксессуарами, так или иначе характеризующими портретируемого, и писал все одинаково подробно. О. Кужеленко изображает Р. Багланову на ковре, как будто присевшей на минуту, среди волн оборок белого шелка. Если в задуманной и осуществленной линейной композиции Р. Багланова охарактеризована живой, легкой и подвижной, то сама манера письма противоположна первоначальному замыслу. Тяжелый пастозный мазок, цветовое однообразие далеки от выражения первоначального замысла. Оборки шелка, рассыпавшиеся вокруг сидящей артистки, ее кокетливое положение противоречат рукам, тяжелым, отекившим, со вздувшимися венами. Руки мешают восприятию кокетливой, веселой артистки, их интерпретация искажает наметившуюся





характеристику. Если в линейной композиции «Портрета Розы Баглановой» проступают поиски образа, то последующая трактовка, и в первую очередь характер живописи, уничтожает существо замысла. Портрет становится тщательной копией с натуры, без отбора существенного от второстепенного, с тенденцией подменить правдивость иллюзорностью.

В портретах начала пятидесятых годов, помимо композиционного решения, очень существенной стороной представляется углубленность портретных характеристик. Во многих портретах художники не только идут путем иконографической точности, но и стремятся найти средства создания портрета-образа.

Художник А.Бобрышев в «Портрете народного артиста Казахской ССР Шакена Айманова» (1950) изображает артиста перед зрителем, во время выступления. Но задернутый занавес, строгий костюм, отсутствие каких-либо подробностей и конкретизации - в какой именно роли выступает актер и что он говорит - создают общее представление о профессии изображаемого человека, но не более. А.Бобрышев не продолжил в дальнейшем своих исканий: его «Портрет дирижера Г.Дугашева», (1952) вторая и пока последняя работа художника в этом направлении.

В обеих работах А.Бобрышева - «Портрете народного артиста КазССР Шакена Айманова» и «Портрете дирижера Г.Дугашева» - много интересного с точки зрения замысла. Но недостатки исполнения -загрязненность цвета, порой неумелая лепка, грубость письма в значительной степени уменьшают их значимость.

Вопрос о повышении профессионального уровня художественных работ обсуждался на общественных просмотрах выставок и в печати. Особенно остро требование профессионализации было выдвинуто в 1952 году в связи с приездом молодых художников и экспонированием их работ. Повышение профессиональной культуры уже было заметно на выставках второй половины 1950 года. Возросшее мастерство, большое тематическое содержание - эти положительные качества характерны в основном для произведений молодежи, приехавшей в Казахстан после получения образования. Все это благотворно повлияло и на общий уровень экспонируемых работ, внесло свежую творческую струю в произведения художников - «старожилов».

Во второй половине пятидесятых годов происходят важные для партии, для всей страны, а также для советского изобразительного искусства события. В связи с осуждением партией, всем народом культа личности Сталина изменяется многое в оценке художественных

произведений. Выдвигается обязательное требование не только тематической актуальности, но и художественной выразительности. В ряде статей центральной печати были подняты проблемы художественной культуры, возвращения этюду должного места в творчестве художников, проблемы стиля и сложности творческого процесса. Был пересмотрен вопрос о законченности художественного произведения. Метод иллюзорно-фотографического воспроизведения был осужден как нехудожественный и противоречащий требованиям советского реалистического искусства. Осуждению подверглись произведения, на которых сказалось порочное влияние культа личности и обезличивавшие народные массы.

Для изобразительного искусства Казахстана, как и всего Советского Союза, эти явления имели колоссальное прогрессивное значение.

Наряду с расширением тематики и углублением содержания картин увеличивается и число серьезных портретных работ. Во второй половине 1950 года портретные произведения создаются по двум тематическим направлениям: современники, прообразы которых художники чаще всего находили среди работников искусства и интеллигенции, и исторические личности, преимущественно деятели казахского народа (Джамбул Джабаев, Абай Кунанбаев, Амангельды Иманов, Чокан Валиханов). Наиболее активным исполнителем исторических портретов в эти годы выступает скульптор А.С.Пономарев. Он создает «Портрет просветителя Казахстана XIX века Чокана Валиханова» (1948), «Портрет просветителя казахского народа XIX столетия Абая Кунанбаева» (1950), «Портрет М.М.Пржевальского» (1951). Портреты Пономарева по-прежнему характерны стремлением к предельному сходству, к точному изображению костюма и его особенностей, которые могут послужить дополнительной исторической справкой о портретируемом человеке.

При беглом взгляде может показаться, что ограниченность круга изображаемых людей не способствует повышению художественной культуры, о которой говорилось выше. Но это лишь внешнее противоречие, имеющее обоснованные и серьезные причины. В годы войны и в первые послевоенные годы в портретных произведениях изображались сотни людей. Это было требованием времени: как можно больше создать портретов героев-фронтовиков и самоотверженных тружеников тыла. Далеко не всегда эти портреты были хороши по исполнению, многое было сделано наспех. И в годы, когда встал вопрос о поднятии качества произведений и отпала необходимость количественности, художники, уделяя большое внимание



выразительности произведений и поискам художественности языка, обращаются к более близкой натуре и к хорошо знакомым моделям, над которыми можно работать у себя в мастерской, без спешки. В эти годы еще непоследовательно, но со все возрастающей силой проявляется тенденция создать в портрете не иконографический документ, а художественный образ, не поясняющими деталями, а общим строем холста достичь выразительности портрета.

Живопись Казахстана последних лет продолжает развиваться под знаком борьбы за картину. Этот лозунг, вернее его осуществление, становится главным на последних выставках. Отсюда и заметная целеустремленность в портретных произведениях, играющих подчас роль подходных ступеней к картине. Это не значит, что портреты заменяются портретными этюдами. Наоборот, работая над портретами, художники чаще всего решают определенные формальные задания, углубляя и уточняя свой язык, обогащая изобразительные средства. У живописцев портреты имеют свето-цветовые задания, у скульпторов - пластические цели, график обращается к технике гравюр, офортов и т.д. Происходит заметное углубление содержания произведений и повышение их художественности. Такая направленность художников не мешает им создавать портреты как самостоятельные полноценные произведения.

Показательно творчество художника И.Стадничука. Для него характерна систематическая работа над портретами, начиная с беглых набросков до картины - группового портрета. Основной техникой для него является живопись. Стадничук написал много портретов. Преобладают среди них портреты интеллигенции, ученых, художников. Стадничуку свойствен активный подход к натуре, поиски новых композиций, стремление найти наиболее выразительное по образному звучанию решение. Отсюда - большое разнообразие композиционных приемов. Стадничук использует самые различные приемы линейного построения. Иногда композиция ограничена изображением на холсте одного лица («Портрет девушки», 1960), иногда эта часть подробно охарактеризованного интерьера комнаты с сидящей девушкой («Портрет Аллы», 1956). Обычно фон и окружение в полотнах Стадничука играют активную роль в характеристике человека. Есть у него и портреты на нейтральном фоне («Портрет Марченко», «Портрет Лены»). Иногда характер портретируемого не дополняется деталями окружения («Портрет Теляковского»). Полотно «Колхозница» - наиболее зрелое и выразительное портретное произведение художника Стадничука. Эта работа воплощает мысли

художника об образе современной колхозницы. Жизнерадостный характер пышущей здоровьем женщины, энергия, ощущаемая в каждой черточке лица - вот те атрибуты, которыми оперирует художник. Задуман и выполнен портрет совершенно иначе, чем аналогичные по теме портреты предыдущих лет. Здесь нет ни поля, ни сельскохозяйственных машин, раскрывающих или объясняющих профессию портретируемого человека, тех неперенных признаков колхозников, неизменное изображение которых мы видим почти в каждом холсте (П.Верховцев - «Портрет Марии Дударевой», А.Черкасский - «Портрет колхозницы Шуйских» и др.). Но несмотря на их отсутствие, даже без прочтения названия работы становится ясным замысел автора. И. Стадничук не ограничился подысканием случайной модели, а придирчиво выискивал человека, соответствующего замыслу произведения. И найдя его, он не ограничился фиксацией его внешности, а сосредоточил внимание на раскрытии внутренних черт женщины, закрепляя психологическую характеристику соответствующей внешностью. Некоторые упреки, не без основания предъявленные И.Стадничуку (излишняя разбеленность холста и несколько упрощенно написанные тени), объясняются тем, что художнику не вполне удалось выполнить всю поверхность в единой тональности, до конца осуществить проблему единства всего холста, можно сказать, вечную, всегда трудную проблему живописи.

В творчестве А.Степанова портрет составляет не главную, но довольно целенаправленную линию его деятельности.

Художник А.Степанов в двух портретах ветеранов сцены Сазонова и Снежиной выявляет и подчеркивает индивидуальные качества и свойства изображаемых. Язык Степанова - живопись, и именно живописными средствами он дает характеристику людям, которых изображает. Строгие сочетания светлого и темного в портрете Сазонова соответствуют строгой и изысканной внешности старого актера. Лаконичность позы, скупость и выразительность характерного положения рук - вот те основные, тщательно отобранные средства характеристики.

Но если в портрете Сазонова все строго, сдержанно и по форме и по цвету, сдержанно и в общем силуэте, то совершенно иную характеристику дает художник в портрете актрисы Снежиной. Отенок женственности, не лишенный качества и даже в преклонном возрасте сохраненный актрисой, прекрасно и ненавязчиво уловлен и передан художником. Темно-лиловое платье с нарядным кружевным воротником, и легкая, тщательно завязанная косынка на голове



создают тот оттенок старомодности, что также составляет одну из черт Снежиной. Художник использует в портрете движение руки, характер позы, наклон головы, индивидуальные черты актрисы.

В этих первых портретах А.Степанова, еще не вполне свободных от ученического отношения к модели, намечается существенно важное - вдумчивый выбор средств для изображения человека, поиски их. Художника интересует психологическая задача - раскрытие индивидуальных качеств человека. Основным средством выражения является общее цветовое решение полотна и его композиция.

Если у Сазонова - сдержанность и строгость, то у Снежиной наиболее ярко выступает женственность с оттенком кокетства. Не читая подписей, легко узнать профессии людей, изображенных на портретах. Это качество определяет образное содержание произведений, особенно ярко выраженное в портрете Сазонова. Возможно, что значительную облегчающую роль в создании портрета-образа сыграла и артистичность внешности Сазонова.

Уделяя большое внимание цветовому решению, А.Степанов внимателен и тщателен в воспроизведении физического облика и его черт, что является в портретах художника существенным средством раскрытия образа человека.

Художник не идет по линии пассивного изображения всего, что он видит, а отбирает необходимое и нужное для раскрытия главной задачи - создания портрета определенного лица.

Художник А.Степанов относится к живописцам, которые очень внимательны как к внутреннему содержанию портретируемых, к их этическому складу, так и к их миропониманию и характеру поступков. Чаще всего Степанова привлекают люди активного темперамента и действенного поведения. «Портрет Марченко» и «Портрет художницы Р.В.Великановой» являются выражением этого отношения художника. В «Портрете Марченко» наиболее выпукло сохранен боевой дух воина. Художник композицией закрепляет эту характеристику. Бравая поза полковника с явной военной выправкой подчеркивается движением сжатой в кулак руки. Образ Марченко обладает типическими чертами, характерными не только для современного военного человека, в нем мы видим черты смелого буденновца эпохи гражданской войны.

Если в «Портрете Марченко» художник оперирует в большей степени логикой пластического воплощения, акцентируя на характерности движений полковника, раскрывающих его сущность, то в «Портрете художницы Р.В.Великановой» Степанов ограничивает композицию погрудным изображением, сочетая ее с цветовой

строгостью. Тщательный отбор композиционных и цветовых средств создает наиболее яркое и действенное впечатление, которое хочет вызвать художник у зрителя. Это впечатление соответствует облику художницы, человека без позы, очень скромного во внешних своих проявлениях. Цветовая строгость у Степанова достигается путем поисков глубины и наиболее полного, предельного использования возможностей каждого цвета. И опять эта цветовая задача совпадает со смысловой задачей портрета. Внешняя скупость средств сочетается с углубленным раскрытием натуры художницы, ее активной принципиальностью и строгой требовательностью и взыскательностью к себе и товарищам. В «Портрете Р.В.Великановой» художник добился органического единства содержания и формы портретного произведения.

Если Степанов очень внимателен к особенностям того или иного физического облика и использует их для раскрытия образа, то художник С.Мамбеев оперирует иными, тоже живописными средствами. Весь смысл небольшой работы «Девушка в голубом» передан ее цветовым звучанием. Внешне Мамбеев как бы не пошел далее этюда, в полотне все построено на обобщенной характеристике целого, на создании нужной эмоции определенным цветовым звучанием. В свою очередь цветовое решение своей приподнятостью соответствует тому образу, который хотел создать художник: образу молодости, юности, красоты. В этом этюде Мамбеев выступает со своим собственным методом работы над портретом, со своей манерой. То, что здесь только намечено (выражение образа человека цветовой характеристикой всего полотна, совпадение внутреннего содержания и колорита), станет в дальнейшем тем почерком художника, который позволяет всегда выделять его работы.

«Портрет девушки» (1958) - погрудное изображение, не имеющее той стадии завершенности, которая обычна в портретах. И, несмотря на это, «Портрет девушки» - вполне законченная работа. Тонкими цветовыми соотношениями достигает художник материальности в передаче натуры.

Творчество Н.Нурмухаммедова с первых лет, после получения высшего-художественного образования, развивается в последовательной работе над композиционными полотнами. Его дипломной работой, неоднократно экспонировавшейся на художественных выставках, была картина «Фрунзе в Самарканде», в которой центральной фигурой всей композиции был Фрунзе. В первой большой картине, исполненной в стенах учебного заведения, художник



еще не смог полностью отойти от привычного подхода ученике к композиции. Расположение людей по кругу, вокруг главного героя, тоже отнюдь не новое композиционное решение. В своей первой картине художник также рассматривает портрет главным образом с точки зрения уточненного физического сходства в исторических фигурах, в остальном довольствуясь только необходимым для картинной композиции стаффажем, которым он соответственно распоряжается. В дальнейшем художник систематически работает над обогащением своего живописного языка (картина «Д. Фурманов в Казахстане»). Этой задаче в основном и посвящены портретные работы Нурмухаммедова последующего времени. «Портрет Лоры». Изображена сидящая молодая женщина. Портрет по своему живописному языку «близок к дипломной работе художника. Большого портретного задания, чем достижение сходства, у художника не было. В течение ряда лет, создавая полотна исторического содержания, автор интенсивно работает над портретами, и постепенно подход его к ним меняется: он не ограничивается ролью пассивного изобразителя, пишущего натуру, он активно работает над композиционным решением своих портретов. Положение, обрез, поворот, иногда необыкновенная точка зрения, ракурсность активизируют восприятие зрителя, и это все интересует художника. «Портрет женщины». Изображена молодая женщина, худощавая, несколько экспансивной внешности. Композиция полотна передает впечатление подвижности, что соответствует характеру портретируемой. Помимо линейной композиции, тот же оттенок беспокойства вносит художник и цветовыми соотношениями. Яркость синего платья в сочетании с почти красным стулом, сдвинутым от осевой линии холста, служит средством цветового и композиционного решения. Серьезной и длительной работой Н.Нурмухаммедова в этом жанре является групповой портрет ученых республики (1958).

Очень большая и серьезная работа в жанре портрета осуществляется в последние годы скульпторами республики. В отличие от предыдущих лет большинство произведений исполняется в различных материалах: мраморе, дереве, терракоте, майолике. Создаются преимущественно бюсты современников. Больших успехов добился скульптор Х.Наурызбаев. Для его творчества очень характерен портрет, но не все его портреты равноценны. В последние годы художник работал над мраморными бюстами Героев Социалистического Труда. По своим композициям портреты довольно однотипны, так же как и по художественному решению. Основное внимание уделяется точности и верности физического сходства.



Значительный интерес представляет «Портрет Курмангазы» - произведение глубокого внутреннего содержания. В нем скульптор продолжает развивать линию углубленного психологического портрета, характерного для начала его творчества. «Портрет Курмангазы» в 1957 году был представлен на конкурс, посвященный выдающемуся музыканту казахского народа «Портрет Курмангазы», «Портрет Амангельды» и «Молодой Джамбул» - все три работы чрезвычайно различны как по темам, так и по своим формам, но их соединяет общность содержательности, общность поисков пластики для выражения сложных характеристик.

«Портрет Курмангазы» - одно из наиболее глубоких по содержанию произведений скульптора. Отсутствие иконографических материалов вызывало необходимость подробного изучения литературных источников и музыкального наследия композитора. Именно этим путем и пошел Х.Наурызбаев. В его портрете Курмангазы предстает натурой недюжинной, сильной, активной, творческой. Курмангазы - в первую очередь мыслитель, человек сильной воли и могучей энергии. Автор остановился на форме погрудного изображения, найдя средства для характеристики образа в лепке не только лица, но и всего силуэта скульптуры, в котором движение увеличивается в диагональном направлении и достигает своего полного выражения в динамике лица.

Х.Наурызбаев создает глубокую характеристику внутреннего содержания музыканта, вместе с тем очень бережно и внимательно относится к внешнему рисунку скульптуры, который позволяет выявить основную мысль произведения.

В «Портрете Курмангазы» Наурызбаев не только воспроизвел овеществленный облик конкретного человека и возместил отсутствующую иконографию, но и создал образ музыканта-творца.

В портретах своих современников скульптор уделяет меньше внимания содержательности работ, ограничиваясь часто точностью воспроизведения и индивидуализацией изображаемых людей.

К истории портретного искусства Казахстана должны быть отнесены и произведения собирательного характера, в основе которых лежат конкретные лица, видоизмененные углубленной, а чаще типизированной характеристикой, которую им придает художник.

Старейший скульптор И.Я.Иткинд очень редко в своем искусстве обращается к форме портрета. Но и в этих редких исключениях скульптор создает яркий образ-характер («Отдыхающий Джамбул», «Поющий Поль Робсон», «Старик с книгой», «Смеющийся старик»).

Наиболее характерным для его творчества является образ



собираемый, типизированный. Одна из лучших его скульптур последних лет - «Философ» - представляет собой обобщенный образ интеллектуального человека, мудрого старика, мыслителя. Для воплощения своей идеи скульптор находит соответствующую форму - облик древнего, как мир, старца с необыкновенно сложным и богатым оттенками лицом, старца, сильного духом, но брэнного и тщедушного телом. Скульптура И.Иткинда несет в себе художественное обобщение в формах резкой, подчеркнутой, конкретной индивидуализации.

Скульптурам Иткинда присуща необычайная сила выразительности и индивидуализации, достигаемая редким мастерством использования дерева.

Портретное искусство в Казахстане претерпело различные формы, связанные с его ростом. В последние годы все большее распространение приобретают работы с тенденцией создания портрета-образа, поисков обобщающих, психологически насыщенных характеристик. Нередко художники обращаются к изображению известных, заслуженных людей. Многогранность характера, разносторонность их интересов открывают возможность психологического углубления, внутренней содержательности в передаче характеров портретируемых. Наиболее широко в живописных портретах применяется такая композиция, которая позволяет охватить все стороны характера человека, индивидуальность жестикуляции, манеру держаться, общую линию силуэта и своеобразие облика. Чаще всего художники обращаются к литературно-жанровым подробностям, стремясь восполнить недостающую аннотацию выразительностью характеристики самого человека. Развиваются принципы художественного языка, языка изображения. Среди портретов нередко встречаются такие, в которых цветовой строй полотна и его композиция являются эмоциональным, характеризующим средством.

Композиционный портрет в Казахстане вначале решался как жанровое произведение. Это продолжалось до начала пятидесятых годов. Этот процесс характерен как для Казахстана, так и для других республик. Редкое исключение представляют портреты П.Корина, решенные в традициях его учителя М.Нестерова. Корин использует композиционность портрета как средство для наиболее полной психологической трактовки. Выход за рамки жанрового подхода к портрету находим и в работе С.Чуйкова «Дочь Советской Киргизии». В ней автор обращается к антуражу как средству для создания дополнительного элемента, углубляющего эмоциональную сторону образа.

В последние пять лет (1956-1960 годы) в искусстве Казахстана все чаще и чаще можно обнаружить тенденцию создания портрета-образа.

Людям Советского Союза присущ необычайный патриотизм, носящий массовый характер. Он основан на неизменном чувстве любви к Родине.

Определенное ролью человеческой личности в советском обществе, портретное творчество заняло одно из ведущих мест в советском искусстве.

Портрет реалистичен по своей основе, так как одной из первых задач в этом искусстве является передача сходства вполне конкретной личности, требующая от художника следования и верности натуре. Но одним воспроизведением сходства не исчерпываются задачи портретиста.

Художник в процессе работы отбирает наиболее характерные черты портретируемого, как внутренние, так и внешние, исходя из основной задачи каждого портретного произведения - передать наиболее полно, правдиво образ человека. Характерное, типичное в нем оценивается, проходя через творческую призму художника, который непременно стремится указать социальную значимость изображаемого человека. Чем шире кругозор художника, чем глубже проникает он в действительность и прозорливее видит, тем многостороннее отражает он индивидуальность, подчеркивая в ней то типичное, что определяет значение портрета, его весомость, его глубину.

Задачи, стоящие перед портретистами, почетны, они неразрывно связаны с высоким назначением человека, строящего коммунизм. Перед художниками, вооруженными методом социалистического реализма, открыты широкие и многообразные возможности творческого развития.

Портретное искусство занимает большое место в творчестве большинства художников Казахстана. Портретисты встречаются как среди скульпторов, так и среди живописцев и графиков. Тематическое и жанровое разнообразие характерно для творчества большинства казахстанских художников. Это свойство присуще советским художникам, оно рождено многообразием советской действительности.

1963 г.



**Нагим-Бек Нурмухаммедов**

## **ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА**

Посвящаю памяти моего отца  
Нурмухаммеда Жакып-Улы  
скромного учителя с большим сердцем,  
собираателя древних восточных рукописей.

От автора

Еще с глубокой древности известно о прекрасных памятниках изобразительного искусства, рассеянных на огромных просторах Казахстана. Лишь некоторые из них изучены и описаны в трудах отечественных и зарубежных ученых. Многие выдающиеся произведения скульптуры, живописи, архитектуры и народно-прикладного искусства исследуются археологами и историками в настоящее время, но, по существу, до сих пор не получили должной оценки как произведения искусства. Предлагаемый труд не претендует на полноту картины. Автор рассматривает данную книгу как первую, во многом конспективную работу, которая в будущем обогатится новыми материалами и расширится.

Автор считает своим долгом принести искреннюю благодарность члену-корреспонденту Академии художеств СССР Б.В.Веймарну кандидату архитектуры М.М.Мендикулову, кандидатам исторических наук К.Акишеву, М.Кадырбаеву, М.Оразбаеву за их ценные советы и указания, сделанные при подготовке данного труда к печати, а также помогавшим при сборе материалов научным сотрудникам музеев в Алма-Ате и в Джамбуле: С.С.Есовой, Н.А.Оразбаевой, А.П.Попову, З.К.Казиевой.

При написании раздела о советском изобразительном искусстве ценный материал был получен автором в личных беседах с художниками Казахстана.

## От эпохи палеолита до VI – VII веков н.э.

Памятники изобразительного искусства, открытые на территории Казахстана, свидетельствуют о глубокой древности культуры страны.

Наскальные рисунки в горах Кара-Тау, Хан-Тау исследователи определяют временем палеолита.

К эпохе неолита относится роспись группы пещер в Баян-Аульском районе. Наибольший интерес представляет роспись в гроте Джасыбай, исполненная красной краской.

Замечательным памятником искусства эпохи неолита являются также рисунки на скалах Тесик-Тас в горах Кызыл-Тау в районе Джезказгана. Особый интерес вызывают изображения ребенка и женщины на Кудергинском валуне (на границе Алтая и Казахстана).

Наскальные изображения эпохи бронзы имеются в горах Ала-Тау у Алма-Аты. Много подобных изображений сохранилось в горных районах Центрального Казахстана, в пустыне Бетпак-Дала, в Джеты-Су, в горах Тарбагатай, Алтай и в других местах.

Наскальные рисунки вырезались и выбивались контурной линией, а иногда точечной техникой на плоскостях камней и скал, некоторые покрывались минеральными красками разных цветов. На этих рисунках изображены охотники с луками в руках, всадники на лошадях, горные козлы, двугорбые верблюды, олени, собаки, архары, лошади и т. д. Силуэты животных выбиты легкой насечкой (большинство из них композиционно объединено в сцене охоты, погони и т. д.). Все эти изображения являются памятниками, отразившими жизнь охотничье-скотоводческих племен.

Особое внимание ученых Казахстана привлекло уникальное по своим размерам (4 м в длину и 2,5 м в высоту) контурное заштрихованное изображение оленя, обнаруженное проф. С.Аманжоловым и А.Аманжоловым летом 1955 года в урочище Кара-Шат, Тарбагатайского района (Восточно-Казахстанская область). Ученые назвали весь обследованный ими комплекс рисунков - Бугы-Тас, что в переводе на русский язык означает «олений камень»<sup>1</sup>.

На древних наскальных изображениях Казахстана животные обычно (за редким исключением) представлены идущими слева направо. Это можно проследить и в ущелье Бугы-Тас. Рисунки исполнены сплошными силуэтами на гладкой поверхности камня, выделяясь светлым пятном на общем темно-сером фоне.

<sup>1</sup> С.Аманжолов, А.Аманжолов, Писаницы (петроглифы) на скалах Бугы-Тас. - «Вестник Академии наук Казахской ССР», Алма-Ата, 1956, № 4, стр. 97-100.



Своеобразная галерея древних наскальных рисунков была исследована археологической экспедицией Института истории археологии и этнографии имени Ч.Ч.Валиханова Академии наук Казахской ССР летом 1957 года в ущелье Тамгалы<sup>1</sup> (район Чу-Илийской долины, 160 км к северо-западу от г.Алма-Ата).

Тысячи различного рода рисунков располагаются на сланцевых выходах по сторонам главного ущелья и на отдельных камнях, разбросанных в долинах, к нему прилегающих; многие изображения покрыты трещинами. Техника исполнения большинства рисунков силуэтно-контурная. Наскальные изображения в ущелье Тамгалы делались на протяжении многих веков. Встречаются рисунки, исполненные поверх более ранних изображений. Древнейшие из них восходят к началу I тысячелетия до н. э. Часто встречаются изображения дикой лошади, верблюда, дзерена, козы, кобылы с жеребенком, архара. Среди рисунков имеются охотничьи сцены - группы охотников загоняют диких коз, ланей и т. д. На одном из рисунков верховая лошадь представлена в бычьей маске - вероятно, лошади стали использоваться как ездовые животные значительно позднее, чем быки. Изображение дикой лошади (кулана) на плоскости одной из скал передано очень рельефно. Особенно хорошо читаются грива, спина, голова и ноги кулана. К подобному типу изображений относится также фигура стельной коровы, внутри которой помещен силуэт маленького теленка. Этот рисунок - уникальное в своем роде творение древнего художника и не имеет аналогий среди других наскальных изображений.

В урочище Тамгалы встречаются изображения охотников, преследующих зверей. Изображение трех человек, одетых в шкуры животных и танцующих под звуки бубнов, передает, по-видимому, культово-обрядную сцену. На одном из рисунков представлен солнцеликий человек.

Для всех рассмотренных древних изображений, как контурных, так и силуэтных, относящихся к началу I тысячелетия до н. э. характерна некоторая геометризация при передаче фигур людей и животных.

К следующему, так называемому сакскому периоду (VIII-III вв. до н. э.) относятся менее условные, более реалистические изображения, по характеру исполнения примыкающие к широко распространенному в то время «скифскому звериному стилю».

<sup>1</sup> А.Г.Максимова, Наскальные изображения ущелья Тамгалы. - «Вестник Академии наук Казахской ССР», Алма-Ата, 1958, № 9, стр. 108-110.

Наскальные рисунки VI-VIII веков н. э. (так называемого тюркского времени) отличаются большим схематизмом форм.

Помимо этих рисунков экспедицией в ущелье Тамгалы было обнаружено и изучено большое количество могильников, оставшихся от эпохи ранней бронзы, от сакского периода, и вплоть до XV века н. э. Были обнаружены также различные молитвенные надписи, многочисленные знаки тамги, исполненные на скалах и камнях, Все это лишний раз подтвердило культовый характер ущелья.

Наскальные изображения VII-V веков до н. э. в местечке Кула-Журге (Восточно-Казахстанская область) были исследованы экспедицией С.С.Черникова.

К этому времени, вероятно, относятся и малоизученные Маятасские наскальные изображения (Таласский район, Джамбулькокой области), исполненные на плоскости красных скал (песчаник). Впервые эти изображения были сфотографированы группой алма-атинских художников летом 1965 года; местонахождение древних рисунков им сообщил директор каракулеводческого совхоза Акпан Егиньёков.

В районе г.Кара-Тау (Южный Казахстан) на реке Баба-Ата, у поселка Ак-Тюбе, находятся наскальные изображения, которые изучались в 1957 году Т.Н.Сениговой. Большинство рисунков здесь выполнено точечной техникой, но есть и контурные изображения. Среди этих наскальных рисунков помимо традиционных оленей, коз, верблюдов встречаются фигуры летающего барса. Сенигова датирует эти наскальные росписи периодом от VI-V веков до н. э. до I-II веков н. э.<sup>1</sup> Среди этих рисунков особый интерес представляет реалистическое изображение оленя, контур головы которого передан точками, а туловище сплошным силуэтом.

Наскальные изображения (писаницы) - очень важный исторический источник, открывающий новые страницы в изучении первобытного мышления и культов древнего человека. Учеными доказано, что наскальные изображения Казахстана имеют много общего с подобными изображениями в Скандинавии и Карелии. Это указывает на древность культурных связей, существовавших между народами Казахстана и Северной Европы в эпоху неолита и бронзы<sup>2</sup>. Сходство древних изображений во многих случаях объясняется единством стадий развития, которые проходит человеческое, мышление.

Наскальные изображения Казахстана были известны

<sup>1</sup> Т. Н. Сенигова, Наскальные изображения у поселения Ак-Тюбе.- В сб.: «Археологические исследования на северных склонах Кара-Тау», Алма-Ата, 1962, стр. 87-97.

<sup>2</sup> А. А.Формозов, Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика.- «Советская этнография», 1950, № 3, стр. 175.





окрестным жителям еще с древнейших времен. Эти произведения изобразительного искусства, как и многие другие памятники материальной культуры, всегда ревностно охранялись казахами от разрушения и уничтожения.

Памятники материальной культуры Казахстана эпохи бронзы дошли до нас в значительном количестве, главным образом, начиная со времени андроновской культуры (II тысячелетие до н.э.). Они обнаружены на территории от реки Енисей на востоке и до Урала на западе, в зоне лесостепи на севере и кончая степными районами Средней Азии включительно. Общность памятников этой культуры свидетельствует о родственности племен, населявших огромную территорию.

Для жилья помимо использования пещер население Казахстана в эпоху бронзы возводило сооружения в виде шалашей и землянок. Сохранились различные памятники культового характера: менгиры - каменные столбы, дольмены - погребальные каменные ящики, курганы и др. Советские археологи раскопали многочисленные могильники эпохи бронзы. В них обнаружен большой погребальный инвентарь и среди него множество глиняных горшков.

Горшки делались плоскодонные с отогнутым наружу венчиком и плавно переходящей в круглое плечико шейкой. Орнамент на горшках наносился большей частью гребенчатым штампом с мелкими зубцами. Оттиски его получались в виде пунктирных линий, образующих изящные геометрические рисунки. Часто применяли и желобчатый орнамент, который наносился на сырую глину при помощи заостренной палочки. После нанесения орнамента горшки обжигались<sup>1</sup>. Симметричность форм, ритмичность расположения элементов, точность, завершенность в изгибах и равновесие в пропорциях орнаментов характерны для этих изделий.

На территории Казахстана найдены следы былой металлургии, относящиеся к андроновской культуре (Джезказган, Каркалы, Спасск и др.).

Появление железа в VII-VI веках до н. э. обеспечило дальнейший прогресс племен и народов, населявших территорию Средней Азии и Казахстана.

Исторической науке известно о существовании сакских племен с VIII века до нашей эры. Саки занимали территорию по рекам Чу и Или, в районе Тарбагатайских гор, и далее, до Алтая и реки Иртыш.

<sup>1</sup> См.: М.Оразбаев, Северный Казахстан в эпоху бронзы. - «Труды Института истории, археологии и этнографии», т. 5, Алма-Ата, 1958, стр. 256.

Культура сакских племен была очень сходна с культурой других племен, населявших Казахстан. Саки поклонялись богу солнца, приносили жертвы богине земли, богу войны, верили в мистическое могущество мира животных и т. д. По словам Геродота, саки чтили выше всех своих божеств Табити (Гистия) - богиню очага.

Северными соседями саков греческие авторы называют кочевые племена оримаспов, исседонов, аргипеев, «стерегущих золото грифов». Эти племена были связаны с саками общностью происхождения.

Сакская культура, разливаясь во взаимодействии с кочевыми племенами Сибири, Поволжья и Причерноморья, входила в общескифскую культуру, распространенную от Венгрии до Китая и от Сибири до Персии и Индии. Саки жили в войлочных юртах и имели оседлые поселения, окруженные валами или глинобитными стенами (например, Чирик-Рабат, V-II вв. до н.э.). Величественны курганы - места захоронения племенных вождей саков. Курганные захоронения были широко распространены еще с эпохи бронзы по всей территории Казахстана и смежных с ним областей Южной Сибири, Урала и степных районов Средней Азии.

Сакские курганы отличаются огромными размерами (иногда в диаметре до 150 м и высотой до 20 м и более). Под земляной насыпью находятся камеры, в которых погребены останки племенных вождей, а иногда и рядовые члены общины. В этих камерах помещались вооружения воинов и их личные вещи. Стены камер обкладывались деревом или же возводились из каменных плит. Многие курганы снаружи имели кольцевые ограждения из вертикально врытых в землю камней (например, могильник Бес-Шатыр, Алма-Атинская область; курган «Тридцати семи воинов», Карагандинская область)<sup>1</sup>. К этому же времени относится уникальное купольное погребение Баланды (IV-II вв. до н.э.).

При раскопке курганов сакского периода обнаружены бронзовые предметы, многочисленные украшения из золота, резьба по дереву, чеканка по металлу и т. д.

Саки изготавливали различные предметы домашнего обихода из войлока, кожи, дерева, а также гончарные изделия, оружие. Эти предметы украшались орнаментом или же небольшими скульптурными изображениями животных, которые по характеру исполнения относятся к изделиям скифского звериного стиля.

Мастер скифского звериного стиля, как указывает крупный

<sup>1</sup> См.: А.Маргулан, Т.Басенов, М.Мендикулов, Архитектура Казахстана, Алма-Ата, 1959, стр. 43; К.Акишев и Г.Кушаев, Древняя культура саков и усуней долины реки Или, Алма-Ата, 1963.



советский ученый С.И.Руденко, стремился «максимально убедительно передать наиболее типичные черты изображаемого им животного»<sup>1</sup>. Схематично передавая тело, художник чаще всего особое внимание уделял голове зверя, трактуя ее преувеличенно большой. Рога животных орнаментально закручивались. У хищников кошачьей породы клыкастая и зубастая пасть изображалась широко раскрытой, а у грифов орлиный клюв всегда сильно загнутым вниз. Продолговатые глаза хищных животных передавались с явно заметной слезной ямкой, а глаза птиц всегда круглыми. Ухо у всех хищных (кроме кошек) рисовали с бугорком у основания и заканчивали завитком. Угол нижней челюсти также нередко изображали завитком, который переходил к уху, создавая S-образную форму. Такой же завиток, как правило, заканчивали в плечевом поясе и затем повторяли на крупе.

Скифский звериный стиль условно можно разделить на три периода: архаический период, период расцвета и позднескифский звериный стиль.

Археологической экспедицией Института истории, этнографии и археологии Академии наук Казахской ССР под руководством кандидата исторических наук М.К.Кадырбаева при раскопках могильника Тасмола (Центральный Казахстан, Павлодарская область, Куйбышевский район) в 1961 году были найдены интересные памятники материальной культуры, относящиеся к VII-V векам до н. э. Среди них две бронзовые литые, искусно сделанные скульптурные фигуры горных козлов на двукольчатой основе, являющейся принадлежностью конской узды саков. Были извлечены также бляшки из золотых пластинок фольги с изображением тигроподобных хищников, служившие украшениями одежды или же конской узды.

Все эти предметы относятся к раннему скифскому звериному стилю. Фигуры животных изображены в реалистическом плане, но несколько примитивно.

Период расцвета скифского звериного стиля приходится на V-III века до н.э. К предметам материальной культуры этой эпохи относится бронзовый светильник, хранящийся в Центральном музее Казахстана (Иссыкский клад, открытый в 1953 г.), а также жертвенник - стол на конической ножке, на котором помещены головами к центру четыре крылатые львицы. Особый интерес представляет бронзовый жертвенник, на поверхности которого укреплены отлитые в бронзе фигуры степной лошади и человека, сидящего около нее. Скульптурная

<sup>1</sup> С.И.Руденко, Культура населения горного Алтая в скифское время, М.— Д., 1953, стр. 318.

группа укреплена на ажурной подставке. Пропорции в изображении лошади и человека гармоничны и жизненны.

Прекрасно исполнен бронзовый жертвенник V-III веков до н. э., найденный вблизи Алма-Аты (Эрмитаж). Литой, почти квадратной формы, он имеет размер 130x110 см и глубину 6,5 см. На отогнутых краях с четырех сторон размещены скульптуры идущих тигров (из тридцати фигур сохранилось двадцать пять). Жертвенник имеет по сторонам ручки подковообразной формы.

В Центральном музее Казахстана хранится большой медный котел IV-III веков до н. э. с изображением на изгибах ножек головы архара.

К периоду расцвета скифского звериного стиля относятся и бронзовая пряжка со сценой нападения тигра на верблюда (IV-III вв. до н. э.), найденная в 1902 году М.К.Кадырбаевым в кургане могильника Карамурун (Куйбышевский район, Павлодарская область), а также ременная накладка, оформленная в виде четырех составленных орлиных голов с изображением в центре фантастического животного (IV—III вв. до н. э.), найденная в другом кургане того же могильника.

Из этого же могильника происходит фигурка свернувшегося кабана, вырезанная из рога марала; она служила бляшкой, скрепляющей перекрестья уздечных ремней. Чувствуется рука виртуозного мастера - резчика по кости, блестяще знающего повадки зверя.

Две бронзовые головы горных козлов были случайно найдены в 1945 году в 12 км от Алма-Аты и сданы в Центральный музей Казахстана. Головы горных козлов были смонтированы в одном блоке и украшали ободок бронзового котла V-III веков до н. э.

Культ предков, как известно, в эпоху охотничьих общин связан с изображением животных. Среди многочисленных богов-животных у кочевых народов главным был кошкар (архар). О нем создавались легенды, его изображению поклонялись. Позднее Кошкар-Ата стал почитаться среди казахов святым, покровителем овец и баранов. В Чимкенте существовал мавзолей Кошкар-Ата. Найденное в районе Чимкента объемное скульптурное изображение кошकारа, которое украшало жертвенный котел, датируется V-III веками до н.э. и является замечательным памятником изобразительного искусства саков эпохи расцвета скифского звериного стиля.

При раскопках одного из чиликтинских курганов (VII-VI вв. до н.э.) нашли большое количество уникальных художественных предметов, относящихся к скифскому звериному стилю периода его расцвета<sup>1</sup>. Среди этих находок особенно выделяются изображения оленей,

<sup>1</sup> См.: С. С. Черников, Загадка золотого кургана, М., «Наука», 1965.



выполненные в виде бляшек. Они выбиты по бронзовой матрице в виде барельефов из плоской золотой фольги. Олени изображены с поджатыми ногами – в позе «летающего оленя». У чиликтинских оленей головы слегка вытянуты вперед, рога, прилегающие к спине, имеют по четыре заостренных отростка, направленных назад, и по одному, слегка изогнутому, - вперед. Глаза и уши украшены инкрустацией из бирюзы. Среди находок в чиликтинском кургане имеются бляшки в виде орлов, пантер, кабанов, рыб, птиц с распростертыми крыльями, бронзовые наконечники и т. д. Все это относится к сакской культуре.

Находки чиликтинского кургана, утверждает С.С.Черников, имеют разительное сходство с находками в скифских курганах в районе древней столицы скифов в Передней Азии г. Зивие, раскопанных в 1947 году. На этом основании С.С.Черников делает вывод, что до прихода скифов-кочевников (куда частично входили и племена саков) в Переднюю Азию у них были вполне сложившиеся формы скифского звериного стиля со всеми его стилистическими признаками. Отметим также, что на основании имеющихся фактических материалов М.К.Кадырбаев убедительно доказывает, что скифский звериный стиль появился в Казахстане значительно раньше, чем в причерноморских степях.

Среди широко известных произведений скифского звериного стиля редко встречаются скульптурные изображения человека. Одним из замечательных образцов круглой пластики является бронзовая статуэтка сакского воина-всадника, натягивающего тетиву лука. Эта случайная находка сделана в низовьях реки Чу, близ поселка Малые Камкалы. Датируется статуэтка VII-IV веками до н.э. Высота фигурки всадника 6,5 см.

Изображая животных, древние мастера всегда обобщали формы, подчеркивая при этом наиболее характерное и никогда не опускаясь до рабского копирования природы.

На основании сопоставления памятников древности различных стран многие ученые (в том числе и С. И. Руденко) пришли к выводу, что в те далекие времена скифский звериный стиль оказывал влияние на искусство многих племен и народов Передней Азии: на ассирийское, вавилонское, урартийское, мидоперсидское, маннейское и другие. Сравнение предметов, найденных в Пазырыкских курганах и в кургане Семибратском, и изображений на ассирийских печатях из Телл-Халафа и на барельефах в Персеполе позволяет выявить много общего не только в мотивах, но в трактовке и в композиционных приемах. Это убедительно говорит о постоянном культурном

взаимодействии, существовавшем между нашими далекими предками и народами Передней Азии<sup>1</sup>. К скифскому звериному стилю относятся многие памятники искусства и материальной культуры, найденные на Алтае. Культура племен телесов, ухуаньцев, динлин-майэмирских и тагарских племен Саяно-Алтая имела общие корни с культурой сако-уйсунских племен, которые в те далекие времена обладали самостоятельной государственностью, высоко развитым ремеслом и искусством и, естественно, оказывали влияние на культурное развитие соседних племен. Кстати сказать, наши современные алтайцы по своей культуре, языку, общественному укладу жизни имеют очень много общего с казахским народом, начиная с глубокой древности.

У сакских племен большое распространение получили различные предметы женского украшения: браслеты, перстни, различные бусы, изготовленные из золота. В 1956 году около г. Чилик, Алма-Атинской области найден гребень, относящийся к поздне-сакской культуре (он напоминает сакский гребень из собрания Эрмитажа). Гребень имеет крупные редкие зубья длиной 3-4 см; верхняя часть его прорезана узором в виде завитков. Подобные завитки украшают и бытовые предметы работы современных казахских мастеров.

С III-II веков до н. э. выдвигается на историческую арену уйсунское (усунское) объединение племен, куда вошли и сакские племена. Племена, населявшие в это время районы Сыр-Дарьи и Хорезма, назывались канглы (кангюй). От усуней и канглов остались города: Чигу, Джеты-Су, Битянь на Сыр-Дарье.

В культуре племен усуней и канглов (III в. до н.э. - II н.э.), было сильно развито производство изделий из железа, дерева, уже существовал примитивный ткацкий станок. На изделиях из бронзы, меди и золота изображения животных сочетались со стилизованным растительным орнаментом.

Большой интерес представляют золотые вещи захоронения шамана (II в. до н. э. - II в. н. э.) найденного в 1939 году на реке Каргалинка около Алма-Аты (Каргалинское ущелье)<sup>2</sup>. Среди них два кольца с изображением лежащих двугорбых верблюдов; двугорбый верблюд характерен только для территории Семиречья. Найдено десять скульптурных изображений горных козлов-таутеке, серьги и другие золотые вещи. Изображения людей и зверей переданы реалистично, с большим знанием природы.

Всего в Каргалинском захоронении найдено более трехсот

<sup>1</sup> См.: С. И. Руденко, Искусство Алтая и Передней Азии, М., Изд-во восточной литературы, 1961.

<sup>2</sup> См.: А. Н. Бернштам, Прошлое района Алма-Аты, Алма-Ата, 1948.



предметов, в том числе замечательная женская диадема из двух золотых прямоугольных пластинок общей длиной 35 см и высотой 4,4 см. Эти золотые пластинки заполнены ажурными рисунками с изображением растительного орнамента, зверей, птиц и человека.

Основная пластинка диадемы начинается изображением крылатого дракона с раскрытой пастью, где хорошо видны зубы. На драконе сидит фантастический человек-птица, держащийся за рог, за этой фигурой помещены крылатый конь на постаменте и птица. Далее снова человек-птица, мчащийся на козероге, за ним следует карабкающийся медведь, и вверху-летающая птица. Вся эта группа замыкается всадником, сидящим на горном баране - архаре. На малой пластинке диадемы изображены рогатый марал и самка марала, между ними летящая птица; далее человек, сидящий верхом на тигре в кочевническом головном уборе, за ним крылатая лошадь. Изображения на диадеме, по-видимому, представляют символы счастья и благополучия. Обе пластинки имеют обильную инкрустацию из бирюзы и сердолика.

Наличие в диадеме изображений марала и архара, козерога, то есть представителей местной фауны, и птицеподобных всадников с заостренными кверху головными уборами в виде башлыков (остроконечных шапок) говорит о местном происхождении диадемы. Об этом же свидетельствует зернь и инкрустация из камня, вкрапленного в гнезда, что было характерно в то время только для искусства «срединно-азиатского» III века до н. э. - II века н. э.<sup>1</sup>.

В изображениях на каргалинской диадеме величавое спокойствие сочетается с большой внутренней напряженностью и экспрессией отдельных фигур. В этой работе усунского мастера использованы, вероятно, некоторые китайские мотивы ханьского времени (дракон) и мотивы иранские (крылатый конь), уходящие своими корнями в ахеменидское искусство.

В свою очередь звериный стиль каргалинской диадемы перекликается с орнаментальными мотивами на памятниках материальной культуры эпохи Хань (блюдо из коллекции Лоо), что красноречиво свидетельствует о взаимодействии, которое было между культурой кочевников и китайским искусством.

Соединение в одном изображении форм разнообразных животных, включая и самых хищных, - прием, характерный для позднего скифского звериного стиля. К отличительным признакам диадемы отно-

<sup>1</sup> См.: А. Н. Бернштам, Золотая диадема из шаманского погребения на реке Каргалинке. - «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры», вып. 5, М., Изд-во Академии наук СССР, 1940, стр. 23.



сятся также некоторая стилизация изображенных мотивов и орнаментализация композиции, а также украшение диадемы драгоценными камнями. Узору диадемы в целом присуща ритмичность линий, гармоничность композиции, заполняющей прямоугольное поле.

Определенная семантика изображений, помещенных на диадеме, отвечала шаманским верованиям и представлениям той эпохи. Вместе с тем диадема как произведение искусства показывает, что усунни были большими мастерами и художниками. В II и I веках до н. э. они достигли высокого мастерства в производстве золотых украшений.

Сравнивая между собой известные в настоящее время памятники изобразительного искусства, причисляемые к позднему скифскому звериному стилю, можно с уверенностью сказать, что классическим примером этого стиля является и каргалинская диадема, созданная руками древних предков казахского народа.

Интересна также берккаринская бронзовая пряжка (III - II вв. до н. э.) усунского периода, хранящаяся в Государственном краеведческом музее Алма-Аты. На ней изображена голова льва, держащего в раскрытой пасти птицу. Она выполнена в манере плоского рельефа, как бы продолжающей мотивы деревянных блях, с золотой накладкой фольги. Само изображение реалистично, показывает большое профессиональное умение и наблюдательность древних мастеров.

В 1957 году М.К.Кадырбаевым была извлечена из кургана могильника Канатгас (Карагандинская область, Актогайский район) золотая диадема IV - V веков н. э. украшенная зернью и инкрустациями из полудрагоценных камней (пироп, спессартин, альмандин). Эта диадема находит аналогию в готской и гуннской культурах (вотивные короны вестготских королей, различные застежки-фибулы и др.)

В 1963 году экспедицией Института истории, археологии и этнографии имени Ч.Ч.Валиханова под руководством К.А.Акишева в селении Актасты (Кегенский район, Алма-Атинская область) в кумгане (кувшине) найдены золотые серьги V-VI веков н. э. выполненные в полихромном стиле, украшенные зернью и инкрустациями из цветного камня (сердолик, альмандин). Техника инкрустации, особенно филигранная, очень тонкая ювелирная работа, позволившая спаять мельчайшие золотые круглые шарики в единый декоративный узор, говорит о высоком искусстве местных золотых дел мастеров. Эти парные золотые серьги-полулунки подвешивались, видимо, на специальных золотых цепочках<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См: К.А.Акишев, Немые свидетели древних культур. - «Знание - сила», 1965, №9 (на казахском языке).



В 1964 году в царском кургане (I-II вв. н. э.) в местности Тенлик (Талды-Курганский район, Алма-Атинская область) экспедицией того же К.А.Акишева обнаружены золотые нашивки - украшения женской одежды. Среди орнаментированных штампованных рисунков имеются изображения всадников с развевающимися плащами, а также растительные узоры. Некоторые из нашивок имеют форму сердцевидных, роговидных и квадратных лепестков.

Усуни и племена, входившие в объединение кангю, так же как и саки, были знакомы с гончарным производством; гончарные изделия расписывались одной или несколькими красками; знали они хорошо и кузнечные ремесла.

В первые века нашей эры буддизм стал официальной религией многих стран Азии, в том числе и отдельных племен и народов Средней Азии и Казахстана (у части племен канглов, найманов, дулатов и др. и в период кушанского царства - в Согде). Так же как христианство (несторианского толка) и древнее язычество, буддизм был вытеснен из Средней Азии и Казахстана после завоевательных походов арабов, а затем и Тамерлана (XIV в.).

Известно также, что в первых веках до нашей эры сакские племена завоевали отдельные провинции в Северной и в Западной Индии<sup>1</sup>. Сакские правители пользовались санскритом как официальным языком и оставили многочисленные надписи. Некоторые племена саков ассимилировались в Индии, но большинство, по-видимому, вернулось в родные места и продолжало, очевидно, почитать буддизм.

Поэтому огромный интерес представляют буддийские наскальные росписи, сохранившиеся в Казахстане. Как нам известно, в те далекие времена могучие племена саков кочевали в плодородных приилийских долинах. Наскальные изображения в урочище Капчагай находятся у брода через реку Или, где, очевидно, кочевники совершали свои религиозные обряды.

Эти наскальные изображения урочища Капчагай с глубокой древности были известны среди казахов под названием Тамгалы-Тас. На камнях Тамгалы-Тас, по свидетельству известного русского археолога XIX века Н.Н.Пантусова и профессора А.А.Позднеева [А.М.Позднеев - прим.сост.], высечены контуром изображения трех будд. В центре Будда изображен многоруким и сидящим. Такие изображения Будды известны в Тибете под названием Чжан-Рай-Сик. Слева изображен так называемый Будда Сакья-Муни<sup>2</sup>, справа -

<sup>1</sup> См.: Б.Н.Лу н и я , История индийской культуры, М., Изд-во иностранной литературы, 1960.

<sup>2</sup> Сакья-Муни в переводе с индийского означает отшельник из племени саков

Будда Ман-Ла. Художник достиг большого изящества и утонченности линий. Под изображением будд имеются надписи на древнем тибетском языке. Центральная надпись гласит: «Поклоняюсь святому Чжан-Рай-Сику»; левая: «Поклоняюсь Будде Сакья-Муни»; правая: «Поклоняюсь Будде Ман-Ла». По соседству этими письмами имеются надписи, оставленные калмыками, очевидно, в период Джунгарского нашествия (XVII - XVIII вв.). Надписи на русском языке - наслоение самого позднего времени.

По определению советского ученого Н.П.Шастиной, каллиграфия тибетских надписей относится не ранее как к VII веку н.э. Монголы и калмыки переняли староуйгурский алфавит позднее, и надписи, высеченные на калмыцком языке, следует отнести ко времени после XIII века.

С наскальными изображениями Капчагая у казахского народа связаны различные легенды. Одна из них утверждает, что это работа китайских мастеров, которая выполнена по просьбе китайской царевны, выданной замуж за усунского гуньми (царя) в I - II веках до н. у. Эта легенда неверна, так как на изображениях нет традиционных китайских иероглифов, которыми всегда сопровождали китайцы любое свое сооружение или же изображение. Скорее, можно говорить об индийских традициях, поскольку здесь изображены три будды, подобно троице богов (Браме, Вишну и Шиве) у индусов-брахман. На другом камне сохранились изображение Будды, более слабое по мастерству, и надпись под ним, указывающая, что это Будда Чойчжи-Чжалцана, который был первым ламой. Утверждают, что это изображение выполнено в XVII-XVIII веках.

Буддийские изображения имеются во многих областях Казахстана: в пойме реки Кора, в горах Даулбая (в районе Талды-Кургана), у реки Сары-Булак и в других местах. По своим стилистическим методам эти изображения отличаются от буддийских изображений Китая, Японии; они связаны с индийской традицией, получившей местную окраску.

### **Искусство средних веков. VII – XVII века**

В середине VI века н.э. на территории Казахстана образовалось раннефеодальное государство - Тюркский каганат. Объединенные каганатом племена находились на стадии патриархально-феодальных общественных отношений и занимались земледелием и скотоводством. В этот период началось строительство укрепленных замков, военных крепостей, появились новые города, где развивались торговля и



ремесла. Крупнейшими были города: Ясы, Отрар, Сыгнак, Тараз, Сайрам, Кулан, Мерке, Баласагун; замки: Акыртас и др. В городах строились здания из камня, кирпича и глины.

Памятниками искусства кочевников являются каменные изваяния, так называемые каменные бабы (балбалы), и различные стелы (Кулуп Тасы), встречающиеся на огромной территории - от Монголии до Западного Казахстана. Обращенные лицом к востоку, они обычно располагаются около поминальных холмов и каменных оград. Каменные бабы относятся к различным периодам, начиная от VI - VIII и кончая IX-XIII веками. Они оставлены кипчаками, карлуками и тюргешами (тюрко-язычные племена, вошедшие в состав современного казахского народа). В большинстве своем каменные бабы высечены из розового песчаника. Иногда из серого гранита и мергеля.

Фигуры каменных баб, выполненные из песчаника, более детализированы и дают представление об искусстве древних ваятелей. Часто встречаются изображения воинов кипчакских племен VI - VIII веков, а также изображения женщин - кыз-тас (каменная девушка). Кулуп-тасы обильно украшались орнаментами и рисунками, иногда рисунки раскрашивались в разные цвета. Таких скульптур особенно много встречается в районе Центрального Казахстана<sup>1</sup>. Л. Р. Кызласов, сравнивая памятники Карагандинской области с каменными изваяниями Северного Алтая, изученными Л.А.Евтюховой, установил их принадлежность карлукам, обитавшим в VII-VIII веках в восточной части Центрального Казахстана.

Традиции средневековых Кулуп Тасов прослеживаются на памятниках полуострова Мангышлак и Западного Устюрта XVIII-XIX веков, в частности некрополей Ушкан-Ата, Сейсен-Ата, Караган и др.<sup>2</sup>. Эти произведения, в отличие от других средневековых памятников, выполнялись в строго геометрических формах и украшались врезными орнаментами, изображениями оружия и инструментов, употреблявшихся в повседневной хозяйственной жизни.

На смену тюркскому каганату в VIII веке возникло государство племени тюргешей, а затем государство племени карлуков. В этих новых государствах продолжали развиваться феодальные отношения, росли города. Расцвету экономики способствовало развитие торговли

<sup>1</sup> См.: Л. Р. Кызласов, Памятники поздних кочевников Центрального Казахстана. -«Известия Академии наук Казахской ССР», № 108. Серия археологии, вып. 3, Алмат-Ата, 1951, стр.53-63.

<sup>2</sup> М.М.Мендикулов, Памятники архитектуры полуострова Мангышлак и Западного Устюрта, Алма-Ата, Изд-во Академии наук Казахской ССР, 1956.

с городами Средней Азии. Города Южного Казахстана стали воротами, через которые товары с Ближнего Востока и из Европы проникали в Китай. В X веке всю территорию карлукского государства захватывают тюрко-язычные племена караханидов, образовавших большое государство, просуществовавшее два столетия.

Период карлуков и особенно караханидов (X-XII вв.) отмечен расцветом науки, философии и искусства в городах Казахстана. О высоте культуры того времени свидетельствует появление выдающегося философа, математика, врача и музыканта Абу-Наср-Мухаммеда Фараби (870-950), который родился в городе Фараб (Отрар). Фараби написал около ста работ. Он был последователем учения Аристотеля; еще при жизни его называли «вторым Аристотелем». Фараби вместе с другими среднеазиатскими учеными-философами Абу-Райхан-Бируни (973-1048) и Ибн-Сина (Авиценна, 980-1037) внес большой вклад в развитие мировой цивилизации.

В период караханидов очень сильно выросли старые города, появились новые. Такие города, как Отрар, Исфиджам (Сайрам), Сыгнак, Тараз (Джамбул), Ясы (Туркестан) и другие, были рассадниками культуры. В связи с проникновением ислама на территории Казахстана сооружаются мечети и медресе; мусульмане возводят надгробные сооружения-мазары (в это время в Казахстане начинают терять свое значение курганные захоронения). В городах строятся бани и оборудуются водопроводы, сооружаются сардобы - бассейны, перекрытые куполом (Мурза-Рабат и Якка в Бетпак Дала).

Высокого расцвета достигли художественные ремесла: ювелирные, литейные, кузнечные, обработка кожи. В городах Казахстана изготовлялась превосходная многоцветная поливная керамика. Развивалось производство монохромной бирюзового цвета поливной посуды, а также неглазурованной, орнаментированной, которая выполнялась с большим вкусом. Керамика этой эпохи обычно неяркая, но цвета глазури сочны и интенсивны. Свободный рисунок и естественные потеки пятен усиливают декоративную выразительность формы. В этот период изготовлялись и другие предметы прикладного искусства: ковры, резьба по кости, металлу, украшения женского туалета и т. д. В орнаменте преобладают геометрические мотивы. Высокого совершенства достигло гранильное искусство, тиснение, ковка, чеканка и гравировка по металлу.

Большую художественную ценность представляют дошедшие до нас архитектурные памятники Казахстана IX-XII веков. Мавзолей Козы-Корпеш и Баян-Слу (IX-X вв.), находящийся в Семипалатинской



области, является уникальным памятником, оставшимся от эпохи карлуков. Постройка сложена из хорошо обожженного кирпича. Около этой древней гробницы находится много каменных изваяний, зарисованных еще в 1850 году Ч.Ч.Валихановым.

Большой интерес представляют остатки росписи Таразской бани (XI-XII вв.), открытой археологическими раскопками в районе г. Тараза<sup>1</sup>. Архитектурные постройки караханидов сохранились в Узгене (Киргизская ССР), Бухаре (Узбекская ССР) и в других городах Средней Азии. В Казахстане замечательными памятниками этого времени являются мавзолеи Бабаджи-Хатун и Айша-Биби, расположенные недалеко от современного г. Джамбула (бывший Тараз).

Мавзолея Бабаджи-Хатун - купольно-центрическое квадратное в плане сооружение, построенное из жженого кирпича к X-XI векам. Внутреннее квадратное помещение перекрыто полусферическим сводом, опирающимся на тромпы. Звездчато-сомкнутый свод покрыт снаружи конусообразным шестнадцатигранным куполом, покоящимся на граненом призматическом барабане.

Мавзолей не имеет обильного архитектурного декора. Плоскости стен, за исключением фасада, украшены арочными нишами и розетками. Использован также новый прием декора здания: фигурная кладка из парных кирпичей, повернутых углом к плоскости стены. Этот прием был использован также и в мавзолее Карахана (возведен в X в., полностью переложен в начале XX в.). Впоследствии он уступает свое место плоскостно-декоративному оформлению стен сооружения.

Мавзолей Айша-Биби (XI-XII вв.) также относится к архитектурным сооружениям центрического типа, квадратным в плане<sup>2</sup>. Постройка имеет глубокие арочные ниши, портики и трехчетвертные колонны, но углам фасада; мавзолей построен из обожженного кирпича. Снаружи стены покрыты превосходной работы резными терракотовыми плитками, в узоре которых прослеживаются мотивы, распространенные в современном казахском народном орнаменте. Особенно красивы мощные угловые колонны, слегка сужающиеся, перехваченные сверху орнаментальным поясом и заканчивающиеся широким растробом. Верхние части порталов имели узор из звездчатых плит. Арки порталов опирались на трехчетвертные декоративные колонки. Над арками сохранились плитки, покрытые глазурью. Внутри мавзолея находится надгробное сооружение.

<sup>1</sup> См.: А.Н.Бернштам, Бая Древнего Тараза и ее датировка. – «Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа», Л., 1940, стр. 177-184.

<sup>2</sup> См.: А. Маргулан, Т. Басенов, М.Мендикулов, Архитектура Казахстана, Алма-Ата, 1959, стр. 99—102.

Этот уникальный по своей декоративной отделке архитектурный памятник оказал влияние на развитие архитектуры Казахстана в районе Сам и полуострова Мангышлак<sup>1</sup>, а также в других районах.

Интересен по своей архитектурной форме мавзолей Алашахана (XII-XIV вв.), возведенный в долине реки Кара-Кенгир (Карагандинская область)<sup>2</sup>.

Здание - портално-купольного типа; сложено из хорошо обожженного кирпича. Внутри мавзолей имеет квадратное помещение с глубокими нишами в каждой стене. Снаружи прямоугольная масса здания украшена порталом и сферическим куполом. Орнамент на наружных стенах выполнен из фигурных кирпичиков в форме треугольников, квадратиков и елочек, напоминающих кереге - деревянный остов юрты.

Все эти памятники зодчества были созданы местными народными мастерами, которые прекрасно сочетали традиционный орнамент с конструкцией здания. Памятники материальной культуры Казахстана говорят об использовании конструктивных основ юрты в архитектуре, сначала курганных захоронений саков-тюрок, а позже и мазаров - мавзолеев. Это наблюдение имеет значение не только для истории архитектуры Казахстана.

«Взаимосвязь кочевников Европы и Азии (и среди них особенно Средней Азии) с южными областями: Ираном, Индией и Передним Востоком, вплоть до Малой Азии и Египта - известна как давняя и относительно постоянная, что документируется памятниками материальной культуры довольно широкого круга. Напомним распространение скифских стрел, минусинские гипсовые «маски смерти», воспроизводящие черты лица покойного, и маски римлян и этрусков, снятые с лица умершего.

Захват новых областей кочевниками Средней Азии не мог не повлечь за собой более сильного воздействия идей кочевников на строительную культуру завоеванных ими народов.

В этой связи следует вспомнить сферической формы ступы, например знаменитую ступу Санчи в Индии. Полностью подражает форме юрты (цилиндрическое основание и сферический купол) буддийская ступа в Миране.

Резная дверь составляет, пожалуй, одну из основных ценных частей

<sup>1</sup> См.: М.М.Мендикулов. Памятники архитектуры полуострова Мангышлак и Западного Устюрта. Алма-Ата, Изд-во Академии наук Казахской ССР, 1956.

<sup>2</sup> См.: А.Маргулан, Архитектурные памятники в долине реки Кенгир.- «Вестник Академии наук Казахской ССР», 1947, № 11, стр. 65-67.





жилища кочевника; ей уделяется большое внимание во всякой мало-мальски имущей семье. Искусство резьбы по дереву, безусловно, более древнее, чем украшение металла; многосюжетный и многостилевой орнамент кочевника находил в резьбе по дереву широкое поле для применения. Резная, иногда подкрашенная дверь является ярким пятном на фоне одноцветного в основном фона коричневых или белых кошм, обтягивавших остов юрты. Богато украшенный резной терракотой портал напоминает эту дверь юрты, удачно принявшую в монументальной архитектуре столь гипертрофированные размеры.

Мысль о том, что резная терракота ведет свое происхождение от резьбы по дереву, а не по камню, убедительно доказана Б. Н. Засыпкиным, заявившим, что в «тюркских землях терракота появляется раньше, чем в других странах Востока»<sup>1</sup>.

Из этой цитаты видно, что А. Н. Бернштам, как и Б. П. Засыпкин, полагает, что портално-купольная архитектура и резная терракота, появившиеся в архитектурном декоре Семиречья, принесены в Среднюю Азию тюркскими племенами в эпоху караханидов и получили дальнейшее свое развитие у согдийцев Семиречья, затем в Мавераннахре и далее на всем Среднем и Ближнем Востоке.

Как уже отмечалось, в южных городах Казахстана в IX-XII веках высоко было развито производство полихромной поливной посуды и других типов художественной керамики.

В Таразе найдены сосуды цилиндрические, горшкообразные, чашеобразные и т. д. Большинство из них богато орнаментировано. Среди разнообразных узоров встречаются орнаменты типа ленточного плетения, в виде завитков и спиралей различных сочетаний, в виде полулунок и треугольников, залитых красками, воепроизводящими листья различных растений и т. д.

Изяществом отмечается блюдо (IX-XII вв.), найденное при раскопках городища Тараз. По желто-лимонному фону разбросаны растительные мотивы. Рисунок, нанесенный кистью, после обжига получил бледно-коричневую окраску. Другое блюдо этого же времени - на белом фоне тонкие ободки в виде фризов в несколько поясов; краски коричневые и жженая охра.

Имеются также изящные по форме чаши, поверх желтых и зеленых потеков нанесены с графической четкостью различные узоры черной краской, что придает им своеобразную изысканность.

На других блюдах мы видим цвета небесно-голубые и палевые.

<sup>1</sup> А.Н.Бернштам, Архитектурные памятники Киргизии. М., Изд-во Академии наук СССР, 1950, стр 129-131.

Эти предметы, как и многие другие, представляющие исторический, художественный и археологический интерес, хранятся в Музее Института истории, археологии и этнографии Академии наук Казахской ССР в Алма-Ате.

Интересный образец керамики VII-VIII веков обнаружен на территории средневекового замка Шолпак-Тюбе. Это кувшин-сосуд высотой 24 см, инкрустированный бирюзой. Горловина сделана в виде головки фантастической птицы. Налепной жгутовый орнамент, опоясывающий туловище птицы, имитирует золотую цепь; на тулове имеются также изображения скоб, воспроизводящие, видимо, полумесяц.

Замечательные произведения поливной полихромной керамики были найдены при археологических раскопках в 1961 году на городище Ак-Тюбе, в районе Сыр-Дарьи, научным работником Института истории, археологии и этнографии имени Ч.Ч.Валиханова М.С.Мершиевым. Особый интерес представляет поливная чаша XI-XII веков, богато украшенная письменами и орнаментом.

Узор построен на зеркальном отражении бутонов цветов, выполненных четырьмя красками: черной, белой, терракотовой и серебристой. Орнамент и письмена выглядят очень нарядно. Прекрасные изделия XIX-VI веков обнаружены и при раскопках городища Сарайчик (60 км от г. Гурьева, на правом берегу реки Урал, вверх по течению). Археологической экспедицией под руководством академика А. Х. Маргулана найдены помимо различного рода вещей поливные полихромные чаши XI-XVI веков с простыми и сложными орнаментами-плетениями растительного и геометрического характера. Чаще всего чаши имеют голубой, синий, блекло-зеленый и светло-землистый фон, по которому нанесены контуры различных орнаментальных мотивов, включая в отдельных случаях изображения птиц. Этой же экспедицией был найден глиняный неглазурованный кувшин с богатой рельефной орнаментировкой, столь характерной для всего Ближнего и Среднего Востока. На тулове кувшина арабская надпись, уподобленная орнаменту.

Среди памятников прикладного искусства интересна не только керамика. Редкой находкой является бронзовый кувшин VIII-X веков с головой волка, стенки которого богато покрыты растительным орнаментом филигранной работы, обнаруженный на территории колхоза «Кенес», Джамбульской области.

Также интересна бронзовая шкатулка, найденная летом 1961 года при рытье котлована в Чимкенте. По определению старшего научного



сотрудника Государственного Эрмитажа Л.Т.Гюзальяна, ее можно датировать XII веком, то есть временем до монгольского нашествия.

В 1960 году Т.Н.Сениговой во время археологических раскопок на городище Баба-Ата обнаружен бронзовый монетовидный календарь X-XII веков. Двенадцатилетний цикл летоисчисления на этом календаре берет свое начало от тотемистического верования древних народов, которые думали, что чередование годов определяют мистические животные. Изображения этих животных-символов на монетовидном календаре двухстороннее. К сожалению, от окисления бронзы контуры отдельных изображений плохо читаются, но все же в их исполнении чувствуется рука скульптора, уверенно передавшего характерные силуэты животных. Животные располагаются в следующем порядке: мышь (или крыса), корова (или бык), тигр, заяц, дракон, змея, лошадь, баран, обезьяна, курица (или петух), собака, свинья (или вепрь). И связи с усилением влияния согдийской культуры (VI - VIII вв.), культур Ирана и Памира в Казахстан проник зороастризм, - почитание богов Ормузда (бог добра) и Аримана (бог зла). Зороастризм особое распространение получил среди оседлых земледельцев - тюрков.

Большой научный и художественный интерес представляют бронзовые светильники из Тараза, состоящие из тридцати разнообразных предметов, необходимых для культового ритуала, возникшего еще во времена зороастризма. Все они литые из бронзы.

Сохранились скульптурные изображения человеческих фигур на крышках оссуариев. На стенках сосуда часто встречаются изображения собак. Некоторые оссуарии выполнены в форме овальных или же круглых юртообразных урн. Они были найдены в средневековых слоях городища Тараз, а также на территории городища Нижний Барсхан (в 5 км от г. Джамбула).

Из всего изложенного видно, что часть населения Казахстана в VII-XII веках жила в городах и земледельческих поселениях речных долин Центрального Казахстана и в южных районах, где было сосредоточено множество городов, снабжавших кочевников предметами городского ремесла и продуктами земледелия.

В районе Сары-Су сохранились развалины памятников древних кочевых племен, переходивших к земледелию (курганы, следы оросительных каналов, руины феодальных замков, развалины поселений, остатки кстау-зимовок). Академик К.И.Сатпаев пишет: «В 30 км на запад от Улу-Тау, на вершине горы Алтын-Шоку, высоко и эффектно доминирующей над богатыми пастбищами долины

рек Сорелы и Джетыкыз, имеются развалины какого-то древнего сооружения, сложенного из кирпича и красивых амфиболитовых плит с ошлакованными и глазированными поверхностями»<sup>122</sup>.

Плано Карпини, посол папы Иннокентия IV к хану Гуюку, внуку Чингисхана, проезжавший в 1245-1247 годах низовьями Сыр-Дарьи, отмечал в своих записках: «Мы въехали в землю кангитов. В этой земле, а также в Комании мы нашли многочисленные головы и кости мертвых людей, лежащие на земле. Их также истребили татары и живут в их земле, а те, кто остался, обращены ими в рабство»<sup>223</sup>.

Тринадцатый век был одним из самых тяжелых для народов Казахстана и Средней Азии. Началось монгольское нашествие. В это время многие южные города Казахстана входили в состав Хорезмского государства. Хорезм-шах принял решение рассредоточить свои военные силы в отдельных оборонительных пунктах (городах) и тем самым дать отпор монголам. Это обрекало его на гибель. Монголы постепенно брали город за городом и двигались вперед. Уцелевшие жители бежали в степь, собирали ополчения, сражались с монголами.

Беспримерный подвиг совершили жители г. Отрара, осада которого длилась шесть месяцев, а городской цитадели семь месяцев. Город пал из-за предательства. После взятия Отрара монголы разграбили и сожгли город, а жителей поголовно уничтожили.

Монгольское нашествие отбросило на целые века назад культуру, науку и искусство Казахстана, ибо монголы, находясь по сравнению с местным населением на более низкой ступени общественного развития, кроме разрушения, ничего не принесли.

Монгольское нашествие особенно пагубным было для городской культуры. Монументально-декоративное искусство при господстве монголов не развивалось, а прикладное искусство проявлялось исключительно в украшении предметов быта кочевников (юрта, одежда, оружие, сбруя, утварь и т. д.).

Освободившись от гнета татаро-монголов в XIV и XV веках, народы Средней Азии и Казахстана очень интенсивно стали восстанавливать городскую культуру. Вновь развивается архитектура. Строительство комплекса сооружений у могилы ставшего популярным святым средневекового поэта и проповедника Ходжи Ахмеда Яссави в г. Туркестане (в древности Ясы) началось в конце XIV века, после разгрома войсками Тимура столицы Золотой Орды

<sup>1</sup> К.И.Сатпаев, Доисторические памятники в Джезказганском районе. – «Народное хозяйство Казахстана». 1941, № 1, стр 72.

<sup>2</sup> «История Казахской ССР», т. 1, Алма-Ата, 1957, стр. 118.



Сарай-Берке. Строители архитектурного комплекса Ахмеда Яссави, развивая традиции, сложившиеся в среднеазиатском зодчестве в предшествующие века, создали постройку, которая по праву должна быть отнесена к шедеврам мировой архитектуры.

Здание состоит из более чем тридцати различных помещений, расположенных вокруг главного купольного зала - казанлыка, служившего для трапез паломников, собиравшихся на поминальный обряд. В зал, находящийся в центре комплекса, ведет вход, расположенный в высоком портале, фланкированном двумя башнями-минаретами. Зал перекрыт куполом, самым большим по размерам в Средней Азии. Изнутри купол покрыт богатой лепниной, образующей сталактиты. Стены зала украшала панель, набранная из шестигранных голубых плиток и полихромной керамической мозаики.

За залом по главной оси здания расположен мавзолей с надгробием святого, облицованным малахитом. Мавзолей внутри также имеет сталактитовый купол. Все остальные помещения, в том числе мечеть с михрабом, украшенным цветной мозаикой, и библиотека (китабхана) расположены по сторонам от главного зала и мавзолея.

В мавзолее лежат и останки казахских ханов, биев, ходж и др. Имеются гробницы Абулхаир хана, Аблай хана, Болат-ходжи, Казыбек-бия и др. На резных деревянных дверях главного портала с наружной стороны расположены уникальные изображения двух чертей (шайтанов). Шайтаны обращены лицом к входящим в храм-мавзолей. Согласно традиционному представлению, шайтан повсюду сопровождает «правоверного» мусульманина в его повседневной жизни, но не имеет права проникать в святилища аллаха и поэтому как бы застывает в чугунных медальонах при входе в мавзолей. Подобных изображений шайтанов мне не приходилось встречать в других странах мусульманского Востока.

Снаружи все помещения комплекса заключены в единый высокий и мощный прямоугольник стен, поверхность которых украшена превосходными по качеству глазури многоцветными изразцами. Глазурованные кирпичи, чередуясь с неглазурованными, но тщательно отшлифованными, образуют геометрический узор и буквы арабских надписей. Многие мотивы узора близки казахской народной орнаментике. Купола снаружи также имеют изразцовый убор. Особенно красив ребристый купол на цилиндрическом барабане, возвышающийся над мавзолеем Ходжа Ахмеда.

Во дворе перед мавзолеем стоял огромный художественной работы бронзовый котел (сейчас в Эрмитаже)<sup>1</sup>.

Мавзолей Ходжа Ахмеда Яссави поражает монументальностью форм, логичным ритмом силуэта и великолепием изразцовых и майоликовых украшений. В XVI-XVIII веках, в период существования Казахского ханства, главный зал использовался как помещение для общественных собраний.

Появление такого архитектурного сооружения на рубеже XIV-XV веков знаменует бурный подъем зодчества во всей Средней Азии. В последующие века казахские зодчие при строительстве своих мавзолеев-мазаров использовали конструктивную основу и архитектурную традицию мавзолея Ходжа Ахмеда Яссави. Примером может служить мавзолей Кессене XVII века (ныне в Челябинской области), здание мечети Баба-Ата (в Туркестанском районе) и другие.

В XV веке образовалось Казахское ханство со столицей в г.Туркестане. Это государство возникло в результате объединения многочисленных кочевых племен, живших на территории современного Казахстана и называвших себя казахами<sup>2</sup>.

В период существования Казахского ханства продолжали строиться мавзолеи-мазары. Об одном из этих мавзолеев, Кортык-ата в Кызыл-Ординской области, И.А.Кастанье писал: «Но что особенно оригинального в этом памятнике - это разноцветные рисунки, которые видны на внутренней стороне мавзолея, причем красная и синяя краски преобладают. Я насчитал больше ста рисунков лошадей, верблюдов и баранов, многие из них уже стерлись. Интереснее всего то, что жизнь покойного, вопреки магометанскому закону, воспроизведена художником до мельчайших подробностей. Сцены из пастушеской жизни представляют покойного то верхом на лошади, то на верблюде, то окруженного своими сородичами. В верхней части на широкой цветной полосе, заканчивающейся двумя линиями, тянется караван»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В надписи на котле указаны год изготовления 1399 и имя мастера - Абд аль-Азиза, сына Шарафад-Дина Табризи. Из мавзолея происходят несколько бронзовых подсвечников, украшенных гравировкой и инкрустацией; на одном из подсвечников - год 1397 и имя мастера Изза ад-Дин Исфакани.

<sup>2</sup> Понятие «казах» существует с глубокой древности. Оно произошло от слияния названий племенных объединений «каспы» (каспии) и «саки» - «кассаки» или «кайсаки», позже «казаки» и «казахи» (после 1936 г.). В средние века существовало понятие «казах» и в значении вольный и вольница. В Шейбаниаде очень часто говорится, что мурза такой-то был «славен в казачестве», то есть употреблялось это понятие в смысле «удалой богатырь» (см.: Ч. Ч. В а л и х а н о в, Собрание сочинений, т. 1, Алма-Ата, 1961, стр. 202, 207).

