

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Алтайский государственный университет»
Факультет искусств и дизайна
Кафедра истории искусства, костюма и текстиля

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА
1970-1980 ГГ. XX ВЕКА
выпускная квалификационная работа
(магистерская диссертация)

Выполнила: студентка
3 курса группы 1372 Мз
Жакупова Торгын
Каиржановна

(подпись)

Научный руководитель:
канд. искусствоведения, доц.
Степанская Алла Гергиевна

(подпись)

Допустить к защите:
зав. кафедрой,
канд. искусствоведения, доц.
Черняева И.В.

(подпись)

«___» 20_____ г.
Железникова Н.П

(подпись)

Выпускная
квалификационная работа
защищена
«___» _____ 20__ г
Оценка _____

Председатель ГЭК:

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1 СПЕЦИФИКА ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	9
1.1 Историко-культурные предпосылки в истории искусства.....	9
1.2 Метод реализма как ведущее направление жанровой живописи второй половины XX века.....	17
1.3 Женские образы в жанровой живописи.....	27
2 ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКОГО ПОРТРЕТА В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	41
2.1 Творчество художников Казахстана и их вклад в развитие портретного искусства.....	41
2.2 Влияние реализма и его появление в произведениях художников Казахстана 70-80-х годов XX века.....	61
2.3 Восприятие образа женщины в изобразительном искусстве казахстанских художников 70-80-х годов XX века.....	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	76
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	80
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	85

ВВЕДЕНИЕ

Особое место в искусстве всегда занимала тема женщины, ее внутреннего мира и отношения к ней в разные исторические эпохи. Вероятно, нет ни одного художника, которому удалось постичь этот секрет, каждый должен был открыть его со своим особым видением.

Актуальность работы можно выразить следующей цитатой. Каждое общество на определенной стадии своего развития по-своему представляло женский образ и женственность. С традиционной точки зрения, женщина, отличающаяся кротостью, отсутствием самостоятельности, привлекательности, была воплощением эмоциональности, чувственности. В настоящее время с изменением гендерных стереотипов женщина все чаще кажется нам независимой, уверенной в себе. Проблемы «женского образа» неразрывно связаны с поиском морального идеала и являются одним из главных в творчестве художника.

Творчество казахстанских художников, отобразивших женский образ на своих полотнах достиг высокого художественного уровня и занимает особое место в казахской и мировой культуре XX века. Это позволяет нам сделать обоснованные выводы о серьезных достижениях в казахском изобразительном искусстве. Опыт знакомства казахских художников с традициями реализма через призму выражения и представления женского образа заслуживает тщательного и детального анализа. Современное изобразительное искусство Казахстана, развивающееся на основе богатого национального художественного наследия, продолжает сохранять преемственность традиций высокого реализма мировой художественной школы. Изучение развития портретной живописи Казахстана во взаимодействии русских художественных традиций и традиций мировой реалистической школы живописи особенно актуально в контексте такого мощного явления, как глобализация.

Сегодня изобразительное искусство Казахстана играет конструктивную роль в сохранении казахской культуры как уникального цивилизационного пространства, в самоидентификации нации. Именно в этом мы видим роль и значение обращения художников к этнографии, древним мифам и легендам, а также атрибутам традиционной культуры и выражения их на своих картинах. Своим творчеством автор, с одной стороны, просвещает, с другой - актуализирует интерес к истории и культуре народа, передает свое отношение к вселенной.

Актуальность темы заключается в отсутствии специальных работ по обозначенной теме.

Степень изученности темы. Для рассмотрения поставленной проблемы в исследовании представлены культурологические и искусствоведческие аспекты истории, которые легли в основу изучения особенностей художественных традиций в живописи анализируемого периода.

Хотя незадолго до начала XXI века эстетические проблемы изобразительного искусства и природы изобразительного искусства, а также языка, изобразительных и определяющих средств изобразительного искусства были рассмотрены в зарубежных и отечественных научных исследованиях в контексте взаимосвязи и преемственности современного и традиционного искусства. Зарубежные исследования считаются ценным источником информации.

В исследовательской работе были рассмотрены каталоги и выставки работ известных художников, представляющих современное казахское искусство живописи на мировой художественной сцене. Кайранбаев Ж., Тулепбай Э., Бубе Н., Тлеужанов Т. и других художников также ценны.

Существует широкий спектр публикаций по истории изобразительного искусства Казахстана. В данной работе был проделан тщательный анализ множества учебной литературы, монографий по искусствоведению таких авторов как: В. Полевой, Н.А.Езерская, Т.В.Ильина, А.Дехтярь, В.Мейланд и др.

Монографические альбомы, посвященные жизненному пути и живописному наследию художников: С. Айтбаев – В. Мейланд, А.Д. Сарина, Е.Тулепбай - Р. Ергалиева, А. Сыдыханов - И. Юферова и др. Ведь каждый из этих художников изображал на своих холстах образ женщины.

Систематизированной работой является учебник «Изобразительное искусство Казахстана. XX век», составитель которой А.Б. Вишняков. В альбоме «Изобразительное искусство Казахстана», искусствоведы определяют роль и значение нескольких поколений живописцев, стоявших у истоков становления и развития национальной школы живописи в Казахстане, именно портретного жанра. Значительными являются работы ученых Б. Кундакбаева. «Художественные образы в искусстве», С.А. Каскабасова «Колыбель искусства», Н.А. Полонской «Мастера изобразительного искусства Казахстана» и др.

Нельзя не отметить большое количество статей в специальных журналах по искусству, искусствоведению, это статьи таких авторов как: И. Торн, В. Зименко, А. Ягодковская, Ю. Лоховинин, А. Морозов и других об особенностях формирования мировой художественной школы портрета, о творчестве выдающихся русских и советских портретистов.

Анализ обзора литературы позволяет сделать вывод, о том, что в произведениях искусствоведов пока глубоко не исследована и отдельной темой не представлена проблема особенностей развития живописи Казахстана в контексте выражения женского образа в портрете. Хотя к жанру портретной живописи обращались почти все национальные художники второй половины XX века. Портреты, написанные С. Айтбаевым, А. Сыдыхановым, Т. Тогусбаевым, Ш. Сариевым, Г. Исмаиловой и рядом других известных художников в период 1970-80-х годов отличаются необыкновенным разнообразием творческих подходов и интерпретаций образа женщины. В связи с сохранением и развитием традиций казахской школы живописи в современном изобразительном искусстве исследуемая тема является актуальной.

Объект исследования. Образ женщины в изобразительном искусстве казахстанских художников 70-80-х годов XX века.

Предмет исследования. Влияние реализма и его появление в произведениях художников Казахстана 70-80-х годов XX века, создававших женские портреты.

Цель исследования. На основе комплексного изучения казахского культурного наследия и мирового изобразительного искусства выявить степень влияния традиций реализма, через призму выражения женского образа на развитие живописи Казахстана 70-80-х годов XX века.

Задачи:

- проанализировать историко-культурные предпосылки возникновения женских образов в живописи;
- рассмотреть женские образы в жанровой живописи;
- выделить метод реализма как ведущее направление жанровой живописи второй половины XX века;
- показать восприятие образа женщины в изобразительном искусстве казахстанских художников 70-80-х годов XX века;
- дать общую характеристику творчеству художников Казахстана и показать их вклад в развитие портретного искусства;
- охарактеризовать влияние реализма и его появление в произведениях художников Казахстана 70-80-х годов XX века.

Хронологические рамки. 70-80-х годы XX века.

Методология исследования. Методологическую базу исследования составили классические и современные труды по истории и теории искусствоведения.

В исследовании используются следующие методы: культурно-исторический метод, как известно, без описания эпохи, в которой живет художник, невозможно раскрыть его творчество; биографический метод, описание прототипов многих героинь, которые были реальными женщинами, каждая из которых сыграла важную роль в обществе; герменевтический метод

включает интерпретацию женских образов, которые необходимы для понимания идей, тем, мотивов в живописи.

Источниковая база исследования. Прямыми источниками исследования стали произведения живописи казахских художников, хранящиеся в фондах: Государственного музея искусств имени А.Кастеева; Национального музея Республики Казахстан.

Документальную основу исследования составили материалы центральной и местной периодической печати: журналы «Простор», «Искусство», «Творчество», «Вестник КазНУ»; газеты «Казахстанская правда», «Звезда Прииртышья».

Научная новизна исследования. Работа представляет первую попытку системного комплексного исследования женского образа в портретной живописи Казахстана 1970-80-х годов с позиций современного научного знания, с использованием методологии, учитывающей всю сложность и неоднозначность этого исторического периода.

Положения, выносимые на защиту:

- Женский образ в портретной живописи 1970-80-х годов является значительным этапом процесса формирования национальной школы изобразительного искусства, представляющим собой самостоятельный и концептуально завершённый период.

- Задачи создания женского образа в изобразительном искусстве Казахстана 1970-80-х годов решаются в ракурсе ретроспективного диалога традиций и современности.

- Взгляды художника на женщину, женственность и женское начало напрямую связаны с философскими, историческими и эстетическими теориями и взглядами.

- Образы женщин в изобразительном искусстве казахстанских художников 70-80-х годов XX века весьма неоднозначны и с трудом поддаются дифференциации. Мы выделяем три женских типа: 1) традиционная женщина, труженица, жена, мать; 2) героическая женщина и 3) романтическая женщина.

Вместе с тем эти типы могут «меняться и пересекаться», переходить один в другой, образуя смежные.

Публикации. Отдельные положения и выводы нашли отражение в статьях автора в международных журналах.

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и источников, списка иллюстраций, глоссария.

1 СПЕЦИФИКА ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1.1 Историко-культурные предпосылки возникновения женских образов в истории искусства

Изучение проблем и решение задач, поставленных в научной работе, требует обзора становления и развития образа женщины как культурного явления в изобразительном искусстве.

В искусстве есть вечные темы. Одна из них - тема женщины, тема материнства. Каждая эпоха имеет свой идеал женщины, вся история человечества отражается в том, как люди представляли женщину, какие мифы о ней создавались.

Что значит «образ» как необходимое условие художественной ценности изображения? Образ - это присутствие в изображении идеала художника, некоторого общего понятия красоты или уродства, благородства или незначительности сверх отражения единичного факта бытия. Так как понятие общего в изображении всецело зависит от мышления художника, а сила воздействия на зрителя - от мастерства художника, то образ можно определить, как результат воплощения идеи в форме. Отрицая содержательность формы, мы тем самым отрицаем сколько-нибудь значительное образное содержание картины. Если мы чувствуем образный замысел автора и воспринимаем его положительно, то неизбежно соглашаемся с формой, в которой выражено содержание мысли.

Не стоило бы объяснять эти вещи, если бы в книгах отзывов не встречались записи вроде той, которую оставили ученицы одной школы: «Мы только не понимаем, как попала сюда на выставку картина К-ова «Летний день». Замысел хороший, но краски наложены безобразно!»

Предположим, что на картине в самом деле были наложены краски безобразно. Тогда эта картина просто плохая. Увидеть хороший замысел в плохой картине - значит или обладать завидным ясновидением, или поверить на

слово автору. То, что отзыв касался пейзажа, в данном случае значения не имеет. Оценивать пейзаж как произведение по природному мотиву - скорее всего девочки это имели в виду - то же, что оценивать портрет по комплекции изображенного лица или по костюму.

В искусстве эмоциональный опыт человечества концентрируется в форме образов. Понятие «художественный образ», обоснованное многими философами как единство чувственного и рационального в художественно-образном мышлении, по-разному рассматривается в современной эстетике и философии. При изучении художественного образа можно выделить несколько основных направлений. Так, некоторые исследователи в сборнике «Советская живопись» за 1986 г. определяют это понятие как художественную форму отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника, как особую форму общения художника и зрителя. [1, с. 24] Исследования образа в трудах И. Торна, В. Зименко, А. Ягодковской основаны на анализе психических процессов, чувств, эмоций человека. Образ в искусстве немислим без эмоций, но его восприятие всегда подразумевает его понимание. [2,3,4] Художественный образ существует только в единстве опыта и понимания образов искусства в процессе восприятия. Большой интерес представляют взгляды Ю. Лоховина [5, с. 61], А. Морозова, Д. Сергеенко, которые рассматривали образ как синтетическое единство, как носитель художественной информации, в которой он познавательно-оценочный, интеллектуально-эмоциональный, объективный с субъективным. [6,7] Как особый способ творческой обработки материала реальности в искусство, А. Морозов, Д. Сергеенко изучали новую комбинацию впечатлений как концентрированное выражение типичного через индивидуальный художественный образ. [6, с. 262; 7, стр. 128] В свою очередь В. Полевой, А. Сидоров попытались определить образ как особый тип реальности, как эстетическую реальность, как эстетический опыт жизни. [8, 9]

Художественный образ в изобразительном искусстве выступает как единство общего и индивидуального, мысли и чувства, рационального и

суперсемантического, графического и выразительного. Он раскрывает художественную концепцию мира и характеризуется метафорическим, аллегорическим, символическим, ассоциативным, многозначным, эмоциональным, коммуникативным, оригинальным. Художественный образ, как отмечает Г. Плетнева, включает в себя такие специфические черты для этого вида искусства, как мгновенность и избирательность восприятия, условность, пространственность, материальность, целостность и адекватность образа. Кроме того, изображение в произведении искусства передает не только объективную реальность, но и субъективный мир его создателя. Он выражает внешнюю реальность и внутреннюю реальность - внутренний мир художника, который также является реальностью. [10, с. 44]

В контексте различных определений художественного образа важнейшими положениями Н.А. Езерской являются то, что художественный образ отражает объективные явления жизни, в том числе духовный мир человека, который выступает именно как объект отражения, а не просто как выражение отношения художника к тем или иным событиям. [11, с. 37]

Образы искусства являются не только формой познания мира, но и особой формой, важнейшим средством общения, человеческого общения: между людьми разных стран, народов, эпох и поколений. Художник иногда пытается достичь невозможного - перевести абстрактные идеи на определенный язык образов, донести до зрителя те чувства, настроения, свои переживания, которые он сам испытал при создании этого произведения.

Результаты художественного познания, закрепленные в краски, слова и звуки, передаются людям в понятной форме, иначе эстетическая информация, заключенная в произведениях, не дойдет до людей. Отсюда возникает необходимость в принципиальной доступности языка искусства, то есть такого невербального языка, который способен воздействовать на эмоциональную сферу человеческого сознания.

Как отмечает Т.В.Ильина, для образа характерны обобщение, типизация, целостность, метафоричность, эмоциональность...[12, с. 121]

Что изображено и как изображено — эти неперенные компоненты всякого изображения сливаются в образе в неразрывное единство. И потому, определяя достоинства портрета как и всякого произведения, следует идти от образа, от того, что видно на этом портрете, от данных самого портрета, а не от подписи автора, не от биографии изображенного человека.

Под образом портрета подразумевается не персонаж портрета и даже не его социальный характер, а эмоциональное состояние всего полотна, выраженное через организацию всех элементов портрета в определенной системе. Сюда относится и «режиссерская» работа художника: расположение модели, выбор точки зрения, высоты горизонта, определение основных пространственных планов. Сюда же относятся и собственно композиционные средства: выбор формата изображения, распределение акцентов цвета, света и организация контрастов. Рассмотрим значение их для образа, стараясь ограничиться примерами уже известных нам произведений живописи, графики, скульптуры.

Какими средствами выражено душевное состояние писателя в известном портрете Ф. М. Достоевского работы В. Г. Перова? Играет роль здесь и поворот всей фигуры, и направление взгляда «в никуда», как обычно смотрят люди, поглощенные собственными размышлениями, и движение рук, и то, как глубоко сидит он в кресле, — признак длительности изображаемого состояния.

Мика Морозов написан В. А. Серовым вполборота, как и Достоевский у Перова. Его жизнь идет тоже вне нашего мира, но зато явственно чувствуется связь мальчика с миром картины, его миром. Устремленный взгляд что-то видит за рамой картины, невидимое нам; движение рученок и фигуры и то, как он сидит на краешке огромного кресла, выражают это внимание -- вот-вот он соскочит с кресла и убежит смотреть поближе что-то, привлечшее его внимание.

Общее расположение играет значительную роль в характеристике модели. И даже не в том дело, любимая это поза модели или нет. Вполне вероятно, что и Шаляпин мог так сидеть, как Достоевский. Но на портрете она

менее всего говорила бы о напористом богатыре, не лишенном склонности к аффекту. А уж Серов, автор «Шляпина», был требователен к «режиссуре» портрета. Бывало, заказчик с первого сеанса уходил просто попив чаю и побеседовав с художником, недоумевая, чем вызвана такая пассивность. А художник мысленно сочинял портрет, исподволь изучая модель за мирной беседой.

Мало выбрать место и позу модели. Художнику еще необходимо найти точку зрения. Работая над портретами Ермоловой и Шляпина, Серов садился почти у самых ног модели на низенькой скамеечке. С такой позиции фигура человека, как и любой предмет, возвышаясь над уровнем горизонта, кажется величественной, монументальной, оставаясь в пределах естественных пропорций.

Конечно, выбирать такую точку зрения для всех портретов бессмысленно. Но низкий горизонт обычно свойствен парадным портретам, где требуется подчеркнуть величие и импозантность модели (портрет князя Куракина). В. Серов только смелее, более подчеркнуто использовал эту изобразительную форму парадного портрета, освободив ее от театральной аффектации XVIII века. Это, в свою очередь, повлияло на композицию, в частности на формат холста.

XVIII век признавал величие, только задрапированное в тяжелые, торжественные складки и золото, поддержанное сановитостью и кастовой неприступностью.

Естественно, художнику нужно просторное поле, чтобы вольно и красиво разместить эти «вещественные доказательства» величия. В этом отношении портрет князя Куракина - классический пример парадного портрета XVIII века. Есть тут и неизбежные драпировки вроде театральных кулис, и бюст царя, и мантия ордена.

В XIX веке художник концентрирует свое внимание на человеке, выбирая размер холста ровно такой, чтобы он только не «давил» модель. Вытянутый по

вертикали холст, кроме того, сообщает композиции некоторую стройность и легкость, не свойственную громоздким изобразительным одам XVIII века.

Пышность композиций парадных портретов XVIII века дополняется декоративной пышностью цвета. Красное и черное, красное и зеленое, очень много золотистого - все это должно создавать впечатление драгоценности самой картины как таковой, сверх впечатления торжественности, достигаемого композицией и тщательно отобранными аксессуарами. Эти вещи создавались для дворцов, и среди золота, среди богатой отделки интерьера они должны были как бы продолжать эту роскошь, сверкая ювелирной отделкой, сияя лаком. Свет обычно ровно заливает пространство картины, где легко читаются первый, второй и третий планы - чаще всего пейзаж или драпировки.

