

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

ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ  
ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА 70-90 ГГ. XX ВЕКА  
выпускная квалификационная работа  
(магистерская диссертация)

Выполнила: студентка  
3 курса группы 1372 Мз  
Макарова Замира Сериковна

---

(подпись)

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

---

(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 ПОРТРЕТ КАК ЖАНР ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	8
1.1 Понятие портретного жанра в изобразительном искусстве.....	8
1.2 Художественная и стилевая характеристика портретного жанра в живописи.....	12
1.3 Мировые художественные традиции в развитии портретной живописи Казахстана 1970-90-х годов XX века.....	23
2 ОСОБЕННОСТИ КАЗАХСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРИОДА 1970-90-Х ГОДОВ XX ВЕКА.....	28
2.1 Становления и формирование казахского портретного искусства 1970-90-х годов XX века.....	28
2.2 Основные художественные направления в портретной живописи Казахстана 1970-90-х годов XX века.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	62
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	67
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	71

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Тема портрета актуальна на протяжении веков. Портрет - это самостоятельный жанр, целью которого является отображение визуальных характеристик модели. На портрете изображается внешний облик (а через него и внутренний мир) конкретного, реального, существовавшего в прошлом или существующего в настоящем человека.

К портретному жанру обращались почти все художники Казахстана, но среди них были мастера, в произведениях которых этот жанр обретал высокую миссию философского постижения человеческой личности в форме выразительного художественного образа. Так, что предоставленная временем историческая перспектива, позволит взглянуть на отдельные периоды в истории изобразительного искусства Казахстана в новом ракурсе, с позиций их современного понимания, в русле поиска подлинных духовных основ современной национальной культуры.

Однако хотелось бы сказать, что та ситуация, которая сложилась в конце XX века в СССР, да и в мире тоже, тем не менее оказала огромное влияние на характер культуры, в которой наблюдалось активное становление национальных художественных школ. В том числе и в портретной живописи. Ведь в сознании советских людей той эпохи росло предчувствие неизбежности глобальных перемен, которым суждено было затронуть все сферы жизни общества. В Казахстане в этот период в портретном жанре наблюдался активный творческий поиск, отразившийся как в методах живописно-пластической интерпретации, так и в самом подходе к раскрытию морально-психологических аспектов человеческой индивидуальности. Что, разумеется, вылилось в создание самых разнообразных портретов, а именно их духовной интерпретации на холсте, в графике, в скульптурных изображениях.

Таким образом, в данной научной работе, исследование художественной и стилевой специфики портретного жанра в казахской живописи представляет актуальность для отечественного и зарубежного искусствоведения.

Объект исследования: эволюция портретного жанра в изобразительном искусстве Казахстана в 1970-90-е годы. Выявление специфических особенностей его развития в данный период.

Предмет исследования: портретные произведения, созданные казахскими художниками в 1970-90-е годы. 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 1970-1990-х годов отличаются необыкновенным разнообразием творческих подходов и интерпретаций образа человека.

Целью научной работы является исследование портретной живописи Казахстана 1970-90-х годов на примере произведений ряда известных художников, а также анализа общей ситуации в культурной жизни этого отрезка времени. При этом важным представляется выявление особенностей интерпретации человеческого образа в контексте формирования нового художественного языка, способного выразить широкий спектр философских и эстетических взглядов этого периода.

Задачи исследования:

- исследовать характерные художественные и стилевые особенности развития портретного жанра в казахском изобразительном искусстве 1970-80-х годов;

- проанализировать портретные произведения ряда казахских художников в контексте общих закономерностей эволюции жанра в советском изобразительном искусстве;

- выявить прямые и опосредованные влияния различных художественных направлений и тенденций в искусстве Запада и Востока на характер формирования портретного жанра в искусстве Казахстана;

- дать анализ процесса становления и формирования казахского портретного искусства 1970-90-х годов, как явления, обусловленного

необходимостью развития национальных культурных традиций в контексте инновационных концепций творчества данного периода;

- выявить художественные и стилевые особенности в трактовке образа человека в портретном искусстве Казахстана. Провести анализ характера и методов художественной интерпретации, обозначить достижения казахского портрета в отношении решения проблемы идеала и методов его персонификации в портретной живописи.

Степень изученности. В полной мере оценить и осмыслить возможности широкого сравнительно-сопоставительного анализа для выявления национального своеобразия портретного жанра позволило обращение к исследованиям Б.К.Барманкуловой «История искусств Казахстана», «Энциклопедия живописи» под ред. С. А. Кондратова, сборник статей под ред. Р. А. Ергалиевой «Мастера изобразительного искусства Казахстана» и др.

Необходимо отметить монографические очерки, общие труды об искусстве портрета, написанные искусствоведами в разные периоды – М.И. Андрониковой «Об искусстве портрета», В.Н. Стасевича «Искусство портрета», Г.В. Ельшевской «Модель и образ: Концепция личности в русском и советском живописном портрете», А. Байер «Портрет в живописи», В.В. Визер «Живописная грамота основы портрета» и др., которые явились фундаментом для изучения и раскрытия данной темы.

Для раскрытия особенностей портретного жанра в изобразительном искусстве Казахстана, важное значение имело обращение к исследованиям Б. Кундакбаева и С. Кузембаевой «История казахского искусства», посвященным истории становления изобразительного искусства, Т.А. Кишкашбаева «История казахского искусства: концепция синтеза», А. С. Галимжановой «Казахская живопись второй половины XX - начала XXI века» и др.

Вопросы воздействия на мастеров казахской живописи тех или иных художественных феноменов мировой культуры поднимались в работах Х.Х.Труспековой «Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана», Р.Т. Копбосиновой «Изобразительное искусство

Казахстана, или тысячелетие традиций» и др., написанные в стиле монографических эссе, они позволили представить сложный и неоднозначный процесс взаимодействия национальной школы с мировыми художественными направлениями.

Научные труды Р. Ергалиевой «Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана и «Феномен степи в живописи», посвященные выявлению и исследованию преломления национального мировоззренческого комплекса в изобразительном искусстве Казахстана, раскрывают основные составляющие художественных процессов на протяжении всего существования национальной школы, а также выделяют основные художественные направления в портретной живописи Казахстана.

Среди работ, затрагивающих общую проблематику искусства 1970-1990-х годов, о творчестве казахских живописцев 1980-1990-х гг. XX века в русле мировых художественных направлений можно отметить диссертационные работы О. Батуриной, А. С. Галимжановой, С. Ж. Кобжановой, А. Ж. Джадайбаева и др.

В работе представлены ряд статей из периодических изданий уже известных, а также молодых исследователей, кому не безразлична тема развития казахстанской и мировой живописи. В статьях В. Морозова, Р. Ергалиевой, И. Юферовой рассматриваются конкретные аналогии с мировой живописью, а также с развитием различных национальных живописных школ, что имело существенное значение для нашего исследования.

Многие статьи, монографии, использованные в работе, посвящены творчеству отдельных художников: С. Айтбаеву, А. Сыдыханову, Т. Тогусбаеву, Ш. Сариеву, Г. Исмаиловой, и ряду других известных художников в анализируемый период.

Методологическая база исследования. В работе использованы такие общенаучные методы как аналитический, сравнительно-сопоставительный, логический, типологический.

Научная новизна исследования. Исследование преемственности традиций и современных художественных поисков портретного жанра в живописи является научной новизной данной работы. В работе впервые с эстетической и функциональной точки зрения нашли свое продолжение известные ранее методы и подходы в исследовании портрета в изобразительном искусстве.

В работе посредством сравнительно-сопоставительного анализа казахского изобразительного искусства 1970-90-х годов XX века было доказано, что зарождение современных тенденций в художественном поиске тесно связано с процессом глобализации в обществе, трансформацией традиционного искусства в современное искусство.

Опираясь на труды искусствоведов, мы пришли к выводу, что в последнее время казахские художники, создавая свои портреты сумели сформировать свой, непохожий на другие искусства национальный современный художественный язык как в структуре, так и тематике произведения.