<sup>3</sup> И.Кастанье. Надгробные сооружения киргизских степей. Оренбург. 1911, стр. 54-55.



Особое внимание казахов к строительству надгробных памятников было связано с культом аруаха (святого духа), который будто бы и после смерти человека продолжал участвовать в повседневной реальной жизни.

В XV-XVII веках были выстроены мавзолеи Шик-Ниязи (Кзыл-Ордынская область) и Домбаул (Карагандинская область), имеющий конусообразную форму.

Замечательные образцы архитектуры оставлены казахами в Устьурте и на полуострове Мангышлак. Это мавзолей Космола (XIV-XV вв.), Сейсен-Ата (XV-XVI вв.), некрополь Ушкан-Ата (XVII в.). Интересное надгробие в виде барана находится в некрополе Бенеу (середина XVIII в.)<sup>1</sup>.

Все эти сооружения казахи богато орнаментировали. Узоры как на архитектурных сооружениях, так и на предметах быта расцвечивались. Краски готовились из различных сортов растений и из разноцветных глин. Например, для приготовления желтой краски варили черенковый ревень или каменный чай (тушуте) в растворе квасцов, из мариона (кзыл-буяу) получали красную краску и т. д.

Прикладное искусство было в основном связано с традициями кочевой жизни. Из шерсти делали различные составные элементы юрты, которые обильно украшались орнаментами: бау, сырмак, кереге, ковры и т. д. Различные предметы домашнего быта покрывались орнаментальной вышивкой; вышивкой украшались народные костюмы. Было развито производство ювелирных изделий: блезык (браслет), сакина (кольцо), саукеле (свадебный головной убор) и т. д. Были развиты резьба по камню, кости и дереву, тиснение по коже. Украшались конские сбруи, уздечки, ремни, седла.

Внимательное изучение памятников искусства и архитектуры, относящихся к древней и средневековой эпохам, показывает, что в целом для казахского изобразительного искусства прошлого характерно стремление к обобщенности и лаконичности в передаче форм к монументальности в композиционных решениях.

Наскальные рисунки, высокохудожественный орнамент, покрывающий домашнюю утварь, художественно выполненные ювелирные украшения, каменные и бронзовые скульптурные изображения, найденные на территории Казахстана, созданные

<sup>1</sup> Памятники обследованы и изучены М. М. Мендикуловым и обстоятельно изложены в его труде «Памятники архитектуры полуострова Мангышлака и западного Устьурта» (Алма-Ата, Изд-во Академии наук Казахской ССР, 1956).



самобытными художниками, ваятелями и ювелирами, а также многочисленные архитектурные памятники, - все это свидетели, красноречиво рассказывающие о высокой культуре, существовавшей на разных этапах формирования казахской нации. Они говорят о том, что уже с глубокой древности изобразительное искусство занимало большое место в жизни и культуре предков казахского народа. В XVIII веке казахский народ вел героическую борьбу за независимость с джунгарскими калмыками и не раз одерживал победу, эти годы в народе называют годами «великого бедствия». Нашествие джунгаров подорвало экономическую основу оседлых и кочевых племен казахов. В условиях борьбы с джунгарами архитектурных сооружений строилось мало.

Раздираемые внутренней междоусобицей, разоренные налетами калмыков и находясь под угрозой вторжения войск империи Цин, казахи обратились к России, надеясь получить военную помощь. В 1731 году казахский хан младшего жуза Абулхаир добровольно присоединился к России; окончательное присоединение к России произошло несколько позже - при Аблай хане. Это приостановило дальнейшее движение циньских войск в глубь территории Казахстана.

На западе казахских степей Россия стала строить города-крепости: Яик, Гурьев и другие. Через них проникали в Казахстан товарно-денежные отношения, нарушившие застой в социально-экономической жизни Казахстана и усилившие классовую борьбу.

Первые русские переселенцы были «пашенные люди», «заводские» либо старообрядцы-раскольники и уральские казаки, бежавшие от гнета царской власти. Позже царизм из глубинных земель России переселял крестьянство на «новые земли».

Постепенно проникая вглубь страны, царские чиновники путем насилия, грабежа и обмана отнимали у казахских масс удобные и лучшие земли и передавали переселенцам из России. В сговоре с ханами и баями царизм жестоко эксплуатировал казахский народ. Царское правительство всеми силами стремилось сохранить патриархально-феодальные отношения, хозяйственную и культурную отсталость казахов. Один высокопоставленный царский чиновник писал оренбургскому военному губернатору: «Я не увлекаюсь гиперболическими желаниями филантропов устроить киргизов (казахов - Н.Н.), просветить их и возвысить их на степень, занимаемую европейскими народами. Я от всей души желаю, чтобы киргизы



навсегда остались пастухами, кочующими, чтобы они никогда не сеяли хлеба и не знали не только науки, но и даже ремесла»<sup>1</sup>.

В эту эпоху в Казахстане создавались русско-казахские школы, которые готовили главным образом чиновников для местной администрации, школы при мусульманских мечетях (мектеб и медресе). Казахская беднота не раз восставала против произвола ханов, баев и против колониальной политики русского самодержавия. «Всякий национальный гнет, - писал Ленин, - вызывает отпор в широких массах народа, а тенденция всякого отпора национально-угнетенного населения есть национальное восстание»<sup>2</sup>.

В борьбе с угнетателями казахский народ слагал множество песен, в которых воспевал мужество и отвагу своих сынов и дочерей, отдавших жизнь за счастье народа. Иногда эти песни носили иносказательный характер: о самопожертвовании поется под звуки домбры в древнем күй – легенде о жаворонке, защищающем своих птенцов от нападения змеи. Музыка и пение передают страх и отчаяние жаворонка, писк птенцов, шипение змеи, трепет крыльев птицы, когда она самоотверженно бросается в пасть змеи, чтобы спасти своих детей.

Иса Тилембаев, руководитель восстания 1809-1873 годов, после подавления восстания пел своим оставшимся в живых сарбазам (воинам) песню, сложенную им самим:

Сары-Арка царем взята,  
Для зимовок на Мангышлаке не осталось и места.  
Солдаты со всех сторон теснила меня,  
Ни одного дня не был в покое я.  
Отряды мои были бы вооружены,  
Разве за народ не дал бы я бой.  
Не дал бы я бой за народ  
Стервятникам, продавшим за халаты, чины,  
Порубив головы, уничтожил бы их»<sup>3</sup>.

Безоружная беднота не смогла разгромить аулы ханов - верных союзников царя – и вооруженные до зубов царские карательные отряды.

«Массы народа не сочувствуют нам, - писал в очередном донесении один из царских чиновников - Перемышльский. - Только страх

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. МВД, Земск. отд., делопроизвод. 8, д. 134, № 1-об., 1830.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 113.

<sup>3</sup> «Материалы фольклора, собранные среди адаевцев», - «Вестник КФАН». Перевод Ш.М. Бекмухамедова.

оружия и невозможность получить помощь извне заставляют их быть спокойными и покорными»<sup>1</sup>.

Передовые представители русского народа с огромной симпатией относились к казахскому народу.

Декабрист П.И.Пестель в своей знаменитой «Русской правде» писал о казахах: «когда сделаются они нашими братьями и перестанут коснеть в жалостном положении. Цель сия была бы большею частью достигнута, если бы успеть можно было их на постоянное жительство поселить и к земледелию обратить. В отношении к киргизам (казахам. - Н.Н.) должно принять все меры, дабы привести их в то же положение, устройство и образование, как донские казаки, ибо им одинаковая предназначается цель... Их можно переименовать в Аральские казаки»<sup>2</sup>.

Добровольное присоединение Казахстана к России, несмотря на колониальный гнет со стороны царизма, приобщало казахский народ к передовой экономике и культуре и к революционному движению русского народа.

В журнале «Соревнователь просвещения и благотворения» была напечатана статья А.Боровкова «Поездка под Илецкую защиту», в которой он утверждал, «что настанет время, когда сии дикие уединенные места будут населены по-европейски, что на обширных степях Киргиз-Кайсаков возвысятся города великолепные и народы стран сих получают не только образование, но и просвещение»<sup>3</sup>.

В XIX веке началось изучение Казахстана и его природных богатств. Большой вклад в изучение географии, истории, жизни и быта народа внесли русские ученые П.И.Рычков, Г.Потанин и другие. Но инициативе Даля в 1831 году был основан в городе Оренбурге Музей истории и этнографии казахского народа.

Исключительно благоприятное влияние оказали русские ссыльные - петрашевцы, народники и другие на лучших представителей казахского народа - Чокана Валиханова, Абая Кунанбаева, Ибрая Алтынсарина. Со своей стороны казахские просветители призывали свой народ к изучению культуры русского народа. Абай Кунанбаев писал «Главное - научиться русской науке. Наука, знание, достаток, искусство - все это у русских. Для того чтобы избежать пороков и достичь добра, необходимо знать русский язык и русскую культуру.

<sup>1</sup> Антирелигиозник», 1941, № 2, стр. 22.

<sup>2</sup> П. И. Пестель, Русская правда, Спб., 1906, стр. 45-46.

<sup>3</sup> «Соревнователь просвещения и благотворения», ч, V, Спб., 1819, стр. 37.



Русские видят мир. Если ты будешь знать их язык, то на мир откроются и твои глаза»<sup>1</sup>.

Мировоззрение Чокана Валиханова (1835-1865) сформировалось еще в годы его учебы в кадетском корпусе г. Омска. Здесь он изучал историю Казахстана, Средней Азии и России. Здесь же он ознакомился с произведениями классиков русской литературы. Образование Чокан Валиханов продолжал в 60-е годы в Петербурге, где познакомился с демократической литературой. Он был первым ученым, который внимательно изучил и дал подробное описание Кашгарии.

В Омском кадетском корпусе наряду с другими предметами Валиханов занимался рисунком и живописью. За свою короткую жизнь (он умер в 30 лет) Чокан Чингисович Валиханов создал много трудов в области истории, этнографии и других наук, а также произведения изобразительного искусства. В своих работах Валиханов с большой любовью и теплотой повествует нам о жизни своего народа.

Рисунки в большинстве своем исполнены свинцовым карандашом и тушью; есть работы, написанные акварельными красками. Среди работ Валиханова много портретов его знакомых и друзей. Встречаются различные композиции на бытовые темы («Казашки у юрты», «Казах с книгой») и многочисленные пейзажи. Сохранилось много рисунков Валиханова, изображающих различные архитектурные памятники старины. Особый интерес представляют рисунки зодиакальных знаков древнего календаря казахского народа. Многие из этих рисунков выполнены на полях рукописей. Эти наброски представляют историко-этнографический интерес.

Валиханов страстно любил свой народ и мечтал о его просвещении. «В сердце Чокана любовь к своему народу соединялась с русским патриотизмом»<sup>2</sup>. Он сделал многое для развития русской науки, будучи членом русского географического общества.

Абдыл-Макыжан Чингисович Валиханов (брат Чокана Валиханова) жил много лет в Петербурге (с 1855 по 1864 г.), где последние три года посещал натурные классы академии художеств в качестве вольнослушателя. Его творческое наследие в области изобразительного искусства до настоящего времени неизвестно, хотя, по описанию современников, Абдыл-Макыжан делал многочисленные рисунки в остросатирическом плане, высмеивая ханжество и жадность, чванливость и самодовольство баев. Он работал и в области народно-

<sup>1</sup> Абай Кунанбаев, Избранное, М., Гослитиздат, 1945, стр. 286.

<sup>2</sup> Гр.Потанин, В юрте последнего киргизского царевича. Из поездки в Кокчетавский уезд. – «Русское богатство», 1896, № 8, стр. 83-88.

прикладного искусства; сохранились различные узоры и орнаменты, им искусно исполненные<sup>1</sup>.

Великий украинский поэт и художник Тарас Григорьевич Шевченко десять лет провел в ссылке в Казахстане. Он с глубокой симпатией относился к казахскому народу, и многие его стихи посвящены бедной и печальной жизни казаха. В своих замечательных рисунках, выполненных в 1849-1850 годах («Пастух», «В юрте», «Над ступою», «Нищенствующие дети», «Акын» и др.), Шевченко как бы отдает дань духовной красоте казахов, которую они сохранили, несмотря на тяжкую жизнь. «Шевченко, вступая в непримиримую борьбу с черносотенной идеологией, шовинистами, любителями экзотики, выявляет в своих рисунках огромную духовную силу казахского народа, его музыкальное, поэтическое богатство, любовь к красоте, традицию национальной культуры»<sup>2</sup>.

На темы жизни и быта казахского народа писали картины известные художники России: А. Орловский, В. Верещагин, Н. Каразин и другие.

Наряду с постепенным проникновением русской культуры развивались и местные традиции в области архитектуры: пример тому - мавзолеи XIX века Торт-Кара (Карагандинская область) и Нурбергена Калишева (на полуострове Мангышлак) и др. Развивалось также орнаментальное прикладное искусство. В то время архитектурная резьба мавзолеев раскрашивалась. Роспись чаще всего изображала боевые доспехи, иногда человеческие фигуры (мавзолеи полуострова Мангышлак и Устюрта), реже животных. Эти мотивы связаны с представлениями народа, идущими еще от глубокой древности. В росписи мавзолея Ак-Тюбе главное место отведено военным и охотничьим сценам: человек с конем на поводу, охотник, мечущий боевой топор в зверя. Из сцен сражений сохранились, да и то плохо, только две. Одна изображает перестрелку двух всадников, другая - четырех, из которых один показан со знаменем в руках, другой - падающим с лошади<sup>3</sup>. Росписи и монументальные украшения в убранстве мавзолеев составляли единое целое с архитектурой.

Орнаментальное искусство Казахстана очень разнообразно - оно слагалось из орнаментов геометрических, растительных, животных и космогонических, но всегда исходными мотивами для узоров являлись осмысленные и переработанные формы фауны и флоры,

<sup>1</sup> См.: Каим Мухамедханов, Брат Чокана. «Қазақ әдебиеті», 1963, 7 июня.

<sup>2</sup> Т. Б е и с о в, Т. Г. Шевченко и Казахстане, Алма-Ата, 1952, стр. 54.

<sup>3</sup> См.: А. Тереножкин, Казахские фрески XIX в. - Журн. «Искусство», 1938, № 2, стр. 161.



оказавших художника. В композиционном решении важную роль играло ритмическое соответствие силуэтов самих орнаментов и их фона. Характерно также симметричное распределение орнамента по отношению к вертикальным осям. Раскраска производилась белыми, черными, красными, синими, желтыми, зелеными, коричневыми и серыми цветами. Казахский орнамент, как правило, крупный по формам, монументальный, редко - мелкомасштабный, но и в этих случаях он не измельчен до вязи, как это встречается в персидских узорах.

Орнаментально-прикладное искусство казахов развивалось благодаря тому, что все предметы, окружавшие род, семью, в основном производились ими самими. «Орнаментика заставляет признать за киргизами (казахами - Н.Н.) большое декоративное чутье, большой вкус и умение использовать тот небольшой запас колеров, которым они могут располагать, и чувство меры в распределении декоративного материала»<sup>1</sup>.

Большинство орнаментов построено на комбинации различных выпуклых и вогнутых линий. Особенно широко распространены геометрические и стилизованные растительные узоры в виде тюльпанов с листьями, узоры в виде зигзагов, меандр и др. Эти мотивы встречаются в коврах, кошмах (войлок) и т. д. Для окраски шерсти и других материалов казахи применяли до середины XIX века растительные и минеральные краски, позже получили распространение краски анилиновые. Разнообразие казахского орнамента можно определить даже по краткому перечню названий наиболее распространенных мотивов: кошкар-мюйз (бараний рог), снар-мюйз (один рог), жапрак (лист), жапрак-гуль (трилистник), агаш (дерево), кармак (крючок), кус-канат (крылья птицы), снар-окше (каблук), тумарша (амулетик), оркеш (горб), торт-кулак (мотив крестовины, составленный из орнамента «бараний рог»), ирек (зигзаг), ромбы, треугольник и т. д. В советское время появились новые орнаменты: серп и молот, пятиконечная звезда, ракета, флаги, гербы союзных республик и др.

Цветок тюльпана издавна был символом плодородия в Средней Азии и, в частности, в Казахстане. Он очень часто встречается в орнаментальных композициях. Характер рисунков в казахских орнаментах неразрывно связан с цветовым решением - бодрым и радостным.

Традиционные народные орнаменты кошар-мюйз (известен со

<sup>1</sup> С.Д. у д и н, Киргизский орнамент. - «Вестник Академии наук СССР», кн. 5, 1925.

времен андроновской культуры), кармак, жапрак-гуль и другие сейчас применяются и в декоративном убранстве зданий.

В некотором декоре современных зданий встречаются сложные орнаментальные плетения. Это можно видеть в убранстве здания Театра оперы и балета имени Абая в Алма-Ате. Примером живучести мотивов древнего узора могут служить меандр и мотив улу (дракон)<sup>1</sup>, встречающийся также и у таджиков и у европейских народов.

Орнаментально-декоративное искусство всегда возникает на национальной почве. Оно имеет свою родину, оно является выражением художественного чувства народа, и язык его понятен людям. В казахском орнаменте условный язык опирается на реалистическое миропредставление. В наше советское время ведется большая работа по сохранению и использованию лучших черт народно-прикладного искусства. Постепенно идут поиски нового, которое успешно применяется и в архитектуре.

С большой симпатией относился к казахскому народу великий русский писатель А.М.Горький. Главный библиограф республиканской библиотеки имени А.С.Пушкина Г.Царев в своей статье «Максим Горький о Казахстане» пишет: «В 1895 - 1899 гг. М. Горький сотрудничал в «Самарской газете». . . С первых дней своей работы в газете М. Горький обратил внимание на тяжелое, бесправное положение трудящихся казахов. Обозревая статьи из газеты «Степной край» (она выходила в Омске), он пишет: «Степной край» рисует положение сибирских рабочих-киргизов (казахов.- Н.Н.) зимой. В его изображении получается нечто феноменальное: скверная пища и угарные бараки, теснота, грязь, заразные болезни - все это тесно сгруппировано одно с другим в самых отчаянных формах. Прибавьте к этому условия работы на шахтах: увечья и неизлечимые заболевания - самые обыденные явления»<sup>2</sup>.

О предреволюционной России в 1913 году В. И. Ленин писал: «Такой дикой страны, в которой бы массы народа настолько были *ограблены* в смысле образования, света и знания,- такой страны в Европе не осталось ни одной, кроме России»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Улу как элемент орнаментики известен в Казахстане начиная с эпохи палеолита и бронзы, а как символ - тамга, видимо, он начал служить с периода деления общества на классы. Х. Аргынбаевым был привезен в 1960 г. в Алма-Ату чугунный котел из Талды-Кургана, датируемый I - III вв. н. э. Эта находка имеет изображение улу, выполненное объемно. В позднюю эпоху этот символ стал одним из элементов орнаментального узора ряда племен. В середине века он служил одним из мотивов в архитектурной декорации здании (мавзолеей Ходжа Ахмеда Яссави и др.), а также очень часто встречается в Кулуп-Тасах у северо-западных казахов (XVIII-XIX вв.).

<sup>2</sup> «Казахстанская правда», 1963, 28 марта

<sup>3</sup> В.И.Ленин, полное собрание сочинений, т.23, стр.127





В условиях гнета местных баев-феодалов, царских хищников-колонизаторов и мусульманского духовенства творческие возможности казахского народа не могли развиваться в полную силу.

В предреволюционные годы великий казахский поэт и мыслитель Абай Кунанбаев писал:

«В ночи я кричал,  
И громко звучал  
Мне голос утесов ответный,  
И днем среди скал  
Я долго искал  
Тех, кто отвечал мне, но тщетно.  
Того же все эха безжизненный звук.  
Все те же бездушные скалы вокруг»<sup>1</sup>.

В этих стихах Абая Кунанбаева была выражена трагедия большого народного поэта. В таких тяжелых условиях развивалась культура казахского народа до дня свершения Великой Октябрьской социалистической революции.

### Советское искусство

В 20 - 30-е годы в Казахстане появилась реалистическая станковая живопись и графика, возродилась скульптура, имевшая глубокие корни в древнем искусстве казахского народа.

В 1933 году был создан оргкомитет Союза советских художников Казахстана. В 1934 году состоялась первая выставка произведений художников Казахстана в Москве, в Музее восточных культур, а в 1935 году была организована выставка работ художников Казахстана в Алма-Ате. В том же году в Алма-Ате открылась художественная картинная галерея, в создании которой деятельное участие приняли будущий профессор-лингвист Сарсен Аманжолов и художник Мухамеджан Жанкин. Фонд галереи составили не только работы местных художников, но и картины, переданные в дар из крупнейших музеев Москвы и Ленинграда. В 1938 году в Алма-Ате открылось художественное училище.

В конце 30-х годов Союз художников Казахстана состоял всего из семнадцати человек. Среди них не было почти ни одного художника с высшим образованием. В этих условиях главными задачами художественной организации республики была подготовка

<sup>1</sup> Абай Кунанбаев, Избранное, М., 1945, стр.79.

республиканской художественной выставки, посвященной 20-летию Казахской ССР и I Съезда художников Казахстана. Правительство отпустило значительные средства для заключения договоров с художниками. Государственный заказ позволил художникам А.Кастееву, А.Бортникову, К.Ходжикову, Н.Крутильникову и другим создать к выставке крупные работы.

Выставка явилась большим событием в творческой жизни республики. Несколько позже состоялся I съезд художников Казахстана, организационно оформивший в 1940 году Союз художников.

Горячее участие в организации Союза приняли такие теперь широко известные художники, как Н.Хлудов, Н.Крутильников, братья Ходжиковы, З.Назыров, Ф.Болкоев, А.Кастеев, А.Исмаилов, В.Антощенко-Оленев, А.Михеев, А.Ненашев, В.Теляковский и другие. Это художники старшего поколения, горячо любившие Казахстан, его природу, бескрайние просторы и замечательных людей. Они посвятили им свое творчество, всю свою жизнь. Многие из них трудятся и по сей день. Мы остановимся на творчестве некоторых из них. Сначала расскажем о некоторых художниках старшего поколения, а затем о среднем и младшем поколениях художников, творчество которых характеризует лицо современного советского казахского изобразительного искусства.

В 1935 году в Алма-Ате скончался восьмидесятишестилетний художник Н.Г.Хлудов, который переселился в Казахстан еще в 1879 году.

Николай Гаврилович Хлудов родился 25 ноября 1850 года в Орловской губернии. В 1872 - 1874 годах он получил педагогическую подготовку в Одесской рисовальной школе, а в 1876 году - в Петербурге, где учился в частной мастерской художника Н.А.Гогелинского.

Приехав в Алма-Ату, он поступил на службу чертежником межевого отделения Семиреченского областного управления, и с этого времени его жизнь была неразрывно связана с Казахстаном. Служба в различных казенных учреждениях отнимала у него много времени. В 1910 году Хлудов ушел в отставку и целиком посвятил себя живописи. В 1913 году он поступил в учительскую семинарию Алма-Аты преподавателем рисования и черчения, а в 1920-м организовал частную художественную студию, в которой занимался с начинающими молодыми любителями изобразительного искусства. У Хлудова первые уроки искусства получили С.Чуйков, А.Кастеев, А.Бортников, Н.Соловьев, В.Уфимцев и другие.



Многочисленные произведения Хлудова отражают природу и жизнь Южного Казахстана дореволюционной поры. На его картинах мы видим бескрайнюю степь с ее бирюзовым безоблачным небом, группы кибиток, пасущиеся табуны и стада («Пахота весной», 1911; «Поливальщики посевов», 1913, и др.). Живопись его несколько суховата, большинство картин производит впечатление подцвеченного рисунка, носит этнографический характер.

После Октябрьской революции, в 20-30-х годах, Хлудов помимо большого количества картин, посвященных жизни казахов-кочевников, создает произведения на историко-революционные темы («Восстание казахов в 1916 году», где изображен бой между казахами-повстанцами и царскими войсками; «Карательный отряд в степном ауле» и др.). Казахский народ с глубокой симпатией относится к творческому наследию художника.

Одним из живописцев, чье творчество оказало большое влияние на формирование молодых художников в Казахстане, да и не только молодых, был Николай Иванович Крутильников (1890-1961), уроженец Вятской губернии, села Калинина. В 1910 году Крутильников окончил Казанское художественное училище и с 1921 года связал свою жизнь с Казахстаном. Обладая недюжинными организаторскими способностями, Крутильников стал инициатором создания художественной студии в Семипалатинске. Работу в этой студии можно считать одной из первых страниц в истории изобразительного искусства Советского Казахстана. Вокруг студии начали группироваться художники из разных областей республики.

На этой, базе, как это было сказано раньше, в 1928 году была организована Первая передвижная художественная выставка в Казахстане. Выставка проделала большой путь по Казахстану - от Семипалатинска, в Петропавловск - Лениногорск и далее в г. Кызыл-Орду - столицу молодой республики.

В 1929-1934 годах Крутильников работал в издательствах в Кызыл-Орде и Алма-Ате. В 1937 году художник исполнил интересный портрет красноармейца. Основная тема творчества Н. И. Крутильникова - портреты героев индустриальной Караганды и Балхаша. Групповой портрет «Медеплавильщики Балхаша» (1947) - одно из значительных для творчества Крутильникова произведений. Следует отметить и портрет Д.Макаева (1951). В этом произведении художник создал образ казаха-хозяина своей земли, строителя сегодняшней действительности. Из цикла работ, посвященных индустрии Казахстана, наиболее интересными представляются

портреты К.Оспанова (1957) и К.Мусабаева (1957), картина «Киров в Караганде» (1958).

Помимо работ, выполненных масляной живописью, Крутильников создал акварельные портреты (большинство из них исполнено в годы Великой Отечественной войны). Точной передачей пластических форм и мягкостью колорита отличается акварельный портрет поэта и мыслителя Джамбула Джабаева.

С первых дней создания художественного училища и почти до конца своей жизни Крутильников вел педагогическую деятельность, он подготовил множество талантливых молодых художников. Среди них А.Галимбаева, Т.Тельжанов, М.Кенбаев и многие другие. Крутильникова наряду с Абылханом Кастеевым и некоторыми другими художниками можно назвать одним из родоначальников советской казахской реалистической живописи.

Художник Хожамет Конгур Ходжаевич Ходжиков родился в 1910 году в Кзыл-Орде в семье сельского учителя. В 1925-1927 годах посещал подготовительные курсы для народов Советского Востока Вхутемаса в Москве. В годы учебы в студии испытал формалистические влияния, но впоследствии стал на позиции реализма.

В 1928 - 1930 годах Ходжиков работал в Ташкенте в Узбеккнигоиздате художником-карикатуристом, позже - в Алма-Ате в казахской газете «Енбекши казах» и в русской - «Советская степь». В эти годы он усиленно занимался линогравюрой и был первым, кто внедрил эту технику в графику Казахстана. Одновременно художник увлекался акварелью. 30-е годы - расцвет творчества Ходжикова. В отдельных его работах чувствуется влияние известного русского художника К.С.Петрова-Водкина.

Акварели Ходжикова «Молотьба» (1937) и «Жатва» (1937) отмечены большим талантом.

Кулахмет Ходжаевич Ходжиков родился в 1914 году в Кзыл-Орде. Будучи студентом Ташкентского института хлопководства, он познакомился с писателем Г. Мусреповым и под влиянием последнего решил стать художником. Он бросил институт и поступил в 1932 году в художественную студию при Ленинградском Гос. Большом драматическом театре имени М. Горького, которую окончил в 1936 году. Большую роль в воспитании Кулахмета Ходжикова как художника сыграла его семья. Тонким вкусом и декоративным даром обладала его мать - Латифа Ходжикова. В 1925 году она вместе с Василисой, внучкой Абая Кунанбаева, создала костюмы для постановки Казахским театром пьесы М. Ауэзова «Каракоз», а эскизы декораций



для этой постановки написал девятилетний Кулахмет вместе со своим пятнадцатилетним братом Хожакметом.

В 1937 - 1938 годах Кулахмет служил в армии. По возвращении из армии работал художником Казахского драматического театра. В конце 30-х годов им были оформлены спектакли: «Кызыл Сункарлар» С.Сейфуллина (1937), «Отелло» У.Шекспира (1938), «Хан-Кене» М.Ауэзова (1937-1940), «Енлик-Кебек» А.Ауэзова (1937 - 1940), «Абай. М.Ауэзова (1940-1941) и другие. Мастерство К.Ходжикова, большой вкус, знание жизни и быта казахского народа позволили ему хорошо справляться с поставленными задачами.

Художник Загруддин Сагадаевич Назыров родился в 1909 году в Усть-Каменогорске в бедной татарской семье. В 1930 году он окончил Художественно-промышленный техникум в Омске со званием учителя рисования.

С 1933 года Назыров живет в г. Алма-Ата и ежегодно выступает со своими работами на выставках. Он был художником Исторического музея Казахстана, где проделал большую организаторскую работу, и одновременно занимался преподавательской деятельностью в Доме пионеров Алма-Аты. Назыров принимал большое участие в создании Союза художников Казахстана. В 1936 по 1939 год Назыров учился на курсах повышения квалификации при Московском изоинституте на отделении театральных художников. Учителями его были А.В.Лентулов и Б.В.Иогансон. По возвращении в Алма-Ату Назыров работает главным художником уйгурского театра и преподает в педагогическом училище Алма-Аты. Перед войной им были выполнены эскизы декораций «Аршин мал алан» и «Манан».

С 1941 по 1953 год Назыров - художник киностудии Алма-Аты, художник-постановщик многих фильмов: «Сын бойца», «Девушка из аула» и др. Назыровым оформлено много клубов в сельских районах Казахстана, а также Музей Джамбула Джабаева в Узун-Агашском районе. Одной из его значительных работ является выполненный из яшмы по заказу Геологического музея Республиканской Академии наук герб Казахской ССР. За большую творческую и общественную деятельность Назыров награжден тремя грамотами Верховного Совета Казахской ССР.

Заслуженный деятель искусств Казахской ССР Аубакир Исмаилов, так же как и Н.И.Крутильников, является одним из зачинателей советской живописи в Казахстане. Исмаилов родился в 1913 году в ауле № 6 Карагандинской области в семье шахтера. Рано пробудилась в нем любовь к изобразительному искусству. Первые знания он

получил в 1925 году в изостудии при школе имени Абая в Кызыл-Орде. Руководил студией казахский художник Амантаев Жанке<sup>1</sup>.

В 1926-1928 годах Исмаилов занимался в изостудиях Петропавловска при Казкоммуне; во время летних каникул студиицы ездили по областям (Акмолинской и Кокчетавской), где писали с натуры на пленэре. Много добрых и полезных советов получали молодые художники от Г.К.Савицкого, которого они встретили в местечке Бурабай, где известный русский мастер собирал материал для своих работ из жизни казахских аулов.

В 1928 году Исмаилов поступил в Омский художественно-промышленный техникум. При Казахском рабфаке педагогического училища Омска первые знания получили также ныне крупнейшие казахские писатели Габит Мусрепов и Сабит Муканов. В этом же 1928 году Аубакир Исмаилов стал участником первой передвижной выставки работ художников Казахстана.

Исмаилов на этой выставке был представлен работами: «Портрет В.И.Ленина», «Долина Сары-Су», «Охотник в Бетпак-Дала», «Старая Караганда», «За учебой» и др. произведения Исмаилова получили хорошие отзывы в печати и были премированы.

Несколько позже Исмаилова вместе с Кастеевым, Назыровым и другими послали в Москву для дальнейшей учебы, где он был принят в число слушателей подготовительной студии Вхутеина. Однако из за болезни вынужден вернуться в Алма-Ату.

Здесь Аубакир Исмаилов активно сотрудничал в краевых и областных газетах «Социалистический Казахстан» и Лениншыл Жас». В 1935 году Исмаилов был избран председателем Оргкомитета Союза советских художников Казахстана.

В 1934-1936 годах Исмаилов первым в республике выполнил ряд работ, посвященных великому казахскому композитору Курмангазы Сагырбаеву («Портрет Курмангазы», «Сары-арка», «Курмангазы среди народа» и др.). Сильной стороной его творчества является пейзаж. В акварелях «Степь Карой» (1948), «Индустриальная Караганда» (1960) художник с большой нежностью и теплотой рассказывает о возрожденной земле казахов.

Одним из основателей реалистической школы живописи в Казахстане является также художник Алексей Ильич Бортников. Он родился 25 февраля 1909 года в г. Кармакчи, Кызыл-Ордынской области Казахской ССР, в семье почтового работника.

<sup>1</sup> Интересно отметить, что как раз в это время Ж.Амантаев работал над иллюстрациями к казахскому эпосу, который позже был издан в Оренбурге.



В 1928 году Бортников начал посещать частную студию Н. Хлудова, а с 1928 по 1932 год был студентом живописного факультета Одесского художественного института. «Мне посчастливилось, - вспоминает Алексей Ильич, - учиться в Одесской школе живописи, где не было различных формалистических измов, а вся школа твердо стояла на принципах русской реалистической школы». По окончании учебы Алексей Ильич вернулся в Алма-Ату и окунулся в художественную жизнь республики. В 1910 году им была создана картина «Д. Фурманов на митинге мятежников в городе Верном» - романтический рассказ о днях гражданской войны. Позднее им были написаны картины «Незванный гость» (1943-1944), «Материнство» (1946-1947), «Портрет Шарденова» (1958). В 1959 году он создал картину «Весна пришла», посвященную неугомонной детворе.

Многие годы Бортников преподает в художественном училище Алма-Аты.

Художник Арсен Петрович Михеев родился в 1908 году в г.Атбасаре в семье переводчика с казахского языка. В 1928 году окончил Художественно-промышленный техникум в Омске и позже три курса Вхутеина в Москве по классу театрально-декоративного искусства у проф. Ф.Ф.Федоровского.

С 1931 года работает в Алма-Ате. Оформлял спектакли в Театре оперы и балета имени Абая и в Казахском драматическом театре: «Козы-Корпеш и Баян сулу» Г. Мусрепова, «Кобланды» М. Ауэзова, оперы «Князь Игорь» Бородин и «Фауст» Гуно. Михеев требователен к себе и умеет правдиво раскрывать содержание музыкальных и драматических произведений.

Одним из старейших художников Казахстана является и заслуженный деятель искусств Казахской ССР Валентин Иосифович Антощенко-Оленев. Его творчество началось в Кзыл-Орде в 1928 году. В 1929 году художник переехал в Алма-Ату. Антощенко-Оленев родился в 1909 году в селе Великая Павловка, Зеньковского уезда, Полтавской области. Два года (1915-1917) занимался в Москве в школе Общества поощрения художников. С 1923 по 1924 год Антощенко-Оленев служил в рядах Красной Армии. По приезду в Казахстан (1928) он работал в республиканских газетах «Енбекши-казах», «Лениншил жас», «Кзыл-аскер» и др. Общение с казахскими писателями Б.Майлином, И.Джансугуровым, С.Сейфуллином, Г.Мусреповым дало возможность Антощенко-Оленеву лучше узнать жизнь и быт казахов. В 1928-1929 годах



появились его же многочисленные рисунки в журналах «Жаршы», «Жана адебиет» и др.

С 1938 по 1957 год художник жил в Магадане и работал в различных издательствах. В декабре 1957 года вернулся в Алма-Ату. Последующие годы много путешествовал. Побывал в Китае, Индии, Финляндии, на Урале, в Прибалтике. В последнее время увлекся линогравюрой. Наиболее удачные его работы «За власть Советов», «Юность наших отцов», «Портрет Джансугурова».

В области линогравюры Антощенко-Оленев имеет много учеников и последователей, среди них Т.Н.Говорова, Н.С.Гаев и другие.

Николай Васильевич Соловьев родился в Алма-Ате в 1905 году в семье мелкого служащего. Отец часто брал его в горы; походы длились по нескольку дней. Природа оказала огромное воздействие на формирование будущего художника.

С 1920 года Соловьев начал учиться в учительской семинарии и одновременно стал посещать студию рисования. Несколько позже он учился в студии, которой руководили А.Н.Антонов и А.С.Пономарев. Студия была организована исполкомом Джеты-Суйской области. При студии издавался художественно-литературный журнал «Брызги».

Одновременно у Соловьева проявились вокальные способности. Долгие годы он не мог решить, кем быть - художником или певцом.

С 1934 по 1951 год Соловьев был в армии. Во время войны был в составе бригады артистов, обслуживавших фронт. После демобилизации окончательно посвятил себя живописи. Он пишет окрестности Алма-Аты и горные пейзажи: «Геологи на Тянь-Шане» (1951), «Геологи на перевале» (1958), «Метеостанция на леднике Туяк-су» (1960).

Среди первых организаторов коллектива художников Казахстана был Сергей Степанович Столяров. Он родился в 1904 году в Борисоглебске. Первоначальные навыки в рисовании получил в родном городе, где учился в частной гимназии и одновременно занимался в платной художественной студии А.П.Ефимова. В 1919 году семья С.С.Столярова переехала на постоянное жительство в Пензу, и он поступил в свободные художественные мастерские И.С.Горюшкина-Сорокопудова, где учился в общей сложности три года. После службы в Красной Армии работал в живописно-оформительских мастерских Семипалатинска. Начиная с 1929 года, живет и работает в Алма-Ате. С 1929 по 1934 год Столяров был художником-декоратором в Казахском драматическом театре; его работы экспонировались на различных художественных выставках. Столяров участвовал также в



оформлении Мемориального музея имени М.Ауэзова, а также ряда клубов-дворцов в промышленных и сельскохозяйственных районах республики.

Художником, жизнь и творчество которого ярко отражают социальные перемены в жизни казахского народа, происшедшие за время Советской власти, является бывший пастух из Южного Казахстана, ныне народный художник Казахской ССР Абылхан Кастеев.

Кастеев родился в 1904 году недалеко от г.Джаркента, Алма-Атинской области, в типичном патриархально-феодалном ауле. В ауле хозяйничали баи и феодалы, дурманили головы непросвещенного народа муллы; здесь царствовали бедность и нищета. Эту эпоху дореволюционного Казахстана очень хорошо передают пламенные стихи народного певца Маимбета:

«Мы в подарок от злой судьбы  
Получили только горбы,  
До могилы нас нес  
Бурдюк нищеты и слез -  
Не бывало всю жизнь у меня  
Ни кошмы, ни седла, ни коня».

Природные способности Кастеева к рисованию проявились еще в родном ауле, но там никто не обращал на них внимания, считая это детской забавой.

С 1928 года Кастеев - рабочий на строительстве Туркестано-Сибирской железной дороги. В свободное время он делал наброски-портреты своих товарищей. Эти наброски были выполнены карандашом на тетрадных листках или обрывках бумаги. Заметив наклонность Кастеева к рисованию, руководители местной профсоюзно-комсомольской организации отправили его учиться в частную художественную студию Алма-Аты, где руководителем был Н.Г.Хлудов.

Карандашные рисунки и акварели Кастеева начала 30-х годов до сих пор представляют большой интерес. «Автопортрет» (1931), «Портрет сестры художника» (1932) по своей лаконичности и простоте выражения являются прекрасными работами. В портрете сестры (девушка изображена в профиль) тщательно прорисованы лицо и волосы, заплетенные в мелкие косы. Портреты этих лет предельно скупы в выражении пластических форм.

Примечательной работой этого времени является также акварель «Турксиб» (1932). С правой стороны, из глубины картины, как бы

прорезая горные цепи, прямо на нас идет пассажирский поезд, а слева, в центре, изображен караван верблюдов.

Этот рисунок несколько наивно, но очень ясно иллюстрирует мысль о том, как новому, молодому, смело идущему в далекое прекрасное будущее дает дорогу старое, уходящее.

В 1934 году Казнаркомпросом был проведен слет народных талантов в Алма-Ате. На этот слет из Джаркента был вызван и Кастеев, который получил на выставке денежную премию за цветные иллюстрации к стихам Абая. Было решено дать возможность Кастееву повышать свою художественную квалификацию.

С 1934 по 1936 год Кастеев обучался в художественных студиях Москвы. Он посещал рисовальные классы при Московском изоинституте, учился рисованию и живописи в студиях при Доме народного творчества. Много часов он проводил в стенах Третьяковской галереи, где изучал произведения русских художников.

Кастееву (да и не только ему, а многим командированным учиться в Москву юношам) оказывала большую помощь Анна Фурманова - жена Дмитрия Фурманова, комиссара легендарной Чапаевской дивизии. Ее светлый ум, советы помнят до сих пор многие представители казахской интеллигенции старшего поколения.

С 1936 года Кастеев постоянно живет в Алма-Ате. Им создана целая серия картин, носящая название «Старый быт». Среди них особо выделяются своей непосредственностью и некоторой наивностью исполнения «Насильственный увоз девушки» (1937), «Молитва муллы во время засухи» (акварель, 1941), «Сватовство старого бая к молодой девушке» (акварель, 1941) и другие картины, беспощадно раскрывавшие насилие, лицемерие и ханжество угнетателей.

Большую известность художнику принесла серия работ, посвященная казахскому народному герою периода гражданской войны Амангельды Иманову: «Портрет Амангельды Иманова» (1940), «Атака Амангельды» (1940) и др.

Кастеевым созданы и многочисленные пейзажи. Большинство работ, начиная с 30-х годов и кончая сегодняшним днем выполнено в основном акварельной техникой.

Пейзажи Кастеева обычно панорамного характера, в них переданы тончайшие нюансы цвета уходящих вдаль гор или бескрайних распаханых степей. Его работы наполнены воздухом и светом. К лучшим пейзажам Кастеева относятся «На высокогорном катке» (1955), «Летнее пастбище «Чалкуде» (1957) и др.

В 1960 - 1961 годах Кастеев путешествует по Кустанайской и



Кокчетавской областям, делает много зарисовок и этюдов. Позже он создает серию акварелей о людях и природе Сары-Арка: «Пахота Срымбет» (1961), «Город Рудный» (1960), «Общий вид Соколовского карьера» (1960) и многие другие. Народный художник Казахской ССР Абылхан Кастеев неоднократно избирался депутатом Верховного Совета Казахской ССР.

Одним из художников, чье творчество целиком связано с театром, является Анатолий Иванович Ненашев, заслуженный деятель искусств Казахской ССР, лауреат Государственной премии.

Ненашев (1903-1967) родился в Тамбове в семье служащего. В Тамбове он окончил художественное училище. Некоторое время работал художником-постановщиком в театрах Тамбова и Новосибирска.

В 30-х годах Ненашев много ездил по Казахстану, собирал различные этнографические материалы, делал зарисовки орнаментов, национальных костюмов и различных предметов домашней утвари. Одновременно он работал в передвижном драматическом театре, а также в передвижном оперном театре в качестве художника-постановщика. Пробовал свои силы и как иллюстратор детских книг, и как художник-плакатист.

В 1933 году поступил художником в Казахский музыкальный театр, который позже был преобразован в Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая. За годы работы в оперном театре Ненашевым были оформлены многочисленные спектакли. Большинство его спектаклей отличается красочностью декораций и костюмов, умело найденным ритмом композиционного решения. За участие в оформлении спектакля «Биржан и Сара» Ненашев был удостоен Государственной премии. Ненашеву в оформлении спектаклей национального классического репертуара «Кыз-Жибек», «Ер-Таргын» и других большую помощь оказала народная мастерица Латифа Ходжикова.

Валентина Матвеевна Фролова родилась 30 октября 1915 года в Ставрополе. По окончании Краснодарского художественного училища (театрально-оформительского отделения) в 1934 году переехала на постоянное жительство в Алма-Ату. За годы работы в Казахстане она написала большое количество работ, преимущественно пейзажей. Среди них: «В горах Талгара» (1958), «В Чарыне» (1960), «Апрель» (1960) и др.

Высокообразованным художником и очень скромным человеком, приехавшим из России и по-настоящему от всего своего сердца

полюбившим казахскую национальную культуру, был заслуженный деятель искусств Казахской ССР Всеволод Владимирович Теляковский (1894-1962). Созданные им оформления казахских спектаклей «Айман-Шолпан» и «Енлик-Кебек» М. Ауэзова, «Козы-Корпеш и Баян-слу» Г. Мусрепова долго будут жить в истории советского казахского театрально-декорационного искусства.

Теляковский родился в Петербурге и с раннего детства чувствовал влечение к изобразительному искусству. Художник вспоминал: «У меня сохранились рисунки 8-9-летнего возраста, где проявилась уже тогда склонность к сильному и сочному колориту».

Один из таких рисунков попал в руки А.Я. Головина, который сказал: «Странно, при таком разнообразии красок ни одной колористической ошибки». Этот случай отчасти и решил судьбу будущего художника.

Родители всячески поощряли его увлечение. По окончании гимназии Теляковский едет в Париж и поступает в академию Ронсона к Морису Дени; окончить учебу помешала первая мировая война. После Октябрьской революции некоторое время Теляковский работал помощником А. Я. Головина в Ленинградском академическом оперном театре.

С 1935 года Теляковский жил в Казахстане. Расцвет его творчества наступил в 40-е годы. Он вдумчиво изучал казахское искусство-орнаментику и костюмы, в которых отражались дух и вкусы народа, склонного к певучей и светлой поэзии, к жизнерадостным краскам.

Теляковский свои произведения строил на цветовых контрастах, выдерживая в то же время мягкость гаммы красок. Некоторая витиеватость рисунка в его работах отдаленно напоминает характер казахской орнаментики.

Помимо казахских национальных спектаклей Теляковский оформлял классические русские и зарубежные оперы: «Демон», «Пиковая дама», «Фауст» и др. На протяжении восьми лет он работал в Государственном театре для детей и юношества. Здесь им созданы спектакли «Коварство и любовь» Шиллера, «Аягыз-Ару» («Красавица Аягыз») Сатыбалдина и др.

Теляковский выполнил также серию панно по мотивам казахского эпоса (1957). Среди них такие, как «Смерть Тулегена», «Отец Ер-Саина», «Айман Шолпан», «Кобланды батыр». Все эти панно едины по пластическому замыслу и преобладанию глубоких красных, желтых и голубых тонов. Это яркие, волнующие произведения - фрагменты истории героического прошлого казахского народа.



В 20-30-х годах плодотворно работали в Казахстане художники Александр Александрович Риттих (1889-1945) и Георгий Александрович Брылов (1898-1945).

Большинство активно выступавших в 20-30-х годах художников не имело солидной профессиональной подготовки, и если некоторые из них выдвинулись в число ведущих художников республики, то лишь благодаря упорному труду по овладению мастерством.

Остановимся теперь на работе художников, начало творческого пути которых падает на 40-е годы. Эту группу составляют в основном русские художники, приехавшие в Казахстан из различных городов Советского Союза. Большинство из них попало в Казахстан по окончании художественных институтов или же училищ - одни до Великой Отечественной войны, другие во время нее. Своим творчеством эти художники укрепили коллектив художников Казахстана.

Заслуженный деятель искусств Казахской ССР Николай Владимирович Цивчинский родился в 1905 году в Петербурге; в 1927 году он окончил Межигорский художественно-керамический институт. Цивчинский был приглашен в Казахстан в 1937 году для организации гобеленной мастерской при артели «Ковровщица». Лучшие гобелены мастерской демонстрировались на всесоюзных и международных выставках. Художник большого диапазона, он занимается также монументальными росписями. В своих работах Цивчинский обращается к значительным темам из истории и современной жизни республики, решая композиции в плане больших декоративных обобщений. Его произведениям свойственны ясность пластического замысла, ритмичность построения рисунка и цвета. В период Великой Отечественной войны Цивчинский в рядах Советской Армии сражался на фронте. После ранения некоторое время работал карикатуристом во фронтовых газетах, а затем вернулся в Казахстан. Художник еще перед войной неоднократно выступал в печати по вопросам монументального и декоративно-прикладного искусства, пропагандируя его в республике. В своей послевоенной творческой практике наряду с гобеленами он впервые в Казахстане стал заниматься мозаикой, витражом, керамическими панно и монументальными росписями.

Интересно оформил Цивчинский зрительный зал Театра драмы в Павлодаре (1961). Композиционным центром оформления является как бы свободно парящая в воздухе пластина (5x6) из цветного стекла. Конструктивная основа из металла представляет динамически

перекрещивающиеся орбиты. Плафон, заменяя люстру, является оригинальным решением плоскости потолка.

В 1962 году художник оформил помещение кафе «Джасыбай» в г.Павлодаре, украсив стены тонким рельефным золотым рисунком фигур по черному и темно-красному фону.

В помещении кафе «Тюльпан» (Алма-Ата) он применил при обработке одной из стен условный, не разрушающий плоскость стены рисунок, выполненный только контурной линией (пейзаж Заилийского Ала-Тау с изображениями тюльпанов).

Искусство Цивчинского, особенно последних лет, отвечает духу времени: ему свойственно стремление внедрить в практику оформления общественных зданий прочные, долговечные материалы.

Имя художника-графика Константина Яковлевича Баранова широко известно в Казахстане по его многочисленным иллюстрациям к казахским сказкам и рассказам. Родился он в 1910 году в селе Большое Козино, Нижегородской губернии, и до 1940 года жил в Новосибирске. В этот период своего творчества Баранов увлекался темами из жизни тружеников металлургического завода.

После переезда в Казахстан в 1940 году он иллюстрировал сборник стихов «1916 год», а в последующие годы сборники «Козы-Корпеш и Баян-слу», «Казахский героический эпос» и другие. Из книг современных писателей он иллюстрировал «Али-Батыр» К.Азербайева и «Ботагоз» С.Муканова.

Одной из ярких страниц творчества Баранова является исполненная в 1963 году серия линогравюр к уйгурским народным сказкам, составленным М.Кабиловым.

Кисти Сергея Ивановича Калмыкова (1891-1967) принадлежат работы «Оперный театр в городе Алма-Ата» (1947) и «Осень» (1961), и многочисленные офорты, отмеченные большим вкусом. На протяжении двадцати лет он работал художником в Театре оперы и балета имени Абая.

Определенные заслуги в развитии изобразительного искусства Казахстана имеет художник Леонид Павлович Леонтьев. Он родился в 1913 году в Петербурге. В 1939 году окончил Всероссийскую Академию художеств по мастерской Б. В. Иогансона и выехал на постоянную работу в Алма-Ату, где был назначен начальником изоотдела Управления по делам искусств при СНК Казахской ССР, а также занялся педагогической деятельностью в художественном училище.

Леонтьев внес большой вклад в воспитание молодых художников





республики. В течение многих лет он вел рисунок и композицию на последнем курсе училища.

На первой республиканской художественной выставке 1940 года экспонировалась картина Леонтьева «Колхозный базар».

Плакатом «Болтуну не давай поблажек, болтун пособник вражий» Л.П.Леонтьев выступил в «Окнах Казтага» в первые дни Отечественной войны. В годы войны им были написаны картина «Десант балтийцев» (1944) и портреты героев Советского Союза Онтаева и Шемякина (1946). Портреты решены в плане жанровых картин, по цвету несколько суховаты.

В 1946 году Л.П.Леонтьев создал одну из своих лучших работ - портрет художника С.Калмыкова. В 1948 году Леонтьев написал картину «Мать и сын», а в 1949-м «Казахстанские ковровщицы», которую он посвятил лучшим мастерам ковроткачества Алма-Аты.

В последние годы Леонтьев особенно много работает над пейзажем. В серии крымских пейзажей (Гурзуф) и пейзажей Заилийского Алатау видно стремление художника обновить палитру. Освобождаясь от тяжелых коричневых тонов, Леонтьев переходит к более светлым и воздушным краскам.

Леонтьев много работает и как график. Им иллюстрирована книга С.Муканова «Школа жизни», выполнены многочисленные рисунки и карикатуры для сатирического журнала «Ара» («Шмель»), членом редколлегии которого он является со дня основания (1956). За заслуги в развитии изобразительного искусства Л.П. Леонтьеву в 1961 году Указом Президиума Верховного Совета Казахской ССР было присвоено высокое звание заслуженного деятеля искусств Казахской ССР.

Заслуженный деятель искусств Казахской ССР Мария Сергеевна Лизогуб приехала в Казахстан с Украины в 1941 году. Она родилась в 1909 году в г. Николаеве. В 1940 году окончила Киевский художественный институт. Ею создано много портретов, пейзажей и жанровых картин. Среди них особо выделяются «Два батыра» (1946), «Сказка» (1958), «Вечер под Талгаром» (1960). В настоящее время Лизогуб продолжает плодотворно трудиться, совершенствуя свое мастерство, это особенно заметно в ее пейзажах последних лет.

Творчество художницы Ольги Дмитриевны Кужеленко (род. 1911) представлено в основном портретами и натюрмортами. Наибольшего внимания заслуживает портрет студентки Б. Джаксембаевой, передающий образ современной молодой казашки-спортсменки.

В начале 40-х годов переселился на постоянное жительство в

Алма-Ату художник Абрам Маркович Черкасский, ныне народный художник Казахской ССР. С первых дней своего приезда в Алма-Ату он включился в преподавательскую работу в художественном училище, где на протяжении многих лет неустанно готовил преподавателей рисования и черчения для средних школ. Среди них многие, позже получив высшее специальное образование в художественных вузах нашей страны, встали на самостоятельный творческий путь.

Черкасский родился в 1886 году в местечке Белая Церковь, недалеко от Киева. Интерес к рисованию пробудился рано. В 1900-е годы Черкасский - студент художественного училища Киева, а с 1909 по 1917 год учится в Академии художеств в Петербурге, где его преподавателями были И.П.Дубовской, Н.С.Самокиш и Я.Циаглинский. Многие произведения, созданные Черкасским за период с 1917 по 1941 год, несут на себе отпечаток увлечения импрессионистической живописью, стремления к свежести в передаче изображаемого. Этим тенденциям художник остался верен до конца своих дней (ум.1967 г.). Черкасский написал многочисленные картины, портреты, пейзажи и натюрморты. Среди картин особый интерес представляет «Рассказ о прошлом» (1942), где на фойе предгорья Заилийского Ала-Тау две юные девушки слушают рассказ старой казашки.

Любимым жанром у Черкасского остается пейзаж. По колориту среди многочисленных работ в этом жанре заслуживают большого внимания «Полдень» (1957) и «Цветущий май» (1960).

Произведения художницы Регины Великановой посвящены преимущественно городскому пейзажу Алма-Аты и ее окрестностей. Великанова вспоминает: «Рано утром 1 марта 1942 года, выйдя из поезда на привокзальную площадь Алма-Аты, я остановилась в восхищении: передо мной открылся чудесный зимний пейзаж с ослепительно белым Ала-Тау на фоне ярко-синего неба. Это было фантастично».

Великанова родилась в 1894 году в Луганске. В 1924 году она окончила Академию художеств в Ленинграде. В настоящее время работает как художник-график и живописец. В основном пользуется акварельными красками, иногда гуашью, графические рисунки преимущественно выполняет карандашом, а в последнее время перешла к автолитографии. Ее работы «Улица с тополями», «Алма-Ата в годы войны», «Снег на ветке», «Весенняя Алма-Ата» выполнены с мастерством.

В период Великой Отечественной войны сыны и дочери казахского



парода героически сражались на всех фронтах. Командующий Балтийским Военно-Морским Флотом в своем письме к казахскому народу, опубликованному в газете «Казахстанская правда» от 4 апреля 1943 года, писал: «Сыны казахского народа идут в первых рядах бойцов за отчизну. Вместе со всеми балтийскими моряками они зорко несут почетную вахту на балтийских рубежах нашей Родины, без устали защищают нашу любимую морскую столицу, колыбель революции - славный Ленинград».

Эти искренние слова свидетельствуют о преданности интернациональному долгу воинов-казахов, защищавших любимую отчизну от фашистских захватчиков.

Бойцы части, где служила отважная Алия Молдагулова, писали трудящимся Казахстана: «Алия Молдагулова служила в нашей части. В роте нет ни одного человека, который бы не помнил ее и не мстил за смерть девушки. Как живая стоит она у нас перед глазами нежная, серьезная, бесстрашная в бою и заботливая в повседневной солдатской жизни. Мы помним, с какой любовью говорила она о родном Казахстане, о большом будущей казахского народа. Мы знаем ее мечту - посвятить всю жизнь еще большему расцвету родного края»<sup>1</sup>.

Мечта Алии Молдагуловой сейчас сбылась. Казахстан - одна из цветущих республик Советского Союза.

В 1941 году был организован выпуск «Окон Казтага», которые возглавил график Г.Брылов. Участвовали художники А.Кастеев, Л.Леонтьев, А.Исмаилов и другие.

В 1944 году в Музее восточных культур в Москве была организована выставка работ художников союзных республик, где участвовали А.Исмаилов, З.Назыров и А.Ненашев. Раздел Казахстана на этой выставке был еще невелик по объему, но то, что он был в Москве, говорило о росте искусства в республике.

В 1946 году была организована Академия наук Казахской ССР. В мае 1949 года проходила Декада казахского искусства и литературы в Москве. В том же году была выставка работ художников Средней Азии и Казахстана в Москве. На этой выставке участвовали А.Кастеев, Н.Крутильников, Р.Великанова и К.Ходжиков.

В 1950 году в Алма-Ате был открыт памятник Амангельды Иманову. Автор его - заслуженный деятель Казахской ССР и Дагестанской АССР, лезгин по национальности, Аскар Сарыджа Хас-Булат Нухбекович. Аскар Сарыджа работал над образом Амангельды

<sup>1</sup> Ж.Ишмуратов, Казахстанцы в обороне Ленинграда, Алма-Ата, Казгосиздат, 1954, стр.27.

Иманова шесть лет. Были использованы литературные и мемуарные материалы, а также личные консультации соратника Амангельды Иманова, Алиби Джангильдина. В образе Амангельды воплощены черты народного героя, отдавшего жизнь борьбе казахского народа за счастливое будущее. Авторы постамента - архитекторы Т.К.Басенов и А.А.Усачев. Конный монумент в сочетании с красным и серым полированным гранитом местного происхождения хорошо читается на фоне окружающих гор, домов и зелени.

Подлинного расцвета изобразительное искусство Казахстана достигло в 50-е и 60-е годы, когда в семью художников республики влился большой отряд молодежи, получившей высшее профессиональное образование в вузах Ленинграда, Москвы и других городов нашей страны. Молодые художники, овладевшие методом социалистического реализма, своим творчеством сделали крупный вклад в изобразительное искусство Советского Казахстана. Эти художники, восприняв все передовое в русском советском искусстве, стремятся использовать вековые народные традиции казахского народа для дальнейшего развития национального искусства. Казахское искусство, являющееся неотъемлемой частью всего советского искусства, создают художники-патриоты, беззаветно любящие свою Родину и свой народ. Это искусство глубоко идейно, проникнуто духом любви к народу, Родине и родной Коммунистической партии.

Искусство казахских художников своими корнями уходит в гущу народа. Этого искусство отражает жизнь и быт возрожденного казахского народа, строящего вместе со всеми народами нашей страны коммунистическое общество.

К плеяде молодых казахских художников относится и первая женщина-художница Айша Гарифовна Галимбаева, получившая высшее художественное образование в Москве. Айша Галимбаева родилась 29 декабря 1917 года в селе Иссык Энбекши, Казахского района, Алма-Атинской области. Рано лишившись родителей, она воспитывалась сначала у своей бабушки, позже у второй жены отца. Бабушка стремилась воспитывать свою внучку в духе слепой покорности семье, сделать ее религиозно-фанатичной. Она научила Айшу арабской грамоте и приучила читать Коран и молиться богу. Неожиданная смерть бабушки прервала это мучение. Родственники, заметив склонность Айши к рисованию, отдали ее в художественное училище Алма-Аты.

Училище она окончила с отличием и в 1943 году поступила в Московский институт кинематографии, ее дипломная работа - эскизы



к киносценарию «Песня Абая». В 1949 году с дипломом художника - постановщика фильмов первой категории она возвратилась в Алма-Ату и стала преподавателем художественного училища, где еще недавно училась сама. Она участвует в создании различных фильмов на киностудии «Казахфильм», таких как «Поэма о любви» (1953), «Девушка-джигит» (1956) и др. Ее эскизы отличаются большой выразительностью и глубоким знанием исторических особенностей жизни народа. В 1958 году Галимбаева была главным консультантом по костюму и быту кинокартины «Его время придет» (о Чокане Валиханове). С большим увлечением художница занимается живописью. Еще в 1950 году она написала картину «Джамбул провожает сына на фронт». Ею созданы портреты закройщицы обувной фабрики Турсун Разиевой (1952) и народной мастерицы по орнаменту Басеновой (1958), картина «Мать-героиня» (1960). Галимбаевой принадлежат также красочные по цвету натюрморты. Большим событием в художественной жизни Казахстана явилось издание альбома «Казахские национальные костюмы», выпущенного в свет в 1958 году Ленинградской типографией имени Ивана Федорова по заказу Казгослитиздата. В альбоме содержится более пятидесяти листов различных рисунков и зарисовок орнаментированных костюмов и предметов женского украшения. Этот альбом - результат многолетнего кропотливого и упорного труда Галимбаевой.

В 1963 году Галимбаевой исполнена большая многофигурная картина «Песня Казахстана», полная горячей любви к народу. Мастерски выполнен Галимбаевой натюрморт «Саукеле» (1964), изображающий национальные головные уборы казахских девушек.

Правительство высоко оценило творчество Галимбаевой. В 1907 году Указом Президиума Верховного Совета Казахской ССР ей присвоено звание народного художника Казахской ССР.

В 50-х годах проявил себя незаурядным живописцем и один из художников казахской кинематографии Сахи Романов (Р.Сахи), заслуженный деятель искусств Казахской ССР.

Сахи Романов родился в 1926 году в Кызыл-Ординской области. Ему было шесть лет, когда умерли его родители. Жители аула отдали его на воспитание в детский дом, где любознательный мальчик с увлечением занимался рисованием и лепкой.

После детского дома два года ремесленного училища и работа до 1944 года на одном из заводов г. Куйбышева. Одновременно Сахи стал посещать художественную студию при городском управлении культуры, где преподавали В.П.Ефанов и Г.К.Савицкий. В 1944 году

Сахи Романов поступил в Московскую среднюю художественную школу. Учеба в Москве, посещение музеев, библиотек, театров и концертов не могли не оказать большого влияния на формирование вкуса молодого художника. Окончив художественную школу в 1947 году, Сахи возвращается в Алма-Ату, где пишет портреты передовых людей республики и впервые пробует свои силы в графике. Осенью 1947 года Сахи поступил в Художественный институт имени Репина, но вскоре вынужден был вновь вернуться в Алма-Ату. Здесь он исполнил портрет артиста Казахской ССР Курманбека Джандарбекова и портрет писателя Сабита Мукайова. В 1950 году Сахи Романов - студент второго курса Всесоюзного государственного института кинематографии. Он учился у Ф.С.Богородского, Г.Г.Шегаля, Ю.И.Пименова и других и окончил институт в 1955 году.

Сочным юмором и остротой отличается серия иллюстраций, исполненных Сахи к казахским народным сказкам «Сорок небылиц» (1955). Особенно запоминается образ мальчика, наделенного пытливым умом, детской непосредственностью, необычайной смелостью и весельем. Не менее интересны образы баев-обжор и их слуг. Сказки с иллюстрациями Сахи много раз переиздавались. Большую известность также получили иллюстрации Сахи к народным сказкам «Алдар-Косе» (1958) и серия рисунков о жизни и творчестве народного композитора Казахстана Курмангазы. Художник выполнил также иллюстрации к произведениям М. Ауэзова.

Из живописных работ Сахи надо особо отметить картины «Вечер на джайляу» (1957), «Песня труду» (1958), «Портрет народного артиста Казахской ССР Г. Курмангалиева» (1958), картину «Молодые чабаны» (1960). Все эти работы экспонировались на республиканских и всесоюзных выставках и являются вкладом в молодое искусство Казахстана. В последние годы Сахи Романов увлекся пейзажем. Его пейзажам присущ мягкий нежный колорит.

Воспитанник Харьковского института заслуженный деятель искусств Казахской ССР скульптор Хакимжан Исмаханович Наурзбаев родился в 1925 году в ауле Узункольского района (колхоз имени Абая, бывшего Мендыр-Гарийского района), Кустанайской области.

Наурзбаев еще в школе начал лепить фигурки животных, а потом и маленькие портретные бюсты своих товарищей.

В период Великой Отечественной войны учебу в школе и занятия лепкой Хакимжан совмещал с работой в кузнице или же посменно с другими ребятами пас колхозных овец. В 1943 году во время смотра творчества юных художников Узункольского



района работы молодого Хакимжана были отмечены. Вскоре он был вызван в Алма-Ату и зачислен студентом художественного училища на живописный факультет (в то время в училище не было скульптурного отделения). Дополнительно он учился лепке у скульптора О.Кудрявцевой и в 1945 году стал студентом первого курса скульптурного факультета Харьковского художественного института.

В Харьковском художественном институте, упорно занимаясь, Наурызбаев создал целый ряд скульптур: «Кокпар» (1948), «Голова молодого Джамбула» (1950).

В этом же году он исполнил портрет Амангельды Иманова, передающий образ непоколебимого и умного вождя-героя гражданской войны. Его дипломной работой была скульптура «Джамбул на коне» (1951-1958). Наибольшие творческие удачи Наурызбаева: портретный бюст Курмангазы (1957) и портрет председателя колхоза Кзыл-Ту Т.Мергенева (1958). Неоднократные выезды в Центральный Казахстан и в различные области республики завершились созданием целой серии портретов Героев Социалистического Труда: А.Нурманбетова (1959), Б.Шаяндина (1960). Большим событием в творчестве Наурызбаева явилось создание монумента Амангельды Иманову (1960) в г. Тургае.

Художник Алексей Матвеевич Степанов родился в Пензе в 1923 году. Еще ребенком он увлекался рисованием. В 1939 году на конкурсе детских рисунков получил за свой рисунок «Танковая атака», посвященный XX годовщине РККА, вторую премию. Степанов твердо решил стать художником. В 1943 году окончил Пензенское художественное училище, где его преподавателем был И.С.Горюшкин-Сорокопудов.

С 1943 по 1946 год Степанов служит в рядах Советской Армии.

В 1952 году Степанов окончил Художественный институт имени И.Е.Репина в Ленинграде. Учителями его были М.Пластунов, В.Белкин, М.Авилов и другие.

С 1952 года Степанов работает в Алма-Ате.

Живя в Казахстане, он пишет картины на темы из жизни и истории казахского народа и его дружбы с русским народом. Работы «В гостях у акына» (1952-1954), «Певец народа» (1957) получили общественное признание и экспонировались на выставке в Москве во время Декады казахского искусства и литературы (1958).

Пейзаж постоянно увлекает Степанова и становится одним из ведущих жанров в его творчестве.



С годами живописный язык художника приобрел большую свободу. Правда, порой его можно упрекнуть в излишней эскизности.

В пейзаже «Движение облаков» (1962) прекрасно передана динамика природы. Пространство и объем художник решает при помощи градации цвета. Нежная голубая гамма создает полную иллюзию воздуха и света. В пейзаже «Дыхание весны» передано пробуждение природы: тает снег, распускаются деревья.

Хороши также некоторые портреты художника, среди них портрет Великановой, написанный в серебристо-серой гамме, и портрет Людмилы Богатенко (1961).

В творчестве художника нашла отражение и остросовременная тематика. Таковы его работы «Колхозная ГЭС» (1953), «Кузнецы» (1960), «Космонавты» (1962).

Заслуженный деятель искусств Казахской ССР Сабур Абдрасулович Мамбеев родился в 1928 году в селе Абай-Базар, Келесского района, Южно-Казахстанской области. Он рано лишился родителей и воспитывался у дяди.

В детские годы посещал изо кружок Дома пионеров в Алма-Ате, где его первым учителем был художник З.Назыров. Позже, в 1946 году, Сабур окончил художественное училище. С 1947 по 1953 год Мамбеев учится в Художественном институте имени Репина в Ленинграде. Дипломной работой его была картина «На джайляу» (1953). Большинство его работ посвящено животноводам и носит жанровый характер. Ряд его произведений отличается большой декоративностью, подчас они уподобляются своеобразным коврам, где фигуры людей превращаются в декоративные пятна. В работах «Перекочевка» (1962), «Студенты» (1960), «Подготовка к экзаменам» (1962) заметно стремление к чистому цвету. Неоднократные поездки на джайляу (летние пастбища) и постоянные наблюдения дали Мамбееву огромный материал для создания целого цикла произведений. Когда смотришь его многочисленные картины, портреты, этюды и эскизы, чувствуешь в них эмоциональное восприятие окружающей природы. Мамбееву присущи постоянные поиски декоративности и пластичности. Картины «В горах» (1957), «У юрты» (1958) составляют яркую страницу его творчества.

Интересны также его «Портрет девушки» (1958), «Женский портрет» (1960); картина «Девушка у окна» (1958) привлекает красивой сиренево-розовой гаммой красок.

Одним из молодых представителей нового национального искусства Казахстана является художник Молдахмет Сыздыкович



Кенбаев, заслуженный деятель искусств Казахской ССР. Имя его широко известно в республике и за ее пределами.

Кенбаев родился в 1925 году в Джангильдинском районе Кустанайской области, в семье крестьянина-бедняка. В 1931 году умер его отец, жизнь без отца - кормильца большой семьи была очень трудна.

Кенбаев воспитывался в одном из детских домов в Алма-Ате. Свободное от школы время он посвящал рисованию и живописи в изокружке детского дома. На Олимпиаде детского творчества 1938 года появились его первые карандашные рисунки и живописные этюды, а на Всесоюзной детской выставке этого же года в Москве экспонировалась его работа «Девушка за книгой».

В 1941 году Кенбаев поступает в Алма-Атинское художественное училище. Его произведение «Сююнши» («Вестник радости») было посвящено жизни родной казахской степи. Тема жизни в степи и впоследствии осталась одной из любимых в творчестве художника. С 1951 по 1956 год мы видим Кенбаева студентом живописного факультета Московского художественного института имени В.И.Сурикова. Учителями его были Ф.П.Решетников, В.Нечитайло и другие. Они привили ему большую любовь к природе и к тематической картине. Уже первые самостоятельные работы: «Отряд Джангильдина» (1956), «Песня чабана» (1956) - говорили об умении Кенбаева решать сложные композиционные задачи. В последующие годы он пишет картины «Ловля лошади» и «Беседа», в которых раскрывается органическая связь человека с природой.

Работа художника Кенбаева, написанная для конкурса на лучшее произведение, посвященное выдающемуся казахскому композитору Курмангазы, в 1958 году была удостоена первой премии Министерства культуры Казахской ССР. Большого внимания заслуживает его эскиз, выполненный в 1958 году для памятника Курмангазы.

«Портрет девушки» (1958) - первая работа художника в портретном жанре. В содружестве с художниками У.Ажиевым и А.Молдабековым Молдахмет Кенбаев написал картину «Рождение целины» (1960) и в соавторстве с художником Ажиевым «Целинный урожай» (1961).

В 1958 году художником Канафия Тимурбулатовичем Тельжановым была создана картина «На земле дедов». Казахская степь. Сидящий на лошади пожилой казах озирает родные дали, преобразенные руками советского человека: распаханная земля, бегущие, прорезая степь, локомотивы. Суровое лицо старожилы-казаха горделиво поднято, освещено лучами восходящего солнца. Распаханная земля

словно дышит. Для большей экспрессии художник вводит низкий горизонт - пожилой казах на лошади выступает четким силуэтом на фоне светлого неба. Коричневые, темно-лиловые, желтые тона хорошо сочетаются.

Тельжанов родился в 1927 году в Омской области. В 1946 году окончил Алма-Атинское художественное училище. Еще в ранние годы определились его творческие интересы: большое внимание в своих композиционных поисках уделял он жизни и истории многострадального народа. В 1953 году Тельжанов оканчивает живописный факультет Института им. И.Е.Репина в Ленинграде по классу профессора М.И.Авилова. Интерес к глубокой сюжетно-психологической композиции определился уже в его работах «Агитатор у чабанов» (1951) и «Атака Амангельды (1952), посвященной герою гражданской войны казахского народа. Эта картина решена в теплой гамме, передающей колорит пыльной, знойной степи Казахстана. Лихие джигиты в волнении ожидают сражения, они готовы ринуться в бой, осененные развевающимся красным знаменем.

Большую известность получила картина Тельжанова «Жамал» (1955).

Его картины «Бабушка и внучка» (1955), «Казахстан в 1918 году» (1957), «Звуки домбры» (1958), «Ласточка» (1958) и др. в лирических или эпических тонах повествуют о сегодняшних делах и героическом прошлом казахского народа. Такова и картина «Кокпар», изображающая, как в раздольной степи джигиты состязаются в силе и ловкости. Интересны по замыслу картины «Мирные огни» (1961) и «Наказ Ильича» (1962), посвященные вождю революции В. И. Ленину и герою гражданской войны в Казахстане Алиби Джангильдину. Запоминается картина Тельжанова «Тишина» (1964). Сюжет ее несложен. У юрты около костра сидят молодая мать, ласково держащая своего ребенка, рядом - отец, недавно демобилизованный воин.

Наряду с творческой работой Тельжанов с 1953 по 1958 год преподавал в художественном училище. Указом Президиума Верховного Совета Казахской ССР в апреле 1963 года К.Т.Тельжанову присвоено почетное звание народного художника Казахской ССР.

Нурбек Нурматович Тансыкбаев родился в 1926 году в Ташкенте и воспитывался в семье своего дяди, народного художника СССР Урала Тансыкбаева. Собственно это и определило судьбу будущего художника-пейзажиста. Очень рано он начал пробовать свои силы в рисовании. В 1948 году он окончил Алма-Атинское художественное училище. В пейзажах «Проводки высоковольтной линии в Большом



Алма-Атинском ущелье» (1951) и «Долина Чимбулак» (1954) Н.Тансыкбаев показал себя способным пейзажистом. Но в серии его работ подмосковных пейзажей: «Зимнее утро» (1955), «Туманное утро» (1955) - больше выступает графичность рисунка, нарочитая подчеркнутость линий и штрихов, отчего работы напоминают подсвеченный рисунок, а не живописное полотно.

В последующие годы в картинах «Огни Талгара» (1957), «В долине реки Или» (1958) он вновь обретает некоторую живописность языка.

Художник Уке Ажиев родился в 1924 году в местечке Кемиртоган, Каскеленского района, Алма-Атинской области, в семье крестьянина-батрака. В 1938-1939 годах Ажиев - студент Алма-Атинского художественного училища. В 1939 год по решению Совета Народных Комиссаров Казахской ССР как наиболее одаренный ученик был направлен в среднюю художественную школу Всероссийской Академии художеств.

С начала Великой Отечественной войны Ажиев уходит на фронт. Участвует в обороне Ленинграда, а в 1946 году отчисляется по инвалидности в запас. В 1950 году он оканчивает Алма-Атинское художественное училище по классу живописи. Он много и упорно трудится, совершенствуя свое мастерство. За эти годы Ажиев создает многочисленные картины, портреты в масле, пишет большое количество акварельных этюдов и портретов. Утонченные и изысканные сочетания красок его акварелей всегда радуют глаз. Его искусству свойственны и общественно значимые темы исторического и современного плана. Ажиевым созданы работы «Семья» (1956), «Чокан Валиханов» (1959), «Илийский мост» (1960). Большой интерес представляют акварельные портреты передовиков Балхашского металлургического завода Ж.Бейсова, Тлеугабылова Азимбая, П.Жарнакова, выполненные в 1960 году. Большинство из них писалось прямо в цехе. Художник много путешествует. Он побывал в последнее время в Англии, Нигерии и Гане.

Очень интересна биография молодого художника Ж. Шарденова. В 40-х годах жители села Ковилинко, Акмолинской области часто видели мальчика-пастуха овец Жанатая Шарденова рисующим палочками на песке или лепящим из глины примитивные фигурки животных. На Олимпиаде детского творчества обратили внимание на рисунки копии иллюстрации к книге «Чапаев» Фурманова. Жанатаю дали премию - три метра сатина. А в 1943 году Шарденов был отправлен на учебу в художественное училище в Алма-Ату.

Первой его самостоятельной композицией в училище была

акварель «Рыбы в ведре». Непосредственность этой композиции вызвала одобрение учителей. Сын потомственного пастуха и сам пастух, Шарденов окончил Алма-Атинское художественное училище. Портрет народного артиста Казахской ССР Калибека Куанышбаева - его дипломная работа. Позже, в течение двух лет (1953 - 1955), он был вольнослушателем Института им. И.Е.Репина в Ленинграде. Пейзажем «Пригород Алма-Аты» участвовал на выставке Декады казахского искусства и литературы в Москве (1958).

По своему призванию Жанатай Шарденов пейзажист. Большинство работ (предгорья Ала-Тау, виды города) написано непосредственно с натуры. Лучшая из них - «Телевизионная вышка» (1959). Живописными качествами обладает его работа «Зоопарк» (1959). Заслуживает внимания и «Портрет артиста драматического театра Суретбая Мулика» (1958) и «Портрет Героя Социалистического Труда Птечева Тулкибаса» (1961). Манера письма Шарденова пастозная, большинство работ построено в серебристо-зеленой гамме.

К поколению молодых казахских скульпторов принадлежит Бек Тулеков. Он работает над образами современности и создает скульптуры на историко-революционные темы.