Ровное и мягкое свето-цветовое решение, плавное движение круглящихся линий тяжелых складок, спокойное движение модели — все должно создавать единый образ уверенного в себе достоинства.

Но вот уже Кипренский, а затем и Брюллов строят образ портрета на единстве контрастов. Свет и цвет теряют свою ровную степенность. То сильно и выпукло освещено лицо, то на фоне темной массы фигуры - светлое пятно руки. Почти обязателен небольшой мазок белого - воротничок, манишка, манжета,- который подчеркивает насыщенность цвета и одновременно сообщает портрету изысканность и изящество.

Очень часто в портретах этих мастеров соседствуют черное и красное, взятые почти открыто, и портрет от этого смотрится звучным и внутренне напряженным. Даже в очень спокойном, сдержанном портрете Пушкина Кипренский вводит красное в клетках пледа, перекинутого через плечо. Это красное, эмоционально насыщая портрет, кроме того, заставляет звучать чуть зеленоватый, валер-пый фон портрета. Сильно освещенное лицо и рука среди довольно насыщенного тона в целом, белый блик воротничка, красные тона пледа и, конечно же, фон, как бы светящийся изнутри, фон, из которого выступает масса фигуры и на котором рисуются завитки волос поэта, создают то настроение портрета, которое побудило назвать это веяние в живописи

романтизмом. Театрализованный фон из портрета почти исчез. Кипренский только но настоянию друзей, и то с большой неохотой, дописал потом статуэтку музы на портрете поэта. Все внимание - лицу человека. Оно должно жить, удивляться, негодовать, горевать. Взгляд становится взором. Яркие вспышки цвета - это не просто драгоценные вставки в картину, это эмоциональные акценты. Художник перестал скрывать след кисти.

Уходит в небытие представительная скованность позы портрета XVIII века. Модель может быть написана в самом непринужденном движении, без какой-либо «портретной» натянутости (автопортрет Брюллова, Пушкин у Тропинина).

Это раскрепощение образа портрета от какой-либо условности продолжается в XIX веке. Все более пристальное внимание к модели постепенно освобождает портрет от романтической эффектности. На смену декоративной звучности цвета приходит живописность, сложные оттенки цвета и света вибрируют вместе с каждым мазком кисти, что сообщает изображению ощущение жизни, ощущение подвижности пространства картины.

Портрет Мусоргского работы Репина можно считать вершиной этого направления в русской живописи. Мастерская свето-цветовая лепка лица с бесконечным чередованием малых и больших мазков кисти, свободная яшвопись одежды, совершенно «непортретная» поза, естественное освещение без условного темного фона, богатый колорит портрета — вот краткий перечень данных портрета, без которых нельзя увидеть в нем ничего, кроме больного человека в больничном халате.

Судьба женщины в любое время одна из острых проблем. Так как живопись и человеческое общество существуют в тесной взаимосвязи, художники не могут обойти человеческие ценности. Без этого не будет и развития творческой личности. В данном контексте, и казахстанские художники берут человеческий фактор в основу своего творчества. Например, многие изменения в традиционном казахском обществе связаны с положением женщины. Отсутствие ценностей, развитие науки, техники, искусства,

формирование городской культуры – это знаковые символы XX века для художника, которые на своих полотнах изображает образ обычной женщины, матери, труженицы. Казахская женщина смотрит на нас полотен, она и студентка, она трудится наравне с мужчинами, играет на сцене, изменилась одежда, национальная культура связана с культурой города. Великий писатель Мухтар Ауэзов в своей статье «Основа человека – женщина», так отметил положение и роль женщины в обществе: «В любое время и в любом обществе, на дороге знаний, на хорошем пути необходимый закон – мужчины с чистой душой. Это они ведут народ за собой. Без них не достигнуть цели. При этом, я повторюсь. Тогда, когда мужчина выполняет свой основной долг, женщина рождает детей, растит их, объединяет родственные отношения. Ей воздана огромная и тяжелая миссия. И по этой причине, человечество должно создать условия для женщины, ради будущих поколений». [13, с. 24]

Женский образ в искусстве, в том числе в живописи, всегда воплощал в себе черты времени определенной эпохи, пространства национальной культуры и являлся причиной того, что происходит в развитии сюжета. Несмотря на различные жанры, в которых присутствуют женские образы, образ героини представляет собой одно целое, символизирующее значение и цель человеческого пути. Женский образ в казахской живописи является героиней народа, героиней-борцом, символом источника жизни.

Это и предопределило дальнейшее представление о женском образе в живописи.

Мы разделяем мнение Н.В. Захаровой о том, что женские образы являются «не только результатом идеологических механизмов, но и сами выступают частью идеологической системы». [13, с. 76] С этой точки зрения интерес представляет работа казахстанского критика, доктора искусствоведения Гульнары Ойратовны Абикеевой. Так, например, размышляя о динамике развития женского образа в искусстве, Г.О. Абикеева определяет: «В благополучные времена это образы счастливых матерей и любимых женщин. В тоталитарном обществе это вынужденные героические женщины,

настойчивые и одинокие. В переходные периоды - унижены и оскорблены. Но времена меняются. И женские образы в искусстве Казахстана стали реанимироваться». [14, с. 44]

1.2 Метод реализма как ведущее направление жанровой живописи второй половины XX века

Понятие «реализм» стало использоваться в начале 30-х годов в советском искусстве для обозначения «основного метода», который требовал от художника «дать правдивое, исторически конкретное изображение реальности в его революционном развитии». Творения советских художников должны были «отражать достижения советской власти и вдохновлять людей на новые достижения». Практическая часть сводилась к подчинению искусства принципам идеологии и выхолащивала само содержание искусства.

Такой путь в искусстве, с принципиальной идеологией соцреализма был предопределен и для наших художников.

Становление изобразительного искусства Казахстана пришлось на период соцреализма. Классики казахстанской живописи, основателями казахстанской школы изобразительного искусства были представители казахстанского реализма. Это такие заслуженные мастера республики Ж. Шарденов, Л. Леонтьев, А. Исмаилова, В. Антощенко-Оленев и другие художники, которые способствовали развитию изобразительного искусства в Казахстане.

Во второй половине 1970-х суровая героика труда сменилась на более красивый дизайн этих рабочих дней, обнажив его поэзию и красоту, что повлекло за собой изменение художественной формы, на картинах появились яркость, звучность, цветовая декоративность. Работа Василия Полякова в фильме «Ментор» (1977) перекликается с работой Н.П. и В.В. Родионова «Красный ситец» из серии «Текстильный городок» (1974). Акварельные листы этих художников очень похожи, как и темы. На картине изображена одна из мастерских Семипалатинского камвольного комбината, а также фрагмент

повседневной работы работниц легкой промышленности. Холодный приглушенный фон и яркие цветовые акценты делают произведение радостным, ярким, оптимистичным звучанием, столь характерным для искусства соцреализма.

Мы продолжаем линию женских образов, затем Константин Баранов поэтизирует работу женщин. Картины «Ожидание» (1970) и «Ремонт сети» (1970), выполненные в технике цветной линогравюры, отличаются продуманной выразительностью образного решения. Коллективные синтезированные изображения моряков являются результатом пытливого поиска, наблюдения, тщательного отбора материала. Фигуры и поведение моряков на листе «Ремонт сети» соответствуют состоянию концентрированного энтузиазма по поводу привычной работы. В фильме «Ожидание» в суровой, достойной внешности матери, в ее длинном, ориентированном на горизонт взгляде, в очертаниях застывшей фигуры выражены глубокие качества характера жителей прибрежных деревень, без которых их суровая, опасная жизнь немислима: терпение, настойчивость и сила духа.

Одно из художественных работ В.Крылова Доярки (1965) раскрывает образы работниц в состоянии отдыха и расслабления. Художник изображает женщин двух поколений, показывая как их противоречие, так и их единство.

Один из случайных эпизодов в жизни женщин-строителей на картине П. Попова «Город в процессе строительства», написанной в 1972 году, звучит почти символично. Это отражает дух того времени, когда автор создает конкретные типы, выписывает символы. Эти произведения, присущие искусству соцреализма, тем не менее созвучны универсальным темам.

Культурное наследие стран Центральной Азии за анализируемый период также богато изображениями женщин. Похвала и восхваление женской красоты присущи художникам, поэтам, режиссерам того времени.

Мировая культура преподносит традиционный образ восточной женщины, привлекая к ней особое и пристальное внимание. Данный образ универсален и многогранен. Безусловно, проблемы восприятия женского образа

Востока должны начинаться с определения социальной и духовной роли женщины в определенную историческую эпоху. Но культурное доминирование патриархальных традиций в странах Востока неизбежно сужает понимание положения женщин и эволюцию женского образа. Так, Г.О. Абикеева приводит утверждения и факты о женском образе, запечатленные во времени в республиках Центральной Азии. Ее докторская диссертация, посвященная образу женщины в кино содержит такую цитату: «Первоначально ... образ женщины органично вписывается в исламский образ жизни. Затем наступил длительный период навязывания советских идеологических конструкций: свободная женщина Востока, снявшая свою паранджу; женщина-труженица, женщина-героиня и, наконец, женщина-лидер, строящая коммунистическое общество». [14, с. 28]

Далее автор анализирует формы и содержание искусства, говоря о его руководящих принципах и постулатах.

Основы искусства содержали дискуссии о переосмыслении формы и содержания искусства. Считалось, что ни одно явление, имеющее место в мире, не может быть выражено в академически описательной, безразличной форме, без ее чувственного и интеллектуального понимания. Руководящим принципом был постулат, что форма должна быть органическим целым с содержанием. Одно из характерных для этого периода высказываний о том, что «... современное искусство еще более незаметно проникает в сознание обычного человека с помощью предметов прикладного искусства и предметов быта ...», раскрывает идею необходимого поиска и признание утилитарной ценности искусства, органическая связь с повседневной жизнью, один из основных принципов.

Новое поколение профессиональных художников Советского Союза, представителей разных союзных республик, должно было сформировать стиль, в котором традиция народной культуры содержала преломление в создании характерных образно-цветовых композиционных форм, определенных специфических культурных особенностей каждой нации. Данное осознание

духовной преемственности поколений и возрождение собственной культуры присуще художникам стран Балтии, Кавказа, Украины и Азии, которые открыли новую страницу в национальном изобразительном искусстве, с особым чувством ответственности за судьбу родины. Молодые советские художники создавали свои портреты, в которых они выражали особые способы и направления своих творческих работ. Это такие художники, как: Е. Романова, Р. Чарыев, С. Мурадян, Р. Вальнер и ряд других молодых и талантливых художников-портретистов.

В любые века, в любое время искусству нужны масштабные и эпохальные труды. Поэтому художники всегда писали, следуя истории, особенно в портретном жанре старались выделить лучших из лучших.

Работа по созданию масштабного искусства, адекватного масштабу трудовых подвигов советских людей, во многом определила стратегию развития пути всех жанров в живописи. Одной из важных задач того периода был поиск средств выражения, образного содержания темы. Критики отмечали, что «... наша реальность, для ее полного и всестороннего художественного отражения, нуждается в смелом, новаторском поиске не только по содержанию изображения, но и по форме, даже в самой живописной системе ...». [14, с. 29]

В изобразительном искусстве пятнадцати республик эти поиски были проведены и вдохновлены в процессе глубокого изучения традиционных форм творчества, развития его цветопластического богатства и использования этих инструментов в создании произведений искусства, которые отражают реальные процессы и образы людей в современном обществе.

В изобразительном искусстве 1970-х годов эмоционально богатый и монументальный образный язык мастеров «сурового стиля» конца 1950-х и начала 1960-х годов нашел свое логическое развитие и завершение в работах художников 1970–80-х годов. Обобщение и структурная жесткость «суровых» работ на портретах 1970-х годов сменяются более тонким и деликатным исследованием персонажей. Мужчина возвращается к изображению на картине, отмеченному лирическими и романтическими интонациями. Сама проблема

человека, отражение внутреннего мира отдельной личности в портрете 1970-80-х годов, стала ключевой и, в некотором смысле, отошла от работ художников «сурового стиля». Как отметил А. Дехтяр: «... На самом деле один человек редко оказывался в фокусе интересов суровых ...». [15, с. 35]

Многие казахские художники, получившие классическое художественное образование в университетах Москвы и Ленинграда, в основном преподносили в своем творчестве традиционный подход к развитию портретного жанра. В этом смысле портретные работы К. Тельжанова, Г. Исмаиловой, К. Шаяхметова, А. Галимбаева, М. Калимова и ряда других известных мастеров имеют существенные концептуальные отличия от художников, не имевших формального художественного образования на вропейском уровне [16, с. 66]

Профессиональное развитие этих художников, в том числе С. Айтбаева, Т. Тогусбаева, Ш. Сариева, А. Сыдыханова, проводился без отрыва от национального контекста, что стало решающим фактором их работы, во многом определяющим всю перспективу их последующего развития.

Достаточная степень развития различных типов портретов, таких как парадные, героические, камерные и жанровые портреты, позволила казахским художникам обратиться к групповым портретам как к возможности передать человеческую личность в ее соотношении с другими людьми на фоне процесса общего действия. Разделение ролей в групповом портрете и идентификация характерного события в контексте публичного события представляли собой довольно сложную задачу для художников. Был опыт разработки группового портрета в казахском искусстве. С ним связались Л. Леонтьев, С. Богданов, А. Кастеев и ряд других известных мастеров. В целом в советском искусстве 1970-х и 80-х интерес к этому типу портрета возрос. Одной из таких работ можно назвать «Портрет группы хирургов», написанный С. Уиверте, который впервые был выставлен на Всесоюзной выставке в Вильнюсе в 1974 году и сразу же стал центром притяжения для критиков, но также и благодарных зрителей. Было отмечено, что для этого типа портрета «необходима столь же масштабная

пластическая идея, пластичная мелодия широкого дыхания, которая просто не может и не должна ограничиваться вторичными наблюдениями». [17, с. 94]

Групповой портрет становится одним из новых веяний того времени, благодаря которому многие художники становятся знаменитыми.

В жанре группового живописного портрета периода 1970-80-х годов в казахском изобразительном искусстве были созданы произведения, отмеченные сложной системой композиционного и содержательного начала. В портретах Н. Нурмухамедова, Г. Исмаиловой, А. Сыдыханова выражено стремление представить широкий диапазон психологических состояний персонажей, объединенных диалогической и эмоциональной коммуникацией, обусловленной данным типом портрета. [17, с. 95]

Пафос искусства 1960-х годов сменяется в работах 1970-х и 80-х годов спокойным и умиротворенным, цельным содержанием, берущим за основу самого человека, или другие проблемы общества, а также проблемы, относящиеся к выбору других форм работы, кроме портрета. Художники 1970-х и 80-х понимают личность в другом масштабе по сравнению с предшествующим десятилетием. Работы подчёркивают его безусловную связь с мировым историческим процессом и его участие в том, что происходит и происходит на земле. Поиск оригинальных моральных ориентиров, эстетических и этических основ творчества становится центром притяжения для художников 1970-х и 80-х годов.

В 70-х и 80-х годах огромное поколение художников, вышло на сцену художественной жизни Казахстана, чьи работы открывают путь к созданию национальной школы живописи, скульптуры и графики различного вида культуры. Их работы, обогащенные достижениями мирового искусства и творческим пафосом, открытием новых перспектив профессионального профессионального самообразования, стали новой вехой казахского изобразительного искусства.

Их понимание времени было созвучным мнением, высказанным известным казахским ученым Б. Кундакбаевым: «Современная - не только

сегодняшнее. В понимании современности вкладывается широкий... величественный смысл». Для живописцев 1970-80-х годов искусство было средством создания новой концепции мира, во главу которого ставится искреннее и честное служение своего народа, возрождение живого происхождения. [18, с. 44]

Эта группа художественных практиков не имеет прямого влияния со стороны европейских школ, не была ограничена и не имеет каких-либо существенных разновидностей. Именно нелогичность и спонтанность их художественных подходов в форму иррационального понимания мира, приведенных их, с одной стороны, с высоким творческим достоинством, с другой стороны, вызывает у трагиков.

Хотя у многих художников, С. Айтбаева, Ш. Х. Сариева, Т. Тогусбаева, А. Сыдыханова, возникло сильное желание учиться в России, и они делали попытки поступить в известные московские и ленинградские учебные заведения, не связанные с нами, но не попытками у нас. Данный факт также содержит в себе ряд закономерных и неизбирательных концептуальных конфликтов, вобравших в себя, различия в типах животных, принадлежащих к разным видам звёздных животных. Художникам этого поколения удаётся выразиться совершенно уникальные возможности претворения в жизнь особенного творчества, что, присуще, как композиционному миру, так и тому. Они гармонично соединялись с внутренними содержаниями с общенным эпическим воплощением. Необычное одухотворенное состояние человека в их производствах стали логическим продолжением восточной традиции самопознания. В творениях родных художников произошел кардинальный отход от метода европейского академизма, идеи модернизма и постмодернизма стали осваиванием с особым пристрастным языком особенных видов драконов. Решения вопросов пространства, цветов и содержания выражалось в тексте текстов, новейшего времени, и они были для этих художников ключичными.

Пафос искусства 1960-х годов сменяется в работах 1970-х и 80-х годов спокойным и целенаправленным изучением самого человека, выявляя

конфликты его нравственного воспитания, озабоченного проблемой нравственного выбора и поддержания духовности. Художники 1970-х и 80-х понимают личность не так, как в предыдущем десятилетии. Работы подчеркивают его безусловную связь с мировым историческим процессом и его участие в том, что происходит и происходило на земле. Поиск оригинальных моральных ориентиров, эстетических и этических основ творчества становится центром притяжения для художников 1970-х и 80-х годов.

В 70-х и 80-х годах поколение художников вышло на сцену художественной жизни Казахстана, чьи работы наметили путь к созданию национальной школы живописи, скульптуры и графики на основе традиционной философии и культуры казахского народа. Их работы, обогащенные достижениями мирового искусства и творческим пафосом открытия новых перспектив профессионального самоутверждения, стали новой страницей казахского изобразительного искусства.

Их понимание времени соответствовало мнению известного казахстанского ученого Б. Кундакбаева: «Современность - это не только сегодня. В понятие современности вкладывается широкий ... величественный смысл. «Для художников 1970-х и 80-х искусство было средством создания новой концепции мира, во главу которого ставилось искреннее и честное служение своему народу, возрождение живой исторической связи поколений. [18, с. 44]

Эта группа художников практически не имела прямого влияния со стороны европейской художественной школы, не была ограничена ее каноническими условностями и необходимостью соотносить каждый шаг с общей, как казалось, гармоничной и логичной системой мирового искусства. Именно нелогичность и спонтанность их художественных подходов в форме иррационального понимания мира привели их, с одной стороны, к высоким творческим достижениям, а с другой, вызвали трагическую ноту в их работах.