В ходе исследования творчества известных и молодых живописцев было выявлено то, что в их портретах гармонично сосуществуют методы традиционного классического искусства и современной живописи.

Положения, выносимые на защиту:

1 Основой для развития живописи Казахстана 1970-90-х годов XX века послужили опыт и наследие национального искусства и мирового искусства.

2 В формировании национального своеобразия портретного жанра значителен вклад казахских таких художников как С. Айтбаев, А. Сыдыханов, Т. Тогусбаев, Ш. Сариев, Г. Исмаилова, Б. Табиев и др.

2 Исследование периода 1970-1990-х годов казахского изобразительного искусства позволило выделить три типа портретов, характеризующих основные тенденции, сформировавшиеся к этому времени.

Научные публикации. Выводы и тезисы, изложенные в диссертации, нашли отражение в двух опубликованных статьях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух разделов, заключения, списка использованных источников.

## 1 ПОРТРЕТ КАК ЖАНР ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

### 1.1 Понятие портретного жанра в изобразительном искусстве

Похожа ли Монна Лиза на портрете, который писал с нее великий Леонардо да Винчи?

Вопрос может показаться нелепым. А ведь это вопрос, который так или иначе рождается вместе с каждым новым портретом, может быть, это даже и первый вопрос. А сколько их еще впереди? С вопросов и начнем разговор об особенностях портрета как жанра.

Что такое портрет вообще, в чем его смысл и ценность? Каково его отношение к модели? Вопрос об этом рождает ряд других вопросов. Должно или не должно присутствовать в портрете сходство с оригиналом? Каковы особенности портретного сходства, создаваемого художником, и чем оно отличается от сходства, достигаемого механическим воспроизведением форм головы на фотобумаге?

Как пишет М.Андроникова «Портрет - один из самых распространенных жанров в живописи. Человек изображен на холсте, а вместе с ним и не только его внешность, но и зачастую недоступный для общего взгляда, внутреннего мира и черт характера. Этот жанр изобразительного искусства очень персонализирован, поэтому он интересен для общества в целом и для отдельного человека в частности». [1, с. 122]

Обращаясь непосредственно к изобразительному портрету, следует остановиться на специфике изобразительного языка. Специфика изобразительного языка, возможная только для определенного вида изобразительности, обуславливает существование и фотографии, и живописи, и графики. Различное количество и характер информации об изображаемом предмете в фотографии, живописи и графике порождают их качественные



различия. Исходя из этого, можно ли при анализе работ говорить о целесообразности тех или иных приемов изображения?

Коль скоро мы коснулись приемов изображения, то сам собой возникает вопрос техники, вопрос использования материала. Влияет ли материал активно на создание образа или лишь создает возможность изображения?

Наконец, проблема образа, собирающая все выше поставленные вопросы. Естественно, что для патетического, гражданского, лирического образа нужны различные средства выражения. Какова эта связь?

Словом, возникает целый ряд вопросов, которые выводят проблему восприятия портрета за рамки простого узнавания, подводят к постижению характерной прелести изобразительного языка, за которым стоит личность художника - человека, гражданина, творца. [2, с. 98]

«Портрет — один из жанров живописи, скульптуры и графики, посвященный изображению определенного, конкретного человека... Необходимое требование, предъявляемое ко всякому портрету,- передача индивидуального сходства...» - так начинается определение портрета в «Словаре терминов изобразительного искусства» Обратим внимание на требование индивидуального сходства в изображении определенного, конкретного человека. Что представляет собой индивидуальное сходство? «Сходство не ограничивается лишь внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир, сущность его характера посредством вдумчивого психологического анализа изображаемого лица...». Заметим, что портрет как произведение изобразительного искусства предназначается исключительно для зрительного восприятия. Но внутренний мир человека, т. е. его чувства, эмоции, живость ума или скудоумие, зрительно воспринимается нами через внешние признаки: мимику лица, жест, манеру движения. Не достаточно ли, следовательно, для характеристики внутреннего мира человека точно воспроизвести эти внешние признаки, т. е. добросовестно изобразить характерные черты лица или фигуры человека? Психологический анализ изображаемого лица на портрете сводится к

всестороннему изучению опять-таки внешних признаков лица и выявлению основных из них, определяющих характер изображаемого человека.

Итак, для зрительного восприятия индивидуальный облик человека есть не что иное, как своеобразие его внешних признаков - форм тела, мимики, жеста. [3, с. 72]

«Наряду с неповторимым индивидуальным своеобразием,- читаем мы дальше в словаре, - портретист подчеркивает в своей модели социально-типические черты, воссоздавая через облик отдельного человека обобщающий тип определенной эпохи и социальной среды».

Но, находясь в социальной среде и живя в определенную эпоху, человек, хочет он того или нет, подвергается влиянию окружения и волей-неволей становится представителем своей среды и своей эпохи, что сказывается, как правило, на его внешности и поведении и является дополнительной (а то и основной) чертой его как индивидуума. И даже заурядная фотография не даст нам перепутать изображение, допустим, крестьянина или интеллигента середины XIX века с изображением современного колхозника или ученого.

Таким образом, напрашивается вывод, что работа художника-портретиста сводится к добросовестному изображению модели, передаче индивидуальных черт внешности. Все остальное — характер, интеллект, социально-типические черты — приложится само собой, как неотъемлемая печать действительности. Следовательно, портрет как произведение искусства доступен любому владельцу фотоаппарата?

Вывод заведомо ложный. В самом деле, если индивидуальное сходство является основным критерием определения портрета, то почему же никому не приходит в голову считать портретом учебный рисунок головы или всякое изображение натурщика, человека вполне определенного и конкретного? В данном случае ведь тоже предъявляется требование индивидуального сходства. [3, с. 41]

Мы вовсе не ставим целью опровергнуть данное в словаре определение. Мы лишь хотим в самом начале обратить внимание на то, что портрет - явление

гораздо более сложное, чем может показаться при поверхностном знакомстве, и определения, пусть даже удачного, совершенно недостаточно для живого восприятия, а тем более понимания портрета. Недаром проблемам портрета посвящены солидные труды исторического и философского характера.

Содержание портрета не исчерпывается только воспроизведением на плоскости характерных черт личности и признаков социально-типического в ней; содержанием портрета является отношение художника к изображаемому. Личная симпатия, преклонение перед величием, сострадание, сознание собственного превосходства или ничтожества перед моделью руководит кистью художника-портретиста. Естественно, чем образованнее художник, чем шире его кругозор и глубже интеллект, тем сложнее будет восприятие им личности, тем вернее даст он психологическую оценку личности. Таким образом, в портрете переплетаются два характера - модели и художника. Поэтому есть истина в парадоксальном утверждении, что каждый портрет является автопортретом. [4, с. 61]

Не удивительно, что, встречая знакомые портреты, мы говорим: вот Рембрандт, а вот Гойя, т. е. называем имена художников, а не портретируемых. Сослаться в данном случае на почерк художника будет не совсем верно. Ведь под почерком можно понимать только характер движения кисти, руководимой рукой художника, т. е. чисто моторные особенности письма. Эти особенности у художников неповторимы, как неповторимы у всякого пишущего письмо или сочинение. Но не всякое письмо удостоивается чести носить имя автора как собственное: это - Достоевский, или: это - Толстой. Нечто подобное наблюдается и в пластических искусствах. Если, глядя на репродукцию портрета старушки, мы произносим с некоторой нотой благоговения или гордости: это Рембрандт, то мы имеем в виду не только почерк, но всю колоссальную духовную силу, которая исходит от портрета, неповторимую и притягательную силу, которая чувствуется даже на нивелирующей репродукции. С другой стороны, сколько портретов, бывает, смотрят на нас близнецами, хотя написаны они вроде бы и разными почерками! [5, с. 74]

Вместе с тем художник сам испытывает влияние эпохи и социальной среды. И чем больше он принадлежит обществу и своей эпохе, тем вернее в его портретах отразится общественное отношение к человеку-индивидууму.