Бек Тулеков родился в 1926 году в местечке Степное, Актюбинской области. Рано лишившись родителей, он воспитывался в детских домах, сначала в Актюбинске, а позже в Алма-Ате. Будучи воспитанником детского дома, играл в духовом оркестре, занимался рисованием и лепкой в изокружке. С 1943 по 1949 год Тулеков учился в художественном училище Алма-Аты на декоративном отделении, а после окончания работал художником-постановщиком в Гурьевском областном театре. Почувствовав большую тягу к скульптуре, он ушел из театра и в 1956-1958 годах учился на скульптурном отделении художественного училища Алма-Аты. Лучшие работы, созданные за эти годы: «Охотник с беркутом» (1958), «Далекый друг» (1958), «Портрет дважды Героя Социалистического Труда Куанышбаева Жазылбека» (1961, гальванопластика). Пластически выразительной работой Тулекова является «Портрет Егеубаева Маната» (1962), сподвижника Амангельды Иманова.

Тулековым создан монумент В. И. Ленину (1960), воздвигнутый в колхозе имени Калинина, Кегенского района, Алма-Атинской области, и памятник дважды Герою Социалистического Труда Ж.Куанышбаеву в селе Кок-Терек, Джамбульской области.

Профессиональным художником-декоратором является Айтымбай



Молдабеков. В последние годы он делает заметные успехи и в станковой живописи.

Молдабеков родился в 1924 году в Акмолинске в семье пастуха. Воспитывался в детском доме до 1935 года. Участвовал в Великой Отечественной войне.

Демобилизовавшись в 1945 году, Айтымбай поступил в художественное училище Алма-Аты и окончил его в 1952 году. В училище он получил специальности художника-живописца и художника-декоратора. По окончании работал инструктором в Управлении по делам искусств и одновременно художником-постановщиком в Театре оперы и балета имени Абая.

За время пребывания в театре Айтымбай оформил многочисленные постановки, в том числе оперу-сказку «Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова (1957), балет В. В. Великанова «Камбар и Назым» (1958) и другие, а из репертуара западной классики - оперы «Фауст» (1956), «Флория Тоска» (1957), «Дон Паскуале» (1958) и др. Наиболее волнующее впечатление оставляют его эскизы по мотивы сказок и легенд. Театральные эскизы Айтымбая пользовались большим успехом на выставке казахского искусства в Москве в 1958 году.

Зрелым мастером линогравюры показал себя молодой график Чингис Бейсембаевич Кенжебаев. Он родился в 1927 году в Кызыл-Орде в семье служащего. С 1943 по 1949 год служил в рядах Военно-Морского Флота. В 1954 году окончил художественное училище Алма-Аты в 1960 году графический факультет Московского государственного художественного института имени Сурикова. Кенжебаев является участником многих республиканских выставок, а также Всесоюзной выставки студенческих работ в Дрездене и в Будапеште. Особенно интересны его произведения из серии «Люди моего аула» (1960): «Ткачиха», «Вечерняя песня», «Мать» и др., где художник лаконично умеет передать изображаемый мотив.

Пластичностью, одухотворенностью отличается образ героя Великой Отечественной войны девушки-казашки Маншук Маметовой работы скульптора Леонида Тимофеевича Федорова (1921-1963). Федоров родился в Барабинске. С 1932 по 1938 год воспитывался в детских домах Сибири. Рано увлекся рисованием и лепкой. С 1942 по 1949 год служил в Советской Армии, был участником Великой Отечественной войны. В 1958 году окончил скульптурный факультет художественного училища Алма-Аты.

Интересно его произведение «Врач» (1960), где скульптор сумел передать в мраморе заботливое лицо молодой женщины.

Одним из графиков, преимущественно работающим в технике линогравюры, является Николай Степанович Гаев - заслуженный деятель искусств республики. Большую известность ему принесла серия работ «Воспоминания старого большевика» (1960), состоящая из шести листов. В этих работах Гаев показал себя хорошим знатоком техники линогравюры, умеющим свободно оперировать пятном, линией и штрихом.

Гаев родился в 1921 году в деревне Медвежье, Хоргамышского района, Курганской области. После окончания в 1941 году Свердловского художественного училища ушел на фронт. С 1946 года Гаев живет в Алма-Ате, и с этого времени судьба его как художника неразрывно связана с Казахстаном.

Он работал художником в Учпедгизе и старшим художественным редактором Издательства художественной литературы в Алма-Ате. В последнее время всецело занимается станковой графикой. Одна из интересных его работ - линогравюра «Бухенвальдский набат» (1966).

Автором картин «Вечер на джайляу» (1958), «Чабаны» (1960) и «Весеннее утро» (1961) является художник Арий Георгиевич Школьный. Он родился в 1926 году в Оренбурге. С раннего детства любил рисовать степные дали и горные вершины. Служил в Советской Армии с 1943 по 1951 год, участник Великой Отечественной войны. Окончил художественное училище в 1957 году в Алма-Ате.

Темы всех работ Школьного навеяны впечатлениями, полученными от различных творческих поездок по республике, во время которых он делает многочисленные этюды и наброски: «В рыбацком колхозе» (1960), «Чабаны» (1960) и др. Создал картину, посвященную людям, работающим у огромных печей и паровых молотов (1962). Хотя не все его работы одинаково совершенны по форме, но лучшим из них присуще искреннее и правдивое отношение художника к своему искусству.

Особенно запоминается его полотно «Пахота» (1963). Ряд уходящих вдаль перевалов создают иллюзию бесконечности казахских степей, среди которых задумчиво стоят молодые мужественные люди.

Большим пропагандистом декоративной скульптуры является Петр Дмитриевич Усачев. Он родился в 1930 году в поселке Глубокое, вблизи Усть-Каменогорска. С 1946 по 1954 год учился в Высшем художественно-промышленном училище имени





Мухиной в Ленинграде, окончил училище по классу скульптуры и приехал в Алма-Ату. Сначала работал при Министерстве строительства, а затем, с 1956 года - в скульптурной мастерской Главного управления шоссейных дорог, где выполнял различного рода скульптурные заказы для дорог Казахстана. Одновременно он занимался станковой скульптурой; создал портреты балерины Есламгалиевой (1958), спортсменки Нарметовой (1959). Лучшая работа Усачева - картина «На пляже» (1959).

Творчество молодого художника Петра Макаровича Попова (род. 1926, Тюмень) в основном посвящено труженикам колхоза: «Почтальон» (1960), «Заботливые руки» (1961), «Колхозный конюх» (1961), «Птичница» (1962). Художник рассказывает о людях, работающих на полях, раскрывает их характеры, показывает их в будничной обстановке.

Попов - участник Великой Отечественной войны. В 1947 году он окончил Алма-Атинское художественное училище, а в 1953 году - Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина в Ленинграде. В своей работе «Гость из Африки» (1962) художник запечатлел чувства дружбы и симпатии советских людей к человеку из далекой Африки.

Теме материнства основные свои работы посвятил Али Джусупов. Такие его произведения, как «Счастье» (1959), «Материнское счастье» (1960), «Первое чтение» (1961), составляют как бы единую серию.

Али Джусупов родился в 1928 году в г. Джамбуле. В 1963 году окончил художественное училище в г. Фрунзе, а в 1969 году - Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина в Ленинграде. По окончании института поселился в Алма-Ате.

Его работы «Зима в горах», «Лето в долине», «Могучие горы» характеризуют переход от академических решений первых холстов к свободному декоративному письму. Большим достижением в его творчестве является картина «Матери моей Родины» (1965), где художник поставил перед собой задачу создания сложной эпической композиции.

Юрий Вильгельмович Гуммель родился в 1927 году в г. Хантар, Азербайджанской ССР. В детские годы учился в музыкальной и художественной школах Кировабада. В 1941 году окончил скульптурный факультет Бакинского художественного училища. В 1950 году поступил на работу в КазИЗО г. Караганды, а после

открытия отделения Художественного фонда Казахской ССР в Караганде работает в его творческих мастерских.

Гуммель осваивал различные материалы скульптуры: органическое стекло, дерево, мрамор, гальванопластику. Его ранние работы «Голова старого рыбака» (медь), «Молодая мать» (гипс) и «Старый рыбак» (дерево). Позже, в 1959 году, скульптор создает портреты: «Мать Героя Советского Союза Нуркена Абдирова» и «Портрет Тотии Шагиевой» - каменщицы Темир-Тау. Эти портреты художник выполнил с натуры. В них он показал людей, обладающих большой силой воли и твердым характером.

Во время V Всемирного конгресса профсоюзов в 1961 году Гуммель выполнил несколько этюдов-портретов и рисунков представителей молодой Нигерии. В настоящее время на основании этих материалов художник создал целую серию групповых портретов.

Скульптором-анималистом в казахском искусстве проявил себя К.Молданьязов. Он родился в 1926 году, в Актюбинской области, в местечке Ак-Жар. В 1957 году окончил Ташкентское художественное училище. В своей работе «Борьба» (1957) Молданьязов показал себя наблюдательным художником, хороню изучившим повадки и движения животных.

Валентин Яковлевич Ткаченко родился в 1927 году в станице Советская, Советского района, Азово-Черноморского края. В 1942 году семья Ткаченко была эвакуирована в Алма-Ату, где он окончил школу. В 1943-1944 годах работал на заводе слесарем, а позже токарем. С 1945 по 1948 год Ткаченко учился в студии Объединенного казахского и русского академического театра драмы Алма-Аты на актерском отделении, потом стал артистом этого же театра. В 1953 году Ткаченко окончил живописный факультет Алма-Атинского художественного училища. Первую известность принес ему пейзаж «Зимний день Алма-Аты» (1958). Большой серьезной работой Ткаченко является триптих «Пути-дороги» (1960), в котором проявились колористические способности художника. Следующая серия его работ, названная «Город живет» (1962), показывает поиски декоративного решения темы.

Заслуживают внимания работы художников-живописцев Ф.В.Тархова (1928-1962), Г.З.Чернощекова (род. 1926), скульпторов А.А.Исаева (род. 1929), Н.С.Журавлева (род. 1920), плакатиста Д.Чоботова (род. 1928).

Незаурядные способности в жанре портрета проявляет Илья



Спиридонович Петько. Он родился в 1918 году в селе Ново-Ильинское, Алтайского края. Он окончил Омский художественно-промышленный техникум в 1939 году и тогда же был призван в ряды Советской Армии. Участник Великой Отечественной войны. После демобилизации, в 1940 году, приехал на постоянное жительство в Алма-Ату. С тех пор принимает активное участие в жизни Союза художников Казахстана.

Лучшие работы Петько - «На фабрике», «Первая весна», «Степь» - убедительно говорят о его молодом и растущем таланте.

Художник Николай Алексеевич Наседкин родился в 1918 году в Харькове. Участник Великой Отечественной войны. Окончил Алма-Атинское художественное училище в 1953 году по классу живописи. Его полотна посвящены металлургам родной республики и чабанам Заилийского Ала-Тау. В некоторых произведениях последних лет художник достигает определенного успеха («Портрет чабана», «Нефтепромыслы на Эмбе», 1965).

В настоящее время в Казахстане работает огромный отряд художников разных национальностей. Наряду с казахскими художниками работают русские, украинцы, татары и другие.

Недавно вступившая на творческий путь художница Таира Салихановна Гадеева (род. 1926), татарка по национальности, окончила художественное училище в 1949 году и одновременно заочно исторический факультет Казахского государственного университета. Некоторое время работала в Театре оперы и балета имени Абая художником-постановщиком. Была преподавателем в Алма-Атинском художественном училище. В последнее время всецело занималась станковой живописью. Интересны ее работы «Думы матери» и «Если бы парни всей земли» (1963).

Картина «В родном ауле» (1957) принесла известность Камилу Махмудовичу Шаяхметову, заслуженному деятелю искусств Казахской ССР. Он художник-жанрист, темы его картин связаны с колхозной жизнью.

Шаяхметов родился в 1928 году в г. Кокчетаве в татарской семье. В 1948 году окончил художественное училище в Алма-Ате и обучался с 1950 по 1956 год в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина в Ленинграде; учился у М.И.Авилова и Ю.М.Непринцева.

Работы художника тщательны по рисунку, он внимателен к многочисленным деталям, но его вещи не всегда целостны по цвету. В 1958 году Шаяхметов написал картину на историко-

революционную тему - «Токаш Бокин конфискует скот у баев». При некоторых недостатках эта работа является важным этапом в творчестве художника, обратившегося к решению сложных психологических задач. В последующие годы Шаяхметов создал картины «Песня о мире» (1900) и «Свежий хлеб» (1961).

Летом 1961 года художник во время своих поездок по республике написал ряд пейзажей и сделал эскизы, которые послужили ему материалом к картине «На той чабанов» (1962) из жизни колхозников отгонного животноводства.

Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, Гульфайрус Мансуровна Исмаилова в основном работает в области театрально-декоративной живописи. Она родилась в 1929 году в Алма-Ате. В 1948 году Исмаилова окончила Алма-Атинское художественное училище, а в 1956 году - декоративный факультет Института имени Репина в Ленинграде, после чего вернулась в Алма-Ату. Некоторое время преподавала там в художественном училище. За период своей творческой деятельности выполнила эскизы декораций и костюмов к опере «Биржан и Сара» М.Тулеебаева, к пьесе «Ак-Боппе» Сатаева, балету «Дорога дружбы» Глендиева и Степанова и др. Ее портреты танцовщицы Шары, народной артистки Казахской ССР Шолпан Джандарбековой решены в декоративном плане.

График Евгений Матвеевич Сидоркин родился в 1930 году в селе Лебяжье, Кировской области. В 1951 году окончил Казанское художественное училище, а в 1957 году Институт имени Репина. Будучи еще студентом, он уже оформлял книги в татарском издательстве Казани. Приобретенный опыт явился большим подспорьем в создании им серии рисунков к книге «Басни» Сергея Михалкова. В 1957 году Сидоркин переезжает на постоянное жительство в Алма-Ату. В 1958 году он создает серию «Веселые обманщики». В том же 1958 году Е. Сидоркин оформил первый том книги «Казахский эпос», а в 1962 году том второй.

Интересны технические приемы Е. Сидоркина в сериях станковых листов «Национальные игры» (линогравюра) и «Сакен Сейфуллин» (автолитография), хотя в решении образов он пошел по пути подчеркивания внешне экзотических черт и некоторой стилизации.

Большие пластические достоинства имеет скульптура «Чабан» (1960) Ескена Аманжоловича Сергебаева. Он родился в 1940 году, окончил художественное училище в Алма-Ате. «Портрет девушки-



казашки» (1961) - дальнейший успех молодого скульптора. С пластическим чувством он передал умное и ясное лицо современной молодой студентки.

Индустриальному Казахстану посвящает свои работы художник-пейзажист Саркис Манукович Саносян. Он родился в 1922 году в селе Кулалы (Кармир), Новобазазетского района, Армянской ССР. В 1941 году окончил три курса Ереванского художественного училища. Служил в Советской Армии с 1941 по 1945 год. В Караганде постоянно проживает с 1954 года. Впервые широко были представлены работы Саносяна в Алма-Ате в 1956 году на Второй групповой выставке художников Караганды, где получили хорошую оценку. И с этого времени художник является участником многих областных и республиканских выставок Казахстана. Поэтичные и красивые по цвету пейзажи создал Саносян на темы индустриального Балхаша и строительства Казахской Магнитки: «Старый Балхаш» (1902), «Медеплавильный комбинат» (1962), «Будни Магнитки» (1963).

Учеником народного художника Казахской ССР Крутильников является Константин Иванович Илюхин (род. 1924). Как и его учитель, многие свои произведения Илюхин посвящает героям-металлургам Балхаша и шахтерам Караганды. Такова его работа «Перед плавкой» (1957). Значительное место в творчестве Илюхина занимают и произведения, посвященные сельскому хозяйству и Аральским рыбакам: «Первая борозда» (1954), «Весенние гудки» (1957).

Значительными возможностями обладают молодые казахские художники, окончившие Высшее художественно-промышленное училище в Ленинграде, Ахрап Кудайбергенович Жубанов (род. 1928) и Марат Газизуллаевич Джакубалиев (род. 1934). Оба большие знатоки народного прикладного творчества. В настоящее время выполняют разборную мебель для чабанов отгонного животноводства, сувениры и т. п., используя древние художественные традиции казахского народа.

Молодой талантливый художник Мухит Калимов родился в 1931 году в местечке Кок, Гурьевской области, Казахской ССР. Он рано лишился родителей и воспитывался в детском доме и по окончании ремесленного училища работал токарем на заводе.

В 1958 году после службы в Советской Армии Калимов окончил художественное училище Алма-Аты и в 1963 году живописный факультет Института имени Репина в Ленинграде. В настоящее

время работает в Алма-Ате. Особого внимания заслуживают его работы «У реки» (1961) и «Портрет Гани Муратбаева» (1962), организатора и руководителя комсомола в Казахстане и Средней Азии.

Дуйсен Токбергенович Сулеев родился в 1936 году в Алма-Ате. С 1952 по 1957 год учился в Алма-Атинском художественном училище, а с 1957 по 1963 год - на живописном факультете Института имени Репина в Ленинграде. Окончил театральную декоративную мастерскую по классу проф. М.П.Бобышова. В настоящее время работает в Алма-Ате в Казахском государственном академическом театре имени М.Ауэзова. За период своей творческой деятельности оформил спектакли «Камар-Сулу» Е.Рахмадиева, «Жаяу-Муса» С.Акишева, «Майдан» Б.Майлина и другие. Эскизы к операм, драмам, исполненные Дуйсеном, яркие и сочны по цвету и темпераментны по исполнению («Проданная невеста», «Кыз-Жибек»).

Скульптор Юрий Петрович Дорошев (1922 - 1958) родился в селе Чилик, Воронежской области. Поступил в Алма-Атинское художественное училище в 1940 году, окончить которое помешала война. В 1941 году ушел летчиком на фронт. Участвовал в освобождении многих городов от фашистов. После демобилизации, в 1946 году продолжал учебу в Алма-Атинском художественном училище, которое окончил в 1950 году с отличием. Его дипломная работа - «Чокан Валиханов и Потанин в гостях у Семенова-Тян-Шанского». В начале 50-х годов стал заниматься при Харьковском художественном институте на скульптурном отделении в качестве вольнослушателя, а в 1951 году, вернувшись в Алма-Ату, поступил на работу в систему КазИЗО скульптором и художником-декоратором. Дорошев был одним из первых художников, работавших над образом Чокана Валиханова. Им создано несколько картин и бюстов Валиханова, а также скульптурные портреты Курмангазы и Абая Кунанбаева. Лучшая его работа - «Мальчик с нашей улицы» (1958).

Одаренный скульптор Тулеген Досмагамбетов родился в 1940 году в селе Вахты, Семипалатинской области. В 1954-1959 годах учился в Алма-Атинском художественном училище. В 1955 году окончил Институт имени Репина в Ленинграде.

В работе «Голова девушки» (1962, мрамор) автор создал образ юной обаятельной русской девушки, погруженной в свои думы. Теплый тон глины, лаконичные и вместе с тем



выразительные пластические формы произведения «Казах-Кызы» (1964, керамика) помогают раскрыть образ юности и чистой красоты.

Молодой скульптор Булат Амангельдиевич Мусабаев родился в 1939 году. После занятий в различных изо кружках при домах пионеров Алма-Аты он поступает в Художественное училище на скульптурный факультет и оканчивает его успешно в 1960 году. Фигура «Ратница» (1962), выполненная молодым мастером, дает возможность увидеть в нем художника, хорошо владеющего пластикой. Интересна его работа «Тополек» (1965).

Жанр плаката в республике сильно отстает от других видов искусства, но сейчас усилиями небольшого коллектива художников достиг некоторого успеха. Особо следует отметить работы молодого художника Рашида абд-Расуловича Юлдашева (род. 1933). Он окончил в 1956 году Алма-Атинское художественное училище, работает в области графики и плаката. Яркими по цвету и лаконичными по передаче замысла являются плакаты «120 тысяч тонн хлопка будет» (1959) и «Казахстанский металл - Родине» (1959).

Наибольшую известность принесли Юлдашеву плакаты «Цвети, мой Казахстан» и «Казахстанский металл» (1961), которые он экспонировал на Всесоюзной выставке 1961 года в Москве.

Как видно из изложенного, изобразительное искусство - живопись, графика и скульптура Казахстана получили свое наибольшее развитие начиная с середины 50-х годов. Разнообразной стала работа в материале - скульптура - в мраморе, бронзе, фарфоре и терракоте, графика в литографии, линогравюре, офорте, гравюре на дереве и т. д.

Наряду с живописцами, скульпторами и графиками в Казахстане работают художники прикладного искусства. Они развивают национальные традиции как в области орнаментики, так и в производстве предметов декоративного искусства.

Для поднятия общественного интереса и дальнейшего развития народно-прикладного искусства и ковроделия в конце 1957 года было проведено республиканское совещание работников прикладного и декоративного искусства Казахстана в Алма-Ате. При этом была организована выставка, на которой было представлено около 1500 различных изделий казахского народного искусства. Были широко показаны ковроткачество, керамика, серебро и т. д. Выставка свидетельствовала о жизнненности народно-прикладного



искусства казахов и о его большой роли в эстетическом воспитании современного человека.

Предметы прикладного искусства казахского народа были широко показаны во время Декады казахского искусства и литературы в Москве в 1958 году и пользовались большой популярностью у москвичей и всей советской общественности.

Оглядываясь на путь, пройденный молодым изобразительным искусством Советского Казахстана, видно, что оно развивается на здоровой основе. В жанрах тематической картины, портрета, пейзажа, в графических листах и в скульптурных произведениях оно вышло на широкую дорогу социалистического реализма.

То, что вчера являлось для казахского искусства национальной формой в искусстве, сегодня в условиях строительства коммунизма развилось, видоизменилось, обогатилось.

Искусство социалистическое по содержанию и национальное по форме несет в себе частицу сердца народа, думы его и дела его. Оно должно быть высоким по профессиональному уровню, предельно прекрасным.

Казахское советское искусство является органической частью всего советского искусства. Становление советского искусства казахского народа характеризуется органическим синтезом местных национальных элементов, традициями русского классического реалистического искусства и богатого наследия мирового реализма.

По воле советского народа на территории Советского Казахстана созданы десятки новых промышленных городов и сотни населенных пунктов поселкового типа с многоэтажными домами, школами, детскими садами, дворцами, клубами и т.д. Мощными очагами культуры и искусства стали столица республики и областные города. Казахстан из бывшей царской колонии за годы Советской власти превратился в цветущую республику с высокоразвитой национальной культурой, земледелием и индустрией.

Художники нашей республики должны и впредь воспевать героические будни наших замечательных тружеников, их дерзновенные дела и стремления. Содержание нашей эпохи - труд, единство, братство и равенство. Слагать песни об этом - великая честь для наших художников.



## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ленин В.И. К вопросу о политике Министерства народного просвещения.- Полн. собр. соч., т. 23.
2. Ленин В.И. О карикатуре на марксизм и об «империалистическом экономизме».- Полн. собр. соч., т. 30.
3. Агеева Е.И. Пацевич Г.И. Из истории оседлых поселений и городов Южного Казахстана. «Труды истории, археологии и этнографии», т.5, «Археология» Алма-Ата, 1958.
4. Акишев К., Кушаев Г. Древняя культура саков и усуней долины реки Или. Алма-Ата, 1963.
5. Аманжолов С., Аманжолов А. Писаницы (петроглифы) на скалах Бугы-Тас. - «Вестник АН Казахской ССР», Алма-Ата, 1956, № 4.
6. Андреев С. Орнамент горных таджиков в верховьях Аму-Дарьи и киргизского Памира. Ташкент, 1928.
7. Асфендиаров С.Д. История Казахстана (с древнейших времен). т. I, Алма-Ата. Москва. Казахское краеведческое изд-во, 1935.
8. Басенов Т.К. Орнаменты Казахстана в архитектуре. Алма-Ата, 1957.
9. Басенов Т.К. Прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата, Казгосиздат художественной литературы, 1958.
10. Беисов Т. Шевченко Т.Г. в Казахстане. Алма-Ата, 1952, стр. 54.
11. Бекмаханов Г.Б., Присоединение Казахстана к России. М., Изд-во АН СССР, 1957.
12. Бернштам А.Н. Архитектурные памятники Киргизии, М., Изд-во АН СССР, 1950.
13. Бернштам А.Н. Баня Древнего Тараза и ее датировка.- «Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа». Л., 1940.
14. Бернштам А.Н. Берккаринская пряжка. «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 17, 1947.
15. Бернштам А.Н. Золотая диадема из шаманского погребения на реке Каргалинке. - «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры», вып. 5, Изд-во АН СССР, 1940.
16. Бернштам А.Н.. Прошлое района Алма-Аты. Алма-Ата, 1948.
17. Бичурин Н.Я. (Иакинф). Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, Т 1-2. М.-Л., Изд-во АН СССР. 1950.
18. Боровков А. Поездка под Илецкую защиту. - «Соревнователь просвещения и благотворения», ч. 5, Спб., 1819, № 1.

19. Валиханов Ч.Ч. Собрание- сочинений. Т 1, Алма-Ата, 1961.
20. Вамбери Армени (Герман). История Бохары или Трансоксании, Спб., 1873. Т 1-2.
21. Веймарн В.Б. Искусство Средней Азии. М., Изд-во «Искусство», 1940.
22. Григорьян С.Н. Великие мыслители Средней Азии. М., 1958, стр. 9-14.
23. «Древнее искусство Алтая». Текст М.Грязнова. Л., изд. Государственного Эрмитажа, 1958.
24. Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М., изд. Всесоюзной Академии архитектуры, 1939.
25. «Десять незабываемых дней» (Декада Казахского искусства и литературы в Москве, декабрь 1958 г.). Алма-Ата, Казгосиздат художественной литературы, 1961.
26. Дудин С. Киргизский орнамент.-«Вестник АН СССР», кн. 5, 1925.
27. «Институт археологии и этнографии. Археологическая карта Казахстана. Алма-Ата, Изд-во АН Казахской ССР. 1960.
28. «История Казахской ССР». т. 1, Алма-Ата, 1957, стр. 118.
29. «История Казахской ССР (эпоха социализма)», Алма-Ата, Изд-во АН Казахской ССР, 1963.
30. Ишмуратов Ж. Казахстанцы в обороне Ленинграда. Казгосиздат, 1954. стр. 27.
31. Кадырбаев М.К. Памятники ранних кочевников Центрального Казахстана. «Труды ИИАЭ АН Казахской ССР», т. 7, Алма-Ата, 1959.
32. Кадырбаев М.К. Памятники Тасмолинской культуры. АН Казахской ССР, 1966.
33. «Казахская ССР. Изобразительное искусство», М., изд. МСЭ, 1959.
34. «Казахский народный орнамент». Альбом, М., Изд-во «Искусство», 1939.
35. Кастанье И.А. Надгробные сооружения киргизских степей, Оренбург, 1911.
36. Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири, М., 1951.
37. Кунанбаев Абай. Избранное. М., Гослитиздат, 1945.
38. Кызласов Л.Р. Памятники поздних кочевников Центрального Казахстана.- «Известия АН Казахской ССР». Серия археологии, вып. 3, Алма-Ата, 1951, стр. 57.
39. Луния Б.Н. История индийской культуры, М., Изд-во иностранной литературы, 1960.

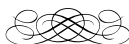


40. Максимова А. Г., Наскальные изображения ущелья Тамгалы. «Вестник АН Казахской ССР». Алма-Ата, 1958, X 9.
41. Маньковская Л. Ю. К изучению приемов среднеазиатского зодчества конца XIV в. (Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясеви). Искусство зодчих Узбекистана. Ташкент, 1962.
42. Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959.
43. Маргулан А.Х. Архитектурные памятники в долине реки Кенгир. «Вестник АН Казахской ССР», 1947, № 11, стр. 65-67.
44. «Материалы фольклора, собранные среди адаевцев». -«Вестник КФАН». Перевод Г.М. Бекмухамедова.
45. Машанов А. Абу-Насыр Эль-Фараби. -«Великие мыслители Средней Азии и Казахстана» (на каз. яз.). Алма-Ата, Казгосиздат, 1964.
46. Машанов А. Труды Абу-Насыр Аль-Фараби (на каз. яз.). Алма-Ата. «Наука и труд», 1962, № 1, стр. 4-6.
47. Мендикулов М. Искусство Казахстана. Отд. архитектуры. -«Краткая художественная энциклопедия», т. 2, 1966.
48. Мендикулов М. Памятники архитектуры полуострова Мангышлак и Западного Устюрта, Алма-Ата, Изд-во АН Казахской ССР, 1956.
49. Муқанов М. Ковровое производство и его орнамента. -«Труды Института истории, археологии и этнографии», Алма-Ата, Изд-во АН Казахской ССР, 1959, стр. 99.
50. Мухамедханов. Ким, брат Чокана. «Қазақ әдебиеті», 1963, 7 июля.
51. Нурмухаммедов Н. Настоящая дружба.- «Жұлдыз», 1964, № 10. стр.150-151.
52. «Художники Советского Казахстана». Альбом. Статья Н. Нурмухаммедова. М., «Советский художник», 1962.
53. Оразбаева А.М. Северный Казахстан в эпоху бронзы. - «Труды Института истории, археологии и этнографии». т. 5, Алма-Ата, 1958.
54. Оразбаева Н.А. Искусство резьбы по кости у казахов. «Труды Института истории, археологии и этнографии», т. 6, Алма-Ата, Изд-во АН Казахской ССР. 1959.
55. «Памятники скифо-сарматской культуры», М., Изд-во АН СССР, 1962.
56. Паниккар К.М. Очерк истории Индии, Изд-во соц.-эконом, литературы, 1961. стр. 36-38.

57. Пантусов Н.Н. Тамгалы-Тас (урочище Капчагай, Копальского уезда). 1899.
58. Пестель И.П. Русская правда, Спб., 1906, стр. 45-46.
59. Позднеев А. Объяснение надписей и изображение Тамгалы-Таса. «Записки Восточного отделения имп. Русского археологического общества», 1897-1898, т. XI, вып. 1-4, 1899.
60. Попов Ф. Могила Раймбек-Ата. -«Антирелигиозник», 1941, № 2.
61. Потанин Гр. В юрте последнего киргизского царевича. Из поездки в Кокчетавский уезд. «Русское богатство», 1896, № 8.
62. Radhakrishnan, S. 2500 years of buddhism, New Delhi, 1956.
63. Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии. М., Изд-во восточной литературы, 1961.
64. Руденко С.И. Культура населения горного Алтая в скифское время, М.-Л., Изд-во АН СССР, 1953.
65. Сатпаев К.И. Доисторические памятники в Джезказганском районе. «Народное хозяйство Казахстана», 1941, № I.
66. Сенигова Т.Н. Монетовидный календарь. «Новые материалы по археологии и этнографии Казахстана», т. 12, Алма-Ата. 1961.
67. Сенигова Т.Н. Наскальные изображения у поселения Ак-Тюбе. «Археологические исследования на северных склонах Кара Тау», т. 14, Изд-во АН Казахской ССР, 1962, стр. 96.
68. Тереножкин А. Казахские фрески XIX в. «Искусство», 1938. № 2.
69. «The Indian Buddhist iconography Benoytosh bhattacharyud», Calcutta, 1958.
70. Формозов А.А. Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика. «Советская этнография», 1950, № 3.
71. Харузин. Киргиз-Кайсаки букеевской орды.- «Известия имп. общества любителей естествознания», т. 63, вып. 1-2, 1889; т. 72, ч.1, 1891.
72. Чеботов Д. Н.Г. Хлудов, Алма-Ата, 1956.
73. Черников С.С. Загадка золотого кургана. М., «Наука», 1965.
74. Эдинг Д.Н. Резная скульптура Урала, М., Гос. Исторический музей, 1940.

1970 г.





**И.Рыбакова**

## **НАГИМБЕК НУРМУХАММЕДОВ**

Творчество Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, кандидата искусствоведения Нагим-Бека Нурмухаммедова является одной из интересных страниц изобразительного искусства Советского Казахстана.

Тематика полотен этого известного художника разнообразна. Он с одинаковым интересом и увлечением пишет и большие исторические полотна, и картины, отражающие выразительные моменты современной жизни, и портреты, официальные и психологические, пишет и пейзажи. Все, созданное Нурмухаммедовым, как правило, складывается в своеобразные циклы. В большинстве случаев, увлеченный какой-либо темой, художник пишет значительное число картин, портретов, пейзажей, в которых как бы с разных точек зрения рассматривает и изучает сюжеты, образы, впечатления, связанные тематическим, идейным или эмоциональным единством.

Нагим-Бек Нурмухаммедов родился 6 ноября 1924 г. в местечке Сайтанды Семипалатинской области. В 1940 г. поступил в Алма-Атинское художественное училище. В 1942 г. был призван в ряды Советской Армии. Окончив Военно-Морское артиллерийское училище, он служил в частях Черноморского и Балтийского флотов.

В 1947 г. Н.Нурмухаммедов поступил в Институт живописи, скульптуры и архитектура им. И. Е. Репина, где занимался по классу батальной живописи под руководством Р. Френца. В 1960 г. окончил творческую аспирантуру при Академии художеств СССР, которой руководил А.М.Герасимов.

Первыми значительными работами молодого художника были большие исторические полотна. Они отражали важные моменты революционных событий в родной республике: «Выступление М. В. Фрунзе в Самарканде в 1920 году» (1953) и «Фурманов в

Верном» (1957). Эти произведения - выражение гражданственных идей художника, с большим темпераментом показавшего пафос революционной борьбы казахского народа за освобождение от векового рабства. В картинах представлены сцены из народной жизни, интересные конкретными и характерными деталями. И положительные черты, и недостатки этих полотен целиком определялись влиянием времени, на их создании ярко проявились требования уровня и состояния искусства тех лет. Это выразилось в парадном характере композиции, в декларативности трактовки темы и образа основного героя картины, в безупречно строгом следовании натуре и т. д.

Обе картины («Выступление М. В. Фрунзе в Самарканде в 1920 году», «Фурманов в Верном») написаны художником на основе длительного, кропотливого, тщательного изучения действительности и исторических документов. К полотнам были сделаны с натуры многочисленные этюды пейзажей, действующих лиц; художник знакомился с участниками гражданской войны - красноармейцами и ополченцами, писал архитектурные памятники, окрестности Самарканда, многолюдные базары, заполненные людьми, животными, заваленные многоцветными горами фруктов и овощей.

Исторические полотна художника позволяют увидеть его дарование. Это, прежде всего - умение писать непосредственно с натуры, активно воспринимать окружающую жизнь. В отдельных деталях картины (древняя архитектура, характерные пейзажи, выразительные народные персонажи и сцены, а также красочные натюрморты) просматривались большие творческие возможности Нурмухаммедова. Однако образное решение этих ранних исторических полотен еще не обнаруживает сугубо личного, взволнованного авторского отношения к выбранной теме. Строгое следование утвердившимся образцам в решении историко-революционной тематики ограничивало живописные возможности художника, не давало средств для показа одухотворенности и неповторимости характера, облика героев, целостности их личности.

Одновременно с историческими картинами, большими, парадными, отмеченными известной общепринятой художественных понятий, Нурмухаммедов создал в эти годы десятки этюдов с натуры, многие из которых нигде не выставлялись. Писал портреты, пейзажи, натюрморты. Это штудии. Чаще всего





они делались с целью накопить опыт, овладеть мастерством, постичь материал и суть познаваемого предмета. Но как это часто бывает в практике художников, некоторые из этих опытов (пейзажи «Мокрые крыши», «Переяславль-Залесский» и другие работы) стали интересными произведениями в творчестве Нагим-Бека Нурмухаммедова.

(В пятидесятые годы художник пишет много пейзажей («Март», 1955, «Терский Ала-Тоо», 1955), портреты («Портрет танцовщицы Леры», 1957, «Портрет писателя С. Бегалина», 1958). Эти работы отмечены стремлением повысить свое мастерство, выработать свой взгляд на окружающий мир, преодолеть академическую ограниченность учебных навыков.

Портрет писателя С. Бегалина лишен внешней эффектности, прост по композиции, скромен по цветовой гамме. В нем художник стремился передать глубину и своеобразие человеческой психологии, особенности индивидуального характера личности.

В эти же годы был исполнен «Портрет Заулихи» (1958), в котором художнику удалось создать очень поэтический образ молодой девушки.

Пейзажные произведения того периода также свидетельствуют о поисках индивидуального взгляда и индивидуальной манеры письма. Пейзажные работы написаны строго, просто, даже несколько сурово по цвету.

В 1959 г. Н. Нурмухаммедов совершил поездку на целину, на Казахстанскую Магнитку. Грандиозное промышленное строительство, картина покорения никогда не паханных земель и замечательные люди, своими руками творящие новую жизнь, - все это нельзя было не запечатлеть. Художник делал один за другим этюды, эскизы картин, наброски, портреты. Виденное в Темиртау затем отлилось в большую серию работ, названную «На Казахстанской Магнитке». Грандиозность темы, величие характеров молодых созидателей потребовали от художника соответствующих средств выражения. Острота колорита, монументальность, преднамеренное увеличение размеров произведений (многие портреты изображают человека больше натуры), подчеркнутая графичность рисунка, цветовая строгость, даже некоторый «живописный аскетизм» помогли художнику верно передать пафос строительства и героизм строителей.

В картине «Первая Казахская домна» Нурмухаммедов использовал неожиданную композицию, напряженный ритм

масс и условность цвета, которые сообщили произведению монументальность образа и эмоциональную его выразительность.

Полотно «Темиртауское водохранилище» представляет собой прекрасный индустриальный пейзаж, в котором сочетание черных, огненно-красных тонов передает напряженность чувства.

В произведениях «Старый Темиртау», «Морозное утро», «Силуэты поднимаются» запечатлены светлый, живой, новый облик современного промышленного города и героика его будней.

Используя новые пространственные и композиционные решения, новые цветовые принципы, художник как бы заново открывает привычный и знакомый облик родных земель, передает настроение современного человека, захваченного красотой жизни.

Некоторые полотна серии решались как индивидуальные композиционные портреты («Мастера за делом»).

Образной завершенностью отличается портрет бульдозериста К. Ахунбекова (1960). Молодой и сильный человек изображен на фоне машины. Его сосредоточенное юное лицо с асимметрично расположенными бровями создает впечатление раздумья. Руки - рабочие, крупные - сложены спокойно у пояса. Живопись свободная, широкие мазки несут много света, синяя цветовая гамма рождает ощущение молодости, душевной мягкости персонажа. Энергичный и смелый человек с живым и умным взглядом. Это наш современник, передовой производственник, активный строитель коммунизма.

Наиболее ярко свое новое видение мира художник воплотил в картине «Папа идет!» (1960).

На фоне промышленного пейзажа Темиртау стоят женщина и мальчик, ждущие с работы отца. Внешнего действия в картине нет. Женщина прикрывается от солнца рукой, мальчик прижимается к ногам матери. Но все говорит об их нетерпеливом ожидании - скупые и застенчивые движения и жесты матери и сына, широкое энергичное письмо, строгость и гармония холодной бело-голубой гаммы красок. Тонкое и сложное живописное движение бледно-розовых, сиреневых, голубых и зеленоватых оттенков передает напряженность скрытых человеческих чувств, создает ощущение внутренней жизни героев.

Уделяя большое внимание передаче эмоционально-психологического состояния персонажей, художник добивается также убедительности пейзажного образа. В картине «Папа идет!» художник сумел выразить и жизненную осязаемость обстановки



промышленного пейзажа, конкретную убедительность образов, непосредственность чувства и поэтическую обобщенность художественного образа в целом. В этой картине отчетливо звучит лирическая мелодия, поэзия и красота человеческой души, гармония во взаимоотношениях человека и окружающего мира.

Передача эмоциональной атмосферы, в которой живут герои, отсутствие развитого сюжета, использование активной роли пейзажа в создании поэтического образа картины, внимательное и глубокое отношение к созданию характера героев - эти качества через несколько лет в развитом виде проявились и в других произведениях художника.

В цикле картин «На Казахстанской Магнитке» художник достиг убедительной художественности образов. Колорит стал напряженнее, строже, живопись обрела широту и уверенность. Произведения цикла «На Казахстанской Магнитке» характерны выразительной живописной и образной обобщенностью, новизной художественного видения, напряженной эмоциональностью. Эти качества сообщили всему циклу глубокую цельность замысла и художественного воплощения.

Светлая гамма красок создает «наполненность» картины светом, воздухом, вносит ощущение эмоциональной насыщенности и строгости.

В серии «На Казахстанской Магнитке» художнику впервые удалось широко и свободно выразить естественные и глубокие чувства человека, пораженного размахом строительства, его захватывающей красотой, масштабностью, грандиозностью. Это восхищение выразилось в открытой эмоциональности и поэтичности образов картин, пейзажей, портретов.

Многие технические и образные находки и достижения (повышенное звучание цвета, подчеркнутый силуэт, контраст цветов более разнообразный и богатый колорит) были использованы Нурмухаммедовым в работе над произведениями, посвященными казахстанской целине. Военно-Морскому Флоту и др. Светлый колорит, ощущение простора, света, воздушности, стремление к монументализации образов - все это значительно обогатило произведения художника в дальнейшем.

В 1962-1963 гг. в результате поездки за рубеж художник создает очень интересную серию работ, названную «Бразилия», состоящую из картин, портретов, пейзажей. Серия отличается большой живописной свободой, сдержанной и строгой гармонией

цветового решения, психологической проникновенностью, эмоциональной силой и лиризмом образов. Особенно характерно это для таких произведений, как «Встреча на Копакобане», «Негр, читающий газету», «Портрет бразилианского художника Эмилиано ди Кавальканти».

В серию входят несколько поэтических женских образов - это «Бразилианская мадонна», «Бразилианские бусы» и портрет киноактрисы Марии делла Коста.

В произведении «Бразилианские бусы» сидящая молодая женщина в светлом платье примеряет яркие красные бусы. Свет лежит не только на загорелом лице, руках и фигуре женщины, но и на светло-сером нейтральном фоне. У женщины напряженно-грустный взгляд светлых глаз. Дотрагиваясь легко руками до бус, она как бы вступает в тихий доверительный разговор со зрителем. Четкий красивый контур рук, лица, сильное освещение создают богатую игру рефлексов на платье, лице и руках молодой женщины. Красота, молодость женщины в сочетании с грустным ее взглядом и отрешенным выражением лица оставляют впечатление психологической остроты в настроении и состоянии изображаемой модели.

Дважды написал Нурмухаммедов портрет киноактрисы Марии делла Коста. Сначала это был небольшой этюд - живой, напряженный взгляд, быстрое движение головы, что-то мимолетное и неожиданное в выражении лица. В большом портрете (1969) художник утратил неповторимую женственность созданного ранее образа.

Наиболее интересным и значительным среди портретов этой серии является портрет бразилианского художника Эмилиано ди Кавальканти.

Эмилиано ди Кавальканти изображен у себя в мастерской на фоне эскиза фрески или росписи, на которой различима многофигурная композиция, выдержанная в мягком сочетании приглушенно звучащих чистых тонов. На этом слабо-цветовом, но определяющем колорит произведения фоне написан портрет художника. Написан напряженно, энергично. Резкие и сильные на темном лице, руках, одежде рефлексы повторяют цвета фрески - фона, усиливают звучание общей цветовой гаммы. Фигура, лицо, руки написаны значительно более плотно, чем фон, отчего тело кажется несколько грузным, массивным, объемным. Энергичность письма, его материальная весомость убедительно передают



сильный и своеобразный характер, создают жизнеутверждающий образ художника, творца.

Соединяя холодные и горячие тона (красно-оранжевые и фиолетово-синие), художник достигает неожиданной выразительности, своеобразной пластичности образа, цветовой и композиционной его остроты. Холодная гамма, свойственная многим произведениям Нурмухаммедова, как бы «утепляется» введением горячих тонов. Цветовые контрасты, их сочетания, острая гармония слабых и сильных тонов создают богатый смысловой и эмоциональный подтекст произведения, углубляют его психологические качества.

В работах «Мостильщик улиц» и «Негр, читающий газету» основной акцент в построении художественного образа перенесен на психологизм персонажей, на остроту внутренней их характеристики. Картина «Мостильщик улиц» изображает сидящего усталого человека, дробящего камни для мостовой. Вокруг него, занимая все пространство, - серая груда камней. Мир словно включает в себя только серые камни, только испепеленную солнцем безжизненную землю. Начало и конец жизни - это камни, которые человек должен обтесывать и колоть. На светлом фоне ясно читается фигура мостильщика, одетого в более темную, чем фон, куртку. Подчеркнутый силуэт, выразительно написанное лицо, руки, сообщают фигуре человека материальную убедительность, жизненную силу и подчеркнутую реальность в этом сером, отрешенном, лишенном живительных соков пространстве, не имеющем ни начала, ни конца.

Несколько иной, но очень близкий по смыслу образ заключен в картине «Негр, читающий газету».

Композиция так же проста и выразительна. На каменной скамье сидит юноша негр, сосредоточенный, серьезный, углубленный в чтение газеты, которую держит развернутой в руках. Вокруг него, как безбрежное серо-сизое море, расстилается асфальт улицы. Такая трактовка пространства, как и в «Мостильщике улиц», словно ограничивает мир вокруг юноши, звучит как отрешение человека от мира и вместе с тем создает впечатление углубленной духовной его жизни. Ясный силуэт, яркая красноватая рубашка, темное лицо и руки четко выделяются на спокойном пепельно-сером фоне. Сдержанная гармоничная гамма, сосредоточенный, мягкий, лирический облик юноши, его поза создают психологически выразительный образ человека, одинокого и

затеряного в окружающем мире. Картины «Мостильщик улиц» и «Негр, читающий газету» вносят не только социальные оттенки в серию картин «Бразилия», но и трагические ноты. Тревожно звучащие, эти картины своеобразно дополняют серию, вносят в ее лирический в общем-то характер новые, обогащающие ее содержание нюансы.

Несколько работ серии («Окраина Сан-Паоло», «Вид на Копакобану. Рио-де-Жанейро», «Город Бразилиа - новая столица») решались как пейзажные произведения. Большие размеры, значительность содержания, монументальность образа - эти качества сообщили названным работам значение композиционных картин. Простота и сдержанность композиции, выразительность серо-перламутровой колористической гаммы этих полотен, повышенная эмоциональность и тонкий лиризм образов - качества, общие для всей «Бразильской серии».

Самым ярким произведением этой серии стало полотно «Встреча на Копакобане». На первом плане стоят юноша и девушка. В их сдержанных позах и жестах сквозит застенчивая нежность и радость встречи. Живописная деликатность, спокойный мазок, хорошо прорисованные и прописанные фигуры и лица. Все полно поэзии, мягкого душевного тепла и света, ощущения значительности этой встречи, искренности и целомудрия героев. Фигуры залиты жемчужно-серебристым светом солнца, который образует сильные цветовые рефлексы на лицах, руках, плечах юноши и девушки. Белая рубашка юноши сверкает зеленоватыми, синими, оливковыми тенями. Полосатое платье девушки блещет бирюзовыми, розовато-серыми красками и является самым теплым и самым интенсивным пятном во всей композиции. Те же оттенки и в трактовке земли, песка, моря. Пышные волосы девушки сдержанно сверкают, словно бледное золото. Силуэты обеих фигур выразительно и четко читаются на фоне светло-серого песка пляжа, на котором, как и на фигурах, лежит отблеск солнца и воды. Художник подчеркивает психологический контраст характеров героев. Юноша - сильный, спокойный, держится застенчиво. Девушка - нежная и порывистая. Оба полны сдерживаемого чувства, непохожи друг на друга, но вместе образуют психологически единую и гармоничную группу.

Фоном для героев служит серебристый пляж, сверкающего на солнце залива Копакобаны. Но это не только фон. Пейзаж - неотделимый компонент, активный, действующий персонаж. Он



словно определяет общий лирический характер произведения и формирует его поэтическое настроение. Серые волны океана мягко окатывают песок пляжа, обдают брызгами группу купающихся. В голубоватой и влажной воздушной дымке, какая бывает только у близкого и теплого моря, тает в тумане скалистый противоположный берег, написанный очень обобщенно. Слева видны темные громады гор, а на их фоне современные высотные дома. Весь комплекс города, обобщенный его силуэт кажется сказочным средневековым замком - с башнями, шпилями, стенами. Справа уходит вглубь даль моря. На светлом небе четко видна цепь синих темных гор. Контрасты (темный силуэт гор на светлом небе, светлый город на темном фоне скал и т.д.) обогащают композицию картины, делают ее многозначной и богатой смысловыми, эмоциональными нюансами, вносят своеобразную жизнь и динамичность в общее настроение картины.

Море, песок, воздух, фигуры купающихся, загорающих людей и стоящих на первом плане - все окутано влажным морским воздухом, который придает картине серебристый колорит. Воздух пронизан светом, вибрирующим, дрожащим, сверкающим на воде, песке, телах.

Художник передает ощущение движения воды (сверкающие на солнце волны), света (сильная светотень на лицах, руках, одежде). Это ощущение движения, жизни усиливается диагонально расположенными яркими цветными полосками на платье девушки, находящейся в самом центре полотна.

Картина тонко сгармонирована по цвету. Ее спокойный дымчатый колорит строится на голубовато-серых, розовато-пепельных нежных тонах. Мягкая гамма усиливает ощущение интимной проникновенности, душевной чистоты в образах юноши и девушки.

Гармония в состоянии природного образа и настроения встречи создает единую нравственно-поэтическую атмосферу произведения.

Особенность и своеобразие в чередовании пространственных планов, ясно ощутимый мелодический ритм форм, их светонасыщенность, внутреннее движение и жизнь выразительных деталей композиции, мягкость колорита составляет сущность и напряжение художественного образа картины «Встреча на Копакобане», ее поэзию, ее очарование.

Активная роль, отведенная пейзажу в картине «Встреча на



Копакобане», не случайна. В творчестве художника пейзаж служит своеобразным камертоном настроения, определяет эмоциональный накал картины, поэтический образ произведения.

Пейзаж и как самостоятельный жанр живет в творчестве Нурмухаммедова. Пейзаж лирический («Московские пейзажи», «Крымские пейзажи»), чаще всего этюдного характера, и пейзаж индустриальный, выражающий чувства современного человека, возникающие от соприкосновения с красотой преобразованной им земли. Промышленный пейзаж - это картина, наполненная не столько лирическим чувством, сколько гражданским пафосом созидания и творчества (серия «По казахстанской Магнитке» и некоторые другие работы). Художник изображает в этих произведениях творения рук своих современников и вместе с тем очень искренне высказывает свое восхищение красотой творцов новой жизни, свое волнение от общения с родной природой.

Другой ряд пейзажных произведений - например, «Голубое утро» (1959), «Вечер в горах» (1960), «Розовые горы» (1960), «Зеленая роща» (1960) - наполнен по преимуществу лирическим чувством.

Лиризм пронизывает и большую серию Парижских этюдов («Бульвар оперы», «Вид на Лувр»), Крымские пейзажи («Хаос», «Дом в горах», «Серый день в Гурзуфе»), Московские пейзажи («Вид на Манежную площадь», «Вид с Волхонки на набережную», «Тверской бульвар», «Собор Василия Блаженного»). Во всех этих этюдах создан поэтический образ современного городского пейзажа.

Особенно тонко и завершено написан пейзаж «Вид на Манежную площадь» (1962). Сумрачный, серый день.словно в туманной дымке, расплываются громады сине-фиолетовых массивных зданий, и по контрасту к их обобщенности четко видны чугунное кружево парковой решетки и газоны, зеленеющие на первом плане.

Нежную песню напоминает пейзаж «Голубое утро». Отдает голубизной снег, на котором лежит свет утреннего солнца. Желтеет в глубине композиции стена и, словно невесты в подвенечном уборе, красуются молодые деревья, покрытые чистым снегом. На дальнем плане тонет в утренней туманной дымке городская улица.

В отличие от официальных и несколько холодных полотен художника пейзажи наполнены проникновенным лирическим



чувством человека, взволнованного всегда неожиданной и неповторимой красотой родной природы.

Нурмухаммедова влечет к большим темам, большим масштабам творчества, в которых можно было бы выразить свое восприятие современности. Именно этим стремлением к монументальности формы, стремлением выразить в произведениях огромный и стремительный поток современной жизни, значительность событий, масштабность их в значительной степени объясняется характер больших тематических циклов, свойственных творчеству художника.

Много творческих сил отдал Н.Нурмухаммедов созданию произведений, посвященных Военно-Морскому Флоту (1964-1967). Эта тема для художника, служившего на флоте, участника морских сражений, знающего грозные боевые будни моряков, не только повод выразить свои гражданские чувства, но и нечто очень личное, близкое, пережитое.

Задумав цикл работ о жизни флота, Нурмухаммедов упорно и неутомимо собирал материал. Он подолгу жил в Кронштадте целый месяц провел на крейсере «Киров», плывал в Гданьск на открытие памятника советским воинам, павшим в боях за освобождение Польши во время Великой Отечественной войны, искал архивные материалы, делал множество этюдов, зарисовок, набросков. В результате многолетней подготовительной работы Нурмухаммедов пишет картины «Порох держать сухим», «Пока существует лед холодной войны», «Славы отцов достойные!», портреты офицеров, матросов, адмиралов, характерные морские пейзажи.

Особый интерес представляют тематические картины Нурмухаммедова, входящие в серию работ о жизни Военно-Морского Флота: «Порох держать сухим», «Славы отцов достойные!», «Пока существует лед холодной войны». В этих работах отражена взволнованность художника-гражданина событиями, происходящими в мире, озабоченность судьбой своей страны. Картины повествуют о патриотических чувствах и героизме советских моряков. Нурмухаммедов использует обобщенный силуэт, выразительность холодной цветовой гаммы, остроту композиционного решения.

Наиболее глубокого психологизма в образной выразительности достигает художник в портретных работах этой серии. Он написал портреты адмиралов (портреты С.Г.Горшкова, Н.Д.Сергеева,

И.С.Исакова и многих других), матросов, офицеров, портреты авроровцев. В этих портретах - гордость за людей советского Военно-Морского Флота, восхищение их душевными и моральными качествами.

Стремясь показать роль и положение человека в общественной жизни, Нурмухаммедов обращается к монументализации образа, чрезмерно укрупняет фигуры, часто использует фронтальность композиции, что иногда приводит к окаменелости позы, искусственности изображения, к холодной репрезентативности портрета.

Пожалуй, самым жизненным, глубоким, человечным является портрет вице-адмирала Г.Н.Холостякова. Вице-адмирал сидит у рабочего стола в своем кабинете, повернувшись всем туловищем к зрителю. Он в парадном мундире - сверкают погоны, ордена. Ярко-красная поверхность стола усиливает настроение парадности в общей характеристике портрета. У окна стоят цветы - зеленеют листья фикусов и пальмы, извиваются стебли агавы. Разная форма и различные цветовые оттенки листьев, скатерти вносят ноты декоративности и нарядности в композицию. Светлая плоскость оконного стекла словно отграничивает, замыкает пространство, в котором находится портретируемый. На столе - старинные часы, книги, календарь, карандаши, письменный прибор, чертежные инструменты, бумага. Предметы рассказывают о человеке, характере его работы, личных склонностях.

Пытаясь уйти от помпезности, художник использует различные приемы в композиции, движение, срезы композиции, колористические эффекты. Например, в портрете адмирала флота В.А.Касатонова (его портрет отличается от многих аналогичных работ своей конкретностью в характеристике человека) художник использует декоративный контраст сине-коричневой гаммы огромного глобуса и светлого окна. В композиции портрета вице-адмирала Н.М.Кулакова белая плоскость холста по диагонали резко перерезается линией рабочего стола, что сразу же сообщает портрету внутреннее напряжение, ясно выраженное движение.

Метко схвачен интеллигентный облик адмирала флота Советского Союза И.С.Исакова, изображенного в рабочем кабинете на фоне книжной полки. Перед адмиралом раскрытый морской атлас, книги, приборы. Однако художнику не удалось избежать некоторой парадности и торжественности официального портрета. Н.Нурмухаммедов написал большое количество



портретов офицеров флота, старшин и матросов, а также ветеранов революции. На выставке художника, показанной в ЦДСА в Москве в сентябре - октябре 1967 г., было около 40 работ этой серии. Портретам свойственны многие общие черты - монументализация образа, приближенность его к зрителю, поиски наиболее эффектной композиции, выразительного силуэта, использование сильной цветовой гаммы, игра аксессуаров и предметов обстановки.

Портреты серии свидетельствуют о стремлении художника создать обобщенные образы своих современников.

В творчестве Нурмухаммедова с начала шестидесятых годов заметны активные поиски углубленного психологизма героев, внимательного изображения и душевного состояния и настроения. Лучшие работы в этом плане - это упоминавшийся портрет писателя С.Бегалина, а также портреты дважды Героя Советского Союза летчика Т.Бегельдинова и художника С.Айтбаева. По глубине психологизма этим произведениям близки полотна «Раздумье», «Негр, читающий газету» и некоторые другие.

Художника привлекает не только «самодовлеющий психологизм» в портретах, но и желание создать углубленный образ современного человека.

В 1962 г. Нурмухаммедов написал портрет балерины Капитолины Малышевой - стройной, женственной, исполненной мягкости и душевного тепла. Строгая и сдержанная цветовая гамма, деликатное живописное письмо характеризуют художника как настоящего портретиста, чувствующего и понимающего психологические особенности выбранной модели. Это произведение по глубине и простоте портретной характеристики может быть поставлено рядом с созданным несколько ранее портретом Заулихи.

И все-таки наибольшей удачи Нурмухаммедов достиг в создании мужских портретов. Портрет Т.Бегельдинова (1964) отличается теплотой и живостью индивидуальной характеристики. На серо-лиловатом отвлеченном фоне спокойно и уравновешенно расположена немного грузная фигура летчика в сером форменном пиджаке, с двумя Золотыми Звездами на груди. Белая рубашка оттеняет смуглое лицо, большеглазое, умное, сосредоточенно-спокойное, мужественное. Это лицо человека душевно собранного, внешне сдержанного и спокойного. И только напряженный взгляд черных глаз выдает характер горячий и решительный. Герой написан внимательно, подчеркнуто, завершено, что усиливается

спокойным колоритом портрета и его неброской композицией. Лишь золотые позументы на форменной фуражке, две Звезды Героя на груди вносят ноты некоторой декоративности в общее образное решение портрета.

В отличие от портрета Т.Бегельдинова, написанного тонко, тщательно, детально, портрет художника С.Айтбаева (1969) кажется экспрессивным как по цветовому решению, так и по живописной манере исполнения. В портрете С.Айтбаева отвлеченный фон, построенный на сочетании голубоватых, сиреневых, синих цветов. Резкие, крупные мазки, словно беспорядочно и торопливо наложенные, рожают ощущение душевной смятенности. На этом фоне загорелые, смугло-оранжевые руки, шея, грудь, лицо кажутся охваченными пламенем. Опущены глаза, сжаты губы, плотно сцепленные руки охватывают колени. Поза, лицо, движения - все выражает мучительную погруженность человека в неясные думы. Очень напряженный колорит всего полотна усиливает чувство душевной смятенности, а может быть, и трагичности образа.

Использование цвета как приема образной характеристики персонажа художник применяет во многих портретных работах. Например, пепельный тон, сочетание синих, серых цветов в полотне «Раздумье» усиливают ощущение внутренней «тишины», погруженности человека в глубокое сосредоточенное молчание, раздумье. Или: в портретах адмиралов сочетание сильных красных, белых, синих, золотых цветов рождает впечатление силы, мужества, собранности моделей.

И в портрете С.Айтбаева цветовой контраст (горячее по тону тело и холодный тон одежды, фона) создает дополнительную характеристику образа, усиливает убедительную материальность изображения, конкретность его существования.

Несмотря на кажущуюся беспорядочность формы, портрет Айтбаева очень сложен и целен по своей живописно-цветовой структуре. Все приемы цветового построения, живописно-пластической лепки направлены на достижение максимальной психологической напряженности образа, его острой выразительности. Именно поэтому кажется таким стремительным, нетерпеливым письмо, такими неожиданно резкими - как крик или боль - красные тени и рефлексы на лице и руках, которые вспыхивают и загораются, словно горячая кровь. И рядом с ними тем холоднее выглядят интенсивные синие, голубые, зеленые,



фиолетовые тени и белые блики на одежде, перекликаясь с неясным и зыбким, как мучительные думы, фоном портрета.

Рассматривая творчество Нурмухаммедова в хронологическом порядке, легко заметить рост мастерства художника. Это выражается прежде всего в изменении сюжетной стороны произведений. Во многих картинах последних лет («Папа идет!», «Встреча на Копакобане»), как правило, нет развернутого действия, нет подробного и разработанного сюжета, как это было в ранних произведениях («Фурманов в Верном», «Выступление М.В.Фрунзе в Самарканде в 1920 году»). Но в наиболее значительных полотнах гораздо больше образного, психологического напряжения. В этих последних полотнах проявляются упорные поиски пластических средств выражения своего собственного, личного художественного видения действительности.

Искусство Нурмухаммедова удивительно неровно. Оно отражает все особенности его творческого характера, темперамента, неуравновешенность и импульсивность эмоций. Его увлекающейся натуре свойственны напряженный темп жизни, смена впечатлений, конкретность жизненных ощущений. Нурмухаммедов много, увлеченно и быстро работает, следуя очень высокому ритму своей внутренней жизни. Он пишет большие историко-революционные, тематические полотна, сложные композиционные и групповые портреты и другие произведения, публикует статьи по истории народного искусства, составляет альбомы, печатает материалы по этнографии, археологии и истории искусств Казахстана.

Творчество Нурмухаммедова свидетельствует о его стремлении к широким обобщениям, символическим решениям образов, о поисках выразительных приемов живописи, композиции, колорита, всего живописно-пластического языка современных художников, необходимого для наиболее полной передачи многозначного мира чувств и мыслей человека. Эти поиски и стремления, эти тенденции в творчестве художника лежат в русле развития всего советского изобразительного искусства.

Нагим-Бек Нурмухаммедов находится в расцвете творческих сил, полон замыслов и желания создать значительные произведения, которые со всей глубиной раскрывали бы красоту нашей действительности.

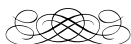
## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кучис И. Н. Нурмухаммедов. Буклет. Алма-Ата, 1958.
2. Карпов И. В мастерской художника. - «Простор», 1960, № 5. Художники Советского Казахстана. Альбом. М., «Советский художник» 1962.
3. Мамажанов М. Выдающийся художник. - «Мәдениет және тұрмыс», 1962, № 2 (на каз. яз.).
4. Изобразительное искусство Казахстана. Сб. статей. Алма-Ата, АН Казахской ССР, 1963.
5. Искусство стран и народов мира. М., «Советская Энциклопедия», 1965, т. 2. с. 361.
6. Уразова Л. Нагим-Бек Нурмухаммедов. - «Искусство», 1965, № 10 с. 34-37.
7. Чеботов Д. Вступительная статья к каталогу выставки «Н. Нурмухаммедов». М., 1965.
8. Камбаров К. Крылья таланта. - «Жұлдыз», 1966. № 2 (на каз. яз.).
9. Халаминская М. Искусство молодых. М., «Советский художник», 1967, с. 28-32.
10. Вернадский В. Вступительная статья к каталогу выставки «Нурмухаммедов Нагим-Бек». Алма-Ата, 1967.
11. Веймарн Б. Военно-морская тема в произведениях Нурмухаммедова. - «Искусство», 1968, № 2, с. 34-36.
12. Кулагин В. Художник своего времени. - «Дружба народов», 1969, № 8.
13. Камбаров К. Сын вчерашнего кочевника. - В кн.: «Облик коммуниста». Алма-Ата, изд-во «Казахстан», 1969.
14. Нурмухаммедов Н. Живопись Казахской ССР. Альбом. М., «Советский художник», 1970.
15. Нурмухаммедов Н. Искусство Казахстана. М., «Искусство», 1970.
16. Сарыкулова Г. Искусство Казахской ССР. М., «Аврора», 1972.
17. Рыбакова И. Н. Нурмухаммедов. - В сб.: «Мастера изобразительного искусства Казахстана». Алма-Ата, «Наука», 1972.
18. Нурмухаммедов Нагим-Бек. Большая Советская Энциклопедия, 1974, т. 18.
19. Рыбакова И. Н. Нурмухаммедов. Подборка открыток. М., «Советский художник», 1974.
20. Сарыкулова Г. Путь художника. - «Жұлдыз», 1974, № 2 (на каз. яз.).
21. Кумарова С. Н. Нурмухаммедов. Подборка открыток. Алма-Ата. «Жазушы», 1975.
22. Рыбакова И. О творчестве Нагим-Бека Нурмухаммедова. - «Искусство», 1977, № 5, с. 32-36.

1972 г.







Е.Вандровская

## КАНАФИЯ ТЕЛЬЖАНОВ

Современный Казахстан - одна из крупнейших союзных республик, входящих в состав СССР, - мало чем напоминает прежний Туркестанский край, еще в начале нашего века считавшийся «краем земли», известным только любознательным путешественникам и специалистам-географам. Казахский народ с полным основанием считает себя равноправным участником процесса развития мировой науки и культуры.

Но коренное изменение всего жизненного уклада не мешает казахам бережно хранить многие складывавшиеся веками обычаи. «Казах рождается на коне» - гласит народная пословица. В праздничные дни в ауле можно увидеть красочное зрелище байги - скачки, в которой состязаются лучшие наездники. Ее сменяет кок-пар<sup>1</sup> (*көкпар* – *Р.К.*) - один из самых древних видов конного спорта, игра смелых и мужественных.

Как только опустится на землю вечерняя прохлада, где-то высоко на горном пастбище взовется дымок костра и замелькает белый кимешек старушки, угощающей кумысом дорогих гостей. Кто-нибудь возьмет двухструнную домбру - «звонкую историю кочевых племен», по меткому определению известного казахского композитора и музыковеда А.Жубанова, - и рождаемая старинным народным инструментом прекрасная мелодия разнесется далеко по степи. В гармонии с величественной природой она звучит особенно значительно, вызывая в воображении образы минувших столетий. Сложное переплетение национальных традиций с проблемами сегодняшнего дня, переоценка этих традиций с точки зрения современности - одна из основных тем, волнующих писателей и художников Казахстана. В живописи эта тема получила наиболее полное и яркое отражение в произведениях народного художника Казахской ССР Канафии Тельжанова.

Канафия Темир-Булатович Тельжанов принадлежит к поколению

<sup>1</sup> Подробное объяснение см.дальше по тексту

казахских художников, родившихся и выросших уже при Советской власти. С началом самостоятельной творческой деятельности этой одаренной молодежи, получившей профессиональное образование в крупнейших художественных вузах страны, связан тот огромный качественный скачок, который пережило изобразительное искусство республики в середине 50-х годов. Именно в эти годы художники Казахстана начинают принимать самое активное участие не только во всесоюзных, но и в международных выставках. Яркое своеобразие их творчества позволило с полным основанием говорить о рождении национальной школы искусства.

В 1953 году, когда после окончания Ленинградского художественного института им. И.Е.Репина Тельжанов вернулся в Казахстан, не только прошлое, но и проблемы современной жизни казахского народа не были хоть сколько-нибудь исчерпывающе раскрыты в изобразительном искусстве.

Склонность к размышлениям, аналитическому взгляду на явления действительности сразу определила характер поисков молодого художника, тот путь, которым он пошел в своем творчестве. Он не пережил, подобно некоторым из своих современников, периода увлечения поисками своей «манеры» и внешнего национального своеобразия формы. Стараясь обобщить свои наблюдения, впечатления и чувства, он каждый раз заново искал единства сюжетного и живописно-выразительного начал. Это отнюдь не означает, что у Тельжанова нет своих излюбленных приемов. Его работы без труда узнаются по прерывистой, заостряющей силуэт фигуры линии рисунка, напряженным цветовым сочетаниям, темпераментному мазку, передающему динамику движения. И все же его занимает прежде всего задача убедительного раскрытия глубокого смысла изображаемых им жизненных явлений. На всем протяжении рассматриваемого нами двадцатипятилетнего творческого пути художник решительно ставит живописно-пластическое решение в зависимость от содержания произведения, от раскрываемой в нем ситуации или переживания. И хотя мы не найдем в работах Тельжанова принципиально нового подхода к построению картины или новой точки зрения на колорит и рисунок, - мы встретимся с тем, что проблемы сегодняшнего дня, волнующие нашего современника, получают в изображении художника конкретно-национальное звучание. И это объясняется не только спецификой сюжетов, взятых из жизни казахского народа, а проникновением в природу народного мышления, миропонимания,



взглядов на явления действительности. Именно на этой основе переплавляется художником опыт, накопленный реалистическим искусством.

В своих творческих поисках художник, естественно, не мог опираться только на непосредственные наблюдения. Неизбежно, как и всегда при разговоре о художниках молодых национальных республик, здесь встает вопрос о традициях.

Станковая картина стала развиваться в Казахстане только в результате социалистических преобразований.

Многочисленные археологические находки говорят о существовании на территории Казахстана еще в глубокой древности фигуративной живописи и скульптуры. С распространением ислама единственной формой изобразительного искусства стал декоративный орнамент. Желание выразить свои чувства, рассказать о событиях, о красоте природы и достоинствах человека в конкретных образах наталкивалось на запреты религии и укоренившиеся предрассудки. Вплоть до революции изобразительное искусство казахского народа развивалось в условиях, исключавших изображение действительности.

Красочные симфонии валяных войлочных ковров-текеметов, изысканные аппликации сырмаков<sup>1</sup>, резьба, украшающая деревянные сундучки-кебеже и другие бытовые предметы, говорят об удивительной чуткости народа к цвету, его любви к четким ритмам, но дают слишком общее представление о его жизни. Этого было недостаточно художнику, стремившемуся проследить истоки обычаев и представлений и уяснить себе их жизнестойкость для будущего.

Когда сама жизнь потребовала от изобразительного искусства активного отклика на насущные вопросы времени, казахские художники старшего поколения обратились к традициям русского реалистического искусства, но, рассказывая о жизни своего народа, они искали опоры в тех областях национальной культуры, которые были более свободны в изображении жизненных явлений, - литературе, народной поэзии и музыке. Поскольку памятники письменной литературы немногочисленны (сюда в первую очередь относятся сочинения казахских просветителей Чокана Валиханова, Абая Кунанбаева и Ибрая Алтынсарина), особое значение приобретает изучение устного народного творчества. Оно является богатейшим источником не только для современной казахской литературы и профессиональной музыки, но и для изобразительного искусства республики. До нашего времени дошли многочисленные сказания,

<sup>1</sup> Войлочный ковер, украшенный инкрустированным или нашитым сверху орнаментом

песни и кюи<sup>1</sup>, сопровождавшие народ в его сложном многовековом пути. От аула к аулу перевозили их странствующие музыканты-кюйши, многие из которых были не только исполнителями, но и поэтами и композиторами. Песни и наигрыши заменяли в жизни кочевника книги и газеты. В них обобщались события, в преданиях старины передавался жизненный опыт поколений.

Даже не имеющие словесного сопровождения наигрыши-кюю очень «изобразительны» и «повествовательны». Характерны в этом отношении наиболее популярные в казахском народе кюю Даулеткерей Шигаева (умер в 1870-х гг.) и Курмангазы Сагырбаева (1808-1874), записанные в наше время. Если первый в размеренных ритмах своих произведений как будто размышляет о красоте окружающего мира, смысле жизни и сущности явлений, то второй приблизил содержание музыки к переживаниям своих современников. Вслушайтесь в игру домбриста, исполняющего кюю Курмангазы, и вы услышите то песнь одинокого всадника, или ритм скачки удалых наездников в безбрежной степи, а то нежную лирическую мелодию внезапно заглушит призыв к борьбе.

Народные композиторы и акыны умели найти путь к сердцу народа, вовремя сказать ему нужное слово. В их произведениях отразилось то, чем жил народ, что он любил или ненавидел.

Ключ к пониманию национального характера лежит не только в содержании народной музыки и поэзии, сам их поэтический образный строй отражает специфику психического склада народа, казахской народной поэзии<sup>2</sup> несмотря на множество интонационных оттенков - от нежной лирики до героического повествования, - свойственна романтическая приподнятость слога. В ней много иносказаний, образов-метафор, образов-символов, за которыми улавливаются глубокие мысли, мечты и устремления. Переживания органично связываются с картинами природы, обычно эпическими и монументальными. Очень характерны для понимания красочного языка казахской народной поэзии отрывки из словесного сопровождения<sup>3</sup> к Уран-кюю (кюю - воззванию) Байсерке - домбриста и композитора конца прошлого столетия.

<sup>1</sup> Музыкальное произведение, наигрыш, исполняемый на народных инструментах (в Казахстане большей частью на домбре). Кюю навеяны эпическими сказаниями, событиями общественной жизни, впечатлениями природы. Программное содержание кюя, так же как и мелодия, передавалось из поколения в поколение.

<sup>2</sup> В казахском фольклоре трудно отделить поэзию от песенного творчества, так как стихи читались обыкновенно нараспев под аккомпанемент домбры.

<sup>3</sup> Словесное сопровождение иногда предшествует исполнению кюя или прерывает его. Привожу по очень ценной для понимания своеобразного строя казахской народной поэзии музыки книге А. Жубанова Струны столетий. Алма-Ата, Казгослитиздат, 1958.



«Много видел на своем веку седоголовый Ала-Тау! Если бы можно было заставить его говорить, многое он рассказал бы. Он повел бы плавную речь, уводя слушающего в глубь истории... Он непременно похвалился бы недоступностью своих вершин и непременно упомянул бы, что полчища восточных ханов, которые стремились поработить народы, населяющие предгорья Ала-Тау, не смогли преодолеть его хребты. Ведь облака и те цепляются за его вершины и замедляют свой полет... Да, он рассказал бы о выросших у его подножия героях, павших за народное дело, об акынах и певцах, о печальных и горьких временах. Если бы Ала-Тау мог рассказать... Да нет же, он не может!

Вот он разгладил тяжелые морщины туч на своем широком лбу, сверкнул изумрудом своих лесов и лугов, поднял в бездонную синеву неба свою седую голову и, гремя жемчужинами своих рек и водопадов заговорил...».

Некоторый пафос, романтическая приподнятость повествования, стремление к широким обобщениям и эпическому звучанию образа нашли отражение и в современном казахском изобразительном искусстве. В этом плане творчество художника Канафии Темира-Булатовича Тельжанова самой своей интонацией, несомненно, близко к народной традиции.

Тельжанов в соответствии с особенностями своих творческих интересов уделяет преимущественное внимание сюжетной картине. В его творчестве тесно сосуществуют камерная форма - бытовой жанр, в котором раскрываются характерные явления народной жизни и более интимные душевные переживания человека, и историческая картина как форма обобщения общественного опыта народа. Четкую грань между этими двумя формами провести так же трудно, как в народной поэзии отделить лирическое от героического. В основе исторической картины Тельжанова обычно лежит бытовой сюжет, но разрешается он художником в возвышенно-героическом плане.

Образы природы играют значительную роль во всех произведениях художника. Но как самостоятельный жанр пейзаж его не занимает. То же самое можно сказать о портрете. В мастерской Тельжанова много интересных портретных этюдов, говорящих о его способности «видеть» человека, но они написаны для картины, иными словами, подчинены образному решению темы. Попытка написать портрет как таковой обычно заканчивается созданием сюжетной картины, способной вместить емкую мысль художника.

В образах произведений Тельжанова обобщение доходит почти до символического звучания, вбирая в себя существенные черты

народной жизни, национального характера. Вместе с тем, и это является ценнейшим качеством произведений Тельжанова, в проблемах современной жизни своего народа он видит отражение общих проблем нашего времени. В своеобразии обычаев он стремится выделить подлинные ценности, резко отграничивая их от всего отсталого, обреченного на исчезновение.

Даже в работах лирического плана, в основе которых лежит обычно непосредственно наблюдаемый факт, всегда имеется обширный подтекст. Он угадывается в неприметных, на первый взгляд, деталях, часто играющих ту же роль, что иносказание в поэзии. Поэтому суть произведений Тельжанова обычно не раскрывается сразу. Чисто повосточному художник не предлагает готовых выводов, а мягко, без нравучений, направляет мысль и чувство зрителя через сложную цепь ассоциаций к постижению своего замысла.

Тельжанов не принадлежит к числу «плодовитых» художников. Он работает над своими картинами долго, добиваясь разрешения интересующей его темы в выразительном художественном образе. Когда он вспоминает эпизод, навеявший замысел того или иного произведения, трудно проследить его прямую связь с окончательным вариантом картины. Между первой мыслью и ее окончательным воплощением лежит сложная, незаметная глазу зрителя работа, в которой участвует весь творческий и жизненный опыт художника.

Начиная разговор о творчестве Тельжанова с «Жамал», написанной в 1955 году, я нарушаю хронологическую последовательность, но делаю это вполне сознательно, так как мне кажется, что именно в этой небольшой картине художник «нашел себя», то есть в данном случае свою точку зрения на действительность, а говоря шире, - свой круг тем и образов «Жамал» - это удача, к счастью для художника пришедшая к нему в самом начале творчества. В картине есть то неуловимое обаяние, которое через несколько лет сам художник оказался уже не в силах воспроизвести, когда после передачи картины Государственной Третьяковской галерее его попросили сделать повторение для музея республики. Для того, чтобы написать «Жамал», нужно было иметь открытую для впечатлений молодую душу и испытать то сложное, трудно передаваемое словами чувство светлой радости жизни, в котором смешиваются милые сердцу и, казалось бы, давно забытые впечатления детства, ощущение собственных сил и благодарное восхищение красотой родной природы.

Весной 1955 года Тельжанов вместе с товарищами поехал в урочище Кора. После долгих лет напряженных занятий, ограниченных рамками



учебной программы, художник как будто впервые столкнулся с самой жизнью. Все виделось как-то по-новому: и зеленая степь, и синеющие вдаль горы, и высокое ясное небо. В таком настроении и начал художник писать этюд с маленькой девушки - дочери чабана. Неотделимая от степных просторов, она показалась ему олицетворением всего того светлого и немного грустного, что накопилось в сердце.