Хотя у многих художников С. Айтбаева, С. Сариева, Т. Тогусбаева, А. Сыдыханова было сильное желание учиться в России, и они предпринимали

попытки поступить в известные московские и ленинградские учебные заведения, но их попытки не увенчались успехом. Этот факт также содержит ряд естественных и неизбежных концептуальных конфликтов, которые включили различия в типах художественных подходов в культурных системах Европы и Востока, которые рано или поздно должны были прийти к решающему конфликту. Художникам этого поколения удается выразить совершенно уникальные способности по переводу национальных особенностей творческого воплощения, которое присуще как композиционной, так и живописной методике. Они гармонично сочетали внутреннее содержание с обобщенным эпическим воплощением. Необычное духовное состояние человека в своих произведениях стало логическим продолжением восточной традиции самопознания. В работах этих художников произошел радикальный отход от метода европейского академизма, и идеи модернизма и постмодернизма стали осваиваться с особым предвзятым чувством духовной близости их пластической основы к национальному традиционному искусству. Решение проблем пространства, цвета и содержания выражалось в контексте вызовов современности, и они были ключевыми для этих художников.

Я хотел бы выделить одного художника, чьи работы убедительно и ярко подтверждают черты нового национального искусства, раскрытого в необычном стиле, - это работа Салихитдина Айтбаева, которая отличается своим значительным цельным, глубоким и многогранным талантом. Очень известная картина художника, в которой он четко изложил свои стилистические принципы и определила направление своего творческого поиска, называется «Счастье» (1976). Картина впервые была выставлена на республиканской художественной выставке и стала во многом программным обеспечением для целого поколения молодых художников. Искусствовед В. Майланда, посвятивший несколько своих работ талантливому художнику, пишет: «...художник нашел довольно точную и конкретную формулу направления, которая резко оттолкнула драматический сюжет и мелкую натуралистическую детализацию». [19, с. 63]

Культурная жизнь того периода начала меняться, и новое поколение молодых художников вышло на арену культурной жизни 1970-80-х годов, принеся новые тенденции, новые цели и положительно позиционируя себя по отношению к достижениям предыдущих поколений. Им удалось значительно обогатить художественный процесс конца двадцатого века новыми гранями творческого мышления и проявлением смелых революционных задач.

Мы даем важный тезис о том, что концептуальные новации 1960-х годов не только нашли логическое развитие в своих работах, они приобрели иной качественный уровень благодаря ряду социокультурных политических факторов. Выделенный интеллектуализм, усложнение отношений между прошлым и настоящим, широкая ассоциативность мышления и повышенная моральная ответственность перед современниками были воплощены в их искусстве многогранной природой художественного дискурса, значительными метафорическими и высокоэпическими образами.

Одной из главных задач поколения мастеров 1970–80-х годов было утверждение профессионального уровня казахских художников, обогащение самой концепции профессионализма новой перспективой, в которой осознание собственной национальной уникальности занимает важнейшее место. Собственно, процесс возрождения духовной преемственности, характерный для всех национальных советских школ 1970–80-х годов, определил характер и характер творческих поисков мастеров старшего и младшего поколений.

В заключение параграфа можно назвать убедительные конкретные признаки художественной и стилистической независимости рассматриваемого периода с точки зрения развития национальной портретной и женской портретной живописи. Произведения талантливых казахских художников, созданные в период 1970-80-х годов, несмотря на яркую индивидуальность каждого из них, обладают характерными общими образно-стилистическими качествами, относящимися к содержательному и изобразительному компонентам портретов. Эти особенности, в силу объективных социокультурных процессов рассматриваемого периода, сегодня оцениваются с

точки зрения их самостоятельной значимости и художественной целостности по отношению к предыдущему и последующему историческому этапу развития казахского изобразительного искусства XX века.

1.3 Женские образы в жанровой живописи

Под образом портрета подразумевается не персонаж портрета и даже не его социальный характер, а эмоциональное состояние всего полотна, выраженное через организацию всех элементов портрета в определенной системе. Сюда относится и «режиссерская» работа художника: расположение модели, выбор точки зрения, высоты горизонта, определение основных пространственных планов. Сюда же относятся и собственно композиционные средства: выбор формата изображения, распределение акцентов цвета, света и организация контрастов. Рассмотрим значение их для образа, стараясь ограничиться примерами уже известных нам произведений живописи, графики, скульптуры.

Какими средствами выражено душевное состояние писателя в известном портрете Ф. М. Достоевского работы В. Г. Перова? Играет роль здесь и поворот всей фигуры, и направление взгляда «в никуда», как обычно смотрят люди, поглощенные собственными размышлениями, и движение рук, и то, как глубоко сидит он в кресле,— признак длительности изображаемого состояния.

Мика Морозов написан В. А. Серовым вполборота, как и Достоевский у Перова. Его жизнь идет тоже вне нашего мира, но зато явственно чувствуется связь мальчика с миром картины, его миром. Устремленный взгляд что-то видит за рамой картины, невидимое нам; движение рученок и фигуры и то, как он сидит на краешке огромного кресла, выражают это внимание -- вот-вот он соскочит с кресла и убежит смотреть поближе что-то, привлечшее его внимание.

Общее расположение играет значительную роль в характеристике модели. И даже не в том дело, любимая это поза модели или нет. Вполне вероятно, что и Шаляпин мог так сидеть, как Достоевский. Но на портрете она

менее всего говорила бы о напористом богатыре, не лишенном склонности к аффекту. А уж Серов, автор «Шляпина», был требователен к «режиссуре» портрета. Бывало, заказчик с первого сеанса уходил просто попив чаю и побеседовав с художником, недоумевая, чем вызвана такая пассивность. А художник мысленно сочинял портрет, исподволь изучая модель за мирной беседой.

Мало выбрать место и позу модели. Художнику еще необходимо найти точку зрения. Работая над портретами Ермоловой и Шляпина, Серов садился почти у самых ног модели на низенькой скамеечке. С такой позиции фигура человека, как и любой предмет, возвышаясь над уровнем горизонта, кажется величественной, монументальной, оставаясь в пределах естественных пропорций.

Конечно, выбирать такую точку зрения для всех портретов бессмысленно. Но низкий горизонт обычно свойствен парадным портретам, где требуется подчеркнуть величие и импозантность модели (портрет князя Куракина). В. Серов только смелее, более подчеркнуто использовал эту изобразительную форму парадного портрета, освободив ее от театральной аффектации XVIII века. Это, в свою очередь, повлияло на композицию, в частности на формат холста.

XVIII век признавал величие, только задрапированное в тяжелые, торжественные складки и золото, поддержанное сановитостью и кастовой неприступностью.

Естественно, художнику нужно просторное поле, чтобы вольно и красиво разместить эти «вещественные доказательства» величия. В этом отношении портрет князя Куракина — классический пример парадного портрета XVIII века. Есть тут и неизбежные драпировки вроде театральных кулис, и бюст царя, и мантия ордена.

В XIX веке художник концентрирует свое внимание на человеке, выбирая размер холста ровно такой, чтобы он только не «давил» модель. Вытянутый по

вертикали холст, кроме того, сообщает композиции некоторую стройность и легкость, не свойственную громоздким изобразительным одам XVIII века.

Пышность композиций парадных портретов XVIII века дополняется декоративной пышностью цвета. Красное и черное, красное и зеленое, очень много золотистого — все это должно создавать впечатление драгоценности самой картины как таковой, сверх впечатления торжественности, достигаемого композицией и тщательно отобранными аксессуарами. Эти вещи создавались для дворцов, и среди золота, среди богатой отделки интерьера они должны были как бы продолжать эту роскошь, сверкая ювелирной отделкой, сияя лаком. Свет обычно ровно заливает пространство картины, где легко читаются первый, второй и третий планы — чаще всего пейзаж или драпировки.

Ровное и мягкое свето-цветовое решение, плавное движение круглящихся линий тяжелых складок, спокойное движение модели — все должно создавать единый образ уверенного в себе достоинства.

Но вот уже Кипренский, а затем и Брюллов строят образ портрета на единстве контрастов. Свет и цвет теряют свою ровную степенность. То сильно и выпукло освещено лицо, то на фоне темной массы фигуры — светлое пятно руки. Почти обязателен небольшой мазок белого — воротничок, манишка, манжета, — который подчеркивает насыщенность цвета и одновременно сообщает портрету изысканность и изящество.

Очень часто в портретах этих мастеров соседствуют черное и красное, взятые почти открыто, и портрет от этого смотрится звучным и внутренне напряженным. Даже в очень спокойном, сдержанном портрете Пушкина Кипренский вводит красное в клетках пледа, перекинутого через плечо. Это красное, эмоционально насыщая портрет, кроме того, заставляет звучать чуть зеленоватый, валер-пый фон портрета. Сильно освещенное лицо и рука среди довольно насыщенного тона в целом, белый блик воротничка, красные тона пледа и, конечно же, фон, как бы светящийся изнутри, фон, из которого выступает масса фигуры и на котором рисуются завитки волос поэта, создают то настроение портрета, которое побудило назвать это веяние в живописи

романтизмом. Театрализованный фон из портрета почти исчез. Кипренский только но настоянию друзей, и то с большой неохотой, дописал потом статуэтку музы на портрете поэта. Все внимание — лицу человека. Оно должно жить, удивляться, негодовать, горевать. Взгляд становится взором. Яркие вспышки цвета — это не просто драгоценные вставки в картину, это эмоциональные акценты. Художник перестал скрывать след кисти.

Уходит в небытие представительная скованность позы портрета XVIII века. Модель может быть написана в самом непринужденном движении, без какой-либо «портретной» натянутости (автопортрет Брюллова, Пушкин у Тропинина).

Это раскрепощение образа портрета от какой-либо условности продолжается в XIX веке. Все более пристальное внимание к модели постепенно освобождает портрет от романтической эффектности. На смену декоративной звучности цвета приходит живописность, сложные оттенки цвета и света вибрируют вместе с каждым мазком кисти, что сообщает изображению ощущение жизни, ощущение подвижности пространства картины.

Портрет Мусоргского работы Репина можно считать вершиной этого направления в русской живописи. Мастерская свето-цветовая лепка лица с бесконечным чередованием малых и больших мазков кисти, свободная яшвопись одежды, совершенно «непортретная» поза, естественное освещение без условного темного фона, богатый колорит портрета — вот краткий перечень данных портрета, без которых нельзя увидеть в нем ничего, кроме больного человека в больничном халате.

Определив образ портрета, мы, однако, анализировали отдельные стороны этого состояния. Но если смотреть в целом, то каждый хороший портрет привлекает внимание по-своему: то ли яркостью красок и декоративностью, то ли обстоятельностью описания модели, то ли трепетным ощущением жизни, то ли ускользающей от словесного определения внутренней жизнью.

Эти особенности могут переплетаться, затрудняя какую-либо классификацию образов портрета, но они в той или иной мере выдают чаяния и стремления автора.

Это отношение может выразиться в документально-повествовательном, в эмоционально-чувственном или психологическом и философском решении образа. Эти определения, конечно, условны. Но, думается, при помощи их можно как-то охарактеризовать общее решение образа, чтобы определить свое отношение к портрету. Какой образ более привлекателен — это решает зритель в зависимости от его склонностей. Но сам выбор подхода к образу все-таки подчиняется определенной закономерности. Несомненно, что философское и психологическое решение образа, в котором ярче выражаются идейные принципы автора, более значительно, нежели чувственно-эмоциональное или документально-повествовательное.

Что же подразумевается под этими определениями?

Документально-повествовательное решение образа характерно тем, что в основе его лежит тяготение к документальной конкретизации портрета. В таких портретах характеристика личности достигается преимущественно путем изобразительного рассказа, повествования, описания внешности человека без активного выявления выразительных возможностей пластического материала. Стремление к документальному соответствию изображения натуре преобладает над активным отношением к видимым особенностям природы. Авторское отношение как бы уступает место достоверности факта, отчего портрет выходит из-под кисти без ярко выраженных приемов обобщения. Подкупая правдивостью лучших своих образцов, такой портрет, однако, проигрывает в эмоциональном воздействии портретам другого образного строя. Такой портрет почти всегда сопровождается подробной подписью с указанием заслуг или звания портретируемого. Например: «Портрет заслуженного мастера спорта, участника Олимпийских игр...» В какой-то мере это портрет официальный.

Средствами выражения эмоционально-чувственного содержания образа могут быть декоративные, живописные или натуралистические эффекты. Хотя

глубина характеристики или подлинность документа в таком портрете отходит на второй план, среди этих портретов есть произведения подлинного искусства.

Таковы портреты О. Ренуара. Близки к таким произведениям портреты Рубенса. Чувственное отношение к плоти как таковой выражается живописными средствами с большим вкусом, отчего образ не грешит вульгарностью, а звучит песней человеческому здоровью и красоте.

Или, например, портрет А. Толстого работы Кончаловского. Эпикурейская жизнерадостность портрета выражается не только в выражении лица портретируемого и атрибутах портрета. Она заложена в самой живописи художника: сочной, лепящей, «вкусной».

В портрете работы П. Корина, напротив, живопись строга и сдержанна. Рисунок фигуры не растворяется в разноцветном месиве красок, а легко читается в четком распределении локальных тонов, словно перед нами не краски, а кованый металл. Не книги, вписанные в композицию, не строгое лицо, а вся система выразительных средств настраивает на ощущение строгой значительности портрета.

Его можно отнести к категории портретов, содержание образа которых заключается в философском проникновении в психологию человека. Такой портрет раскрывает значительность личности, побуждает к раздумьям, создает определенный психологический резонанс в душе зрителя. Содержание образа в таких портретах никогда не ограничивается видимостью явления, оно требует более глубокого внимания к жизни, к моральной ценности человеческого характера. В таких портретах всегда отражены некоторые гражданские или этические категории. Это направление портретного творчества, может быть, самое плодотворное и жизнеспособное, так как не связывает деятельность художника рамками документальности и не ограничивается достижением чисто зрелищного наслаждения.

Как уже говорилось выше, эти характеристики портрета могут переплетаться. Например, портрет Достоевского работы Перова, на первый взгляд, документально-повествовательный: точный рисунок, сдержанное

употребление цвета. Но этого нельзя сказать про свет: лицо очень обобщено и сильно освещено на темном фоне. Прибавить к этому сложную «режиссуру» портрета — и картина вырастает за пределы документального повествования.

В портретах Корина сильно выступает декоративное начало, что дополняет зрительное впечатление от работ.

Преимущественное развитие в определенную эпоху того или другого направления в портрете во многом определяется требованиями времени. Сильное документальное начало в портрете передвижников, а также в советском портрете 20—30-х годов имело свои основания: художники ставили задачу запечатлеть для человечества образы лучших людей России 60-х годов и молодой Страны Советов.

Живописный или графический портрет имеет свои преимущества, которые заключены именно в его субъективной природе. Фотография, лишив портретиста безраздельного права на неподвижное изображение человека, развязала ему руки для творческих поисков.

Какова перспектива этих поисков?

На этот счет существуют разные мнения. Одни утверждают, что искусство рукописного портрета отжило свое время. Другие предполагают появление некоей объемной, стереоскопической живописи. Эти предположения не столько предсказывают будущее портрета, сколько раскрывают современное к нему отношение; не столько говорят об «устарелости» искусства портрета, сколько об устарелом понимании этого искусства. В наше время еще бытует наивная мысль, что изображение человека — это не более чем фокус, которому стоит удивляться, пока он нов. Но для видного итальянского художника Ренато Гуттузо портрет, однако, вовсе не фокус, а способ принципиального выражения своих идейных позиций: «Писать человека в наше время — это уже политика», — утверждает художник.

Прекрасно сказано, ибо внеидеологическое искусство не существует. Отказ от всякой политики, от идеологии — тоже идеология, тоже позиция, которая отражает отношение художника к окружающей действительности.

Если же идейная позиция художника беспринципна, то она останется таковой независимо от способа ее выражения — на плоскости традиционными средствами или в предлагаемой стереооживописи.

Ясность, привлекательность изложения убеждений прямо зависит от богатства средств, которыми располагает убеждающий. И в прошедшие времена, и теперь, и впредь он будет обращаться к той системе средств, в которой чувствует себя наиболее уверенно.

И, наконец, неизбежно ли исчезновение портрета как изображения отдельного, конкретного лица? Здесь все зависит, как и в прежние времена, от степени внимания человечества к человеку. В зависимости от этого портрет знал и будет знать и взлеты и падения. Если возможно уничтожение суверенитета личности, если возможно абсолютное обесценивание чувств человека, то да — гибель портрета неизбежна. И потому невозможно представить, чтобы человечество вообще отказалось от портрета. Пока в нашем распоряжении есть только возможность кинопортрета, фотопортрета и «рукотворный» портрет. Кинопортрет не обладает достоинствами постоянного портрета. Фотография, при всех своих достоинствах, очень и очень далека от возможности дать ту фактуру, то ощущение жизни, которое восхищает нас в добром старом портрете, написанном на обычном холсте, обычными красками, которые, однако, смотрятся как драгоценность. Что касается психологии, то не захочется ли кому-то собственноручно исправить самое совершенное механическое воспроизведение лица, чтобы повторить уже знакомые нам слова, которые произнес однажды Нестеров перед портретом дочери: «Я хотел бы, чтобы она была именно такой».

Как ни заманчиво заглядывать в будущее, но и определить свое отношение к настоящему, к тому, что уже есть, занятие не менее необходимое и интересное. Весь бесконечно огромный мир образов, населяющий тишину городских музеев и достигший скромных сельских библиотек в виде репродукций на страницах книг и журналов, — материал более чем обширный для осмысления. Это осмысление не является сугубо личным делом. Принимая

или отрицая ту или иную образность в искусстве, мы тем самым принимаем или отрицаем ту или иную концепцию жизни, т. е. утверждаем свое гражданское и человеческое достоинство, свое соответствие тому миру, тому времени, в котором мы живем.

Рассмотрим изображения, созданные великим художником эпохи Возрождения Леонардо да Винчи, описанные в энциклопедии русского, советского искусства. [20, с. 49]

«Мадонна с цветком», или «Мадонна Бенуа», была написана Леонардо да Винчи во Флоренции около 1478 года. Образ Леонарда Мадонны не является олицетворением образа Богородицы, это обобщенное поэтическое воплощение женственности и материнства.