Для того чтобы произведение искусства было совершенно, нужно, чтобы то, что говорит художник, было совершенно ново и важно для всех людей, чтобы выражено оно было вполне красиво, и чтобы художник говорил из внутренней потребности и потому говорил вполне правдиво»,- писал Лев Толстой в своем трактате «Об искусстве». Каким образом достигает этого художник - сочетанием ли пятен и линий, передачей объема форм, точным следованием анатомии или усилением характерности черт - дело мастера. Следует только не забывать, что изобразительный прием художника есть не просто способ изображения, но и зеркало его мышления, зеркало его отношения к человеку, ключ к разгадке идей портрета. Идея портрета определяет решение и проблемы сходства, и проблемы индивидуального и общего, субъективного и объективного в портрете, а также использование средств изображения - композиционное и техническое воплощение темы. Попытаемся разобраться, в чем заключается идея портрета, каковы взаимосвязи идеи и темы, каковы источники идейного содержания произведения.

## 1.2 Художественная и стилевая характеристика портретного жанра в живописи

Итак - тема изобразительного портрета. Вечная и неисчерпаемая тема портрета - человек. Как было сказано, портрет посвящается изображению определенного конкретного человека как личности. Понятно, что человек как личность формируется в конкретно-исторических социальных условиях, оттого в творчестве художника образ человека приобретает черты представителя определенного времени и общества (портрет рабочего, портрет колхозника, портрет интеллигента).

Обычно тематика портретиста определяется кругом его интересов, его воспитанием, социальным положением. Оно и понятно: художник стремится говорить о том, что ему ближе всего, в данном случае о людях, с которыми так или иначе связана его жизнь. Потому для творчества одного художника характерны портреты представителей интеллигенции, для другого — рабочих, рыбаков или крестьян. [1, с. 99]

Конкретная тема (портрет такого-то рыбака, художника, колхозника, ученого) возникает под влиянием непосредственных впечатлений от жизни. Поводом для создания портрета может быть любое проявление внешности или характера человека, заинтересовавшего художника, или же чей-либо конкретный заказ. Но стиль, изобразительный язык портрета зависят от отношения художника к данной внешности, к данному характеру. Это уже начало выражения идеи художника как основного понимания им значения человека и задачи искусства.

Можно мысленно проследить на воображаемом примере, как рождается и осуществляется тема. Предположим, художника привлекла выразительная фигура старика. По сути дела, тема готова - портрет старика. Но эту тему разный художник увидит по-разному. Один увидит сеть морщин, высохшую кожу, проступивший череп - все следы старости; другой увидит причудливо нависшие седые брови, по-стариковски пеприбранные волосы, нескладно сидящую одежду - живописную примечательность натуры; третий же увидит не орнамент старости, не живописные брови, а печать усталости, страдания или достоинства на лице. В зависимости от своеобразия восприятия рождается идея портрета, направляющая внимание и руку художника, которая изображает то, что поразило его воображение в ущерб другим подробностям натуры.

Нод влиянием идеи тема получает композиционное и техническое решение: будет ли это нагрудный портрет или изображение всей фигуры во всей своей живописной оригинальности; или только рисунок головы с узорчатой сетью морщин, с передачей старческого состояния черт лица, подробно исследованных тонким карандашом или пером; или основное

внимание будет уделено выразительному движению глаз, губ, бровей, мерцанию света на лице, с очень сдержанным изображением других подробностей модели, как это мы видим на портретах Рембрандта. [2, с. 205]

Это вовсе не значит, что художник всегда наперед знает, что у него получится. Художник привлекает весь свой арсенал изобразительных средств для решения обобщенно ощущаемой идеи. И постепенно, в процессе работы, идея выкристаллизовывается в образ, освобождаясь от того, что, по мнению художника, ничего не говорит в пользу образа или мешает воспринимать его: излишние подробности натуры, случайности исполнения и т. д.

Но все же художник предвидит, что должно получиться, и месяцами, а то и годами добивается этого «должно», ибо знает, что ему нужно от модели во имя создания образа. Истинному художнику присуща направленность действия, которая заставляет мастера, пусть мучительно и на ощупь, но освобождаться от лишнего и случайного, а избранное подчинять определенной гармонии, добиваясь целостности образа. Эта целенаправленность творчества способствует целенаправленности восприятия, заставляя так, а не иначе видеть произведение. При встрече с портретом Шаляпина работы В. Серова нас поражает величие и артистизм гордой и своенравной натуры. Характеристика настолько определена, что бессмысленно искать в портрете нечто другое, например, трагические мотивы. [3, с. 132]

Желание из тех или других соображений просто изобразить человека как оптический объект, как предмет, воспринимаемый зрением, неизбежно приводит к воспроизведению всех увиденных особенностей натуры как равнозначных. Хорошо ли это? Представим себе чтеца, который читает стихи абсолютно монотонно, пусть даже достаточно громко и разборчиво. Вряд ли кто всерьез станет считать такое чтение искусством, даже если будут читаемы стихи любимого поэта. Монотонное чтение потому не может быть искусством, что в нем отсутствует эмоциональное отношение самого чтеца, отсутствует воспроизведение идеи поэта.

Слова художника - краски и линии. Отсутствие в изобразительном произведении (в портрете) красочных или линейных интонаций, несомненно, уничтожает идею - отношение художника к действительности. Значит, одним из достоинств изобразительного портрета является ясность мысли художника, цельность образа, определенность оценки личности портретируемого. [4, с. 204]

Как видно, композиционное и техническое решение изобразительного портрета не является случайным, каждый штрих или мазок определен мыслью, чувством и не равноценен всем остальным. Но всегда ли художник подчиняет своей идее изображение модели? Не может ли модель подчинить мышление художника, направить его в русло случайного впечатления, лишенного всякой идеи?

Случайное впечатление отнюдь не случайно. Зрительный эффект является только материалом для выражения основной идеи художника-портретиста, его понимания человека как объекта творчества. Может ли обратить на себя внимание художника то, что не соответствует его пониманию красоты или бытия? И то, что в портрете зависит от идеи, является основной ценностью, определяющей его достоинство. Слова французского художника, коммуниста Пабло Пикассо: «Я пишу не с натуры, а при помощи натуры» - могли бы стать эпиграфом творчества всякого художника-реалиста. Портреты различных авторов - Гольбейна, Энгра, Рубенса, Серова, Репина, Нестерова и многих других художников - будут восприниматься как утомительное повторение зарисовок человека, если под повторяющейся темой не увидать своеобразное отношение художника к человеку, выраженное в живописном или сухом, строгом или свободном исполнении.

Идея портрета - это частное проявление основной идеи художника, это отношение к искусству и человеку, которое трансформируется в отношении его к методу изображения. В какой же форме выражается идея, от чего она зависит и как влияет на творческую манеру художника?

Воспитание определяет круг интересов художника, дает ему целевую установку творчества, определяет его гражданские и философские взгляды, круг его творчества. Психологический склад определяет его склонность видеть в человеке доминирующим определенное начало: лирическое, героическое, интеллектуальное и т. д., можно сказать — определяет эмоциональный ключ его творчества. А потому идея у художника выражается в сложном взаимодействии целевой установки (проще — задачи) творчества и эмоционального восприятия мира. [5, с. 62]

Если эмоциональное восприятие зависит от психического склада и может быть более или менее постоянным, т. е. художник, например, всю жизнь может оставаться лириком, то взгляд на задачу портрета изменяется с творческим ростом художника. Подлинно гражданское воспитание, широкий интеллектуальный кругозор помогают художнику понять истинный дух времени, формируют его отношение к человеку, а, следовательно, и к методу изображения), определяют круг его тематики. Взаимодействие этих элементов есть условие полноты портретного образа, Целевая установка, принятая из посторонних соображений (например, моды, конъюнктурных соображений), а не в силу личного признания задачи творчества, оставляя равнодушным мастера, лишает исполнение эмоциональной окраски, ведет к схематизации образа, к сухости и безжизненности.

С другой стороны, чисто эмоциональное творчество, самодовлеющее «самовыражение», пренебрежение мнением зрителя приводит автора к любованию собственным приемом, к повторению, опять-таки к схематизму, Более того, «самовыражением» может прикрываться просто художественная безответственность.