Тельжанов не мог забыть этого впечатления и после возвращения в Алма-Ату. Этюд постепенно превращался в картину. Дополняя его, художник нашел выход своему поэтическому чувству, передавая испытанное им ощущение радости и красоты. Правда факта и правда художественного обобщения слились в «Жамал» воедино.

Девушка, почти ребенок, сидит на зеленой траве, освещенная солнцем, окутанная свежим степным воздухом. Это состояние осталось в картине. Вместе с тем, в ней появились также новые детали, которые ведут мысль зрителя по пути, намеченному художником. С этими деталями степь потеряла свою «идеальность». Колышек юрты слева от девушки, чуть виднеющаяся вдаль фигура чабана, котел на плоских камнях подсказывают воображению зрителя картину жизни высокогорного пастбища. Когда становится жарко, сюда, поближе к сочным кормам, следуя вековому обычаю, переселяются со своим хозяйством чабаны. Вокруг Жамал - зеленая степь. Она всюду, куда только достает глаз. Она уходит далеко-далеко, туда, где тает в полуденном мареве сиреневато-голубая гряда невысоких гор. Масштаб фигур Жамал и чабана, пасущего свое стадо вдаль, как будто «меряет» пространство, подчеркивает его необозримость. Небо лишь полосочкой видно над горами, но оно присутствует в нежных оттенках травы, в освещенном солнцем платье девушки, в бликах, смягчающих контуры ее фигуры. Жамал совершенно органично входит в пейзаж, как бы «купаются» в воздухе, в степных просторах.

Огонь костра, неяркий при солнечном свете, не нарушает прозрачной светлоты цветового решения. Его присутствие в картине еще больше усиливает связь девушки со степью. Стелющийся по траве дымок подчеркивает лирическое настроение.

Жизнь степи идет своим обычным размеренным ходом. Девушка, сидящая у очажка, - наследница многих и многих поколений. Так же, наверное, разжигали огонек в степи ее бабушка и мать. В характерной позе Жамал передана совершенно особая «степная» грация. Мир Жамал - это мир светлых надежд, мечтаний о счастье, свойственных юности. «Вечная тема» звучит здесь в ярком национальном преломлении, благодаря найденной художником органической связи



душевного состояния девушки с окружающей ее средой. Не раз эта маленькая картина, несущая в себе большие и светлые чувства, экспонировалась на выставках в Советском Союзе и за рубежом. В дни, посвященные Казахстану на Всемирной выставке в Монреале в 1967 году, «Жамал» была среди произведений, представлявших достижения изобразительного искусства республики. После «Жамал» были картины более зрелые, более сложные по образу, но это произведение по-прежнему сохраняет свое особое место в творчестве художника. Тельжанов назвал картину самым дорогим для него именем - именем своей матери. Последний раз он видел мать в 1942 году, когда вместе с другими школьниками уезжал из Ленинграда. Потом, в интернате, в глухой деревне Кировской области он узнал о ее смерти в заблокированном городе. Мать так и осталась в памяти молодой и ласковой, такой, какой она была при расставании.

Встреча с родной степью была как бы новой встречей с матерью. В памяти пробудилось то, что как будто совсем забылось, - детские годы. Маленькому Канафии было всего пять лет<sup>1</sup>, когда семья переехала в Ленинград, где учился отец. Способности и интересы мальчика определились рано, и, как только позволил возраст, он поступил в художественную школу. Кажется, что судьба будущего художника благополучно определилась с самого начала. Но вскоре они остались вдвоем с матерью, а потом началась война...

Война все перевернула, но не отняла мечту стать художником. Правда, сперва она как бы отодвинулась на задний план, но постепенно возродилась вновь и оформилась в твердое намерение - во что бы то ни стало добраться до Алма-Аты, поступить в художественное училище.

После нескольких неудачных побегов из интерната состоялся серьезный разговор с начальником местного отделения милиции. Опытный и, видимо, умный взрослый человек понял, что мальчишка все равно убежит. Не пожалел времени на беседу, поинтересовался наклонностями, мечтами и, убедившись в их серьезности, выдал пропуск.

Товарищи по интернату стали заботливо, насколько это было в то время возможно, собирать Канафию в дальнюю дорогу.

Сейчас, вспоминая прошлое, Тельжанов всегда с большой теплотой рассказывает о суровом крае, где он встретил столько хороших, чутких людей. Так в пятнадцать лет началась самостоятельная жизнь будущего художника. Добраться до Алма-Аты было нелегко. Несколько рублей, собранных ему на дорогу ребятами, хватило

<sup>1</sup> Канафия Тельжанов родился в Омске 1 мая 1927 года



ненадолго. Кругом были раненые, измученные войной люди. Он видел много тяжелого и трагического, и когда вдруг встречалось что-то светлое и радостное - это запоминалось навсегда.

Где-то около Новосибирска, при очередной пересадке, Тельжанов забрался на верхнюю полку и крепко уснул. Не проснулся и тогда, когда всех пассажиров высадили из вагона и повели на санобработку. Очнулся от ласкового прикосновения - так еще в той, довоенной жизни, мать будила по утрам. Не хотелось открывать глаза, прогонять внезапно нахлынувшую радость, надежду на невероятное. «Мальчик!» - вдруг послышался девичий голосок. На уровне полки Канафия увидел голубые глаза, - «Ну ладно, спи!»

Вот и все. Кажется, пустяк, но он запомнился и каким-то своим путем через много лет привел к «Жамал»... Тельжанова приняли на второй курс Алма-Атинского художественного училища, и с этого времени, несмотря на то, что бывало и трудно и голодно, - ведь шла война, - он с присущим ему упорством и настойчивостью твердо взялся за учебу.

Состав педагогов в училище, основанном только в 1935 году, в то время уже был неплохой. Приглашенный на преподавательскую работу известный украинский художник А.М.Черкасский развивал в своих учениках серьезное отношение к творчеству, любовь к красоте и умение находить ее вокруг себя, в самом обычном. Не меньшее значение имели для Тельжанова советы преподавателя училища Л.П. Леонтьева, незадолго перед тем закончившего Всероссийскую Академию художеств. Полученные от него навыки развили врожденные способности юноши к композиции. В училище Тельжанов уже мечтает об Академии художеств. В 1946 году он делает первую попытку поступить на живописный факультет, но не проходит по конкурсу - почти все поступающие были демобилизованными бойцами Советской Армии, прошедшими тяжелую жизненную школу.

Не теряя надежды поступить на следующий год, Тельжанов вернулся в Казахстан, стал работать художником-исполнителем в Семипалатинском театре, летом 1947 года он снова едет в Ленинград. Как раз в этом году при Всероссийской Академии художеств, незадолго перед тем переименованной в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, была организована национальная студия, куда зачислялись студенты из закавказских и среднеазиатских республик. Постепенно студия, в которую был зачислен и Тельжанов слилась с основным отделением живописного факультета.

Общение с опытными педагогами П.И.Ивановским,

Н.Г.Платуновым, В.Л.Анисовичем и М.И.Авиловым развивало в молодом художнике глубокую любовь и уважение к лучшим образцам классического наследия и учило серьезному, вдумчивому подходу к творческому труду.

Уже на первых курсах Тельжанова привлекает работа над сюжетной картиной. Он увлеченно занимается композицией, и некоторые его эскизы были премированы. В 1950 году он посылает на выставку в Алма-Ату картину «На джайляу», в следующем году - «Агитаторы у чабанов». В этих произведениях художник передавал в достаточно завершенной форме те впечатления о Казахстане, которые он успевал получить во время летних каникул.

При распределении студентов по мастерским Тельжанов выбрал батальную мастерскую, которой руководил М.И.Авилов. О батальной живописи он мечтал еще в детстве. Влияние на выбор, безусловно, оказала и любовь к лошади, - еще на первом курсе он заглядывался на коней, «позировавших» студентам-баталистам в стеклянном павильоне «Литейного» двора Академии. На четвертом курсе Тельжанов начинает работать над своей первой исторической композицией, посвященной революционному движению в Казахстане. Работа завершилась дипломной картиной «Амангельды Иманов». Тельжанов возвратился в Алма-Ату в 1953 году и в течение пяти лет преподавал на старших курсах художественного училища.

Свободное время он посвящал творческой работе. Наблюдая, прислушиваясь к себе, искал свою дорогу, свой «голос».

В 1954 году на творческой базе «Сенеж» Тельжанов вместе с другими художниками писал модель - женщину, сидящую у рояля. Эта постановка натолкнула его на мысль написать картину, которую он назвал «Впервые».

Какразэто время, после критикитеории бесконфликтности, многие советские художники обратились к жанру, к повествовательному изображению явлений повседневной действительности. Общая тенденция оказала влияние и на Тельжанова.

В картине «Впервые» присутствует элемент рассказа, но художник не останавливается на сюжетной завязке. Прежде всего, он старается подчеркнуть исключительность, необычность изображаемого им явления. Тем самым он направляет мысль зрителя, заставляет его задуматься и сделать выводы общего характера. Впервые пришла на урок пения маленькая черноглазая девочка, своим видом сразу привлекая к себе внимание. Ее красно-желтое платье кажется особенно ярким на фоне белой стены, свет играет на медных бляшках,



на блестящих, украшающих шапочку с совиными перьями. Этот наряд, так красиво и естественно звучащий в степи, никак не вяжется со строгой обстановкой классной комнаты. Впечатление необычности и особой значительности происходящего усиливается смущением девочки и бесцеремонным любопытством ребят, разглядывающих ее в полуоткрытую дверь. Связь девочки с окружением ограничивается движением учительницы, старающейся приободрить свою жмущуюся к стенке ученицу.

В истолковании художника на первый взгляд незначительная «бытописательская» сценка перерастает в образ, раскрывающий общественно-значительную тему. На месте этой забавной девочки когда-то были и «казахский соловей» - народная артистка СССР Куляш Байсеитова, и ее младшая современница - народная артистка СССР Бибигуль Тулегенова и многие другие. Картина была принята на Всесоюзную художественную выставку 1954 года и получила положительные отзывы в печати. Народный художник СССР Б.В.Иогансон приветствовал в Тельжанове представителя молодой смены, берущей в свои руки знамя реалистического советского искусства.

Успешный дебют вдохновил художника. Вернулся он в Алма-Ату с горячим желанием работать. Поездка в урочище Кора помогла ему найти свой путь в искусстве. В степи он уловил какие-то веками установившиеся ритмы жизни. Степь натолкнула его на более глубокие размышления о судьбе народа, об истоках своеобразия его современного быта. То, что наметилось в картине «Впервые», определилось и углубилось в «Жамал».

В том же 1955 году был написан этюд «Бабушка и внучка» («Бабушка Амина»), который вполне можно считать законченным произведением.

В этой работе так же, как и в «Жамал», проявилась способность художника в обычном жизненном факте улавливать общечеловеческое содержание. Уже само размещение фигур - старенькой, но шустрой бабушки и маленькой черноглазой девочки, «по-старому» расположившихся на ковре - создает трогательный, полный душевного тепла образ близости, тесной дружбы между старым и малым. Гармоничный, светлый мир, в котором они живут, воспринимается и в очень мягком цветовом решении - праздничном, чистом звучании нежно-розового платья девочки и белого жауылыка старушки<sup>1</sup>.

Необычна для раннего периода творчества художника

<sup>1</sup> Высокий белый головной убор которые носят женщины северного Казахстана.

свободная манера, в которой написан этюд. Крупные мазки уверенно, красиво и как-то любовно ложатся по форме, как бы передавая наслаждение художника ее характерностью и выразительностью.

Год 1955-й был этапным в творчестве художника. Там же, в урочище Кора, зародился замысел многих его будущих произведений.

Казалось, что Тельжанов твердо встал на путь лирической жанровой картины, нашел в ней свою форму раскрытия существенных сторон современной жизни. Но его влекло к сюжетам общественно-значительным, ему хотелось охватить в своих произведениях более широкие социальные и жизненные темы, показать события, которые определили историческую судьбу народа, повлияли на формирование национального характера. Это был новый аспект уже найденной художником «главной» темы.

До Тельжанова над историческими полотнами работали многие художники Казахстана.

Народному художнику Казахской ССР А.Кастееву принадлежат несколько картин, написанных маслом и акварелью («Атака Амангельды», «Анненковщина», «Организация Красной Армии в Казахстане» и др.), но, более склонный к поэтическому изображению родной природы и повседневного мирного труда, художник в этих произведениях передает впечатления очевидца, не делая попытки к обобщению. Картины А. Риттиха, А.И.Бортникова, Б.И.Урманче и некоторых других художников показывали внешнюю сторону событий, в плане сложившихся традиционных представлений. Ставя перед собой задачу раскрыть в живописных произведениях современную жизнь Казахстана, Тельжанов, как уже говорилось выше, попытался обобщить все то, что было пережито народом на его сложном историческом пути.

В сюжетах своих картин он не выходит за рамки истории социалистического Казахстана, начиная с эпохи революционных преобразований, коренным образом изменивших жизнь народа. И, тем не менее, оригинальный, подчас неожиданный угол зрения на события, помогает ему приподнять завесу над многовековым прошлым народа. В новом узнается старое. Переосмысленное, приобретающее иную функцию, оно вместе с тем определяет своеобразие современной жизни.

Над своей первой исторической картиной Тельжанов начал работать еще в стенах института. На республиканской выставке 1952 года в Алма-Ате экспонировался, как самостоятельное произведение



под названием «Красная конница Амангельды»<sup>1</sup>, эскиз его будущей дипломной картины.

Безусловно, для глубокого раскрытия такой ответственной темы, как революционная борьба в Казахстане, у молодого художника не было еще ни опыта, ни достаточно ясного представления о течении событий. Художник ограничился изображением Иманова во главе конного отряда революционных бойцов.

В своей дипломной картине «Амангельды Иманов» (1953) Тельжанов несколько усложняет композицию. На первом плане он помещает фигуру всадника, на ходу слушающего распоряжения командира. Его напряженная поза, развевающиеся концы малахая<sup>2</sup>, рвущийся вперед горячий конь сразу вводят зрителя в тревожную атмосферу революционных событий.

По сравнению с эскизом интереснее стало цветовое решение. Если там все кажется обесцвеченным ярким солнцем, то здесь цвет стал интенсивнее, силуэты фигур на фоне песка более четкими.

Через четыре года в картине «Казахстан в 1918 году», экспонировавшейся впервые на Всесоюзной художественной выставке 1957 года, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, Тельжанов вновь возвращается к исторической теме. Между «Амангельды Имановым» и этой картиной были написаны «Впервые» и «Жамал». За четыре года было много передумано, накопился некоторый опыт, а главное - появился свой взгляд на вещи и вместе с ним совершенно иной подход к раскрытию историко-революционной темы.

Теперь художнику хотелось показать самую сущность того переворота, который совершила революция в жизни народа и своеобразный ход событий в условиях казахстанских степей.

К выполнению своего замысла Тельжанов подошел с необычайной ответственностью, следуя в методе работы классическим примерам из истории реалистического искусства. Картине предшествовал большой этап сбора материала, затем последовала работа над эскизами, картоном, было написано много этюдов. Художник изучал исторические и литературные источники, народные песни. Беседы со стариками, участниками революционной борьбы, заменяли ему личные впечатления, дополняли постепенно складывавшуюся в воображении картину происходившего в те годы в Казахстане.

<sup>1</sup> Амангельды Иманов (1873-1919) руководил восстанием 1916-1917 годов в Тургайской области, затем был активным участником борьбы за установление Советской власти в Казахстане

<sup>2</sup> Мужская шапка подбитая лисьим мехом

Сюжетную завязку для воплощения своей мысли художник ищет в характерном для того времени эпизоде: он изображает население степного аула, встречающее первый революционный отряд. Этот сюжет давал возможность показать то, что представлялось художнику главным для раскрытия темы, - отношение к революции различных слоев населения.

Первый эскиз изображал отряд, проходящий между рядами расступившейся перед ним толпы. Красновато-охристая гамма, определявшая цветовое решение эскиза, создавала настроение драматического напряжения. Не удовлетворенный таким решением художник продолжал поиски. Если последовательно проследить этапы работы, то нетрудно уяснить себе, как постепенно его мысль воплощалась в изображении.

Во втором эскизе он приходит к диагональному построению композиции: толпа встречающих теперь выдвинута на первый план в правой части картины, а отряд изображен лишь показавшимся вдали. Слева образовалось открытое пространство, дающее представление о безлюдии, об оторванности населения аула от всего мира. Но толпа была все же слишком большой, а характеристики отдельных персонажей - поверхностными. В картоне, который последовал за эскизами, Тельжанов достигает уже вполне ясного и убедительного выражения своей мысли. Придерживаясь найденного им в эскизе расположения людских масс, он уменьшает толпу и еще больше приближает ее к краю картины. Это создает впечатление, что основная часть встречающих находится за пределами полотна.

Четко охарактеризовано только несколько фигур, но этого достаточно для понимания происходящего. Тельжанова привлекают не столько индивидуальные черты, сколько социальный смысл каждого образа, раскрываемый и во внешнем рисунке и, главным образом, в определенной реакции на происходящее.

Для отдельных фигур Тельжанов делает этюды. В них уже полностью найдены позы, движения, выражения лиц, соответствующие общему замыслу. Первая фигура, которую мы видим, - это упавшая на колени старушка, охваченная священным страхом. Около нее стоит, задумчиво глядя на приближающийся отряд, казах в небогатой одежде.

Открытую враждебность выражает фигура отвернувшегося муллы. В его сложенных за спиной руках - плетка - деталь, оправданная присутствием собаки, но красноречивая сама по себе и введенная художником явно для более четкой характеристики. Недоброжелательство можно прочесть и в лице стоящего за ним





человека в богатом лисьем малахае. Видна только часть лица, но выражение его не вызывает сомнений в его симпатиях и антипатиях.

Художник старательно добивался естественности и выразительности жестов и движений и, вместе с тем, их характерности. В расстановке фигур также ясно читаются определенный смысл, логика.

Люди, находящиеся за этой основной группой, смотрятся сплошной массой. Но именно здесь зарождается движение навстречу отряду.

На этом встречном движении, еще не ясном в правой части картины и уверенном, активном в фигурах красных кавалеристов, и строится образ. Связующим звеном между ними является фигура стремительно отделившейся от толпы девушки. Ее порыв находит поддержку в движении еще нескольких фигур, подавшихся вперед навстречу трепещущему на ветру красному знамени. Вместе с ними двинулась было вперед и девушка в богатом розовом платье, но остановилась, потупившись, возможно, испугавшись окрика муллы или бая.

Большое значение имеет характеристика групп в целом: отряд выступает, как единая монолитная масса, а в группе встречающих чувствуется разобщенность, подчеркнутая и разным направлением движений и пестротой одежды.

Выразительные детали - низкие саманные домики вдали, колодец с журавлем, верблюд, на горбу которого, как в гнезде, примостился ребенок, - раскрывают специфику полукочевой, полуоседлой жизни.

Пейзаж выжженной солнцем степи с редкими, торчащими из глинистой земли пучками высохшей травы, способствует обобщенному звучанию картины. Он не имеет четкого адреса, не конкретен, как и само событие, - такие степи, носившие название «голодных», простирались на тысячи километров.

Если в этом произведении, стремясь к четкости выражения своей мысли, художник преимущественное внимание уделил «режиссуре», инсценировке события, то в картине «На земле дедов», написанной в 1958 году, повествовательное начало уже отходит на задний план. Рассказ как бы вынесен за рамки картины, изображающей лишь кульминационный момент. В этом произведении своеобразно решается «целинная тема», в конце 50-х годов вдохновлявшая многих советских художников. Особенно много произведений, естественно, было создано на родине целины, в Казахстане. Но большинство художников, как правило, не шли дальше изображения вспаханной степи или экзотики палаточной жизни. Характерной особенностью Тельжанова является то, что при всем своем интересе к современности, он никогда не следует первому впечатлению, не

стремится к восторженному репортажу, а берется за кисть только тогда, когда ему раскроется вся глубина происходящих событий. Его картина несколько запоздала по сравнению с произведениями других художников, но, пожалуй, только в ней и было раскрыто поистине революционное значение, которое имело освоение целинных земель для судьбы казахского народа.

Обеспечивая дальнейшее экономическое и культурное развитие республики, оно, вместе с тем, вторгалось в привычный, веками складывавшийся жизненный уклад. Сложный процесс внутренней перестройки, конфликт, запрятанный глубоко, в сложной психологии человека, и задумал показать Тельжанов в своей картине. Уже остановившись на определенном сюжете, художник в процессе работы уточняет и углубляет свои выводы. На этот раз он не делал ни эскизов, ни картонов. Однако существует незаконченный вариант картины, который позволяет судить, как постепенно определился комплекс изобразительных средств, способных выразить всю глубину затронутой художником проблемы. В этом варианте изображен одинокий всадник, обзирающий с невысокого холма простирающиеся перед ним вспаханные поля. При такой трактовке сюжета он оказывался как бы оторванным, отгороженным от всего происходящего там, внизу. Лунный свет придавал его размышлениям оттенок лирической грусти, никак не исчерпывающий того смысла, который художник хотел вложить в свое произведение. В окончательном варианте структура образа картины стала более четкой. В композиционном построении художник приходит к очень строгому, лаконичному решению, усиливая в нем песенное, эпическое начало.

Широта степных просторов подчеркнута форматом вытянутого по горизонтали холста. Четкая линия горизонта, повторяемая на первом плане полосой вспаханной земли, сообщает фигуре всадника устойчивость и приносит в картину настроение величественного спокойствия. На этот раз художник изображает своего героя почти в центре картины, у самого края вспаханной межи. Он стоит на границе степи, в которой родился и вырос, на пороге того нового, что властно входит в его жизнь. Его фигура на фоне светлого предрассветного неба вызывает ассоциацию с монументом, отлитым из бронзы. Человек гордо возвышается над степью, как полновластный хозяин ее просторов, унаследованных им от дедов и прадедов.

Глубина содержания произведения раскрывается в органической связи человека с его родной степной стихией, связи, которой художнику удалось добиться и в композиции и в цветовом решении



картины. Ковыль как будто обнимает ноги коня, тоже жителя степей, недоверчиво приносивающегося к незнакомому запаху вспаханной земли. Загорелое лицо всадника, его рыжеватый камзол, кажется, вобрала в себя оттенки суровой природы его родины. Она дала ему и величественную осанку и сдержанность в выражении чувств.

В казахских песнях всадник, встречающий в степи восход солнца, является как бы символом глубокого раздумья перед важным решением В предутренней тишине, когда ветерок чуть колышет ковыль, он вспоминает все прожитое и пережитое.

В холодных оттенках земли и неба, ещетолько начинающего светлеть над горизонтом, Тельжанов старается передать это особенное состояние природы, как бы притихшей в ожидании рассвета. Первые слабые еще лучи солнца вместе с рождением нового дня как бы возвещают новую жизнь необъятной казахской земли и предрешают исход размышлений человека. Суровое лицо всадника говорит о том, что он нелегко принимает решение. В душе его происходит борьба, но от сомнений он постепенно переходит к уверенности. Перед ним лежат неровные маслянистые бугры вспаханной земли, и он убежден в правоте нового прежде всего самим видом этих, веками лежавших под спудом богатств его родины. Сложный психологический конфликт разрешается в величественном жесте его руки, протянутой к земле. Так же, как выражение лица и напряженная поза всадника, он говорит о многом: о трудности расставания с привычным, с детства знакомым, и о гордости человека, почувствовавшего себя способным подчинить своей воле стихию. С грустью прощаясь сродной степью, он приветствует ее будущее. Подчеркнутая патетика жеста протянутой руки всадника оправдана его символическим значением.

В цветовом решении картины «На земле дедов» Тельжанов исходит уже не столько из закономерностей зримого мира, сколько из содержания образа. Оно создает определенное настроение, подчеркивает связь человека со средой. Сама фактура живописи, которой до сих пор художник не уделял особенного внимания, играет в картине большую роль. Темпераментный, как бы «рубленный» мазок в изображении всадника и ковыля вступает в борьбу с более уверенными и плавными ударами кисти, лепящими пласты вспаханной земли. Легко и гладко написано светлое небо, звучащее поэтому особенно спокойно и умиротворяюще.

Сложное душевное переживание, раскрытое в произведении, спасает его от превращения в рассудочную схему, выражающую определенную концепцию. Жизненную убедительность сообщают

ему и бытовые детали, очень тактично введенные в картину. Так, теплую лирическую нотку вносит присутствие в картине маленького рыженького жеребенка. Он почти теряется в высокой траве, жмется, ластится к матери, не замечая ее тревоги. Дымок поезда, проходящего вдаль, еле заметные очертания железнодорожного моста сразу переносят зрителя из прошлого, которым веет от ковыльной степи, в современность. В этом монументально-эпическом произведении художник не только дает глубоко оригинальное освещение темы, но и раскрывает подлинно историческое значение освоения целины.

Картина «На земле дедов» открывает новую черту в творчестве художника - стремление к героико-эпическим образам символического характера. На выставке изобразительного искусства Казахской ССР во время декады республики в Москве в 1958 году это произведение Тельжанова занимало одно из центральных мест. Такое место среди достижений искусства республики оно занимает и по сей день.

В следующей картине Тельжанова—«Кок-пар» (1960) – художественная идея тоже совсем не так однолинейна, как может показаться на первый взгляд. По сюжету это полотно, казалось бы, следовало отнести к бытовому жанру, но по трактовке, по глубине раскрываемой проблемы «Кок-пар» можно бесспорно назвать исторической картиной.

В национальных играх отчетливо читаются черты характера народа и его многовековая история. Так и в народном конном спорте казахов проявляются ловкость, удаль, темперамент, стойкость и упорство в борьбе, - качества, уважавшиеся в старину и сохранившие свою ценность и в наше время. Но в некоторых играх, в частности, в таких как кок-пар, проглядывает, вместе с тем, жестокость нравов прошлого. Согласно ее правилам, состязающиеся собираются на открытом месте вокруг лежащей на земле туши козла и после схватки, когда одному из них удалось овладеть ею, не разбирая дороги, мчатся к финишу, вырывая добычу друг у друга. Игра заканчивается тем, что победитель кидает тушу в заранее намеченный двор, где затем происходит той - угощение всех участников игры.

Теперь азарт значительно поутих, но в старину кок-пар не обходилась без кровопролития и даже людских жертв. Побеждал самый смелый джигит, да и то, если под ним была сильная лошадь. Рассказывают, что старики, лишенные возможности участвовать в игре, увлекаясь до самозабвения, кричали: «Пока не появилась кровь, это еще не игра!».

Тельжанов не сразу пришел к решению, выражавшему его мысли.



Картине предшествовал эскиз, изображающий борьбу всадников за козла. Отдельные фигуры еще не определились, художник ищет динамики в композиции, цветовом решении. Широкая размашистая манера, в которой выполнен эскиз, хорошо передает настроение, увлеченность участников игры. В картине художник показывает завершающий и, вместе с тем, кульминационный момент скачки, когда победитель, овладев добычей и, огрев нагайкой коня старавшегося помешать ему противника, с восторженным криком прорывается вперед. В облаках сизой пыли мелькают копыта лошадей, их лоснящиеся от пота бока, разгоряченные лица наездников. В том, с каким увлечением изображает Тельжанов стремительно несущихся по степи коней, есть что-то очень национальное, передающее тот азарт, который, видимо, сохранился в крови художника от его предков.

Быстры как звездопад, и горячи.

Глаза - как полыхающие маки.

Вы - гордость и надежда всей степи,

Вы - крылья моих предков, аргмаки.

Летите вы, как молния в степи,

И птице не угнаться за джигитом,

И эхо откликается вдали,

Когда о землю гулко бьют копыта...

*Из стихов У.Кулысбаева «Аргмаки»*

Тельжанов великолепно справился с изображением разгоряченных коней, скачущих из последних сил. Разно направленное их движение не только определяет в картине глубину, но как бы продолжает пространство из картины к зрителю, захватывая и его азартом игры. Широкий, свободный, но четко выявляющий форму мазок активен, помогает передать стремительное движение. Если в картине «На земле дедов» формула композиционного решения - статика, то здесь - вихревое движение, передачей которого и достигается эмоциональный эффект картины. В ритме скачки как будто слышится напряженная мелодия кюя. Но так же, как и в кюе, явление раскрывается не только в романтическом, но и в определенном философском плане.

Как уже говорилось выше, Тельжанов в своих произведениях облекает в пластическую форму результат размышлений, оставляя для зрителя вехи, намечающие цепь ассоциаций, по которой он может прийти к определенному заключению.

Кони несутся прямо на зрителя. У левого края картины - криво торчащий из травы каменный идол. Он как бы говорит о том, из

каких глубинных недр истории идет игра. Разрабатывая момент движения, Тельжанов вместе с тем фиксирует внимание зрителя на скачущих впереди четырех всадниках. Эта группа четко организована в соответствии с замыслом художника. В центре, на взмыленном коне, - герой состязания. Гротескность его облика сразу бросается в глаза. Экзотическая красная рубаха, бритая голова, грубые черты лица, могучие, в восторге поднятые вверх руки вызывают в памяти эпические образы далекого прошлого. Он - выходец из этого далекого прошлого, жестокого, разбойного, он сохранил в себе древний дух степи, он - такой же символ, как и каменный идол, который отмечает финиш скачки. Художник как будто любит колоритной фигурой богатыря, его искренним азартом, но не скрывает его дикости и грубости в проявлении чувств. Красный цвет рубашки звучит победно, но вместе с тем, по контрасту с окружением, обособленно и резко.

Туша козла перекинута через его седло, исход состязания уже ясен, и все же из-за спины увлеченного своим торжеством всадника жадно тянется к добыче рука противника. Азарт и ярость этих двоих, скачущих в центре группы, вызывают веселый смех молодых наездников: для них кок-пар имеет уже чисто спортивный интерес. Такое сопоставление различного отношения к игре дает возможность осознать, какая огромная дистанция пройдена народом в его развитии.

Как и в предыдущей картине, Тельжанов использует для большей пластической выразительности очень динамичный силуэт. Характерные фигуры всадников четко выделяются на фоне неба.

Цветовое решение «Кок-пар» построено на контрасте пятен, подчиняющихся определенному ритму, ритму скачки. Белая морда коня и красная рубаха всадника-победителя сразу выдвигают его вперед. Этому основному пятну подчинены все остальные. Красное вспыхивает опять справа - в цвете головной повязки другого джигита, слева - в цветах мака в темной траве. Оно как бы мечется по картине, передавая атмосферу горячего возбуждения. В картине все построено на контрастах: спокойной линии горизонта - стремительному движению коней, успокаивающейся после знойного дня природы - разгоряченности всадников, переживаний старого поколения - переживаниям молодежи.

Картину Тельжанова «Наказ Ильича» (1962) можно назвать заглавной для всего его творчества. Каждый советский художник мечтает создать «своего» Ленина. Но картин «на ленинскую тему» создано так много, что трудно уйти от подражания какому-то запечатлевшемуся в памяти образу.



Тельжанова от подражательного решения оградила его привязанность к родной почве. Образ Ленина для него неразрывно связан с судьбой казахского народа. Ленинские идеи дали его народу свободу, новое содержание жизни. Художнику удалось найти оригинальное изобразительное воплощение этой концепции. На картине Тельжанова рядом с Лениным изображен один из руководителей революционного движения в Казахстане - Джангильдин<sup>1</sup>. В пластическом решении акцентируется символическое значение этой встречи. Фигуры устойчивы, монументальны и вплотную приближены к зрителю. Напряженно устремленные вперед взгляды создают впечатление, что Ленин и Джангильдин стоят перед картой, находящейся где-то за пределами картины. Идет разговор о судьбе народов Азии.

В характеристике Ленина подчеркнута живая активная мысль. Это мудрый советчик, руководитель, внимательный и чуткий. Его жест очень экспрессивен, кажется, что Владимир Ильич зовет за собой увлеченно слушающего его наказы красного командира Джангильдина. Этот жест, подхватываемый всем линейным строем картины, как бы передает полет ленинской мысли. Художник взял несколько необычную точку зрения снизу. Благодаря этому фигуры беседующих смотрятся на фоне белого потолка, переходящего на половине высоты картины в красную стену. В очертаниях силуэтов находит пластическое выражение сплоченность, единство устремлений. Скупые детали - лежащие на ленинском столе книги, буденовка с красной звездой - рассчитаны на ассоциации зрителя, воспринимающего через них обстановку революционных лет.

Цветовое решение картины соответствует конструктивной четкости композиции. Контраст белого, красного и черного, лишь слегка смягченный темно-зеленым цветом гимнастерки Джангильдина, звучит повышено остро. На примере этого полотна мы еще раз убеждаемся в том, что точность, выверенность всех элементов живописно-пластического решения при общей приподнятости художественного строя являются характерными чертами исторических картин Тельжанова.

Работая над историческими полотнами, Тельжанов все время возвращается к бытовому жанру. Жанровые картины его очень разнообразны как по содержанию, так и по характеру образов, но их объединяет отсутствие в них бытовизма, поверхностного

<sup>1</sup> Алибей Джангильдин (1884-1953) - активный участник борьбы за установление Советской власти в Казахстане, руководил созданием национальных частей Красной Армии, был членом правительства КазАССР и Казахской ССР.



отображения жизненных явлений. Видение художника настроено так, что в частном эпизоде он улавливает особенное, характерное для времени. Так же, как и в исторических картинах, он перерабатывает жизненный материал, приспособлявая его к своей концепции. И, тем не менее, в бытовом жанре он свободнее экспериментирует, более непосредственно выражает свое отношение к действительности. Поиски художника не идут по прямой линии, они сложнее, поэтому прослеживая их, наверное, более закономерно сгруппировать произведения, выполненные в разные годы, чем рассматривать их в хронологическом порядке.

К первой группе можно отнести произведения, в которых как бы развивается линия, начатая картиной «Впервые». В них обобщаются и раскрываются своеобразные черты современной жизни казахского народа. Для этих работ, наряду с повествовательностью, характерен обширный литературный подтекст.

Картина «В солнечном краю» (1960) создана на основе этюда, написанного на высокогорном джайлау. Изображена маленькая девочка, сидящая с книжкой на пороге юрты. В этом, казалось бы, заурядном явлении художник увидел яркое выражение существенных черт современной, наполняющейся совершенно иным содержанием жизни его народа. Юрта, которая раньше была центром всей жизни казаха и вполне удовлетворяла все его потребности, теперь стала тесной для маленькой девочки со смешными косичками.

Картина почти полностью повторяет этюд, только образ девочки конкретизировался. Она одета в школьную форму, на шее повязан пионерский галстук. Усилился и контраст освещения. В юрте совсем темно, а за ее пределами светит яркое солнце.

Содержание, пожалуй, раскрывалось бы слишком прямолинейно, если бы художник не ввел в картину дополнительный жанровый мотив: на освещенной лужайке за поднятой дверью юрты играют два маленьких козлика. В этом поэтическом кусочке действительности воображению зрителя раскрываются и вольное счастливое детство и богатый красками мир, который ждет за порогом юрты маленькую школьницу.

Картина «Подруги», написанная шестью годами позднее, значительно свободнее и «мастеровитее» по живописи и построению композиции. Цвет стал звучным, чистым. Но в создании образа художник идет тем же путем. Однажды из окна своей квартиры он написал этюд двух беседующих во дворе апа. Его привлекло красивое



и мягкое звучание их белых кимешек, колоритность национальных костюмов.

Но не в характере Тельжанова было бы бездумно отдаться непосредственному впечатлению. Он заметил в фигурах старых женщин какую-то скованность, делавшую их «гостями» в доме, в котором они постоянно жили. Видимо, приехав из аула к своим городским детям, они привезли с собой не только затейливые способы накручивания головных уборов, но и любовь к просторам, к зеленой травке, одним словом, к природе, в тесном общении с которой прошла почти вся их жизнь. Эти размышления нашли свое отражение в картине «Подруги». Старушки все так же стоят на асфальте двора, но размеры их фигур по сравнению с массивной каменной стеной дома стали меньше, - это усилило впечатление их скованности и одиночества. Экзотическая яркость костюмов старушек явно чужда окружающим их серым городским стенам. Ко второй группе жанровых картин художника можно отнести произведения, так сказать, чисто лирические. В них большую роль играют образы природы, приобретающие определенную эмоциональную окраску и воспринимаемые как неотъемлемая часть человеческого бытия. Содержание произведения раскрывается уже не столько в сюжете, сколько в гармонической связи состояния человека и природы. Первой в ряду таких произведений была «Жамал». В 1958 году, работая над картиной «На земле дедов» Тельжанов пишет несколько лирических произведений: «Карлыгаш» (Ласточка), «Вечер» и, наконец, «Звуки донбры».

В «Карлыгаш» художник создает поэтический образ молодости, безотчетного порыва к счастью. С крутого склона холма навстречу ветру, как будто подхваченная его крыльями, почти не касаясь ногами земли, стремительно сбегает девушка. Она протянула вперед руки, как бы желая обнять весь мир. За спиной взметнулись длинные косы, улыбающееся лицо подпито к небу, к вьющимся над головой ласточкам. Кажется, что вместе с ними ей хочется подняться над землей. Вытянутая по горизонтали композиция, свободный, как бы разлетающийся мазок, впервые появившийся у Тельжанова в этой картине, усиливают впечатление безудержного стремительного порыва.

Особенно много внимания уделил художник пейзажу. Над песчаными степными холмами опускается вечерняя прохлада, на раскаленную зноем землю ложатся холодные тени. Легкий ветерок гонит вдаль пыль, поднимаемую стадом, спускающимся с обрыва,

медленно едут за ним чабаны... Спокойствие природы подчеркивает поэтическое волнение девушки.

В картине «Вечер» смятение и взволнованность чувств девушки, прислушивающейся к пению юноши, воспринимаются не только в выражении ее лица и напряженном движении, но и в несколько таинственном и тревожном настроении позднего вечера. Неровный лунный свет преображает ее платье в какой-то сказочный наряд, загадочными кажутся силуэты животных, как будто вырастающие из высокой травы. Колдовство ночи нарушает только чересчур «бытовая» фигура пожилой женщины, сидящей со своей пряжей около юрты. Продолжая работать над увлекшей его темой, Тельжанов в том же году создает одно из лучших своих произведений «Звуки домбры». Развивая образ, уже наметившейся в «Вечере», художник жертвует своей пластической находкой - выразительным силуэтом девичьей фигуры на фоне высокого неба, он жертвует и лунным светом, создающим лирическое и, вместе с тем, тревожное настроение. Зато если «Вечер» родился под звуки лирической песни, то в «Звуках домбры» буквально слышится любовная мелодия, выражающая тревогу, смятение и необычное напряжение чувств. Она звучит в красках заката, преображающих все вокруг. Золотом загорелась высокая сухая трава, желто-розовыми стали величественные горы, закрывающие горизонт, по ярче всего, пламенем горит желтое платье девушки, спустившийся на ее плечи красный платок. Кажется, что в ее напряженно выпрямившейся фигуре мелодия нарастает до предела, а затем стремительно взлетает в розовых лучах по горным склонам к снежным вершинам. Вытянутый по вертикали формат холста как будто держит, направляет звуки.

Только слабые отголоски мелодии идут вниз, к сидящей у юрты старушке. Умиротворенно, как вечерняя прохлада после знойного дня, «звучит» ее белый головной убор, приглушенный голубыми тенями. В них все успокаивается, стихает.

Эмоциональное звучание образа достигается целиком живописно-пластическим решением картины. Художник передает форму большими плоскостями чистого цвета, еще усиливая его звучность синеватыми тенями. Резкие по контурам уплощенные фигуры органично входят в пейзаж, сливаясь с ним в общем напряженном цветовом ритме.

Полотно «Звуки домбры» выражает стремление художника к эпическому, песенному звучанию лирического образа. Новые черты, появившиеся в картине, ни в коей мере не затрагивали его уже



определившихся творческих принципов. Конструирование формы вне содержания, как уже говорилось выше, вообще не свойственно Тельжанову. Но в творчестве художника наметился перелом, четко обозначившийся в последующие годы. В этом отношении показательна его работа над картинами «Мирные огни» (1961) и «Тишина» (1964), дающая возможность проследить направление поисков художника.

Под впечатлением встреч на джайляу Тельжанов задумывает картину, посвященную демобилизованному солдату, вернувшемуся к мирной жизни. Как всегда, он «процеживает» свои непосредственные наблюдения, ищет сюжет, способный лаконично и убедительно раскрыть глубину содержания этой темы. Работа завершилась созданием картины «Мирные огни», экспонировавшейся на Всесоюзной художественной выставке 1961 года. Тельжанов изображает семью чабана, расположившуюся у костра на холме, где-то на высокогорном пастбище. Освещенные светом костра фигуры выделяются на фоне ночного неба - Тельжанов и здесь прибегает к своему излюбленному приему пластического решения. В удобной позе полулежит чабан, еще не снявший военную форму. Рядом с ним сидит его молодая жена с ребенком на руках.

Миска с кумысом на расстеленном на земле платке вносит свою «уютную» нотку в семейную идиллию. В этот ночной час, когда в воздухе разливается прохлада, когда кругом тишина, каждый погрузился в свои мечты, глядя на мерцающие внизу огоньки города. Во всей картине разлито настроение умиротворенности и покоя. Картина заслужила одобрительные отзывы и была приобретена Государственной Третьяковской галереей. Но самого художника не удовлетворило найденное им решение.

В последующие годы Тельжанов много путешествует, посещает капиталистические страны. Он привозит много интересных зарисовок, еще больше наблюдает, размышляет. Его охватывает тревога за мирную жизнь нашей страны, и сюжет, положенный в основу картины «Мирные огни», раскрывается им снова, уже в новом аспекте, в картине «Тишина».

Теперь само «настроение» события оказалось в центре внимания художника, и оно коренным образом изменилось по сравнению с мирным покоем первой картины. Тревожно зазвучало темно-синее небо, особенно синее по контрасту с оранжевыми отблесками пламени костра. Группа стала компактнее, ее силуэт на фоне неба воспринимается как единое целое. Пламя вырывает из темноты

мужественное лицо отца, выдвинувшегося вперед, как бы готового защитить жену, прижимающую к груди ребенка, завернутого в пестрое пальтишко. Распределение света создает впечатление, что сгустившаяся темнота ночи угрожает именно ему, этому ярко освещенному, сладко спящему малышу. На смену мирному спокойствию пришла тревога. Люди настороженно прислушиваются к тишине...

Художник не устраняет бытовые детали, и некоторые из них, как, например, седло, лежащее у костра, звучат почти символично. Вместе с тем, во втором варианте картины значительно выросла роль цвета как средства эмоционально-образной выразительности. В последующих своих жанровых картинах Тельжанов явно стремится к остроте и выразительности живописного решения. От сложного подтекста и тщательной разработки сюжета он переходит к более непосредственному выражению эмоций.

Картины «Охота с беркутом» (1964), «Кыз-куу» (1966) и «Совет» (1966) уже трудно описывать. Тем более не хочется толковать их содержание, так как оно раскрывается полностью в живописном образе. В «Охоте с беркутом» художник стремится передать напряженный ритм движения всадников, преследующих лисицу. Их темные силуэты на белом снегу передают азарт погони. Скачущие с разных сторон, они устремляются к ярко-рыжему пятну, как бы разрезающему снег. Над ним вьется, готовясь камнем упасть вниз, третий преследователь - беркут. Пространственность достигается не только масштабом фигур всадников, но и живописной передачей морозного воздуха, световоздушной среды. Точно найденные рефлексы смягчают резкость силуэтов всадников и парящей в воздухе птицы, как бы «погружая» их в среду, окружая плейером. Пожалуй, еще полнее выражает характер лирико-эпических, как, наверное, правильнее всего их называть, картин Тельжанова - «Кыз-куу». Так называется национальная игра, по условиям которой юноша, догнавший девушку, имеет право ее поцеловать. Если же он терпит неудачу, она резко поворачивает коня и под общий смех зрителей плеткой гонит перед собой опозорившегося джигита. Своеобразие этого обычая привлекало многих художников, но изображался он обычно в этнографическом плане.

Глубокий поэтический подтекст игры «Кыз-куу» раскрывает в своем стихотворении «Догони» О.Сулейменов.



Догони меня, джигит,  
Не жалея коня, джигит,  
Если ты влюблен и ловок,  
Конь умрет, но добежит.  
Я люблю тебя, джигит,  
Догони же,  
Поцелуй,  
Голос от стыда дрожит,  
Среди этих звонких струй,  
Меня ветер догоняет.  
На груди моей лежит,  
Обнимает, обнимает.  
Ой, зачем отстал, джигит!..

Образ, созданный Тельжановым, не менее лиричен. Горизонт почти совпадает с нижним краем картины, и всадники кажутся распластавшимися в небе, летящими в облаках. Вокруг никого и ничего, кроме их двоих - белой птицы-девушки, из всех сил натягивающей поводья, и черного беркута-юноши, неумолимо настигающего свою добычу. Мазок выходит за контуры фигур, передавая стремительность скачки, высокое напряжение чувств. Разъяренный погоней черный конь юноши, изогнув шею, уже вцепился в холку соперника.

В картине «Совет» эпически звучит очень простой мотив, увиденный художником в горах: на высоком плато, таком высоком, что снизу видны за ним лишь ледяные пики, спешили и расположились на траве несколько всадников. Медленно, как бы сталкиваясь со снежными шапками вершин, плывут по небу облака, сверкает, горит на солнце изумрудная молодая трава, мягким ковром покрывающая склон горы. Так же медленно и спокойно течет беседа людей, чувствующих себя уверенно и привычно в окружении величественной природы. В этом единстве настроения, выражающем гармонию человека со средой, при отсутствии повествовательного сюжета, заключается что-то очень значительное для понимания национального характера.

Несколько особняком в творчестве Тельжанова стоит картина «Дома» (1965). Дело даже не в том, что она лишена национального колорита, обычного для произведений художника, а в том, что содержание ее раскрывается в глубоком психологическом анализе состояния души человеческой.

Тельжанов рассказывает, что произведение родилось после

разговора с человеком, на долю которого выпали все трудности Великой Отечественной войны и, когда, казалось, все тяжелое было уже позади, вдруг очутившимся за бортом жизни. Он поведал художнику, как навсегда ему запомнился момент, о котором столько мечталось, момент возвращения домой.

Чтобы написать портрет этого человека, заслужившего теперь славу лучшего механизатора области, Тельжанов снова приехал в колхоз, откуда увез затем наскоро написанный этюд, торопясь, пока не остыло впечатление, взяться за картину.

Он ясно представил себе, как после долгого отсутствия человек перешагнул порог родного дома. В картине Тельжанов изображает своего героя именно в этот момент. Кепка на поседевшей голове, застиранная рубашка, тяжелые сапоги, тощий вещевой мешок, брошенный на пол, - достаточно красноречивые детали для правильного прочтения образа. Вся его фигура, освещенная сзади, из открытой двери, холодным серебристым светом, кажется серой, побуревшей по контрасту с теплыми оттенками бревенчатой стены дома.

Человек остановился, внезапно встретясь с прошлым: со знакомыми, им же поставленными стенами, с ходиками, наверное, всю свою жизнь провисевшими на одном месте. Это прошлое неумолимо и властно глянуло на него и с полуистлевшего плаката, который он же сам, возможно, когда-то повесил па стену. Эта деталь в картине - веха, отсчитывающая годы его отсутствия, напоминание о всем пережитом.

В знакомой комнате появилось и новое, выструганная чьими-то руками скамейка, половик, заботливо постеленный на чисто вымытый пол. Жизнь без него шла своим чередом. В минуту тяжелого раздумья голова человека втянулась в плечи, резче залегли морщины на грубоватом обветренном лице,

Образ, созданный Тельжановым, глубоко человечен. Художник сочувствует своему герою, сопереживает с ним, верит в него, в твердость его характера, не сломленного пережитым. Выражение лица героя картины очень сложно: здесь и усталость, и волнение, и чувство собственного достоинства. Даже в такой тяжелый момент во всей позе, в больших рабочих руках чувствуется огромная жизненная сила этого человека. Творческая и общественная активность Тельжанова поистине поразительна. Будучи депутатом Верховного Совета республики, членом ПК КПСС Казахстана, в течение нескольких лет председателем Союза художников





республики, секретарем Союза художников СССР, членом коллегии Министерства культуры Казахской ССР, членом комиссии по присуждению Ленинских премий и т. д., постоянно участвуя во всех художественных советах, он не перестает работать над новыми произведениями. Творчество остается для него главным. Готовясь к выставке, посвященной 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, Тельжанов снова возвращается к теме революционной борьбы в Казахстане. На этот раз, выбрав форму триптиха, он уходит от повествовательного решения и ищет лаконичного живописного образа, передающего «атмосферу» событий.

Идея триптиха зародилась в процессе работы над картиной «Искра». В этом произведении художник как бы отвечает на вопрос: с чего началось в Казахстане революционное движение. Ведь не так легко было начать борьбу при кочевом быте, при разбросанности аулов по степи. И ее начали одинокие всадники, чаще всего «смутьяны» - кюйши, которые, путешествуя от аула к аулу, рассказывали и пели о тяжелой доле бедняков, о жестокости и несправедливости властей и баев. Песни находили горячий отклик у слушателей, и нередко народ поднимался против своих угнетателей.

Благодаря кюйшам слова первых агитаторов-большевиков упали уже на подготовленную почву. Грозно забурлила степь, стали собираться вооруженные отряды, загорались первые искры революции. Вот, вкратце, то содержание, которое легло в основу созданного художником очень лаконичного образа.

Над вершинами гор сгрудились тучи, но между ними уже показались светлые полосы предрассветного неба. Над темной, изрытой оврагами долиной поднимается утренний туман. Начинается утро нового дня. Что-то новое начинается и в жизни людей, которые съехались вместе в столь ранний час. Их горсточка - не более десятка, но силуэты фигур, четкие в утреннем холодном свете, выражают решительность, готовность к действию. Первые лучи утреннего солнца освещают национальные одежды, меховые шапки джигитов. Ярким, сразу привлекающим к себе внимание пятном горит еще свернутое пока красное знамя. Это - левая часть триптиха «Начало» (1967), названная «Искра».

В правой части триптиха, получившей название «Поток», уже вся степь ошетибилась, поднялась на борьбу. До самого горизонта она заполнилась стремительно скачущими всадниками. Закатное небо

почти сплошь закрыто тяжелыми перистыми облаками, поэтому мы видим только темные силуэты, на расстоянии сливающиеся в общую массу. Напряженный ритм наступательного движения всей группы, вспыхивающие местами яркие искры красных знамен, пыль,- поднимаемая мчащимися лошадьми, создают впечатление волнами надвигающейся на зрителя дымящейся лавы.

Центральная часть триптиха - «Запевала», в противоположность панорамно решенному «Потоку», кажется случайно выхваченным из жизни кадром. Большая движущаяся масса домысливается здесь за небольшой частью конного отряда революционных бойцов. Поколенный срез фигур приближает их к зрителю, перед которым проходят различные национальные типы, определяющие «разноплеменный» состав отряда. Смысловым и композиционным центром картины является фигура запевалы, молодого казаха в буденовке, выделенная светлым пятном рубахи. Он едет размеренным шагом, откинувшись в седле. Его поза, освещенное ярким солнцем небо, трепещущее на легком ветерке красное знамя создают ощущение простора, свободы. Общее настроение как бы дает содержание песне- песне вольного, уверенного в своих силах человека. В молодом бойце воплотилась чистота и цельность людей, начинавших борьбу за лучшую долю. Эта часть триптиха была приобретена Государственной Третьяковской галереей.

К решению своего триптиха Тельжанов подошел, уже имея за плечами «Жамал», «На земле дедов», «Кок-пар» и другие произведения. Они дали ему навыки обобщения, образного раскрытия темы. Вместе с тем, как и в других работах последних лет, в триптихе явно наметился поворот к решениям, рассчитанным на более непосредственное эмоциональное воздействие. Триптих «Октябрь», созданный в 1970 году и экспонировавшийся на выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В.И.Ленина, внутренне связан с «Началом». Изображение событий укрупняется, приближается к зрителю, они раскрываются уже не общим планом, а через переживания людей. Мы видим группу встревоженно совещающихся джигитов в картине «Правда», напряженно вглядывающихся вдаль женщин и детей в полотне «Надежда». Статика боковых сторон триптиха подчеркивает бурное движение всадника в центральной части - «Свобода». Его поза создает впечатление полета. В ликующем красном цвете рубашки как бы звучит тот крик восторга, которым он выражает радость завоеванной в тяжелой борьбе свободы.



Общественность и Советское правительство высоко оценили творчество художника. В 1961 году за активную творческую работу и раскрытие в живописи важнейших тем нашей современности Тельжанову было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, в 1963 году - народного художника Казахской ССР. За серию картин «Люди труда», в которую вошли «Жамал», «На земле дедов», «Звуки домбры», «Кокпар», «Тишина» и «Совет», он был отмечен в 1967 году Республиканской премией Казахской ССР. В том же году он был избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР, удостоен медали М.Б.Грекова, а в 1971 году награжден орденом Трудового Красного Знамени.

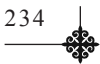
Огромные изменения произошли в Казахстане за пятьдесят лет. Известный казахский писатель Мухтар Ауэзов как-то сказал, что за свою жизнь он прошел три общественных формации: феодализм, капитализм и социализм и что между его отрочеством и зрелым возрастом лежат века. В своем быстром развитии казахская национальная культура получила возможность овладеть опытом других культур и раскрыть перед ними себя. В своем стремлении в полный голос рассказать миру о своей родине, своем народе, своеобразии его жизни мастера изобразительного искусства Казахстана используют достижения мирового реалистического искусства и традиции многовековой культуры во всем ее богатстве. Понимание традиции не как суммы обязательных приемов, а как веками складывающегося, но постоянно обновляемого временем способа поэтического мышления народа - широкая основа, которая открывает многообразные пути для творческих поисков.

Канафия Тельжанов выбрал путь сюжетной картины, не существовавшей в дореволюционном Казахстане. С годами Тельжанов все больше уходит от подробного повествования, содержание его произведений раскрывается уже не через цепь ассоциаций, не в сложном подтексте, а в самом живописно-пластическом решении. И все же основа его творчества остается прежней: поднимая конкретный мотив до символа, художник дает обобщение важнейших черт современной жизни народа, своеобразный национальный аспект общих проблем, определяющих развитие советского общества.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Е. Вандровская, И.Кучис, И. Рыбакова. Изобразительное искусство Казахстана. Вступительная статья к альбому. М., «Советский художник», 1957.
2. И.Рыбакова. Размышления у полотна. «Советский Казахстан». 1959, № 7
3. Д.Чоботов. Тельжанов К.-Т. -Сб. «По залам галереи». Алма-Ата. Изд. Казахской государственной художественной галереи, 1961.
4. Изобразительное искусство Казахстана. Сб. статей. Алма-Ата Изд. АН КазССР, 1963.
5. М.Халаминская. Искусство молодых. М., «Советский художник», 1967.
6. Е. Вандровская. К.Тельжанов. (Буклет). Алма-Ата, Изд. Казахской государственной художественной галереи, 1968.
7. В.Зименко. Советская историческая живопись. М., «Советский художник», 1970.
8. Е.Вандровская. Казахский живописец Канафия Тельжанов.- «Искусство», 1972, № 1.
9. М.Алимбаев. Размышления перед картинами. «Мәдениет және тұрмыс», 1972, № 2 (на казахском языке).

1973 г.





**И.Рыбакова**

## **ЖИВОПИСЬ**

### **Жанровая живопись**

Жанровая живопись появляется в Казахстане в 30-х годах. Ее тематика, продиктованная временем, отражала те требования, которые предъявлялись к картине во всем советском изобразительном искусстве, ту упорную борьбу за картину, которая велась передовыми советскими художниками.

Большое значение для становления живописи Казахстана имело русское советское искусство, которое, несмотря на отдаленность, художники хорошо знали благодаря передвижным выставкам.

Новые условия социально-экономической и культурной жизни рождали неисчерпаемо многообразные темы для произведений живописи, требования времени встречали активное желание и самих художников участвовать в строительстве новой жизни. В этом смысле с первых же шагов своего развития жанровая живопись Казахстана была тесно связана с отображением новых явлений общественной жизни.

К 30-м годам советская живопись уже обогатилась темами труда, спорта, нового быта, расширился круг сюжетов, широко был введен в картину пейзаж. Все это находило отражение и в творчестве казахстанских художников, хотя не всегда достаточно полное и образно убедительное, что было естественно для молодого искусства.

В Казахстане образовался маленький, но интересный коллектив художников, имеющий каждый свою творческую индивидуальность. Эта индивидуальность была тем ярче, чем своеобразнее были пути, которыми художники приходили к профессиональному творчеству. Из самой народной гущи вышли первые национальные художники - А. Кастеев, братья Х. и К. Ходжиковы, А. Исмаилов, А. Ташбаев, Б. Сарсенбаев.

Национальные художники приносили с собой в искусство традиции народного творчества, непосредственность переживания прекрасного, а также подлинную народность образов.

Интересным художником, проявившим незаурядное живописное

дарование, был Х.Ходжиков. Это был художник с обостренным чувством нового в жизни своего народа, с характерным декоративным чутьем, проявляющимся в композиционных приемах и колорите. Х.Ходжиков написал полотна, посвященные молодым индустриальным центрам республики («Чимкентский завод», «Панорама Риддера»), строительству Турксиба, перестройке кочевого быта казахов («Старое и новое»), темам сельскохозяйственного труда в молодых колхозах Казахстана (акварели «Жатва», «Молотьба»). Он создал также несколько вариантов эскизов большой исторической картины «Восстание казахов в 1916 году».

Его работы этого времени подкупают непосредственностью выраженного в них чувства. Весь эмоциональный строй произведений как Х.Ходжикова, так и других художников, направлен на утверждение тех новых общественных явлений, которые возникли в жизни народа.

Первым национальным художником, создавшим полноценные живописные произведения в истории профессионального искусства Казахстана, был А.Кастеев.

Уже в ранних работах Кастеева проявились характерные черты искусства художника - подробное, неторопливое повествование о родной природе, поэзия в изображении народных сцен. Художник отражал социалистические преобразования, менявшие облик родного края, традиционные привычки и быт казахского народа.

Первой живописной картиной Кастеева было небольшое полотно «Сенокос» (1934). Формат холста несколько вытянут по вертикали, и этим создается протяженность поля в глубину, что подчеркивается очень высоким горизонтом. Композиция характеризуется отсутствием центра и смотрится как фрагмент какой-то другой картины. Этот прием, использованный, может быть, и бессознательно, подчеркивает длительность изображаемого действия, его протяженность во времени. Позы работающих в поле людей, рисунок фигур наивны и схематичны, но все искупается прекрасно выраженным настроением радости жизни. Все залито солнцем, наполнено светом, воздухом. Художник пользуется нежной колонковой кистью. Письмо гладкое, мелкое, неторопливое и тщательное.

Затем художник пишет картины «На пастбище», «Доение кобылиц», «Колхозная молочная ферма», «На джайляу», посвящая их современному быту чабанов, их труду и отдыху. Этот принцип выбора сюжета (поэтизация каждодневности) становится во многом определяющим в творчестве художника и в дальнейшем.

В картине «Колхозная молочная ферма» (1936) художник



использует квадратный холст, что сразу же создает впечатление большой композиционной цельности. На первом плане дана основная сцена, затем идет изображение многих бытовых подробностей, рассказывающих о жизни аула, и, наконец, мягкая и нежная гряда гор вдаль замыкает композицию. Кастеев выбирает сложную точку зрения, при которой он изображает ближний план картины на уровне глаз зрителей, а дальний - сверху, что дает возможность подробно рассказать об особенностях бытовой сцены и передать глубину пространства. Этот прием создает ощущение близости происходящей сцены к зрителю, а пейзаж, наоборот, приобретает черты панорамности, широты.

Художник детально показывает весь процесс приготовления сыра: готовят сыр, раскладывают, сушат и т. д. Большую смысловую и эмоциональную роль в картине играет пейзаж. Это сочетание жанра и пейзажа станет обязательным для всего дальнейшего творчества художника.

Картина очень гармонична по цвету. В зеленой степи белеют платки женщин, светятся белые вершины далеких гор и кусочки разложенного сыра. Бело-зеленоватый колорит картины прозрачен и чист, как прохладная вода степных источников или как зеленый шелк весенних джайляу. Это целостная, спокойно-радостная картина мирной жизни народа, увиденная и исполненная с редкой безыскусственностью и простотой. У Кастеева никогда не нарушается строгий принцип следования натуре. Все его картины, как эта, так и другая - непрерывное, взволнованное изображение реальности, которую он нигде не трансформирует, не сочиняет, не преувеличивает. В этом безоглядном подчинении натуре проявляется упоение, восхищение художника чудом реальности, жизни, которая является мощным импульсом для его творчества.

Как видим, в полотнах Кастеева нет ничего преувеличенного, чрезвычайного. Все - как всегда, как вечно. И в этой любви к жизни, к каждому ее мгновению, каждому дню кроется сила и поэзия искусства художника. Все - как всегда, как вечно... Явления становятся словно непреходящими, время в них словно растянуто, и они происходят в безмятежном, нескончаемом пространстве, получая от этого своеобразную эмоциональную и эстетическую окраску.

Картина «Доеение кобылиц» (1936) интересна новым принципом композиционного решения. Она построена на горизонтальной вытянутости, что сразу же дает ощущение степного простора. На первом плане изображена бытовая сцена - доение кобылиц, а в



глубине мы видим юрты аула, идущего чабана с ведром, скачущего по тропе всадника, играющих детей и разные другие подробности жизни на джайляу.

«Сенокос», «Колхозная молочная ферма», «Доеение кобылиц», «На джайляу» - это сцены спокойного труда, размеренной и счастливой жизни, которые как бы следуют одна за другой, одна другую продолжая, они тесно сопряжены единой мыслью, единым ощущением жизни, единым настроением покоя. Старательно, спокойно рассказывает Кастеев о каждодневных занятиях. Основательно, наглядно, неторопливо художник пишет картины, как его герои делают свои будничные повседневные дела.

Все полотна, как правило, написаны мелким мазком, тщательно, неторопливо, медленно, певуче, без выделения или подчеркивания каких-либо деталей. Эта манера повествования придает его работам самобытный характер, близкий вообще народным мастерам казахского искусства - акынам, певцам, сказителям, сближает его творчество с произведениями народного эпоса и прикладного искусства, связывает незримыми нитями народное искусство с профессиональным.

Подчеркивая народный характер творчества Кастеева, исследователи часто указывают на его эпичность, на близость образов Кастеева к песенному и поэтическому устному народному творчеству. Все это так. Но эпичность Кастеева не только в ясно осязаемой фольклорности его творчества, но и в заключенном «внутри» картин «втором плане», внутреннем подтексте, говорящем о нескончаемости бытия, об извечности существования человека, о неизмеримости мгновения, протянутого, как вечность.

«Колхозный той» (1937) - большая многофигурная картина, имеет развернутый сюжет, рассказывающий о значительном событии в народной жизни. Художник передал национальный облик колхозников, их новый быт, своеобразие казахстанского пейзажа. На полотне зритель видит, как танцуют девушки, как одна группа колхозников пьет кумыс, а другая занята различными делами, как в Красной юрте читают газеты и журналы, вдали видны тракторы, автомашины, кто-то едет на велосипеде, сидят аксакалы, льется музыка. Все детали, частности написаны с одинаковым вниманием, конкретно, достоверно и наглядно, как в народном фольклоре.

Несмотря на то, что в рассказе Кастеева все детали одинаково важны, интересен выбор этих деталей, передающих тематическую заостренность: стоят машины, золотятся горы зерна, велосипед, книги. Именно эти подробности говорят о новом в быту народа



и характеризуют отношение художника к современности, к окружающему миру. В этих красноречивых подробностях новой жизни Кастеев, знавший другие времена, другой быт своего народа, всегда видит жизненно важные явления, а не просто сценку из народной жизни.

В картине «Колхозный той» художник не выделяет главного, в композиции нет центра, нет как будто единого смыслового стержня, вокруг которого строился бы выразительный сюжет картины. Но композиция и интересна прежде всего такой трактовкой пространства, в котором нет видимых границ, которая выражает широкий народный характер праздника, его радостное, ясное настроение, его полное слияние с солнечным миром степной природы.

Несмотря на явную расчлененность элементов композиции в картине, она цельна и едина, все ее компоненты взаимосвязаны, взаимообусловлены. Все персонажи живут единой внутренней жизнью. Они как бы находятся в эмоциональном поле, центр которого заключен в сущности их бытия. Художник и зритель словно растворяются в этом радостном, спокойном бытии, «входят» в его картину, живут в глубине ее, ощущают, как солнечный день завершается близкими сумерками, как на горы, степь, массовую народную сцену ложатся слабые голубые вечерние тени.

Картина «Насильственный увоз девушки» (1937) изображает сцену похищения невесты в старом казахском ауле. Ночь. На первом плане трое мужчин волокут по земле девушку. Стоят наготове оседланные лошади, готовые умчать их. И здесь художник верен себе: он спокойно рассказывает нам о трагическом событии. Колорит картины Кастеев решает на сочетании холодных синевато-голубых красок, передающих ощущение лунного света. Все персонажи написаны в резких движениях, в выразительных позах, отражающих то отчаяние, то страх, то решительность. В картине «Насильственный увоз девушки» словно воплощаются интонации народных плакальщиц (жоктау), эпических народных песен и плачей.

Картина «Купленная невеста» также посвящена бесправной доле казахской женщины до революции. По горной тропинке медленно едут всадники - старый жених, его молодая купленная невеста и сопровождающая ее женщина.

Активная роль в создании эмоционально-образного решения картины играет выразительный и достоверный горный пейзаж. Пространство сведено, по существу, к двум планам: первому и дальнему. Мягкая трактовка гор на дальнем плане создает ощущение

глубины и заменяет собой в какой-то мере градацию пространственных планов на полотне. Серовато-голубая горная гряда на дальнем плане, несколько блеклая, чуть седая, передает состояние природы в час, близкий к закату солнца. Состояние природы является основным эмоциональным ключом и в передаче настроения персонажей. Сдержанный цвет в изображении дальнего плана пейзажа является определяющим. Яркие одежды женщин и старика, попоны, украшения на лошадях «звучат» по цвету тоже сдержанно. Эта приглушенность в цветовом решении создает впечатление воздушной среды, атмосферы. Вся композиция объединена слабыми фиолетово-синими, вечерними тенями, характерными для горной местности, лежащими на горных склонах, на тропинке первого плана, на фигурах лошадей. И серо-перламутровая, нежная, таинственная и печальная, как степная дымка, прекрасно сгармонизированная гамма красок в картине производит впечатление колористической изысканности, утонченности и символизирует угнетенное состояние невесты, состояние ее отрешенности, ее скорбной участи.

Тема освобождения женщины от социального гнета, от бесправия в те годы была очень актуальна во всем советском искусстве. Ей посвящались также произведения литературы, театра, кино и музыки. Показывая бесправное положение женщины в Казахстане до революции (А.Кастеев - «Купленная невеста», «Насильственный увоз девушки»; опера Е.Брусиловского «Кыз-Жибек» и другие произведения), мастера искусств участвовали в решении важной жизненной проблемы освобождения женщины. В этом смысле каждое произведение Кастеева имеет ярко сформулированную оптимальную этическую и эстетическую оценку какого-либо события. Проблематика работ Кастеева сводится, по существу, к противопоставлению «старого» косного в жизни народа и нового, светлого, социалистического. Причем Кастеев изображает любую жанровую сцену, любую бытовую подробность с позиции позитивного отношения к окружающей советской действительности, с позиции ее утверждения.

Социальная заостренность была свойственна всем лучшим произведениям жанровой живописи 30-х годов, отражающим жизнь народа. Это было одно из важных качественных завоеваний, которое положительно сказалось на дальнейшем развитии жанровой живописи Казахстана (Г.Шегаль «Новый товарищ», «Путь открыт»; В.Бакшеев «Прежде и теперь»; Х.Ходжиков «Старое и новое», А.Кастеев «Старый и новый быт»).



Именно в 30-х годах зарождаются органичные контакты и тесные связи молодого искусства Казахстана с искусством других народов. Происходит взаимовлияние искусств, своеобразный обмен опытом; расширяется кругозор художников, тематика их произведений. Характерно в этом смысле творчество А.Риттиха. Например, произведение Риттиха «Старый и новый Казахстан» (1935) отражало новые явления в жизни казахского народа. Девушка и юноши идут в школу мимо молящегося старика. Несмотря на прямолинейное решение, картина хороша именно утверждением новых образов молодежи. В создании этой картины, несомненно, сказалось влияние произведения Б.Иогансона «Рабфак идет!» (1928), что проявилось в решении темы, сюжета, образных характеристик и даже композиции.

В эти же годы А.Риттих создал жизнерадостное полотно «Юные авиамodelисты», в котором отобразил новое, что так отчетливо звучало в народном быту. В нем много солнца, света, радостные лица ребят. Фигуры детей как бы погружены в прозрачный солнечный свет, льющийся сквозь густую листву деревьев.

К концу 30-х годов коллектив Союза художников вырос, пополнился молодыми, профессионально подготовленными художниками. Они принесли с собой профессиональное мастерство, новые темы и средства их воплощения. Первые свои полотна в эти годы написали молодые художники Л.Леонтьев, М.Лизогуб, Г.Симкин, З.Назыров и другие живописцы.

Первое полотно Л.Леонтьева «Колхозный базар» было посвящено современному Казахстану (1940). В этом произведении Леонтьев метко и остро зафиксировал специфику многолюдной пестрой толпы восточного базара, красочное богатство фруктов и овощей, а также новые явления в жизни казахского населения: общение людей разных национальностей (художник изобразил девушку-казахку в центре и русскую девушку на втором плане). Эта многофигурная композиция написана в легких тонах, она создает ощущение праздничности, что усиливается мягкой световоздушной средой, в которую погружены все фигуры, предметы, яркие одежды женщин. Цветовую композицию как бы замыкает собой розовато-белая стена на заднем плане, на которой концентрируется свет. Желтые, зеленые, розовые, синие, голубые, фиолетовые акценты придают своеобразную декоративность всей картине. Декоративное понимание живописи чувствовалось и в самой технике письма художника: некоторые части полотна были написаны тонко, обобщенно, широкими мазками, несущими много

света; кое-где живопись более пастозная, плотная, совпадающая с интенсивными цветовыми пятнами.

Новому в жизни казахов посвятила свою первую работу М.Лизогуб. Это картина «Пионерка в ауле». В юрте девочка-казашка читает книгу, ее слушают две старухи, старик и маленькая девочка. Кажется, что персонажам несколько тесно в пространстве картины, которое обладает минимальной глубиной. И только интенсивная, но мягкая светотень углубляет картину, сообщает ей необходимую для размещения фигур пространственность.

Благодаря мастерскому использованию светотени главное в композиции - человеческие лица и фигуры - воспринимается легко и ясно. Второстепенные детали, бытовые аксессуары погружены в полумрак. О них мы догадываемся по отдельным высвеченным деталям нарядных кошм, вышивок. Отблески света, вибрируя, придают фигурам, лицам жизнь, сообщают им теплоту и одухотворенность. В зависимости от световой силы загораются на полотне интенсивные зеленые, красные, синие, розовые, оранжевые, белые пятна на одежде, на красочном фоне, на различных предметах. Кое-где приглушенные, затихают одни краски, вдруг сильнее и звонче звучат другие, придают происходящей сцене значение большого события в жизни персонажей. Художественная правда и живописная убедительность картины Лизогуб не потеряли своего значения и в наши дни.

Основной темой произведений в годы Великой Отечественной войны стали патриотизм и мужество советских людей на фронтах, самоотверженный труд в тылу во имя победы.

На полотне М.Лизогуб «Подарки гвардейцам» изображена казахская семья за столом, любовно и бережно собирающая посылку на фронт. В картине много ценных качеств: красивая живопись, насыщенный цвет, мощная светотень, внимательный выбор модели, эмоциональная характеристика действующих лиц.

Полотно Лизогуб «В новой семье» как бы продолжает тему «Тыл фронту», начатую в картине «Подарки гвардейцам»: маленькая русская девочка, потерявшая во время войны родителей, нашла тепло и заботу в казахской семье. На картине изображена девочка на руках старушки. Лицо старушки, поза, то, как она держит девочку, выражают сложный комплекс человеческих чувств: грусть, ласку и материнское достоинство. Ее взгляд - это взгляд мудрого человека, знающего цену страданиям, лишениям, светлой радости.

Полотна «Подарки гвардейцам» и «В новой семье» отображают



важные психологические моменты в жизни людей, когда полнее и ярче всего раскрываются лучшие черты их характера.

Идея единства фронта и тыла лежала в основе и других жанровых полотен военных лет: «Проводы на фронт» Л.Леонтьева, «Возвращайтесь с победой» Б.Урманче, «Алма-Ата в дни войны», «Рассказ фронтовика» О.Кужеленко.

Труду казахстанцев на полях и пастбищах необъятного Казахстана посвятил А.Ритгих работы «Широка страна моя родная», «Молодежь на уборке свеклы», «Джамбул среди детей». Мирные картины труда, жизнерадостный тон, особенно в эпически приподнятом полотне «Широка страна моя родная», показывают, за что отдают свою жизнь воины на фронте.

Много композиционных полотен написал А.Черкасский («Ковровщицы», «Герой Социалистического Труда Жамал Рыскулова со своей бригадой в поле», «Ученые-геологи в Караганде»), которые, как правило, эмоционально обогащены пейзажем.

Казахстану была посвящена картина «Рассказ о прошлом». На фоне раскинувшихся пастбищ, окаймленных цепью далеких беловершинных гор, изображены две девушки, слушающие грустный рассказ старой казашки о прежней жизни.

Молодость, современность в образах девушек противопоставляется художником облику старой казашки, воплощающей старый Казахстан. Жанровая сцена изображается художником в вечернем пейзаже, который вносит в настроение женщин ноты задушевности.

Тематический диапазон в искусстве военного времени был во многом определен внешними условиями, диктовавшими художникам в большинстве случаев и темы и образы их произведений. Но именно эта связь произведений с насущными и острыми проблемами жизни, верность идеям своего времени и были самой сильной и положительной чертой всего изобразительного искусства Казахстана в годы Великой Отечественной войны.

В первое послевоенное десятилетие жанровая живопись развивалась медленно. Гораздо ярче успехи художников в эти годы были в жанре портретной живописи. Ряд поэтичных живописных полотен написал А. Кастеев, но он все больше отдает предпочтение акварельной технике. Тематами картин он, как и раньше, избирает жизнь колхозников, животноводов: «Ковровщица на джайляу», «На току», «Стадо на джайляу», «Моя Родина». Каждая картина - песня степному краю.

Всегда был очень чуток к запросам времени Л.Леонтьев. В конце

40-х годов он написал выразительные картины, посвященные труду казахстанцев: «Ночная молотба», «Казахстанские ковровщицы».

В картине «Ночная молотба» художник подробно характеризует обстановку труда (ночь, контрасты тьмы и света), действующих лиц (колхозников мужчин и женщин). Выразительное использование освещения сообщало всей сцене романтическую приподнятость. В картине эффектно сочетался цвет синего ночного неба, желтых, ярко освещенных снопов, красного и горячего, как пламя, платья девушки-учетчицы, которая является самым ярким, привлекательным, лирическим образом.

Поэтично и образно было решено художником полотно «Казахстанские ковровщицы», в котором художник создал жизнерадостные образы современных девушек-казашек. Крепкий и уверенный рисунок их фигур, звонкий, праздничный, чистый цвет усиливали впечатление пленительной молодости и радости творческого труда. В этом произведении Леонтьев сумел поэтически воссоздать обыденный момент труда казахских женщин, занятых изготовлением прекрасных ковров.

Вторая половина 50-х годов характеризовалась большим подъемом в развитии всей национальной культуры Казахстана. В изобразительном искусстве начинается с этого времени новый и значительный этап. Одна из главных проблем советского искусства - проблема создания сюжетно-тематических картин в эти годы - получает наиболее полнокровное художественное разрешение. Борьба за тематическую картину велась на протяжении всего пути развития казахского искусства, но именно этот этап в развитии жанровой картины самый значительный и многообразный, характеризующийся пристальным интересом художников к современной теме. Это связано в первую очередь с повышением мастерства художников, а также с повышением требований к самому мастерству, которое в современном понимании заключается не только в профессиональном, техническом овладении живописью, а также в широте художественного видения, в силе и смелости художественной мысли, в умении обобщать, отбирать, активно строить образный мир картины. В жанровой живописи данного периода проявляются ярче всего признаки национального своеобразия искусства, выражающиеся, прежде всего в содержании картин, основанных на подлинно глубоком изучении жизни народа, изучении традиций народного искусства, современной литературы и искусства.

Далеко не сразу художники обратились к созданию сюжетно-





тематических произведений. В середине 50-х годов наблюдалась известная робость живописцев в решении композиционных картин. На выставках 1953-1955 годов многие художники экспонировали работы этюдного и эскизного характера, не решаясь исполнять картины с развернутым сюжетом, с глубоким психологическим содержанием. Этюдный материал отражал способность художников живо и остро реагировать на окружающую действительность, во многих случаях свидетельствовал о художественном вкусе, живописном и колористическом таланте, об эмоциональности восприятия окружающего мира. Но это был еще период напряженных творческих поисков. Постепенно накапливая опыт в решении сложных композиционных произведений, живописцы упорно стремились к созданию тематических произведений.

В 1956 г. в Алма-Ате была открыта большая ретроспективная выставка «Тематическая картина в творчестве казахстанских художников», которая как бы подводила творческий итог работе художников над сюжетной картиной. В то время как в советском искусстве утвердился в тематической картине так называемый «суровый стиль», в Казахстане развитие тематической картины, вернее ее жанровый вариант, приобрело иные черты. Жанровая картина в своем подавляющем большинстве и в своих лучших проявлениях с этого времени утвердилась как лирическая картина. Именно в лиризме восприятия мира многие живописцы находили выразительные средства, чтобы взволнованно рассказать о красоте, неповторимости поэтических мгновений жизни.