У его мадонны простое, подчеркнуто молодое лицо, веселая улыбка. Ее фигура явно маячит на фоне сумерек комнаты. В этой картине нет ничего торжественного и неземного, наоборот, это похоже даже на бытовую сцену: мама играет с ребенком, протягивая ребенку цветок, а он все еще неуклюж, смешно берет цветок со своей неуклюжей руки, но не могу схватить его сразу. И мать, сама почти все еще ребенок, улыбается и восхищается очарованием младенца своего сына.

Фигуры, созданные Леонардо да Винчи, отмечены реальностью: рельеф складок платья, объем фигур, игра света переданы тщательно.

Образ материнства передается настолько точно и так выразительно, что мы сталкиваемся не только с матерью, но и с Мадонной. Именно вечный триумф и красота материнства делают простую женщину Мадонной.

Самая известная работа Леонардо да Винчи «Мона Лиза». О ней написаны горы книг, сняты фильмы, «загадка» Моны Лизы так и осталась неразгаданной на несколько веков: кто изображен на этой картине? Почему эта картина была так дорога художнику, что он никогда не расставался с ней? Что скрывается за этой загадочной улыбкой?

В «Истории советского искусства», составленной Б. В. Веймарном, отмечается: «В этом творении человек осознает себя частью природы,

включенной в ее бесконечные картины. Трагическая рациональность природы и жизни, необходимость понимать его законы, для того, чтобы человек в ней место, строил свою жизньМонаЛиза, это модель человеческой жизни. [21, с. 68]

И мы тоже оставим эту неблагодарную задачу - поиск прототипа или смысл улыбки. Нам лучше внимательно посмотреть на изображение запечатанной женщины и, возможно, мы увидим в ней самих себя или близкого нам человека. Ведь у каждого из нас много общего.

Одно можно сказать наверняка: полная гармония в картине. Как художник достиг этого?

Тщательно продуманная композиция, прекрасная живопись, благодаря которой создается реальность и в то же время неопределенность человеческой жизни: легкая дымка, которая смягчает очертания и создает незаметные переходы между формами и цветами; Взгляд Моны Лизы, направленный прямо на зрителя, создает ощущение ее присутствия; пейзаж картины, который подчеркивает тайну женщины ...

Особенной можно назвать картину «Флорентийские мадонны», принадлежащей кисти великого Рафаэля. Флорентийские мадонны Рафаэля - бесконечно грациозные, милые, трогательные и чарующие молодые мамы. Мадонны, созданные им в Риме, то есть в период его полной художественной зрелости приобретают другие черты. Это любовницы, богини добра и красоты, в которых доминирует их женственность, облагораживающая мир, смягчающая человеческие сердца и обещающая миру ту духовную гармонию, которую они выражают сами. «Мадонна в кресле», «Мадонна с рыбой», «Мадонна дельФолиньо» и другие всемирно известные мадонны, теперь вписанные в круг в полной свободе, теперь царствующие в славе над другими фигурами в больших алтарных композициях, означают новые поиски Рафаэль, его путь к совершенству в воплощении идеального образа Мадонны.

Общность некоторых женских образов Рафаэля римского периода породила предположение, что одна и та же женщина служила образцом для

художника, его любовница по прозвищу «Форнарина», что означает булочница. Эта римская женщина с явными благородными чертами, удостоенная любви величайшего из художников, была дочерью пекаря. Возможно, ее образ вдохновил Рафаэля, но этот образ, видимо, был еще не единственным.

Из века в век женщины всегда вдохновляли поэтов, музыкантов, художников на создание величайших произведений искусства. Очаровательные вдохновители отличаются по возрасту и характеру, но есть кое-что, что их объединяет - загадка живет в каждой из этих женщин. Загадка их красоты, женственности, шарма. «Я люблю женщин как высший секрет», - читаем мы в стихотворении Константина Бальмонта. Давайте подробнее рассмотрим женские образы, созданные выдающимися русскими художниками разных эпох. Какой идеал женской красоты они воплотили в своих картинах?

В русской живописи мы встречаем ряд блестящих работ, в центре которых женщина с ее сложным духовным миром. Наш вернисаж, посвященный женскому образу в живописи, начинается с портретов, созданных художниками XVIII века. В 18 веке портрет играл ведущую роль в русской живописи. Именно в этом жанре русские художники достигли уровня европейской живописи. [22, с. 133]

Одним из них был Ф. Рокотов. Его работы относятся к наиболее замечательным явлениям XVIII века; в своих портретах ему удалось раскрыть внутренний мир, передать тончайшие человеческие переживания.

Каждый портрет Рокотова - это прежде всего чувство, воплощенное в гибком и богатом языке живописи. Описания портретов не могут передать скольжение света по гладкой поверхности эмали, красоту и движение цвета или мерцание в глубине, затем извергаемое приглушенным теплом, тонкими переходами одного полутона в другой; затягивающий сумеречный фон, из которого, как наплыв, возникают лица его героев.

Женские портреты художника особенно духовны. Образ молодого А. Струйского пленителен, привлекает внимание зрителя. Глаза особенно

поразительны, этот кроткий взгляд заставляет нас смотреть на картинку снова и снова.

Другой известный русский портретист второй половины XVIII века - Д. Левицкий, более разносторонний женский портрет в своих произведениях. Он создал галерею портретов, необычных по своей пронизательности, свежести и воздушности.

Достаточно вспомнить его живописную сказку о семи портретах Смолянки, посвященную выпускникам Смольного института. Левицкий писал те смолянки, которых особенно отличала императрица.

Среди них портрет Екатерины Нелидовой. Чистые глаза, нежная, слегка задорная улыбка, легкая и грациозная, почти Золушка, все ожидание, чудо и счастье? Кажется, что еще один момент - и красивый принц появится, в ожидании своего менюэта ... будет с энтузиазмом улыбаться. По словам современников, она не уступает по мастерству профессиональным актрисам. Нелидова не была красавицей, но на картине она изображена необычайно обаятельной и нежной.

Славу русской живописной школы усилил талантливый художник конца 18 - начала 19 веков В. Боровиковский. Свои лучшие лирические образы он создавал под влиянием нового в то время направления искусства - сентиментализма. Художник особенно преуспел в передаче тихой мечтательности, тонких чувств и модной чувствительности в то время в замечательных женских портретах. Боровиковский создает свой тип женского портрета. Художник фокусируется на лицах своих моделей и создает вдохновенные и поэтические образы. Таков портрет сестер Гагарина ...

Но даже среди этих прекрасных полотен портрет особой лирики и красоты живописи выделяется портретом очаровательно загадочной и мечтательно грустной М. Лопухиной, написанной в 1797 году.

В этом портрете художник воплотил идею своего времени о женских прелестях. Чары почти неземные и, как оказалось, недолговечные (Лопухина

умерла в возрасте двадцати двух лет). Но до сих пор ничто не омрачило ее прекрасные черты - это действительно гармоничный человек в расцвете лет.

История женского портрета продолжается художниками XIX века. И одним из первых среди них, конечно, К. Брюллов, блестяще считающий классические каноны с романтическими тенденциями в своем творчестве.

Брюллова звали Карлом Великим, его любили Пушкин, Гоголь, Белинский, Герцен. Человек на картинах Брюллова горд и красив. «Для этого у Брюллова есть человек, - писал Гоголь, - чтобы показать всю свою красоту, всю высшую грацию своей натуры».

Перед нами как раз такой портрет, портрет «Всадницы», написанный в 1832 году. На картине Джованина Пакчини, приемная дочь графини Ю. Самойлова. Девушка в розовом платье, которая выбежала на террасу и с восхищением смотрела на всадницу, была сестрой Джованнины. Брюллов поставил перед собой задачу написать большой портрет, используя мотив прогулки, что позволяет нам передавать фигуру в движении. Джованнине всего четырнадцать лет, но у нее бесстрастное лицо, как у настоящей светской леди. Она полна невыразимого обаяния и грации. Передавая очаровательные черты юной всадницы, осязаемую красоту животных, пейзажей, тканей, художник поет полноту и радость жизни.

Галерея женских портретов русских художников продолжает картину крупнейшего живописца второй половины XIX века, предводителя странников И. Крамского (1837-1887)

Сердце и мысль - это то, что Крамской ценил больше всего на картине. Один из неожиданных портретов художника, потому что он писал в основном мужские портреты, - это портрет «Неизвестный», написанный в 1883 году.

Портрет молодой, красивой, роскошной женщины, путешествующей по зимнему Петербургу. На заднем плане представлен Невский проспект, тающий в морозной дымке. Спокойный, холодный образ с высокомерным взглядом и гордой осанкой.

Все задалось вопросом, кто была героиней Крамского. Кого бы ни чувствовал художника, поражен незнакомкой, он восхищается и гордится встречей с ней.

К тому же, Крамской, не писал такого многоцветного, сияющего портрета, никогда не выписывал с такой любовью переливчатый блеск бархата, мягкий ворс меха, атласную поверхность лент и сверкание золотых браслетов. Мы с удовольствием показываем красоту мастерства Крамского.

Одна из центральных фигур искусства. Автор более двухсот портретов, которые хорошо известны всему миру.

Картины В. Серова «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» сразу стали шедеврами мировой живописи.

И.Э. Грабарь, художник, искусствовед, реставратор, уже после смерти Серова написала о «Девушке, освещенной солнцем»: «Эта вещь до такой степени совершенства, так свежа, нова и «сегодняшняя», что почти не верится дате ее написания - 1888 год ... Эта вещь была создана в минуту необычного подъема, в редчайшем и подлинном творческом экстазе ... ». [23, с. 134]

Традиция создания женских образов, не прерывается в русском искусстве советского периода.

Этот художник был неипичен для советского искусства. Как это часто бывает, к сожалению, случается с общими художниками. К. Васильев написал около 400 живописных, графических работ и эскизов. Одна из картин «Ожидание», написанная незадолго до смерти - в 1976 году, раскрывает женский образ. Свет горящей свечи еще более подчеркивает невыразимую тоску ждущей девушки. Кого ждет она? Своего любимого? Судьба постучит в этот морозный зимний вечер? Я чувствую, что ее сердце не принесло ей счастья.

Н. Захарова отмечает, что «... на протяжении всего периода существования советской культуры нами было выделено 10 видов репрезентаций: женщины, женщины, женщины, женщины, солдаты, женщина-помощник фронту, женщина-красота, женщина-хозяйка » [13, с. 44].

Неисчерпаема тема женских образов в живописи. Особая прелесть и непосредственность отличает женщин в молодости, красота и грация - в зрелости, одухотворенность - в старости.

Таким образом, проведя небольшой экскурс, в галерею женских образов, начиная со времен эпохи Возрождения и, заканчивая, советским периодом, мы можем только восхищаться тому, как менялся этот образ: от томных красавиц в пышных одеяниях к образу женщины, про которых говорят «коня на скаку остановит и в горящую избу войдет» - женщина-мать, женщина-труженица, а в глазах все больше грусть и забота.

2 ТИПОЛОГИЯ ЖЕНСКОГО ПОРТРЕТА В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

2.1 Творчество художников Казахстана и их вклад в развитие портретного искусства

70-80-е годы XX века можно назвать периодом времени, когда в казахском искусстве появились фундаментальные полотна, созданием которых художникам пришлось преодолеть многие необратимые процессы духовного преодоления и поиска, покорения и потери целого поколения талантливых художников, чье творческое наследие требует серьезного и глубокого изучения. [24, с. 56]

Портреты С. Айтбаева 1970-х годов объединены их композиционной нестабильностью, импульсивным внутренним возвышением, что выражает тонкую чувствительность живой души художника, его реакцию на дисгармонию человеческих отношений. В целом, как отмечает искусствовед

А.Д. Сарина, «... 1970-е годы были отмечены стремлением раскрыть этические проблемы, исследовать духовный мир человека и появлением большого количества камерных произведений ...». [25, с. 171]

В творчестве А. Сыдыханова портрет был направлением, в котором художник выражал свои искренние чувства от общения со своими близкими друзьями, коллегами по работе над фильмами. Участвуя во многих выставках, художник наблюдал за людьми и рисовал множество портретов художников и деятелей культуры. «Портрет Н. Жантурина» 1979 года является чрезвычайно остроконечным изображением известного художника. Интенсивная динамика портрета, построенного на цветных и пластических контрастах, создает ощущение трагического предчувствия. Вдохновляющий образ выдающегося мастера сцены привлек художнику возможность выразить через выразительное лицо модели глубокие эмоциональные переживания человека, раскрывающие наиболее характерные черты его характера. Как писал Б. Кундакбаев о Н. Жантурине, «пристальное внимание к внутреннему миру человека, к сложным отношениям между людьми отличалось лучшими сценическими постановками этого актера. Через призму индивидуальности художник смог выразить глубокие философские идеи о взаимоотношениях эпох и роли личности в осуществлении процесса преемственности памяти и общения поколений. [18, с. 171]

Эпичность и широта выражения человеческой личности очень характерны для А. Сыдыханова. В его портретах у человека, как правило, преобладают собственные мысли, он отчужден от реальности, бесконтактен. Как будто рубленые формы изобразительной манеры художника являются результатом поиска особой выразительности художественного языка, приближающегося к тактильности и плоскостности казахского прикладного искусства.

Как пишет А. Морозов о портрете 1970-х годов: «... процесс поиска идеала из сферы живого эстетического идеала переходит в чисто этическую сферу, и поэтому возникла проблема утверждения современного героя. чтобы

считаться равнодушным к феномену пластической красоты ... ». Характерной чертой «сурового стиля» А. Сыдыханова является его стремление придать портрету монументальность и духовную мужественность. «...«Суровый стиль» вернул живописи масштаб и остроту социального содержания» ... мощный, высоко гражданский пафос лучших образцов этого искусства стал основой современного искусства. [6, с. 92]

Человек на портретах Т. Токусбаева существует вне явного диалога с окружающим его миром; он почти всегда погружен в созерцание самого себя, в котором его внешняя оболочка растворяется, превращаясь в гармоничную гармонию орнаментального ансамбля. Язык художника - это слог древнего эпоса, воплощенный метафорическими символами универсальных понятий: старость, юность, мужчина и женщина, земля и природа. По словам Б. Кундакбаева, в казахском эпосе «... идеализация сказочного героя достигается с помощью определенных художественных приемов и средств - наиболее устойчивым и распространенным из них следует считать гиперболу, контраст и повторение». Мощные фигуры персонажей этого типа портретов подчеркиваются в работах Т. Токусбаева, которые обычно передаются в виде жесткого контурного контура и широкой пластической транскрипции обобщенного героического образа.

Одной из задач казахстанских художников 1970-х годов был поиск и разработка алгоритма выражения деталей, последовательности и последовательности при построении портрета как части целостного взгляда на подлинно национальный характер искусства. В литературе и кинематографе Казахстана этого периода затрагивалась тема национальной истории и эпоса. Человек мыслился в контексте национального мировоззрения и исторического процесса. В этот период казахская музыка, литература и кино особенно интересовались историческим прошлым народа. Работы Г. Мусрепова, Г. Мустафина, А. Алимжанова, И. Эсенберлина, О. Сулейменова, А. Тажибаева, Г. Жубанова, режиссерские работы А. Мамбетова, А. Хайдарова отличаются

инновационным и высокопрофессиональным подход к раскрытию темы исторической преемственности поколений. [17, с. 171]

Концепция развития национального стиля стала центральной в творчестве С. Сариева. Портретная живопись Ш. У Сариева особый напряженный характер, стремление найти особый, чрезвычайно выразительный образный язык, свободный от реалий времени, полностью подчиненный высокому плану изобразительного откровения. По словам Б. Байжигитова, «С. Живопись Сариева можно назвать уникальным и неповторимым явлением в казахском изобразительном искусстве ». Его работы несут противоположность официальному искусству, которое заинтересовано и идеологически выверено во всех отношениях. [26, с. 76]

Портретные работы А. Сыдыханова, С. Сариева, А. Галимбаева, Т. Тогусбаева основаны на субъективном восприятии действительности, в котором они видят отражение собственного мировоззрения. Доминирующую роль играет роль цвета в портретах, активно влияющая на эмоции зрителей. Оригинальность и символическое содержание казахского изобразительного портрета 1970-х годов наиболее ярко воплощены в колористической системе произведений, что, в свою очередь, привело к формированию особой композиционной структуры произведений. [27, с. 4]

Советское изобразительное искусство 1980-х годов проявляет значительный интерес к развитию портретного жанра как возможности осмыслить тему современности с точки зрения индивидуального сознания. [28, с. 4]

Живопись Казахстана отразила все сложные процессы, которые происходили в советском искусстве этого времени. [29, с. 47]

В Казахстане такие художники как Ш. Сариев, Т. Тогусбаев, С. Айтбаев, Д. Алиев и ряд других мастеров поставили задачу вернуть на портрет психологическую глубину и строгость характеристики персонажей. В то же время Р. Ергалиева отметила, что «в современной казахской живописи мы сталкиваемся с парадоксальным фактом. А именно, учитывая тот факт, что все

последние, ориентированные почти завтра ... художественные направления, имеют прямое отношение к древней духовной традиции, традиционному мировоззрению казахов. Эта особенность нашла свое наиболее яркое воплощение в методе цветопластического развития самой «ткани» произведения, предельной тактильности его фактуры, обобщения форм и насыщенности картины глубоким философским эпическим звучанием. [29, с. 69]

Портретные работы С. Айтбаева 1980-х и начала 1990-х годов отличаются сложностью изобразительного и образного языка. Стиль письма становится свободным с акцентом. Отказ от подробного описания заменяет расширенную разработку цветовой структуры, произведенную с использованием ярких цветовых акцентов и световых эффектов. В целом можно отметить, что трагический пафос освещает портретные работы С. Айтбаева 1980-х годов. Художник развивает концепцию портретной живописи, в которой личность человека проявляется в момент, когда в ее основе лежит принцип холодного расчета и тривиальной логикой предсказуемости. В таком «столкновении» различных понятий человек неизбежно становится жертвой, что свидетельствует о его беспомощности в преодолении бесконечного количества барьеров и запретов, которые сковывают его творческое начало. [30, с. 171]

Для изобразительного искусства Казахстана в 1980-х годах было характерно обращение к различным художественным стилям прошлых лет. Так, что в творчестве А. Сыдыханова в этом периоде прослеживаются воспоминания о «суровом стиле» 1960-х годов. Тем не менее, художник мыслит совершенно разными категориями, напольную аскетическую простоту приемов глубоким психологизмом.

Личность и общество всегда противостоят друг другу, и в период, когда происходят какие-то те неизбежные процессы, нацеливание на интеллигенцию, наоборот, показывает и подтверждает свой непоколебимый дух, вселенские

принципы, подчеркивающие свою благородную миссию служения Родине и своему народу.