В том и другом случае теряется некая объемность и глубина идеи. Конечно, та или другая сторона обязательно преобладает в творчестве художника. Обычно они дополняют одна другую. Так, любое изображение Шаляпина представляет ценность как документ эпохи. Запечатлеть выдающуюся личность эпохи — задача, сама по себе привлекающая



художника. Но В. Серова в Шаляпине привлекает не только его гражданская значительность как великого артиста, достойного быть запечатленным для истории, но и его богатырская, удивительно пластичная фигура. Сознание Серова-гражданина и Серова-художника формирует емкий образ, где в пределах документальной достоверности «умещается» и пафос парадной композиции, и воодушевленный артистизм исполнения.

Обаятельный портрет Мики Морозова работы того же В. Серова не исторический документ. Портрет скорее предназначен для узкого круга людей. Но художник, явно восхищенный моделью как комплексом живописных, пластических и психологических особенностей, так организует цвет, рисунок, композицию, что мы не просто видим мальчика в белой рубашонке, но эмоционально, поэтично воспринимаем и нежную мягкость волос, и чистый детский румянец, и особенно взгляд лучистых глаз впечатлительного ребенка.

При помощи цветовых и пластических интонаций художник выражает свое восхищение моделью, и портрет покоряет нас своим обаянием. Образ живет и для нас. Это уже не просто семейная реликвия Морозовых, но общезначимое произведение искусства, ценное своими художественными достоинствами, живописно-пластической организацией, образностью.

Достоинство портрета как произведения искусства зависит прежде всего от особенностей его изобразительного языка. Но в зависимости от задачи, поставленной художником, язык этот может иметь различное значение в жизни портрета.

Рассмотрим еще несколько примеров.

Имя князя Куракина настолько глубоко потерялось в русской истории, что интересуется разве что историка-специалиста. Портрет же Куракина работы В. Л. Боровиковского смотрят тысячи посетителей Третьяковской галереи и восхищаются мастерством художника. Портрет пережил хозяина. Созвучие красок для нас значительнее, чем звучание имени. Но именно эта торжественная симфония цвета - глубокого красного, черного, золотистого, эта

достоверность предметного мира портрета воскрешают круг интересов портретируемого, а заодно и его имя.

Что значит этот дворец, который виден из-за драпировок фона? Что значат роскошные одежды с крестом? Какое отношение к портрету имеет бюст императора Павла I? За какие заслуги такое обилие знаков отличия?

Композиция портрета как самая настоящая книга рассказывает, что это любимец Павла I, посланник, князь, член мальтийского ордена (мантия и крест), притом страшно богат и одержим страстью к украшениям (в насмешку он был прозван «бриллиантовым князем», и интересно, что художник не преминул подчеркнуть эту его слабость).

Такова природа парадного портрета, распространенного в XVIII веке, портрета-оды, призванного воспевать светские и официальные достоинства личности. Великолепие красок и торжественность композиции необходимы для утверждения имени модели: мастерство художника подчинено имени заказчика. Но в то же время главенствует над ним: ценность портрета не зависит от имени модели.

Любопытные случаи из истории искусства не однажды подтверждают это. Ради одного из них позволим себе отвлечься и перебраться из Третьяковской галереи в парижский Лувр. Там находится известный всему миру портрет загадочно улыбающейся женщины, лучшая среди работ Леонардо да Винчи, настоящая жемчужина мирового искусства.

Буквально до последних лет ее считали портретом Монны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо Джокондо. Но вот М. А. Гуковский, ссылаясь на другие источники, утверждает, что луврский портрет не является портретом Монны Лизы Джоконды, что портрет Джоконды - это ленинградская «Коломбина», которая находится в Эрмитаже. Допустим, что предположение Гуковского не лишено оснований и что луврский портрет никакого отношения к действительно жившей Джоконде не имеет. Умалит ли это обстоятельство ценность портрета в глазах современников.

Своеобразие сходства в художественном портрете в отличие от механического сходства фотографии зависит также от специфики труда художника. Как известно, художник работает долго, часто в несколько сеансов, тогда как фотоаппарат срабатывает в долю секунды. Интересно, что такое сравнительное несовершенство художника в результате оказывается преимуществом. И вот почему.

Человеческое лицо никогда не имеет постоянного выражения, оно изменяется под влиянием потока мыслей. Фотоаппарат, вырывая один момент, как бы останавливает движение. Является ли такое мимолетное, случайное выражение лица истинно характерным для портретируемого? Трудно сказать. Скорее наоборот. «Сам оригинал, т. е. каждый из нас, чрезвычайно редко похож на себя» (Достоевский). Художник же в результате продолжительной работы не только воспринимает изменяющееся состояние модели, но и сам непроизвольно меняет свое видение. И если профессиональное умение художника позволяет ему не тратить время на преодоление чисто технических трудностей построения, а позволяет целиком заняться проблемой характерного, это сложное взаимоотношение характеров во времени отражается на изображении. Впечатления художника как бы наслаиваются одно на другое. Изображение представляет собой своеобразный синтез разновременных явлений. Это запечатленная разновременность жизни лица, вероятно, и создает ощущение длительности в портрете: портрет как бы живет во времени, раскрывая перед вдумчивым и внимательным зрителем все новые оттенки выражения. И если сходство фотографии можно назвать сходством момента жизни модели, то живописный портрет характерен скорее сходством периода жизни.

Итак, выделим два понятия сходства: сходство документальное и сходство творческое, присущее произведению художника.

Каждое из них не лишено своих положительных сторон. Каждое из них имеет свою природу, а потому одно из них не может быть критерием оценки сходства вообще, универсальным эталоном. Такое творческое понимание слоняно для восприятия, а потому требует определенных понятий о специфике

искусства. Кроме того, если механическое сходство имеет постоянный критерий - количественно-пропорциональное соотношение предмета и его изображения, то понятие сходства художественного изменяется в зависимости от времени, общественных взглядов и мировоззрения художника.

Торжествовала жизнь. Торжествовал портрет. Характер, склад личности, вот главное, что выражено в портрете, почти режущем глаз своей беспощадной правдивостью.

Рассмотрим некоторые примеры отношения к проблеме сходства в свете разных взглядов на искусство.

Когда Микеланджело, величайший из художников всех времен, работал над капеллой Медичи, его упрекнули в том, что скульптуры Лоренцо и Джулиано Медичи недостаточно похожи. Еще бы: трудно было узнать в благородных лицах скульптур заурядные лица последних отпрысков Медичи. Лоренцо, в жизни предпочитавший, чтоб за него думали другие, представлен глубоко задумавшимся, с молодым, красивым лицом. Далеко не воинственный Джулиано в скульптуре выглядит энергичным, полным действия. Характеры, которыми наделил их Микеланджело, скорее подходили их предкам — Лоренцо Великолепному и Козимо Медичи.

Однако, выслушав упрек в несхождении скульптур, Микеланджело ответил: «Кто заметит это через десять веков?».

Мы уже получили возможность убедиться в правоте его слов. Без всяких оговорок мы верим в правдоподобие образов и Микеланджело, и Рембрандта, и других старых мастеров. Пластическое совершенство их исключает сомнения. Более того, мы явно чувствуем портретность работ Рембрандта или Гольбейна, именно портретность изображения как отношение его к определенному, а не к абстрактному человеку, не человеку вообще, хотя этот конкретный человек, оригинал, нам неизвестен.

Оригинал-то нам неизвестен, но известен по опыту жизни подобный характер - подобная совокупность чувств, подобное состояние человека. Нам неизвестны черты лица далекого предшественника, но известно характерное

движение лица, рук, которые выражают нечто знакомое нам. Неповторимость же знакомого движения, неповторимость взаимоотношения деталей формы лица усугубляет чувство индивидуальности портрета. Повторяю, что при этом нас убеждает совершенство пластического решения изображения, а не адекватность его модели, которую мы не видели.