В работе над жанровыми полотнами в конце 50-х годов сложились многие творческие индивидуальности. Среди них в первую очередь следует назвать К.Тельжанова.

В его творчестве ярко отражаются новые черты развития картины, стремление художников к расширению и углублению своих художественных возможностей в решении композиции, колорита произведений. Первые свои полотна («На джайляу», «Агитатор у чабанов», «После вуза в колхоз») Тельжанов посвятил теме животноводства в республике.

В первых произведениях Тельжанова чувствуется поиск наиболее близкой для себя темы, стремление выразить в искусстве темы современности и свое художественное видение.

В 1954 году Тельжанов создал произведение, интересно и глубоко раскрывшее его талант художника-жанриста - небольшую картину «Впервые». На полотне трогательно и сердечно художник изобразил

маленькую робкую девочку-казашку в ярком национальном платье, в шапочке с перьями на первом в своей жизни уроке в музыкальной школе. Картина подкупает свежестью и мягкостью переданного в ней чувства. В 1955 году в результате поездок по Казахстану художник создал произведения «Смена», «Жамал», «Бабушка Амина», как бы продолжающие лирическую тему картины «Впервые».

Наибольшей художественности и цельности Тельжанов достиг в произведении «Жамал», изображающем молодую девушку-чабана, сидящую в степи у костра, на котором готовится ужин. На бескрайнюю степь опускается вечерняя тень, в последних лучах заходящего солнца особенно ярко загораются зеленые степные пространства. Вдали пасется скот, кругом мир и тишина. Жамал, обхватив колени, задумчиво и мечтательно смотрит на пылающий костер. Полотно «Жамал» заставляет почувствовать и полюбить тихий час в степи, когда на землю ложатся сумерки, вспомнить о чем-то сокровенном, помечтать.

От картины «Жамал» веет легкой грустью раздумья, но светлый, изящный колорит картины, построенный на сочетании бледного изумрудно-зеленого цвета травы, светло-сиреневого платья и голубоватого неба, создает в целом мажорное впечатление. Этому способствует также и легкая, тонкая живопись. Картина «Жамал» была написана Тельжановым как этюд с натуры. От этого в ней сохранены впечатления живописной свежести и непосредственности первого чувства художника, столь редко сберегаемые в процессе работы над картиной.

С годами для своих произведений художник выбирает более актуальные темы и более сложные сюжеты. Он создает картины разных жанров, в которых ставит различные задачи идейно-образного, пластического решения. Именно выбор тематики и характер образного решения полотен определяют основное значение, основной эмоциональный принцип и национальную специфику творчества Тельжанова.

В 1958 г. Тельжанов создал новые произведения на современную тему: «На земле дедов», «Под звуки домбры», «Ласточка». Картины «Ласточка» и «Под звуки домбры» были посвящены художником современной казахской молодежи и, по существу, продолжали интимное и лирическое направление картины «Жамал».

В картине «Под звуки домбры» Тельжанов изобразил поющую девушку и юношу, играющего на домбре. Колорит картины решался на новом для художника сочетании звонких и чистых желтых, крас-



ных, зеленых, лимонных, фиолетовых тонов. Радостные и солнечные тона красок выражали светлое эмоциональное состояние персонажей, а живопись полотна, динамичная, уверенная, свободная, - ощущение их внутренней напряженности и душевного подъема. В этом произведении Тельжанова чувствуется стремление к обогащению декоративной стороны живописи, характерное для всего советского искусства этого времени. У Тельжанова эта декоративная тенденция ярче всего проявилась в цветовом решении.

В 1960 г. Тельжанов написал небольшое полотно «В солнечном краю», посвятив его детворе Советского Казахстана. И здесь, как и в других произведениях, Тельжанов показал незаурядное мастерство жанриста. Решающим средством выражения главной темы, идеи и содержания произведения является сюжет. Именно в сюжете Тельжанов находит поэзию произведения. В использовании многочисленных метких, очень жизненных подробностей художник проявляет большой такт, стараясь выделить главное, острое, характерное.

Тельжанов как бы открыл в развитии живописи республики новый этап художественного освоения действительности. Впервые в живописи республики появились взволнованные сердечные рассказы о буднях. В работах художника обнаруживаются особенности его творческой индивидуальности, своеобразие его художественного видения. В картинах «Мирные огни», «Чабаны», «Тишина» поэтически воссоздана повседневная жизнь аула. Но не это в них главное. Картины написаны ради тех интимных моментов в жизни людей, когда незначительные события - чтение книги, тишина у ночного костра - становятся значительными, запоминающимися, наполняющими человека покоем и счастьем.

В 60-х годах художник пишет большие по размерам полотна с эпически-монументальным, даже несколько символическим содержанием: «На земле дедов», «Кокпар» и другие.

Художник стремится к широкой обобщенности живописи, цвета, композиции. Остро чувствуя актуальность и жизненность содержания, он обращается к поискам новых художественных средств и приемов для выражения идеи, к использованию метафор, обобщений, раздвигающих рамки станковой картины, ее содержания, меняющих и расширяющих ее роль в общем развитии живописи Казахстана.

На полотне «На земле дедов» изображен всадник-казах на сильной и могучей лошади среди распаханной целины. Высокое небо окрашено в блекло-розовый цвет большим горячим диском заходящего

солнца. В глубине, на горизонте, идет железнодорожный состав. Широкий пейзаж и образ человека среди покоренной им природы носят обобщенно-эпический, почти сказочный характер. Свободное письмо художника, ясная композиция, отсутствие второстепенных деталей, обобщенность образов человека и природы придают картине оптимистическое звучание.

Картины «Кокпар», «Кыз-куу», «Скачки», «Охота с беркутом» - это восторженная песнь радости бытия. Художник использует по-новому сюжет, вводит пейзаж, усиливающий ощущение стихийной силы персонажей, находит во всех элементах композиции большие возможности пластической выразительности, что сближает творчество художника с творчеством народных певцов-сказителей, акынов, увлекательно завораживающих подробностями, чтобы создать широкую картину жизни. Панорамность пейзажа, экспрессивная композиция, выражающая напряженное движение, а также особая, торжественная гармония ярких, праздничных красок - все это создает ощущение эпичности, фольклорности. Образы картин традиционно-национальны и в то же время глубоко современные, они словно воплощают собой конкретную связь времен, единство прошлого и настоящего.

Одна из самых специфических, самых своеобразных тем в казахском изобразительном искусстве, которая чаще всего используется в создании сюжетно-тематических картин, - это изображение жизни чабанов. Она наиболее полно отражает быт казахов. Эта тема так же традиционна для Казахстана, как тема хлопководства для Узбекистана или тема рыбаков для Эстонии. И не случайно над ней работает большинство казахских художников старшего и молодого поколения. Все художники решают ее в зависимости от своих индивидуальных склонностей, творческого мироощущения.

Глубоким и выразительным произведением, в котором тепло и сердечно запечатлен один из эпизодов жизни чабанов на далеких джайляу, стала лирическая картина «В родном ауле» (1957) К. Шаяхметова. В родной аул приехали в гости двое юношей-студентов. Широкая степь, тающая вдали цепь гор - все залито мягким серебристым вечерним светом. У юрты собралась группа людей. Беседуют, пьют кумыс. В природе и душе людей царят покой и гармония. Прелесть картины не в сложности сюжета, простого и безыскусственного, а в лиричности настроения всех персонажей и состояния природы. Вглядываясь в позы, жесты, облик собравшихся, замечаешь, каким своеобразием наделен



каждый персонаж: пожилой чабан, юноши, одетые в городской костюм, застенчивые и робкие девушки. Особенно очаровательна казашка, разливающая кумыс.

Яркие красные, зеленые, розовые, синие, желтые пятна одежды юношей и девушек ритмически организуют композицию картины, фиксируют внимание зрителя на лицах персонажей и подчеркивают своим контрастом мягкость и задумчивость пейзажного образа. Пейзаж в этой картине не фон, не дополнение. Природа здесь так же важна, как изображенные люди. В их единстве, в их внутренней и внешней гармонии заключаются поэтический смысл и жизненность образов картины.

Не менее интересно полотно К. Шаяхметова «На той чабанов» (1961), изображающее торжественно-праздничное шествие многочисленной семьи чабана, едущей по широкой долине на колхозный праздник.

Широкое введение пейзажа в композицию, изображение человека в гармоническом единстве, слиянии с природой являются вообще очень важной и характерной чертой всего советского искусства этого периода и живописи республики в частности. Пейзаж и раньше активно использовался художниками в решении полотен, но именно теперь он приобрел в картинах большое художественное и смысловое значение. Во всех наиболее интересных произведениях этих лет пейзаж использован как могучее средство поэтизации в решении художественного образа картины. В тесном переплетении жанров бытовой картины и пейзажа, характерном для творчества многих живописцев, заключается своеобразие их искусства. Такое многозначное использование пейзажа в картине расширяет границы и задачи жанровой живописи, позволяет отобразить очень сокровенные, неизменные и сложные представления народа о родной природе, о ее роли в повседневной жизни человека.

В этом плане очень интересно творчество М. Кенбаева. Во всех его произведениях сюжет и действие разворачиваются на фоне цветущих или снежных гор, в зеленых степях, на высокогорных джайляу или в песчаных пустынях необъятного Казахстана.

Пейзаж у Кенбаева не только указывает на место действия, он усиливает основную настроенность произведения, придает ему национальное своеобразие. Глубина пейзажа, его пространственность хорошо сочетаются с характером персонажей, с их масштабностью, отчего значение человека в природе получает выразительное истолкование. В зависимости от выбора точки зрения, направления

основных осей линейной композиции у зрителя рождается ощущение спокойного ритма, покоя или стремительного движения.

Выбор Кенбаевым темы произведений сообщает им актуальную и национальную окрашенность, что еще более усиливается другой особенностью его искусства - неустойчивой и неизменной жизнерадостностью, которой пронизаны его произведения.

В произведении «Песня чабана», написанном в серебристо-серой цветовой гамме, изображены бескрайняя степь на рассвете, отара овец и чабан на лошади на первом плане. Через обыденную и несложную повседневную картину художник показывает поэзию жизни чабана.

Эмоциональная углубленность в решении образа человека, пейзажа, цветовая убедительность полотна в целом, выбор темы и сюжета, отражающих традиционные и важные стороны народной жизни, ставят полотно «Песня чабана» в ряд лучших жанровых картин казахской живописи.

На полотне «Беседа» (1957) изображена просыпающаяся под первыми розовыми лучами солнца степь, вдали вырисовывается еще синяя в предутренней мгле цепь гор. По степи, тихо беседуя, едут два старика. Спокойный, теплый розовато-серый колорит, уравновешенная композиция - все создает впечатление покоя, тишины и счастья.

Другим по настроению является большое полотно художника «Ловля лошадей» (1957). Мы видим весеннюю цветущую степь, далекую горную цепь, озаренную багряными отблесками заходящего солнца. По степи мчатся всадники в ярких одеждах, стараясь поймать горячую белую лошадь. Динамичная композиция, напряженные яркие цветовые пятна создают праздничное, приподнятое настроение и убедительно передают бешеный бег коней, сильную волю и ловкость покоряющих их людей. В этом произведении Кенбаева жизнерадостное чувство, присущее и другим его работам, усиливается насыщенным, предельно напряженным колоритом, очень энергичным живописным письмом, свободным и широким.

Линейная композиция построена несколько диагонально (из верхнего левого угла холста в нижний правый). Это направление движения как бы пересекает линию гор и сообщает всей картине динамичность. Движение завершается и достигает своей кульминации в седоке, одетом в яркую красную рубашку, цвет которой является самым выразительным пятном в картине. Цветовая доминанта, заключенная в одежде седока, получает наиболее глубокое звучание благодаря полной гармонии цветовой и линейной композиции.

В картине «Кошмоделание» Кенбаев рассказывает о труде казахских



ковровщиц на высокогорном джайляу. На фоне белоснежных гор группа женщин в ярких цветных и белых платьях делают нарядную орнаментальную кошму. Монументальный образ природы подчеркивает трогательность женских фигур, их грациозную пластику жестов и поз, их национальный характер. Аналогичность линий в очертаниях гор и контуре композиционной группы подчеркивает гармонию в общем пластическом решении картины.

Тенденция в творчестве ряда современных живописцев к лаконизму художественного языка сказалась и на произведениях Кенбаева. Это прежде всего проявилось в решении и понимании сюжета, который в названных произведениях предельно сжат. Но содержание и пластика картин передают все своеобразие образного мышления художника, особенности его восприятия окружающей жизни, любовь к сегодняшнему дню, восхищение красотой и силой человека. Мир чувств и мыслей персонажей художника ясный, плодотворный и живой, имеющий источником и прообразом окружающую действительность. В этой верности правде жизни заключается тонкая и далекая, идущая от народных художественных традиций преемственность.

Очень трудно бывает иногда проследить, как проявляется и реализуется богатство народных традиций в творчестве того или иного художника. У Тельжанова, например, оно проявляется в жанровости, в умении детально и подробно описать бытовую сцену, чем он близок к Кастееву; у Кенбаева - в любви к природе, жизнерадостности и праздничности образного решения полотен; у Мамбеева народные традиции проявляются в особенностях живописных приемов, в понимании композиции, ее ритмичности, декоративности.

Органически сплавляются бытовой жанр и пейзаж и в творчестве С.Мамбеева. Наиболее полно эти черты его творчества отразились в картинах «В горах» (1957), «У юрты» (1958), «Перекочевка» (1959), «Весна» (1960).

В этих работах Мамбеев изображает различные моменты жизни казахских животноводов. Картины интересны также выраженным поиском углубленного психологизма, который свойствен лучшей части советских художников. Это проявилось в предельном лиризме, а также в ярких художественных средствах: колорите, пластичности композиции, силуэтной выразительности, особенностях сюжета.

Сюжет в картинах художника лишен внешней занимательности и повествовательности. Акцент с внешнего действия переносится на тонко передаваемое внутреннее состояние персонажей. Сюжет используется художником лишь как повод для выражения мысли,



раздумья. Что изображают картины Мамбеева? Сюжет почти ничего не говорит. В картине «В горах» группа людей пьет кумыс у маленького шалаша в степи. В картине «У юрты» также изображена казахская семья, занятая обычными делами. Кто-то беседует, кто-то пьет чай. В картине «Перекочевка» - также обычный момент жизни. Но все полотна пронизаны лиризмом, любовью художника к изображенным людям, их быту, их делам, их душевному миру. Поэтому в картинах Мамбеева, хотя они формально относятся к жанру бытовой живописи, нет бытовизма. В его картинах воплощены сокровенные мгновения душевной и духовной жизни людей.

С его пониманием сюжетной стороны произведения связаны и некоторые композиционные приемы. Композиция у Мамбеева - не только распределение фигур на холсте, а способ видения, умение пластически обобщать действительность. Действие в произведениях Мамбеева почти всегда развивается на первом плане, на уровне глаз зрителя. Расположение фигур у грани холста приближает их к зрителю. Этим композиционным приемом художник как бы втягивает зрителя в действие, изображенное на полотне, делает его более активным в восприятии содержания картин и передает ощущение неторопливости, покоя, размеренного ритма, отчего фигуры персонажей, их силуэты легко обозреваемы зрителем. Второй план в картинах Мамбеева - пейзаж - служит мощным аккомпанементом в изображении основной композиционной группы.

В этом композиционном приеме проявляется орнаментальное чутье художника, которое выражается больше всего в характере ритма, в манере письма, в порядке линий и цветовых пятен. Ритм линий и пятен, уравновешенность цветовых масс, равновесие композиции тонкими нитями связывают его творчество с творчеством народных мастеров-орнаменталистов.

Для художника характерна декоративная манера письма. Его колорит богат и специфичен, он строится не только на тончайших цветовых модуляциях, нюансах, близких оттенках, взаимокасаниях, но и на сочетании контрастных тонов.

Цветовое решение полотен в целом находится в гармонической зависимости от характера, формы, линейных ритмов, их чередований, их четкости. Форма в произведениях Мамбеева обобщенна, лаконична, линии и контур фигур, предметов, пейзажа легко читаемы, с чем естественно согласуются ритмическое чередование цветовых пятен, их обобщенность. В полном соответствии с формой и цветом строится и фактура, вся поверхность холста, которая несет большую



декоративную нагрузку. Художник накладывает краски тонким слоем. В зависимости от характера и форм предмета мазки кисти становятся мельче, нежнее, легче или шире, спокойнее, медленнее. Нежная, деликатная манера письма художника способствует рождению легкой и тонкой фактуры. Ритмическая организованность мазков выражает певучую настроенность образов.

В картинах Мамбеева нет психологической разработки героев, но в них сквозит ясность, «внутренняя просветленность», чистота, гармоничность. Эти качества в характеристике людей рождают приподнятость, поэтичность в бытовом мотиве.

У персонажей Мамбеева (как в картинах, так и в портретах) есть свое индивидуальное лицо, своя, присущая только этому лицу, грация и пластика. Но у всех его героев есть нечто общее, делающее их чуть-чуть похожими друг на друга, - это нервная напряженность, внутренняя серьезность, сосредоточенность. Это «нечто», это внутреннее состояние имеет различную окраску и интенсивность, но оно делает все персонажи близкими друг другу, отчего, несмотря на их спокойствие, они тревожат, волнуют.

Человек в картинах художника неотделим от природы, ее состояния. Почти всегда на полотнах Мамбеева изображен то утренний («В горах», «Перекочевка»), то вечерний («В пути») казахстанский пейзаж с характерной цепью гор на дальнем плане и зелеными просторами на первом. Среди ласковой и тихой природы, кажущейся иногда даже торжественной, живут спокойные и неторопливые герои художника. В его картинах всегда есть что-то очень личное, очень камерное, очень интимное, что сообщает картинам сложное эмоциональное содержание.

Как степная мелодия, звучит картина «Перекочевка» Мамбеева. Неяркий свет раннего утра словно перламутром обволакивает изображенную сцену. Мерцает сизо-голубая гряда гор на горизонте, переливаются молочно-жемчужные, серые, зеленые, голубые и розовые тона земли, одежды людей, животных, предметов. Композиция картины обладает завораживающим, песенным ритмом цветовых масс, четким и мягким одновременно. Певучий характер пейзажа, ярко выраженный национальный облик героев, а также заметное равновесие и гармония цветовых пятен и линейная ясность рисунка придают картине национальный колорит.

Успешно выступил с середины 50-х годов с тематическими произведениями А. Степанов. Его картина «В гостях у акына» (1954) выделилась световым и цветовым решением, тонкостью живописного

языка. Живописная мягкость и колористическое мастерство Степанова особенно характерны для полотна «Певец среди народа» (1955). Художник стремился в сложной форме станковой картины с развитым сюжетом решить большие этические идеи о значении и роли искусства для народа.

В картине «Певец среди народа» изображен собравшийся на площади селения народ, которому поет песни сидящий на лошади певец с домброй. Сцена происходит на фоне далеких, растворяющихся в воздушной дымке гор. Яркий солнечный день. Сильный свет словно плавит контуры всех фигур и предметов, густые тени на земле контрастируют с сильно освещенными предметами, лицами, одеждой людей. Хорошо переданное освещение создает прозрачную среду, в которую мягко вписаны персонажи картины. Картина «Певец среди народа» разрешена в тонкой и сложной, довольно светлой гамме красок, которой подчиняются более интенсивные цвета отдельных предметов и фигур. Среди достоинств картины следует отметить прекрасный пейзажный образ, положивший основу многим дальнейшим поэтическим пейзажам художника.

В 1960 году художник создал картину на тему индустриального труда - «Кузнецы», характеризующуюся гармоничностью цветового строя и композиционной строгостью. Художник акцентирует внимание зрителя на собранности действия, на красоте и пластике профессиональных движений рабочих, на весомости и значимости их труда. Четкое построение планов, строгая ритмичность предметов, линий, цветовых пятен, ясная организованность всех форм картины передают напряженность обстановки. Композиция решена художником в сине-фиолетовой холодной гамме, усиливающейся от контрастов с оранжево-красным горячим пятном раскаленного металла на первом плане. Цветовая концентрация, заключенная в самом ярком и звонком пятне стали, является и смысловым ключом к идейному содержанию картины.

С годами тематика творчества А.Степанова становится многообразнее. В 60-70-х годах он пишет картины на темы спорта, жизни современного города, космоса. В его произведениях мы наблюдаем острую потребность в пластическом осмыслении действительности, что очень характерно для искусства 60-70-х годов. В корне меняется отношение художника к сюжету, композиции, всему живописному строю полотен. Повествовательность ранних полотен заменяется выразительным показом какой-либо жизненной ситуации, выбирается, как правило, кульминация действия. Композиция,



колорит, живописная фактура - все подвергается обобщению, приобретает большую образную завершенность.

В картине «В полете» воплощается глубина восприятия художником человеческой личности. Это интимно-психологический образ женщины, возвышенно-романтический, конкретный и точный в портретной характеристике. Композиция картины создает дополнительные содержательные и пластические нюансы. Форма круглого иллюминатора, на фоне которого сидит девушка, ассоциируется и с высокими понятиями: Землей вообще и непостижимым надземным миром. Человеку, погруженному в душевные переживания, доступны и всеобщие связи с миром Земли и миром космоса.

Во многих произведениях А. Степанов создает образы празднично-торжественные, монументальные. Необычайно выразительно в композиционном отношении решены полотна «Велосипедисты», «Ватерполисты», «Горнолыжники». Художник не случайно выбирает такие сюжеты, как прыжки с трамплина, велосипедные гонки. Они дают большие возможности остро и неожиданно строить образ, реализовать поиски композиционной выразительности картин. Художник создает ощущение глубины и широты пространства и вместе с тем ощущение динамичного, экспрессивно-напряженного движения в этом пространстве. Образы очень активны и современны по своему эмоциональному содержанию.

Произведения о космосе отличаются широкими обобщениями, монументальностью («К новым планетам», «Человек с планеты Земля», «Юрий Гагарин», «Сквозь годы» и др.), сближающими их с фресками, большими настенными росписями и панно.

Вершиной творчества художника следует считать прекрасные, сложные и глубокие по художественному образу картины «Весна» (1969) и «Шолпан» (1970). Если в произведениях о космосе иногда ощущается излишне строгий аналитический расчет художника, то в этих картинах его нет. Обобщение и строгость метода стали достоинством картин, их поэзией.

В картине «Весна» изображены три девушки на фоне прекрасной природы. Образ ясный, солнечный, жизненно осязаемый. Концепция картины пронизана утверждением жизни, радости, счастья молодости.

Полотно «Шолпан» близко по содержанию и форме к картине «Весна» и как бы продолжает, углубляет ее мелодию, пронизанную полуденным степным теплом и первозданной тишиной и счастьем. В цветущей степи лежит нагая девушка. Строгий, энергичный и

упругий ритм белоснежных гор на горизонте, почти нереальных и вымышленных в своей обобщенной идеальности, контрастирует с нежными очертаниями тела. Серебристые горы - символ вечности. Необычайный теплый свет излучается телом Шолпан. Это тоже символ, символ жизни, молодости, красоты.

Световая и цветовая организация полотна находит свое разрешение в композиции картины. Первый план - это пространство самой Шолпан, оно вполне реально и конкретно, имеет свою атмосферу теплого воздуха, пронизанного ароматом весенних цветов. Дальше - несколько абстрагированные протяженности полей, степных далей, завершающиеся конусами белых гор. Это пространство обобщенное, олицетворяющее образ великой природы, которая словно растворяется в образе Шолпан, как и Шолпан конденсирует в себе всю многоликость природы, ее духовную сущность. Картина современна по своим принципам живописных исканий, и вместе с тем в ней ощущается животворное соприкосновение с реалистической мировой и русской классикой.

В общем русле развития жанровой живописи находится и творчество художников более старшего поколения. Ряд лет упорно искала «свою тему» А. Галимбаева. В 1957 году она написала полотно «Народные таланты». На нем изображены три казашки в юрте, занятые изготовлением кошмы. Каждая из них представляет собой типичный образ казахской женщины. Композиция хороша правдивостью изображенной сцены, поэтичностью настроения. Через открытую дверь юрты видна широкая, зеленая степь, залитая жарким солнцем, в юрте же все погружено в мягкий, рассеянный свет, гармонично объединяющий яркие синие, белые, желтые, кирпично-красные цвета в одежде мастериц и узорах ковра. Сочетание сильного освещения в глубине композиции и легкой игры светотени на первом плане стало одним из самых сильных пластических качеств картины, придало выразительную декоративность всему произведению.

В конце 60-х годов Галимбаевой создано много великолепных произведений. Это в первую очередь «Стригали», «Вкусный чай», «Девичья бригада чабанов», «Нан», в которых она воссоздала жизненные сцены работы, отдыха, народного быта животноводов.

«Стригали» - жанровая сцена. В большом совхозном помещении на первом плане четыре девушки стригут овец. Композиция сложная, многоплановая. В широкие открытые двери справа и из глубины композиции вливается поток света, видно зеленое цветущее предгорье, высокое голубое небо. Свет рассеян по всей композиции, особенно



на первой группе девушек. В прозрачной полутени переливаются, светятся розовые, зеленые, коричневые пятна одежды, груди серебристой шерсти. Сцена полна движения, жизни, вибрирующего света.

В произведении «Вкусный чай» за столом, накрытым для чаепития, сидит старушка, сосредоточенная, задумчивая, углубленная в себя. Холодная сине-зеленоватая цветовая гамма и деликатная манера письма, бархатистая фактура пастели создают интимный психологически выразительный образ человека в домашнем быту. Бережно, тонко, мягко художница передает еле уловимые нюансы во внутреннем состоянии героини.

Глубоким лиризмом пронизано произведение «Девичья бригада чабанов». В степи, залитой лучами заходящего солнца, пасется большое стадо верблюдов. За стадом наблюдают девушки, сидящие на верблюдах. Все вокруг словно загорается и вспыхивает в последних солнечных лучах. Предметы обретают необыкновенную световую силу, объемность, весомость. Художница пишет быстрым, стремительным мазком, создавая убедительную предметность и эмоциональную цветовую выразительность каждого компонента, - красные и малиновые девичьи платки и платья, розовые верблюжьи спины, фиолетовые тени, сверкающий солнечный диск, алая трава под ногами. Действие энергично разворачивается из глубины, и зритель чувствует себя участником происходящего на полотне, остается как бы наедине с персонажами.

Как песнь поэзии народного быта, звучит и полотно «Нан». На фоне декоративной зеленовато-желтой ткани за низким столиком сидит молодая загорелая женщина и делает лепешки. Выражение лица женщины спокойно-радостное. Руки ее - ловкие, смуглые, сильные. Золотистый, теплый колорит и спокойная, уравновешенная композиция выражают мягкое, лирическое чувство художницы, светлую радость бытия. И вся изображенная сценка превращается в праздник, залитый светом, пронизанный счастьем и душевным покоем, человека.

Эти черты праздничной гармонии выражены и в большой картине «Пиала кумыса» (1967). Две женщины - пожилая и молодая - сидят в юрте у низкого столика на фоне нарядно украшенной стены, в руках у них по пиале с кумысом. Смуглое, темное на фоне белого платка лицо пожилой женщины освещено мудрой, несколько загадочной улыбкой. Молодая женщина одета празднично. На ней малиново-красное, мягко поблескивающее платье с широкими рукавами, синий

бархатный жилет, вышитый золотом и серебром, белый, искусно повязанный и украшенный перьями филина платок. Эта женщина сказочно прекрасна - лицо бело-розовое, чуть задумчивое, нежное. Отлично написаны руки женщин, лица, детали, натюрморт на столе, красный ковер на полу. В этой работе художница удачно применила свои знания особенностей национальной одежды, народного быта, типажа.

С годами Галимбаева все настойчивее добивается общественной значимости своих картин. Более всего это ей удалось в картине «Мы горды временем». Три старые казашки в степи словно застыли в молчаливом восторге перед красотой и величием открывшейся перед ними панорамы - в сумеречном, безбрежном раскинувшемся пространстве вспыхивают электрические огни поселка. Женщины в нарядных национальных одеждах охарактеризованы художницей по-разному, но все они олицетворяют образ женщины-матери, спокойно и гордо осматривающей родную степь. Различно и душевное состояние женщин: сосредоточенно-печальное, сдержанно-величественное, порывисто-радостное. Яркие малиновые, синие, белые, голубые одежды женщин в мажорно звучащей розовой от цветов степи сливаются в гармоничный цветовой аккорд.

Содержание картины не исчерпывается только сюжетом. Это полотно призывает к раздумью, размышлению о судьбах своего народа. В какой-то мере это и символический, обобщенный образ цветущей Родины. Романтичность, приподнятость пейзажа и поэтичность женских характеров складываются в эмоционально единый художественный образ.

Первой послевоенной картиной М. Лизогуб было полотно «Юность» (1957). Впервые в своем творчестве Лизогуб широко использовала пейзаж, который явился важным фактором психологической трактовки образа.

В 1958 году Лизогуб написала картину «Сказка». На узорной кошке в юрте сидит казашка в белой национальной одежде и рассказывает сказку лежащей у ее ног девочке в розовом платьице. Лицо у старушки мягкое, доброе, взгляд устремлен куда-то вдаль, в сказку.

Мощный поток света концентрирует внимание на лице старушки, на ее тонких усталых руках в серебряных браслетах и кольцах. Белый цвет ее одежды, тонко нюансированный и рефлексированный, контрастирует с насыщенными пятнами синего, сиреневого, красного, зеленого цвета второго плана. Картине свойственны глубина и





тонкость психологического проникновения во внутренний мир персонажей.

Произведения последнего десятилетия в творчестве Лизогуб («Рассвет», «Рахат и ее дети», «Хлеб», «Вечность») являются как бы частями одной сюиты, посвященной теме, название которой - жизнь. Тема эта разрешается художницей путем изображения интимных или торжественных переживаний персонажей. В этих картинах Лизогуб стремится выразить представления о нетленности больших общечеловеческих чувств, рассказать зрителю о богатой внутренней жизни людей.

В картине «Рассвет» изображены две пожилые женщины в казахских национальных одеждах, стоящие на холме. Благодаря низкой точке зрения женщины кажутся рослыми, монументальными. Вдали высятся снежные горы. Они - как символ величия и отражения высоких чувств героинь.

Полотно «Рахат и ее дети» посвящено извечно волнующей теме счастья материнства. Молодая счастливая спокойная женщина с детьми изображена на светлом отвлеченном фоне. Полотно написано тонко, прозрачно. Еле заметные мазки и предельно светлая гамма красок нежно лепят форму, создают как бы тихую, проникновенную мелодию, выражающую душевный покой, спокойную умиротворенность, гордое, молчаливое ликование матери. Особую нежность и поэтичность образа Рахат создает ее глубокая портретная неповторимость.

Картина «Вечность» - это поэтическое размышление художника о смысле жизни. Лизогуб почти полностью отказывается от развернутого сюжета. Внешняя его выразительность, смысловой акцент переносятся с действия на изображение внутреннего эмоционального состояния персонажей. В картине существуют несколько «психологических» планов, отмеченных расположением трех персонажей. Пространство воспринимается как неглубокое, вполне условное, лишенное иллюзорности. Благодаря этому приему мы сразу же воспринимаем пространство картины как некий поэтический вымысел, как изображение внутренней, духовной жизни персонажей.

В центре композиции сидит молодая женщина, почти девочка, на руках у нее ребенок. У ног женщины, у самого нижнего края холста, расположена большая золотистая широкая чаша с водой, словно символическая «чаша жизни». В воде мягко отражаются высокое небо, светлые одежды женщин. Слева, несколько в глубине, изображена

женщина средних лет, она - само воплощение спокойствия. Интересен образ старухи, расположенной совсем в глубине картины, слева. Она изображена в профиль, «уходящей» и уже как бы отсутствующей. Весь ее облик полон тихого достоинства, спокойной печали. Ее лицо, руки по цвету напоминают потускневший, угасший от времени драгоценный металл. Ее углубленность в себя рождает ощущение таинственности. Зеленовато-серебристая земля, служащая своего рода фоном для женщин, около старухи кажется испепеленной ветром, солнцем и временем.

Живописная лепка всего полотна очень легка, прозрачна. Вместе со светлым, чистым колоритом картины, построенным на гармонии белых, светло-розовых, ясно-сиреневых, зеленоватых, золотисто-желтых прозрачных тонов, свободная, тонкая, словно «незаметная» фактура холста усиливает ощущение интимности, лиризма изображенной сцены.

Глубокое постижение духовного мира человека, использование для этого сложного композиционного и цветового построения, выбор многих пластических средств очень показательны для художников, работающих в 60-70-х годах. Их живописные искания, их стремление передать внутреннюю жизнь героев идут в русле развития всей советской тематической живописи.

60-е годы стали важным этапом в развитии творчества А.Школьного. Первые его значительные работы - это «Чабаны» и «В рыбацком колхозе» (1960).

Стремясь показать внутренний мир героев, художник дает их крупным планом. Этот прием становится определяющим и в дальнейшем творчестве А.Школьного. Вводя образы природы, он усиливает эмоциональное напряжение персонажа и в то же время придает декоративную выразительность полотнам. Этому способствует и гармоническое использование контрастных сочетаний чистых сиреневых, зеленых, желтых, голубых тонов, что подчеркивает силуэтность, лаконичность композиции. Все эти характерные качества в последующие годы преобразуются у Школьного в своеобразный монументализм.

Картина «Чабаны» подкупила зрителей ярко выраженной гражданской ответственностью героев, их особенной мужественностью и красотой, лиричностью пейзажа. И в дальнейшем у Школьного это сочетание - люди и пейзаж - становится обязательным, будь то картина лирического или героического плана.

Свои произведения он посвящает жизни чабанов, умеет найти в их



простой и безыскусственной жизни красоту и гармонию, а в них самих - поэтическую и душевную силу, глубину характеров. Интересно его произведение «Мать». На этом полотне изображена близко к зрителю молодая женщина с ребенком на фоне горного пейзажа. На втором плане, где-то внизу, на освещенной солнцем поляне, пасется лошадь с жеребенком. Обобщенно написанный пейзаж, мощная пластика горных кряжей и скал, резкие контрасты чередующихся пятен света и тени, нескончаемость горных планов вносят черты героичности и величественности в произведение, подчеркивают лиризм и поэтичность образа женщины. И только бытовая деталь - пасущаяся лошадь - уточняет и конкретизирует изображение, сообщает сюжету достоверность и правдивость.

Образ молодой матери воплощен со строгой сдержанностью. Он очищен от всего лишнего, мелко, будничного. Простая женщина из народа возвышается до типичного и обобщенного символа материнства. К теме материнства художник обращался много раз. Именно образ молодой матери стал основой триптиха «Вечность» (центральная часть «Материнство»), где получил свое дальнейшее развитие и завершение.

В последующие годы Школьный пишет большие работы, которые он посвящает важным историческим событиям. Эти работы интересны отчетливой гражданственностью. Масштабность формы, обобщенность живописного языка, лаконичность колорита и композиции неизменно придают монументальную и публицистическую значимость замыслам и решениям картины. Этому также способствуют образы величественной горной природы. Именно природный образ вносит в его картины элемент символичности, некое отстранение от конкретно-исторического факта действительности. Правда, этот прием в некоторых работах становится как бы излишне обязательным условием построения произведения. В сочетании пейзажа и жанра Школьный, как и многие художники Казахстана, находит наибольшую выразительность и жизнеспособность образа.

В работах Школьного «Аксакалы», «Друзья», «Лето на Жабыке» суровый облик природы, олицетворяющий вечность, гармонически сливается с мужественными образами чабанов, представителей сегодняшней цивилизации. Действие в этих полотнах происходит высоко в горах. На дальнем плане внизу текут реки и ручьи, опоясывая холмы. Светлые долины перерезаются тенями. Почти около людей «плавают» пышные белые облака. Яркий свет солнца чередуется с резкими тенями. Суровая природа, суровые трудовые люди.

В картине «Весна» изображена интимно-лирическая сцена: три девушки сидят на траве с книгой. Сцена, каких много. Но дана она на фоне гор, что сразу же сообщает ей особое, поэтическое настроение. Кругом обобщенно-округлые линии холмов, бирюзовых, розовых, зеленых. Упругие линии и светлая гамма красок создают образ целомудренно-чистой весны. Несколько ниже мы видим, как на залитых ровны солнечным светом обширных долинах пасутся кони. Еще ниже и дальше - строения отгонных ферм. Еще дальше - красные скалы.

У девушек подчеркнуто современный вид: прически, манера держаться, одежда. Яркие краски их платьев (оранжевая, красная, желтая) образуют особенно тугий по цвету узел в решении композиции, перекликаются с красками вдаль, в разных планах пространства. Пространство в картине очень сложно. Его энергичная структура создает ощущение мощной активной среды, вместе с тем передает настроение ясной тишины и покоя. Пространство, группа девушек, нежные горные цветы вокруг - все выражает светлую, жизнерадостную весеннюю мелодию.

Несомненный вклад в развитие жанра тематической картины в 60-х годах внес своим творчеством Н. Нурмухамедов. Прежде всего, это серии работ «На Казахстанской Магнитке», «Бразилия», картины военно-морской серии.

Самой значительной из серии «На Казахстанской Магнитке» является картина «Папа идет!». На фоне промышленного пейзажа стоят женщина и мальчик, ждущие с работы отца. Внешнего действия в картине очень мало, но все до предела насыщено ожиданием. Женщина, вглядываясь вдаль, прикрывается от солнца рукой, мальчик трогательно прижимается к матери.

Внутреннее состояние матери и сына выражено художником через их скупые и застенчивые движения и жесты, через широкое энергичное письмо, через строгость и гармонию холодной бело-голубой гаммы красок. Тонкое и сложное живописное движение, энергичный напор бледно-розовых, сиреневатых, голубых и зеленоватых оттенков передают напряженность скрытых человеческих чувств и создают ощущение внутренней жизни героев. Светлая гамма красок наполняет картину светом, воздухом. Дополняют и уточняют жизненность картины и характерная достоверность промышленного, затянутого дымкой пейзажа, и убедительная предметность многих деталей композиции. Картина получила широкое признание. В ней отчетливо выражены поэзия человеческой души, гармония во взаимоотношениях



человека и окружающего мира, утверждение незыблемой красоты жизни. Картина «Папа идет!», как и вся серия, относится к новому этапу в развитии живописи Казахстана, характеризующемуся живописными и образными поисками художников. В этой картине художник сумел выразить жизненную осязаемость, конкретную убедительность образов и поэтическую обобщенность увиденного.

Очень близкой по образному воплощению, по многим живописным приемам, общему настроению лиризма к полотну «Папа идет!» стала центральная картина «Встреча на Кобакобане» из серии «Бразилия».

На первом плане стоят юноша и девушка. В их позах и жестах сквозит застенчивость, нежная радость встречи. Все полно поэзии, искренности и целомудрия. Фигуры залиты жемчужно-серебристым светом солнца, который образует сильные цветовые рефлексы на лицах, руках, плечах юноши и девушки. Фоном для героев служит серебристый пляж сверкающего на солнце залива Кобакобана. Но это не просто фон. Пейзаж - неотделимый компонент картины, активный, действующий ее персонаж, определяющий общий лирический характер произведения.

Картина тонко сгармонирована по цвету. Ее спокойный дымчатый колорит строится на голубовато-серых, розовато-пепельных нежных тонах. Мягкие краски усиливают ощущение интимной проникновенности, душевной чистоты в образах юноши и девушки. Гармония природного образа и настроения встречи создает единую нравственно-поэтическую атмосферу произведения.

На картине «Мостильщик улиц» из этой же серии изображен сидящий усталый человек, дробящий камни для мостовой. Вокруг него серая груда камней. Мир словно весь состоит из серых камней и испепеленной солнцем земли. Подчеркнутый силуэт, убедительно написанное лицо, руки, фигура передают трагизм одиночества человека в этом сером, лишенном живительных соков пространстве. Картина «Негр, читающий газету» близка по смыслу к предыдущей.

Композиция так же проста и выразительна. На каменной скамье сидит юноша-негр, углубленный в чтение газеты. Вокруг него, как безбрежное море, расстилается серо-сизый асфальт. Такая трактовка пространства, как и в «Мостильщике улиц», словно ограничивает мир вокруг юноши, создает ощущение безысходности и вместе с тем его глубокой духовной жизни. Ясный силуэт, красноватая рубашка, темное лицо и руки четко выделяются на спокойном пепельно-сером фоне. Сдержанная цветовая гамма, сосредоточенный мягкий, лирический облик юноши создают психологически емкий образ

человека, одинокого и затерянного в мире. Картины «Мостильщик улиц» и «Негр, читающий газету» придают серии «Бразилия» социальное звучание.

Военно-морская серия Н. Нурмухаммедова имеет глубоко гражданское звучание. Тема флота для художника, служившего на флоте, знающего грозные боевые будни, не только повод выразить гражданские чувства, но и нечто очень личное, близкое, глубоко им пережитое. Нурмухаммедов пишет картины «Порох держать сухим», «Пока существует лед холодной войны», «Славы отцов достойные», «Клятва черноморцев». Картины повествуют о героизме советских моряков. Серия характеризуется не только тематическим, но и образно-живописным единством. Для нее показателен темный холодный колорит, в котором преобладают тревожные свинцово-серые, черные, синие, зеленоватые цвета. Хмурые, пасмурные краски словно передают атмосферу сурового Балтийского моря. Письмо художника, широкое, стремительно.

Картина «Счастье» С.Айтбаева ясна и конкретна по своему художественному воплощению. На ней изображены сидящие в степи юноша и девушка. Художник изображает людей в полнейшей гармонии с природой. Простота композиции, выразительность контура, линейная и цветовая лаконичность, несколько плосковатое письмо - все рождает ощущение какой-то подчеркнуто земной незыблемости пространства, времени, земли, чувств и передает несомненную национальную окрашенность образов в целом. Эмоциональный заряд произведения совершенно ясно, безукоризненно точно указывает подлинно живой родник эстетического впечатления, заложенного в основу этой картины.

Все творчество С.Айтбаева свидетельствует о его неустанных поисках близкой для своего мировосприятия художественной формы, точнее, художественных приемов, наиболее полно выражающих национальное. Айтбаев обращается к художественному наследию русского искусства начала XX века, современного зарубежного искусства, искусства примитива и восточной миниатюры и останавливается на последнем, по его мнению, более близком к казахскому искусству.

В последующие годы он пишет картины «Отдых чабанов», «Молодые казахи», выражающие очень существенные стороны бытия своего народа. Спокойной повествовательностью, медлительностью интонации, плавностью общей образной мелодии произведений, характером их декоративного строя они близки к казахскому



фольклору. В приемах композиции, плоскостного живописного письма, в трактовке фигур, в отсутствии пленэрности отчетливо проступает использование образного порядка искусства древней персидской миниатюры.

Особенно это характерно для полотна «Молодые казахи». Художник отказывается от индивидуальных характеристик человека во имя достижения поэтической атмосферы внутренней сосредоточенности людей, их слитности с внешней средой. Ритмическое равновесие, отсутствие пространственных планов, единообразие поз, жестов, лиц, обобщающая трактовка образа природы - все способствует рождению чувства покоя, единства человека и природы, человека и всего реального мира. Но странное тревожащее чувство охватывает при разглядывании этой картины, словно лежит где-то за ее пределами нечто очень важное.

Несмотря на намеренную плоскостность, в композиции картины как бы несколько планов: дальний план - обобщенно написанные холмы; затем - широко раскинувшееся предгорье с разбросанными по нему юртами, около которых хлопочут женщины; пасущиеся отары, скачущие всадники - все это будто не связано между собой, но представляет единое целое. Все изображено словно издали и сверху. Реальная, спокойная жизнь увиденна извне и так широко, как увидеть с одной точки, с одного места вовсе и нельзя. Жизнь с обыкновенным и привычным темпом движения и бытия дана как фон. На первом плане изображена группа молодых мужчин словно в замедленной киносъемке: у них опущены глаза и как будто бездейственны жесты и позы; лица - словно замкнутые в себе миры. Пропорции тел укороченные, что создает впечатление объема, веса, материальности фигур. Изображение здесь дается как бы «изнутри», создавая задумчивость людей, их погруженность в себя. И именно в сочетании естественной динамичности сцен дальнего плана и подчеркнутой внешней статичности первого кроется источник тревоги и беспокойства. Спокойный, «задумчивый», зеленоватый колорит усиливает чувство созерцательности, временной нечеткости, условности изображения. Гармония, тишина, равновесие духовного мира только кажущиеся. Художник словно нам говорит, что духовная жизнь человека сложна и многозначна.

В произведении С.Айтбаева «Гость приехал» (1989) нет такой отвлеченности содержания. Но сюжет тоже довольно сложный. В картине изображается сцена из жизни чабанов. Причем Айтбаев не «разрушает» бытовую обстановку или природу, чтобы воспеть



человека, подчеркнуть какую-либо особенность в его настроении и состоянии, а, наоборот, изображает все особенности обстановки хотя и кратко, но достаточно детально и реально. Пейзаж, животные, занятия людей, подробности бытовой обстановки - все это нужно художнику для изображения человека во всем характерном его окружении, в единой связи с привычной средой, с устоявшимся бытом, с природой.

В картине подчеркнута психологическая ясность в состоянии людей, природы, в их взаимоотношениях, В характеристике людей переплетаются живые современные черты с чертами фольклорными, взятыми из народных сказок, легенд. Во всей композиции заметно сознательное любование народным бытом, подчеркивание его неизменности, его устойчивости, его значимости в жизни народа. И поэтому важное психологическое значение приобретает каждая деталь в картине - доение, прием гостя, предмет быта.

Поиск средств, наиболее ярко выражающих собственную индивидуальность, национальный колорит, отличает многих художников. Но не у всех он увенчивается находкой. Особенно явно на творчестве художников сказалось увлечение пластическими приемами средневековой восточной миниатюры, обращение к которой означает как бы возрождение национальных художественных традиций. И если в отдельных случаях это использование художественного приема бывает достаточно органичным и естественным, то в общем виде это увлечение миниатюрой, как и всякой другой чуждой системой, становится зачастую откровенной стилизацией, заранее лишаящей молодых, еще не имеющих опыта и мастерства, а иногда просто начинающих творческий путь художников возможности найти свою неповторимость в искусстве.

Многие художники пытаются связать единую нить художественного языка восточной миниатюры и своего собственного. Но не всегда удается живое содержание уложить в заранее заданную форму, установленный порядок технических приемов и образных решений. Часто восприятие нового связано с мучительным преодолением консерватизма собственных устоявшихся и привычных понятий, с преодолением своего рода «инерции мышления».

Цельно и непосредственно по мировосприятию творчество Ш.Сариева. В первых своих произведениях («Женский портрет», «Портрет девушки») художник находит выразительные средства для характеристики образов - лиризм, мягкую сосредоточенность, тонкую цветовую гармонию.

В последующих картинах лирическое начало, цветовая гармония,



радостное сильное чувство покоя становятся преобладающими. В картинах Ш.Сариева выразительные цветовые решения, сложный ритм, лаконизм форм передают поэтическое отношение художника к действительности. Как это свойственно многим произведениям современной советской живописи, гармония человека и природы передана не психологической разработкой характеристики отдельных персонажей, а тонкой передачей поэтической атмосферы общего, ее эмоциональной окраской, отчего и создается ощущение цельности, обобщенности художественного образа.

Композиция его картин («Семья», «Жибек», «Девушки») лишена какого бы то ни было драматического напряжения, скрытой тревоги или беспокойства, свойственных в какой-то степени некоторым работам С.Айтбаева. Его не интересуют психологическая тонкость персонажей, нюансы в их душевном состоянии. Он ищет широкой, красочной и целостностной гармонии в изображении человека и среды, стремится к передаче поэтической атмосферы общего, ее эмоциональной окраски.

В картине «Девушки» дана тяжелая, могучая земля. Линии ее холмов, гор, далее энергичны, напряженны, мощны и спокойны - это предельно эмоциональная, активно животворящая среда, в которой обитают люди. Так же широко, декоративно, используя чистые, светлые цвета, он пишет и крупные выразительные силуэты девушек. От органического единства изображения человека и природы рождается ощущение монументальности, весомости фигур, значительности их существования и вместе с тем безмятежной радости их бытия, о чем говорят ясные холмы, безоблачное небо, широкая земля. Мир, земля, люди - это единая материя, из которой соткано все. И кажется лишь слишком подчеркнутой условность изображения, некоторая недописанность и непрорисованность фигур...

Пожалуй, наибольшей чувственно-конкретной выразительности и цельности образа достигает Сариев в картине «Семья», в которой сразу воспринимаются радостная гамма, сильные и чистые цвета, незамутненные, конкретные, как солнце, цветы, вода. Изображена извечная тема - материнство: мать с ребенком на руках и девочка у ее ног находятся в юрте.

Во всей сцене подчеркнуто нечто земное, прекрасное, непосредственно-чувственное. Вся композиция решена как радуга - зеленые, красные, желтые, голубые цвета. Радость от солнца, радость от цвета, радость от здорового и сильного чувства. Мягкая сосредоточенность, лиризм в состоянии женщины и детей, их

душевный покой и сила выражены не только цветом, ко и очень выразительной линией. Упругие линии, определяющие жизненную энергию композиции, рождают наполненную форму, словно натянутую тетиву лука. И цвет, и линии, их сочетания, контрасты и повторения создают напряжение образа, рождают ощущение силы, внутренней, скрытой, как сжатая пружина, наполняют невысказанной мыслью, жаркой истомой, горячей плотью крупные смуглые тела, лица, руки. Все радостно, сильно, гармонично, празднично. Это полноценное бытие человека. И если и не изображена природа, а только красочный интерьер юрты, то все равно от существования человека, его чувств невозможно отделить бескрайние благоухающие степи, цветущие предгорья, шумящие реки - весь казахстанский пейзаж, залитый солнцем. И кажется, что каким бы «влиянием» молодой художник ни подвергался, сильнее всего на творчестве Сариева, на его мировосприятии сказалась национальная художественная традиция. Декоративное чувство линейной и цветовой выразительности в решении композиции, ее ритмичность, цельность, праздничность идут от мощных истоков народного искусства казахов.

Нежно-лирический образ создает художник в картине «Жибек», где Сариев изображает сидящую около юрты девушку. Все предельно условно - пространство, юрта, воздушная среда и т. д. Но ясная и четкая композиционная схема, мягкая цветовая гамма всего произведения, удивительно ясный и безмятежный образ девушки - все создает ощущение радостной гармонии в бытии человека. Откровенная радость жизни, исходящая от полотна, звучит как символ безмятежного существования. Каждый цвет, чистый, наивно-откровенный (желтый, оранжевый, синий, зеленый), воспринимается как целая полоса жизни человека, звучит мягко и нежно, как слабые и сладкие звуки внутренней мелодии сердца. И круглый, разноцветный, как спектр, узор у ее ног, кажется мягким и пышным облаком как символ безмятежного ее счастья, грезы, ее наивной, полудетской мечты. Мир вокруг - это ясное, гармоничное целое. Люди и среда едины в своей сущности, красочны и пластичны.

Постоянны, едины, неотъемлемы друг от друга человек и земля в творчестве О. Нуржумаева («Песня», «Перед скачками», «Памяти отца»). Картина «Памяти отца» задумана автором как своеобразный памятник, немногословный, сдержанно суровый. К могиле отца, погибшего в боях за Советскую власть, пришли два его сына и жена. Стоят оседланные лошади. Все изображено художником точно и как будто правдиво в деталях: одежда, облик персонажей,



характеры их. Но в целом рождается ощущение придуманности образа, холодности его. Чересчур подчеркнута сюжетная сторона произведения. Его «литературность» не дает воображению найти глубокую внутреннюю связь между людьми, все заранее определено художником. Психологическая разработка характеров заменена внешним проявлением.

«Песня» О.Нуржумаева - лучшая работа в творчестве художника. Простота композиции, лаконичность цветового решения, четкость всех компонентов картины сразу делают ясным смысловое и образное ее существо. Среди холмистой степи на первом плане сидит маленькая группа людей (старик, мальчик, старуха). Все прислушиваются к тишине, наступившей после песни. Линии холмов ритмичны, как нескончаемая степная песня, как неторопливые волны, сдержанны и величавы. Золотистые, коричневые, белые тона в трактовке пейзажа, фигур, лиц, одежды создают цельную цветовую мелодию, сдержанно-суровую, выразительную своей обобщенностью и спокойной напряженностью. Все одухотворено человеческим чувством, пронизано единым ритмом, единым дыханием, единым проявлением жизни. Как будто песня не кончается здесь, в этой точке отсчета времени. Все в картине - единая гармония сущего, и через эту гармонию проявляется состояние природы, душевный настрой людей, общее эмоциональное напряжение произведения.

Принципиально иной живописно-пластический образ гармоничного единства человека и окружающего мира создает во многих полотнах М.Антонюка. В его произведениях мы видим освоенный разумом и деятельностью человека прекрасный мир.

В творчестве Антонюка очень заметно стремление к живописной декоративности. Произведения «Городской пейзаж» и «Воскресенье», решенные в повышенной цветовой гамме, с подчеркнутым выявлением геометрических линий и объемов, создают необыкновенный красочный эффект. Он пишет также большое полотно «Целинная ЛЭП», картину чисто декоративную, радостную по цвету, эмоционально приподнятую.

Среди бурой земли, на фоне завода, выпускающего клубы дыма, стоит, как фантастическая радужная машина с огненным сердцем, вышка станции. В ее строении художник подчеркивает и выделяет чистыми цветами энергичность форм треугольников, квадратов, ромбов, кругов. И все это звучит декоративно, звонко, уверенно. Техническое сооружение, созданное человеком, приобретает одушевленный характер, становясь объектом эстетического

любования художника. В такой трактовке индустриального мотива угадывается эпоха научно-технической революции. Можно заметить в ней и черты восприятия окружающего мира современным человеком, характерные для научно-фантастической литературы и кино.

Необычайно монументальный и предельно красочный образ современного промышленного строительства создает и А.Сыдыханов в триптихе «Мангышлак сегодня». В его первых произведениях («Рождение батыра», «Зимовка чабанов»), выполненных в достаточно традиционной манере, трудно было заметить оригинальность мышления. В них есть черты, сближающие эти произведения и с подобными жанрово-пейзажными работами Кастеева и вместе с несколькими плоскостными и условными экспликациями бытового жанра в творчестве Айтбаева.

В области жанровой живописи много работают Б.Табиев, Д.Джумабеков, Т.Абуов и многие другие художники, творчество которых является вкладом в общее развитие искусства Казахстана. Искусство Казахстана прошло большой и сложный путь, все трудности и приобретения которого ярче и лучше всего видны на состоянии тематической живописи. Жанровая картина, как и во всем советском искусстве, была основным жанром творчества многих казахстанских художников во все периоды ее развития. Еще в 30-х годах жанровая живопись обогатилась целым рядом интересных произведений, которые тематически перекликались с произведениями в советском искусстве.

Основные, наиболее яркие черты нового быта, труда, спорта, учебы, борьбы за революцию находили свое отражение и воплощение в композиционных полотнах. Правда, в некоторых произведениях темы труда, нового быта, революционных событий лишь иллюстрировались художниками. Но сама по себе разработка этих тем - факт положительный, и далее ограниченное число картин этого периода говорит о новизне и своеобразии сюжетов и тем, связанных с социальными изменениями в республике, с рождением нового образа - советского человека.

Успешное развитие жанровой живописи в Казахстане во второй половине 50-х годов не было явлением исключительным в советском искусстве. Проблема создания жанровой картины стояла остро во всем советском искусстве, причем особенно остро она стояла у молодых художников. Достижения этого вида живописи в Казахстане были проявлением широкого интереса художников к бытовой живописи, этому жанру тематической картины, в которой ярче всего живописец может воплотить события и образы наших дней.



Большие успехи художников в создании пейзажа и достижения в портретной живописи военного и послевоенного периода во многом определили интенсивное развитие станковой картины в 60-70-х годах.

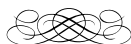
В живописи Казахстана как и во всем советском искусстве наблюдается интересное явление: словно «раздвигаются» рамки различных жанров живописи, которые как бы смещаются, переплетаются, звучат по-новому и по-новому взаимодействуют.

Новые черты в искусстве 60-70-х годов связаны с новым характером мироощущения человека. Время меняет человека, накладывает неизгладимую печать на его взгляды, мировосприятие, на видение художника, его личность. Меняются понятие о вещах, оценки искусства целых эпох, самоё отношение к искусству. Меняются переживание искусства и его объяснение.

В лучших живописных произведениях мы имеем дело с ярким творческим переосмыслением и преобразованием видимого мира, с воссозданием поэтического образа действительности. Подчеркивая свое отношение к окружающему, художник по-своему конструирует его пластическую модель. И поэтому каждый раз художник обращается не только к чувству, но и к интеллекту зрителя. Это - новая ступень развития, присущая всем жанрам и видам литературы и искусства республики на современном этапе.

Творческие искания живописцев связаны с изменением художественного сознания как самих художников, так и зрителей. Поиски художниками выражения своего пластического идеала, своего ощущения мира не всегда идут гладко и ровно. Не все находки равноценны: некоторые из них случайны и недолговечны, другие обречены на неудачу, иные же являются достижениями. Но ценность представляют даже те произведения, в которых ярко выраженный поиск дает импульс для дальнейшего развития искусства.

Эти поиски - свидетельство активного развития искусства, идущего по пути реалистического освоения действительности. Художественное познание действительности происходит при помощи цельных стилистических систем, и изменение устоявшихся норм и понятий в художественных средствах - это явление прогрессивного развития искусства. Особенности поисков художников, их идейная направленность определяют в большой мере характер и уровень тематической живописи и всего изобразительного искусства республики в настоящем и будущем.



## ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Первые опыты работы над исторической и историко-революционной темой в Казахстане относятся к концу 30-х годов. И хотя к этому жанру живописи художники обращались довольно часто, лишь немногие произведения этого плана вошли в историю живописи. Сказывалась невысокая профессиональная подготовка немногочисленного коллектива художников. Иногда процесс работы над сложными композиционными, многофигурными полотнами ограничивался лишь первоначальным этапом - сбором натурального материала, подготовкой этюдов, проработкой нескольких вариантов, эскизов к картине. Но художники стремились в своем творчестве решать сложные проблемы исторической картины. Особенно интенсивно работа над темой истории наблюдается во время подготовки к юбилейной художественной выставке 1940 года, посвященной 20-летию образования Советского Казахстана. К выставке написали свои картины Г.Симкин («Чапаев под Уральском»), Э.Чарномский («Клятва Исатая»), Не все в них было совершенно, но они свидетельствовали о растущих творческих возможностях художников.

Интересную картину, суровую и выразительную, написал А.Риттих, который очень активно работал в эти годы во всех жанрах и видах изобразительного искусства. На полотне «За власть Советов» (1937) он изображает сидящего с винтовкой в руках солдата-красноармейца возле убитого в бою командира. Картина передает дух суровой, мужественной эпохи, что достигается ясностью и строгостью композиции. Цветовое решение картины также сурово, сдержанно и немногословно: аскетический белый цвет простыни, серый - шинели и красный, напряженный и горячий - знамени. Образ солдата полон внутренней силы. Духовная напряженность бойца передается художником в пружинистой позе солдата, готового в любую секунду встать, в его лице, руках, крупных, волевых. Умело и выразительно использован художником свет, сильный, спокойный, приносящий ощущение высокой патетичности.

Удачной попыткой создания произведений на историческую тему





стала картина А.Бортникова «Выступление Д.Фурманова на митинге мятежников в г. Верном в 1920 году» (1940). Сюжетом для картины послужил исторический факт. На картине изображен сложный психологический момент: перед занявшим Верненскую крепость мятежным гарнизоном выступает Фурманов. Несомненно, художник хорошо знал творчество многих советских живописцев, в частности И. Бродского, влияние которого можно заметить в общем решении полотна Бортникова.

Внутренняя динамика толпы, ее «эмоциональное» движение, концентрируется в фигуре Фурманова, который словно вырастает из массы красноармейцев. Ритм штыков над массой людей, ритм перекрестный, сложный, подчеркивает психологическое напряжение в состоянии людей. Ровный, испепеляющий свет южного солнца явился определяющим в решении несколько блеклого серо-розоватого колорита картины. Лица людей, одежда, оружие, различные предметы - все словно выжжено и обесцвечено солнцем, все словно покрыто слоем пыли. Лишь сталь штыков да белые рубашки и шапки красноармейцев ярко и интенсивно отражают свет.

Бортников поэтически воссоздает не только образ Фурманова, но и точно воспроизводит историческую обстановку, место действия. Эти черты - точное обозначение времени, места действия, конкретное изображение исторического события - были характерными для периода зарождения исторической живописи.

Обращается к теме революционной истории в Казахстане и А.Кастеев. Художник создает несколько произведений о революционных событиях в республике («Организация Красной Армии», «Поход Амангельды»), целый ряд портретов Амангельды. Из композиционных работ этой серии наиболее выразительной была акварель «Атака Амангельды» (1939). В 1940 году Кастеев выполнил большую картину «Атака Амангельды», повторив в масляной живописи акварельный вариант.

Историко-революционная тема пронизывает все творчество художника до самых последних лет жизни. Особенно важное и актуальное значение приобрела работа А.Кастеева над историко-революционной темой и образом Амангельды в годы Великой Отечественной войны. В 1944 году была организована в Алма-Ате художественная выставка, посвященная 25-летию со дня гибели Амангельды Иманова. К выставке он создал ряд портретов и батальных композиций, чему предшествовала серьезная работа художника по изучению материалов, обстановки, истории

революционного движения в Казахстане, знакомство с участниками походов Амангельды.

Обращение к героическому прошлому в годы Великой Отечественной войны было свойственно всему советскому искусству.

Все же большая часть исторических и батальных сюжетов в этот период посвящалась патриотизму и бесстрашию славных советских воинов. В той теме были посвящены полотна А.Риттиха «Сильнее смерти», «Последняя граната» и другие работы портретного характера. Полотна А.Риттиха отличались острой актуальностью выбранных тем, выразительным сюжетом, ясностью и динамичностью композиционного решения, уверенным рисунком. Правда, следует отметить, что его работам присущи натуралистичность деталей, живописно-цветовое однообразие, несколько снижающее художественность произведений.

Л.Леонтьев на полотне «Десант балтийцев» изобразил момент, когда советские десантники высаживаются из лодок на берег в серый предрассветный час. Вытянутый формат холста усиливает динамизм картины. Горизонта не видно. Небо, море, воздух, земля - одна беспокойная масса, тревожная, взволнованная. Художник передает атмосферу напряженного, туманного и холодного рассвета при помощи сочетаний синих, серых, черных и зеленоватых холодных тонов. Достоинства полотна Леонтьева снижало поверхностное психологическое решение образов моряков-балтийцев.

Несколько произведений с развернутым сюжетом и композиционные портреты героев написал А.Черкасский. Его картина «Трагедия на Днепре» (1943) - скорбная и гневная повесть художника о фашистском нашествии. На фоне развороченной, истерзанной взрывами снарядов земли советский воин выносит из огня раненого мальчика. Лаконизм и подчеркнутая объемность центральной композиционной группы, обобщенность цветового решения придавали произведению монументальность, выражали драматизм события.

В послевоенные годы живописцы Казахстана продолжают разрабатывать историческую тематику. Они посвящают свои произведения героическому подвигу народа, вышедшего победителем из смертельной схватки с фашизмом, а также историко-революционным событиям.

Лучшей исторической картиной в первые послевоенные годы стало полотно Б.Урманче «Великий переход» (1949). В широком степном пространстве с пыльно-розовым небосклоном под высоким слегка облачным небом растянулся отряд Джангильдина. Б.Урманче



сосредоточил свое внимание на передаче точности и достоверности условий перехода, определяющих эмоционально-психологическое состояние участников этого исторического события, отчего картина приобрела большую художественную и историческую убедительность.

Хотя тема революционной истории Казахстана привлекала многих художников в 40-х и 50-х годах, этот вид тематической картины развивается менее интенсивно и интересно, чем жанровая и портретная живопись. В исполнении исторических полотен чаще чувствуется несамостоятельность художественного мышления, невыразительность образно-композиционных решений важных тем. Для создания полноценных полотен художникам часто не хватало сугубо личного, взволнованного отношения к выбранной теме. Чрезмерно строгое следование утвердившимся образцам в решении историко-революционной тематики ограничивало живописные возможности художников. Характерными произведениями этого времени были картины К.Шаяхметова «Токаш Бокин конфискует скот у баев» (1958), Ким Хен Ньюна «Отправление Перовского партизанского отряда на фронт» (1960), П.Данилова и А.Исмаилова «Встреча В.И.Ленина с А.Джангильдиным» (1960) и другие работы.

Качественно новый этап в развитии жанра картины на историко-революционную тему намечился с конца 50-х - начала 60-х годов. В произведениях этих лет можно заметить ясную тенденцию художников к психологически емкому решению композиций. Художники все чаще уходят от буквального изображения жизненных сцен, событий, стремятся к пластическому преобразованию этих жизненных ситуаций, чтобы полнее показать внутреннюю сущность явлений жизни. И поэтому мы часто видим в картинах стремление художников рассказать не только о том, что происходило, но и в большей мере как это происходило, передать духовно-эмоциональную атмосферу какого-либо события.

Это ясно заметно в произведениях на историко-революционную тему К.Тельжанова, сделавшего большой вклад в развитие исторического жанра живописи в Казахстане.

Интересна картина К.Тельжанова «Казахстан в 1918 году». В ней революционные события, их значение для народа, их историческая роль показаны через различные образы народа или представителей имущего класса. В степи со скудной растительностью собрался народ, встречающий красную конницу - вестницу новой жизни. Радостно лицо у сидящей старухи-казашки, напряженно ждет пожилой казах, нетерпеливо бросается вперед, навстречу всадникам, молодая

женщина. Пригнув голову и стиснув в злобе руки, спиной к зрителю стоит мулла.

Композиция произведения позволяет увидеть высокое небо, ширь и глубину степного пространства, что вместе со светлым колоритом рождает ощущение радостного праздника. Художник умело раскрывает живое содержание исторической картины, вводя в нее жанровые подробности, что усиливает ее непосредственно-жизненное и правдиво-эмоциональное звучание.

В последующие годы К.Тельжанов все больше обращается к символично-образному решению исторической темы. Он написал полотно «Наказ Ильича» (1962), триптихи «Начало» (1967), «Октябрь» (1970).

В картине «Наказ Ильича» сказывается своеобразное влияние монументального искусства, что выражается в приподнятой цветовой декоративности композиции, в ее подчеркнутой лаконичности. На полотне изображаются В.И.Ленин и А.Джангильдин, рассматривающие карту будущего Казахстана. И все в композиции приобретает символический смысл: указывающее движение Ленина, звезда на красноармейском шлеме Джангильдина и особенно - большие напряженные массы белого и красного цвета, придающие особую выразительную силу всей картине.

Триптих как единая художественная композиция наиболее полно выражает целостность темы. Художнику очень важно изобразить не столько событие, сколько передать идею, рассмотренную как бы с разных сторон. При такой трактовке темы иногда теряется эмоциональность образа, но зато усиливается его публицистичность. Масштабность замысла влечет и обобщенность техники - широкая живопись, крупные массы локального цвета, подчеркнута пространственный характер композиции, в чем сказывается своеобразное влияние монументального искусства.

Триптих «Начало», посвященный 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, включает картины «Поток», «Искра», «Запевала», воспроизводящие разные этапы революционной борьбы в республике.

На полотне «Искра», вытянутом по горизонтали, написана группа всадников, читающих «Искру». Композиция изображает серую утреннюю степь, необозримо широкую, холмистую, центром которой является плотная небольшая масса людей. Это композиционный и смысловой ключ картины. Пастозно написанный пейзаж эпичен и монументален, серо-перламутровые тона словно таят в себе бурю



революционных событий, которая взорвет маленькую спящую группу всадников, в их одежде уже тлеют, как угли, яркие красные и белые блики.

Другое боковое полотно «Поток» изображает степь с огромным облачным небом. По ней несется поток восставших народных масс. Вытянутая по горизонтали композиция картины подчеркивает широту и глубину степного простора, значительность революционных событий.

Центральное полотно «Запевала» построено на других композиционно-пластических принципах. Мы видим на первом плане запевалу конного отряда и немногих всадников. И если в картинах «Поток», «Искра» образ во многом строился с использованием пейзажа, то в этой композиции главное - человек. Пейзаж словно отодвигается, формы на первом плане укрупняются, подчеркиваются немногие детали знамя, буденовки с красными звездами), которые становятся своеобразными символами времени и революционных событий, завоеванной свободы.

Триптих «Октябрь» также посвящается теме революции. Он как бы продолжает картины триптиха «Начало». Центральная часть - «Свобода» - представляет собой изображение всадника, мчащегося на коне с вестью о свободе. По образному толкованию она близка к картине «Запевала», но в ней широко используется пейзаж, подчеркивающий значимость изображаемого момента в жизни всей степи. А боковые части триптиха («Правда», «Надежда») решены художником больше на характеристике групп народа, бойцов, отдельных персонажей, передающих как бы эмоциональную атмосферу революционных событий, их этапов, их восприятие народом.

Произведения Тельжанова на историко-революционную тему с их эпической и эмоциональной трактовкой истории вносят определяющие черты в развитие тематической картины. В образном решении его картин каждый раз отчетливо видится современное восприятие истории. История и современность как бы переплетаются. Эти качества являются обязательным условием любого произведения на историческую тему. Историческим картинам К. Тельжанова в большой мере свойственны романтические черты, своеобразное легендарно-песенное начало. В этом смысле такие его картины, как «Кокпар», «Кыз-куу» тоже можно отнести к исторической живописи, так как в них воплощены фольклорно-эпические представления об истории народа, хотя сюжетно эти полотна и не относятся к ней.

Интерес к истории в сказочно-фольклорном ее звучании

проявлялся и раньше в творчестве художников. К образам фольклора обращались и А.Кастеев («Встреча Кыз-Жибек с Тулегеном»), и А.Исмаилов («Камбар и Назым»), и В.Теляковский (серия панно на темы казахского эпоса). И это обращение к фольклору - тоже форма образного воплощения народной истории.

Творчески активным в области исторической живописи является Н.Нурмухаммедов. Картины Н.Нурмухаммедова «Выступление М.В.Фрунзе в Самарканде в 1920 году» (1953) и «Д.Фурманов в Верном» (1957) воспроизводили важные моменты революционной истории республики. Эти большие программные работы отражали стремление художника к идейной насыщенности произведений, к воплощению в них высоких гражданских идей, пафоса революционной борьбы казахского народа. В исторических полотнах Нурмухаммедова много ценных качеств: жизненность народных сцен и правдивость персонажей, прекрасно написанные древняя архитектура и среднеазиатские пейзажи с ослепительно белым небом и характерной горной цепью на горизонте, а также великолепные натюрморты. Все это сообщает картинам образную убедительность. В 60-х годах он пишет картины «Степь горит», «Подвиг» и некоторые другие.

Произведение «Степь горит» с изображением героя в центре композиции, вокруг которого полукругом расположились красноармейцы, кони, участники гражданской войны, революционных боев в Казахстане, решено на эффектном сочетании неожиданно резких холодных синих и горячих оранжево-красных тонов. И эта гармония холодно-горячих цветов сообщала картине эмоциональную и образную остроту.

Картина «Подвиг» посвящена памяти Маншук Маметовой. Героиня изображена в момент, когда она бросает под идущие вражеские танки связку гранат. Художник не раскрывает особенностей личности М. Маметовой, а лишь подчеркивает в ее образе, в ее экспрессивном, самоотверженном действии отвагу, патриотический порыв девушки-воина, воплощавшей собою как бы весь борющийся советский народ.

В последующие годы Н.Нурмухаммедов написал еще несколько картин, отражающих героические моменты истории. Это картины «Казахский кавалерийский полк», «Отряд Токаша Бокина» и другие произведения, проникнутые мужественной энергией и психологическим напряжением образов.

Большая часть холста в картине «Отряд Токаша Бокина» занята изображением красно-оранжевого холма, по которому скачут всадники



из многочисленного отряда Т.Бокина. Их темные силуэты четко рисуются на фоне яркой, как будто объятай пламенем, земли. Над головами всадников, как огоньки, горят красные флаги. На пустынном холме справа стоит маленький белый степной мазар как признак вечности, старины и вносит в композицию какую-то беспокойную ноту. На мазаре тоже играют отблески горячего красного цвета.

Первый план с всадниками изображен на уровне глаз, близко к зрителю. Перспектива картины взята художником в резком сокращении - мы сразу видим и первый план с массой людей, и далекую синюю степь с раскинувшимся до горизонта отрядом. Такое резкое сокращение перспективы, может быть, нарушающее привычные законы ее построения, сообщает композиции остроту, выражает и глубину пространства, и многочисленность массы восставшего народа.

Композиционное решение поддержано цветовым строем полотна. В нем мы видим излюбленное художником сочетание горячего оранжевого цвета, темных силуэтов массы людей и синего цвета неба. Это напряженное цветовое сочетание образно выражает и пафос картины и ее эмоциональную приподнятость.

Печать нового взгляда на мир, на живопись лежит и на образном решении картины «Казахский кавалерийский полк». В ней художник показывает приближенную к зрителю тесную массу воинов. Стоящая фронтально монолитная группа производит впечатление героической решимости стоять до конца, до победы. Такое композиционное решение сообщает картине большую выразительность. В цветовом отношении картина решена на сочетании темно-серых, как пепел, и горячих, как отблески огня, красных пятен. В целом картина воспринимается как горькое и светлое воспоминание о погибших героях. Такая эмоциональная и многозначная трактовка исторической картины - новый этап в понимании и воплощении историко-революционной темы.

Революционной истории посвящает свои работы и А.Школьный. Лиризм его ранних работ в последние годы словно уступает место гражданственности. Во многих произведениях лирическая тема юности, любви, весны получает монументальное решение. Особенно эти качества живописи проявились в триптихах «Вечность» (1967) и «Степная баллада» (1969 - 1970), которые он посвящает важным датам и историческим событиям нашей жизни. Эти работы интересны выбором темы, их отчетливым гражданским звучанием. Масштабность форм, обобщенность живописного языка, лаконичность колорита



и композиции неизменно придают картинам монументальность и публицистичность.

В большом произведении «За новую жизнь» (центральная часть триптиха «Степная баллада») историко-революционная тема выражена наиболее отчетливо. Близко к зрителю стоит фронтально изображенная большая масса людей. Их спаянность, цельность, подчеркнутое движение поднятых рук создают ощущение массы народа, ее целеустремленного единого порыва и силы. Композиция выражает значительность события, его масштабность. В картине живут все излюбленные персонажи А.Школьного: суровые чабаны, нежные стройные женщины, мужественные солдаты. Композиция выдержана в строгом ритме. Группа людей написана на фоне обобщенно трактованного холмистого степного пейзажа. Среди холмов раскинулся казахский аул. Круглящиеся линии холмов, высокий горизонт рождает ощущение очень широкого и светлого степного простора, большого земного пространства. Широта и протяженность, которые отчетливо угадываются в картине, сливаются с монолитностью группы людей, рождая единый, емкий пластический образ восставшего за свободу народа. Колорит сдержан и строг, построен на гармонии теплых тонов: охристых, золотистых, красноватых, коричневых, оживленных сильными акцентами белого, оранжевого, желтого, зеленого цвета. Колорит - как земля степного края. Характерность и точность народных типажей, тактичное использование немногих деталей в передаче особенностей национальной одежды точно датируют изображаемое событие.

Подъем в развитии станковой живописи, начавшийся со второй половины 50-х годов, захватил творчество самых разных художников. К созданию тематической картины обращались художники театра и кино, графики, монументалисты, прикладники. Их творчество в свою очередь оказывало разностороннее и сильное влияние на состояние тематической картины, обогащая ее новыми пластическими исканиями, образными открытиями.

С конца 50-х годов над тематической картиной начинает работать Р.Сахи - художник кино и график. В первых его произведениях («Вечер на джайляу», «На каникулах»), скромных по исполнению, сильны были лирические ноты, характерные для жанровой живописи Казахстана этих лет. К 70-м годам Р.Сахи складывается в своеобразного живописца, сильного, яркого, уверенного. В эти годы его произведения - зрелые полотна, в них видно серьезное обращение к широкому, общезначимым темам, к истории своего народа.



В 1970 году он пишет большие полотна «Кюй. Освобождение от цепей», «Клятва. Декрет о земле», «Под небом Родины», которые хотя и являются вполне самостоятельными произведениями, воспринимаются серией, триптихом, настолько они едины по замыслу и исполнению. В них история органично сплавляется с повседневной жизнью народа. Это своего рода лирическое и поэтическое воплощение истории, живое и образное. В картинах изображаются поющий о свободе акын, народ, читающий Декрет о земле, спящий ребенок. Образы этих картин символизируют важные этапы в жизни народа. Кроме бытовых сцен в картину включен эпически обобщенный пейзаж, воплощающий как бы всю землю казахстанскую. Написаны все три полотна очень широко и свободно, в напряженном, горячем колорите, который вместе с сюжетом обретает важное смысловое значение: становится символом жизни, борьбы, свободы, счастья. В композиционном принципе, в лаконизме и яркости образного языка, в своеобразном монументализме, сообщающем картинам значение исторической эпопеи, сказывается многолетняя работа художника в кино.

К жанру исторической картины обращаются У.Ажиев («Дорога жизни»), Д.Калачев («Наступление»), К.Шаяхметов («Поющие интернационал»), М.Калимов («Юность отцов»), А.Молдабеков («Алма-атинцы в боях за Москву») и многие другие живописцы.