Советская критика отмечает, что эти ценности и пишет в 1980-е годы, что «художники могут добраться до глубины только сложным маневром в касательной, которая ведет только к скрытой сущности изображения». [30, с. 172]

Национальная идентичность в изобразительном искусстве Казахстана, как правило, решала, во-первых, в соответствии с принципами традиционного творчества, во-вторых, определяя, что должна быть определена как набор стабильных и непоколебимых правил. ,

Таким образом, в этом периоде есть желание дать новый импульс ее развитию в области создания новых идей творчества. из актуальных проблем нашего времени. В результате появилось новое значение в воплощении и воплощении в жизнь современных реализаций. Более того, этот статус человека должен быть независимым в своей материализованной оболочке. Это можно проиллюстрировать примеры работ в современной одежде, как бы контрастирующих с яркой декоративностью национального колорита в дизайне интерьера. [31, с. 22]

В основном портретов, созданных Т. Тогусбаевым, практически невозможно выделить индивидуализированные персонажи из общей декоративной структуры холста. Это можно объяснить прямой зависимостью эпического дизайна. Итак, в работе «Зибагул» (1983) мы видим лицо девушки на фоне казахского ковра. (Ил. 1) Индивидуальные черты человека, его характер здесь не намеренно обозначены, и данные синхронно с ритмически построенными орнаментами и в соответствии с законами его образной системы: фронтальность, симметрия и цветная мозаика.

В художественной критике тех лет было отмечено, что в центральноазиатское искусство вернулась не внешняя декоративная стилистика, это было бы намного проще, а особенность спокойной философской рефлексии, эмоционального ощущения красоты мира, который

считается целостным и всеобъемлющим. Более того, все эти свойства выражены в современном изобразительном языке, метафорическом по своей самой внутренней природе. Например, в работах С. Сариева «Портрет сына Лебиза» (1987) и «Портрет Кульпитас» (1986) общая композиционная и пластическая динамика, цветовая напряженность раскрывают скрытую трагедию в попытке постичь Ваше время, чтобы осознать смысл человеческого существования. Художник предлагает свою модель возвращения к истинным ценностям, источникам духовной силы. В его работах «Выразительный, звучный, передающий живое чувственное отношение к природе, цвет помогает распознать наиболее значимые и выразительные свойства человеческого лица. При столкновении цветов, нервных изломов в форме, в контрастах света и тени - боевое искусство художника с материалом. В гармонии целого есть знак победы. Портреты содержат высокую и трезвую идею художника.

Ряд значительных работ в жанре портрета был создан С. Сариевым именно в 1980-х годах. В этот период, по словам искусствоведа И. Юферовой, «прежние типичные образы молодых красавиц, сильных мужчин и мудрых стариков были заменены портретами особо чувствительных людей». Образы женщин, детей и мужчин на его картинах поражают своей психологической остротой и выразительностью. Обычно это интерактивные портреты, в которых герой не просто обращается к зрителю, а словно врывается в его мир, разрушая мир и нарушая привычные условности. Повышенная звучность цвета, структурная жесткость - все это призвано активно декларировать живого человека, его истинную тактильность. [32, с. 87]

Период 1980-х годов характеризовался тем, что протяженность исторической перспективы значительно увеличилась, в целом художники постигли традиции и новации искусства прошлого. Актуализируется необходимость формирования определенного художественного метода, который бы указывал на особенности продолжительности жизни художника. Это, по нашему мнению, портрет 1980-х годов. В этом жанре, как отмечается в обзорах выставок портретов этого периода, возникла растущая тенденция к

интимности, призыв к созданию портретов родственников и друзей автора портретов. Художники более пристально вглядывались в лица своих современников, пытаясь найти в них тончайшие нюансы настроения, чтобы обозначить психологическое состояние модели.

Активные поиски Е. Толепбаева в области определения позиции художника перед лицом угрозы утраты индивидуальной свободы, проявления духовного вакуума в обществе нашли отражение в «Портрете Чингиза Айтматова» (1983). Образ известного киргизского писателя представлен в ретроспективе временных пространств, обозначенных фигурами людей, расположенных на фантастическом пересечении широких плоскостей Неба и Земли. Исследователь творчества художника Р. Ергалиева пишет, что «Прорастание через гиперболизированные, сюрреалистически истолкованные фигуры реальности, образы-видения визуализированных мыслей, чувств, чувств и воспоминаний героев играют в его работах не меньшую, если не большую роль, чем эта реальность сам по себе». [29, с. 72]

В обзоре одной из Всесоюзных выставок 1989 года было отмечено, что «возможно, именно художники Центральной Азии имеют наиболее острое социальное видение. ... Они обладают живой и сильной пластичностью ... Бездумно иллюстративные техники мертвы, и возвращаться к ним, по крайней мере, бессмысленно для тех авторов, которые хотят понять и серьезно увидеть жизнь нашего времени - это так сложно и драматично, так связано с динамической психологией современников и неожиданными поворотами социальной эволюции, что только наиболее выразительная изобразительная форма находится здесь на месте....». [33, с. 41]

Этот период вошел в историю как время накануне распада СССР, с его, казалось бы, непоколебимой идеологической системой. В изобразительном искусстве Казахстана произошла смена поколений, ознаменованная сменой взглядов и представлений не только о проблемах художественного метода, но и о самой природе творчества. Вопросы свободы самовыражения,

ответственности художника перед обществом и перед самим собой были выражены в смелых экспериментах мастеров среднего и молодого поколений.

В теории советской живописи 1980-х годов направление, в котором эволюционно и органически овладевало национальное культурное наследие, интерпретировалось как «ассоциативное», то есть оно показывало «такое отношение к корню, основополагающие аспекты культуры, на котором основано по чувственно-интуитивному методу». [34, с. 155]. Было отмечено, что именно на «ассоциативном уровне возникают интересные, неожиданные решения: механизм питания, который действует здесь благодаря накоплению генетической энергии, которая реализуется через интуицию автора». Этот вид портретной живописи представлен работами таких мастеров, как С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тогусбаев, А. Сыдыханов и некоторые другие художники. Подводя итоги этого периода, в советской критике была высказана мысль о том, что «картина 1980-х годов существенно изменилась. Она попрощалась с иллюстративностью, информативностью, чтением и возглавила путь инновационного изображения жизни времени. Более того, условные методы, обобщения и метафоры приобретают все большую и большую силу. Повествовательные элементы сложны и универсальны, переплетаются с музыкально-ассоциативной речью, полноразмерные образы - со многими формами аллегорий. Это нелегкая дорога, но, очевидно, она единственно верная. В любом случае ясно, что начинается совершенно новый этап в истории советской живописи. [35, с. 33]

В результате изучения работ художников Казахстана и их вклада в развитие портретной живописи можно сделать некоторые выводы.

Портретная живопись Казахстана во второй половине XX века была феноменом, имеющим сложный набор как внутренних логических связей, так и иррациональных моментов, обусловленных самой природой творчества. Достижения предыдущих поколений послевоенных художников, изучение наследия мирового искусства, тесная связь с традиционной духовной

культурой, все это обогащало народное творчество и стимулировало его прогрессивное развитие.

Работы А. Сыдыханова, С. Сариева, С. Айтбаева, Т. Тогусбаева и ряда других художников показывают нам возвращение мифологических легенд в лону современного мировоззрения. Как будто они воссоздают своего рода визуальный алфавит, который прокладывает путь сознанию их современников в мире эпических, интегрированных представлений об изначальных ценностях бытия. Культурное наследие Востока и Запада в казахской портретной живописи истолковывалось с точки зрения возможности его свободного толкования в условиях необходимости создания собственной национальной концепции творческой реализации.

Именно субъективный взгляд на личность человека, воплощенный в характерной художественной форме, становится основной тенденцией казахской портретной живописи в 70-х и 80-х годах.

В этот период начинается плодотворная деятельность целой галактики молодых художников, таких как Г. Исмаилова, Т. Тогусбаев, С. Айтбаев, С. Сариев, А. Аканаев, Д. Алиев, чье творчество имеет сильное желание создать Новый стиль в живописи, способный сочетать высокие духовные традиции центральноазиатского региона и художественные достижения западного искусства NewAge. Идеологические рамки социалистического строя были преодолены художниками путем культивирования субъективного взгляда на проблемы нашего времени, оттачивания уникального цветопластического языка произведений.

Как отметил Б. Ибраев: «Достижения казахского изобразительного искусства 70-х и 80-х годов в жанре портрета были реализованы в контексте общих тенденций мирового искусства XX века, направленных на освобождение людей от людей, стремление к обновлению художественный язык для определения наиболее важных глобальных целей в природе и задач, стоящих перед современностью. [36, с. 92]

В системе активного формирования школ национальной живописи второй половины XX века портретная живопись Казахстана развивалась в направлении поиска наиболее подходящих форм художественного выражения, способных воплотить в себе черты национального характера и мировоззрения. ,

Обращение к духовному опыту традиционного народного искусства стало естественным стремлением вернуться к своим истокам, понять истинные цели и задачи творчества. Разорванная цепь традиционной преемственности, разрушенная вторжением идеологических принципов коммунизма, постепенно обрела потерянные связи и оригинальные мотивы. Художники пристально смотрели на старинные ковры и каменные скульптуры, слушали мелодии народных песен, и именно в них они находили ответы на многие свои вопросы. Символизм цвета и особая материальная чувствительность предметов прикладного искусства обогатили технический арсенал казахских художников, помогли создать новые стилистические и образные методы выражения.

Смелое воображение, высокая эмоциональность, а главное глубокая искренность отличают портреты таких художников, как С. Айтбаев, Ш. Сариев, А. Сыдыханов, Т. Тогусбаев и многие другие. На научной конференции по изобразительному искусству Казахстана молодая искусствовед цитирует следующее описание портрета в своей статье: «Казахский портрет 1970-х и 80-х годов обладает особой духовностью, основанной на традиционных взглядах на иерархическую архитектуру мира, состоящий из последовательных этапов восхождения к вершинам духовного совершенства человека». [37, стр. 547]

Далее мы выделили работы нескольких художников.

Художник Али Жусупов, создает картину «Женщины моей родины» в 1977 году. (Ил. 2). Как и следует из биографии художника, выросшего в детском доме, – а в период с начала и до середины XX века сиротство в СССР было явлением масштабным, – его творчество – это в большей степени погруженность в себя, в мир собственных мыслей. «Женщины моей Родины», конечно же, одно из самых известных произведений художника, полностью вписывается в каноны социалистического реализма советского искусства. И по

эпическому и по монументальному размаху произведение – результат влияния идеалов эпохи, но в нем столько истинной веры, что продиктовано оно скорее не стремлением соответствовать требованиям государственной идеологии, а глубокая убежденность в правоте данного положения вещей. [38, с. 69]

Именно такие картины, подходили по канонам социалистического реализма и выделяли художников в особую когорту.

Полотно «Женщины моей Родины», как и требует соцреализм, пафосный, героическая горделивая осанка в образах женщин трех поколений, олицетворяющих преемственность в жизни, олицетворяющих саму жизнь, эстафету в ней – все в картине очень знакомо и понятно для советских граждан. Такие монументальные композиции были традиционны в интерьерах общественных зданий, подобным образом осуществлялась так называемая ленинская монументальная пропаганда идеалов коммунизма. Художник демонстрирует, что он согласен с эпохой, что для его мира образами хранительниц и носительниц вечных непреходящих ценностей остается женщина. Правда, и здесь есть пересечения с социалистическими мифами советского периода: женщина должна оставаться матерью, сестрой, хранительницей очага с одним только дополнением: она должна быть еще и работницей, труженицей. Полотно А. Жусупова о материнстве в первую очередь.

В произведении крепкие, чеканные, несколько суровые образы представительниц трех поколений, но по внешнему виду можно сказать, что разница в возрасте соответствует этнической традиции: между юной матерью и ее родительницей небольшая возрастная граница, чего не скажешь о бабушке (в полотне она выступает уже прабабушкой). Оттенки розовых цветов и сияние белого на традиционном головном уборе, графичность в построении фигур, характерный для соцреализма жест крепких открытых ладоней рук – все очень фундаментально и, кажется, прочно и вечно, как-то пропагандировалось официальными кругами. Некая суровость образного решения согласуется с суровым стилем советского соцреалистического искусства. Тем не менее, тема

материнства – это, вероятно, и собственные внутренние переживания автора. Он использует тональный и цветовой контраст, и если чистые светлые цвета одежды холодноваты, то сами лики и фигура младенца решены в цвете древа, мощного древа, прочно связанного с земным лоном. Вообще для художника образы старцев – это эпические носители традиционного сознания и знания жизни, это проводники нравственно-эстетического опыта прошлого, а «женщины его Родины» – выступают божественными и сильными хранительницами мира. Младенец, что у ног этих трех великих представительниц рода, защищен этим монументальным «щитом», они как исполины, оберегающие его жизнь. И вместо теплых и ласковых рук, как правило, ассоциирующихся с женщиной-матерью, его оберегают сильные, властные и в то же время добрые и родные руки.

Несмотря на внешнюю сдержанность и холодность картины в ней выделяется преемственность поколений. Преемственность поколений для казахов один из важных нравственных постулатов, влияющих на воспитание молодежи в духе семейных ценностей.

Нет сентиментальности в выражении такой любви, но она прочно связывает все поколения, что мы видим на полотне. Люди этого времени традиционно обожествляли женщину-мать и как защитницу и как хранительницу покоя на земле. Плакаты времен войны очень прочно вписались в сознание, чтобы не влиять на сложение подобных архетипов. Вот и художник следует канонам соцреалистического искусства, стремясь выразить любовь и веру в свои «корни». Возвышая фигуры над низким горизонтом, автор возвеличивает роль материнства в жизни, ее природой определенное предназначение. И еще связь поколений, что всегда важна в сознании номада и, вероятно, связана с чувством внутренней незащищенности самого автора. Защита, высшее покровительство – это то, что художник интуитивно ищет, обращаясь к своим предкам, к мудрым старцам и женщинам, которые предстают и как хранители этнической культуры. Не случайно бабушка одета в

традиционную национальную форму одежды, в те времена это уже почти утрачивалось.

Ольге Кужеленко принадлежит «Портрет народной артистки Казахской ССР Замзагуль Шариповой в роли Карагоз», написанный в 1978 году. (Ил. 3) Данную картину по праву можно отнести к наиболее эмоциональным и редким в своей типологии казахским портретам. Замзагуль Шарипова изображена здесь в роли Карагоз, выступление которой принесло актрисе заслуженную славу и огромную любовь зрителей. Художники Казахстана часто и охотно обращаются к созданию галерей изображений театральных деятелей. Работы Ольги Кужеленко занимают одно из первых мест в этой серии, как по количеству, так и по живописному качеству. Чаще всего портретисты были довольны двумя портретными схемами: торжественным, полным спокойного величия, появлением выбранного героя перед зрителем или лирическим изображением актера в момент глубокой задумчивости. Образы актера прямо на сцене крайне редки в нашем искусстве. Художник выбрала этот, пожалуй, самый важный период артиста, когда он, полностью стерев свою личность ради актерской игры, царствует на сцене. Кужеленко создала красивый и редкий портрет. Автор не зря выбирает такой сложный тип портрета, этим еще больше усложнив задачу, обращаясь к передаче образа героини в кульминационный момент чувственной и трагической интенсивности пьесы, когда Карагоз после краха всех ее надежд и общественного насилия становится безумной. И этот кульминационный момент поэтизирует всю сложность и неповторимость образа Карагоз, где душевная трагедия переплелась с физическим безумием.

Несомненно, Кужеленко вступила на очень сложный и скользкий путь. Художники часто сталкиваются с опасностями стиля, заменяя лица пустой гримасой. Передача психической или физической боли, чрезмерных страстей - одна из самых сложных проблем в изобразительном искусстве. Художник отлично справился с поставленной задачей и смог найти адекватные пластические ходы, что в итоге привело к созданию полнокровного и цельного изображения. Главным центром притяжения полотна были глаза Карагоза,

сверкающие лихорадочным блеском, которые, казалось, наэлектризовали пространство картины, наполнили ее постоянным напряжением, заставив зрителя вновь и вновь необъяснимо тоскливо смотреть на лицо героини, снова и снова. Быстрая волна рук Карагоза, словно удаляющая из себя тьму безумия и человеческого гнева, была очень точно замечена художником. Она постоянно использует лучшую контрастную технику, чтобы ослабить строгость эмоциональной структуры изображаемой сцены. Мучительно пленительная красота изображения подчеркивается графическим началом, усиленным в живописи: работа с белыми и черными пятнами, хрупкость и ломкость контуров, наложение не сформированной массы растрепанных волос и элегантный силуэт. На холсте, который силен в соответствии со страстями, цветовая гамма звучит незаметно, словно под издевательством. Нежные опаловые и синие тона, царящие на холсте, усиливают темный блеск бездонных глаз и ослабляют объемный эффект фигуры, делая ее почти неземной, тающей тенью. Само заданная тема разбитой красоты подтолкнула автора картины к эмоциональному живописному слогу. Точно выбранный тон помог передать многомерное преобразование «образ в образ», прекрасно отражая блестящее превращение актрисы в ее героиню.

Кисти Шаймардана Сариева владеет портретом «Турар» (1967). (Рис. 4) Одним из самых ярких представителей изобразительного искусства Казахстана в шестидесятых и семидесятых годах двадцатого века является Шаймардан Сариев, художник, который изучал европейскую систему ценностей как пример внутреннего миропорядка. [39, с. 547]

В своей работе, темпераментный художник, он стремится выразить прежде всего эмоциональные нити человека, скрытые от поверхностного взгляда. Именно в его творческом акценте влияние культуры мирового авангарда XX века отражается в большей степени. Все искусство мастера посвящено его собственному миру, жизни окружающих его людей, предметам, ландшафту. Он один из немногих, кто почти отказывается изображать родные просторы с традиционных позиций, а широта и масштабность (отличительные

черты народного творчества) во многих его композициях - заимствованный феномен, не свойственный ментально художнику. Он направлен в будущее, он - проводник вечно разрушительной машины времени, за которую нет необходимости «цепляться» за прошлое. Но не следует думать, что художник безразличен к его лицу, его личность очень важна для него не только в мире искусства, но и в микромире его собственной национальности. Особый интерес в свое время выражают его пристальное внимание к образу человека, на лицах своих современников он искал признаки эпохи и наглядное подтверждение этому - серию портретов. Сложность духовного принципа в человеке наиболее полно выражена в «Портрете Турара», одной из самых известных и очень тонких работ мастера.