Среди советских художников более позднего периода интересные вещи в этом жанре создал и создает Д. Жилинский. Этот художник не только не стремится скрасить позирование «естественностью», но, судя по его работам, наоборот - обостряет этот момент, подчеркивая тем самым портретность своих многофигурных композиций. И снова в картине возникает впечатление замедленного действия и значительности.

Кстати, момент позирования, представительности, «замедленности», характерной настороженности присущ не только групповому портрету. Позирует сам себе исполненный энергии П. Кончаловский («Автопортрет в желтой рубахе»); позирует П. Кузнецову нежная и поэтичная художница Е. Бебутова, позируют загадочные и чистые, с проникновенно честными глазами герои портретов К. Петрова-Водкина; экспрессивные портреты М. С. Сарьяна не лишены того же признака. Даже если бы мы стали продолжать перечисление примерами скульптур С. Д. Лебедевой или В. И. Мухомовой или вернулись бы ближе к XIX веку и вспомнили немногие портреты М. А. Врубеля - у всех их, по-разному оригинальных, мы бы обнаружили общую особенность, заметную в портрете, как бы он ни был «естествен». Характерная «застылость», зафиксированный, как бы замедленный процесс составляют почти неизбежную участь, а может быть и достоинство портрета. Ибо так ли уж важна та правда, которая не более, чем след суеты?

Правда портрета. А что это такое? Имеет ли она какое-либо однозначное определение, даже если портрет не многофигурный?

Личность человека - это сложное переплетение индивидуального и общего. Эти два противоречивые, если рассматривать их в абстрактном разъединении, свойства в жизни выступают в неразрывном единстве, порождая

своим противоборством неисчислимы тонкости человеческого поведения, а, следовательно, и внешних признаков его - мимики, жеста, даже характера прически и одежды.

Рассматривая вопросы идеи и темы портрета, а также вопрос сходства, мы уже обращались к проблеме общего и индивидуального в портрете.

Индивидуальное в человеке - то, что присуще только ему и характеризует его как конкретную личность, относится ли это к духовному или физическому состоянию человека.

Общее в человеке - то, что роднит его с той или другой группой людей того или другого времени или соответствует каким-то сложившимся общим представлениям людей (например, понятию красивого).

Индивидуальность выражается в своеобразном сочетании родового, национального, классового, временного, в единстве этих черт, присущем только данной личности. Особенности лица позволяют отличить европейца от азиата и даже среди европейцев различить, например, француза или русского. В то же время все французы или русские тоже разнятся между собой по родовым особенностям. Братья-близнецы обязательно будут различаться между собой, если они занимаются продолжительное время различного рода деятельностью.

Общее определяется у человека условиями воспитания, труда и общения. Но социальные условия - условия воспитания, труда, общения - зависят от национального, классового, временного положения личности. Выходит, что индивидуальное и общее в человеке формируется под влиянием одних и тех же условий жизни. Чистой индивидуальности, как таковой, не существует так же, как не существует общего вне индивидуальности живого человека.

Подобные принципы обобщения в разных вариантах наблюдаются не только у художников Возрождения и художников XVII века.

Продуманная лепка формы, доведенная до совершенства пластическая характеристика этнического типа моделей, почти орнаментальный рисунок волос в портретных этюдах Александра Иванова, статичность и чеканная

ясность формы портретов работы Петрова-Водкина не есть ли то, что мы определили, как обобщение пластических особенностей предмета?

Или причудливая игра света и цвета в портретах работы П. П. Кончаловского, в пастозной живописи которых изображение модели и окружающей среды сплавлены в единое впечатление живописной массы,- не есть ли это пример обобщения пространства картины?

Если на заре европейского портрета эти формы обобщения родились как результат изучения природы, как степень видимого, наконец, как умение выразить видимое на плоскости, то в более позднее время они стали представлять собой опыт портретного искусства, к которому в любой момент можно обратиться.

У одних художников это обращение носило характер стихийного подражания или необходимого навыка изображения, у других оно принимает вид специального изучения того или другого принципа как идеального метода творчества, как, например, то было во времена классицизма, когда искусство античных мастеров и мастеров Ренессанса стало неперенным критерием вкуса и правил искусства вообще. Вопреки классицизму, романтики предпочитали идеал Рубенса идеалу Рафаэля, находя метод творчества XVII в. более выразительным.

Обобщение как рациональное использование изобразительных средств во имя выразительности главного мотива можно назвать основным признаком искусства. Там, где кончается обобщение, это пластическое осмысление видимого явления, там кончается художник, ибо без обобщения нет образа, нет искусства.

### 1.3 Мировые художественные традиции в развитии портретной живописи Казахстана 1970-1990-х годов

На казахское искусство XX века большое влияние оказали русские художники. Их замечательные работы стали основой для развития восточной школы портретов и пейзажей, развития жанра реализма в живописи.

Обращение к традиционному творчеству казахского народа, изучение наследия европейского модернизма конца XIX и XX веков с точки зрения понимания необходимости создания нового современного духа и содержания искусства в уникальном искусстве в Казахское изобразительное искусство 1970-1990-х годов. «Взаимодействие традиций и новаторов осуществляется национальными художниками на уровне интуитивного осознания сообществом эстетических и нравственных императивов прошлого и настоящего», В.В. Визер. [5, с. 72]

Работы А. Сыдыханова, С. Сариева, С. Айтбаева, Т. Тогусбаева и ряда других художников показывают нам возвращение мифологических легенд в лоно восприятия современного мира. [6, с. 111]

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 в казахской портретной живописи 1970-1990-х годов. [7, с. 115]

В этот период начинается плодотворная деятельность целой галактики молодых художников, таких как Г. Исмаилова, Т. Тогусбаев, С. Айтбаев, Ш. Сариева, А. Аканаева, Д. Алиева, в произведениях которого есть сильное желание создать новый стиль в живописи, способный сочетать в себе высокие духовные традиции центральноазиатского региона и художественные достижения западного искусства Нового века. Идеологические рамки социалистического строя были преодолены художниками путем культивирования субъективного взгляда на проблемы нашего времени, оттачивания уникального цветопластического языка произведений.



Смелое воображение, высокая эмоциональность, а главное глубокая искренность отличают портреты таких художников, как С. Айтбаев, С. Сариев, А. Сыдыханов, Т. Тогусбаев и многие другие. Казахский портрет 1970–1990-х годов имеет особую духовность, построенную на традиционных взглядах на иерархическую архитектонику мира, состоящую из последовательных этапов восхождения к вершинам духовного совершенства человека.

Новый этап в развитии школы живописи характеризуется открытостью для сопоставлений и освещения мирового опыта применительно к собственным специфическим условиям.

Диалог с различными авангардными движениями велся на разных уровнях в зависимости от предпочтений конкретного художника.

Как бы широко и многопланово ни развивалось с годами творчество того или иного художника, у него всегда единый источник - «страна детства». Все мы из нее, - говорил Сент-Экзюпери. «Страна детства» Салихетдина Айтбаева - Казахстан. Художник неизменно верен этой просторной земле, ее краскам и ритмам, ее людям, которых он изображает с той неподдельной достоверностью, что бывает доступна только глубинному знанию и любви. [8, с. 14]

Принявшись за работу, по произведениям А. Матисса, Т. Тогусбаева, он пришел к символическому обобщению казахского орнамента. Значение необузданного элемента цвета, естественной органики расположения форм, причудливых ритмических рядов - все это объединило разные слои мировой цивилизации в одном пространстве мощной изобразительной метафоры. [9, с. 135]

Независимо от жанровых характеристик, в произведениях А. Сыдыханова звучал емкий и многогранный подтекст.

Творчество рассматриваемых мастеров обогащалось как по вертикали, впитывая в себя наследие национального декоративно-прикладного искусства и восточных миниатюр, так и мастеров начала XX века и по горизонтали, опираясь на опыт современных латиноамериканских художников.

Монументализм совпал с желанием казахских мастеров создавать масштабные произведения, воплощающие идеал нравственной, социально значимой жизни.