На выставке, посвященной 30-летию победы над фашизмом в Великой Отечественной войне, картина Молдабекова была одной из самых выразительных. Художник не ищет детальной разработки темы, тонких психологических характеристик, а стремится выразить решимость советских воинов как единой монолитной массы народа отстоять Москву. В композиции, трактованной обобщенно, подчеркнут единый порыв бойцов, неустойчивый и вдохновенный. Контрасты красного, серого, черного цвета создают ощущение масштабности, напряженности событий и оптимизма. И при таком образно-пластическом принципе построения картины всякая детализация и конкретизация характеров казались бы излишне натуралистическими.

Поиском больших образных обобщений и пластической выразительности картин насыщено и творчество В.Крылова. Тематика его произведений связана с жизнью Караганды, ее прошлым и настоящим. В таких полотнах, как «Прошлое Караганды», триптих «Солдаты революции», особенно центральная его часть - картина «Шахтеры уходят на фронт», художник полностью уходит от бытовизма ранних работ, подробного пересказа событий. В его

картинах - острый выразительный сюжет, неожиданная экспрессия композиции, пронизанная мужественными ритмами силы и строгости, повышенное звучание цветового решения, что придает им неповторимость индивидуального взгляда на историю, на современность.

Значительным вкладом в развитие исторической картины в 60-70-х годах является творчество ряда молодых художников: А.Гордеева («На фронт», «Воспоминание», «Сон»), Е.Невежина («Скорбь»), Д.Джумабекова («Письмо с фронта»), Т.Абуова («Сердце матери»), Т.Тогызбаева (триптих «Кюй 1941»). В своих картинах они остро современно воплощают животрепещущие гражданские темы и сюжеты истории. Каждый из них пытается отобразить свое видение мира, найти свой творческий почерк.

В произведениях Т.Тогызбаева «Всадник», «Невеста», «Домбрист» (триптих «Кюй 1941»), посвященных антивоенной теме, чувствуется взволнованность художника, активный протест против ужасов и бессмысленности войны.

Особенно выразительно полотно «Невеста». На тревожно-алом фоне изображена девушка. Зритель видит только сидящую фигуру со спины и ее вздетые в отчаянии руки. Рядом с этим горячим и трепещущим обликом женщины изображены всадник и домбрист, сидящие во внешне спокойных позах, словно застывшие. Сложный, но сдержанный по цвету живописный фон этих полотен (переплетение линий, движение цвета) как бы выражает взволнованные и напряженные чувства персонажей. И хотя в психологической характеристике образов не хватает глубины и конкретности, каждый из них красноречиво говорит о незаживающих физических и душевных ранах, которые наносит человеку война.

В последующие годы Тогызбаев создал несколько произведений на темы революции и Отечественной войны, которые решил совсем в ином образно-живописном плане. Его поиск цельного пластического метода для изображения своего восприятия мира нашел интересное завершение.

В 1970 году Тогызбаев написал картины «Совет» и «Баллада степей». В картине «Совет» изображены Ленин, Свердлов, Дзержинский на фоне революционной Москвы. Вдали видна Кремлевская стена. Над аркой, где стоит группа людей, висят часы, на домах мы видим вывески, номера, все бытовые подробности городского пейзажа: едущую с седоком лошадь, прохожих и прочее. В картине использованы приемы построения обратной перспективы,



характерной для народной лубочной живописи с ее локальным цветовым принципом. Вся композиция решена в гамме красных тонов (от светло-оранжевого до темно-красного). Все озаряет алый свет. Цвет символизирует революцию.

Очень близко по внутреннему решению, замыслу, воплощению темы к этой картине большое полотно «Баллада степей». Но тема разрешается художником гораздо органичнее, своеобразнее. В картине дано исполненное лиризма широкое изображение сцен прощания солдат, уходящих на фронт, с родными, матерями, женами, детьми. На дальнем плане (хотя членение картины на планы крайне условно) красные всадники уходят на фронт. На темном зелено-синем небе плывут огромные облака, которые превращаются в гусиные стаи с ярко-красными лапами, а гуси, в свою очередь, становятся красными самолетами. Сказочные элементы наивно и просто переплетаются с реалистическими бытовыми чертами в изображении сцен прощания. Но они же вносят необходимую меру условности в картину, отчего гладкая, лакированная поверхность картины, чистые яркие краски, откровенное стремление художника к искусству примитива кажутся вполне уместными.

В картине Тогызбаева историческая тема обретает черты и мотивы сказок, народных легенд. При помощи стилистического приема, свойственного произведениям фольклора, он воссоздает не столько историю, сколько ассоциативные связи истории с жизнью народа. В одной композиции художник соединяет несколько разномасштабных, самостоятельных сцен. В каждой из них своя жизнь, своя пространственно-временная атмосфера, но в целом они образуют единую образную и композиционную схему. Этот прием, характерный для эпических народных легенд, сказок, придает исторической картине Тогызбаева черты романтичности.

Историческая картина в творчестве А.Садыханова свидетельствует о склонности художника серьезно размышлять о судьбах своего народа. Триптих «1916 год» («Восставшие», «Голос поэтов», «Покоренные») создан им в технике левкаса, на деревянных досках. Сама техника письма обусловила многие образные особенности этих произведений, идущие от народного творчества - иконы, лубка, росписей.

Садыханов начинал работать как художник кино, и, может быть, именно поэтому в композиционно-образных решениях триптиха он: широко использует прием «кадрирования». Композиция триптиха - это законченный, сочиненный от начала до конца своего рода «кадр», в

котором почти ничего нет от природы, а все от воображения и фантазии автора.

Триптих, состоящий из полотен «Голос поэтов», «Покоренные», «Восставшие», представляет собой своеобразный вид исторической картины, в котором нет точных исторических обозначений места и времени событий, нет и скованности историческим конкретным именем. Это отсутствие документальности позволяет художнику, вводя лишь элементы историзма, следовать законам художественного вымысла, широко использовать новые средства выразительности - сатиру, шарж, пародию, гротеск, яркую фольклорность в решении образов побежденных и победителей, старцев, народных героев.

Основой сюжета являются исторические события в жизни казахского народа, содержания - обличение социальных порядков дореволюционной России и борьба казахского народа против царского колониализма и угнетения. Действующим лицом триптиха является как бы весь народ, отчего изображение приобретает черты героического и эпического значения.

В картине «Покоренные» показана сцена жестокой расправы над казахами, восставшими против царского самодержавия. На деревянном помосте (первый план) стоят связанные казахи в ожидании казни. К ним с плачем протягивают руки матери. За помостом на лошадях - три русских офицера в белых кителях, форменных фуражках. Их усаые, тупые и неподвижные лица - само воплощение жестокости, самодовольства. В глубине - двор крепости, у стены солдаты расстреливают группу восставших. И вся эта страшная сцена изображается в ярком, напряженном сверкающем колорите - огненно-красная земля, белые кители, сверкающие погоны, цветная одежда на молодых казахх. Бытовая и историческая обстановка дается очень скупо. Двор военной крепости изображается художником как цитадель угнетения народа вообще, поэтому подчеркиваются такие детали, как решетки, эшафот, тюрьма, приобретающие роль символов.

В картине «Восставшие», решенной так же лаконично, строго, смело, изображается сцена клятвы восставших юношей. На ярко-желтой земле перед сидящим стариком стоят коленапреклоненные два юноши. Старик благословляет их на справедливую борьбу. За ними - всадник, спешившийся с белой лошади, дальше - еще несколько всадников, готовых умчаться вдаль, и, наконец, небо зеленовато-синее. Вся цветовая гамма как бы несет отпечаток героического напряжения обстановки. Старик с белой бородой - типичный персонаж народно-песенного творчества, как и молодые,



сильные герои. Так же как и в картине «Покоренные», все персонажи лишены индивидуальной характеристики. Это типические, может быть, несколько идеализированные герои, богатыри народных былин. Такой характер героев сочетается с подчеркнута народной манерой исполнения.

Скупость, лаконизм обстановки характерны и для полотна «Восставшие». Здесь, так же как и в полотне «Покоренные», изображение природы подчинено общему художественному замыслу. Природа героична; это сказочная страна, где живут герои. И поэтому мы видим обобщенный, героизированный пейзаж, лишенный конкретных признаков и особенностей какого-либо природного образа.

В центральной части триптиха - «Голос поэтов» - изображены обобщенные образы поэтов, в которых угадываются черты С.Сейфуллина, И.Джансугурова. Эта картина по идейно-пластическому содержанию больше всего перекликается с современностью, вносит дополнительные нюансы в трактовку истории художником. Изображенные события словно приобретают фактическую конкретность, логическое завершение действий восставшего народа, завоевавшего свободу.

Выразительности полотен триптиха способствует точно выбранная точка зрения художника, его острое чувство композиции, колористический строй произведений. Художник использовал напряженные, горячие сочетания огненно-красных, белых, желтых, синих тонов. Локальные краски, ясные их тона наложены (как в народных лубках или монументальных росписях) гладким, плотным и густым слоем. Использование левкаса придает фактуре живописи и каждому цвету особую эмоциональную выразительность и чистоту.

Живописцы Казахстана много и упорно работают над поисками обобщенно-символического, обобщенно-монументального образа для выражения своего понимания народной истории. Они стремятся уйти от конкретного бытовизма, найти поэтический символ того или иного явления, добиваются единства и строгой гармонии всех художественных средств для наиболее точного пластического выражения темы. Если выше названные живописцы находят вдохновение и стимул для творчества в непосредственном взгляде на современную жизнь, то такие, например, художники, как В.Кучеровский, М.Порунин, в своих произведениях проявляют несколько иной склад пластического мышления. Проблема связи человека с окружающим миром у них носит, как правило, более

сложный, всеобъемлющий, многообразный, менее всего личный по своему выражению характер. Эта проблема чаще всего преломляется через гражданские мотивы, историко-революционные темы, темы Великой Отечественной войны, что свидетельствует о подлинной живой связи их искусства с народной жизнью.

Интересные живописные произведения историко-революционного характера, отмеченные поисками большого гражданского содержания, создал Л. Свитич («Неволя», «Мыновый мир построим», «Мариновские партизаны», «Тревожное время»). В каждом из них художник стремится найти яркий образно-смысловой символ активного состояния, действия не одного человека, а большой массы людей. Широкие живописные обобщения, поиски цветового символа, выразительности композиционного строя полотна сопряжены с поисками единого и целостного художественного образа произведения. Характеристика отдельной личности отбрасывается художником. Главный герой - народ. И мир вокруг - это активно-эмоциональная, напряженно-динамичная атмосфера действия, суровой и непреклонной борьбы и побед. При этом нет конкретизации места действия, а есть лишь условный фон, символические аксессуары определенного действия и т.д. И характеристика людей и места действия приобретает во многих произведениях всеобщее значение. В такой трактовке связи человека и окружающего мира художник достигает большой эмоциональной выразительности и романтичности образа.

В целом ряде произведений («Клятва», «Провожала меня мать», «Сыны») художник очень сдержанными, нарочито суровыми средствами достигает большой эмоциональности и психологизма в трактовке образов воинов, женщины-матери.

Стремление к образно-смысловой символике, широким обобщениям, сопоставлениям приводит художника к тому, что во многих его произведениях мы сталкиваемся с понятийным, а не только с эмоциональным ощущением мира. А, например, в картине «Подснежник» Свитич создает конкретно-жизненные лирические образы юноши-солдата и девушки, сидящих в цветущем поле, - в поэтическом и вместе с тем реально-трепетном мире весенних чувств, мечты, целомудренной юности. Поиски декоративного, цветового и композиционного единства, единого образного начала-символа во многом сопряжены с поиском разума, с работой мысли. Видимо, поэтому бывает так чрезмерно обнажена мысль, идея произведения и именно поэтому мы встречаемся с таким прямолинейным решением темы.



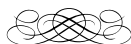


Очень строго, сурово, как единый монолитный памятник духовной силе и стойкости советских воинов, высеченный из каменной глыбы, решена картина В.Кучеровского «Реквием». Аналогию с камнем, монументом вызывают сдержанная, почти «аскетическая» живопись, укрупненность фигур, их композиционная спаянность, монохромность цветового решения. Действие остановилось в самом патетическом моменте. Люди-герои застыли в скорби о товарище, погибшем за Родину. Ассоциативный круг ощущений и представлений, связанный с острым гражданским чувством художника, ясен и четок. «Реквием» - это символ стойкости, мужества, духовной силы и внутренней спаянности людей, борющихся за правое дело.

Остро выражено гражданское чувство художников в произведениях, носящих антивоенный характер: «Мать», «Плач», «Агрессия» М.Антонюка, «Распятие» М.Порунина, «Изгой» В.Кучеровского. Эти картины рассказывают о связях человека с миром, о тех острых мгновениях, когда эта связь становится хрупкой, призрачной, едва заметной или, наоборот, неизмеримо прочной, когда гармония вдруг нарушается или ставится в зависимость от чуждых жизни обстоятельств. Картина мира в названных произведениях теряет свою гармоничность, целостность. Это - хаос, мучительный, противоречивый. Мир странный, непостижимо трагический раскрывается в коллизии человек и мир. Широта ассоциаций, смысловых оттенков содержания, их глобальность и катастрофичность являются сутью образных решений. В широте ассоциативных связей, в их многообразии и заключаются главный смысл, идейная значимость этих полотен.

Рассматривая в целом развитие исторической живописи, мы видим, что путь ее - это путь от суховатой документальности ранних работ к эмоционально-поэтической интерпретации истории, к психологической насыщенности, философским раздумьям.

Историческая тема - это одно из сложных средств постижения проблем национального самосознания, раскрывающих идейные позиции художника в восприятии современности. В многообразии образно-пластических решений исторической картины на современном этапе тема Родины, тема истории получают духовно-емкое воплощение, которое является залогом интересного полноценного развития исторической живописи в изобразительном искусстве Казахстана.



## ПОРТРЕТ

Первые произведения портретного жанра в станковой живописи Казахстана, так же как и произведения других жанров, относятся к 30-м годам. В это время пишут портреты А.Кастеев, А.Ташбаев («Автопортрет»), В.Антощенко-Оленев («Портрет жены», «Портрет К.Байсеитовой»), А.Риттих («Портрет Джамбула»), Н.Крутильников («Портрет стахановца Байтуганова», «Портрет Кузембаева») и другие художники. Этот вид творчества долго не получал своего яркого развития. Но горячее стремление художников правдиво отразить в искусстве образ своих современников во многом определило возросшее значение этого жанра в живописи в последующие годы.

Дальнейшее развитие портрета относится к периоду Великой Отечественной войны. Об этом говорит хотя бы тот факт, что на выставке 1943 года было представлено около 200 портретов.

Высокие моральные качества советских людей - героизм, стойкость, широта души - особенно ярко проявились в годы тяжелых испытаний. Художники стремились в портретных произведениях выразить восхищение подвигом своего современника, запечатлеть свое понимание в постижении глубины разнообразных человеческих индивидуальностей.

С этого времени утверждаются самые разные по характеру портреты. Наряду с портретами героическими, отражающими величественный подвиг советского воина, солдата, полководца, появляются портреты интимные, отображающие тонкие душевные переживания и сложные психологические состояния человека. Появляется также очень интересная форма композиционных портретов, вмещающих в себя комплекс различных качеств - и черты подлинно портретные, и свойства тематического произведения с сюжетной завязкой или с широко введенными образами природы и т. д. Возникают разнообразные портреты-типы обобщающего содержания, исторические портреты, групповые.

Работа над портретом во время Великой Отечественной войны была лишь началом большого этапа в развитии портретного искусства, достигшего больших успехов в послевоенные годы. В



области портрета в 40-х и начале 50-х годов в искусстве Казахстана была разрешена одна из основных проблем советского искусства - отражение образа современника. Широкое развитие портретного жанра в эти годы было характерно для всего советского искусства. Живопись Казахстана в этом отношении не была исключением.

Упорным стремлением художников выявить, обобщить характерные, типические черты своего современника, героя Отечественной войны, замечательного труженика полей, ученого или артиста объяснялись интересные достижения живописцев в жанре портрета, как композиционного, так и психологического. В 1954 году в Алма-Ате состоялась выставка портретного творчества, которая как бы подвела итог деятельности художников в этом жанре.

Очень много над портретом, особенно композиционным, близким по своим чертам к картине (широкое введение пейзажа, натюрморту), работал А.М.Черкасский.

Большие композиционные портреты («Конный портрет Амангельды», «Конный портрет генерал-майора А.Чудесова») написаны им на фоне горного пейзажа. В этих портретах пейзаж не нейтральный фон, не обозначение места действия, а совершенно неотделимая часть, важнейший смысловой, эмоциональный компонент, усиливающий жизненность созданных образов.

Синтез портрета и пейзажа является основой художественного образа и в полотне «Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев» (1946). Писал эту картину Черкасский к столетию со дня рождения Джамбула. Все свое внимание художник сосредоточил на двух фигурах знаменитых народных мастеров казахского искусства. Дина и Джамбул сидят на красочном ковре, вокруг них расстилается широкое предгорье с величественной цепью гор вдаль. Пейзаж трактован художником очень обобщенно, отчего лица и фигуры певцов воспринимаются подчеркнуто объемно и выразительно, что усиливает их эмоциональную значимость.

Композиция картины цельная и ясная. Главное в ней - персонажи, их вдохновенные лица. Но как в двухголосной фуге основная большая тема, полифонически развиваясь, обогащается все новыми темами, дополняющими и варьирующими ее, так и в композиции роль этих дополнительных и органически важных вариаций играет пейзаж. Все полотно написано плотно, энергично, пастозно. Краски проникают одна сквозь другую, создавая сложный цвет, очень живописную фактуру холста. Высокая мысль художника о счастье творческого труда, а также живописная завершенность и образная сила в ее

воплощении сделали картину значительной не только в творчестве самого художника, но и во всей живописи Казахстана этого времени. Писал Черкасский Джамбула много раз и в последующие годы, создавая в его облике типический образ человека из народа, сильного, мудрого.

В послевоенные годы художник создал многочисленные портреты писателей, артистов, воинов Советской Армии, героев труда. С годами он сосредоточивает свое внимание на внутренней характеристике модели, поэтому пишет полюбившиеся ему образы по несколько раз. Так, он дважды писал портреты писателя М.Ауэзова, актера К.Кадырова, художницы Г.Исмаиловой, скульптора И.Иткинда.

Примерами глубокого постижения личности в портрете у А.Черкасского могут служить портреты С.Муканова.

Первый портрет, написанный в 1942 году, изображает писателя сидящим в кресле, на фоне озера Боровое. Облик Муканова свидетельствует о непрестанной работе мысли, а свободная поза, сосредоточенное раздумье как бы говорят, что человек остался наедине с собой. Живой взгляд писателя, направленный на зрителя, поворот головы, жесты рук - все свидетельствует о его огромной внутренней энергии. Существенной и органичной частью является пейзаж. Он усиливает ноты лиричности в настроении человека, углубляет содержание портрета. Гармонично сочетается холодная звучно-зеленая гамма пейзажа и золотисто-коричневая, теплая в трактовке лица, рук, одежды. Пленэрно написанный пейзаж дает возможность художнику энергично выделить фигуру, четко обрисовать ее силуэт, вылепить лицо, отчего портрет, кажется, подчеркнуто материальным, активно живущим в изображенном пространстве.

В 1952 году Черкасский создает второй портрет писателя С. Муканова, еще более тонкий по проникновению в духовный мир человека. Писатель изображен сидящим за столом на отвлеченном темном фоне. Ничто не мешает зрителю рассматривать писателя. Выражение его лица передает очень сложный комплекс чувств и мыслей. Эту сложность создают напряженный взгляд, спокойное, добродушное выражение лица и легкая ироническая улыбка. Большая, несколько грузная фигура писателя, написанная в жемчужно-молочных светлых тонах, кажется особенно крупной от контраста с отвлеченным темным фоном. Гармоничный, мягкий колорит, построенный на сочетании сложных и светлых нюансов белого, зеленоватого, розового цвета, соответствует сосредоточенно-углубленному настроению человека, усиливает ощущение оттенков



интимности и психологизма в состоянии писателя. Сдержанное письмо, мягкая живописная лепка сообщают лицу особенную одухотворенность. Нежная, словно трепещущая кисть художника создает ощущение необычной взволнованности, богатой внутренней жизни писателя.

Значительное место среди портретных произведений художника занимают портреты тружеников полей, чабанов, колхозников. Среди них прекрасный портрет конюха Ушкамперова, портрет садовода Кутикова, чабана Керимбаева.

Черкасский всегда писал только своих современников. В ряду портретов, созданных им, почти нет исторических героев. Дина и Джамбул, ставшие ныне легендарными, были его современниками. Все его персонажи полны внутренней энергии, активные и живые люди.

Портретное творчество Черкасского имеет важное значение в истории живописи Советского Казахстана. В его портретах воплощены прекрасные реалистические традиции этого жанра русской дореволюционной и советской живописи.

К психологическому портрету обращались многие художники в 40-х годах. Много портретов создал Б.Урманче. Он писал ученых, воинов («Портрет дважды Героя Советского Союза С. Луганского»), артистов, народных певцов («Портрет певца Б.Иржанова», «Портрет народного акына Н.Байганина»). Его портреты окрашены стремлением найти конкретный индивидуальный образ человека, понять его «психологическую особенность». Живописная манера Урманче характеризуется большой свободой, его полотна насыщены светом, иногда решены в подчеркнуто декоративной гамме красок.

Интересен его портрет академика К.Сатпаева (1943). В характеристике ученого подчеркнуты воля и интеллект, внутренняя собранность, сосредоточенность. Портрет решен в тонких серебристых тонах, гармонически сочетающихся со светлым обликом К.Сатпаева.

Большой вклад в развитие портретного жанра сделал А.Кастеев. В годы Великой Отечественной войны он пишет «Джамбул на джайляу», «Портрет юного Абая», создает портреты близких («Портрет матери»), портреты известных в Казахстане людей («Портрет Дины Нурпеисовой», «Портрет доктора филологических наук Н.Сауранбаева», «Портрет писателя М.Ауэзова»). Он создает композиционные портреты («Портрет Абая», «Портрет Джамбула»), обогащая их введением многих дополнительных деталей.

В портрете Абая («Абай около юрты») художник изображает со всеми подробностями повседневную жизнь казахского аула (ставят юрту, распрягают животных, беседуют). По существу, это жанровая, почти сюжетная композиция, выполненная со всеми присущими творчеству художника приемами и деталями.

Кастеев создал большой портрет народного героя Амангельды Иманова, над образом которого он начал работать еще до войны. В полном боевом снаряжении Амангельды стоит на первом плане, близко к зрителю, а за ним простирается степь с многочисленными отрядами восставших. Изображая героя, художник смотрит на него вместе со зрителем несколько снизу, отчего фигура Амангельды как бы увеличивается, становится монументальной, а холмистая степь, далекие юрты и многочисленные отряды даны с высокой точки зрения, расположены далеко внизу, за спиной Амангельды. Такое совмещение разных точек зрения усиливает ощущение обширности степного пространства. В портрете Амангельды Кастеев подчеркнул целеустремленный, смелый характер полководца.

Среди портретов Амангельды, созданных Кастеевым, особенно выразителен «Портрет Амангельды» 1950 года. Амангельды, сильный, гордый, изображен на фоне широкой степи, где расположились его отряды. В создании поэтического строя этого произведения образ природы - важный компонент. Его образ воспринимается как образ Родины. Амангельды неотделим и от природы и от жизни всего народа. Такая многоплановость в трактовке портрета Амангельды обогащает образ, делает его глубже, значительнее. «Портрет Амангельды» по своей художественной ценности является одним из достижений в области исторического портрета.

Исторические портреты А. Кастеева, как и других художников, утверждают героическую личность в истории народа. В композицию исторического портрета (А.Риттих «Одна из многих», «Последняя граната», М.Лизогуб «Два батыра», а несколько позже Н.Нурмухаммедов «Конный портрет Амангельды», Т.Гадеева «Портрет А.Молдагуловой» и многие другие) широко вводится активное действие, усиливающее динамизм образа, большое значение придается обстановке, жесту, позе героя. Все это используется живописцами, чтобы сильнее подчеркнуть общественную значимость исторической личности, передать не только характер и образ героя, но и обстановку, время, события его жизни. Поэтому так близок исторический портрет жанру исторической картины в развитии живописи.



В 40-х и 50-х годах было создано большое число портретов, посвященных видным историческим личностям: А.Иманову, Абаю, Ч.Валиханову, И.Алтынсарину, Джамбулу, А.Джангильдину, М.Виноградову. Это внимание к жанру исторического портрета объяснялось стремлением художников откликнуться на все события окружающей жизни, в частности на юбилеи выдающихся людей. Аналогичное явление происходило и в искусстве других народов.

В решении композиции портрета Ч.Валиханова (1951) А.Кастеев также использует жанровый мотив. Ч.Валиханов в раздумье сидит с раскрытой книгой на коленях. Чуть ниже, словно у его ног, раскинулся аул. Желтеет небо от заходящего солнца, далекие горы покрыты вечерней дымкой. Жанровые подробности (юрты, люди, занятые повседневными делами, пасущийся скот и т. д.) усиливают и уточняют связь Ч.Валиханова с народной жизнью, что существенно в создании образа Чокана-мыслителя, ученого. В глубине картины Кастеев пишет прелестный пейзаж: склоны холмов, покрытые темными елями, сверкающая гладь озера, тающие вдали горы. И много неба, много света. Эмоциональность пейзажа, «задумчивость» и тишина вечера подчеркивают душевное состояние Чокана, его погруженность в свои мысли и душевную взволнованность. Кастеев внимательно пишет ее: лицо Валиханова, его руки, мундир, книгу, камни вокруг, растительность на первом плане, вдали юрты, людей, повозки. Пишет тщательно, неторопливо. Каждая деталь органично входит в общий «ансамбль» и является важной для создания художественного образа в целом, для его эмоционального и содержательного значения. Художник изображает, как и во многих других произведениях, все «как есть», следуя складу своего мышления: без иносказания, гипербола, символов.

Ряд исторических портретов, получивших широкое признание, в том числе несколько портретов Джамбула и Абая, портрет М.Виноградова, написала А.М.Мартова. Поиски наиболее полной иконографии исторических лиц и документальной точности их образных характеристик привели Мартову к чрезмерной тщательности живописного языка, к мелочной отделке живописи, снижающей художественную ценность ее произведений.

А.М.Мартова создавала также и портреты своих современников - колхозников, артистов, ученых, писателей Казахстана. Наибольшей художественности образа художница достигла в «Портрете Н.У.Базановой, доктора биологических наук». В характеристике Базановой художница подчеркнула черты духовности и



гражданственности. Выразителен и «Портрет народной артистки КазССР Х.Букеевой» (1957). Это обаятельный, тонкий, предельно женственный и лиричный образ казахской актрисы. Портрет исполнен в черно-белой гамме красок, сдержанной и благородной. Свойственные Мартовой четкий и ясный рисунок, тщательность живописного письма, внимание к портретному сходству явились в этом произведении средствами поэтизации художественного образа.

В области портретной живописи развивается творчество Н.И.Крутильниково. Творчество этого художника с первых же шагов его в искусстве было посвящено теме индустриального труда в республике, его лучшим представителям - передовым рабочим Караганды, Балхаша и других промышленных центров Казахстана. Особенно плодотворно над этой темой художник работает после войны, разрешая ее чаще всего в форме групповых и индивидуальных портретов передовых рабочих.

В произведениях «Медеплавильщики Балхаша» (1947), «Групповой портрет знатных медеплавильщиков Балхаша» (1953) Крутильников подчеркивает серьезность рабочих, их волевою целеустремленность, рассказывает о характере их деятельности, о конкретной обстановке их труда, намечает сюжетную канву произведений (момент пуска стали).

«Портрет мастера горячих плавков Д.Макаева» (1951) - наиболее законченный образ передового рабочего в творчестве Н. Крутильниково. У него энергичное, сурово-сосредоточенное лицо. Макаев изображен в цехе. Аксессуары (спецовка, противогаз, одежда) являются необходимым дополнением к характеристике образа. Фигура рабочего занимает большую часть холста. Таким композиционным приемом художник сообщает героические черты образу Макаева. Сдержанный коричневато-зеленоватый колорит портрета как бы выражает скрытое душевное напряжение мастера, усиленное резким искусственным освещением.

Персонажи Крутильниково - положительные герои нашего времени. Художник стремится показать нам лучших, передовых, сильных людей нашего общества. Именно из этого стремления рождается портрет-картина, где художник имеет возможность создать наиболее убедительные и выразительные образы современников и дать более широкую картину их деятельности и обстановки грандиозного промышленного труда.

Творчество Крутильниково ценно обращением к трудной и важной теме промышленного труда в Казахстане. Но некоторая «аскетичность»



живописного языка, ограниченность и невыразительность цвета и колорита, чрезмерное увлечение правдоподобием приводят художника к натуралистичности изображения обстановки, что снижает художественную ценность его произведений.

Серьезно работал в области портретной живописи Л.Леонтьев. Его произведения характеризуются пристальным вниманием к модели, умением отобразить индивидуальные особенности человека. Для этого же художник вводит в композицию пейзаж («Портрет Онтаева», «Портрет доярки Умбаевой»),

В портретах Леонтьева проявляются тонкая наблюдательность внимание к духовной жизни персонажей. Используя простые приемы композиции, сдержанный цвет, художник добивается ясной и четкой характеристики образов. «Портрет Героя Советского Союза Г.М.Шемякина», исполненный Л.Леонтьевым, донес до нас глубоко человеческий образ простого и смелого воина.

Лучшими в творчестве Леонтьева стали портреты художника С.Калмыкова (1946), скульптора И.Иткинда (1947). Их отличает очень точный, выразительный рисунок, глубина психологического характера и сдержанный, мягкий цветовой строй. В портрете точно и метко передана вся индивидуальная неповторимость, душевная тонкость и артистичность этих людей. Художник писал людей, с которыми был близок и творчество которых хорошо знал. Может быть, именно это обстоятельство и позволило создать художнику незаурядные портретные произведения.

В эти годы художник увлекся композиционным портретом. Хотя не все созданное им было удачно («Портрет академика Г.А.Тихова», «Она строила ГЭС»), несомненно, что опыт работы над этой сложной формой портрета обогатил мастерство Леонтьева. И несколько позже, в самом конце 50-х годов, он обратился к сложному жанру группового портрета («Заседание правления колхоза», 1957; «Композиторы Казахстана», 1958).

Наиболее четко задачи группового портрета решаются художником в работе «Композиторы Казахстана». В этом произведении чувствуется творческое использование славных традиций группового портрета в советском изобразительном искусстве, в частности такого произведения, как «Групповой портрет старейших художников» А.Герасимова. В целом композиционное и цветовое решение, образные характеристики Леонтьева совершенно самостоятельны. В этом произведении Леонтьев смелее использует цвет, контрасты желтых, синих, белых, коричневых тонов, значительно повышающих

его живописно-декоративную выразительность. Так же как и в картине «Правление колхоза», здесь дается некоторая сюжетная завязка: композиторы слушают песни народного акына К.Азербаяева. Сюжет позволил художнику особенно остро и точно охарактеризовать каждого персонажа. Этому способствовала также работа художника с натуры, изучение каждого персонажа во время длительных сеансов.

Много портретов создала М.Лизогуб. Ее портретные произведения чаще всего решаются с широким привлечением обстановки труда, пейзажа. В годы войны и в первые послевоенные годы Лизогуб создала «Портрет народного артиста КазССР К.Куанышпаева», «Два батыра», «Портрет Г.Репникова». В 1953 году Лизогуб написала портрет известной самаркандской художницы З.Ковалевской, которую она изобразила за работой. Правдиво донесла она до зрителя обаяние и мягкость Ковалевской, ее застенчивость, вдохновенность. Портрет отличается большой психологической конкретностью, задушевностью. Нежный серебристо-серый фон портрета словно передает поэтичность творческой атмосферы. Самое светлое в портрете - задумчивое и сосредоточенное лицо художницы, ее рука, держащая кисть, белая блузка под халатом. Лицо ее выражает не только напряжение мысли, но и многие другие качества - душевную чуткость, доброту, сложность внутреннего мира. Все художественные средства подчинены одной задаче, одному стремлению - показать образ Ковалевской в момент ее творческого напряжения, душевного подъема. Этот портрет отличают глубина образа, отличные живописные традиции.

Большой интерес в творчестве Лизогуб представляет портрет Латифы Ходжиковой (1960). В этом портрете народной мастерицы Лизогуб создала поэтичный и глубокий женский образ, тонкий по проникновению в душевный мир человека. Латифа Ходжикова сидит на фоне кошмы, перед ней яркий чий. Художница изобразила ее в момент, когда мастерица о чем-то задумалась. Она живет в светлой и красочной атмосфере своего творчества, воображения и мечты, всего того, что окружало ее, составляло ее духовный мир. Все прописано легким тонким слоем. Гамма светлая, легкая. Мазок нежный, свободный, легкий. Фактура холста находится в полной гармонии с содержанием портрета. Этим приемом художница как бы подчеркивает, что творчество Л. Ходжиковой светло и красочно, оно служит на радость людям.

С годами портретное творчество Лизогуб становится более психологичным, более глубоким. Она выбирает персонажами для



своих портретных работ людей самых различных профессий, но каждый из них представляет собой духовно богатого, творчески неисчерпаемого, эмоционально тонкого человека. Такова серия портретов «Современники», состоящая из четырех портретов. Каждый из них - это рассказ о человеке, его характере. В портретах много общих черт: выразительность силуэтов, одинаковый композиционный принцип, психологичность, во всех отсутствуют атрибуты обстановки, внешние признаки профессий и характеров. В них поэтизируется разнообразная человеческая деятельность. Не случайно портретируемые подбираются по профессиональному признаку - рисовод, чабан, виноградарь, повар из чайханы. Этот цикл первоначально Лизогуб назвала «Добрые руки», подчеркивая в названии основной смысл портретов - трудовую доблесть человека. Эта мысль художницы является ясным выражением этических и эстетических проблем современности.

Традиции композиционного портрета развивает в своем творчестве А.Галимбаева. Характерным в этом отношении стал «Портрет народной мастерицы Б.Басеновой» (1958). На фоне ковра с традиционным казахским орнаментом за низким столом в юрте сидит пожилая женщина в белой национальной одежде. Свободно и легко написаны белая, сложная по цвету, одежда мастерицы, светлая скатерть столика. Глухо и мягко звучат темные фиолетовые тона орнаментального фона; белый платок подчеркивает смуглость лица, его выразительность и эмоциональность. Заломленные брови, глубокие складки у рта, мудрый взгляд серьезных темных глаз - все говорит о том, что перед нами человек с большим жизненным опытом, со сложной внутренней жизнью.

По своим пластическим принципам к этому портрету близок портрет «Мать-героиня», в котором Галимбаева дала обобщенное, типизированное решение образа казахской женщины. На пестром ярком ковре в спокойной позе сидит немолодая красивая женщина. Весь ее облик полон душевного равновесия и внутренней значимости. Свет интенсивно освещает часть фона, одежду, оставляет в мягкой тени смуглое, спокойное лицо. Выражение лица, поза, манера держаться говорят о достоинстве героини. Фигура женщины неразрывно связана с фоном, средой, с внешним миром. Она кажется величественной и строгой. Это подчеркивается линейной уравновешенностью композиции, выразительностью цветового решения всего полотна.

Интересной портретной работой является и «Портрет актрисы С.Майкановой». Актриса изображена в казахском национальном

костюме. Основное внимание художница уделяет лицу актрисы. Это умное, нервное лицо человека сильного, цельного; выражение лица сосредоточенное, серьезное. Портрет решен в светлых тонах: белая одежда, слабые, прозрачные, легкие тени, зеленоватые, синие, розовые. Самыми темными и звонкими красками художница выделила украшения и напряженные, горячие глаза Майкановой. Ничто в портрете не отвлекает внимания от лица, заставляя вглядываться в его выражение, вникать в душевное состояние актрисы.

Развитие портретного жанра во второй половине 50-х годов идет менее интенсивно, чем в предыдущий период. В портретном жанре медленнее обновляются стилевые особенности живописи. Но, как и в других жанрах живописи, в портрете наступают заметные изменения в подходе художников к раскрытию человеческих характеров, к изображению внутреннего мира, духовной сущности личности.

В 60-х и 70-х годах художники решают несколько иначе задачи портретирования, ищут более емкого и конкретного воплощения образа человека, более точного раскрытия сложных и тонких оттенков психологической характеристики моделей. Психологические портреты последних десятилетий отражают интерес художников к интеллектуальному и нравственному богатству современного человека, поиск этического идеала нашего времени. Появляются портреты самого разного характера: остро-психологические, обобщенно-монументальные, образы-символы, портреты, решенные, как и раньше, в рамках композиционной картины. Но общим для большинства работ является углубленный психологизм образов.

Художником, ярко воплотившим в портретах своих современников идеи и живописные искания времени, является С. Мамбеев. Большинство его портретов - женские образы, лирические, мягкие, исполненные изящества и грации («Девушка у окна», «Портрет девушки»). В портрете «Девушка у окна» Мамбеев создает образ человека сосредоточенного, углубленного в себя, вместе с тем образ нежный и женственный. Большую роль в этом произведении, как, впрочем, и в других портретных работах, играет свет, ликующий, сильный, всеозаряющий. Свет мощной волной охватывает все вокруг - девушку, воздух, цветы, фон, обозначает резкие тени на лице, фигуре, руках девушки; он словно озаряет окружающий мир, среду, в которой живет человек, и душевное состояние девушки - возвышенно-сосредоточенное, напряженно-взволнованное.

Еще более эмоциональным создал Мамбеев «Портрет художницы М.Лизогуб», психологически сложный, чрезвычайно



своеобразный. Портрет изображает сидящую женщину, ушедшую в себя, раздумывающую, взволнованную. Ее лицо, фигура озарены, пронизаны солнечным светом. Прозрачно-серебристый солнечный свет образует эмоциональный контраст с грустным, углубленным внутренним состоянием женщины. Свет, нежный, теплый, усиливает психологизм портрета, подчеркивает остроту его образного решения.

Интересный образ создает художник в «Портрете швеи Епифанцевой». Образ светлый, жизнерадостный; в нем органически сочетаются нежность и внутренняя сила, энергичность и почти артистическая утонченность женщины.

Интимные неповторимые образы, отмеченные тонкостью психологической характеристики, создает А.Степанов в портретах «Люда», «Л.Богатенкова», «Юность». Портреты написаны в чрезвычайно мягкой гамме красок, прекрасны по самой живописной, мастерской технике наложения тонкого красочного слоя на поверхность холста, словно «обработанной» нежными деликатными мазками.

«Портрет художницы А.Галимбаевой» как бы примыкает по своему колориту и живописной структуре к произведениям на темы космоса. Широкий пейзажный фон портрета, укрупненные черты лица придают монументальность и обобщенность образу А.Галимбаевой.

Среди портретных произведений художника примечателен «Портрет художницы Р.Великановой» по образному, живописному воплощению, психологической выразительности. В портрете создан возвышенно-чистый, строгий, благородный образ. Художник изобразил Р.Великанову внешне спокойной, но за этой внешней сдержанностью угадывается напряженная внутренняя жизнь художницы. Этого ощущения художник добивается точной и выразительной немногословностью средств. Он предельно просто строит композицию портрета (Великанова изображена погрудно, строго в фас, лицо ее находится почти в самом центре холста), скупое и изысканно подбирает серебристо-серые, жемчужно-черные глубокие и нежные тона красок. Эта сдержанная и благородная гамма цвета как нельзя более соответствует облику Р.Великановой. Характер мазка нервный, словно одухотворенный, как бы более активный на свету и более пластичный, легкий в тени. Скользящий по лицу, платью, седым, как пепел, волосам свет оживляет фон портрета.

Много и плодотворно работает в области портрета Н.Нурмухаммедов. Он создает многочисленные портреты современников и исторических лиц. В некоторых портретах он

достигает высокой художественности и тонкой психологичности образа.

Образной завершенностью отличается «Портрет бульдозериста К. Ахунбекова». Молодой и сильный человек изображен на фоне машины. Его юношеское лицо, сосредоточенное, с асимметрично расположенными бровями, создает впечатление раздумья, интеллигентности. Руки, энергичные, рабочие, крупные, сложены спокойно у пояса. Живопись свободная, широкие мазки несут много света, синяя цветовая гамма рождает ощущение молодости персонажа. Энергичный и смелый человек с живым и умным взглядом. Это наш современник, передовой производственник, активный строитель коммунизма.

«Портрет дважды Героя Советского Союза Т. Бегельдинова» отличается теплотой и живостью индивидуальной характеристики. На серо-лиловатом отвлеченном фоне спокойно и уравновешенно расположена несколько грузная фигура летчика в сером форменном пиджаке, с золотистыми звездами на груди. Белая рубашка оттеняет смуглое лицо, большеглазое, умное, мужественное. Это лицо человека душевно собранного, внешне сдержанного и спокойного. И только напряженный взгляд черных глаз выдает характер - горячий и решительный. Весь портрет написан внимательно, подчеркнута завершенность, что усиливается спокойным колоритом портрета и его неброской, «скромной» композицией.

В творчестве Н.Нурмухаммедова также заметны активные поиски изображения углубленного психологизма героев. Этим отличается его «Портрет художника С.Айтбаева». Портрет экспрессивен по цветовому решению и живописной манере исполнения. Фон отвлеченный, построенный на сочетании голубоватых, сиреневых, синих цветов. Резкие, крупные мазки, наложенные словно беспорядочно и торопливо, рожают ощущение беспокойства, тревоги. На этом холодном фоне загорелое, смугло-оранжевое тело, руки, шея, грудь, лицо портретируемого кажутся охваченными пламенем. Опущенные глаза, сжатые губы, руки плотно охватывают колени. Все выражает внутреннюю сосредоточенность человека.

Портрет сложен и целен по своей живописно-цветовой структуре. Все приемы цветового построения, живописно-пластической лепки направлены на достижение максимальной психологической напряженности образа. Именно поэтому





кажется таким стремительным, нетерпеливым письмо, такими неожиданно резкими, как крик или боль, красные тени и рефлекссы, которые вспыхивают на лице и руках. И тем холоднее рядом с ними выглядят интенсивные синие, голубые, зеленые, фиолетовые тени и белые блики на одежде, перекликающиеся с неясным и зыбким, как мучительные думы, фоном портрета.

Многочисленные портретные работы Нурмухаммедова отмечены поисками высокого гражданственного идеала. Таковы его произведения «Портрет М.Габдуллина», «Портрет Ж.Демеева», в которых звучит утверждение творческого и интеллектуального начала личности, восхищение ее богатым внутренним миром.

Нурмухаммедов создал целый ряд лирических женских образов. Среди них выделяются «Портрет Гульджан», внутренне сосредоточенный, углубленный, своеобразно-грациозный. На нежном, как воздух, фоне изображена сидящая светловолосая девушка в темной юбке и светлой кофточке. Плечи опущены. В руках, спокойно сложенных на коленях, она держит розово-красный платок. Этот платок и ее темные, живые глаза - самые интенсивные цветовые пятна портрета.

Тонкая фактура письма, «текущие», податливые живописные мазки, «размытые» линии, словно слабое дыхание материи, образуют трудно уловимые переходы от фона к фигуре. Вглядываясь в холст, мы замечаем легкий силуэт, тающие в серо-дымчатой среде фона очертания фигуры. И только лицо - яркие глаза, нервный рот - выражает ее неуловимо-сложное душевное состояние. Свет, неяркий, приглушенный, идущий как будто изнутри живописной структуры, лежит на лице, руках, тканях, скользит по фону. Весь портрет очень выразителен по колориту: серо-розовому, нежно-опаловому, словно туманное осеннее степное утро.

Целый ряд портретов артистов, писателей создал Р.Сахи. В «Портрете О.Сулейменова» художником воссоздана сложная духовная жизнь поэта. Нервные руки, напряженный взгляд, плотно сжатый рот - все свидетельствует о внутренней собранности поэта. Этому впечатлению способствует и энергичное письмо, насыщенная цветовая гамма (синий, красный, белый, черный цвета), организованная в сильные контрастные ритмы.

С большой живописной свободой, динамичностью и образной выразительностью Р.Сахи создает портреты жены («Турсуна

с яблоками»), «Автопортреты», полные сдержанной силы и неповторимые в своей индивидуальной сущности.

Целый ряд портретных работ написал А. Джусупов. Объектами его работ являются чабаны, народные мастера, деятели искусства (портреты Ж.Арстановой, Р.Сарсенбина, К.Мухамеджанова). Его портреты, как правило, проникнуты мягким лирическим чувством, скромны по композиции, неизменно написаны с большой живописной культурой в эмоционально повышенном колорите.

Своеобразные композиционные портретные работы создает Г.Исмаилова, художник театра и кино. Тематика ее произведений связана с театром. Почти все персонажи (актрисы, танцовщицы, певицы) написаны как действующие лица в спектакле - танцующими, поющими, играющими. В портретах широко используются декорации, театральные костюмы, грим, эффектное сценическое освещение, выразительные мизансцены, сообщающие повышенную пластичность и сюжетную завязку, особую картинность портретным композициям. В такой трактовке персонажи обретают наибольшую убедительность как актеры и как индивидуальные личности. Таковы «Казахский вальс» (Шара Жиенкулова), «Портрет Шолпан Джандарбековой в роли Ак-Токты», «Портрет Розы Джамановой в роли Чию-Чию-Сан», «Портрет Куляш Байсеитовой в роли Кыз-Жибек» и другие произведения.

В подобном решении образов большое художественное значение приобретают изображение костюмов, обстановки, предметов, которые пишет художница тщательно и любовно и которые словно камертоны отражают душевное состояние героинь.

Обобщенный образ народной мастерицы, занятой работой, воплощен в триптихе «Мастерица», где еще большую пластическую выразительность приобретают обстановка и натюрморты.

В «Портрете А.Кастеева», написанном на фоне пейзажного произведения Абылхана, Г.Исмаилова очень органично соединяет идейный замысел композиционного решения с психологической конкретностью характеристики модели. «Портрет А.Кастеева» передает состояние человека, погруженного в глубокое раздумье.

Углубленное постижение психологии человека заметно еще больше в работе «Семья художника», «Портрете Л.Хлоповой»,



«Портрете отца», «Автопортрете», написанных Г.Исмаиловой в 70-х годах.

Обращение художников, а также представителей всех видов искусства к человеку, к его внутреннему миру приводит к тому, что человек становится главным объектом творческих исканий художников самых разных направлений.

Остротой пластических поисков характеризуется портретное творчество М.Порунина, склонного к большим жизненно-образным обобщениям и раздумьям. Одно из первых произведений художника «Листья падают» (Портрет С.Есенина) представляет, по существу, обобщенный лирический образ поэта, чей портрет художник писал много раз. Скупое намеченный лирический пейзаж помогает воссоздать воображению зрителя характер мироощущения и творчества поэта.

М.Порунин написал и несколько портретов Эйнштейна, каждый раз давая в них обобщенный образ ученого, которого называли «совестью века» и который всего себя посвятил служению людям.

Интерес представляют и портреты других писателей, исполненные М.Поруниним: портреты А.Блока, С.Сейфуллина, В.Маяковского.

В плане образных обобщений находится и произведение «Мать» М.Порунина. Это обобщенно-символическое решение образа женщины, матери, труженицы, образа целомудренно-высокого и гуманного. Здесь нет внешнего благополучия, скольжения по теме, здесь читаем мы эмоционально углубленное, взволнованное и теплое отношение к человеку. Внешние средства очень сдержанны и скупы, художник не дает никаких деталей, подробностей внешней среды, в которой существует Мать. Мы чувствуем, какие суровые, бескомпромиссные, тяжелые отношения с жизнью у этой женщины. Об этом говорят ее большие натруженные руки, морщинистое лицо, ясные, как синие зори, глаза. Об этом же свидетельствует и сдержанная живопись, суровая цветовая гамма - белый, коричневый цвет. И только немногочисленные удары яркого цвета: синие пятна глаз, розовые, сиреневые, фиолетовые отблески фона - сообщают произведению цветовую насыщенность, углубляют и расширяют эмоциональный диапазон содержания, образной характеристики, внося в нее ноты мягкого лиризма.

Остро интеллектуальное начало в существе человека, внутренняя сосредоточенность, глубокое раздумье изображаются

С.Айтбаевым в «Портрете Хусана Назарбаева», в котором мы видим поэтический, очень конкретный характер человека. Все сдержанно, сосредоточенно-строго. Напряженные темно-красные, черные, сине-зеленые цветовые, обобщенно написанные массы, выразительный натюрморт - все говорит о внутренней силе, собранности человека, все утверждает значительность его личности.

В 1970 году Айтбаев написал «Портрет сестры Куляим», передающий психологическую утонченность, богатую внутреннюю жизнь человека. В этом произведении художник создал образ женственно-обаятельный, тонко лиричный. Художник изображает девушку сидящей на стуле в темно-зеленом костюме и бело-сиреневой кофточке. Ее смуглое лицо, черные волосы, черные глаза - все написано сдержанно, свободно. Художник едва намечает все формы лица и фигуры, но достигает большой убедительности каждой черты, каждого едва уловимого движения лица: слабая тень на щеке, мягкий рисунок губ, едва заметная складочка на переносье, сдержанная, слегка напряженная «детская поза» (она сидит вытянувшись, спокойно сложив руки на коленях) - все как будто едва намечено, но точно и конкретно характеризует человека.

Фон портрета, в котором преобладают чистые синие и голубые тона, создает как бы «отвлеченную» глубину и вместе с тем реальную жизненную среду, подчеркнута «эмоциональную» атмосферу - чистую, наивно-светлую, в которой живет героиня портрета. Спокойные и сдержанные цвета дополняют нежную образную сущность девушки. Гармония темных и светлых тонов подчеркивает интимный характер портрета Куляим.

К 1970 году относятся также портреты отца и писателя А.Алимжанова, в каждом из которых воплощается духовный идеал художника.

В «Портрете отца» изображен пожилой человек, сидящий на полу юрты с книгой в руках. В портрете сочетаются сильные, резкие тона - желтая стена, коричневато-зеленый ковер, ярко-красная подушка, сине-зеленый халат и белая рубашка. Резкие тона, резкие жесткие грани складок, света и тени на одежде, фоне создают очень активную мощную материально-вещественную среду. И вместе с тем в характеристике образа чувствуются теплота и интимность. Этому впечатлению способствует задумчивая поза человека: округлые плечи, мягкие линии всей фигуры, очертания головы, рук. И окружение, фон, среда кажутся условными, как

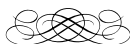


бы не имеющими особенного значения для существования сосредоточенного, ушедшего «в себя» человека.

Совсем иная, острая, характерная, индивидуальность создана в портрете А.Алимжанова. Это сильный, волевой человек. Он стоит, скрестив руки, на фоне книжных полок. Лицо суровое, словно выточено из темного камня. Руки жестко-граненые и непреклонные. Светятся корешки книг, сверкают отдельные грани предметов. Как видим, язык форм острый, очень выразительный, сложный. И только чувство меры позволяет Айтбаеву сохранить единство и гармонию «угловатых», несколько геометричных форм, резких прямых линий, смелых контрастов света и тени. Все полотно пронизано четким и ясным ритмом, который сообщает удивительную живость всему изображению. За окнами - мир прозрачно-ясный. Чистые синие, зеленые, голубые, белые краски, горы, деревья, улица. И человек в центре этого мира как средоточие всей духовной жизни города, его сердце и ум. Вся композиция портрета, а это не только портрет одного человека, это и образ города, времени, проникнута единой строгой пластикой. Цветовые плоскости, их грани скрещиваются, повторяются, пересекаются, переходят одна в другую и вновь оживают в другом предмете. Рождается впечатление строгости, душевной собранности изображенного человека, Вместе с тем декоративной выразительности всей композиции.

Конечно, портретный жанр не ограничивается только перечисленными именами живописцев и только названными произведениями. В этом жанре работают и другие художники: К.Шаяхметов («Бригадир Сауле», «Портрет Л.Хамиди»), И.Стадничук («Портрет академика Г.А.Тихова», «Портрет скульптора Я.Кучиса»), П.Попов («Портрет колхозницы»), В.Крылов («Портрет студентки З.Бибатыровой»), О.Кужеленко («Портрет Розы Баглановой»), У.Ажиев («Женский портрет») и другие. Многие из этих портретных произведений являются удачами в творчестве художников и вносят в историю портретного искусства Казахстана определенный вклад.

Портретная живопись на современном этапе развития снова набирает силу. Об этом свидетельствуют разнообразные по характеру произведения этого жанра в творчестве художников последних лет. Портретный жанр отражает, как уже говорилось, глубокий интерес художников к духовной жизни человека, к многогранной связи внутреннего мира личности с современностью, утверждает неповторимую красоту человеческой индивидуальности.



## НАТЮРМОРТ

Значительное место в творчестве художников занимает натюрморт. В этом жанре, казалось бы, не имеющем большого общественного содержания, художники находят для себя ценный и неиссякаемый источник вдохновения.

К натюрморту обращаются многие живописцы, графики, театральные художники на протяжении всей истории развития искусства в республике. Натюрморт очень широко используется ими как средство повышения эмоциональности образа, его пластической выразительности, углубления содержания тематических картин, портретных произведений. Но как самостоятельный жанр натюрморт складывается позже других жанров живописи в искусстве Казахстана. Зарождение этого жанра относится к концу 30-х годов, когда появились натюрморты А.Риттиха («Яблоки», «Цветы»), документально точно воспроизводящие предметы. К натюрморту обращались художники Б.Урманче («Розы»), Р.Великанова («Букет») и другие. Но работа над натюрмортом чаще всего была эпизодической. Произведения редко выражали значительное содержание, редко заключали в себе глубокий поэтический образ. Постепенно, с ростом мастерства живописцев натюрморт начинает играть все более интересную и сложную роль в творчестве художников, стремящихся передать пластически свое представление об эпохе, в которой они живут, о человеке, его интересах.

У некоторых художников натюрморт является постоянным жанром их творчества. Здесь в первую очередь надо назвать А.Черкасского. Его натюрморты, как правило, проникнуты острым ощущением жизни. Художник часто пишет овощи, фрукты, цветы, выражая в них, вернее через них, богатство, красоту, полнокровную силу и разнообразие окружающего мира. Многие натюрморты Черкасский пишет на фоне природы, усиливая этим выразительность и образное воздействие произведения. Таково, например, полотно «Маки» - радостный букет цветов на фоне буйной зелени за окном. Это произведение со скромным названием



«Маки» рассказывает зрителю больше, чем говорит его название. Мы читаем в нем о радости жизни, о светлом весеннем дне, о солнце, о нежном и прекрасном даре земли - о веселых и скромных полевых цветах.

Другие чувства вызывает его натюрморт «Пионы». На коричневатом фоне стоит ваза с пионами. Из темного фона словно выплывают светлые, белые, розовые и красные цветы. От этого светового и цветового контраста рождается ощущение тревоги и беспокойства. Художник при помощи сложного цвета, напряженной живописи передает ощущение тяжести, влажности и нежности цветов. Цветы трактуются художником как живые существа: они дышат летним зноем, источают терпкий и пряный аромат. И мы ощущаем в букете пионов вечный трепет жизни.

Как щедрые и прекрасные дары земли изображает художник цветы сирени («Сирень»). На столе у открытого окна, за которым цветет весенний сад, стоит огромный букет сирени. Сверкает и дрожит свет на тяжелых и свежих гроздьях белой, розовой, лиловой, голубой сирени. Красочная кладка легка и динамична. Быстрые корпусные мазки лепят объем и форму цветов, осложняют цвет. Все звучит жизнеутверждающе, художник жадно и торопливо хочет воспроизвести перед зрителем красоту и прелесть одного из проявлений жизни.

Осенние астры художник пишет в прозрачной и тонкой вазе на светлом и отвлеченном фоне, отчего цветы воспринимаются предельно конкретно («Астры»). Ясность и четкость формы, холодные светлые тона создают впечатление безмятежности, спокойной радости жизни, ощущение безграничной прохлады и чистоты.

Натюрморты Черкасского продолжают традиции этого жанра в русской реалистической живописи. Это выразилось в том, что художник не просто изображает какие-либо предметы; каждый натюрморт - это ярко выраженное стремление создать картину о действительности, передать какое-либо настроение. Не случайно так часто он вводит в композицию пейзаж, усиливающий образную и эмоциональную выразительность натюрморта.

Много раз обращался к жанру натюрморта, особенно в 50-х годах, В.Теляковский, театральный художник. В его серии натюрмортов «Утро», «Вечер», «День» и «Ночь» удивительно гармонично сочетаются фантастическая сказочность и убедительная предметность изображения. «Утро» - это букет



цветов на солнечном, мажорном, желтом фоне; «Ночь» - на фоне серебристо-синего, словно облачного, неба букет розовых цветов, таинственно вспыхивающих в неровном ночном освещении; «Вечер» - это груда фруктов, тяжелых, сочных на фоне закатного неба. Живопись натюрмортов плотная, цвет насыщенный. Все выражает праздник изобилия, радость при виде даров земли. Необычайная пространственность, глубина, предельная объемность в трактовке предметов создают дополнительный декоративный и выразительный эффект, придают самым простым и обыденным предметам - овощам, фруктам - несколько монументальное звучание. На натюрмортах В.Теляковского сказались сильное влияние его многолетней театральной деятельности, внимание к сценическому реквизиту, любовь к предметному миру. Его станковые натюрморты, выразительные и эффектные, продолжают великолепные традиции русских театральных художников, таких, как А.Головин, К.Коровин.

В 60-х годах жанр натюрморта становится еще более емким по образному воплощению, более сложным по характеру смыслового содержания, по отражению в нем мироощущения человека. Всякий натюрморт - это не только мир вещей, это мир человеческий, это результат физической и духовной деятельности человека, который есть мера всех вещей на земле. Поэтому натюрморт может выразить самый широкий комплекс чувств, может быть разным по эмоциональному напряжению.

Живописная сила, неизменный национальный колорит свойственны многочисленным натюрмортам А.Галимбаевой. Особенно выразительны ее натюрморты «Три века», «Древняя керамика», «Кобыз», «Желтые яблоки», «Айва». В этих натюрмортах подчеркнуты материальность, вещественность предметов. Натюрморты с яблоками, гранатами, виноградом выражают любовь художницы к красоте и прелести живого мира, восхищение богатством цвета и совершенством форм, созданных природой и человеком.

Натюрмортам А.Галимбаевой свойственны декоративность, народность как по выбору предметов изображения, так и по естественным, уловимым, проявлениям отношения художницы к этим предметам. Они очень современны по характеру изображения, по смысловому подтексту и чувствам.

На фоне красно-охристой орнаментальной кошмы и голубоватой нарядной ткани (натюрморт «Древняя керамика»)



изображено несколько предметов древней восточной керамики - розоватые, светло-голубые, светло-серые, синие горшки, чаша, черный кувшин. Форма керамических изделий, цвета поливы, орнаменты - все тщательно и любовно воспроизведено. Здесь в полную силу проявились знание художницей народного творчества и бережный, любовный подход к изучению национальной истории и культуры. Керамические предметы написаны тонко, нежно, их цвета звучат легко и «пастельно». И на этом скромном, спокойном голубом фоне, как звезды, пылают горячие пятна кроваво-красных гранатов в широкой пиале. Древние предметы быта под рукой художницы как бы оживают. Искреннее чувство восхищения, взволнованность, увлеченность красотой и своеобразием народного творчества позволили художнице изобразить археологические предметы без малейшего оттенка этнографичности. Художница обладает редким даром постигать «душу» вещей, тонкость и красоту предметов.

Красив натюрморт «Головные уборы». Перед зрителем - белые, желтые, красные, темно-синие шапки, мужские и женские, отделанные пушистым мехом и прозрачными перьями филина, вышитые золотом и серебром. Сверкают разбросанные среди них бусы. Натюрморт написан мягко, нежно, прозрачно. Художница пишет мягчайшими мазками пастели, которые создают сложную игру цвета, его переходов и оттенков. И музейные вещи превращаются под руками художницы в полные жизни картины, становятся необходимой и существенной частью нашего сегодняшнего бытия.

К натюрмортам А.Галимбаевой, посвященным национальным особенностям быта, тематически примыкают совершенно разнообразные по душевной настроенности, психологическому напряжению и выбору живописно-пластических средств изображения произведения Т.Абуова («Натюрморт с кобызом»), А.Аканаева («Рабочий стол») и многие другие.

Незаурядным художественным видением мира отмечен «Натюрморт на красном фоне» Т.Тогызбаева, запоминающийся по напряженному цвету, ритму и выбору национальных предметов быта. Красный фон воспринимается благодаря своей интенсивности и пространственной глубине как очень напряженная одухотворенная среда. От этого каждый привычный предмет домашнего обихода приобретает особую конкретность, значительность и важность своего назначения в жизни человека.

Существенную роль играет натюрморт в творчестве Г.Исмаиловой. В ее композиционных портретах, рассмотренных выше, натюрморт становится очень важной частью характеристики персонажей, рассказывающей об их деятельности, интересах. А в триптих «Мастерица», органически связывающий прошлое и настоящее, натюрморт входит даже как самостоятельные композиции, заключающие в себе идею о высоком назначении народно-прикладного творчества и искусства вообще в повседневной жизни народа. В натюрмортах «Кумыс», «Головные уборы», «Национальные узоры», рассказывающих о предметах возвышенно и поэтично, выразилась любовь художницы к окружающему миру, в них подчеркнута конкретная «вещность», они неизменно праздничны, прекрасны. В них как бы усиливается звучание голоса каждого предмета, как музыкальной мелодии, льющейся с украшенной и залитой светом софитов сцены. Все эти предметы увиденны художницей в необычной обстановке, как вещи, играющие удивительно прекрасную роль в большом спектакле человеческой жизни.

В творчестве Э.Бабад натюрморт в течение многих лет был представлен только цветами. В последнее десятилетие содержание ее работ значительно расширилось, углубилось их идейное содержание, хотя предметом изображения Э.Бабад остались в основном цветы и фрукты. Натюрморты Э.Бабад учат внимательнее всматриваться в вещи, понимать их роль, радостную, легкую или скорбную в жизни человека.

Глубокий гуманистический подтекст заключен в натюрморте «Зодчество». На заднем плане на стене висит репродукция мавзолея Айша-Биби, а на переднем плане изображены бережно собранные осколки керамических плиток, облицовывавших некогда фасад этого древнего архитектурного сооружения. В маленьком натюрморте художница передала большую идею о национальной истории, древней культуре казахов, о творчестве человека. Жизнь многообразна. Повороты ее истории неожиданны и порой трагичны. Время безжалостно к творениям рук человеческих, но жизнь нескончаема, как нескончаема и непрерывна деятельность человека. И старая архитектура получает новое рождение в творчестве потомков. Натюрморт «Зодчество» рождает в душе зрителей воспоминания, а воспоминания вызывают ряд ассоциации и аналогии, придающих произведению неоднозначность содержания.



В натюрмортах «Утренний чай», «На окне» самые незначительные предметы - посуда, цветы, накрытый для завтрака стол - взаимодействуют по воле художника, обретают непривычное, одухотворенное значение, раскрывают свой глубинный смысл, свою тайну. Яркий свет солнца пронизывает горный пейзаж за окном. Его живительные лучи освещают оставленные человеком вещи. И мы ясно видим, что все в жизни связано между собой.

Углубленное психологическое восприятие окружающего мы видим в натюрморте «Отдых». Книги, газета, чай - это не только атмосфера уюта и отдыха от дневных дел, это богатая духовная жизнь современного человека. Художник словно заново открывает характер и значение многих привычных вещей, убедительно подчеркивает их творческое начало в жизни людей.

Основным жанром многие годы является натюрморт и в творчестве Е.Карасуловой. Для своих произведений она выбирает самые различные предметы: овощи, фрукты, предметы быта, труда. Каждый из ее натюрмортов - это серьезное, взволнованное познание действительности. Стремясь к самому полнокровному живописному воплощению образа, художница выразительно строит композицию, колористическую гамму. Очень часто предметом изображения в натюрмортах Карасуловой становятся вещи, напоминающие о труде художника, об искусстве, о творческой обстановке человека: «Керамика и стекло», «Натюрморт с кистями», «Натюрморт с палитрой», «Уголок комнаты художницы». Каждый из этих натюрмортов удивителен по живописной силе, темпераментности мазка, чистоте и ясности звучания цветовой гармонии. Каждая композиция как будто увидена впервые в жизни - так непосредственно выражено в них чувство восхищения окружающим миром.

В натюрмортах очень тактично, образно отражаются многие события современности, воспоминания, впечатления, внутренний мир художников. Например, к 100-летию со дня рождения В.И.Ленина Е.Карасулова написала натюрморт «Аппассионата», запечатлевший в своеобразной форме отношение художницы к этой замечательной дате. Натюрморт благодаря большому идейному содержанию приобрел общественно значимый характер.

В натюрмортах, созданных за последнее десятилетие, особенно многообразно идет постижение реальности художниками. Это выражается и в различии индивидуальной пластической манеры живописцев, психологической усложненности образа, характере и

своеобразии мировосприятия. Во многом эти качества натюрморта отражают особенности развития всей живописи Казахстана последнего десятилетия. Тонкие нюансы настроения и душевного состояния человека выражены в натюрмортах А.Степанова, к которым он неизменно обращается в своем творчестве. Его натюрморты гармоничны по колориту, безукоризненны по живописному языку. Сложный образ мироощущения современного человека создает художник в натюрморте «Весна» с игрушкой-космонавтом. Воплощение художником своей излюбленной, сложной космической темы в этом произведении получает своеобразную интимность и теплоту трактовки благодаря введению в композицию натюрморта весеннего пейзажа.

Лиричный образ мы видим в «Натюрморте с чашками» А.Джусупова. В тонкой гармонии чистых, легких и прозрачных красок художник выражает просветленное состояние души, интимную сцену домашнего быта.

Но натюрморт может быть не только интимно-лиричным. Он может выражать и сложные гражданские чувства, сурово и сдержанно говорить о больших темах в искусстве. Например, натюрморт А.Наседкина «Костюм моей молодости» звучит как горькое и пронзительное воспоминание о войне, оставившей незажившие раны в душе человека.

Остроэмоциональное напряжение человека, охваченного душевной тревогой, передается в «Трагическом натюрморте» А.Дячкина, много работающего в этом жанре.

Сложные по содержанию, остросовременные по эмоциональной окрашенности художественные образы создает в своих натюрмортах А.Антонюк. Например, в «Натюрморте с агавой» четкие, напряженные ритмы композиции, гармония сильных и чистых цветов, очень выразительная, объемная форма предметов создают ярко декоративный эффект, настроение праздничной приподнятости и монументальности, которые так свойственны этому художнику и в целом ряде тематических композиций и пейзажей.

Современен натюрморт С.Айтбаева «Книги». Вообще все произведения С.Айтбаева отражают его поиски выразительных пластических средств создания художественного образа. Художник поставил перед собой конкретную задачу изображение предметов во взаимодействии с окружающей воздушной средой, с трехмерным пространством, выявление массы и формы изображенных предметов,



их объема, их соединение, взаимосвязанность цветов, их гармония, что все вместе создает впечатление внутренней напряженности, духовной активности человека, его интеллектуальной жизни.

В целом жанр натюрморта представляет интересную страницу в развитии живописи республики. Он наглядно свидетельствует о том, как меняется пластическое мировосприятие художников, как отражается в их творчестве окружающая действительность. Этот жанр живописи расширяет наше представление о великой реальности, окружающей нас. Он отражает взволнованное, заинтересованное, творческое отношение к жизни, любовь человека ко всем ее проявлениям.

Познание жизни художниками, такими разными, идет различными путями. И ни один жанр станковой живописи в отдельности, будь то тематическая картина, портрет, пейзаж или натюрморт, не может исчерпать или разрешить всех художественных проблем современного искусства.

Рассматривая историю развития живописи Казахстана за годы Советской власти, становится ясно, что идейные и пластические искания современных художников являются свидетельством постепенного и неуклонного роста всех ее жанров.

Поиски живописцев, работающих во всех жанрах, с присущими каждому особым пластическим видением и индивидуальным восприятием действительности и искусства направлены на создание конкретно-чувственного, идейно насыщенного художественного образа, утверждающего прекрасные идеалы безграничного и реального мира. Поэтому так важны и смелые технические эксперименты, и обогащение изобразительных средств, и повышение профессионального мастерства художников, а главное - углубление идейно-содержательной направленности творчества, без которой невозможно воплощение ответственных и животрепещущих тем современности.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акимова Л. Некоторые черты жанровой картины на Всесоюзной юбилейной выставке. «Искусство», 1970, № 9.
2. Акимова Л. Выставка пяти. «Творчество», 1975, № 8.
3. Алпатов М.В. «Этюды истории западноевропейского искусства». М., 1963.
4. Алпатов М.В. Композиция в живописи. М., 1940.
5. Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1972.
6. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. М., 1948, т. I-III.
7. Арсеньева Ю. Постигая современность. «Творчество», 1977, № 7.
8. Барманкулова Б. Гадеева Ф. Молодые художники Казахстана. «Творчество», 1978, № 3.
9. Буткевич О. Заметки об исторической и историко-революционной теме в советской живописи последних лет. «Советское станковое искусство», М., 1974.
10. Валери П. «Об искусстве», М., 1976.
11. Валнер Р. Связь времен. «Творчество», 1978, № 12.
12. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972.
13. Верещагина А. Художник. Время. История. М., 1973.
14. Виппер Б.Р. Проблема времени в изобразительном искусстве. Сб. «50-лет Государственного музея изобразительных искусств им.А.С.Пушкина» М., 1962.
15. Волков Н.Н. О живописной культуре. «Искусство», 1963, № 5
16. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., «Искусство», 1977.
17. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1964.
18. Вологодский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
19. Габитова М. Пейзаж в творчестве художников Казахстана. «Очерки изобразительного искусства Казахстана», Алма-Ата, «Наука», 1979.
20. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения. «Контекст», 1974, М., «Наука», 1975.
21. Дегтярь А. Молодые мастера и мастерство. «Творчество», 1977,
22. Дегтярь А. Молодые живописцы 70-х годов. М., «Сов.художник», 1979.
23. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962.
24. Дмитриева Н.А. Пикассо, М., «Наука», 1971.
25. Ергалиева Р.А. Всеволод Теляковский. В кн. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1984.
26. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.





27. Зименко З. «Советская историческая живопись». М., 1970.
28. Зименко З. Станковый портрет. «Советское станковое искусство». М., 1974.
29. Зингер Л. О портрете. М., 1969.
30. Зингер Е.А. Человек в современном мире. «Творчество», 1976, № 12.
31. Зингер Е.А. Контуры реальности. «Творчество», 1980, № 1.
32. Зингер Е.А. Неравнодушная природа. «Творчество», 1976, № 6.
33. Каменский А. Всесоюзная выставка портрета. «Советская живопись», вып. 74, М., 1976.
34. Каменский А. Контекст стиля. «Искусство», 1977, № 3.
35. Каменский А. Мудрость карнавала. «Юность», 1976, № 4.
36. Каменский А. Контрасты стиля. «Искусство», 1977, № 3.
37. Каменский А. Точка схода - за горизонтом. «Творчество», 1976, № 12.
38. Каменский А. «Очергания нового мира». «Творчество», 1979, № 1.
39. Каменский А. Завоевание пространства (о творчестве А.Акопяна. «Советская живопись», вып. 76-77, М., 1979.
40. Кантор А. Сюжетная картина позавчера, вчера, сегодня. «Творчество», 1979, № 8.
41. Кантор А. Документ и образ. «Искусство», 1981, № 1.
42. Кантор А. Искусство контакта «Искусство», 1976, № 10.
43. Каптерева Т.П. О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов. «Советское искусствознание, 80». М., 1981.
44. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. «Вопросы философии», 1966, № 10.
45. Кибрик Е.А. Композиция картины. «Советская культура», 1953, от 15 октября.
46. Кибрик Е.А. Об искусстве и художниках. М., 1961.
47. Коняхин Г. Проблема сюжета в станковой живописи. «Искусство» 1967,
48. Котов Е. О некоторых закономерностях композиции. «Искусство» 1962, № 10.
49. Кочетков И., Еще раз о суровом стиле. «Творчество», 1970, № 3.
50. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. М., «Сов.худ.», 1959, стр.75.
51. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. , 1934.
52. Лебедев В. О литературной живописи. «Советская живопись», вып. 74, М., 1976.
53. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

54. Манин В. Еще раз о жанрах. «Творчество», 1980, № 5.
55. Мейланд В. Молодежная академическая. «Советская живопись», вып. 76-77, М., 1979.
56. Медрищ Д. Структура художественного времени в фольклоре и литературе. Сб. «Ритм, пространство и время». Л., 1974.
57. Макаров К.В. В поисках целостности. «Творчество», 1976, № 8.
58. Мартынов В. Мера научности. «Творчество», 1975, № 8.
59. Мартынов В. Размышление в образах. «Творчество», 1980, № 1.
60. Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т.1-7.
61. Микульская Е. Портрет. «Изобразительное искусство Казахстана» Алма-Ата, 1963.
62. Морозов А.И. В поисках нового содержания. «Творчество», 1976, № 10.
63. Морозов А.И. Традиции нравственности. «Творчество», 1979, № 4
64. Морозов А. Творчество молодых. «Знание», 1976, вып.10.
65. Морозов А. Живопись Татьяны Назаренко. «Искусство», 1975, № 9
66. Морозов А. Живопись молодых. «Творчество», 1980 № 5.
67. Морозов А. Проблема портретного жанра сегодня. Сб. «Советское искусство-73», М., 1974.
68. Морозов А. Обретая творческий опыт «Искусство», 1981, № 1.
69. Морозов А. Опыт творческих тенденций советского искусства 70-х годов. «Искусство», 1979, №8.
70. Морозов А. О двух аспектах в изучении советского изобразительного искусства. «Искусство», 1974, № 1.
71. Морозов А. Художник и мир личности. М., 1981.
72. Мочалов Л. Образное развитие темы в советской живописи. «Советская живопись 76-77». М., 1979.
73. Мочалов Л. Среда изображения и среда реальная. «Декоративное искусство», 1981, № 6.
74. Мочалов Л. О систематике типов пространственного построения картины. «Советское искусствознание», М., 1976.
75. Мочалов Л. Обратная перспектива. Миф и версия. «Советское искусствознание. 75». М., 1976.
76. Мочальский Д. Проблемы современной станковой картины. «Искусство», 1972, № 5.
77. Назаренко В. Живопись и сознание. «Искусство», 1966, № 3.
78. Никулина О. К познанию простого и прекрасного, 1969, № 1.
79. Никулина О. Жизнь пластика, художник. «Творчество», 1967, № 3.
80. Некрасова М. Время и пространство в миниатюрах Палеха. «Советское искусствознание 76», М., 1976.

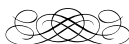


81. Никольский В. История русского искусства. М., 1922.
82. Обухова Г. О композиции картины. «Искусство», 1956, № 1.
83. Осмоловский Ю. Человек и современность. «Искусство», 1972, № 10.
84. Павлов П. Молодость искусства. «Искусство», 1970, № 1.
85. Плетнева Г. Движение жанра. «Творчество», 1979, № 12.
86. Плетнева Г. В ситуации поиска. Московская живопись на зональной выставке, «Советская живопись, 76-77», М., 1979.
87. Плетнева Г. Социально-нравственные вопросы современности в картине 70-х годов. «Искусство», 1976, № 2.
88. Ракила Ю. Разговор о будущем. «Творчество», 1981, № 1.
89. Раушенбах Б. Пространственные построения древнерусской живописи. М., 1975.
90. Рожин А. Тематическая картина. Новые аспекты. «Творчество». 1978, № 2.
91. Рыбакова И.А. «Живопись. Очерки изобразительного искусства Казахстана». Алма-Ата, «Наука», 1979.
92. Рыбакова И.А. Поиски молодых художников Казахстана. «Искусство», 1970, № 9.
93. Рыбакова И.А. Станковая картина. «Изобразительное искусство Казахстана», Алма-Ата, 1963.
94. Самохин В. Искусство и образное мышление. «Искусство», 1976, № 9.
95. Сарабьянов Д. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
96. Сарабьянов Д. Под знаком исканий. «Советское станковое искусство». М., 1974.
97. Сарабьянов Д. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века. М., 1955.
98. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. М., 1971.
99. Сарыкулова Г. Графика Казахстана, Алма-Ата, 1987.
100. Селизарова Е. Закономерности композиции и выразительность. «Искусство», 1965, № 8.
101. Семенов О. Категория времени в модернистской западной живописи. Сб. «О современной буржуазной эстетике». вып.3, М., 1972.
102. Такташ Р. Показывают молодые. «Искусство», 1981, № 1.
103. Халаминский Ю. Путь преодолений. «Искусство», 1983, № 2.
104. Халаминская И. Искусство молодых. М., 1967.
105. Художники XX века. (По страницам журнала «Творчество») М. 1974.