О том насколько эта тончайшая струна, глубоко ранимая тема для художника, свидетельствует все творчество мастера, через свое окружение он стремится разглядеть происходящие трансформации в собственном сознании. «Портрет Турар» написан мастером явно под впечатлением и самого образа юной девушки и не без прямого заимствования из художественной практики мирового авангарда. Правда, принято считать, что мексиканское искусство являлось примером для казахских мастеров середины двадцатого века. Образ «Турар» в большей степени отсылает зрителя к женским ликам А. Модильяни, не столь известного и тем более популяризируемого в те времена в бывшем Советском Союзе, сколько, вероятно, случайно увиденного.

При этом колористическая гамма полотна – в поле его постимпрессионистических штудий, он длительное время увлечен сезаннизмом и приметы влияния отчетливо «прочитываются» в цветовой лепке фигуры портретируемой. Образ хрупкой юности, женственности, и бездонной глубины внутреннего мира человека отражен в портрете девушки, спокойно взирющей на посетителей с той стороны полона. Она не столько позировала, сколько, застыв на мгновение, смотрит на зрителя отсутствующе-присутствующим взглядом. О том, что это наша соотечественница свидетельствуют этнические черты, одежда и традиционно повязанный по моде того времени платок. Платок –

символ женского одеяния в русско-советской культуре, но в конкретном случае он был модным во всем мире, поэтому здесь повторение вслед за Европой на моду и стиль его повязки. Так одевались девушки конца шестидесятых – самого начала семидесятых годов двадцатого века: более чем скромная верхняя одежда и деталь – платок. Если столь незамысловатый прием в одежде – прямая отсылка ко времени и месту, то во всем остальном все вне времени и вне конкретного пространства. Человек погружен в себя, он хрупок и, кажется, незащищен. Однако это кажущееся, на деле художник, как и в свое время А. Модильяни, словно боится глубин глаз своего персонажа, интуитивно понимая, какая там бездна. За трогательным мягким ликом – незащищенность, но прямая осанка, свидетельствуют о внутренней силе воли, и в то же время покатые плечи, с почти безвольно опущенными руками. Такое ощущение, что автор говорит о казахской женщине способной молча переносить все тяготы жизни. Спокойное и тонкое лицо говорит о доверчивости, но за «космической» глубиной глаз – все же неразгаданная тайна ее души.

В картинах, написанных в 70-80-е гг. есть своего рода предел той типизации и монументальности, которые были свойственны нашему изобразительному искусству в 60-е годы. Художники нашли, разумеется, не всеобщую, но довольно точную и конкретную формулу направления, которому коренным образом были чужды инсценировочная сюжетность и мелочная натуралистическая детализация», – пишет российский художественный критик и искусствовед Вильям Мейланд. [21, с. 77]

Огромное влияние на формирование стиля художников (и всей группы шестидесятников) оказали пост-импрессионисты – в частности, мексиканцы Ривера и Сикейрос. Монументальность их фресок привлекала казахстанских художников своей четкостью и лаконичностью. Их композиционные решения оказались близки казахскому народному творчеству.

«На групповой выставке молодых художников из Казахстана в Москве в 1976 году, где вместе с Салихитдином Айтбаевым свои работы представили живописец Бахтияр Табиев, график Макум Кисамединов, скульпторы

Досмагамбетов и Рахманов, можно было наблюдать, сколь общей для них всех является проблема выработки собственного художественного языка. Каждый так или иначе испытывал на себе искус чужой манеры и с разной степенью органичности продолжал преодолевать его в своем творчестве. Однако выставка подтвердила способность художников к дальнейшему развитию и созданию высокохудожественных самостоятельных произведений», – пишет Мейланд.[21, с. 79]

И хотя уникальный почерк и отличительные черты этого поколения художников, графиков и скульпторов формировались на протяжении нескольких десятилетий, именно они заложили основы казахского художественного стиля. «Искусство существует по ломаной кривой, как, собственно, и само общество. Бывают моменты затишья, бывают взрывы. Одной их таких вершин, я считаю, были шестидесятники. Они стали первыми художниками, которые отказались ехать в московские университеты и училища, сказав, что они попробуют на месте создать язык казахской живописи. Это был очень интересный эксперимент, который, однако, был основан на достижениях итальянского футуризма. В частности, на них повлиял итальянский живописец и график Ренато Гуттузо, почетный член Академии художеств СССР, который в то время бывал в Алма-Ате. И Айтбаев, как лидер этой художественной группы, стал основоположником», – комментируют далее искусствоведы. [20, с. 171]

Талантливый художник – это определенно всегда высокая личность. Таким был и останется для нас удивительный человек по имени Шаймардан Сариев, о котором мы уже упоминали в предыдущем параграфе. Он родом из Западного Казахстана, благословенной земли, где контрасты тепла и холода порождают звучные краски природы. Где пустынные песчаные ландшафты перемежаются потоками морских стихий, где степной ветер мягкий и беспощадный, где, несмотря на суровые условия жизни, в людях сохраняется устойчивое, верное чувство верности и любви к своей родной земле и своим

корням. Это земля, где граница между Азией и Европой, словно золотая нить, проходит через сердца всех живых существ.

Может быть, потому выходцы из этого края столь щедро наделены недюжинными талантами и красотой – душевной, телесной и духовной – глубокой, тонкой, неповторимой. [32, с. 88]

Шаймардан Сариев, давно оставил этот мир. Время быстротечно и вечно. И оно драгоценными каплями жизнотворной веры возвращает нам сегодня утраченное было тепло, подобную солнцу палитру Сариева. Кто он, художник ШаймарданСариев? Лучше всего об этом рассказывают его живописные полотна и графика.

Персональная выставка открылась в сентябре 2017 года в стенах Государственного музея искусств им. А. Кастеева. Заметим – первая. Ее составляют живописные полотна и графические рисунки из собрания музея и – в большинстве – работы из собственности вдовы Сариева. Их постоянное место пребывания – областной музей им. Ш. Сариева, созданный ее усилиями. Здесь наследие художника бережно хранится земляками. КульпашСариева, поразительной силы и душевной красоты человек, встретила с Шаймарданом в 70-е годы, в самый сложный период его жизни. К этому времени он, уже будучи известен и любим, признан как талантливый художник и яркая фигура в казахской культуре, внезапно был отвергнут всеми.

Каждая фигура неоднозначна и страстна. И в этом созвездии имя Сариева теперь сияет оригинальным и чистым пламенем. Но в 1971 году он остался без работы, был лишен работы, мастерской, каких-либо перспектив. И все же судьба помиловала. Встреча с Кулпашем оказалась началом новой жизни, возвращением веры в себя и в будущее. Выйдя в Караганду, через несколько лет они вернулись в Алма-Ату. Дети уже росли. Выставки последовали, работа в книжной иллюстрации журналов «Жалын» и «Жазуши»). И - повторное усыновление, возвращение в Союз художников. Спустя несколько дней это произошло в 1988 году, окончанием жизни. Так что же оставил художник нам и всем будущим потомкам? Давайте обратимся к его картинам. «Beibitshilik»

(«Мир») 1982 года - это горячее дыхание детской радости бытия, принятия жизни с благодарностью и весельем. Таким образом, герой беспечно откидывается, все это сверкает охрой на своей родине - ярко, красочно, под лучами солнца, оранжево-голубым и нежно-зеленого цвета палитры. Возможно, это полотно, столь напоминающее дух и колорит «Танца» Матисса, можно назвать программным в творческой жизни художника. Пройдя через все испытания, он остался верен своей идее создания совершенного мира в человеке и для человека. Его девиз: «Я не смотрю, я нахожу» повторяет утверждение Пикассо один на один. Вот почему мир снов настолько увлекателен, что потряс зрителя в 70-х годах в «Портрете Турара» (1976).

Весь сотканный из мерцания солнца и луны, он стал олицетворением женственности и любви, символом сариевского искусства и идеалом женской красоты. Поэтическая одухотворенность образа Турар рождает живую ассоциацию с музыкой, песней, очень напоминая героинь Модильяни. Та же мелодия любви и чистоты, душевной ясности и незащищенности. Но написал свою Турар наш казах, только начинаясь как художник. И теперь, читая мысли художника из его дневника, уже не удивляюсь, а просто радуюсь. О работе над портретом он пишет: «Проговаривая мысленно, писать под мелодию (песню)». А ведь он сам прекрасно пел и писал стихи. И далее: «Писать, представляя живых людей (видеть правду с высоты, быть высоким). Писать красками казахского языка. Писать так, чтобы себе понравилось, никому не верить, как перед богом. Проверять смертью. Проверять выставкой. Проверять как работу, написанную в 30 лет. Проверять мечтой юности. Что мне по душе. В любое время, не теряя замысла, работать. Писать, проверяя вечностью». [32, с. 89]

Эти строки, подобные кодексу чести Художника, высвечивают с новой силой то, что, нося в душе, воплощал Шаймардан в композициях, начиная с полотен 60-х годов. Он «лепит» крепкие, сильные, уверенные и полнокровные образы хозяев своей земли: «Мунайшылар» – «Разведчики недр» (1976), «Кыздар» – «Девушки» (1969), «Жібек» (1968), «Рыбаки Атырау» (1971).

Крупным планом, близко к зрителю, на фоне горных панорам и степных раздолий возникают эти могучие, красивые, добрые дети земли казахской.

Все – в гармонии и единстве. С собой и жизнью. Знойно-счастливая палитра лета – лимонно-багряно-ультрамариновые аккорды – в натюрморте 1986 г. «Клюква с яблоками». Это звонкое ощущение праздника жизни переходит в мягкую тональность пейзажа «Сарыжайляу». Это – взгляд с небесной высоты на безбрежное высокогорье с одинокой юртой, сокровенная мечта о божественном величии природы и ее детей, живущих в гармонии. Чистые, светозарные, плавные потоки розового, лилового, голубого с внезапным сиянием ослепительно-лимонного на глубоком синем... Сариев плодотворен и поэтичен во всех жанрах. Главным же для него всегда остается человек. Обратите внимание: на каждом портрете мы смотрим прямо в глаза герою. Или он смотрит на нас? В портретной галерее Шаймардана Сариева – и живописной, и графической – есть примеры особой душевной зоркости художника. Это – «Ана» – «Мать» (1987), воплощение трепетной и гордой нежности материнства. (Ил. 5) Это – «Скульптор Шанов» (1987), где герой дан в угловатых изломах пронзительно-жесткого холодного колорита. И возникает «болевое поле» смятения и тревоги человека, болеющего судьбами своего народа и времени. Только что отзвучали кровавые события 1986 года. Наконец, это графический «Автопортрет» (1963). Простым карандашом на скромном формате листа художник раскрывает нам свое состояние. «Печально-напряженный взгляд, взмах кисти, вопрошение. К себе ли? К Небу ли? К Судьбе? Все – ожидание и порыв. С этого начинался большой художник. И, отмечая компромиссы и условности, лицемерие и ложь, он прорывался к чистоте духовного и земного мира, шел к Правде. И потому, наверное, так светоносны и полны любви и веры его картины жизни. Все они – о человеке, о родной казахской земле, о любви и счастье» - пишет А.Д. Сарина. [25, с. 170]

Анализ материалов показал, что для восприятие женского образа в искусстве требуется изучение народных традиций общества, интеллектуальных и философских аспектов; отражение в изобразительной деятельности элементов

фольклора, психологических и поведенческих основ личности женщины; технические или символические формы изображения женского образа в разных направлениях и стилевых особенностях искусства. В картинах иракских художников доминирующим в изображении образа женщины является образ «матери как символ земли». Художники стремятся показать внутренний мир женщины разными формами изобразительного творчества. Для них женщина — это «существо, данное Богом».

При анализе картин был использован художественный метод как совокупность принципов отбора и художественного обобщения. Он определяется, по мнению наших теоретиков искусства, тремя факторами: особенностями современной художнику объективно-исторической действительности; мировоззрением художника; спецификой художественной деятельности. Объективным источником художественного метода в данной работе стала исторически складывающаяся закономерность в конкретно-чувственных отношениях человека с обществом и природой. [41, с. 35]

Художники всем своим жизненным опытом, особенно эстетическим жизненным опытом, осваивает определенную закономерность общественного бытия, претворяя ее в основной принцип художественного воспроизведения мира своей эпохи.

2.2 Влияние реализма и его появление в произведениях художников Казахстана 70-80-х годов XX века

У каждого художника в его портретных произведениях отражается субъективное восприятие реальности, что можно отметить в картинах А. Сыдыханова, Ш. Сариева, А. Галимбаевой, Т. Тогусбаева. Доминирующей становится роль цвета в портретах, активно воздействующая на эмоции зрителей. Самобытность и символическая содержательность в казахском живописном портрете 1970-х годов наиболее ярко воплощаются именно в колористическом строе произведений, что, в свою очередь, обусловило на формирование особой композиционной структуры произведений. [42, с. 19]

Казахский живописный портрет 1970-х годов обозначил новый важный этап в истории национальной живописной школы, логически и последовательно развивая новации 1960-х годов, обогатив романтические концепции «шестидесятников» декоративной выразительностью, пластической широтой и символической ассоциативностью образов. В портретах С. Айтбаева, Ш. Сариева и А. Сыдыханова к концу 1970-х годов явственно стали проявляться черты трагического противостояния системы идеологического конформизма и человеческой индивидуальности.

Этот период портрет не просто утвердил себя в иерархии других жанров, но занял в ней одно из лидирующих положений. Все эти достижения и новации 1970-х в претворении человеческой индивидуальности станут основой следующей стадии развития казахского портрета 1980-х годов.

Период 1980-х годов отмечен событиями, ставшими во многом судьбоносными для всех народов Советского Союза. Некогда несокрушимая держава «победившего социализма» клонилась к своему закату. Чернобыльская катастрофа и афганская авантюра стали ступенями к разрушению мифа о стабильности и незыблемости советского государства. События в Алма-Ате 1986 года, затем народные выступления в Тбилиси и других городах обозначили начало новой исторической вехи, наполненной как трагическими реалиями, так и оптимистическими ожиданиями. [43, с. 159]

Таким образом, в живописи Казахстана, как и в других национальных художественных школах СССР в этот период проявляется стремление дать новый импульс своему развитию в виде построения новой концепции творчества, основанной как равно на традиции, так и разрешении актуальных проблем современности. Личность в портретной живописи в этом плане приобретала новое значение претворения и персонификации именно современных реалий, живого осуществления конкретных идей своего времени. При этом этот новый статус образа человека в искусстве неизбежно ставил его в своеобразную оппозицию к традиционному национальному наследию, которое становилось для него пассивным фактором в своей материализованной

оболочке и активной в плане потенциала его творческого развития. Это можно проиллюстрировать примерами произведений, в которых фигура человека в современной одежде как бы противопоставляется яркой декоративности национального колорита в убранстве интерьера.

В ряде портретов, созданных Т. Тогусбаевым, практически невозможно вычленить индивидуализированный характер из общей декоративной структуры полотна. Это можно объяснить прямой зависимостью эпического замысла, который задает символическое звучание каждому элементу произведения. Так в работе «Зибагуль» (1983) мы видим лицо девушки на фоне казахского ковра, относительно которого выстраивается вся композиционная схема портрета. Индивидуальные черты человека, его характер здесь намеренно не обозначаются, а даются в их синхронизации с ритмическим построением орнамента и в соответствии с закономерностями его образной системы: фронтальности, симметрии и цветовой мозаичной схеме. [44, с. 118]

Ряд значительных произведений в портретном жанре был создан Ш. Сариевым именно в 1980-х годах. В этот период по словам искусствоведа И. Юферовой: «Прежние типические образы юных красавиц, сильных мужчин и мудрых старцев сменились портретами остро прочувствованных конкретных людей». [27, с. 4]

Образы женщин, детей и мужчин в его картинах поражают своей психологической заостренностью и экспрессией. Это как правило портреты-диалоги, в которых герой не просто обращается к зрителю, а словно врывается в его мир, нарушая покой и ломая привычные условности. Повышенная звучность цвета, конструктивная жесткость пластического решения все призвано активно заявить о живом человеке, его реальной осязательности. [17, с. 171]

Концепция развития национального стиля стала центральной в творчестве С. Сариева. Портретная живопись Ш. Сариев имеет особый напряженный характер, стремление найти особый, чрезвычайно выразительный образный язык, свободный от реалий времени, полностью подчиненный

высокому плану изобразительного откровения. По словам Б. Байжигитова, «живопись С. Сариева можно назвать уникальным и неповторимым явлением в казахском изобразительном искусстве». Его работа несет в себе противоположность официальному искусству, заинтересованному и идеологически выверенному во всех отношениях. [26, с. 76]

Портретные работы А. Сыдыханова, Ш. Сариева, А. Галимбаева, Т. Тогусбаева основаны на субъективном восприятии реальности, в котором они видят отражение собственного мировоззрения. Доминирующую роль играет роль цвета в портретах, активно влияющая на эмоции зрителей. Оригинальность и символическое содержание казахского изобразительного портрета 1970-х годов наиболее ярко воплощены в колористической системе произведений, что, в свою очередь, привело к формированию особой композиционной структуры произведений. [27, с. 4]

Советское изобразительное искусство 1980-х годов демонстрирует значительный интерес к развитию портретного жанра как возможности осмыслить тему современности с точки зрения индивидуального сознания. [28, с. 4]

Живопись Казахстана отразила все сложные процессы, которые происходили в советском изобразительном искусстве этого времени. [29, с. 47]

Традиционное сознание и стадические предпосылки «роста» в переходный период любого общества стали «кросс-функциональными» в процессе формирования нового культурного феномена.

Взгляд на потомство - это своего рода самосознание, которое работает над преобразованием.

Противостояние жизни и иной жизни нашло отражение во всей материальной и художественной деятельности казахского творчества. То же самое относится и к ментальному уровню, когда дело доходит до инноваций.

То же самое можно сказать и о модернизме в советском Казахстане.

Итак, школа творчества в Казахстане, как написано на страницах многих книг, жила в период активного творческого подъема. Это объясняется

глобальными переменами в жизни советского общества, Союз был практически на грани развала. Овладение другой культурой в нации во всех аспектах жизни идет в массовом масштабе. Это наряду с удалением старых взглядов но они оставались в подсознании и влияли на структуру преобразований входов. Они любой национальности и закономерности взаимодействия культур в развитии инновационной истории населения. Всеми овладели стереотипы собственных идей.