Идея «отражающего поколения художников» была выражена особенностями стиля живописи разных эпох и продемонстрировала новые задачи в искусстве. Акцент переносится с проблемы сложных людей на проблему персонажей в их скелете, независимо от жизненных обстоятельств.

«Восхождение» к историческим корням национальной культуры, начатое С. Айтбаевым, Т. Тогусбаевым, Ш. Сариев, А. Сыдыханов и другие «шестидесятники» получили дальнейшее развитие в работах молодых 1970–1980-х годов. [10, с. 88]

«Во второй половине 1980-х годов и особенно в 1990-х годах осведомленность различных поколений казахстанских художников в области традиционного мировоззрения, его взглядов, идей и принципов начинает граничить с профессиональными знаниями тюркологов, соответственно, масштаб его влияние на их искусство » так пишет Р. Ергалиева об общей ситуации в республике [11, с. 7].

Если в искусстве предыдущих лет важное значение имел коллективный опыт, то в творчестве художников, начиная с 1980-х наибольшее звучание приобретает индивидуальный поиск. Особое значение отводится коллажу фактур, цветовых отношений. Живопись А. Аканаева, А. Сыдыханова приобретает качества пластики, рельефность. [13 с. 192]

Историческая ситуация, переломное время, насыщенное внутренними исканиями, оголенным переживанием, чувством зависимости от непредсказуемых роковых исторических сдвигов привело к целому ряду произведений Б. Тюлькиева и Е. Толепбая, в которых развивалась сюрреалистическая поэтика.

Для живописи периода 1980-90-х характерно обилие образных систем, а также сближение жанрового, стилевого, образно-пластического характера. Реальное соединяется с фантастическим, рациональное с поэтическим, что

обуславливает своеобразную тематическую, стилистическую многослойность.  
[12, с. 92]

## 2 ОСОБЕННОСТИ КАЗАХСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРИОДА 1970-90-Х ГОДОВ

### 2.1 Становление и формирование казахского портретного искусства 1970-90-х годов

Молодежи Казахстана были предоставлены широкие возможности для обучения в университетах и техникумах Москвы, Ленинграда и других городов страны. Продвижение национальной молодежи в университетах осуществлялось посредством ряда мероприятий, как в отношении набора специальных отделений, так и в количественном выражении в университетах. Для студентов национальных республик были сделаны специальные оговорки и облегчены условия приема.

Только в период с 1951 по 1957 годы в Алма-Ату приехали около двадцати молодых специалистов, которые получили высшее образование в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, Всесоюзный государственный институт кинематографии.

С середины 50-х годов выступала целая галактика мастеров, представляющих зрелое профессиональное искусство в лучших традициях классической русской художественной школы. Содержание здесь было национальным - отечественный жанр, типы, характер Казахстана и т. Д. Это К. Тельжанов, А. Галимбаев, Н. Нурмухаммедов, К. Шаяхметов, Г. Исмаилова, С. Романов, С. Мамбеев, М. Ренсбаев, Л. Джусупов и другие. Их понимание цвета, формы, композиции - все это соответствовало целям станковой живописи академического стиля. Став преподавателями в средних профессиональных и высших учебных заведениях Казахстана, выпускники ведущих российских

вузов были продолжателями традиций педагогической системы русской школы живописи.

Таким образом, основы художественного образования, заложенные в Казахстане в первой половине XX века первыми профессиональными художниками, определили его дальнейшее развитие. Одной из главных особенностей которой было то, что на протяжении всей истории своего существования художественное образование в Казахстане.

Художественное образование стало фактором создания общего культурного пространства на обширной территории, одним из способов преодоления разобщенности местных культур, а также осознания их ценности и места в мировой культуре.

Значение и резонанс в художественной жизни республики Первой республиканской выставки молодых художников Казахстана, состоявшейся в Алматы в 1966 году, было огромным. Это стало событием, которое превратило казахскую школу в «тихую окраину» советского искусства, покорно идущего к «светлому будущему».

Казахские художники уже накопили необходимый потенциал для выражения собственного видения мира, отдавая приоритет развитию школы.

Первые выставки молодых людей наглядно демонстрируют стремление поднять духовное содержание творчества, значимость и серьезность поиска своих индивидуальных путей в искусстве, стремление найти выразительные образы, характеризующие национальную самобытность.

Художники шестидесятых вошли в историю искусства как мятежное поколение, казалось бы, отрицая достижения прошлых лет.

«В искусстве это было время, когда сила настоящего искусства больше не могла скрываться в идеологических экранах. Лживость советского академизма стала очевидной для творческой молодежи ... Знание о существовании «другого искусства» разделило жизнь на две половины: явная жизнь, называемая «советской реальностью», и скрытая жизнь, скрытая внутри себя», - пишет Г.Сарыкулова. [18, с. 12]

В исследовании художественных процессов 1960-1970-х годов выделены проблемы роли индивидуальности художника в поиске пластического выражения национального духа и в определении основ национального стиля. Личное представление художника о мире диктовало иное современное отношение к предмету изображения. В этом смысле художники 1960-1970-х годов оказались в благоприятных условиях. Опыт, накопленный предыдущими художниками, открывшиеся ими «окна в мир великого искусства», позволил более смело перейти от чисто «литературного» задания к специфике метафоры пластического искусства, символизма линии, цвета, и форма.

С начала 1970-х художники, которых мы рассматриваем, отошли от созданной ими «формулы» стиля. Серьезной основой для этого станет дальнейшее тщательное изучение творческого опыта мастеров двадцатого века и стремление найти свой индивидуальный путь в искусстве. В 1970-х годах на Исыкском кургане близ Алма-Аты был найден сакский «Золотой воин». Был опубликован ряд публикаций о материальной культуре кочевников. [19, с. 8]

Художники также искали поддержки в фольклорных и мифологических образах людей и, обращаясь к визуальным формам, акцентировали внимание на местных, традиционных национальных особенностях жизни. [20, с. 14]

Новый этап в развитии школы живописи характеризуется открытостью для сопоставлений и освещения мирового опыта применительно к собственным специфическим условиям.

Диалог с различными авангардными движениями велся на разных уровнях в зависимости от предпочтений конкретного художника.

Желание универсально рассмотреть отдельные явления побудило мастеров этого поколения, в частности С. Айтбаева, обратиться к кубизму. Личные впечатления от события или модели, ставшие поводом для изучения формальных элементов и поисков, были переведены в полноценные самостоятельные пластические решения.

Использование синтетического цвета С. Сариевым в период серьезного интереса к П. Гогену дало совершенно новые независимые результаты в

создании картин, сочетающих сильный эмоциональный заряд с необычной утонченностью переживаний.

Приняв на работу произведения А. Матисса, Т. Тогусбаева, он пришел к символическому обобщению казахского орнамента. Значение необузданного элемента цвета, естественной органики расположения форм, причудливых ритмических рядов - все это объединило разные слои мировой цивилизации в одном пространстве мощной изобразительной метафоры.

Независимо от жанровых характеристик, в работах А. Сыдыханова звучал и емкий и многогранный подтекст. [21, с. 94]

Мифологизация современного искусства как способ самовыражения художников определенных направлений в художественной практике во второй половине 20-го века становится явлением и признаком общего творческого сознания искусства.

Живопись периода 1980-90х годов характеризуется обилием образных систем, а также сближением жанрового, стилистического, образно-пластического характера. Реальное сочетается с фантастическим, рациональное с поэтическим, что определяет своего рода тематическое, стилистическое наложение.

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. Для С. Айтбаева таким временем стал 1966 год, которым датирована его картина «Счастье». Это был год очередной республиканской художественной выставки, где вместе с ним заявили о себе М. Кисамединов, И. Исабаев, В. Рахманов, Т. Досмагамбетов и другие молодые художники. Закончив Алма-Атинское художественное училище, С. Айтбаев имел к этому времени за плечами пять лет самостоятельной работы, участвовал не только в республиканских, но и во всесоюзных выставках. Важно

подчеркнуть, что картина, «открывшая» художника широкому зрителю, явилась итогом не только его творчества.