106. Чайковская В. К проблеме пространственно-временных моделей в искусстве. «Искусство», 1980, № 8.
107. Фаворский В.А. О композиции. «Искусство», 1933, № 1.
108. Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970.
109. Шепетис Л. Искусство и среда. М., 1973.
110. Шорохов Е. Теоретические работы Е.А.Кибрика о композиции. «Искусство», 1974, № 7.
111. Шагинян М. О природе времени у Гегеля. «Новый мир», 1970, № 8.
112. Эфрос А. Два века русского искусства. М., 1969.
113. Юматов В. Открытая перспектива. «Творчество», 1980, № 3.
114. Ягодковская А. Жанровая форма - предмет или функция? «Творчество», 1979, № 1.
115. Яковлева Н. Жанровый анализ. «Творчество», 1978, № 9.
116. Якимович А. Проблемы нравственного сознания. «Творчество», 1980, № 6.
117. Успенский В.А. Поэтика композиции, М. 1970.
118. Андреев А. К вопросу о размерности пространства. «Вопросы философии», 1965, № 12.
119. Кантор А. Искусство контакта. «Искусство», 1876, № 10.
120. Медриш Д. Структура художественного времени в фольклоре и литературе. Сборник «Ритм, пространство и время», Л. 1974.
121. Кантор А.А. Сюжетная картина позавчера, вчера, сегодня. «Творчество», 1979, № 8.
122. Бринкман А.Ч Пластика и пространство. М. 1935.
123. Зись А.Я. Искусство и эстетика. Введение в искусств. Л. М., 1967.
124. Гумилев Л.Н. Этногенез и этносфера. «Природа», 1970, № 2.
125. Лотман Ю.М. Структура художественного образа. М., 1970.
126. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, «Наука», выпуск-1, 1972, выпуск-2, 1984.
127. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, «Наука», 1977.

1977 г.





**У.Джанибеков**

## **КУЛЬТУРА КАЗАХСКОГО РЕМЕСЛА**

*Только в сравнении с прошлым  
живет настоящее*

*О.Сулейменов.*

Народные ремесла - важнейшая составная часть культурного наследия. В них отражены уровень материального производства и духовной жизни народа в прошлом. Наряду с национальным зодчеством и фольклором, они являются источником для познания его истории, образа жизни и эстетических идеалов. Изучение национальных художественных традиций способствует их сохранению и использованию в новых социальных условиях.

От изготовления седла и конструирования переносных жилищ до современных форм казахских ремесел пройден большой сложный путь развития. Народные мастера испокон веков занимались изготовлением войлочных ковров, плетением циновок, ткачеством, вышивкой, тиснением по коже, были искусными кузнецами, ювелирами, резчиками по дереву и кости.

Возникновение этих традиционных видов казахского ремесла связано с натуральным способом хозяйства, характерным для Казахстана вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции.

Сохранению многовековых традиций ремесла, устойчивости жизненного уклада казахов во многом способствовали их обособление и локализация в степях, начавшиеся с XV века, когда узбеки перекочевали в Среднюю Азию, ногайцы ушли через Волгу на Северный Кавказ, слившись там с оседлым населением. К тому времени теряет былую значимость и древний караванный «шелковый» путь, проходивший через города Южного Казахстана и сыгравший важную роль в развитии городской культуры, торговли, ремесленных дел, земледелия.

В то же время подвижность хозяйства, широкие просторы, позволявшие при всех превратностях судьбы уходить в глубь степей, сохраняя свою целостность, язык и культуру, а также экзогамная система брачных отношений<sup>1</sup> создавали условия для укрепления традиционных этнических связей и постоянных контактов между племенами, населявшими в старину территорию Казахстана, способствуя их дальнейшему сближению и образованию казахской народности.

Процесс этот, начавшийся в глубокой древности, в основном завершился, как известно, лишь к середине XV века, точнее к 1456 году, когда, отделившись от Золотой Орды, откочевали на восток со своими подданными султаны Джанибек и Керей, положив начало объединению казахских племен.

В последние годы ведется комплексное изучение памятников истории и культуры долины Сырдарьи - одного из крупнейших в прошлом регионов земледельческой культуры. В этом регионе выделяется Отрарский оазис, в котором выявлены руины свыше ста пятидесяти городов, поселений, усадеб-крепостей. В центре его и поныне высится громада развалин древнего города Отрара. Хронологические пределы их жизни охватывают по меньшей мере полторы с лишним тысячи лет.

Археологами установлена преемственность в развитии оседлой культуры от ранних поселений до феодального города. О развитой оседлоземледельческой культуре этого региона свидетельствуют остатки мощных ирригационных сооружений, каризная система водоснабжения<sup>2</sup>, следы которой обнаружены недавно в районе городища Сауран.

Первые поселения земледельцев, а затем и ремесленников, перераставшие в дальнейшем в города, появились на юге Казахстана, как известно, в первые века нашей эры.

Одним из таких городов был Тараз (Талас), на месте которого сейчас расположен современный город Джамбул. Первое упоминание о нем имеется в путевых записях византийского посла Земарха, побывавшего в 568 году в ставке западно-тюркского кагана Дизабуба. Это был густо застроенный, с многолюдным предместьем город<sup>3</sup>, имевший свой монетный чекан. Город славился поливной керамикой,

<sup>1</sup> Экзогамия – запрет брачных отношений между членами родового объединения, в казахских условиях – до семи колен.

<sup>2</sup> Каризная система (от персидского слова «криз») - сеть колодцев, соединенных тоннелем, в котором вода текла по естественному уклону.

<sup>3</sup> Прошлое Казахстана в источниках и материалах. Сб 1, алма-Ата, 1935, с.31.



здесь был караван-сарай. На базарах Тараза продавали товары почти со всего мира, можно было услышать не только тюркскую (кипчакскую) речь, но и арабскую, персидскую, хинди. Сюда из степей пригоняли баранов, лошадей, верблюдов, привозили меха, шкуры, кожи, обменивая их на ткань, зерно, фрукты, посуду, оружие.

О цветущих землях юга Казахстана в народной памяти сохранились легенды и сказания. В одной из них странник Асан Кайгы (дословно - Асан Печальник) в поисках обетованной земли останавливает свой взор на реках Сулы Кулес, Кур Келес и Таласе, орошающих земли юга, и глубоко сожалеет, что не может увезти их на своем коне и подарить изнывающим от жары и засухи людям в других местах своей страны<sup>1</sup>.

Огромный урон оседлоземледельческой культуре Казахстана нанесли вторжения кочевников с востока, особенно монголов (XIII век), постоянные набеги войск среднеазиатских правителей, междоусобные войны казахских ханов. В 1723-1728 годы, названные в истории казахов как «годы великих бедствий», джунгарами был опустошен по существу весь Казахстан. Большая часть оседлого населения была истреблена, оставшиеся в живых покинули свои селения, стали вести кочевой образ жизни и заниматься скотоводством. Лишь в некоторых местах, главным образом на юге Казахстана, сохранилось земледелие. Здесь высеивали просо, пшеницу, ячмень, кукурузу, а по свидетельству П.Рычкова и хлопок<sup>2</sup>, выращивали бахчевые.

Вполне возможно, что именно в этот период земледельцы присырдарьинских степей вернулись к практике первоначального садоводства, то есть сажали из плодовых только урюк, а для закрепления берегов арыков, отдельных участков оросительных систем древесные породы. Наличие культурных садов у казахов (за исключением тех немногих, которые жили в городах и селениях с сохранившимися традициями оседлоземледельческой культуры) исследователями не отмечено.

Все перечисленные факторы послужили основанием для утверждения, что казахи были только кочевниками, не имевшими элементов оседлости, земледелия, городской культуры, хотя «чистых» кочевников в степях Казахстана почти не было. Другое дело, какой тип хозяйства преобладал в том или ином регионе и в каких пропорциях оседлость и кочевничество сочетались.

«У всех восточных племен, - писал К.Маркс, - можно проследить с самого начала истории общее соотношение между оседлостью одной

<sup>1</sup> М.Магауин. Поэзия казахских степей. -Сб. «Поэты Казахстана». М., 1978, с.8.

<sup>2</sup> П.Рычков. Обстоятельное описание оренбургской губернии. Ч.1, СПб., 1762, с.30.



части и продолжавшимся кочевничеством другой части»<sup>1</sup>. Так было и у племен, населявших Казахстан.

Казахстанский этнограф Х.Аргынбаев дает следующую классификацию форм хозяйства у казахов: скотоводство в условиях кочевничества; скотоводство в условиях полuosедлости и примитивного земледелия при селениях; скотоводство и земледелие в условиях оседлости<sup>2</sup>. Эти формы хозяйства традиционно в той или иной степени дополняли одна другую.

В степях Сарыарки, где находились богатые пастбища, издавна было развито подвижное скотоводство. Здесь разводили овец, лошадей, верблюдов, особенно двугорбых. А па обширной равнине, пролежавшей между кочевьями Сарыарки и земледельческими оазисами Средней Азии, по среднему и нижнему течению Сырдарьи и к юго-востоку от гор Каратау казахи, наряду со скотоводством, занимались и земледелием. В тугаях, камышовых зарослях вдоль рек Сырдарьи и Чу было много корма для скота. Расположенные рядом пески служили выпасами для овец и верблюдов. Паводковые разливы рек использовались для орошения земель.

Часть населения левобережья Сырдарьи занималась еще и караванным извозом саксаула из Кызылкумов, выжигала из него уголь, добывала охру, заготавливала шерсть, делала арканы, реализуя вес это на городских рынках в земледельческих районах Средней Азии<sup>3</sup>.

О сочетании орошаемого земледелия и скотоводства в этом регионе свидетельствуют сохранившиеся в бассейнах рек Сырдарьи, Арыси, Таласа и Чу старые ирригационные системы, которые использовались до недавнего времени, пока не стали осваиваться в крупных масштабах новые земли под хлопок, сахарную свеклу и другие технические культуры. В долине реки Келес вплоть до середины нынешнего столетия пользовались системой «тескен»<sup>4</sup> для подачи воды в пересеченной местности.

Охота и рыболовство у казахов, как известно, не были промысловыми. Охотились с помощью ловчих птиц - беркутов, соколов, а также борзых собак - тазы. Рыболовством занимались в основном на Арале и Каспии, а также на многочисленных озерах и речных заводях.

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 28- М., 1962, с. 214.

<sup>2</sup> Аргынбаев Х. Казактын. мал шаруашылыга жайында этнографиялык очерк. Алматы, 1979.

<sup>3</sup> Б.Кармышева. «Кочевая степь» Мавераннахра и ее население в конце XIX-начале XX века. -«Советская этнография», 1980, № 1.

<sup>4</sup> Тескен - тоннель для провода воды в пересеченной местности. При строительстве и ремонте системы «тескен» грунт вынимался на поверхность через колодцы.



Такого рода специализация кочевой, полукочевой и оседлой групп населения определила уровень материального производства, характер, виды и формы народного ремесла казахов, направленного на удовлетворение хозяйственных нужд, убранство жилища, украшение предметов быта, одежды.

*У наших предков мудрые и скромные мужи более всего соблюдали умеренность и бережливость... в строительном деле.*

*Альберти.*

### **С условиями сообразно**

С древности племена, жившие на территории Казахстана, развивали строительную культуру. Наиболее ранние постройки из камня - дольмены, цисты, загоны для скота, башенные сооружения - дын, дынгек, древнейший тип казахского стационарного жилища шошала - круглые однокамерные помещения с коническим и сферическим сводом, которые были срубные, плетеные, дерновые, из камня или сырцового кирпича<sup>1</sup> отражают в целом процесс становления строительных конструкций - несущих стен, вертикальных опор, перекрытий.

Ее развитие в дальнейшем можно проследить по памятникам, сохранившимся в местах первых поселений, ставших впоследствии центрами племенных союзов, по конструктивным особенностям построек в городах Саурани, Туркестане, Сайраме, Таразе, стоявших на древнем караванном пути.

Уровень ее развития в средние века могут характеризовать мавзолеи Ба-баджи-Хатун, Айша-Биби близ Джамбула, подземная мечеть Шакпак-Ата на Мангышлаке, башня Сарман Косы, мавзолей Сырлы Там на Сырдарье, мавзолеи Аяккамыр, Жошы-хана, Алаша-хана в Центральном Казахстане и другие памятники архитектуры X-XIV веков.

С XIV века и позднее развиваются и усложняются конструкции архитектурных сооружений, появляются новые виды облицовочных материалов. Наряду с резной терракотой, в облицовке дворцовых помещений, мечетей, мавзолеев, бань стали широко применять глазурованные полихромные плитки. В этом плане наибольший

<sup>1</sup> А.Маргулан. Казахская юрта и ее убранство. М., 1969, с. 3.

интерес представляет комплекс мавзолея-мечети Ахмеда Ясави в городе Туркестане. Впечатляют монументальность и декоративное убранство этого грандиозного сооружения. Все его фасады, купола, эпитафический фриз облицованы полихромными плитками.

В силу определенных обстоятельств в степях Казахстана сохранились главным образом памятники культовой архитектуры. Многие из них - купольные сооружения. Форма их купола в некоторых случаях повторяет форму переносного жилища - юрты. Например, центральный зал подземной мечети Шакпак-Ата имеет купольный свод с круглым отверстием в зените, имитирующим свод юрты вплоть до шанырака - ее отверстия для выхода дыма и поступления света. Это позволяет поставить вопрос о возможном влиянии традиционных форм степного зодчества на развитие архитектуры в целом.

В прошлом мавзолеи, каменные стелы и плиты - кулыптасы, койтасы и коктасы строились в основном на могилах батыров, прославившихся воинской доблестью, биев, заслуживших авторитет среди сородичей, мусульманских «святых». Однако, в позднем средневековье и в Новое время в связи с классовым расслоением казахского общества мавзолеи и другие надгробные памятники стали возводиться на могилах зажиточных степняков.

В местечке Макат Джебказганской области в 1973 году нами выявлен и такой тип погребального сооружения, как сахана - фамильный склеп. Он представляет собой традиционное портално-купольное строение, отделанное фигурной кладкой, фризом из орнаментированных кирпичей, характерных для архитектуры Центрального Казахстана.

В подземной его части, куда ведет лестница с узким проходом, сделаны две камеры, разделенные стеной, для погребения отдельно мужчин и женщин. В склепе покойник не закапывался как обычно в землю, а помещался в камеру. При новом погребении останки предыдущего покойника соответствующего пола спускали в колодезь, расположенный рядом. У входа в сахану устанавливались каменные стелы с именами захороненных.

Среди казахов наиболее последовательно предписаний ислама придерживалась феодальная знать в городах и земледельческих селениях, где находились мечети и медресе. Большинству же степного населения они были известны в весьма общих чертах и потому выполнялись далеко не всегда и не всеми верующими. Возможно, поэтому на памятниках архитектуры весьма ограниченно использовались эпитафические надписи - изречения из корана и



других книг религиозного содержания, символы религии, а значатся лишь время сооружения, имя мастера или заказчика, их родовая принадлежность.

Казахи, связанные с подвижным скотоводством, а их было большинство в дореволюционном Казахстане, жили в юртах. По сравнению со срубным или глинобитным домом юрта является относительно поздним типом жилища, в котором трансформированы основные элементы его ранних прототипов<sup>1</sup>, в частности войлочных, с жестким деревянным каркасом домов на повозках, встречавшихся в Казахстане вплоть до XVIII века. В отличие от юрты эти дома при переездах не разбирались.

Казахская юрта - кииз уй относится к тюркскому (кипчакскому) типу разборно-решетчатых построек. Юрта «с точки зрения конструктивной не превзойдена ни одним из кочевых народов и является самым совершенным из переносных жилищ»<sup>2</sup>.

Каркас юрты состоит из кереге - складных решетчатых стенок, уыков - жердей, составляющих ее свод, и шанырака - полусферического навершия. Все эти части каркаса соединяются при помощи веревок, тканых ремней - тангыш, опоясываются ткаными полосами - керегебас, баскур, свод юрты украшается подвесными лептами - шанырак бау, желбау, уыкбау с несколькими рядами узлов и кистей из разноцветных шерстяных нитей.

Снаружи юрта покрывается четырьмя войлочными полотнищами - туырлыками, поверх них еще двумя - узуками, украшенными у основания свода нашивками - додеге. Верх юрты, включая отверстие, также покрывается выкроенным войлоком - тундуком.

Войлочные покрытия юрты создают прохладу, когда жарко, и сохраняют тепло в жилище, когда холодно. Кереге (цилиндрическая часть) юрты под войлочным покрытием зачастую обкладывается циновками.

Двери юрты двухстворчатые. Створки вставляются в углубления перекладки и порога дверного проема, а косяки привязываются с боков к решеткам. При открывании и закрывании двери издают скрип, отсюда и их название «сыкырлауык» - скрипучие. Они украшаются резьбой и росписью, иногда инкрустируются костью. Сверху двери прикрываются войлочной завесой - кииз есик.

Размеры и убранство юрты в прошлом зависели от имущественного

<sup>1</sup> А. Маргулан, Т. Басенов, М. Мендикулов. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959, с. 49.

<sup>2</sup> С. Руденко. Очерк быта казахов бассейна рек Уила и Сагыз. -Сб. «Казаки. Антропологические очерки». Л., 1927, с. 29.

положения хозяев. У состоятельных степняков юрты были большие, покрытые белым войлоком. Назывались они ак уй (дословно - белый дом). Отау уй - такие же юрты, но меньшего размера ставились для новобрачных. Для хозяйственных нужд пользовались юртами из темного войлока, их называли кара уй (дословно - черный дом). У бедноты были небольшие трех-четырёхканатные<sup>1</sup> юрты или шатры - курке из связанных вверху шестов, прикрытых с подветренной стороны кошмой или циновкой - чиём.

Таковую же конусообразную форму имели походные юрты - жол уй, абылайша, жилище пастухов - кос. Для них использовались прямые жерди, воткнутые в землю и связанные вверху волосяной веревкой.

В степях Сарыарки у входа в юрту устанавливали найзу - пику как оберег благополучия жившей в ней семьи (информатор - житель села Урпек Амангельдинского района Тургайской области Садуакас Кугентаев).

В наши дни юртами пользуются чабаны, которым приходится длительное время перебиваться с отарами овец с места на место. Каркасы и войлочные покрытия юрты выпускают специальные фабрики.

Кроме юрты, в которой в основном жили летом, у казахов было и стационарное жилище. Сведения о нем имеются в материалах экспедиции С.Руденко, отдельных статьях А.Маргулана, М.Мендикулова и других. Но следует отметить, что изучено оно все еще недостаточно. Данные, которыми мы располагаем, позволяют говорить лишь о наиболее распространенных типах стационарного жилища на зимовках - кыстау.

Жилье на зимовках - это постройки из нескольких комнат с плоской крышей. В разных регионах Казахстана они различались только составом и назначением помещений, зависящими от особенностей уклада жизни их обитателей. Непосредственно к жилому дому примыкали объединенные с ним в одно строение кладовые для копчения мяса, хранения зерна и других продуктов, крытые загоны для скота, помещения для содержания молодняка - ауыз уй, через которые шел вход в жилые комнаты. Строили такие дома из глины, дерна или камня-плитняка, что обусловлено безлесностью степей.

Для постройки их обычно выбирали участок в долине реки или у озера, где было много тугайных зарослей, травы, камыша для тебеневки скота и где можно было укрываться от пронизывающих

<sup>1</sup> Канат (дословно - крыло)- в данном случае одно звено цилиндрической части юрты.



степных ветров. Участок этот, как свидетельствуют исследователи, не закреплялся за хозяином<sup>1</sup>. Однако, чаще всего, согласно обычному праву, его никто другой не занимал.

С наступлением весны с зимовок перекочевывали на летние пастбища. На зимовках оставались только те, кто не имел скота. Их называли жатаками. Они занимались примитивным земледелием, заготовкой сена для байского скота, жили в жертоле - полуземлянках и кепе - землянках.

Дома богатых казахов строились из жженого кирпича, украшались фигурной кладкой, иногда имели фризy. Образцом такого жилья может служить дом конца XIX века, выявленный нами в урочище Урпек Амангельдинского района Тургайской области, в котором в 1916 году был провозглашен сардаром - предводителем участников национально-освободительного движения казахского народа против царизма и местных феодалов Амангельды Иманов. По некоторым данным, этот дом был построен народным зодчим Аймагамбетом. В 1974 году по решению местных органов в целях сохранности он был перенесен в районный центр - поселок Амангельды. Описанный вид стационарного жилища характерен для центральных областей Казахстана.

В присырдарьинских степях часть населения вела полукочевой образ жизни, часть - оседлый. Оседлая часть населения постоянно жила в небольших селениях, расположенных в районах орошаемого земледелия. В эти же селения на зиму приезжали кочевники. В этом регионе жилые дома, как правило, строились отдельно от хозяйственных построек. Широко были распространены двухкомнатные дома коржын уй - дословно дом, напоминающий переметную сумму. Комнаты в них были разделены дализом - проходным помещением, являвшимся и кухней. Иногда в составе дома имелись бастырма - веранда, койма - амбары. Печи в таких домах благодаря удлинённости дымохода имели большую площадь нагрева и хорошо сохраняли тепло. В одной комнате жили хозяева, в другой принимали гостей. Летом обычно спали перед домом на саки - дощатых нарах под масаханой - палаткой из марли, защищавшей от комаров. За домом находились бахчи, делянки злаковых культур и кормовых трав - атызы.

На земельных участках, которые находились вдали от дома, строили на лето олшек - глинобитную времянку. На квадратном

<sup>1</sup> А. Глухов. Зимнее жилище актюбинских и адаевских казаков.- Сб. «Казак. Антропологические очерки». Л., 1927, с. 104

участке, предназначенном для временки, земля разрыхлялась и заливалась водой. Из этого грунта формовались шары. Из них складывали стены. Перекрывалась временка жердями и прутьями, сверху накладывалась свежескошенная трава - которая хорошо закреплялась после высыхания.

В Восточном Казахстане, особенно в его лесной полосе, казахи строили срубные пятистенные дома, которые, к сожалению, не сохранились до наших дней. Рыбаки Арала и Каспия жили в поселках, состоящих целиком из глинобитных домов-мазанок.

Казахские селения, в отличие от среднеазиатских кишлаков и русских деревень, застраивались бессистемно. По-видимому, это было обусловлено выбором для приусадебных загонов места, защищенного от ветра, с учетом освещенности его солнцем и т. п. В таком виде до сих пор сохранились некоторые старые селения Казахстана.

Массовое жилье в городах юга Казахстана представляло собой в основном дома из кирпича-сырца с приусадебными участками, нередко огороженными дуалами - глинобитными стенами.

Отдельные баи, кочевавшие в степи и имевшие там зимнее жилище, строили или покупали дома еще в городах.

«Многие из кокандских киргизов (казахов - У.Д.), - писал А. Вамбери, - люди очень достаточные, имеют в Хазрети Туркестане или других местностях дома, в которых, впрочем, они сами не живут»<sup>1</sup>.

Наиболее характерными особенностями стационарного жилища казахов западных и северных областей являются, как это подчеркивал С. Руденко, непосредственная связь жилого дома с помещениями для скота, весьма совершенное с учетом свойств материалов устройство крыши, своеобразная и практичная конструкция печей, нередко разделяющих жилье на жилую и хозяйственную половину, и, наконец, наличие в жилых комнатах невысоких нар. «Принимая во внимание своеобразные конструктивные особенности казахских зимних жилищ, - писал С. Руденко, - вряд ли можно говорить о них как о формах заимствованных и лишь недавно появившихся у казахов»<sup>2</sup>.

Справедливость этой точки зрения подтверждается и археологическими раскопками на городище Отрар и других средневековых поселениях. «Основная ячейка отрарского жилища, - пишут археологи К. Акишев, К. Байпаков и Л. Ермакович, - комната

<sup>1</sup> А. Вамбери. Путешествие по Средней Азии. СПб., 1865, с. 29.

<sup>2</sup> С. Руденко. Очерк быта казахов бассейна рек Уила и Сагыза. - Сб. «Казаки. Антропологические очерки». Л., 1927, с. 12-13.





с передней или кладовой, а также многокомнатные линейно спланированные дома аналогичны жилищам оседлых казахов»<sup>1</sup>, у которых в прошлом были широко распространены дома с хозяйственными постройками, объединенными под одной крышей. В жилой половине отрарских домов присутствуют глинобитные суфы, боковые стенки которых обкладывались жженым кирпичем, а в казахском жилище их поздние аналоги - деревянные нары. Рациональностью и простотой планировки, отсутствием декоративного убранства двухкомнатные дома земледельческого юга близки отрарскому жилищу, что позволяет отнести этот тип стационарного жилища, наряду с шожалой, к древнейшим в казахском домостроении.

Как и в юртах, в домах пол застилался коврами и кошами, постель складывалась на поставленные рядом два-три сундука с подставками. К безоконной стороне жилой комнаты, где обычно висел ковер, прикреплялась аспа - перекладина, на которую вешали дастарханы - скатерти, сулги - полотенца, шашык - салфетки.

Следует заметить, что в послеоктябрьский период в Казахстане не сохранился национальный тип жилья, разумеется, с учетом современных требований. Глинобитные с камышовыми крышами постройки, широко распространенные в годы первых пятилеток, были вскоре вытеснены рядовой жилой застройкой, привнесенной извне. По всей вероятности, это связано со значительным притоком в республику русских, украинцев, немцев, татар и т. д., принесших с собой традиции, приемы, характерные для других регионов страны. Начавшийся со времени присоединения Казахстана к России этот процесс предопределил облик не только городов, но и сел, аулов республики.

Промышленной архитектуры у казахов не было. Но в крупных населенных пунктах имелись мастерские-кузницы, в которых делали оружие, орудия труда, конское снаряжение, домашнюю утварь, ювелирные изделия и т. д. Одна из них - кузница повстанческих отрядов Амамгельды Иманова - восстановлена нами по описанию очевидцев и этнографическим данным в селе Урпек Тургайской области в 1974 году. В центре кузницы установлен старинный с двумя рукоятками кузнечный горн - корик. Над горном в потолке широкий дымоход. Горн приводится в движение мастером, сидящим у печи на краю специально выкопанного для ног углубления. Рядом

<sup>1</sup> К.Акишев, К.Байпаков, Л.Ерзакович. Отрар XVI-XVIII веков по итогам раскопок 1971-1973 годов.-Сб. «Древности Казахстана». Алма-Ата, 1975, с. 34.

располагается набор инструментов, необходимых для перемещения, захвата, поддержки и измерения заготовок. Ковали в такой кузнице вдвоем на однорогой наковальне - тос.

На протяжении веков жилье и хозяйственные помещения строились с учетом местных условий. Некоторые из сохранившихся до наших дней строений представляют в этом плане определенный интерес, например, жилые дома, сложенные из кирпича-сырца, в селе Сузак Чимкентской области. В качестве перекрытия в них использованы деревянные балки с заполнением из камышовых плетенок, древесной щепы и коры. В их составе выделены помещения для стариков, молодоженов, гостей, кухня, кладовая, а также помещение для содержания скота. Имеются летние кухни, веранда. К домам примыкают сады и огороды. Такой тип жилья характерен и для современной индивидуальной застройки в селах и городах юга Казахстана.

В степях Сарыарки, в Джезказганской области, выявлены несколько иные типы стационарного жилья. В доме Касена Каскабайулы, находящемся в 8 км от села Бозтумсык Улытауского района, вход из прихожей ведет в кухню, из кухни в жилую комнату и так далее. Дом сложен из камня-плитняка на глиняном растворе, перекрытие балочное с настилом из досок. В другом доме Макаата Ерден-улы (12 км от того же села Бозтумсык, к югу на левом берегу реки Кара-Кенгир) просторная кухня служила и жилым помещением. Дом построен из сырцовых кирпичей и облицован жженым, фасад украшен фризом, цоколь завершен фигурной кладкой.

На Мангышлаке, в частности в Форт-Шевченко, встречаются дома, построенные из блоков ракушечника. Дом Идриса Сарсенбаева, например, интересен тем, что в нем перемычки окон выполнены клинчатой кладкой, наличники, карнизы украшены резьбой по камню и росписью.

Большинство этих домов находится в заброшенном состоянии, некоторые из них не имеют кровли, разрушаются. До недавнего времени выявлению стационарных строений не уделялось достаточного внимания. Их изучение и охрана представляют определенный интерес не только в историческом и этнографическом планах, но и в практическом. Знание их характерных черт и особенностей может быть использовано при строительстве современных домов для сельских жителей, чей образ жизни связан с условиями степей.



*Жизнь всякого народа проявляется  
в своих ей одной свойственных формах.*

В.Белинский

### **Символы, знаки, обозначения**

Трудно назвать какое-либо изделие казахского народного прикладного искусства, не украшенное национальным орнаментом, истоки которого, по данным археологических исследований, уходят в глубокую древность.

Отдельные казахские узоры до деталей сходны с мотивами андроновского орнамента, нанесенными на керамику эпохи бронзы гребенчатыми штампами. Казахские войлочные ковры не только по технике изготовления, но и по орнаментации удивительно похожи на войлочные изделия, выявленные в Пазырыкских курганах (Алтай, эпоха ранних кочевников). На донцах керамических изделий позднего средневековья, найденных археологами при раскопках Отрара, обнаружены родовые тамги многих казахских племен<sup>1</sup>. Орнамент, как и знаки-тамги, знаки-клейма, пришел к нам из седой древности. Возможно, это и есть свидетельство связи времен, преемственности в развитии искусства и ремесел. Основу казахского орнамента составляют знаки-символы, узорные мотивы, для разработки которых источником послужили явления и предметы окружающего мира, трансформированные творческой мыслью и фантазией многих поколений народных мастеров в соответствии с их представлениями о красоте и гармонии.

Развиваясь на протяжении веков в логической преемственности художественного мышления и его пластического эквивалента - формы, казахский орнамент дошел до нас, сохранив свою самобытность и своеобразие. В нем четко прослеживаются зооморфные, растительные, космогонические, геометрические и другие мотивы.

К зооморфным мотивам в казахском орнаменте относятся рогообразный узор, широко известный в искусствоведческой литературе под формально-типологическим названием кошкар муйиз - бараньи рога, и его вариации: кос муйиз - двойные рога, кыныр муйиз - кривые рога, сынык муйиз - сломанные рога и т. д. Зооморфными являются также табак - след, узор сердцевидной формы, оркеш - горб,

<sup>1</sup> С. Ахинжанов. К вопросу о знаках на керамике позднесредневекового Отрара.-Сб. «Древности Казахстана». Алма-Ата, 1975.

узор, напоминающий шею и горб верблюда, каз мойин - гусиные шейки и другие. Эти узоры как самостоятельно, так и в сочетании с другими наиболее часто встречаются на изделиях из войлока, кожи, дерева и кости.

Некоторые исследователи (Р.Карутц, Е.Шнейдер и другие)<sup>1</sup> считали, что среди зооморфных мотивов и в целом в казахском орнаменте доминирует узор кошкар муйиз - бараньи рога и его вариации. Действительно, при орнаментации изделий из войлока использовался, как правило, этот зооморфный узор. В резьбе по дереву, камню, вышивке, изделиях из металла преобладают дуговые линии, всевозможные завитки, которые в своей основе являются растительными.

Так же неверно было считать стилизацией узора кошкар муйиз древнейший космогонический мотив шимай - спираль (Е. Шнейдер), который символизирует мировое пространство, Вселенную. Шимай идентичен во многом мотиву битпес - нескончаемый, который в свою очередь является символом вечного движения не только у казахов, но и у некоторых других народов.

Мы обращаем на это внимание потому, что сохраняющаяся инерция не видеть в казахском орнаменте других мотивов, кроме узора кошкар муйиз, может привести к сужению его образности и выразительных возможностей.

Определенные смысл и значения заложены в растительных мотивах казахского орнамента. Все они, как в отдельности, так и в сочетании друг с другом, например, переплетение цветка и бутона, раскрывают «понятия единства, причинно-следственной обусловленности и вечности бытия»<sup>2</sup>.

Растительные мотивы жапырак - листья, уш жапырак - трилистники, шиыршык - бутон, гуль - цветок характерны для вышивок тамбуром, гладью, золотом, серебряной канителью. Они вышивались на настенных коврах, головных уборах, деталях костюмов и т. д.

Казахские девушки были искусными вышивальщицами. Задолго до свадьбы они готовили себе приданое: вышивали одежду, головные уборы, постельное белье, скатерти, полотенца и т.д. Публикуемый фрагмент вышивки шымылдык - полога сделан к свадьбе мастерицей Азиной Абдрахмановой в 1886 году, которая жила в одном из аулов около города Атбасара (информатор - Айхан Баймурзина, Алма-Ата).

<sup>1</sup> Р. Карутц. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. СПб, 1910.; Е. Шнейдер. Казахская орнаментика. - Сб. «Казаки. Антропологические очерки». Л., 1927.

<sup>2</sup> Л.Лелеков. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978, с. 39.



Этот фрагмент дает представление об использовании в вышивке растительных мотивов, применявшихся в окаймлении платков, скатертей, полотенец и т. д.

Казахи в прошлом не имели понятия о существовании компаса, не пользовались часами, но по солнцу, луне, движению звезд безошибочно ориентировались в степи, определяли днем и ночью точное время, могли предсказывать те или иные явления природы. Эти знания, а также представления о строении мира, Вселенной легли в основу космогонических мотивов казахского орнамента, сформировавшихся, по всей вероятности, в толще тысячелетних напластований культур древних племен и народов.

По мнению народных мастеров, солнце, небо символизирует донгелек - круг, четыре стороны света - торт кулак - крестовина. Космогоническими являются также шугыла - луч солнца, изображения звезд, луны, месяца. Иногда внутренняя плоскость узора шугыла заполняется листьями. Таким образом, раскрывается символика этого узора как источника жизни на земле.

Многочисленны геометрические мотивы казахского орнамента. Это суйир - ромб, ирек - зигзаг, тумарша - треугольник, многогранники, меандровидные (балдак, шынжара, кармак) и сетчато-пересекающиеся линии. Традиционно они применяются в сочетании с растительными узорами, в частности с вариациями узора агаш - древа жизни, вертикального стержня с ответвлениями, в виде деталей, связующих элементов, заполнений. Эти узоры являются в своей основе архитектурными и встречаются в декоре мавзолеев и других культовых сооружений.

Все мотивы казахского орнамента: зооморфные, растительные, космогонические, геометрические - свободно сочетаются друг с другом, что позволяет создать практически неограниченное число орнаментальных композиций. Как пример в этом плане интересен, на наш взгляд, асадал - шкаф, выявленный в 1972 году в поселке Тургай Джангильдинского района Тургайской области. Его створки выполнены в технике сквозной резьбы, а ящики - плоскорельефной. В орнаментальных мотивах створок шкафа центральное положение занимает мотив битпес, из которого как бы вырастает бутон цветка, залитый лучом солнца, олицетворяя не только бесконечное движение, вечную жизнь, но и взаимосвязь, согласованность и мудрость мира. В эту вертикальную композицию включены также довольно редкие в казахском орнаменте и, по-видимому, заимствованные изображения лотоса, символизирующего знак внимания, пожелания

счастья и благополучия потомству, фазанов - древнего символа благопожелательности.

В резьбе верхнего ящика шкафа использованы солярные круги, ободки, пересекающиеся и зигзагообразные линии, волны, обозначающие тучи, облака. На нижнем ящике от солярных кругов расходятся лучи и длинные листья - символы жизни на земле. Такое сочетание самых различных орнаментальных мотивов создает единое смысловое целое композиции, отражающей поэтику народных представлений о строении мира, смысле бытия.

Как известно, запрещение исламом изображения живых существ на протяжении веков сковывало творческие силы народа и привело к условности и схематизации в изображении предметов. Но даже ограниченные рамками орнаментального искусства народные мастера каждый раз создавали свои индивидуальные варианты того или иного узора, приспособлявая их к материалу и форме изделий. Наиболее талантливые из них разрабатывали собственную систему орнаментации. К сожалению, творчество народных мастеров в этом плане еще не было предметом специального изучения.

Казахские узоры легко поддаются не только интерпретированию; но и преобразованию одного в другой. Например, народные мастера Мангышлака разрабатывают мотивы узилмес - вьющийся стебель, переходящий в пальметту; *откизбе* (өткізбе) - роговидный завиток в удлиненный стебель, завершая его снова трилистником или пальметтой, создавая тем самым ритмическое единство орнаментальной композиции.

Иногда один из узоров, входящих в орнаментальную композицию, в соответствии с замыслом мастера трансформируется, «подчиняется» доминирующему. Так, в орнаменте войлочного ковра, оригинал которого хранится в этнографическом музее села Шаульдер Чимкентской области, растительный в своей основе узор агаш - дерево жизни подчинен зооморфному - табан. Поразителен вкус народного мастера, который при такой ограниченности, даже скупости выразительных средств сумел создать подлинное произведение искусства.

Казахский орнамент «податлив» к использованию в различных материалах с одинаковым художественным эффектом. Один и тот же узор может быть применен в мягком и жестком материале, не вызывая изменений в структуре и стиле орнамента<sup>121</sup>. Это свойство казахского орнамента используется и современными мастерами.

<sup>1</sup>Т.К.Басенов. Архитектурные памятники в районе Сам. Алма-Ата, 1947, с. 39.



Так, при реконструкции декора мавзолея Джамбула около Узун-Агача, оформлении интерьеров Музея народных музыкальных инструментов, здания Министерства культуры Казахской ССР мотивы древа жизни, вьющегося стебля в сочетании с роговидным завитком и сетчато-пересекающимися линиями были использованы в резьбе по ганчу.

В казахском орнаменте, отразившем условные формы интерпретации и эстетического осмысления окружающего мира, нетрудно заметить истоки взаимосвязей культур. Отдельные казахские узоры совершенно сходны с орнаментальными узорами соседних народов, только имеют другие названия. Например, узор кыныр муйиз (кыныр мүйіз - кривые рога) у ферганских киргизов называется туя моюн (верблюжья шея), ирек (зигзаг) - тай туяк (тай түяк - копыто жеребенка). Омыртка (омыртқа - позвоночник) именуется у узбеков юлдуз (звезда), а торт кулак (төрт құлак - крестовина) - муйиз нуска (мүйіз нұсқа - роговой узор).

Символы, знаки, обозначения, сформировавшиеся в результате многовекового развития казахского орнамента и являющиеся проявлением эстетического восприятия окружающего мира, обогащают наши представления об истории и культуре народа.

Использование национального орнамента в экстерьере и интерьере современных жилых и общественных зданий, одежде, коврах, ювелирных изделиях, домашней утвари расширяется с каждым годом. Но далеко не всегда оно, к сожалению, органично увязывается с формой сооружения или изделия и поэтому превращается порой просто в псевдонациональный атрибут. В наше время приходится видеть использование войлочных узоров, не являющихся в своей основе архитектурными, в декоре современных зданий. Считаются выполненными в национальном стиле грубые, отделанные цветной жестью сундуки, предметы утвари, одежда с аппликацией войлочными узорами, вышитые немасштабными нехарактерными узорами конусообразные тубетейки.

К использованию традиций национального зодчества и ремесла следовало бы предъявлять более высокие требования. Необходимо соединить усилия народных мастеров, возможности местной промышленности с научными исследованиями в этой области и внедрять результаты их совместной работы в практику производства товаров массового потребления, сочетая национальные традиции с современными требованиями.



## Народный костюм

Казахский народный костюм, в котором нашли отражение эстетические вкусы народа, образ жизни в прошлом, социальные отношения, имеет ярко выраженное своеобразие. Для него характерны общность форм для всех слоев населения, правда, с определенной возрастной «регламентацией», сохранение многовековых традиций, восходящих, в частности, к тюрко-кипчакскому пласту. Это композиция костюма, его детали: окаймление нашивками, украшение детских и девичьих головных уборов перьями филина - оберегами от дурного глаза, болезней и т. д. В целом казахская национальная одежда отличается простотой. Нарядность ей придают отделка мехом, аппликация, вышивка, широкое использование всевозможных украшений.

Традиционные материалы казахского народного костюма - кожа, мех, тонкий войлок, *шекпен* - самотканое сукно из верблюжьей шерсти. Одежду шили также из шелка - в прошлом своеобразного мерила богатства, парчи, бархата, хлопчатобумажных тканей, с которыми казахи знакомы издавна, так как население степей Сарыарки было исторически связано с сельскохозяйственными районами и городами юга Казахстана, через которые поступали ткани из Средней Азии, Восточного Туркестана и других стран.

Парадный костюм мужчин состоял из бешмета, широких штанов, стеганого *чапана* или *шекпена* - халата, плотно облегающей голову -круглой бархатной тюбетейки, надеваемой под войлочную шляпу или меховую шапку, *кок сауыр* (көк сауыр) - замшевых сапог с загнутыми кверху носками. Обязательной принадлежностью мужского костюма был украшенный металлическими бляшками широкий кожаный пояс. Зимой мужчины носили тяжелые кожаные сайтамы - сапоги с войлочным чулком, *тымак* (тымак) - лисий трех, тон - овчинный тулуп или купи - стеганую на меховой подкладке шубу.

С.Руденко, изучавший в двадцатые годы особенности национальной одежды казахов, живших в бассейнах рек Уила и Сагыза, считал купи «культурным достоянием казахов и их предков



в течение по меньшей мере двух тысячелетий»<sup>1</sup>. А по мнению Т.Равдоникас, стеганая одежда служила и военным доспехом, так как далеко не все имели возможность делать дорогое снаряжение из металла<sup>2</sup>. На юге Казахстана и на полуострове Мангышлак такую шубу обычно шьют из гладкого сатина и простегивают на подкладке с тонким слоем верблюжьей шерсти.

Интересное описание старинного мужского костюма есть у Абая Кунанбаева:

На теле - белая рубашка, шаровары  
Из прочной кожи - стужи словно нет  
Теплы из войлока верблюжьего чулки,  
И кверху загнуты на сапогах носки.  
К ремню пришитая в нашлепках медных сумка,  
Они блестят, и звонки, и яркие.  
На голове башлык, что крепким узелком  
Скреплен со скроенным из шкур тумаком.  
Еще застежка есть из таволги - на нитке,  
Прижатая широким ремешком.  
Стремян калмыцких чернь, высокий передок  
Седла, укреплена тренога у торок.  
И медью убрана подушка красной кожи.  
Вот как на сборищах я красоваться б мог.<sup>3</sup>

В такой одежде, теплой и удобной для верховой езды, ходили с трудом и медленно. Возможно, поэтому бытует у казахов выражение: «Сулуынан жылуы» - «Пусть неудобно, зато тепло». Но так одеваться имели возможность только состоятельные люди. Бедняки же носили рубашки и штаны из хлопчатобумажной ткани, поверх них стеганый халат или войлочный плащ - *кебенек*.

Изяществом, элегантностью силуэта отличался казахский девичий костюм. В его комплект входили кос етек - легкое с двумя оборками платье, камзол - приталенная безрукавка, *белбеу* - пояс, *такия* (такия) - вышитая и украшенная перьями филина шапочка, сапоги из окрашенной кожи на высоких

<sup>1</sup> С.Руденко. Очерк быта казаков бассейна рек Уила и Сагыза.—Сб. «Казаки. Антропологические очерки». Л., 1927, с. 18.

<sup>2</sup> Т.Равдоникас. Одна из функций стеганой одежды пародов Средней Азии,-XXXIV сб.Музея антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1978.

<sup>3</sup> Абай Кунанбаев. Одежда старины. Пер.А.Гатова.- Избранное. Алма-Ата. 1958, с. 170.

каблуках. Девушки из богатых семей поверх платья и камзола носили парчовый или бархатный с нашивками халат, во время перекочевки надевали *каркару* (каркара) - бобровую с чехлом для кос и украшенную перьями цапли шапку.

Богатым и красивым был свадебный головной убор девушек - саукеле. Это высокая шапка отороченная дорогим мехом и украшенная серебряными, иногда золотыми фигурными бляшками, инкрустированными драгоценными камнями, с височными подвесками из нитей кораллов и жемчуга, которые называются *жактама* (жактама). Свадебный головной убор носили и некоторое время после замужества.

В последнее время проводится определенная работа по изучению казахского народного костюма. Выпущены иллюстрированные альбомы А.Галимбаевой «Казахский народный костюм» (Алма-Ата, 1968, 1978). Результаты изучения народного костюма освещены в издании «Народы Средней Азии и Казахстана» (автор статьи В. В. Востров, М., 1962), монографии И.В.Захаровой и Р.Д.Ходжаевой «Казахская национальная одежда» (Алма-Ата, 1964) и ряде других работ.

Казахский народный костюм сохранился до наших дней, особенно в сельской местности. Это дает возможность продолжить его изучение. На основе сведений народных мастеров Тлеулес Сеитбековой (1900-1965) и Раманкула Касымбекова (1895-1971), а также коллекций Центрального Государственного музея Казахстана и Кзыл-Ординского областного историко-краеведческого музея нами реконструированы комплекты мужского и женского костюмов земледельческого юга республики, включая Семиречье.

Мужской костюм этого региона в целом аналогичен общепринятому костюму всего Казахстана. Одежда юношей отличалась простотой и удобством. Поверх рубашки, заправленной в брюки, они носили укороченный и слегка приталенный халат из верблюжьей шерсти или прямого силуэта бешмет из гладкой шелковой ткани, подпоясывались ремнем. В комплект костюма входил и *калпак* (қалпак) - войлочная шляпа, под которую надевали круглую тюбетейку.

Девушки юга в отличие от своих сверстниц из Сарыарки носили легкие платья прямого силуэта с двумя-тремя складками по низу юбки вместо оборок, иногда с мелким рюшем выше складок, бархатные камзолы, кожаные калоши - *кебис* (кебіс).



Голову покрывали легким с длинными и редкими кистями шелковым платком - *латте*, носили шапку - *касабу* (қасаба).

*Касаба* - старинный головной убор. По описанию мастерицы Глеулес Сеитбековой, она имела в основе своей круглую, плавно скошенную вниз на затылке форму. Делали ее из того же материала, что и камзол, оконтуривая галунами с серебряным люрексом. Шапка вышивалась золотом, украшалась обнизью из мелких круглых металлических пластинок. Лобная часть украшалась подвесками из чеканных металлических пластинок, бусин кораллов, бирюзы, драгоценных и полудрагоценных камней и монето-образных кружков. Справа к височной части шапки прикреплялись такие же из пяти-шести бусин, но более длинные подвески, завершенные серебряными колокольчиками. Нарядность шапке придавали еще и перья. В соответствии с ее украшениями для комплекта костюма делали ожерелье, серьги, браслеты, кольца, украшения для кос.

Костюм замужней женщины земледельческого юга состоял из платья свободного покроя - *жон койлек* (жон кәйлек), камзола и традиционного, складываемого из квадрата белой ткани головного убора - *жаулыка* (жаулық).

В другом комплекте женского костюма *жаулық* заменялся его разновидностью - *суламой* (сұлама), покрывающей спину и плечи. В ее вышивке нередко имитируются верхушка *кимешека* (кимешек), подвески для кос. Примером может служить *сулама*, хранящаяся в Центральном Государственном музее Казахстана.

В музейном фонде республики сохранилось четыре образца и такого вида женской одежды, как распашная юбка - *белдемше*. Шили ее из бархата или тонкого сукна. Она присобиралась на широком и плотном поясе из того же материала. Пояс застегивался на пуговицы или пряжку. Такие юбки носили поверх платья. Нередко они вышивались тамбуром и, судя по вышивке, были частью парадного женского костюма.

Старые женщины поверх платья свободного покроя также надевали *камзол*, на голову *кимешек*, дополненный белым платком, завязанным в виде тюрбана. В холодное время года они носили крытые бархатом теплые халаты, а более состоятельные - шубы из шкурок пушных зверьков - *ишик* (ішік).

На национальный костюм, как и в целом на материальную культуру казахов, большое влияние оказали конец XIX - начало XX века, когда началось развитие товарного производства и

на этой основе зарождение капиталистических отношений, стали расширяться экономические, этнические и культурные контакты с соседними народами. Еще большее влияние на костюм оказала Великая Октябрьская социалистическая революция, коренным образом преобразовавшая жизнь и быт казахского народа<sup>125</sup>.

Изменения в одежде были вызваны и влиянием соседних народов. Например, отдельные черты татарской одежды нетрудно заметить в костюме казахов Приуралья. В покрое женского расклешенного платья - кулиш коилек прослеживаются черты русского городского костюма конца XIX - начала XX века. На крайнем юге Казахстана можно встретить женщин в платьях узбекского покроя.

Несмотря на это, в целом казахский национальный костюм сохранил самобытность и своеобразие. Традиции национальной одежды сохраняются в современном костюме не только сельских жителей, но и горожан. До сих пор носят свободного покроя верхнюю распашную одежду, шляпы из белого войлока с полями, отделанными бархатом, отороченные мехом круглые шапки. В последнее время в моду входит и треух - *тымак*. Популярными становятся свадебные костюмы в национальных традициях.

В то же время уже перестали делать верхнюю одежду из самотканого сукна - *шекпен*, ушло в прошлое надомное сапожничество, музейной редкостью стали овчинный *тулуп* - *тон*, шуба из шкурок пушных зверьков - *ишик* и т. д.

Мало данных о казахской национальной одежде содержат письменные источники. Археологические исследования, проводимые в республике, практически не дают новых материалов. Единственный источник дальнейшего изучения национальной одежды - запись сведений от мастеров и информаторов, но и эта форма изучения хронологически ограничена. Учитывая это, необходимо планомерно в более широких масштабах проводить полевые экспедиции для изучения народного костюма, сбора его образцов.

---

<sup>1</sup> О. А. Сухарева. Вопросы изучения костюма народов Средней Азии. -Сб. «Костюм народов Средней Азии». М., 1979.



*...народ есть неиссякаемый источник энергии,  
единственно способный претворять  
все возможное в необходимое...*

*М.Горький*

## Через столетия

«Народные промыслы, – писал В.И.Ленин, – составляют необходимую принадлежность натурального хозяйства, остатки которого почти всегда сохраняются там, где есть мелкое крестьянство»<sup>1</sup>. Развитие казахского ремесла, относительно мало изменявшегося на протяжении столетий в условиях натурального хозяйства, убедительный тому пример. Но оно имеет свои особенности.

Кочевой и Полукочевой уклад жизни большинства казахов до революции, общий уровень товарно-денежных отношений не позволяли развиваться таким видам ремесла, которые требовали стационарной производственной базы. Возможно, этим объясняется отсутствие в казахском ремесле последних веков производства керамики, стекла, фарфора, тонких тканей и т. д. С другой стороны, традиционный товарообмен с народами Средней Азии, Ирана, Восточного Туркестана, поступление в Казахстан, начиная с XVII века, русских товаров позволяли эти изделия не производить самим, а приобретать на рынке.

Участие в домашних ремеслах у казахов строго регламентировалось. Обработкой шерсти и частично кожи, плетением, ткачеством, вышивкой занимались женщины; обработкой металла, резьбой по дереву, кости, тиснением по коже - мужчины.

Ведущее место в казахском ремесле в прошлом занимали обработка и выделка изделий из шерсти. Технические приемы кошмоваляния возникли и, возможно, развивались еще в древности в условиях пастушеского хозяйства. Из войлока делали орнаментированные постилочные и настенные ковры, хозяйственные сумки - аяк кап, дорба, чехлы для сундуков- *абдре кап* (эбдіре кап), хранения мягких вещей - *коржын, каршын, тен, шабадан* и т. д.

Наиболее характерными приемами изготовления и орнаментации изделий из войлока являются:

<sup>1</sup> В.И.Ленин. Развитие капитализма в России. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1958, с. 328.

- нанесение на полуготовый войлок узоров из окрашенной непряженой шерсти, который затем вместе с циновкой из камыша свертывается в трубу, поливается горячей водой и катается предплечьями рук. Материал смачивается неоднократно. Так делают постилочные кошмы - *текеметы*;

- нашивание на войлочную основу вырезанных из войлока узорных фигур обычно двух-трех цветов и простегивание их шерстяными нитями. Сделанные таким способом постилочные ковры называются *сырмаками* (*сырдамалами* – на западе). Иногда при орнаментации *сырмаков* войлочные полотнища простегиваются цветными нитями определенным узором, чаще всего по мотиву *битпес* (бітпес) - нескончаемый;

- аппликация войлочного полотища орнаментальными фигурами, вырезанными из бархата, тонкого сукна и других тканей. Края их обшиваются шнуром из двух скрученных нитей, который прихватывается редкими стежками. Такие войлочные настенные ковры называются *тускииз* (түскиіз) .

Интересна у казахов техника плетения циновок - *шым* или (жез ши на юге). Каждый стебель тростника в отдельности обвивается разноцветными волокнами непряженой шерсти. Когда стебли сплетаются вместе, образуется рисунок из ромбов, который называется *омыртка* - (позвоночник). Циновокками обкладывались решетки юрты, а также внутренняя сторона дверной завесы. Их декоративность свидетельствует о глубоком понимании народными мастерами законов композиции не только в одном изделии, но и интерьере юрты в целом.

Важное значение в казахском быту имели тканые ковры. Ими застилался пол, украшались стены жилья. При перекочевках коврами покрывали навьюченного верблюда. Ковры ткали преимущественно из шерстяной, реже хлопчатобумажной пряжи.

По техническим приемам ковры у казахов<sup>1</sup> можно разделить на ворсовые - *калы клем*, *тукти клем* (қалы кілем, түкті кілем), безворсовые - *тықыр клем*, *такта клем*, *таз клем* (тықыр кілем, тақта кілем, таз кілем) и узконавойные сшитые - *алаша* (алаша). К ковровым изделиям относятся также комплекты тканых декоративных полос для обтягивания юрты *бау*, *басқур* (бау, басқұр), вышитые тамбурным швом полотнища - *тус клем*, *биз клем*, *илме кесте* (түс кілем, біз кілем, ілме кесте).

<sup>1</sup> По казахским канонам, собственно ковровыми изделиями считаются лишь ворсовые и безворсовые ковры





Казахские ковры можно классифицировать и по таким признакам, как места производства их первоначальных образцов, родоплеменная принадлежность, например, *сыр клем* (сыр кілем) - ковер присырдарьинский, *жетысу клем* (жетісу кілем) - ковер семиреченский, *торгай тури* (торғай түрі) - ковер с тургайским мотивом, *адай клем* (адай кілем) - адаевский, *керей улги* (керей үлгі) - кереевский, *конырат нуска* (қонырат нұсқа) - коныратовский и т. д. Иногда ковры называют по рисункам центрального поля: *шугыла* (шұғыла) - луч, *гуль кумбезди* (гүл күмбезді) - цветочный.

Такая классификация ковров возможна потому, что для каждого из них характерны своя техника, цветовой и композиционный строй. К тому же, казахские мастерицы, подчиняя своему замыслу тот или иной орнаментальный мотив, как известно, всегда строго следовали сложившимся на протяжении столетий композиционным приемам.

Общими чертами всех казахских ковров являются симметрия, равновесие фона и узоров. Для них характерны довольно несложная кайма - *корган, коршау* (қорған, қоршау) с разделительными полосами - *су*, обрамляющими центральное поле ковров - *кол*, где обычно один и тот же несложный геометрический или растительный рисунок со своей системой завитков, который принято называть розеткой, повторяется несколько раз. Розетки центрального поля ковров в отдельных регионах Казахстана называются по-разному: *кумбез* (күмбез) - купол, *тобе* (төбе) - наверхие, *табак* (табақ) - розетка, *жұлдыз* (жұлдыз) - звезда, *тур* (түр) - узор и т. д.

На юге Казахстана и в Семиречье ткали в основном ворсовые ковры. Изготовление таких ковров требовало много труда и времени. По-видимому, традиции ворсового ковроткачества в этом регионе обусловлены оседлым образом жизни и непосредственными контактами с районами развитого ковроделия - Ираном, Восточным Туркестаном и т. д.

Среди ворсовых ковров Казахстана в прошлом наиболее распространенным был тип ковра под названием *калы клем* (қалы кілем), которое происходит от персидского слова «галы» - ковер. Композиция таких ковров составлялась из размещенных строгими рядами повторяющихся геометрических или растительных узоров и многополосной каймы. Ковры подобного типа есть у туркмен и узбеков.

У казахов такой ковер был одним из главных предметов в приданом невесты, в дарообмене феодальной знати.

Преподнесением такого ковра скупали вино за причиненные зло и обиду. Как предмет роскоши он служил знаком высшей почести, оказываемой представителям власти и лицам, заслужившим уважение. Позднее так стали называться различные ворсовые ковры высокого качества. В настоящее время ковры этого типа называют *тукти клем* - дословно ворсовый.

На юге Казахстана широко распространен тип ворсового ковра *гуль кумбезди* - цветочный, который нередко имеет весьма условную границу между центральным полем, состоящим из трех-четырех крупных розеток, и каймой.

Для украшения парадных юрт ткались декоративные полосы от восьми до пятнадцати длиной и от двадцати до сорока сантиметров шириной с ворсовым цветным узором на гладком белом фоне - так называемые *ак баскуры* (ак басқұр). Ак баскуры фризом располагались внутри юрты по всему ее периметру, декорируя стык цилиндрической части - *кереге* с куполом. По всей длине декоративной полосы узоры, включенные в раппортную систему, обычно не повторялись. Каждый из них представлял законченную орнаментальную композицию. Сходные по функции, но безворсовые и не на белом фоне с одними и теми же орнаментальными узорами тканые полосы называются *баскурами*.

В Северном и Центральном Казахстане, где в прошлом жило кочевое население, преобладают традиции безворсового ковроткачества. Из ковров лаласного типа наиболее интересен ковер *арабы клем* - дословно ковер арабский с древнейшим в казахском орнаменте паукообразным узором *ормекши* (өрмекші). Среди ковров этого типа встречаются и такие, в которых вместо узора *ормекши* использованы другие орнаментальные мотивы. У узбеков ковер *арабы клем* называется девичьим ковром, вероятно, потому, что входил в приданое невесты.

Для других гладких ковров паласного типа *таз клем*, *такыр клем* характерно размещение орнаментальных рисунков в секциях, разделенных иногда вертикальными полосами, заполненными зигзагами. Колорит этих ковров сдержанный, несколько приглушенный.

В Тургайской степи широко распространены ковры *торгай тури* - ковер с тургайским мотивом, *алты ауыл клем* (алты ауыл кілем) - дословно шесть аулов с лаконичными и выразительными рисунками центрального поля. По легенде, такие ковры ткались только в шести аулах Центрального Казахстана. К сожалению,



узнать имена мастеров, создавших такой тип ковра, и выявить аулы, где изготовлялись их первоначальные образцы, не удалось.

По всему Казахстану широко распространены ковры *алаша*, выполненные в технике узконовой ткачества и состоящие из нескольких пришитых друг к другу тканых полос. Пожалуй, это самый простой по технике ткачества, композиции и расцветке тип ковра и, по всей вероятности, очень древний у казахов.

На узконовых станках способом безворсового ткачества ткались также комплекты тканых полос различной ширины, орнаментация которых обычно строится на вариантах мотива «бегущие волны» и узора *кошкарат* (кошкарат) - баран.

В прошлом на юге Казахстана, в Семиречье и Восточном Казахстане нередко встречались вышитые тамбуром по бархату, тонкому сукну или замше настенные ковры. Интересные образцы таких ковров хранятся в музее архитектурного комплекса мавзолея-мечети Ахмеда Ясави в городе Туркестане Чимкентской области. В вышивке ковра *биз кесте* (биз кесте, дословно - тамбурный шов), датированного нами условно XVIII веком, переплетаются орнаментальные мотивы древа жизни, листьев, бутонов. А на другом ковре *илме кесте* (илме кесте, дословно - петельный шов) вышиты не только контуры узоров, но заполнена вышивкой и их внутренняя плоскость, что характерно для более позднего времени - XIX века.

Настенный суконный ковер *тус клем* (тұс кілем) или *тус кесте* на войлочной основе интересен тем, что повторяет композицию ворсовых ковров. На нем вышиты изящные листообразные узоры.

В первые годы Советской власти ковроделием в Казахстане занимались артели промысловой кооперации. Сейчас оно сосредоточено на базе крупнейшего в стране предприятия, оснащенного современным оборудованием, - Алма-Атинской ковровой фабрике. Ее продукция пользуется большим спросом не только в республике, но и далеко за ее пределами. Художники фабрики в своей работе используют традиции национального ковроткачества, его приемы и орнаментальные мотивы. В 1978 году по рекомендации Министерства культуры Казахской ССР на фабрике восстановлен и пущен в серийное производство ковер шугыла (луч) по образцу, который хранится в музее архитектурного комплекса мавзолея-мечети Ахмеда Ясави в городе Туркестане. Этот старинный ковер сделан, вероятно, в конце XVIII века и назван по основному космогоническому узору, повторяющемуся

в центральном поле. Композиция его отличается равновесием фона и узоров. На фабрике восстановлен и ковер *сыр клем*, или так называемый *канырат клем*, датируемый концом XVIII-началом XIX века. Этот тип ковра, как и *калы клем*, отличается многоцветием. Центральное его поле сплошь заполнено геометрическими фигурами, сохраняющими в своей основе ромбы и шестиугольники, и обрамлено узкой со стилизованными листьями каймой, которая имеет две разделительные полосы. Края ковра украшены рядом треугольников, боковые стороны - кистями.

Широкое развитие получает в наши дни надомное ткачество. Современные казахские ковры ручной работы *тактыр клем*, *таз клем*, *гуль кумбезди*, *кежим алаша*, как и войлочные изделия, пользуются большим спросом. Например, и сегодня в город Туркестан привозят на продажу ковры, *текеметы*, *сырмаки*, циновки и другие изделия казахского традиционного ремесла. Еще до революции, по словам старожил, здесь пытались наладить артельное ковроткачество. По недостаточный уровень товарно-денежных отношений не позволил организовать его. Ковры выносились па продажу исключительно по нужде и необходимости.

Знакомство с современными коврами позволяет говорить, с одной стороны, о сохранении традиций национального ковроткачества, а с другой - о появлении тенденции к нарушению орнаментального строя ворсовых ковров. Отдельные мастерицы включают в их композицию орнаментальные мотивы, характерные для изделий из войлока, цветочные узоры, прежде встречавшиеся лишь в вышивке, на одежде, полотенцах, скатертях и т. д. Поэтому возрастает необходимость квалифицированного методического руководства надомным трудом ткачих, пропаганды и более широкой популяризации национальных ковровых изделий.

В казахском ремесле широко применялась кожа. Из нее делали сосуды, удобные для хранения и перевозки кумыса и других молочных продуктов, - конек, *кеукерн*, *торсык*, футляры для пиал - *теркеш*, пояса - *ксе белбеу*, ремни - *белдик*, попоны на войлочной подкладке - *жабу*, потники - *токым*, *тебинги*. После соответствующей обработки свежеснятой бычьей или верблюжьей шкурой обтягивались седла, а из сыромятной кожи делалась сбруя для коня.

Изделия из кожи украшались тиснением, накладными



фигурными пластинками из металла или кости; тисненой кожей обтягивались декоративные поверхности *жагланов* - сундуков для мелких вещей. Образец такого сундука, украшенный серебряными узорными накладками, хранится в музее архитектурного комплекса Ахмеда Ясави.

Из тисненой кожи, инкрустированной костью, делали пороховницы - *окшантаи*, которые крепились на ремне. Окшантаями называются также различной формы декоративные привески к мужскому поясу.

Широко бытовала у казахов и обработка металла: железа, серебра, меди, отчасти и золота. В прошлом только тот мужчина был достоин уважения, кто умел обращаться с оружием. Спрос на оружие всегда был велик. Кузнецы, которые ковали его, пользовались в степях известностью и авторитетом.

Оружие казахов было ударным (боевые палицы, ногайки), колющим (пика, копье), рубяще-режущим (семинара, сабля, кинжал, ножи)<sup>1</sup>. Наличие огнестрельного оружия у казахов до позднейшего времени не отмечено, за исключением капсюльного, которое «было редкостью в степи и переходило по наследству из рода в род»<sup>2</sup>.

Боевые палицы *шокпар, сойыл* (шокпар, сойыл), забрасываемые с помощью ременной петли на локтевой сгиб, ногайки - *камшы дойыр, дода, дырау* (камшы дойыр, дода) отличавшиеся размерами и сложностью плетеной части, а также тяжестью рукоятки, использовались для того, чтобы сбить противника с коня. Но наиболее грозными видами оружия у казахов, наряду с саблями, являлись пика - *найза*, дротик - *сунги* (сүңгі), секира - *ай-балта* (ай балта). Это оружие применялось исключительно при столкновениях с врагом. На *секиру* с острым лезвием с одной стороны, обухом - с другой и длинной деревянной рукояткой накладывался узор способом *жалган кара* (жалған қара) - насечкой серебра по стали.

Мастера – зергеры ковали и отливали в формах женские украшения – браслеты, серьги, кольца, ожерелья, перстни, серебряные с позолотой накладные бляшки для поясов, детали женских головных уборов, височные подвески. Накладными металлическими пластинами, декорированными насечкой,

<sup>1</sup> В. Курьлев. Оружие казахов, -XXXIV сб.Музея антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1978, с. 4-22.

<sup>2</sup> Ч. Валиханов. Вооружение киргиз в древние времена и их военные доспехи. Избранные произведения. Алма-Ата, 1958,с. 141.

гравировкой, чернением, вставками из сердолика, лазурита и других полудрагоценных камней, цветных эмалей, украшались также конская сбруя, седла, домашняя утварь и т. д. При изготовлении серег, колец, перстней и других женских украшений применялись такие древние виды художественной обработки металла, как скань, зернь, чеканка.

В прошлом казахские женщины носили в серебряных футлярах треугольной формы амулеты, которые назывались *тумарша*, *бой тумар* (тұмарша, бой тұмар). Постепенно они вышли из употребления, но по их образцу стали делать подвески к камзолу.

Древние традиции имеет у казахов резьба по дереву и кости. Резными были двери, иногда каркас, купольные *жерди*, а также обручи юрты, мебель.

Отдельные изделия дают представления о всех видах резьбы. Значительную ценность в этом плане представляет выявленная нами в 1972 году в поселке Тургай Джангильдинского района Тургайской области деревянная кровать. В ней использованы почти все виды резьбы: объемная (колонки спинок, их навершия, ножки), плоскорельефная (боковая поверхность), сквозная (декоративные детали). В резьбе боковых поверхностей кровати использованы растительные мотивы - листья трилистники, бутоны. Резьба дополнена росписью, что характерно для домашней утвари из дерева.

Дерево - основной материал для изготовления музыкальных инструментов, в частности, всех видов *домбры* (домбыра) - двухструнной, трехструнной, звонко-грифной, ширококорпусной, подгрифной; *кобыза*, *шертера*, *жетыгена*, *адырна*, *сазгена*, *сакпана*, *дудыга*, *асатаяка*, *шинкильдека*) кобыз, шертер, жетіген, адырна, сакпана, дудыға, асатаяқ, шiңкiлдeк). Они нередко украшались резьбой, а некоторые и металлическими подвесками, создававшими своеобразные звуковые эффекты при исполнении.

Публикуемый *кобыз* из фондов Кзыл-Ординского областного историко-краеведческого музея (XVIII век) имеет ковшеобразный корпус, изогнутую шейку, большую плоскую головку с металлическими подвесками. Нижняя вытянутая часть корпуса обтянута кожей.

Другой очень популярный двухструнный щипковый инструмент-домбра с грушевидным корпусом, деревянной декой и длинной шейкой украшена плоскорельефной резьбой. Она принадлежала известному в присырдарьинских степях певцу-импровизатору Онгар-жырау, жившему в XIX веке.



Для повседневных нужд казахские мастера из цельного куска вырезали простую по форме и немногочисленную в наборе посуду, часто без декоративной резьбы, что, очевидно, связано с условиями кочевого быта. А вот мутовки для взбалтывания кобыльего молока отделялись накладными серебряными пластинами. Такими же пластинами украшались чаши, ковши для разлива кумыса. Образец такой чаши - тегене хранится в Центральном Государственном музее Казахстана.

Кость использовалась для инкрустации мебели, домашней утвари, музыкальных инструментов, седел. Богатство инкрустировалась костью лицевая сторона кроватей, сундуков, ларей и подставок к ним, иногда в сочетании с посеребренными металлическими пластинами, вставками из полудрагоценных камней или росписью по дереву. Пластинки из кости вырезались в виде кружков, треугольников, квадратов, ромбов, трапеций и т. д.

Резьба по камню у казахов имеет древние традиции и тесно связана с архитектурой. В настоящее время она сохранилась главным образом на Мангышлаке. Как сама форма мангышлакских надгробных стел, так и их орнаментация удивительно гармоничны. Мангышлакские мастера вырезают на камне в основном различные растительные узоры: вьющиеся стебли, завитки с боковыми отростками и другие. Резьба сочетается с росписью. Наряду с орнаментальными мотивами в резьбу включаются и реалистические изображения оружия, воинских доспехов, музыкальных инструментов, орудий труда ремесленников, женские украшения, обувь и т. д. По этим изображениям можно определить, кто похоронен: женщина или мужчина, воин, музыкант или ремесленник.

В целом архитектура, скульптура и орнамент этого региона до сих пор остаются малоизученными. Здесь зарегистрировано около шестисот некрополей, в которых находятся свыше десяти тысяч мавзолеев, саганатамов - бескупольных мавзолеев, подземных мечетей, каменных стел. В таком огромном скоплении нет сооружений, повторяющихся по форме и орнаментации. Памятники этого региона требуют пристального внимания историков, археологов, архитекторов, искусствоведов, этнографов.

Решением Совета Министров Казахской ССР здесь созданы Государственный историко-культурный заповедник-музей «Памятники материальной культуры Мангышлака и Устюрта» и специальная научно-реставрационная мастерская



«Мангышлаккреставрация». Эти учреждения занимаются изучением, охраной и реставрацией памятников этого региона.

В изделиях казахского ремесла переплелись почерки разных эпох и поколений. Неослабевающим интересом к ним, как к составной части историко-культурного наследия, характеризуется наше время. Особенно усилился этот интерес за последние десятилетия, которые существенно дополнили наши представления о культуре казахского ремесла. Дальнейшее изучение, сохранение и освоение его многовековых традиций являются актуальной задачей.

Сложившаяся на протяжении веков в Казахстане и дошедшая до нас культура народного ремесла - предмет особой национальной гордости.

Известно, что в числе экспонатов, переданных султаном Чингисом Валихановым в Петербург на Международную выставку ориенталистов (1876 год), были уникальные изделия, впервые познакомившие европейцев с казахским прикладным искусством XVII-XVIII веков. Здесь были принадлежавшие ханам Аблаю и Вали седло, окованное железом лучшего качества, фитильные ружья, кожаный колчан, инкрустированный серебром со вставками драгоценных камней в золотой оправе, сабля с кожаной портупеей с серебряной отделкой, некоторые предметы прикладного искусства, изготовленные Мақы Валихановым (1845-1916) - братом известного казахского ученого Чокана Валиханова. Интерес у посетителей выставки вызвало устройство станков и приспособлений, в частности, старинного станка для обтачивания и шлифовки драгоценных камней, водоподъемника для орошения и т. д. Даже этот сравнительно небольшой перечень художественных и этнографических предметов позволяет представить широкий диапазон казахского ремесла.

В процессе общественного развития одни виды ремесла исчезали, другие продолжали жить, приобретая новые формы в соответствии с требованиями времени. Например, фарфор и фаянс вытеснили деревянную посуду. Давно не делают в Казахстане в домашних условиях мебель, не получают красителей из корней различных растений, не варят мыла. Все больше становится ковров, домашней утвари, ювелирных изделий, выпускаемых промышленностью.

Развитие народного ремесла в новых социальных условиях служит не столько утилитарным нуждам, сколько эстетическим. При известной стандартизации, однообразии предметов быта



люди стремятся скорректировать окружающую их среду теплом прошлого человеческого опыта, сделать ее более индивидуальной.

В этих целях необходимо использовать все, что создано народным ремеслом с учетом тенденций обновления и преемственности в развитии национальной по форме, социалистической по содержанию культуры казахского народа.

Новый импульс развитию народных ремесел в нашей стране дало постановление Совета Министров СССР, принятое 14 августа 1968 года «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов». Свою лепту в возрождение и развитие народного ремесла вносит вновь созданное объединение художественных промыслов Министерства местной промышленности Казахской ССР. В Алма-Ате, Джамбуле, Чимкенте и других городах действуют предприятия, где трудятся сотни народных умельцев. Важное значение придается организации надомничества.

Академией наук Казахской ССР, Министерством культуры Казахской ССР, Обществом охраны памятников истории и культуры Казахской ССР, научно-исследовательскими учреждениями, музеями республики ежегодно организуются экспедиции по сбору и изучению предметов казахского ремесла.

При Министерстве культуры Казахской ССР открыта специальная мастерская по реставрации и консервации музейных ценностей «Казмузей-реставрация», которая призвана стать научно-методическим центром по разработке вопросов охраны и реставрации памятников материальной культуры. Мастера-реставраторы изучают традиции народного ремесла, осваивают забытые технологические приемы. Ими уже освоены старинные способы обработки кости; литья,ковки и штамповки металла, насечки по нему серебра; выделки кожи для изготовления сосудов, ее тиснения, окрашивания, инкрустации.

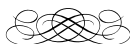
Глубокое и целенаправленное изучение произведений народного ремесла, развертывание научно-исследовательской работы, внедрение в производство, а значит и в быт советских людей лучших предметов народного искусства, несомненно, обогатят наши знания в этой области, будут служить сохранению и использованию всего того, что создано национальной культурой.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кунаев Д.А. Советский Казахстан. М., 1978.
2. Абай Кунанбаев. Одежда старины. Избранное, Алма-Ата, 1958.
3. Акишев К., Байпаков К.М., Ерзакович Л.Б. Отрар XVI-XVIII веков по итогам раскопок 1971-1973 годов. Сб. «Древности Казахстана», Алма-Ата, 1975.
4. Акишев К.А. Курган Иссык. М., 1978.
5. Адрианов Б.В., Левина Л.М. Некоторые вопросы исторической этнографии Восточного Приаралья в I тысячелетии н.э. Сб. «Этнография и археология Средней Азии», М., 1979.
6. Аристов Н.А. Заметки об этническом составе тюркских племен и народностей и сведения по их численности. СПб., 1897.
7. Ахинжанов С.М. К вопросу о знаках на керамике позднесредневекового Отрара. Сб. «Древности Казахстана», Алма-Ата, 1975.
8. Бартольд В.В. Киргизы. Фрунзе, 1943.
9. Басенов Т.К. Архитектурные памятники в районе Сам. Алма-Ата, 1947.
10. Басенов Т.К. Орнамент Казахстана в архитектуре. Алма-Ата, 1967.
11. Бернштам А.П. Памятники старины Таласской долины. Алма-Ата, 1941.
12. Бернштам А.П. Архитектурные памятники Киргизии. М., 1960.
13. Валиханов Ч. Вооружение киргиз в древние времена и их военные доспехи. Избранные произведения. Алма-Ата, 1958.
14. Валиханов Ч. Тенгри (бог). Избранные произведения. Алма-Ата, 1958.
15. Валиханов Ч. Древности. Избранные произведения. Алма-Ата, 1958.
16. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии. СПб., 1865.
17. Вельяминов-Зернов В.В. Исторические сведения о киргиз-кайсаках. Сб. 1853.
18. Глухов А.Н. Зимнее жилище актюбинских и адаевских казаков. «Кзаки. Антропологические очерки». Л., 1927.
19. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1967.
20. Захарова И.В., Ходжаева Р.Д. Казахская национальная одежда. Алма-Ата, 1964.
21. Казыханова Б.Р. Эстетическая культура казахского народа. Алма-Ата, 1973.
22. Кармышева Б.Х. «Кочевая степь» Мавераннахра и ее население в конце XIX - начале XX в. «Советская этнография», 1980. №1.
23. Карутц Р. Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке. СПб., 1910.
24. Кастанье И.А. Древности киргизской степи и Оренбургского края. Оренбург, 1910.
25. Казахский народный костюм. Алма-Ата, 1958.



26. Костюм народов Средней Азии. М., 1979.
27. Курылев В.П. Оружие казахов. XXXIV сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1978.
28. Лёвшин А. Описание киргиз-кайсацких орд и степей. Части I-II. СПб. 1832.
29. Лелеков Л.А. Искусство древней Руси и Восток. М., 1978.
30. Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1958.
31. Маргулан А.Х. Казахская юрта и ее убранство. М., 1964.
32. Маргулан А.Х. Бегазы-Дандыбаевская культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1979.
33. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии. Ташкент, 1970.
34. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. Алма-Ата, 1979.
35. Назаров Ф. Записки о некоторых народах и землях средней части Азии. СПб., 1821.
36. Народы Средней Азии и Казахстана. М., 1962.
37. Прошлое Казахстана по археологическим источникам. Сб. Алма-Ата, 1975.
38. Прошлое Казахстана в источниках и материалах. Сб. Алма-Ата, 1936.
39. Равдоникас Т.Д. Одна из функций стеганой одежды народов Средней Азии. - XXXIV сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР. Л., 1978.
40. Руденко С.И. Древнейшие в мире ковры и ткани. М., 1968.
41. Руденко С.И. Очерк быта казаков бассейна реки Уила и Сагыза. Сб. «Казаки. Антропологические очерки» Л., 1927.
42. Рузбихан Фазиллах ибн Исфакхани. Махман-наме-Йи Бухара (записки бухарского гостя). М., 1976.
43. Рычков П. обстоятельное описание Оренбургской губернии. СПб., 1762.
44. Соколова Т. Орнамент - почерк эпохи. Л., 1972.
45. Сухарева О.А. Вопросы изучения костюма народов Средней Азии. - Сб. «Костюм народов Средней Азии». М., 1972.
46. Токарев С.А. Этнография народов СССР. М., 1968.
47. Чулочников А.П. Очерки по истории казако-киргизского народа в связи с общими историческим судьбами других тюркских племен. Часть 1, Оренбург. 1924.
48. Шнейдер Е. Казакская орнаментика. - Сб. «Казаки. Антропологические очерки» Л., 1927.



## НАУЧНЫЕ КОММЕНТАРИИ

**Шнейдер Е. Казакская орнаментика.** Печатается по изданию: Казаки. Антропологические очерки. - Под ред. С.И.Руденко. Ленинград, АН СССР. Материалы особого комитета по исследованию союзных и автономных республик. Серия казахстанская. 1927. - 258 с.