В Казахстане такие художники как Ш. Сариев, Т. Тоғусбаев, С. Айтбаев, Д. Алиев и ряд других мастеров поставили задачу вернуть портрету психологическую глубину и строгость характеристики персонажей. В то же время Р. Ергалиева отметила, что «в современной казахской живописи мы сталкиваемся с парадоксальным фактом. А именно, с учетом того, что все последние, направленные чуть ли не завтра ... художественные направления, напрямую связаны с древней духовной традицией, традиционным мировоззрением казахов. Эта особенность нашла свое самое яркое воплощение в методе цветопластического развития самой «ткани» произведения, предельной тактильности его фактуры, обобщения форм и насыщенности картины глубоким философским эпическим звучанием. [29, с. 69]

Портретные работы С. Айтбаева 1980-х и начала 1990-х годов отличаются усложнением изобразительного и образного языка. Манера письма становится свободной с акцентом на плоскую структуру поля изображения. Отказ от подробного описания заменяется углубленной разработкой цветовой структуры произведений с использованием ярких цветовых акцентов и световых эффектов. Изображения теряют формальную пластическую целостность, проявляя экстравертную выразительность и эмоциональное напряжение.

В целом можно отметить, что трагический пафос освещает портретные работы С. Айтбаева 1980-х годов. Художник развивает концепцию портретной живописи, в которой личность человека проявляется в момент непосредственного контакта двух миров, внутреннего человеческого духовного

принципа и безжалостной жизненной реальности, с ее холодным расчетом и тривиальной логикой предсказуемости. В таком «столкновении» различных по природе понятий человек неизбежно становится жертвой, признавая свою беспомощность в преодолении бесконечного количества барьеров и запретов, которые сковывают его творческое начало. [30, с. 171]

Для изобразительного искусства Казахстана в 1980-х годах стало характерным обращение к различным художественным стилям прошлых лет. Так, что в творчестве А. Сыдыханова в этот период отчетливо прослеживаются воспоминания о «суровом стиле» 1960-х годов. Тем не менее, художник мыслит совершенно разными категориями, наполняя аскетическую простоту приемов глубоким психологизмом.

В годы трагического противостояния личности и общества, тотального конформизма, образов национальной интеллигенции обычные люди приобретают особое значение, подтверждая непоколебимые ценности духовного принципа, красоты и благородного служения своему делу. В советской критике 1980-х годов было отмечено, что «художники могут добраться до глубины только сложным маневром по касательной, которая ведет только к скрытой сущности изображения». [30, с. 172]

Вопрос национальной идентичности в изобразительном искусстве Казахстана обычно решался, с одной стороны, в направлении ассимиляции наследия традиционного творчества, а с другой стороны, считалось, что сама традиция не должна приниматься как набор стабильных и непоколебимых правил, но они должны найти свое логическое развитие в каждом историческом сегменте.

Таким образом, в живописи Казахстана, как и в других национальных художественных школах СССР в этот период, есть желание дать новый импульс ее развитию в виде построения новой концепции творчества, основанной как на традиции, так и на решении. из актуальных проблем нашего времени. В связи с этим человек в портретной живописи приобрел новое значение в воплощении и олицетворении именно современных реалий, живой

реализации конкретных идей своего времени. Более того, этот новый статус образа человека в искусстве неизбежно ставит его в своего рода оппозицию традиционному национальному наследию, которое становится для него пассивным фактором в его материализованной оболочке и активным с точки зрения потенциала его творческого развития. Это можно проиллюстрировать примерами работ, в которых фигура мужчины в современной одежде как бы контрастирует с яркой декоративностью национального колорита в дизайне интерьера. [31, с. 22]

Период 1980-х годов характеризовался тем, что значительно выросла протяженность исторической перспективы, в канве которой художниками постигались традиции и новации искусства прошлого. Актуализировалась потребность в формировании конкретного художественного метода, который бы обозначил особенности того отрезка времени, в котором художник жил. Этим, на мой взгляд, отличается портрет 1980-х годов. В этом жанре, как было отмечено в рецензиях выставок портретов этого периода, нарастала тенденция камерности, обращения к созданию портретов близких и хорошо знакомых автору людей. Художники все пристальнее вглядывались в лица своих современников, пытаясь найти в них тончайшие нюансы настроения, обозначить психологическое состояние модели. [45, с. 92]

2.3 Восприятие образа женщины в изобразительном искусстве казахстанских художников 70-80-х годов XX века

Женщина всегда у нас ассоциируется с любовью, с солнцем, с теплотой, с плодородием. И неслучайно на протяжении, наверное, всей тысячелетней истории искусства художники обращались к образу женщины. Женщина всегда была музой для художника. Женщина-мать, женщина-подруга, женщина-возлюбленная, ее всегда воспевали художники и поэты.

Женщина отображена в живописных полотнах, росписи и фресках, скульптуре, музыке и балете, в прозе и поэзии. Это целый мир. И не зря в

казахском народе есть пословица: «Женщина одной рукой качает колыбель, а на другой держит мир». Это неисчерпаемая тема для искусства.

«Тема женщины, ее внутреннего мира и отношения к ней в разные исторические эпохи - всегда занимала особое место в изобразительном искусстве. Едва ли найдется художник, который не пытался бы постичь эту тайну, но каждый открывал ее по-своему. Духовная красота и различные грани сложного мира современной женщины привлекали внимание очень известных художников советского периода, произведения которых сегодня уже стали классикой казахстанской изобразительной школы. В их числе классики казахской живописной школы.

Разнообразием творческих индивидуальностей отличается поколение художников, вошедших в изобразительное искусство Казахстана в середине 1950-х годов: Канафия Тельжанов, Камиль Шаяхметов, Сабур Мамбеев и другие. Женские образы на их полотнах то необычайно лиричны, хрупки и нежны, то импульсивны и энергичны, то наполнены внутренней силой. Из произведений художников, чей творческий путь начался в конце 1960-х – начале 1970-х годов, таких как Салихитдин Айтбаев, Абдрашид Сыдыханов, Шаймардан Сариев и прочие. Живопись этих мастеров, как отмечают специалисты, отличается значительной долей декоративности и стремлением к обобщенной пластике форм.

Невозможно нарисовать женщину не красивой. Женщина сама по себе неиссякаемый источник красоты. Во-первых, это природная пластичность, чувственные пропорции, линии фигуры или россыпь волос, выразительность глаз. Но главное, это внутренняя красота, со всеми своими гранями: безудержным огнем или безмятежным спокойствием, полная глубокой тайны, либо легкая как пушинка, в общем, то смешение сил, которые носит в себе каждая женщина. Наверное, поэтому женщина в творчестве этих художников занимает особое место. Это и исторические образы, такие как Суюмбике, Евразия, или аллегорические и обнаженные фигуры, как Аура, также и современные портреты, например портрет Бибигуль Тулегеновой и многие

другие портреты. В изобразительном искусстве основная задача передать настроение, и только через красоту зритель принимает духовное наслаждение. Мы уверены, что задача искусства именно в этом - дарить наслаждение. А женщина отражает образы нежности, надежды, заботы. Но не только нежный образ мы видим на полотнах художников – каждая представленная женщина – это личность, со своим миром, и художнику удалось передать ее сущность и мироздание.

Красивый и торжественный портрет передает цельный образ очень деятельной женщины – это «Портрет Камшат Доненбаевой» известного художника Валентины Антощенко-Оленевой. Камшат Доненбаева мы знаем как известную казахстанскую трактористку, депутатв Верховного Совета СССР одного из созывов, которая за выдающиеся успехи в труде получившая звание Героя Социалистического труда.

Свой нашедший идеал женщины-матери, труженицы, созерцанием ее духовной красоты любителю автор - заслуженный деятель Казахской ССР Константин Баранов - его произведение графический лист «Утро целины». Так же ряд таких произведений как «Ожидание», «Ремонт сетей» и «Рыбачка» из серии «Рыбачки Балхаша» отличаются продуманной выразительностью образного решения и рассказывают о суровой жизни женщин-морячек, об их самоотверженном труде.

Далее можно сказать о таких картинах как «Перед экзаменами» В. Крылова, «Искусствовед» Н. Гаева и «Медсестра» Н.Наседкина, где представлены образы женщин-современниц, представляющих самые разные профессии и призвания.

Далее наш список могут пополнить художницы Е. Бейсембинова, О. Кужеленко, А. Галимбаева, А. Бейсембинов, внесшие свой вклад в тему женского портрета. Их работы «Золотые травы», «Ромашки», «Натюрморт», «Красавица Карашаш» пронизаны нежностью и почти детской хрупкостью.

Творчество вем известного, многогранного и просто очень талантливого художника Евгения Сидоркина - особая страница в изобразительном искусстве

Казахстана. Его главная тема - прошлое и настоящее Казахстана, фольклор и история казахского народа, и, естественно, неповторимые женские образы. Прекрасный «Портрет матери» не перестает восхищать цельностью и выразительностью художественного образа. Это монументальное полотно, яркое, пафосное, содержательное.

Здесь и знаменитые работы Гульфайрус Исмаиловой. [46, с. 41]

Художник всегда зримо или незримо присутствует в своем произведении. Его личность во многом определяется широтой его культуры, тем, в какой степени он владеет духовными ценностями, выработанными человечеством. Чтобы проиллюстрировать этот тезис применительно к жизни и творчеству Г.Исмаиловой, необходимо вспомнить жизненный путь человека. Любовь к театру и жанру портрета полностью отражена в работах Г.Исмаиловой над портретами Куляш Байсеитовой, Шары Жиенкуловой, Шолпан Джандарбековой. Портретная тематика в творчестве Г.Исмаиловой на рубеже 1960-х 1970-х г.г. продолжена в портретах выдающихся деятелей казахской культуры: М. Ауэзова, А. Кастеева.

Если портреты мастеров искусств экспрессивны, загадочны, то в портретах современников появляется покой, неторопливое размышление, созерцательность. Гульфайрус Мансуровна часто повторяет: «Красота внутри человека», и потому стремится распознать и выявить духовный мир, определяющий личность, неординарность и неповторимость. И это говорит женщина, которая была очень хороша собой. Имела особый стиль, и в одежде и манере поведения. Ведь, действительно, творческие люди того времени отличались какой-то особой надменностью и внешний вид, это были обычно очень хорошо одетые люди. с хорошим вкусом.

Характерная особенность многих ее произведений – декоративность, столь созвучная традициям казахской художественной культуры. Главная доминанта идет от истоков – от народного прикладного искусства, рядом с которым она собственно и выросла.

Ею созданы театральные женские портреты, почти сразу ставшие классикой казахского изобразительного искусства, это «Казахский вальс» - портрет Шары Жиенкуловой, портрет Шолпан Джандарбековой в роли Ак-Токты и Куляш Байсеитовой в роли Кыз Жибек. С этих работ начинается главная тема в живописи Исмаиловой – образы выдающихся актрис, певиц, балерин, сделавших значительный вклад в современную культуру Казахстана. В названных портретах сценическая роль, ее характер и рисунок преобладают в художественном решении портретов. Театр, как праздник, торжество искусства и сила вдохновения – главный мотив этих работ. Позже Исмаилова выбирает другой подход, стремясь к портретному сходству – таковы портреты Бибигуль Тулегеновой, Хадиши Букеевой, Дины Нурпеисовой, балерины Людмилы Ли, художницы Анны Христовой и др.

Картины Г. Исмаиловой «Портрет Куляш Байсеитовой» в роли Кыз-Жибек (1962 год), «Казахский вальс», «Портрет Омаровой», «Портрет М.Жиенбаевой» (1976), «Портрет Сауле» (1978) хранятся в Центральном государственном музее искусств имени А. Кастеева. (Ил. 6,7,8,9,10)

На картине Г.Исмаиловой «Казахский вальс» изображена красивая девушка Шары Жиенкулова.[46, с. 43]

Артистка одета в красивое пышное платье, розового цвета, которое сочетается с бархатной расшитой золотыми нитками черной жилеткой. На голове казахский головной убор, украшенный лебедиными перьями

Черные глаза и лукавый взгляд так и зовет всех потанцевать. Лучезарная и тёплая улыбка сходит с алых, похожих на лепестки роз, губ. Прелестный, изящный нос, светлый и ясный лоб.

У девушки черные, как смола волосы, заплетенные в длинные косы.

Девушка похожа на плавно порхающую бабочку.

Художница хотела передать нам красоту, грациозность и обаяние танцовщицы, которая своим танцем передаёт легкость и изящество казахского вальса.

Эта тема особенно отчетливо просматривается в триптихе «Народная мастерица», созданном в 1967 г. Центральная часть триптиха изображает народную мастерицу. Ее прототипом стала родная бабушка – Халида, передавшая своей внучке любовь к прекрасному. Любимые цвета – самые яркие из тех, что можно увидеть в природе: розовый – пионы, красный – зарево заката, бирюзовый – чистая лазурь неба, зеленый – нежная изумрудная листва. Мир образов Гульфайрус Мансуровны рожден из чудесного симбиоза поэтических легенд, прекрасных гор и бескрайних степей, земли, на которой созревают сладкие яблоки и распускаются пышные пионы, где звучат народные песни, и старинные обычаи и древнее искусство не исчезли в прошлом. Многие работы художницы хранятся в Государственном музее изобразительных искусств им. А. Кастеева, много работ находится у частных коллекционеров. Почти все, к чему она имела отношение, было отмечено как значительное явление культуры, вошло в историю и сокровищницу казахского искусства.

Картины Салихитдина Айтбаева «Портрет Айгуль», «Портрет девушки»(1968) (Ил. 11, 12, 13), Мамбеева Сабура «Портрет Нади» (Ил. 14), Галимбаевой Айши «Автопортрет», «Моя бабушка» (Ил.15,16) поражают изяществом женской натуры, показывают современницу того времени в неповторимом образе.

Одна из талантливых художниц, красивейших женщин своего времени Айша Гарифовна Галимбаева, столетний юбилей которой Казахстан отметил в 2017 году. Она получила блестящее высшее образование во Всесоюзном государственном институте культуры. Многие ее произведения были посвящены искусству кино. Айшу Гарифовну можно поистине назвать одной из первых профессиональных художниц-казашек.

Аиша Гарифовна очень часто пишет портреты женщин. (Рис. 17,18) Это потому, что она хотела отдать дань современникам. Кроме того, потому что они легче пойти на многодневную позу. На одной из картин изображена шикарно одетая молодая женщина в удобном кресле, способствующая длительному общению. Кажется, что здесь просто дама, с приятным, спокойным характером,

побуждает художника выбирать темперу с ее бархатистой текстурой. Красота цветовой дымки побуждает вас вглядываться в образ. Взгляд раскрывает детали, тонко погруженные в слегка мерцающий фон. В центре на стене - цветные вертикальные полосы, напоминающие алашу, казахский тканый ковер. Народное искусство вдохновило не одно поколение наших художников. Справа ангельское лицо. Оба учились в российских институтах. Фрагменты картин художника едва появляются слева, что говорит об интересе модели к ее работе. Галимбаева умела строить, подчиняясь интуиции. Вот почему «Портрет искусствоведа Сарыкулова» (1973) так хорош. [47, с. 80]

Вскоре был создан образ другой талантливой женщины - ученого, изучающего материальный состав руд и горных пород нашей страны, заведующего литологическим сектором Института геологии и доктора геолого-минералогических наук - Пачаим Тажибаевой (1976 г.). Все в ней выражает нетерпение, самодисциплину, решительность. Фигура тесновата в камере интерьера мастерской. На лице и руках контрасты света и тени. Движение головы решительно. Профиль энергичный. Так что императоры были изображены на монетах. Модель обладает сильным и властным характером. В руке нет обычного кусочка руды, но намек на профессию все еще присутствует, но косвенно: фон состоит из живой геометрии вертикальных разноцветных полос, стыки которых придают воображение граням кристалла.

Разные поколения, разные художники, разные произведения. Общее одно – когда художник обращается к образу женщины, его произведение наполняется особой теплотой, особым смыслом. Тема женщины всегда останется одной из главных тем в изобразительном искусстве, потому что женщина воплощает в себе то, без чего не может существовать искусство - любовь и красоту.

В произведениях художников Казахстана 1970-80-х годов женскому портрету уделялось особое внимание, и он становится важнейшим жанром, позволявшим вплотную приблизиться к человеку, раскрыть его потаенные мысли и ощущения, взглянуть в его глаза и ощутить живую душу

современника. Художники этого периода с особым пристрастием подчеркивали значимость и индивидуальные особенности каждой личности, дорожили ее уникальностью и неповторимостью. Это была тенденция именно 1970 х годов, когда новое молодое поколение национальных художников вступало на путь идейных поисков. Для С. Айтбаева, Ш. Сариева, Т. Тогузбаева и ряда других художников концепции академизма и демократизма, модернизма и постмодернизма были не просто терминами, взятыми из истории мирового искусства, а были воплощением реального и живого взгляда на современное общество, понимание важности выразить в искусстве пульс своего времени, запечатлеть образ современника.

Весь арсенал достижений мирового искусства в области колорита, формы и содержания для них стал орудием художественного высказывания, применить которое мог лишь тот, кто сумеет привнести в творчество живой и трепетный дух времени, в котором прошлое и настоящее естественно проникают одно в другое, отдаются эхом и звучат в унисон. Мир для художников второй половины XX века стал словно шире и светлее, а космос ближе и понятнее, рождая ощущение разрыва прежде устойчивых представлений о пространстве и времени.

Например, в творчестве Ш. Сариева женская тема в портрете отличается непосредственностью мировосприятия и внутренним мучительным поиском истоков настоящего искусства, его духовных корней. Интересен очень характерный для творчества художника «Женский портрет» (Ил. 19) в котором выявляется программа автора в плане разработки новой морфологии изобразительных средств, основных, в данном случае портретных, составляющих жанровую дефиницию: лицо и фигура конкретного человека, фон, цветовое и композиционное решение, собственная оценка. [48, с. 145]

Художник заявляет о том, что данный способ постижения мира есть наиболее интегрированный, естественный и живой в отличие от холодного иллюзорного отражения видимого. Если обратиться к особенностям

живописного языка, то бросается в глаза способ передачи глаз в портретах того периода. [49, с. 15]

В истории изобразительного искусства Казахстана есть имена художников, которые очень точно и лаконично смогли передать женский образ современниц того периода. Это картина К.Тельжанова «Жамал», С. Мамбеева «Весна», С.Мамбеев «Портрет Нади», С. Романова «Вечерний отдых», В. Антощенко-Оленева «Портрет К. Доненбаевой», А.Сыдыханова «Мечта» и многих других. (Ил. 20,21,22,23,24,25)

Таким образом, женский портрет - это один из самых любимых жанров, в творчестве всех художников-портретистов. Материал подобран так, что нам нетрудно понять какое важное место в искусстве занимает портрет женщины. Необъяснима магическая сила восприятия женского изображения для зрителя. . [50, с 80]

Познакомившись с удивительными портретами, представленными на разных выставках, приходишь к мысли о том, что неважно, к какому из течений или эпохе изобразительного искусства принадлежит художник: античность или классицизм, импрессионизм или соцреализм; кого он изображает: балерину или простую крестьянку; важно само представление мастера об идеале женской красоты.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Женщина всегда у нас ассоциируется с любовью, с солнцем, с теплотой, с плодородием. И неслучайно на протяжении, наверное, всей тысячелетней истории искусства художники обращались к образу женщины. Женщина всегда была музой для художника. Женщина-мать, женщина-подруга, женщина-возлюбленная, ее всегда воспевали художники и поэты.