Родился 15 февраля 1938 года в Кызыл-Орде. В 1961 году окончил Алма-Атинское художественное училище. Лауреат премии Ленинского комсомола республики. С 1961 г. участвует на республиканских, всесоюзных, международных выставках.

В 60-е годы происходит дальнейшее взаимообогащение национальных живописных школ, и не удивительно, что молодой художник из Казахстана нашел для себя много ценного и близкого в культуре других социалистических наций.

Здесь мы подошли к одной из наиболее острых проблем, стоящих перед С. Айтбаевым и многими его сверстниками. Несомненность национальных истоков их творчества отнюдь не предопределяет его герметичный характер. Но здесь сразу же встает вопрос об органичности усвоения богатств мировой культуры, о способности сделать эти богатства своими не путем внешнего заимствования приемов, что неизбежно ведет к эклектике и претенциозному лженоваторству, а путем внутреннего развития художнического мышления и воспитания в себе социально активной личности. Рассматривая многочисленные пейзажные и особенно портретные произведения С. Айтбаева начала и середины 70-х годов, в том числе и самые последние из них, показанные на групповой выставке молодых художников из Казахстана в Москве осенью 1976 года, можно заметить немало работ, стилистика которых далека от органичности. Правда, тут же необходимо добавить, что такие работы не составляют большинства. Но само их наличие говорит о естественной сложности и противоречивости процесса развития художника, пожелавшего поведать миру о том, что ему дорого и близко.

Об интенсивности исканий С. Айтбаева можно судить по ряду его групповых и одиночных портретов разных лет, где, как и в рассмотренных выше картинах, отчетливо проявилась разность подходов к решению подчас одних и тех же содержательных проблем.

Если в небольших камерных вещах, таких, как «Девушка у окна» (1968) и «Портрет сестры» (1970), различия имеют сугубо формальный характер и созданные образы, не отличаясь значительностью обобщений, во многом напоминают натурные штудии, то «Портрет писателя А. Алимжанова» (1970) — это одно из наиболее серьезных масштабных произведений художника в жанре портрета. Образ писателя всегда труден для воплощения. Помимо чисто человеческих конкретных особенностей его личности для художника важно передать и характер творческих устремлений портретируемого. Стремясь расширить арсенал средств для этой передачи, художник не ограничивается полуфигурой самого писателя, а помещает его в «самоговорящий» о профессиональной принадлежности интерьер, и даже выводит наш взгляд за его стены, показывая за окном динамичный пейзаж. «Граненость» форм, контрасты и напряжение цвета и света, льющегося из окон, создают необходимый эмоциональный настрой для восприятия этого портрета. Изображенный человек в соответствии со своей писательской сутью и замыслом художника становится средоточием окружающего его мира. С. Айтбаев умело komponует его фигуру со скрещенными, на груди руками в центре полотна. Причем, «граненость» в данном случае не выглядит навязчивым внешним приемом, взятым напрокат.

Не менее убедителен и другой портрет того же 1970 года - «Портрет отца», написанный широко и экспрессивно, где соотнесены большие красочные массы. Интересно сравнить его с другим погрудным «Портретом отца», написанным четырьмя годами позже. Перед нами все тот же человек, наделенный сильным характером и незаурядным умом. Весьма возможно, что первоисточником, при работе над этим произведением - был широко известный «Портрет А. Воллара» П. Пикассо. По-видимому, художника привлекла сама сложность трактовки образа Воллара, лицо которого словно пробивается к нам сквозь кубистические смещения объемов. Во всяком случае, С. Айтбаеву здесь, как и в первом портрете, удастся глубоко передать психологическую суть изображаемого человека. Назвать этот поиск художника до конца органичным



вряд ли возможно, но он для него явно нов и неоднозначен. Недаром он и в других работах постоянно возвращается к сложной динамике форм, к подчеркнuto «угловатому» столкновению плоскостей и объемов. В самом открытом освоении чужой манеры для казахского художника заключается, видимо, не только пафос поиска и противостояния изобразительным штампам, но и пафос преодоления власти этой манеры над собой. А о том, насколько эта власть велика, говорят многие произведения художника первой половины 70-х годов: «Собрание бригады» (1972), «Портрет чабана» (1974), «Пейзаж. Домик» (1975) и другие работы, где заимствования менее откровенны.

На упоминавшейся групповой выставке молодых художников из Казахстана в Москве в 1976 году («молодых» - тут скорее по инерции, чем по возрасту и опыту работы), где вместе с С. Айтбаевым показали свои произведения живописец Б. Та-биев, график М. Кисамединов, скульпторы Т. Досмагамбетов, Е. Мергенов и В. Рахманов, можно было наблюдать, сколь общей для всех них является проблема выработки собственного художественного языка. Каждый так или иначе испытал на себе искус чужой манеры и с разной степенью органичности продолжает преодолевать его в своем творчестве. Однако выставка подтвердила способность художников к дальнейшему развитию и созданию высокохудожественных самостоятельных произведений.

Работы С. Айтбаева последних лет 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, пейзажи. Сохраняя широкую экспрессивную манеру письма, а подчас и прежнюю «граненость» форм, С. Айтбаев уделяет больше внимания внутренней цельности полотна, тонкости и даже изощренности цветовых градаций. Весьма показателен, например, скромный непритязательный пейзаж 1975 года «Крыши». Несмотря на свой этюдный характер, это во многом образец нового типа мышления художника, который стремится увидеть большое в малом.

Перед нами не только игра разноосвещенных плоскостей стен и крыш, которые привлекли его внимание своей естественной живописностью. С. Айтбаев сумел передать в этом привычном для пейзажного жанра мотиве настроение озаренности, которое вызвал в нем солнечный свет. Заслуживает внимания и та пластическая свобода, с которой он пишет в эти годы портреты близких людей и знакомых: «Дед и внуки» (1974), «Портрет киноведа» (1975), «Портрет старика» (1976), «Отдых чабана» (1976), «Портрет сестры Корлан» (Ил. 2), «Женщина в красном» (Ил. 3). В этих произведениях нет былой скованности приемом. Кисть свободно лепит форму, подчиняясь внутреннему переживанию природы. В изысканной холодной гамме («Портрет киноведа») и в свободной игре красок орнаментальных узоров («Отдых чабана») угадывается развившийся артистизм живописца, способного решать сложные задачи выражения духовности. [25, с.5]

Шаймардан Сариев последователен в своих интересах к новым для казахского искусства формам выражения художественной мысли, активно использует технические особенности письма постимпрессионистов, фовистов, и он один из тех мастеров, чья жизнь пришлась как на времена относительной «оттепели», так и на времена брежневского застоя. В поле интересов Ш.Сариева и темы труда, что востребованы государственной машиной времени, и собственное современное ему окружение и, конечно, традиционно этническая культура. Руку мастера отличает стремление изображать не грандиозные события, даже если и обращается на темы трудовых побед. Он и в рамках соцреалистических канонов ищет обыденные, но не менее важные моменты жизни человека. [26, с.85]

Трехмерность пространства передается перспективным сокращением дальнего плана, точным отражением ракурсных сокращений, но фигуры и детали композиции предельно обобщены, их силуэты линейно подчеркнуты, вырезаны. В этой условности композиционных приемов много общего с принципами народного творчества: пересечение примитива и традиционного орнаментального понимания поля картинной плоскости. В целом полотно

приобретает символично-знаковое звучание, столь характерное народному творчеству. Здесь не нарратив, а символ новой жизни, которая столь же размеренна и спокойна в своем течении, как и прежде.

Художник не разрушает форму цветом, он ее моделирует с помощью его плотности. И неизвестно, что же больше волнует мастера: только форма изображения или сам образ? Формалистические поиски в живописи Казахстана середины двадцатого века только набирают обороты. Художник словно пробует саму систему формалистического подхода к построению своего произведения, а результат – выразительность общего строя композиции, символизирующей о прочности позиций традиционной культуры. В полотне нет пафосности, нет и той, встречаемой в его работах монументализации, напротив, налет камерности позволяет мастеру показать тему труда, как бытовую сцену, но полную при этом глубокого смысла и значения.