С 1926 было предпринято всестороннее изучение Казахстана пятилетней экспедицией ОКИСАР (Особым комитетом по исследованию союзных и автономных республик) АН СССР. Различными отрядами этой экспедиции был собран обширный материал по этнографии, геологии, гидрологии, биологии и пр. и намечены главные линии развития хозяйства республики на ближайшие годы. Данное издание является результатом этой работы. Этноним «казах» закрепился в форме «казак» в 1925 году в Советской России после переименования Киргизской АССР в Казахскую АССР

Статья Е.Шнейдера является классической работой по изучению орнамента тюркских народов, В данной работе автор выдвинул биологическую теорию орнамента, видя в нем «формы чистые и метисованные, некоторые из них скоропроходящи, другие устойчивы и живут не одно столетие, претерпевая нормальную эволюцию».

Е.Шнейдер предоставил исчерпывающие сведения по организации производства отдельных ремесел, проанализировал существующую литературу по изучению прикладного искусства казахов, оценил высочайший уровень казахской древней пластики и, наконец, провел исследование с целью объяснения происхождения и эволюцию казахского орнамента на примере распространенного мотива *қошқар мүйіз*. Одним из первых применив историко-сравнительный метод изучения казахского орнамента, ученый стремился выявить векторы распространения тех или иных узоров, родства или близости одного орнамента к другому, соотношения современного орнамента к древнему. Благодаря избранным подходам исследователь расширил семантическое значение выбранного орнамента, акцентируя внимание на выделенных им элементах, носящих название агаш



(дерево) и раскрыл сакральный смысл, связанный с древними космогоническими системами. В таком научном ракурсе отдельный элемент орнаментальной системы отражает мифопоэтическую модель мира в целом, указывая на моделирующую вертикальную структуру пространства.

Отметим, что критика исследователей казахского орнамента выдвинутого Шнейдером положения о заимствовании растительных мотивов, не совсем верна, в силу того, что исследователь сам говорил об этом с очень большой осторожностью и настаивал прежде всего на том, что казахская орнаментика «представляет собой как бы один своеобразный и оригинально разработанный срез общетурецкой художественной кочевнической культуры». Для нас важно, что Шнейдер писал об острой необходимости кропотливого и обширного анализа происхождения орнаментальных форм, подвигая будущих знатоков на дальнейшее изучение эволюции орнамента. Сегодня общепризнанной является точка зрения на автохтонное происхождение мотива *қошқар мүйіз* и представляется неправомерным приписывать этому элементу иранское происхождение. Согласимся также с мнением К. Ибраевой, что Шнейдер чересчур сузил спектр астральных мотивов, сводя их к единственному мировому дереву (см. К.Ибраева. Казахский орнамент. Алматы, 1994. (С.13).

Главной заслугой Е. Шнейдера видится в том, что он вывел изучение казахского орнамента на новый уровень, отходя от простейшего сличения форм с окружающей природной средой, что позволило раскрыть глубинные связи, которые позволяют говорить о сложном синтезе тюркских и иранских традиций в художественной культуре казахского народа, обогащенных на различных стадиях своего развития рядом новых формообразований.

#### **Основные научные труды:**

Каменные изваяния Минусинских степей//Природа. 1926. № 11/12. С. 100-105, (совм. с М. П. Грязновым).

Казахская орнаментика // Казаки: Антропологические очерки. Л., 1927. С. 135-171.

Древние изваяния Минусинских степей//МЭ. 1929. Т. 4, вып. 2. С. 63-93 (совм. с М. П. Грязновым).

Искусство народностей Сибири//Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 57-100; Каменные бабы//ССЭ. Т. 2. Стр. 479-480 (совм. с М. П. Грязновым).

Краткий удэйско-русский словарь. М.,Л.,1936; Материалы по языку анюйских удэ. Л., 1937.

**Микульская Е. Абылхан Кастеев.** Печатается по изданию: Микульская Елена Георгиевна. Абылхан Кастеев. Алма-Ата, АН КазССР, Сектор искусствоведения, 1956. - 33 с.

Плодотворная критическая деятельность Е.Г.Микульской позволила соединить накопленные наблюдения о художественных процессах, происходящих в казахском искусстве, в первую монографию об основоположнике казахской живописи Абылхане Кастееве, в которой ярко выявлены основные этапы роста молодого художника-самоучки, особенности жанрового и тематического состава его творчества, даны блестящие характеристики его значимых работ. Характеристики Кастеева как певца социалистической действительности, педалирование автором того факта, что художник создает картины национальные по форме и социалистические по содержанию, помимо того, что относятся к обязательным формулам советского текста, скорее всего, связаны со стремлением защитить художника от выдвигавшихся против него в 1954 году обвинений в воспеании извечного Казахстана и отсутствии показа современных достижений в произведениях.

Важное научное значение работы видится в стремлении исследователя раскрыть национальную специфику произведений А. Кастеева, сравнить творческую «кухню» мастера и основные методы работы над полотном с искусством казахских акынов и предоставить богатый фактографический материал о жизни и творчестве мастера.

**Основные научные труды:**

Баки Урманче. Каталог выставки /Автор вступительной статьи. Алма-Ата, Казгослитиздат, 1953.

Абылхан Кастеев. Алма-Ата, АН КазССР, Сектор искусствоведения, 1956.

Зоя Береговая: Каталог выставки. Министерство Культуры Казахской ССР. Казахская художественная галерея им.Т.Г.Шевченко/ Автор вступительной статьи. Алма-Ата, 1958.

Регина Великанова: Каталог выставки. Министерство Культуры Казахской ССР. Казахская художественная галерея им.Т.Г.Шевченко/ Автор вступительной статьи. Алма-Ата, 1958.

Алексей Степанов: Каталог выставки. Министерство Культуры Казахской ССР. Казахская художественная галерея им.Т.Г.Шевченко/ Автор вступительной статьи. Алма-Ата, 1958.

Образ Абая Кунанбаева в творчестве художников Казахстана. «Известия АН Каз.ССР» серия филология и искусствоведения, 1959, вып. 2 (12).





Ян Кучис: Каталог выставки. Министерство Культуры Казахской ССР. Казахская художественная галерея им.Т.Г.Шевченко/Автор вступительной статьи. Алма-Ата, 1959.

Александр Риттих: Каталог выставки. Министерство Культуры Казахской ССР. Казахская художественная галерея им.Т.Г.Шевченко/Автор вступительной статьи. Алма-Ата, 1961.

Павел Верховцев: Каталог выставки. Министерство Культуры Казахской ССР. Казахская художественная галерея им.Т.Г.Шевченко/Автор вступительной статьи. Алма-Ата, 1961.

Портрет. Изобразительное искусство Казахстана. - Отв. ред. Б.Г.Ерзакович. Алматы, АН КазССР, Институт литературы и искусства им.М.Ауэзова, 1963. - 374 с.

**Жұбанов А. Бейнелеу өнері туралы кейбір ойлар.** Бейнелеу өнері туралы кейбір ойлар - басылымымен шығып отыр. Жұлдыз, 5, Алма-Ата, 1959.

Бұл мақалада Акрап Құдайбергенұлы Жұбановтың, советтік бейнелеу өнерінің өнертанушылар қатарынан көрінетін, өнер қайраткерінің Мәскеу қаласында алғаш рет өткізіліп отырған көрмелердің тұсаукесеріне қатысып, кескіндемеші-суретшілер шығармашылығын талдап, туындыларын сын көзбен зерттей отырып, суретшілердің алған бағыт-бағдарын саралап атап көрсету барысы беріледі. Өз мамандығын кеңінен зерттеп, белгілі бір бағытта жұмыс атқарған, сол кезде енді ғана биік асулардан қыр көрсетіп жүрген жас таланттар - Сабыр Мәмбеев, Қанапия Телжанов, Нағымбек Нұрмұхаммедов, Орал Таңсықбаев, Айша Ғалымбаева, Роман Сахи туралы мәліметтер берді.

Мәскеуде көрмеге қойылған Қазақстан суретшілер туындыларын дұрыс бағытта - социалистік реализм бағытында жылжуы өнер қайраткерлері - С.Герасимов, Е.Белашова, А.Герасимов, Б.Салтыков, Б.Веймарн сынды өнертанушылардың назарынан тыс қалмағандығы жайында және қазақ суретшілері ой-сезімдеріне барынша әсер етеді. Іздену жолының дұрыстығымен, ұлттық нақышта безендірілген көрнекіліктерімен, Отанға деген сүйіспеншілігімен, алған тақырыптарының кең ауқымды көлемде жазылғандығымен, сюжеттермен қамти білу ерекшелігімен баурап алғандары жайлы сөз қозғалады.

Автор мақалада суретшілер кәсібіне жеке-жеке талдаулар жасай келе, ойын түйіндейді: бүгінгі күннің тақырыбына, оның ішінде өнеркәсіпті, ауылшаруашылықты, өлкелеріміздің тұрмысына

арналған тақырып баяу дамуда және суретшілер еңбек адамын бейнелеуге назарын бұрса елеулі қадамдар жасалар еді деп тұжырым жасайды.

**Негізгі ғылыми мақалалар:**

Бейнелеу өнері туралы кейбір ойлар. Жұлдыз, 5, Алма-Ата, 1959.

**Микульская Е. Портрет.** Печатается по изданию: Изобразительное искусство Казахстана. Издательство Академии Наук Казахской ССР, 1963.

В статье «Портрет» автором подробно изучена история возникновения и становления портретного жанра в изобразительном искусстве Казахстана, на примерах творчества первопроходцев раскрываются его предпосылки и основы. На ярких примерах живописи XX века автором проведены сравнительно-сопоставительный, исторический и искусствоведческий анализы. Исследование строится на обширном материале, начиная с небольших зарисовок и эскизов этнографов, ссыльных художников до творчества первопроходцев, представителей казахской национальной живописи, выпускников учебных заведений Москвы и Ленинграда.

В трудах Е.Микульской происходит переход от обзорных статей, которыми характеризуются период 1940-х годов, к усилению научности критического анализа. Несмотря на политизацию и идеологизацию советской художественной критики Е.Микульская остается верна классической методологии искусствоведческой науки, основанной на полноценном формальном анализе произведений, обзоре биографических фактов и стремлении раскрыть динамику развития живописной и скульптурной школ Казахстана.

**Нурмухаммедов Н. Искусство Казахстана.** Печатается по изданию: Нурмухаммедов Нагим-Бек. Искусство Казахстана. Москва, «Искусство», 1970, 147 с.

В своем капитальном труде Н.-Б.Нурмухаммедов впервые ввел в анналы истории скрупулезные и насыщенные информацией описания памятников древнего и средневекового искусства Казахстана, шедевры народных ремесел. Третья глава данного издания представляет собой свод наиболее значимых деятелей искусства Казахстана. В некотором смысле автор предстает здесь в качестве «казахского Вазари», предоставляя богатую информацию о художественной жизни Казахстана середины прошлого века.



Необходимо отметить сопряжение в трудах Нурмухаммедова историко-культурного контекста, включая интерес к искусству разных эпох, прекрасное знание исторических фактов с яркими, насыщенными и меткими характеристиками.

В его фундаментальных трудах исследование прошлого всегда совмещалось с утверждением «последних явлений» в искусстве. В шестидесятых годах 20 века в центр своей искусствоведческой деятельности исследователь поставил современные ему художественные процессы в изобразительном искусстве Казахстана.

**Основные научные труды:**

Художники Советского Казахстана. Москва, «Искусство», 1962.

Древнее искусство казахов. Ленинград, «Аврора», 1970.

Искусство Казахстана. Москва, «Искусство», 1970. 147 с.

Нурмухаммедов Н. Живопись Казахской ССР. Предисловие к альбому. М. 1970.

Графика Казахской СССР: Альбом/ Составитель и автор вступительной статьи. Алма-Ата, «Жалын», 1978.

Архитектурный комплекс Ахмедва Ясави. Алматы, «Онер», 1988.

**Рыбакова И. Нагим-Бек Нурмухаммедов.** Печатается по изданию: Мастера изобразительного искусства Казахстана. Отв. ред. А.Тажимаев. Алма-Ата, «Наука», 1972. - 253 с.

В монографической статье о творчестве ведущего казахского художника Н.Нурмухаммедова исследователь внимательно и кропотливо воссоздает картину становления и развития его творчества, выявляет его характер и особенности, жанровые предпочтения, стилистические и колористические пристрастия. В художественном тексте, в портретах и пейзажах Н.Нурмухаммедова, в живописном строе его произведений она находит проявление самобытности художника, особенности его стиля и мироощущения. Полноценно выявлен вклад Н.Нурмухаммедова в искусство Казахстана.

Созданный И.А.Рыбаковой творческий портрет Н. Нурмухаммедова выразителен, сложен и многогранен. Автор определяет специфику его тем и образов, анализ масштабного характера композиции, дает исследование эмоционального состояния портретируемого им человека, говорит о мощном и свободном восприятии художником окружающего мира.

**Основные научные труды:**

Абрам Маркович Черкасский. М., «Советский художник», 1966

Графика Е.А.Говоровой. М.,«Советский художник»,1969. Серия: Живопись. Айша Галимбаева. М., М.,«Советский художник»,1970.

Нагим-Бек Нурмухамедов. М.,«Советский художник»,1979.

Абылхан Кастеев (в соавторстве с М.Габитовой). В кн. «Мастера изобразительного искусства Казахстана». Алма-Ата, «Наука», 1972.

Аубакир Исмаилов. В кн. «Мастера изобразительного искусства Казахстана» Алма-Ата, «Наука», 1984

Сахи Романов. В кн. «Мастера изобразительного искусства Казахстана» Алма-Ата, «Наука», 1984.

**Вандровская Е. Канафия Тельжанов.** Печатается по изданию: Вандровская Е.Б. Канафия Тельжанов. Издательство «Советский художник», 1973.

В очерке знатока творчества ведущего казахского живописца, художника, стоявшего у истоков профессиональной школы живописи Канафии Тельжанова, Е.Вандровской рассказывается о живых страницах истории страны, приводятся интересные факты бурного процесса, происходившего в те годы в казахском искусстве и их отражении в произведениях художника.

Последовательность отбора наиболее важных произведений живописца, стремление вписать их в контекст всего советского искусства, яркие описания картин выделяют это исследование среди других работ критиков. Отточенный стиль с его рублеными фразами отражают присущую Вандровской Е. афористичность и четкую критическую позицию.

#### **Основные научные труды:**

Абылхан кастеев. М., Изд. «Советский художник», 1955.

Изобразительное искусство Казахстана. Вступительная статья к альбому. М., «Советский художник». 1957.

Леонид Леонтьев. М., Изд. «Советский художник», 1961

К.Тельжанов (буклет). Алма-ата, изд.казахской государственной художественной галереи. 1968.

Казахский живописец Канафия Тельжанов. «Искусство», 1972, №1.

Канафия Тельжанов. Издательство «Советский художник», 1973.

**Рыбакова И.А. Живопись.** Печатается по изданию «Очерки истории изобразительного искусства Казахстана». Алма-Ата, «Наука», 1977, - 225 с.

Глава «Живопись» написанная для книги «Очерки истории изобразительного искусства Казахстана» (Алма-Ата, «Наука», 1977)



И.А.Рыбаковой состоит из 4-х разделов «Жанровая живопись», «Историческая живопись», «Портрет», «Натюрморт».

В этих разделах, посвященных основным жанрам живописи, искусствовед внимательно и кропотливо воссоздает картину становления и развития живописи Казахстана, выявляет характер и условия её зарождения. Исследуя творчество живописцев Казахстана разных этапов, И.А.Рыбакова обращается собственно к картине, находя именно в художественном тексте, живописном строе произведения самобытность каждого художника, особенности его стиля и мироощущения. Созданная И.А.Рыбаковой панорама развития казахской живописи выразительна, сложна и многогранна. В ней соседствует определение специфики тем и образов, анализ композиции, рассказ об эмоциональном состоянии человека и его восприятию окружающего мира.

При исследовании творчества разных художников Казахстана, таких как А.Кастеев, А.Исмаилов, А.Риттих Л.Леонтьев и многих других автор затрагивает наиболее важные проблемные стороны манеры художников, определяет уникальность творчества каждого. Большое внимание И.А.Рыбакова уделяет вопросам соотношения содержания и формы, ставит проблему художественной структуры живописного произведения, исследует композиционный строй как основу картины.

На конкретном материале искусства Казахстана И.А.Рыбаковой ставятся фундаментальные теоретические проблемы формообразования художественного текста, выявляются его узловые принципы, способы, приемы и средства. Рассматривая вопросы формы как инструмент выражения мировоззрения художника И.А.Рыбакова приводит в доказательство своей правоты конкретные примеры, обширный научный материал. Искусствовед раскрывает заложенное в картине художником развернутое суждение о мире, его интерес к предметному или внутреннему миру, анализирует углубленный психологизм внутренней жизни человека, представленный в живописи. И.А.Рыбакова пишет о сочетании «натурных наблюдений и игры воображения, соединении реальности и мечты, что рождает особую пластику форм, их темп, ритм, мелодию, выраженные иногда трудно уловимыми композиционными ходами, «незримыми композиционными линиями», составляющими таинственную прелесть произведений».

**Джанибеков У. Культура казахского ремесла.** Печатается по изданию: У.Джанибеков. Культура казахского ремесла. Рецензенты К.Акишев, Х.Аргынбаев. Алма-Ата: «Онер», 1982. - 144 с.

В своем научном труде автор знакомит читателя с основными традиционными видами казахского ремесла, которые рассматривает в тесной связи с историей и этнографией народа. У.Джанибеков выделяет народные ремесла в важнейшую составную часть культурного наследия казахов. Он сравнивает и ставит ее наравне с зодчеством и фольклором, источниками, дающими глубже познать быт, нравы и традиции народа.

Состоящая из нескольких глав книга, с подробным описанием мобильного жилища - юрты, орнаментального искусства, народного костюма, художественных ремесел, помогает читателю соприкоснуться с содержательным миром материальной культуры казахов.

Автор дает реконструкцию стационарного жилища казахов, кузницы, а также национальный костюм южного региона нашей страны. Книга богата иллюстративным материалом включающим произведения народных мастеров XVIII-XX веков из собрания музейных фондов Казахстана и частных коллекций.

#### **Основные научные труды:**

Культура казахского ремесла. Рецензенты К.Акишев, Х.Аргынбаев. Алма-Ата: «Онер», 1982. - 144 с.

Эхо...По следам легенды о золотой домбре. Алматы: «Онер», 1990. -304 с.

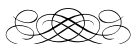
Жолайырықта: Көкейкесті тақырыпқа сұхбат / «Арқас» өрбіту қорының кітапханасы. Алматы: «Рауан», 1995. -112 б.

Қазақ киімі. Алматы: «Өнер», 1996. -192 б.

Тағдыр тағылымы: есте қалғандар. Азаматтық парыз. Алматы: «Рауан», 1996. -192 б.

Казахский костюм. Қазақ киімі. Вступительная статья к альбому. Алматы, «Өнер» 2005. -160 стр.





## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

**1. Ажиев Уке** (род.1924) - казахский график, акварелист, Лауреат государственной премии им.Ч.Валиханова, Заслуженный деятель искусств КазССР. Автор многочисленных графических листов, посвященных богатству и разнообразию казахского ландшафта.

**2. Авилов Михаил Иванович** (1882-1954) - русский советский живописец, мастер исторических полотен. В основном, творчество посвящено знаменательным событиям русской истории, к примеру, огромной популярностью пользовалась картина «Поединок Пересвета с Челубеем на Куликовом поле» (1943).

**3. Айтбаев Салихитдин** (1938-1994) - живописец, художник, Заслуженный деятель искусств Казахстана, Лауреат премии Ленинского комсомола. Окончил АХУ им. Н.В.Гоголя по классу М.Кенбаева. Ведущий художник, представитель поколения шестидесятников. Его картины «Счастье», «Молодые казахи», «Гость приехал» внесли в казахское искусство новый национальный стиль, соединивший влияние восточной миниатюры, мексиканского искусства, сурового стиля.

**4. Аканаев Амандос Атибекович** (г.р.1948) - казахский живописец, Лауреат Государственной премии РК в области литературы и искусства. Окончил Алматинское художественное училище им. Н.В.Гоголя. Ведущее стилевое направление - «неотрадиционализм», в технологии придерживается рельефной живописи. Основные работы: «Операционная» (1978), «Этот беспокойный мир» (1983) «Свадебный поезд» (1984), триптих «Поэма о бессмертии» (1985), «Люди степи» (1999).

**5. Акишев Кемаль Акишевич** (1923-1998) - археолог, первый кандидат исторических наук по археологии, возглавил Северо-Казахстанскую археологическую экспедицию, заложил принципы оформления Археологической карты Казахстана, открыл и описал памятники сакского периода Бешшатыр в Илийской долине.

**6. Аманжолов Алтай Сарсенович** (1934-2012) - тюрколог, автор трудов, посвященных древнетюркской письменности, расшифровал множество древних письменных памятников.



7. *Аманжолов Сарсен Аманжолович* (1903-1976) - ученый-тюрколог, автор первой грамматики казахского языка для начальной школы (1932) и нормативных учебников казахского языка

8. *Антощенко-Оленев Валентин Иосифович* (1900-1984) - график, основоположник графической школы Казахстана. В 1938 году был арестован. Приговор: 10 лет тюремного заключения, 5 лет поражения во всех правах. Применяемая автором фраза «с 1938 года работал в Магадане» является образцом эвфемизмов советских критиков, пытавшихся нейтральной формулировкой заменить факты о репрессиях сталинского периода.

9. *Баранов Константин Яковлевич* (1910-1988) - график, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, участник ВОВ. Плодотворно занимался иллюстрированием книг, нап-р: «Северных сказок» М.Ошарова, иллюстратор казахских сказок, достоверно и реалистично изображавший героев.

10. *Басенов Толеу (Тулеу) Кульчаманович* (1909-1976) - казахский советский архитектор, заслуженный строитель Казахской ССР (1966), член-корреспондент Академии архитектуры СССР (1950). Басенов в числе других архитекторов участвовал в разработке генерального плана города Алма-Аты, бывшего здания театра юного зрителя (1936), жилого дома на улице Кирова (сейчас - Богенбай батыра), 124 (1937), театра оперы и балета (1941). Плодотворно работал в качестве теоретика архитектуры, в частности, важное значение имеют его труды по орнаменту в архитектуре.

11. *Белкин Вениамин Павлович* (1884-1951) - русский советский живописец и график, портретист.

12. *Бернштам Александр Натанович* (1910-1956) - археолог. Обследовал Семиречье, Тянь-Шань, Памиро-Алай и Фергану, разработал периодизацию археологических памятников Средней Азии от 2-го тыс. до н. э. до 15 в. В его трудах освещаются этногенез, общественный строй, хозяйство древних кочевых народов Центральной Азии, а также история культуры и искусства, эпиграфика и нумизматика. Основные труды: «Архитектурные памятники Киргизии» (1950), «Чуйская долина» (1950), «Очерк истории гуннов» (1951), «Древняя Фергана» (1951), «Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая» (1952).

13. *Бобринский Алексей Александрович* (19 мая (или 15 июня) 1852, Санкт-Петербург - 2 сентября 1927, Грас) - российский археолог, государственный и общественный деятель. Организовал на свои средства три научные экспедиции на Памир (в 1895, 1897 и 1901 гг.),



издал несколько книг по культуре и истории горных таджиков. В 1900 по свежим следам двух среднеазиатских экспедиций издал свой труд «Орнамент Горных Таджиков Дарваза».

**14. Богородский Федор Семенович** (1895-1959) - русский советский живописец, автор известных работ, посвященных образам беспризорников.

**15. Бортников Алексей Ильич** (1909-1980) - живописец, портретист. Прославился как автор исторических полотен. Известен своими портретами исторических лиц Казахстана, в частности, портретом Жамбыла.

**16. Брылов Георгий Александрович** (1898-1945) - график, один из основоположников графической школы Казахстана, проявивший себя преимущественно в области офорта и внесший в искусство Казахстана традиции петербургской графической школы.

**17. Валери Поль** (1871-1945) - известный французский поэт, эссеист, философ. Известен также как автор многочисленных эссе и афоризмов, посвященных искусству, истории, литературе, музыке.

**18. Ван Гог Винсент** (1853-1890) - всемирно известный художник-постимпрессионист. Оказал влияние на абстракционизм, экспрессионизм. Творчество Ван Гога отличается страстным художественным темпераментом, неповторимой живописной стихией, бурной динамикой цвета и мазка. Основные работы: «Едоки картофеля» (1885), «Жёлтый дом» (1888), «Кресло Гогена» (1888), «Подсолнухи» (1888), «Жатва. Долина Ла-Кро» (1888), «Ночное кафе» (1888), «Красные виноградники в Арле» (1888), «Автопортрет с отрезанным ухом и трубкой» (1888), «Пшеничное поле с воронами» (1890).

**19. Веймарн Борис Владимирович** (1909-2003) - советский историк искусства и член-корреспондент АХ СССР (1949). Работал в области изучения изобразительного искусства советского и зарубежного Востока. Основные работы: «Искусство Средней Азии» (1940), «Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана» (1948), «Урал Тансыкбаев» (1958).

**20. Великанова Регина Васильевна** (1894-1972) - живописец, график. Училась во Всероссийской Академии Художеств. Член Союза художников Казахстана.

**21. Верецагин Василий Васильевич** (1842-1904) - русский художник, осветивший ход завоевания Туркестана в 60-ые годы 19 века. Благодаря его работам мы можем во всех подробностях воссоздать типы, одежду, архитектурные памятники и быт народа.

**22. Волков Николай Николаевич** (1897-1974) - деятель советского искусства, исследователь теоретических вопросов живописи. Основные труды: Цвет в живописи. М., 1985; Композиция в живописи. М., Искусство, 1977.

**23. Гадеева Таира Салихановна** (1926-1998) - живописец, тяготеющая к декоративно-плоскостным композициям и насыщенному колориту.

**24. Гаев Николай Степанович** (1923-2001) - график, автор линогравюр, посвященных теме космоса и образам казахских писателей.

**25. Галимбаева Айша Гарифовна** (1917-2008) - живописец, художник кино, автор знаменитых натюрмортов, в которых воспеты предметы казахской утвари и одежды. Перенесла насыщенную живописную струю художника кино в свои станковые работы.

**26. Головин Александр Яковлевич** (1863-1930) - русский художник, сценограф, реформатор русского театрально-декорационного искусства.

**27. Гуммель Юрий Вильгельмович** (г.р.1927) - скульптор, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР. Родился в г. Ханлар, Азербайджанской ССР. До войны успел закончить два курса Бакинского художественного училища. В 1941 г. вся его семья за немецкое происхождение была депортирована в Казахстан. В Караганде Гуммель устраивается работать заведующим клубом на шахте. Захотев продолжить специальное образование в Москве, получил отказ в приеме документов за принадлежность к «немецкому контингенту». В КазИЗО, выполняя скульптурные работы, Гуммель сам серьезно начал работать над повышением своего профессионализма. Им создано в Караганде ряд монументов, портретов. Ему принадлежит выполнение по конкурсу памятника В.И. Ленину в Караганде. В 90-е годы уехал с семьей в ФРГ.

**28. Гурьев Альберт** (1937) - художник-график, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, член Союза художников Казахстана. Создал иллюстрации к роману «Идиот» Ф.М.Достоевского, «Анне Карениной» Л.Н.Толстого, к произведениям А.С.Пушкина, А.П.Чехова и др. Ему принадлежат станковые серии «Саки-тиграуды», «Песни казахских воинов-жырау», большие циклы иллюстраций к антологии казахской древней поэзии «Алдаспан» и «Акберген», серия акварелей «Синегорье».

**29. Делоне Робер** (1885-1941) - французский художник, один из основоположников «орфизма» - своеобразной манеры абстрактной



живописи. Автор ряда программных и теоретических работ о живописи. Основные работы: «Эйфелева башня с деревьями» (1910), «Португалка» (1916), «Обнажённая с книгой» (1920), «Круговые формы» (1930), «Бесконечный ритм» (1934).

**30. Дени Морис** (1870-1943) - французский художник-символист, член группы «Наби», работал в начале 19 века в России над монументальными заказами.

**31. Джусупов Али** (1928-1976) - живописец, примыкавший к поколению 1960-1970-х годов, создатель эпических полотен, в которых казахский быт преображался в метафорические формулы, автор интереснейших пейзажей окрестностей Алматы.

**32. Дмитриева Нина Александровна** (1917-2003) - советский русский искусствовед и эстетик. Автор книг «Изображение и слово». М., 1962, «Человек и художник». Монография о Ван Гогге. М., 1984. Недавно переиздан её труд «Краткая история искусств», за которую автор посмертно получила в 2003 году Государственную премию РФ.

**33. Дорошев Юрий Петрович** (1922-1958) - скульптор, прославился скульптурными работами, посвященными образу Ш.Уалиханова.

**34. Досмагамбетов Толеген Сабитович** (1940-2001) - казахский скульптор, создал образы гениальных сыновей своего народа - Ахана-Сере и Биржан-Сала, Ильяса Жансугурова и Ахмета Байтурсынова, Каныша Сатпаева в монументальных памятниках по всему Казахстану, украсил центр столицы - Астаны - скульптурами, ставшими символами города и страны («Барсы», комплекс фонтанов с фигурами «Первого тюрка», «Волчицы и детей»), исполнил галерею станковых произведений («Томирис», «Адам», «Акбора Абылай хана» и др.).

**35. Дудин Самуил Мартынович** (1863-1929) - живописец, график и этнограф, принимал участие как художник и фотограф в этнографических экспедициях в Монголию, Китай и Туркестан.

**36. Евтюхова Лидия Алексеевна** (1903-1974) - исследователь археологических памятников Сибири и Центральной Азии, автор фундаментального труда «Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии».

**37. Ефанов Василий Прокофьевич** (1900-1978) - русский художник, мастер живописи, автор произведений, наглядно и ярко воплотивших программу соцреализма.

**38. Ефимов Борис Ефимович** (1900-2008) - советский художник-график, мастер политической карикатуры, дружеского шаржа. Народный художник СССР, член-корреспондент Академии

Художеств СССР. Работал карикатуристом в «Правде», «Крокодиле», «Агитплакате». Вместе с Дени, Моором, Кукрыниксами создал уникальный жанр «положительной сатиры».

**39. Жанкин Мухамеджан** (1905-1996) - один из первых национальных мастеров изобразительного искусства, много сил отдавший открытию в Казахстане Союза художников и художественной галереи.

**40. Зальцман Павел Яковлевич** (1912-1985) - казахстанский художник, график, писатель, представитель аналитического искусства, ученик П.Н.Филонова, иногда именуемый «последним филоновцем». Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, член Союза кинематографистов, Союза художников Казахстана. Художник-постановщик на картинах Шакена Айманова «Белая роза» (1943), «Дочь степей» (1954), «Поэма о любви» (1954). Основные работы: «Ждут» (1966), «Улица» (1970), «Часовой».

**41. Засыпкин Борис Николаевич** (1891-1955) - советский архитектор и реставратор. Репрессирован в 1934 году. С 1937 года жил в Узбекистане, работал архитектором в управлении охраны памятников. После 1953 года Б. Н. Засыпки был назначен начальником управления охраны памятников Узбекистана.

**42. Зингер Елена Адольфовна** (1922-2007) - известный московский искусствовед, автор ряда книг и статей по советскому искусству, долгие годы главный редактор специализированного журнала по искусству «Творчество».

**43. Иванов Сергей Васильевич** (1895-1986) - этнограф и искусствовед, крупнейший специалист в области истории изобразительного искусства народов Севера и орнамента народов СССР. В монографии «Орнамент народов Сибири как исторический источник» С.Иванов убедительно показал, что наличие различных типов орнамента в искусстве народов этой историко-этнографической области прежде всего свидетельствует об их сложных исторических судьбах и о его порой весьма далёких связях с народами других регионов. В ряде случаев именно типы орнамента являются хронологическими вехами в развитии искусства того или иного этноса.

**44. Иогансон Борис Владимирович** (1893-1973) - русский и советский художник и педагог, один из ведущих представителей социалистического реализма в живописи. Народный художник СССР, Герой Социалистического Труда. Лауреат двух Сталинских премий первой степени. Картины Б.В.Иогансона в советской живописи



считались образцовыми, идеально соответствующими принципам социалистического реализма.

**45. Исмаилов Аубакир** (1913-1998) - один из основоположников казахской живописи. Человек незаурядных способностей и разнообразных талантов: он проявил себя в режиссуре, танце, музыкальном творчестве. Основоположник казахского национально-романтического пейзажа.

**46. Исмаилова Гульфайрус Мансуровна** (г.р.1929) - живописец, художник театра и кино, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, народный художник, Лауреат Независимой премии «Тарлан», автор лирических портретов выдающихся деятелей искусства, в которых акцент делается на красоте и духовном горении персонажей.

**47. Кадырбаев Мир Касымович** (род.1928) - археолог. Является автором более 20 научных трудов, посвященных древней истории и первобытной археологии Казахстана. Среди них: «Памятники Тасмолинской культуры Казахстана» (1963.), «Древняя культура Центрального Казахстана» (1966, в соавторстве), «Наскальные изображения хребта Каратау» (1977).

**48. Калимов Мухит Галимович** (1931-1999) - живописец, портретист, представитель «сурового стиля» в казахском искусстве. Заслуженный деятель искусств РК, лауреат премии Махамбета. Многие годы вел преподавательскую деятельность в высших учебных заведениях страны.

**49. Калмыков Сергей Иванович** (1981-1967) - живописец, график, художник театра, автор манифестов и фантастических книг. Непризнанный при жизни Калмыков стал знаменем для авангардных мастеров Казахстана позднего времени, хотя, сам, прежде всего испытал огромное влияние идей и иконографии символизма, а также отдал дань своей серией алматинских пейзажей реализму. Автор около полутора тысяч картин, рисунков, иллюстраций, театральных декораций и литературных текстов. Им выработан оригинальный стиль живописи, иногда именуемый «фантастическим экспрессионизмом».

**50. Каменский Александр Абрамович** (1922-1992) - российский советский историк, критик и теоретик искусства. Автор многих проблемных и концептуальных трудов. Основные работы: Романтический монтаж. М., 1989; Анна Голубкина. Личность. Эпоха. Скульптура. М., 1990; С. Т. Коненков. Серия: Жизнь в искусстве. М., 1975; Орест Георгиевич Верейский. М., 1960.

**51. Кантор Анатолий Михайлович** (г.р. 1923) - известный российский искусствовед и художественный критик. Президент



Российской академии художественной критики. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Специалист в области теории и истории искусства. Избранные работы: Искусство стран и народов мира, т. 1-5. М., 1962-1981; Терминологический словарь «Аполлон». М., 1997; Монография «Предмет и среда в живописи». М., 1981; Таллин, 1998.

**52. Каразин Николай Николаевич** (1842-1908) - русский художник-баталист и писатель, участник Среднеазиатских походов. Каразин создал первые в России художественные почтовые открытки. Каразину как знатоку туркестанского края было предложено Русским географическим обществом принять участие в научных экспедициях в Центральной Азии для исследования бассейна Амударьи. За рисунки, которые были приложены к журналам этих экспедиций, Каразину были присуждены высшие награды на географических выставках Парижа и Лондона.

**53. Карпини Джованни Плато** (1182-1252) - итальянский францисканец, первым из европейцев, до Рубрука и Андре де Лонжюмо, посетивший Монгольскую империю и оставивший описание своего путешествия в книгах «История Монгалов, которых мы называем Татарами» и «Книга о Татарах».

**54. Каруц Рихард** (1966-1945) - немецкий этнограф, который участвовал в 1903 и 1909 году в экспедициях в Мангышлаке. Возвратившись в Германию, стал основателем значительной коллекции музея этнографии в Любеке. Впоследствии примкнул к теософскому обществу Рудольфа Штайнера.

**55. Кастанье Жозеф-Антуан** (Иосиф Антонович Кастанье) - (1875-1958) - известный российский археолог и историк-востоковед, преподаватель французского языка в России, французский политический историк, специализирующийся по археологии, этнографии, лингвистике и истории Туркестана.

**56. Кастеев Абылхан** (1904-1973) - основоположник казахской живописи, художник-самоучка, достигший мастерства своей огромной работоспособностью и чуткостью к проявлениям красоты. Автор идиллических пейзажей своей родины.

**57. Кенбаев Молдахмет Сыдыкович** (1925-1993) - казахский живописец, яркий представитель изобразительного искусства Казахстана второй половины 20 века. В отличие от своих современников придерживался реалистической образности. Глубокий подтекст его жанровых работ свидетельствует о новом прочтении тематической картины на национальную тематику.





**58. Кенжебаев Чингиз Бейсембаевич** (1927-1996) - график, прославившийся циклом линогравюр на тему казахского аула.

**59. Кибрик Евгеньевич Адольфович** – (1906-1978), советский живописец и график, иллюстратор, педагог, теоретик изобразительного искусства. Народный художник СССР. Профессор, действительный член АХ СССР. Лауреат Сталинской премии.

**60. Крутильников Николай Иванович** (1896-1961) - известный казахстанский живописец, наряду с А.Кастеевым один из первых членов Союза художников Казахстана. Участник первой передвижной выставки изобразительного искусства. Выдающийся мастер пейзажа, автор ряда крепких реалистических портретов. 20 лет - ведущий педагог Алма-Атинского художественного училища.

**61. Кузеленко Ольга Дмитриевна** (1911-2001) - живописец. Прославилась как портретист. Благодаря ее творчеству в памяти потомков останутся образы великих деятелей казахского театра. Успешно работала в области натюрморта.

**62. Курманбеков Джандарбек** (1904-1973) - советский казахский оперный певец (баритон), режиссёр, педагог.

**63. Куфтин Борис Алексеевич** (1892-1953) - советский археолог и этнограф, академик АН Грузинской ССР (с 1946). С 1919 - преподаватель Московского университета, с 1933 до конца жизни работал в Государственном музее Грузии.

**64. Леже Фернан** (1881-1955) - знаменитый французский художник, живописец, керамист, монументалист, книжный иллюстратор, дизайнер одежды и ковров, театральный и кино-художник. Примыкал к кубизму, затем занимался социальной и индустриальной тематикой. Основные произведения: «Обнажённые в лесу», 1909-1910; «Дама в голубом» (1912); «Город» (1919); «Джоконда и ключи» (1930); «Строители» (1951); мозаики и витражи церковей в Асси, университета в Каракасе, панно для здания ООН Нью-Йорке.

**65. Леонтьев Леонид Павлович** (1913-1983) - живописец, педагог, много сил отдавший становлению алматинского художественного училища. Отошел от соцреализма ранних работ в сторону формальных поисков и усложнения фактуры.

**66. Лизогуб Мария Сергеевна** (1909-1998) - живописец, автор жанровых картин, связанных с темой преемственности поколений Тяготела к звучным колористическим аккордам, что позволило в поздний период творчества обратиться к полуабстрактным композициям.

**67. Лорка Федерико Гарсиа** (1898-1936) - испанский поэт

и драматург, известен также как музыкант, художник-график. Центральная фигура «поколения 27 года», один из ярких деятелей испанской культуры XX века, герой гражданской войны в Испании. Поэтические сборники: «Впечатления и пейзажи» (1918), «Цыганское романсеро» (1928), «Поэт в Нью-Йорке» (1931). Пьесы «Публика» (1936), «Когда пройдет пять лет» (1931).

**68. Лотман Юрий Михайлович** (1922-1993) - советский литературовед, семиотик, культуролог, один из основоположников структурно-семиотического метода изучения литературы и культуры в отечественной науке и Тартуско-московской семиотической школы. Основные труды: Структура художественного текста. М., 1972; Анализ поэтического текста. Структура стиха. (1972), Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Вып. 2 (1973).

**69. Лупандина Анастасия Германовна** (г.р.1945) - ведущий российский искусствовед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства Московского государственного университета культуры и искусств.

**70. Мамбеев Сабур Абдрасулович** (род.1928) - казахский живописец, яркий представитель изобразительного искусства Казахстана второй половины 20 века, поднявший планку живописного творчества на очень высокий уровень. Испытал большое влияние русских символистов. В своих работах отошел от жанризма в сторону более ассоциативно-метафорических смыслов.

**71. Манизер Матвей Генрихович** (1891-1966) - выдающийся советский скульптор. Народный художник СССР, Вице-президент АХ СССР (1947-1966). Лауреат трёх Сталинских премий (1941, 1943, 1950). Создал ряд произведений, ставших классикой социалистического реализма.

**72. Манин Виталий Серафимович** (г.р.1929) - российский искусствовед, член СХ РФ, автор более 50 книг по истории изобразительного искусства. Основные книги: «Русская живопись XIX века», «Живопись XX века», «Русский пейзаж», «И. Шишкин», монографии, собранные в серию «Известные русские живописцы» (А. и С.Ткачевы, Г.Коржев, Г.Мызников, В.Калинин, Н.Соломин, В.Щербаков, Д.Д. Жилинский и другие), «Искусство и власть».

**73. Маргулан Алькей Хаканович** (1904-1995) - археолог, востоковед, историк, литературовед, искусствовед. Ему принадлежит открытие Бегазы-Дандыбаевской культуры - крупнейшего очага цивилизации эпохи поздней бронзы в Центральном Казахстане. Изучив раскопки Отрара, Тараза, Сайрана, Сыгнака и других



городов, научно доказал, что в Казахстане существовали города в полном смысле этого слова.

**74. Матисс Анри** (1869-1954) - французский художник и скульптор, лидер течения фовистов, известен своими изысканиями в передаче эмоций через цвет и форму.

**75. Межелайтис Эдуардас Беньяминович** (1919-1997) - известный литовский советский поэт, переводчик, эссеист. Народный поэт Литвы. Ему принадлежит известная книга стихов «Человек».

**76. Мендикулов Малбагар Мендикулович** (1909-1986) - заслуженный архитектор Казахской ССР, основоположник казахстанской советской архитектурной науки, один из первых исследователей истории архитектуры Казахстана. Автор фундаментального труда «К характеристике архитектуры Казахстана XIX и начала XX веков», вошедший в книгу «Архитектура Казахстана».

**77. Михеев Арсен Петрович** (1908-1976) - живописец, художник театра, продолжатель традиций русской школы сценографии.

**78. Молдабеков Айтымбай** (1924-1987) - живописец, декоратор, известен как сценограф оперных постановок.

**79. Мочалов Лев Всеволодович** (г.р.1928) - известный советский русский искусствовед. Окончил Факультет теории и истории искусств Академии Художеств СССР, кандидат искусствоведения. Автор более 100 работ (книг, брошюр, журнальных статей). Мочалов писал о художниках ленинградской пейзажной школы: о Н.Лапшине, В.Гринберге, Ю.Сырневе, А.Русакове; о творчестве В.Стерлигова, П.Кондратьева, В.Волкова, Б.Власова, Т.Шишмарёвой и о других ленинградских художниках.

**80. Муллашев Камиль Валиахмедович** (г.р. 1944) - Живописец, Заслуженный деятель искусств Казахстана. Родился в семье художника-каллиграфа. Окончил художественное училище в Алма-Ате и Московский государственный институт им. В.Сурикова (мастерскую народного художника СССР Т.Салахова). Ему принадлежат знаменитые произведения - триптих «Земля. Время. Казахстан», «Кыпчак-кыз», «Портрет первого Президента Казахстана Нурсултана Назарбаева».

**81. Мусабаев Болат Амангельдиевич** (г.р.1939) - скульптор, автор мелкой пластики «Тополек», «Лето», «Солдаты революции» и др.

**82. Назыров Загруддин** (1909) - живописец, старейший художник татарской диаспоры Казахстана, много сил отдал развитию уйгурского театра.

**83. Наседкин Николай Алексеевич** (1918-1991) - живописец, автор тематических работ, посвященных индустриализации Казахстана.

**84. Наурызбаев Хакимжан Исмаханович** (1925-2009) - основоположник казахской скульптуры, автор ряда памятников Казахстана. Наурызбаевым созданы памятники Абаю (1960), Чокану Валиханову (1969, Государственная премия Казахской ССР 1970 года) в Алма-Ате, отмеченные органичностью целостностью образного решения и пластичностью скульптуры.

**85. Ненашев Анатолий Иванович** (1903-1967) - театральный художник, сценограф прославленных оперных постановок 30-х годов прошлого столетия, сумевший отразить многообразную и фантазийную фольклорную струю в реалистическом и пышном сценическом оформлении.

**86. Непринцев Юрий Михайлович** (1909-1996) - советский живописец, график, педагог. Народный художник СССР. Действительный член АХ СССР, профессор ЛИЖСА имени И.Е.Репина, член Санкт-Петербургского Союза художников. Наиболее известная знаковая картина - «Отдых после боя».

**87. Нуржумаев Оралбек** (1938-1996) - казахский живописец, член Союза художников СССР, Союза художников РК, Заслуженный деятель искусств. В творчестве ярко выражено фольклорное начало, декоративность и музыкальность ритмов. Окончил Алматинское художественное училище имени Н.В.Гоголя, с 1962 года начал принимать участие в республиканских и международных выставках. Основные работы: «Перед скачками» (1967), «В гостях у бабушки» (1964), «Памяти отца» (1970), «Мастерицы» (1983).

**88. Оразбаев Абдулманп Медеуович** (род. В 1922) - археолог. Основной темой исследования на протяжении всей его научной деятельности были вопросы, связанные с историей материальной культуры племен эпохи бронзы и памятников ранних кочевников.

**89. Орловский Александр Осипович** (1777-1832) - художник, график, карикатурист, примыкал к романтикам, оставил ряд ценных рисунков, посвященных быту народов Российской империи.

**90 Пак Борис Петрович** (1935-1992) - график, скульптор, монументалист. Заслуженный деятель искусств Казахстана. Окончил графическое отделение Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина (Санкт-Петербург), преподавал в Алматинском художественном училище им. Гоголя. Активно участвовал во всесоюзных, международных и республиканских



выставках. Прекрасный пример его работ - иллюстрации книги Г.Х. Андерсена «Сказки» (1985).

**91. Пантусов Николай Николаевич** (1849-1909) - русский этнограф, фольклорист, географ и археолог Средней Азии и Казахстана. Служба в качестве чиновника особых поручений в Управлении Семиреченской области (1883-1908) дала ему возможность совершать многочисленные путешествия по Семиречью. Основные труды: «Образцы киргизской народной литературы» (1909), «Древности Копальского уезда» (1899), «Тамгалы-тас» (1899), «Сведения арабских географов о Средней Азии» (1909).

**92. Пестель Павел Иванович** (1793-1826) - руководитель Южного общества декабристов. Участвуя в Отечественной войне, отличился в Бородинском сражении (1812); был тяжело ранен и награждён золотой шпагой за храбрость. В кампаниях 1813-1814 годов участвовал в сражениях при Пирне, Дрездене, Кульме, Лейпциге. Позже вместе с графом Витгенштейном проживал в Тульчине, откуда ездил в Бессарабию для собирания сведений о возмущении греков против турок и для переговоров с господарем Молдавии (1821).

**93. Петри Бернгард Эдуардович** (1884 -1937) - этнограф, антрополог, археолог, автор фундаментальных трудов по истории древностей Восточной Сибири. Его «Сибирский палеолит» (1923, 1927) и «Сибирский неолит» (1926) являются важнейшими трудами синтезирующего характера того времени. Они были переведены в Америке, благодаря чему имя Петри стало известно в научном мире. В 1935 г. ему было присвоено звание члена-корреспондента Английского Антропологического общества.

**94. Петько Илья Спиридонович** (1918-1967) - живописец, автор тематических работ.

**95. Пикассо Пабло** (1881-1973) - знаменитый испанский художник, скульптор, график, керамист и дизайнер. Основоположник кубизма, оказал мощное влияние на изобразительное искусство XX века. По данным Музея современного искусства (Нью-Йорк), Пикассо создал около 20 тысяч работ, в том числе «Герника» (1937), гравюры к «Метаморфозам» Овидия (1930), знаменитый «Голубь мира» (1950).

**96. Пименов Георгий (Юрий) Иванович** (1903-1977) - русский советский живописец, мастер советского городского пейзажа.

**97. Платунов Михаил Георгиевич** (1887-1972) - русский живописец. В 1925-1931 годах путешествовал в составе экспедиций Всесоюзного геологического комитета по отдалённым и малоизведанным районам Полярного Урала, Абхазии, Туркестану.

Накопленные впечатления, а также этюды, созданные во время путешествий, легли в основу последующих произведений.

**98. Плетнева Галина Васильевна** (1929-2011) - известный советский искусствовед. Член правления Московского Союза художников, награждена Медалью МСХ «За заслуги в развитии изобразительного искусства». окончила Московский Государственный Университет им. Ломоносова, Москва. Аспирантура НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР 1968-1971. Основные труды: Витаутас Ципляускас. Альбом /М., 1982.; Владислав Рожнев. Альбом/М.,1980; Человек и окружающий мир в современной советской живописи: Очерк /М., Знание, 1982. Картина. Что происходит?// Художник, 2000, №2., Современное изобразительное искусство: художественные тенденции и арт-рынок// Царицынский научный вестник. Вып. 5. М., 2002; Московский импрессионизм// Московские живописцы. Сб. М., 2006; Ответственность поколения// Тридцатая выставка молодых художников Москвы: Каталог выставки. М., 2009; Кризис как предощущение нового// Художник, 2009, №1-2; Вызов времени// Третьяковская галерея, 2009, №4.

**99. Позднеев Алексей Матвеевич** (1851-1920) - русский монголовед. В 1876 году окончил факультет восточных языков Петербургского университета. В 1881 защитил магистерскую диссертацию «Образцы народной литературы монгольских племён». В 1876-78 и в 1892-93 путешествовал по Монголии. Его работа «Монголия и монголы» - один из фундаментальных трудов по монголоведению (осталась незаконченной).

**100. Попов Петр Макарович** (1926-1978) - живописец, работавший преимущественно в области портретной живописи, автор работ, отличавшихся живописным блеском и отточеностью композиций.

**101. Потанин Григорий Николаевич** (1835-1920) - русский географ, этнограф, публицист, фольклорист, ботаник, один из основателей сибирского краеведения. В 1863–1864 годах участвовал в экспедиции на озеро Зайсан, где исследовал рыболовство, в верховья реки Иртыш и на хребет Тарбагатай Потанин собрал обширную ботаническую коллекцию.

**102. Радде Густав Иванович** (1831-1903) - русский географ и натуралист, член-корреспондент Петербургской Академии наук. Исследователь Восточной Сибири и Кавказа.

**103. Риттих Александр Александрович** (1889-1945) - живописец и архитектор, один из основоположников казахской живописной школы, автор произведений, в которых прослеживаются академическая патетика и графичность.





**104. Романов Сахи** (1926-2002) - живописец, график, художник кино, автор великолепных иллюстраций к казахским сказкам и портретов. Художник-постановщик фильмов: «Следы уходят за горизонт» режиссера, «Крылья песни», «Дорога в тысячу верст», «Алдар-Косе».

**105. Руденко Сергей Иванович** (1885-1969) - советский археолог, антрополог, этнограф, доктор технических наук (1945). Основные труды по этнографии, антропологии, археологии народов Поволжья (главным образом башкир) и Сибири, по так называемой эскимосской проблеме. Особое значение имеют его исследования (1947-50, 1954) памятников древней культуры Горного Алтая (Пазырыкские курганы). Возглавлял также археолого-этнографические экспедиции в Забайкалье, в Казахстане, Башкирии, на Чукотке.

**106. Рычков Петр Иванович** (1712-1777) - русский краевед. Главными научными трудами П.И. Рычкова, принесшими ему широкую известность, являются «История Оренбургская» и «Топография Оренбургская». В этих трудах П. И. Рычкова собран почерпнутый из различных источников богатый фактический материал по истории народов Южного Урала и прилегающих к нему областей, об их занятиях быте.

**107. Савицкий Константин Анполонович** (1844-1905) - русский живописец, реалист, мастер пейзажа. Большое влияние на развитие таланта художника и формирование его общественно-эстетических взглядов оказало общение с представителями русской культуры И.Репиным, И.Шишкиным, В.Васнецовым, М.Антокольским, Стасовым, и другими. О направленности тематики творчества К.А.Савицкого говорят названия его картин: «Погорельцы», «Темные люди», «На войну», «Пастух», «Крючник», «Спор на меже» и многие другие. Более 20 лет отдал педагогической деятельности. Работал в художественных училищах Петербурга, Москвы, Пензы. В 1897 году ему было присвоено звание академика живописи.

**108. Саносян Саркис Манукович** (1922-2004) - карагандинский живописец и график, заслуженный деятель искусств Казахстана. Уроженец Армении. На фронте попал в плен, за что был осужден и репрессирован.

**109. Сарабянов Дмитрий Владимирович** (г.р. 1923) - советский, российский искусствовед, специалист по истории русского и советского изобразительного искусства. Член-корреспондент АН СССР, академик РАН. Крупнейший специалист в области русского изобразительного искусства, стиля модерн и русского авангарда.



Основные труды: «Русское искусство первой пол. XIX в.» // «История русского и советского искусства» (1979, 1989); «Русская живопись XIX в. среди европейских школ: опыт сравнительного исследования» (1980); «Стиль модерн: истоки, история, проблемы» (1989; 2001); «Русская живопись: пробуждение памяти» (1998); «Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII- нач. XX вв.» (2003).

**110. Сарыджа Хасбулат Аскар Нухбекович** (1900-1982) - основатель скульптурного искусства Дагестана. Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, Народный художник Дагестанской АССР. После окончания АХ в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург) стажировался в Италии. После возвращения работает на территории всего Советского Союза, создавая памятники героям революции.

**111. Сатпаев Каныш Имантаевич** (1899-1964) - выдающийся казахский учёный-геолог, один из основателей советской металлогенической науки, основоположник казахстанской школы металлогении, открывший жезказганские месторождения, первый президент Академии Наук Казахской ССР

**112. Сенигова Татьяна Николаевна** (1921-1985) - археолог, руководитель экспедиции АН Казахской ССР по исследованию городища Тараз (1957-1968), автор фундаментальной монографии «Средневековый Тараз».

**113. Сергебаев Ескен Аманжолович** (г.р.1940) - скульптор, автор монументальных работ, посвященных общественным деятелям и представителям казахской интеллигенции.

**114. Сидоркин Евгений Матвеевич** (1930-1982) - график, лучший иллюстратор казахского эпоса и произведений казахских поэтов. Нашел тонкую грань между стилизацией и проникновением в самую суть фольклорных и литературных источников.

**115. Степанов Алексей Матвеевич** (1923-1989) - живописец, в рамках тематической картины создавший ряд прекрасных по своей живописности произведений. В поздний период творчества создал картины на тему освоения космоса в символически-притчевом ключе.

**116. Сулеев Дуйсен Токбергенович** (г.р.1936) - художник театра, активно работавший в 1960-ые годы. Сценографии мастера отражала новые поиски современного театра, идущие от трансформации реалистического пространства на сцене в знаковое поле, единой метафоре, отражающей ядро пьесы.

**117. Тансыкбаев Нурбек Нугматович** (1926-1976) - живописец, автор известных пейзажей Казахстана, испытал огромное влияние своего дяди, Орала Тансыкбаева.



**118. Тельжанов Канафия Темир-Булатович** (род.1927) - казахский живописец, яркий представитель изобразительного искусства Казахстана второй половины 20 века, приверженец экспрессивного романтического стиля, который получил свое отражение в эпической масштабности и выборе мотивов произведений.

**119. Теляковский Всеволод Владимирович** (1894-1963) - театральный художник. Родился в Петербурге, учился в Академии художеств Ронсона в Париже. Учителя: Морис Дени и Фелликс Валлотон. С 1917 года - ассистент А.Я.Головина в Мариинском театре оперы и балета (Санкт-Петербурге). В 1935 году сослан в Казахстан за аристократическое происхождение, работал в Атбасарском городском, Актюбинском областном театрах, 1936-1946 гг. в Театре оперы и балета им. Абая в Алма-Ате. С 1946 года в Театре юного зрителя в Алма-Ате. Им созданы декорации к спектаклям, автор полотен на темы казахского эпоса и альбома русской одежды, писал натюрморты.

**120. Ткаченко Валентин Яковлевич** (г.р.1927) - живописец, автор ряда глубоких городских пейзажей, лирических тематических работ.

**121. Тогусбаев Токболат Тулепбаевич** (1940-1996) - известный казахский художник, живописец. Окончил АХУ им. Н.В.Гоголя, мастерская М.Кенбаева. Член Союза художников Казахстана, Заслуженный деятель искусств КазССР. Живописные полотна Т.Тогусбаева - монументальны и декоративны, в них сочетаются традиции восточной и западной культур. Любимые мотивы и темы - родная природа и традиционный казахский быт. Наиболее известные работы: «Поющие горы» 1973; «Рождение степи» 1980; «Уют» 1988.

**122. Тулеков Бек Акатаевич** (род.1926) - скульптор, автор садово-парковых скульптур и мелкой пластики. Излюбленными темами стали темы материнства и детства.

**123. Усачев Петр Дмитриевич** (1930-1976) - скульптор, продолживший в своем творчестве развитие традиций русского скульптурного реалистического портрета

**124. Фаворский Владимир Андреевич** (1886-1964) - русский советский художник, мастер ксилографии и книжной графики, искусствовед, сценограф, живописец-монументалист, педагог и теоретик изобразительного искусства. Действительный член АХ СССР, Народный художник СССР, Лауреат Ленинской премии.

**125. Федоров Леонид Тимофеевич** (1921-1963) - скульптор, автор станковых работ.

**116. Фелькерзам Армин, барон фон** (1961-1917) - генеалог, искусствовед, коллекционер, художник, хранитель Галереи

драгоценностей Императорского Эрмитажа и, впоследствии, директор Эрмитажа, камергер Его Величества.

**117. Флобер Гюстав** (1981-1880) - замечательный французский романист, крупнейший представитель критического реализма. Автор многих знаменитых романов, в том числе «Госпожа Бовари» (1956), «Воспитание чувств» (1869).

**118. Фролова Валентина Матвеевна** (1915-1986) - живописец, автор портретов выдающихся деятелей Казахстана.

**119. Хлебников Виктор Владимирович** (1885-1922) - известный русский поэт и прозаик серебряного века, лидер русской авангардной поэзии начала XX века. Один из основоположников русского футуризма, реформатор поэтического языка, экспериментатор в области словотворчества, оказал заметное влияние на русский и европейский авангард, в том числе в области живописи и музыки.

**120. Хлудов Николай Гаврилович** (1850-1935) - один из основоположников живописной школы Казахстана, автор работ сугубо этнографического характера, показывающий казахский быт с позиции художника колониальной державы, раскрывающего особенности туземного бытия.

**121. Ходжиков Кулахмет Конгыр-Ходжаевич** (1914-1986) - график, художник кино. Иллюстратор Ибрая Алтынсарина, Тараса Шевченко, Мухтара Ауэзова. Прославился своими иллюстрациями к произведениям Абая.

**122. Ходжиков Ходжа-Ахмет Конгыр-Ходжаевич** (1910-1954) - первый казахский график, автор работ, посвященных казахскому быту. Был репрессирован в 1937 году.

**123. Ходжикова Латифа** (1880-1956) – Народная мастерица, первая театральная художница-казашка, создавала костюмы для Академического театра оперы и балета им. Абая.

**124. Цивчинский Николай Владимирович** (1905-1975) - художник-керамист, занимался также гобеленами и монументальной живописью. Стремился в своих портретах опираться на наследие казахских мастеров народного искусства.

**125. Черкасский Абрам Маркович** (1886-1967) - живописец и педагог. Основатель городского пейзажа Казахстана. Тяготел к импрессионизму, эскизности и незаконченности полотен. Как масштабный живописец, знаток искусства испанцев и французов стал ориентиром живописности и чувства стиля для своих многочисленных учеников.

**126. Черников Сергей Сергеевич** (1899-1978) - археолог, исследователь верховий Иртыша, охвативший главным образом



Калбинский и Нарымский хребты (1935-1937). Установленная им хронология для петроглифов Восточного Казахстана является опорной в исследовании наскальных изображений других регионов нашей страны.

**127. Шагинян Мариэтта Сергеевна** (1888-1982) - советская писательница, член-корреспондент Академии наук Армянской ССР. Лауреат Сталинской и Ленинской премии. Автор известной книги «Месс-менд, или Янки в Петрограде».

**128. Шарденов Жанатай** (1927-1992) - живописец, испытывавший огромное воздействие французских постимпрессионистов, в частности, Ван Гога. В своих работах использовал технику великого художника, отдавая предпочтение точечным ударам кисти, передающим взволнованность и трепетность художнической природы.

**129. Шаяхметов Камиль Махмудович** (1928-1995) - живописец, прославившийся на ниве тематической картины, которой воспел казахский аул как очаг извечных ценностей и добродетелей.

**130. Шевченко Тарас Григорьевич** (1814-1961) - украинский и русский поэт, прозаик, художник, этнограф. Академик российской Императорской Академии художеств (1860).

**131. Шегаль Григорий Михайлович** (1889-1956) - русский советский живописец автор картины «Вождь, учитель, друг» - канонической работы соцреализма.

**132. Школьный Арий Георгиевич** (г.р.1926) - живописец, яркий представитель т.н. «сурового стиля», что отразилось в плоскостности, приподнято-героическом, несколько условном строе картин.

**133. Юлдашев Рашид (г.р.1939)** - график, плакатист, художник-график, автор плакатов и иллюстраций к книгам «Уйгурские народные сказки», «Сборник уйгурских эпосов».

**134. Яблонская Татьяна Ниловна** (1917-2005) - украинский советский живописец. Народный художник СССР, лауреат Государственной премии СССР и двух Сталинских премий. Национальная премия Украины имени Тараса Шевченко, Герой Украины. Основные работы: «Хлеб» (1949); «Весна» (1951); «Лён» (1977).

**135. Ягодовская Анна Тимофеевна** (г.р.1929) - известный советский искусствовед. Автор более 100 научных трудов, образно и проблемно анализирующих наиболее важные художественные процессы в искусстве современности. Основные работы: «О пейзаже. Беседы об искусстве», 1963; «От реальности к образу», 1985, «Автор и герой в картинах советских художников», 1987.

## ТОПОНИМИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

*Ак-Тюбе* - пос. в Южно-Казахстанской обл.

*Актюбинская губерния* - от ак-тюбе, белый холм. Областной центр.

*Ала-Тау* (каз. Алатау) - тюрко-монг. *ала, ола* «гора» + *тай* «гора», т. е. «гора+гора». Под влиянием народной этимологии название воспринимается как «пестрые горы». Входит в состав названий ряда хребтов Тянь-Шаня: Заилийский Алатау, Кунгей-Алатау, Терской Алатау, Джунгарский Алатау и др.

*Алаколь* (каз. Алакөл) - пёстрое озеро, на границе Алматинской и Восточно-Казахстанской областей.

*Даулбай* - горы, район Талды-Кургана.

*Джеты-Су (Жетысу)* - название обширного края на юго-востоке Казахстана. Буквально «семь рек», - с., в Илийском, Ескельдинском р-не Алм. обл., этимология - «речной край».

*Джасыбай (Жасыбай)* - оз., пос., в Баянаульском р-не Павл.обл.

*Джаркент (Жаркент)*- с каз. яз. город у обрыва. Город в Алматинской области.

*Енисей* - река в Сибири, одна из величайших рек мира и России. Впадает в Карское море Северного Ледовитого океана.

*Исфиджам* - современный Сайрам, ЮК обл.

*Иссык* - горная река в Заилийском Алатау. Длина 96 км, площадь бассейна 550 км<sup>2</sup>. На высоте 1760 м в ущелье реки Иссык находилось живописное Иссыкское озеро, смытое грязекаменным потоком в 7 июля 1963 г. До того рокового дня воды Иссыка являлись самыми прозрачными в Заилийском Алатау.

*Кара-Тау* - горы на юго-востоке Казахстана и на полуострове Мангышлак -



*Кулан* - название древнего городища в Чуйской долине на берегу реки Курагаты.

*Каскелен* – с каз. яз. каска «лысая» + елен «проворная», река в Заилийском Алатау. Длина 177 км (по другим данным - 135 км). Площадь бассейна 372 км<sup>2</sup>. Впадает в Капчагайское водохранилище. В ущелье (в 25 км от Алматы) расположен город Каскелен.

*Мерке* - город в Жамбылской области.

*Тамгалы* - петроглифический комплекс, в 170 км. от г. Алматы (Чу-Илийская долина).

*Темир* (каз. *Темір*) - р., р.п., с., в Темирском, Мугалжарском р-нах Акт.обл.

*Урал* (каз. *Жайық*) - река в Восточной Европе, протекает по территории России и Казахстана, впадает в Каспийское море.

*Чу* - р., г., в Казахстане, заканчивается во впадине Ашшыколь.

## СЛОВНИК

*Алаша* - казахское традиционное тканое безворсовое ковровое изделие ручной работы, выполненное из разноцветных шерстяных нитей.

*Басқур* (каз. басқұр) - узорчатая вытканная тесьма для оформления юрты, а также для стягивания мест стыка с кереге.

*Желбау* - лента для скрепления решеток (кереге) в казахской юрте.

*Қарқара* (каз. қарқара) - казахский женский головной убор с пером чёрной цапли.

*Қарқаралы* (каз. қарқаралы) - сундук с украшениями

*Құрым* (каз. құрым) - обработанная мягкая кожа. Использовалась для изготовления торсыков, томага для беркутов, нарядных сапог и пр.

*Қуты* - казахский дорожный сосуд для воды (типа фляги) из дерева, керамики или металла с узким коротким горлом и ушками на туловище для продевания ремня.

*Қобыз* (каз. қобыз) - традиционный казахский смычковый музыкальный инструмент с двумя струнами.

*Қапсырма* (каз. қаптырма, тістестірме) - поясная серебряная застежка с чеканкой, соединяющая два борта традиционной казахской женской одежды - камзола. Изготавливается различными ювелирными способами, иногда украшается полудрагоценными камнями.

*Қамқа* (тюрк. kатка) - шелковая цветная ткань с узорами.

*Қамзол* (каз. қамзол) - казахский женский жилет без рукавов и воротника, одеваемый поверх платья. Шьется из однотонного плотного материала, бархата, шелка, плюша, атласа.

*Шолты* - казахские национальные серебряные украшения, подвешиваемые к женским косам.

*Шымылдык* (каз. шымылдык) - занавеска, ширма в юрте, отделяющая кровать молодоженов.





## ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

*Абстракционизм* – направление в искусстве, использующее в качестве принципа отказ от изображения реальных предметов в живописи, скульптуре и графике, освобождение слова от ассоциации в литературе.

*Автолитография* - литография с рисунка, выполненного на камне самим автором-художником

*Автопортрет* (гр. Autos - сам, и портрет, англ.self-portrait) - графическое, живописное или скульптурное изображение самого художника

*Авангардизм* - (фр. Avangard - передний край, передовой отряд) - обобщенное название экспериментальных взглядов, концепций, течений, школ, а также творчества отдельных художников XX века

*Аккумуляция* (лат.accumulation - накопление) - собирание, накопление, концентрирование чего-либо, например капитала, энергии.

*Академизм* - художественное направление, которое стремится сохранить и развить высшие традиции и наиболее совершенные образцы искусства

*Акрополь* - центральная укрепленная часть города в архитектуре Древней Греции; крепость

*Ампир* - (фр. empire - империя) - стиль империи, в искусстве XIX в. художественный стиль, использующий богатый декор и монументальные формы античности

*Декоративно-прикладной, ая, ое.* - связанный с художественным оформлением предметов быта, орудий труда, жилых и общественных зданий, помещений.

*Декаданс* - направления в искусстве конца XIX начала XX в., отличающегося настроениями безнадежности, индивидуализмом, букв. перевод с лат. яз.- упадок, регресс.

*Декоратор* - художник, пишущий декорации.

*Декорация* - живописное или архитектурное изображение места и обстановки действия, устанавливаемое на сцене.

*Диапазон* - объем возможностей кого, чего-либо.

*Дизайн* - проектирование художественных форм, фасадов зданий, интерьеров помещений, внешнего вида изделий.

*Диорама* - 1) картина, написанная с обеих сторон на просвечивающем материале; 2) живописное произведение с

предметным передним планом, являющимся составной частью всего произведения.

*Диссонанс* - то, что не соответствует чему-либо, нарушает гармонию.

*Иконография* - совокупность правил, которых должен придерживаться художник при изображении религиозных или мифологических сюжетов и лиц.

*Иллюстратор* - художник, выполняющий рисунки к тексту.

*Контур* - внешнее очертание предмета.

*Миниатюра* - значительно расширило свою семантику и стало употребляться в значении *произведение искусства малой формы*.

*Офорт* - гравюра на металле с рисунком, протравленным кислотой: 1) игловой или штриховой офорт, распространенная техническая разновидность углубленной гравюры на металле; 2) совокупность разновидностей углубленной гравюры на металле, выполненных по способу травления (игловой офорт, мягкий лак, акватинта и др.).

*Фреска* - 1) важнейшая техническая разновидность монументальной живописи; 2) роспись темперой по свежей известковой штукатурке без последующих исправлений; 3) произведение монументальной живописи, исполненное фресковой техникой.

*Абстракция* - (лат. отвлечение) отвлеченное понятие, в культуре - беспредметное искусство.

*Жанр* - 1) исторически сложившийся род искусства. 2) живопись на бытовые сюжеты.

*Изразец* - керамическая плитка для облицовки стен и печей.

*Линогравюра* - гравюра, выполненная на линолеуме.

*Литография* - способ печати путем перенесения рисунка с плоской поверхности камня на какой-либо материал

*Лубок* - 1) липовая доска, на которой гравировается картинка для печатания, 2) картинки, печатаемые с таких досок, отличающиеся лаконизмом изображения, простотой композиции.

*Миниатюра* - живописное произведение небольших размеров, малой формы.

*Мозаика* - картина или узор из кусочков стекла, дерева и т.п.

*Муляж* - слепок, модель предмета в натуральную величину (из гипса, воска, парафина) точно передающий его форму.

*Нюанс* - оттенок, едва заметный переход от одного к другому, тонкое различие в чем-либо.



*Панно* - часть потолка, свода или стены, выделенная из общей поверхности бордюром и заполняемая живописными или скульптурными изображениями

*Пигмент* - красящее вещество.

*План* - место, расположение какого-либо предмета в перспективе с точки зрения местонахождения его по отношению к зрителю.

*Пластика* - особенности передачи объемности изображаемых лиц, предметов в живописи, графике; техника создания скульптурных произведений.

*Поп-арт* - искусство XX в., представители которого изображают мир в художественных композициях с помощью предметов быта.

*Портрет* - произведение изобразительного искусства, содержащее изображение определенного человека из группы людей.

*Рельеф* - произведение искусства с выпуклым или углубленным изображением на плоскости.

*Рельефный* - выпуклый, выступающий над поверхностью.

*Сангина* - мягкий темно-красный карандаш

*Сграффито* - способ декоративной отделки стен зданий путем процарапывания по определенному рисунку.

*Сезия* - светло-коричневая краска.

*Символ* - художественный образ, условно передающий какую-либо мысль.

*Синтез* - сочетание, соединение.

*Статика* - отсутствие движения, неподвижность. Статуя - скульптурное изображение человека или животного (обычно в полный рост или длину).

*Скульптурно* - очень рельефно, выпукло, выразительно.

*Стиль* - совокупность признаков, создающих целостный образ искусства определенного времени, направления.

*Структура* - взаиморасположение и связь составных частей чего-либо.

*Супрематизм* - направление в абстрактном искусстве, заключающееся в сочетании окрашенных простейших геометрических фигур. Основатель направления К. Малевич выдвинул, идею беспредметного рисунка.

*Схематизм* - изображать упрощенно, шаблонно.

*Сюрреализм* - направление в искусстве XX в., отрицающее

роль разума и опыта в искусстве и ищущее источники творчества в сфере подсознательного.

*Темпера* - краска, приготовленная на яичном желтке или на смеси клеевого раствора с маслом.

*Типология* - классификация предметов или явления по общности каких-либо признаков.

*Фактура* - (фр. *fac simile*) - точное воспроизведение картины, рисунки, гравюры или страницы рукописи книги.

*Экзистенциализм* - (лат. *Exzistential* - существование) - философское направление, выдвигающее на первый план вопрос о смысле жизни человека, об индивидуальном способе бытия.

*Эклектика* - (гр. *ekiektikos* - выбирающий) - художественный стиль, образованный путем соединения разнородных художественных элементов.



## ТҮЙІН

«Қазақстан өнертануы. Таңдаулы шығармалар» монографиясында белгілі ғалымдардың мақалалары мен зерттеулері оқырман назарына ұсынылып отыр. Қазақ өнертануының әр кезеңіндегі қалыптасу жағдайын көрсететін: Е.Шнейдердің «Қазақ оюлары», Е.Микульская «Әбілхан Қастеев», «Портрет», А.Жұбанов «Бейнелеу өнері туралы кейбір ойлар», Н.Нұрмұхаммедов «Қазақстан өнері», Е.Вандровская «Қанапия Телжанов», И.Рыбакова «Кескіндеме», «Нагим-Бек Нұрмұхаммедов», Ө.Жәнібеков «Қазақтар кәсібінің мәдениеті» мақалалары енген. Отандық өнертану түйіндемелерін, өнертану ғылымының даму кезеңі мен ерекше жанрларын, айтулы бағыттарын жоғарыда аталған ғалымдардың мақалаларынан көруге болады.

Бұл жинақ әр суретшінің жеке өнері жөнінде жазылған монографиялардағы мақалалардан алынған шығармашылық әдістерге, қазақ оюларының түрлерін кескіндемедегі белгілі-бір ерекшеліктерді табу мақсатына дейін қарастыратын, жанрлық ауқымы кең топтама. Ғылыми жұмыстар өзіндік өнертану әдісі мен түсіндірме сөздігінде әр автор мен Қазақстан өнертану ғылымының даму жолдарын хронологиялық тәртіпке келтіре отырып зерттейді.

Қазақстан өнертануының өркендеу тарихының шағын нұсқасын беріп, зерттеушілер мен өнертанушылардың дәстүрлі сәндік қолданбалы өнері мен бейнелеу өнері жөнінде жазылған ойларын, осы салаға қосқан үлестерін көрнекті түрде жеткізуі жинақ материалының өзектілігі болып табылады. Бейнелеу өнері мен өнертану мәдени қоғамының бірегей саласына, таңғажайып шығармашылық жаңалықтарға, көркемдік және ғылыми тұжырымдамаларға қазіргі заман жастарының қызығушылығын арттыру басылымның басты міндеті.

## SUMMARY

The book «The selection. Art history of Kazakhstan» includes articles and monographs of the well-known scientists, representing different periods of Kazakh art history, including articles of E.Shneider «Kazakh Ornaments», E.Mikulskaya «Abyl Khan Kasteev», «Portrait», N.B.Nurmuhamedov «Art of Kazakhstan», A.Zhubanov «Some Ideas about Fine Art», E.Vandrovskaya «Kanaphia Telzhanov», I.Rybakova «Nagimbek Nurmukhamedov», «Painting», U.Djanibekov «Culture of Kazakh Crafts». Their works reflect different research areas and specific genres of art history, different stages of the development of national art history idea.

The range of genre palette of the collection is diverse: from monographic articles about the art of particular artists to monographs on the theory of creative method; from studies on semantics of Kazakh ornament to the works dealing with particular features of specific genres of painting. Collected in chronological order the research materials reflect the originality of art history methods and interpretive approaches of each author and the overall dynamics of the development of art history of Kazakhstan.

Briefly presenting the art history development in Kazakhstan in the materials of this book, we aimed to demonstrate the contribution of the researchers, art history professionals in the scientific understanding of the traditional decorative and applied arts and fine arts of Kazakhstan.

The aim of this publication is also to revive interest in young people, cultural community in the fascinating field of fine art and art history which is full of amazing creative discoveries, unique artistic and scientific concepts.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b> .....	5
<b>Шнейдер Е. КАЗАКСКАЯ ОРНАМЕНТИКА</b> .....	14
<b>Микульская Е. АБЫЛХАН КАСТЕЕВ</b> .....	31
<b>Жұбанов А. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ТУРАЛЫ КЕЙБІР ОЙЛАР</b> .....	59
<b>Микульская Е. ПОРТРЕТ</b> .....	71
<b>Нурмухаммедов Н-Б. ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА</b> .....	115
<b>Рыбакова И. НАГИМБЕК НУРМУХАММЕДОВ</b> .....	187
<b>Вандровская Е. КАНАФИЯ ТЕЛЬЖАНОВ</b> .....	203
<b>Рыбакова И. ЖИВОПИСЬ</b> .....	235
<b>Джанибеков У. КУЛЬТУРА КАЗАХСКОГО РЕМЕСЛА</b> .....	319
<b>Научные комментарии</b> .....	354
<b>Түйін</b> .....	389
<b>Summary</b> .....	390



ISBN 978-601-7414-11-5



Научное издание

КЛАССИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Том 10

**«ИЗБРАННОЕ. ИСКУССТВОЗНАНИЕ КАЗАХСТАНА»**

Утверждено к печати Ученым советом  
Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова  
Министерства образования и науки Республики Казахстан

**Ответственный за выпуск:** Р.И.Каргабекова  
**Корректор:** Ж.Аксакалова  
**Компьютерный набор:** А.Кенжакулова  
**Верстка и дизайн:** Н.Сергожаулы

**Идея логотипа «Ғылыми қазына» –**  
Аяган Б.Г., д.и.н., профессор  
**Дизайн логотипа «Ғылыми қазына» –**  
Бекенова М.С., Нургожина Ж.Е.

---

Подписано в печать 10.12.2012 г.  
Формат 60x90<sup>1/16</sup>. Гарнитура «Таймс».  
Объем 24,5. п.л. Таралымы 1000 дана.

---

Тапсырыс берушінің файлдарынан Қазақстан Республикасы  
"Полиграфкомбинат" ЖШС-нде басылды. 050002, Алматы қаласы, Мақатаев көшесі, 41.