Женщина отображена в живописных полотнах, росписи и фресках, скульптуре, музыке и балете, в прозе и поэзии. Это целый мир. И не зря в казахском народе есть пословица: «Женщина одной рукой качает колыбель, а на другой держит мир». Это неисчерпаемая тема для искусства.

Тема женщины, ее внутреннего мира и отношения к ней в разные исторические эпохи - всегда занимала особое место в изобразительном искусстве. Едва ли найдется художник, который не пытался бы постичь эту тайну, но каждый открывал ее по-своему. Духовная красота и различные грани сложного мира современной женщины привлекали внимание очень известных художников советского периода, произведения которых сегодня уже стали классикой казахстанской изобразительной школы. В их числе В.Антощенко-Оленев, Е.Сидоркин, Е. Карасулова, К.Баранов, М.Беляев, М. Аманжолов, В. Крылов, С.Романов, О.Кужеленко, А.Бейсембинов, Н.Гаев, А.Галимбаева, В.Фролова, Н.Наседкин, Д.Алиев и многие другие.

Из произведений художников, чей творческий путь проходил в 1970-80-х годы, такие как Салихитдин Айтбаев, Абдрашид Сыдыханов, Шаймардан Сариев мы видим больше разнообразие портретного жанра. Живопись этих мастеров, как отмечают специалисты, отличается значительной долей декоративности и стремлением к обобщенной пластике форм. Это и исторические образы, нежные и неземные, также и современные портреты, например, портреты Бибигуль Тулегеновой, Шолпан Джандарбековой, Куляш Байсеитовой, М.Жиенбаевой и многие другие.

Пора становления и обретения себя в искусстве не имеет четко очерченных возрастных границ. Но в творчестве каждого художника бывает время, когда он отчетливо сознает причастность и к общему поиску своего поколения, и к тому лучшему, что было найдено раньше, что питает и позволяет органично расти.

В произведениях художников Казахстана 1970-80-х годов женскому портрету уделялось особое внимание, и он становится важнейшим жанром, позволявшим вплотную приблизиться к человеку, раскрыть его потаенные мысли и ощущения, взглянуть в его глаза и ощутить живую душу современника. В творчестве художников этого периода, с особым пристрастием подчеркивалась значимость и индивидуальные особенности каждой личности, они дорожили ее уникальностью и неповторимостью.

Например, в творчестве Ш. Сариева женская тема в портрете отличается непосредственностью мировосприятия и внутренним мучительным поиском истоков настоящего искусства, его духовных корней. Сюжет и композиция которой содержат драматическое напряжение, скрытую тревогу и беспокойство, по своему характеру приближенные произведениям С. Айтбаева и ряду художников современников. Ш. Сариева увлекала проблема передачи сложных психологических состояний. Художник ищет красочной, целостной гармонии в изображении человека и среды, стремится к передаче и выражению сильных эмоций. Образ и личность человека, как сфера реализации духовного начала в нем всегда интересовала Ш. Сариева. Прежде, в контексте ее индивидуальности и собственной неповторимости. Основной задачей художника становится способность выразить собственное отношение к модели средствами цвето-пластической разработки, близкой к примитивизму, внешне близкого «классической версии» А. Маттисса. Интересен очень характерный для творчества художника «Женский портрет» в котором выявляется программа автора в плане разработки новой морфологии изобразительных средств, основных, в данном случае портретных, составляющих жанровую

дефиницию: лицо и фигура конкретного человека, фон, цветовое и композиционное решение, собственная оценка.

В работе раскрыт анализ генезиса художественных образов, культурно-философского духовного развития изобразительного искусства, их корни: миф и религия, универсальные и индивидуальные черты, которые четко проявляются в обычаях, традициях и искусстве, а также их коллективное особое значение для бессознательного.

Традиции древнего полевого менталитета и познания в художественном выражении рассматривались как национальные черты.

Раскрыты понятия художественного образа в духовно-культурной сфере, выявлены его концептуальные уровни в искусстве и его связь с мировоззрением на национальную форму разделения.

Работы художников в анализируемый период носят более камерный характер. Уменьшился их размер, менее «громко» звучат краски. Художник пристальней и глубже стал всматриваться в людей. Усложнились, несмотря на отказ от внешней эффектности, а может быть, как раз благодаря этому, портреты, в частности женские портреты. Сохраняя широкую экспрессивную манеру письма, а подчас и прежнюю «граненость» форм, художники уделяют больше внимания внутренней цельности полотна, тонкости и даже изощренности цветовых градаций. Несмотря этюдный характер многих картин, это во многом образец нового типа мышления художника, который стремится увидеть большое в малом. Перед нами не только игра разноосвещенных плоскостей, которые привлекли внимание своей естественной живописностью. Художники сумели передать женским образом настроение озаренности, и радости которое вызывает солнечный свет, озаряя женские лица счастьем и любовью.

Пока мы с вами определяем свое отношение к женскому образу, художники тоже не медлят... Кроме того, у них за плечами практический опыт, передаваемый из поколения в поколение. И потому как трудно сразу не потеряться перед новыми и новыми портретами, встречая их на выставках, в

журналах, в отдельных репродукциях! Казахское искусство реалистично и цельно в своем отношении к образу женщины. Но все равно в нем переплетаются как традиции русской портретной школы, так и живописные или графические находки бурных экспериментов казахских художников 700-80-х годов. Из исторического опыта художники выбрали для себя то, что позволило дать женщине в картине ощущение драгоценности ее, и величавости как драматического действия, хотя сквозь то и другое просматриваются бытовые интонации. То уважение, с которым рисуют художники женский образ, острым штрихом угля, собирающим мягкую, вроде шероховатую моделировку форм всегда характерных моделей,- не современное ли искусство художника?

Казахские художники, любят подчеркнуть характерность форм своих моделей несколько аскетичной лепкой объемов. Но это дает так необходимую художнику цельность восприятия, а также выражает жизненную, земную силу, не затмевая, между прочим, обаяния или грациозности женских образов, если это художнику необходимо. Может быть, эта грациозность и не отвечает чьему-либо понятию о таковой постольку, поскольку часто вкладывается в натруженные руки или обветренное лицо. Ведь наши художники постоянно обращаются к женскому портрету, и это отмечает их картины высоким достоинством.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

Произведения искусства:

- 1 А. Жусупов. Женщины моей Родины. 1977, х., м. 132х227. ГМИ РК им. А. Кастеева.
- 2 О. Кужеленко. Портрет Замзагуль Шариповой в роли Карагоз. 1978, х., м. 100х90. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 3 Ш. Сариев. Турар. 1976, х., м. 100х70. ГМИ РК им. А.Кастеева.

Каталоги, альбомы:

- 1 Альбом «Женские портреты» (Леонардо да Винчи «Мона Лиза», «Джоконда», Рафаэль «Флорентийские мадонны»).- М., 2015.- 321 с.
- 2 Альбом «Известные портреты русских художников» (Ф.Рокотов А. П. Струйская», Д. Левицкий «Смолянки», В. Боровиковский «Портрет М. И. Лопухиной», К.Брюллов «Всадницы», И.Крамской «Неизвестная», В. Серов «Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем»).- М., 2014.- 411 с.

Литература:

- 1 Советская живопись // Сборник. - М.: Советский художник, 1986. – 286 с.
- 2 Торн И. Наше искусство сегодня. // В мире искусства. - 2010. - № 7. - С. 2
- 3 Зименко В. Человек, характер, образ // Искусство. - 2006. - №1. – С.5

- 4 Ягодковская А. Типология образа героя наших дней в советском искусстве 1960-70-х годов. // Вопросы искусствознания. – 2003. - №2 – 397 с.
- 5 Лоховинин Ю. Богатство творческих индивидуальностей // Искусство. - 2002. - № 8. - С.5
- 6 Морозов А. Проблема портретного жанра сегодня.-М, 1975. – 486 с.
- 7 Сергеев Д. Проблемы портрета // Материалы научной конференции. - М, 2005. – 328 с.
- 8 Полевой В. XX век. - М., 1989. - С. 385
- 9 Сидоров А. Всесоюзная выставка портрета молодых художников.- М, 1986. - 286 с.
- 10 Плетнева Г. Выставка и творческий процесс // Вопросы искусства. - 2001. - №8. - С.16
- 11 Езерская Н.А. Передвижники и национальные художественные школы народов России. – М., 2006.- 288с.
- 12 Ильина Т.В. История искусств.-М., 2007. -430 с.
- 13 Захарова Н.В. Женский портрет в живописи Казахстана //Материалы международной научной конференции. – Алматы: ГМИ им. А. Кастеева, 2009. – С.76 – 81
- 14 Абикеева Г.О. Образ женщины в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе.- Алматы, 2017.- 247 с.
- 15 Дехтярь А. Об искусстве.- М., 2012.- 201 с.
- 16 Каскабасов, С.А. Колыбель искусства. -Алматы, 2002.-368 с.
- 17 Изобразительное искусство Казахстана / Составитель Б.Г. Ерзакович. Алма-Ата: Издательство Академии наук Казахской ССР, 1963. - 374 с.
- 18 Кундакбаев Б. Художественные образы в искусстве.- Алматы, 2016.- 314 с.
- 19 Мейланд В. С. Айтбаев. - М.: Художник, 2003. – 71 с.

20 Искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. Русское искусство. Советское искусство / составитель М.В. Алпатов, Н. Ростовцев. - М.: Просвещение, 1989. - 382 с.

21 История советского искусства в живописи. Скульптуре, графике / сост. Б.В. Веймарн.- М.: Вопросы искусства, 1965. - 303 с.

22 Изобразительное искусство Казахстана. XX век / составитель А.Б. Вишняков. - Алматы, 2001.- 332 с.

23 Шедевры изобразительного искусства // Вступ. статья к альбому. – Алматы, 2005. – 256 с.

24 Искусство Казахстана: Изобразительное искусство.- Алматы, 2006. - С. 56 -59.

25 Сарина А.Д. Портреты С. Айтбаева // Материалы международной научной конференции. - Алматы, 2001. - С. 171-175

26 Портрет в живописи Казахстана // Художественный музей и его роль в контексте современной культуры. Материалы международной научной конференции. – Алматы: ГМИ им. А. Кастеева, 2003. – С.76 – 81

27 Юферова И. Возвращение художника // Огни Алатау. – 2004.- 28 апреля. – С. 4

28 Полонская Н.А. Мастера изобразительного искусства Казахстана.- Алма-Ата, 1983. -132 с.

29 Ергалиева Р. Ерболат Тулепбай // Сборник «Мастера изобразительно искусства Казахстана». - А.: им. М. Ауэзова, 2004. – 172 с.

30 Портреты С. Айтбаева // Материалы международной научной конференции. - Алматы, 2001. - С. 171-175

31 Образ человека на фоне дезинтеграции идеологической утопии. Заметки о портретной живописи Казахстана 1980-х годов // Изденіс.– 2008. - № 2.- С. 22-29

32 Писать, проверяя вечностью. Портретная живопись Ш. Сариева // Мысль. – 2008.- №1.- С. 87-91

33 Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. - Алма-Ата: Наука КазССР, 1989. - 224 с.

34 История искусств Казахстана. - Алматы: Издательство Маркет, 2006. 248 с.

35 Материалы международной научно-практической конференции. – А.: Казахская национальная Академия искусств им. Т. Жургенева. – Алматы, 2014. – с. 33-37.

36 Ибраев Б. Проблемы развития современного народного искусства Казахстана.// Сборник материалов межреспубликанской научно-практической конференции. – Алматы, 2002. – 108 с.

37 Сильченко Г.Л. Характеристика основных типологических принципов и особенностей казахстанского портрета // Материалы международной научной конференции. Алматы, 2003. - С. 547-556

38 Бурматова Е.И. Типологические принципы казахстанского портрета // Художник и эпоха. Материалы международной научной конференции. - Алматы, 2004. - С. 69-73

39 ШаймарданСариев. - А.: Каталог выставки. - 2003.- 201 с.

40 Каракозова С.Д. Образ человека в контексте философско-этических идеалов эпохи. Об искусстве портрета в живописи Казахстана 1970-80-х годов // Известия Национальной Академии наук Республики Казахстан. Серия филологическая. – 2007.- №4. - С. 57-63

41 Особенности развития портретной живописи Казахстана 1970-х годов // Преемственность традиций культуры и искусства в мировом пространстве. Материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2008. – с. 33-37

42 Творчество А.Галимбаевой // Осенние чтения. Материалы научно-теоретической конференции. – А.: ГМИ им. А. Кастеева, 2007. – С.19

43 Сарыкулова Г. Мастера изобразительного искусства Казахстана.- Алма-Ата: Наука, 2001. - 253 с.

- 44 Т. Тогусбаев // Сборник «Мастера изобразительного искусства Казахстана».- Алматы, 2004.- 122 с.
- 45 Ибраев Б. Из опыта развития современного изобразительного искусства Казахстана.// Сборник материалов межреспубликанской научно-практической конференции. - А.: 2005. – 108 с.
- 46 Рудская З. Творчество Г.Исмаиловой //Вестник КазНУ.- 2002.- № 2.- С. 41-45
- 47 Рыбакова И.А. Айша Галимбаева. Альбом. - М.: Советский художник, 1970. - 92 с.
- 48 Самойлова Д.Е. Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии // Сборник материалов межреспубликанской научно-практической конференции. - А.: 2004. – 147 с.
- 49 Шахмардан А.К Изобразительное искусство РК – грани таланта //Вестник университета «Туран».- 2003.- № 2.- С. 15-22
- 50 С. Айтбаев // Сборник «Мастера изобразительного искусства Казахстана».- Алматы, 2003.- 158 с.
- 51 Женская тема в искусстве /Сборник Молодые художники Казахстана.- 2001.- 126 с.
- 52 Женский образ в искусстве. Библиографический список монографий и периодических изданий.- Астана, НАБ РК, 2014.- 25 с.
- 53 Образ, отмеченный временем //Г.Исмаилова //Звезда.- 2005.- № 3.- С. 25
- 54 Сайдалина А. Творчество Б.Тогусбаева /Сборник Искусство Казахстана.- Алматы, 2002.- 150 с.
- 55 Женский портрет Шаймардана Сариева //Мысль.- 2004.- № 2.- С. 14
- 56 Женский образ и не только...Ретроспективный анализ творчества молодых художников Казахстана. Материалы конференции Университет «Туран».- Астана, 2003.- 120 с.
- 57 Чудесный образ твой. К юбилею Г.Исмаиловой. Творческий альманах.- Алматы, 2009.- 85 с.

59 Жапарова А. Творчество Ш.Сариева – еще одна грань таланта.- Материалы конференции Университет «Туран».- Астана, 2003.- 120 с.

60 Турсынбекова Г. Многообразие портретного жана в творчестве А.Сыдыханова.- Материалы конференции Университет «Туран».- Астана, 2003.- 120 с.

61 Творчество С.Айтбаева. Библиографический список монографий и периодических изданий.- Астана, НАБ РК, 2014.- 25 с.

62 Творчество Т. Тогусбаева. Библиографический список монографий и периодических изданий.- Астана, НАБ РК, 2014.- 25 с.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1 Т. Тогусбаев. Зибугуль. 1983, 200x280. ГМИ РК им. А. Кастеева.

2 А. Жусупов. Женщины моей Родины. 1977, х., м. 132x227. ГМИ РК им. А. Кастеева.

3 О. Кужеленко. Портрет Замзагуль Шариповой в роли Карагоз. 1978, х., м. 100x90. ГМИ РК им. А.Кастеева.

4 Ш. Сариев. Турар. 1976, х., м. 100x70. ГМИ РК им. А.Кастеева.

5 Ш. Сариев. «Ана» – «Мать». 1987. 100x70. ГМИ РК им. А.Кастеева.

6 Г. Исмаилова. Казахский вальс. 1958, х., м. 179x134. ГМИ РК им. А.Кастеева.

7 Г. Исмаилова. Портрет Омаровой. 1958, х., м. 179x134. ГМИ РК им. А.Кастеева.

8 Г. Исмаилова. Портрет Шолпан Джандарбековой 1970, х., м. 179x134. ГМИ РК им. А.Кастеева.

9 Г. Исмаилова. Портрет Куляш Байсеитовой. 1962, х., м. 179x134. ГМИ РК им. А.Кастеева.

10 Г. Исмаилова. Портрет М.Жиенбаевой 1976, х., м. 179x134. ГМИ РК им. А.Кастеева.

- 11 С. Айтбаев. Счастье. 1966, х., м. 160х160 ГМИ РК им. А. Кастеева.
- 12 С. Айтбаев. Портрет Айгуль. 1971, х., м. 100х70 ГМИ РК им. А. Кастеева.
- 13 С. Айтбаев. Портрет девушки. 1968 х., м. 120х90. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 14 С. Мамбеев. Портрет Нади. 1969, х., м. 70х150. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 15 А. Галимбаева. Автопортрет. 1970, х., м. 90х120. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 16 А. Галимбаева. Моя бабушка. 1968, к., м. 23х32. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 17 А. Галимбаева. Портрет искусствоведа Сарыкуловой. 1973, х., м. 90х120. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 18 А. Галимбаева. Портрет ПатчаимТажимаевой. 1976, х., м. 132х227. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 19 Ш. Сариев. «Женский портрет». 1987. 100х70. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 20 К.Тельжанов. Жамал. 1955, х., м. 57х68. ГТГ.
- 21 С. Мамбеев. Весна. 1964, х., м. 70х150. ГМИ РК им. А. Кастеева.
- 22 С.Мамбеев. Портрет Нади. 1971, х., м. 70х150. ГМИ РК им. А. Кастеева.
- 23 С. Романов. Вечерний отдых. 1958, х., м. 96 х 152. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 24 В. Антощенко-Оленева. Портрет К. Доненбаевой. 1978, х., м. 70х150. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 25 А.Сыдыханов. Мечта. 1986–87, х., м. 150х200. ГМИ РК им. А. Кастеева.