Выставка в честь 80-летия Шаймардана Тлемисовича Сариева (1937-1988) Государственного художественного музея им. А. Кастеева представила работы художника из своих фондов и частных коллекций.

В творчестве этого художника особое место занимает портрет. «Портрет сына Лебиза», «Портрет искусствоведа», «Тулар», «Болат», «Портрет восьмиклассника», которые отражали образы близких ему людей. (Ил. 4,5,6,7,8)

Человек на портретах Сариева, кажется, всегда остается один на один со своими мыслями и чувствами. «Портрет искусствоведа» (1987), «Портрет сына Лебиза» (1987) изображают людей так, как будто они «упали» за пределы реального времени и пытаются вернуть свою истинную сущность, свободную от мгновенных повседневных потребностей и несчастные случаи. Фон в его портретах отрицает сам себя и скорее означает порог нашего понимания реального мира, ограничивающий амплитуду рациональных усилий. В портретах фигуры реализуются в некоем мистическом огненном пространстве, что приближает их к религиозным символам в их семантическом содержании. В «Портрете искусствоведа» (1987) трагическая нота ощущается во всех

элементах художественного воплощения. Слегка склоненная голова, пассивная, почти безвольная поза человека, но в то же время мы ощущаем скрытую силу и энергию женского духа. Складки на ее рукавах, кажется, содержат следы движений рук, но в данный момент она находится во власти силы, которая нарушает ее разум и чувства, заставляет ее погрузиться в сферу внутренней психической медитации, мира и неторопливой сосредоточенной мысли. В решении художественной задачи Ш. Сариев словно осознает идею древнего философа Плотина о том, что материя - это масса и тьма, а душа - это свет, в результате чего живопись должна избегать глубины и тени, должна изображать сияющую поверхность вещей, чтобы выйти за пределы материя и достичь души. Плотин также утверждал, что необходимо изображать вещи так, как они выглядят близко, изображать их всех на переднем плане, в полном освещении местными цветами [8].

«Портрет восьмиклассника» (1987) демонстрирует стремление автора интуитивно приблизиться к пониманию некоторых универсальных эстетических концепций, составляющих категорию красоты, которая субъективно воспринимается художником. Отсутствие деталей, все, что указывало бы на временные и объектно-пространственные ориентиры на этом портрете, классифицирует его как концептуальное искусство, в котором формы и проявления объективной реальности являются лишь отражением внутреннего мира художника, реакцией его внутреннего состояния. В своих портретах Сариев ясно утверждает принципы фовизма в форме фиксации бессознательных эмоций, а также концепцию кубизма в аскетизме художественных средств, отрицание прямого отражения для создания самого концептуального искусства. Здесь, я думаю, уместно процитировать слова А. Маттиса о его картинах, что «... они действуют непосредственно с красивым синим, красивым красным, красивым желтым. Элементарные сущности, которые достигают самых глубин человеческой души». Это отправная точка фовизма: смелость вернуться к чистоте средств» [9].

Портретная деятельность Ш. Сариева все еще ждет своего глубокого научного исследования и понимания с точки зрения современных знаний, но в то же время его искусство не может рассматриваться без анализа фактора времени, в котором художник жил и работал. В заключение следует отметить, что искусство С. Сариева стало вехой в культуре Казахстана во второй половине XX века, что отразило сложный поиск национальной идентичности и духовных основ творчества, достижение которых раскрывает нам значение многих современных явлений.

А вот работа Сариева с цветом интересна. Историки искусства отмечают, что он берет каждый цвет в полную силу и в значительном контрасте, размещая, например, оранжевый и сине-зеленый на больших плоскостях. Так что возникает чувство значимости, вневременность образа. Освободив живопись от сложной цветовой и тональной проработки, художник продемонстрировал основные, фундаментальные качества изображения и темы, наиболее распространенные архетипические основы.

В картинах «Жибек», «Девушки» благодаря открытому и плотному цвету, ритму композиции, введению дополнительных элементов этнографического характера он усиливает декоративность. А в работах «Пастух» и «Рыбаки Аральского моря» есть стремление к все более звучащим эпическим интонациям, обобщениям и абстракциям. Такие приемы приобрели символический характер для казахстанского искусства.

Куратор выставки Сандугаш Мырзабекова говорит, что работа художника глубоко национальная и современная. Имя Шаймардана Сариева прозвучало в искусстве в середине 1960-х годов. Он представлял собой особое поколение повстанцев и подрывников, которые с присущей им молодостью безоговорочно осуждали «стариков» за их приверженность социалистическому реализму.

«Их целью было создание национальной живописи, сочетающей традиции и современность», - добавил куратор. - Версия национальной жизни была решена путем реконструкции образов недавнего прошлого.

Неудивительно, что картины Сариева в советские годы едва ли проходили цензурные барьеры. Он создавал композиции, в которых нет ничего, кроме человека и пространства. И жизнь казахов, казахов, степей в вечности была понята и представлена художником как некая вселенная, не зависящая от конкретных социальных, политических и тем более бытовых деталей.

Абдрашит Сыдыханов – известный художник-авангардист, яркий представитель национальной художественной школы. Его работы находятся во многих музеях за рубежом, к примеру, в Третьяковской галерее и Вашингтонском музее, и в частных коллекциях по всему миру. [6, с.58]

В творчестве А. Сыдыханова портрет являлся направлением, где художник выражал свои искренние ощущения от общения со своими близкими друзьями, соратниками по работе над кинофильмами. Участвуя во многих кинопостановках, художник наблюдал людей и написал много портретов артистов и деятелей культуры. «Портрет Н. Жантурина» 1979 года (Ил. 9) представляет собой предельно заостренный образ известного артиста. Напряженная динамика портрета, построенного на цветовых и пластических контрастах, создает ощущение трагического предчувствия. Художника привлек одухотворенный образ выдающегося мастера сцены возможностью передать через выразительный облик модели глубокие эмоциональные переживания человека посредством выявления наиболее типических черт в его характере. Как писал о Н. Жантурине Б. Кундакбаев «пристальное внимание к внутреннему миру человека, к сложным взаимоотношениям между людьми отличали лучшие сценические создания этого актера [23, с.208]. Художнику удалось сквозь призму индивидуальности выразить глубокие философские понятия о связи эпох и роли отдельной личности в претворении процесса преемственности памяти и связи поколений.

Эпичность и широта выражения человеческой индивидуальности очень характерна для А. Сыдыханова. В его портретах человек, как правило, находится во власти собственных дум, он отстранен от реальности, неконтактен. Словно рубленые формы живописной манеры художника

являются следствием поиска особой выразительности художественного языка, приближающегося к осязательности и плоскостности казахского прикладного искусства. Как пишет А. Морозов о портрете 1970-х годов «... перемещение процесса поисков идеала из сферы живого эстетического идеала в сферу сугубо этическую, в связи с чем, проблема утверждения современного героя стала мыслиться как бы безразлично к феномену пластической красоты...» [27, с.10]. Характерные признаки «сурового стиля», применяемые А. Сыдыхановым есть его стремление придать портрету монументальность и духовную мужественность. «...«Суровый стиль» вернул живописи масштабность и остроту общественного содержания «...мощный, в высшей степени гражданский пафос лучших образцов этого искусства стал базой искусства нынешнего» [27,с.13].

Токболат любил открытые просторы. В его интерьерных композициях почти всегда есть окно и за ним пейзаж - интерьер включается в безграничное пространство мира. В картине «Баллада степей» ритмические построения рисунка и цвета создают ощущение глубины. «Весенние музы» органична по композиции и эмоциональна, ее лиричность дополняется широтой охвата явлений, всю картину объединяет состояние поэтического настроения на восприятие пробуждения природы.

«Какая тишина в степи! Молчит и не молчит. Все живое. Все звучит по-своему и вместе. Какое интересное ощущение появляется, когда наблюдаешь, как высыхает вода в луже после дождя. А когда ветер дует, трава звенит. И как интересно наблюдать за муравьями» - говорил мне Токболат о своей родной степи.

Наверное, художником можно быть, лишь умея слышать, и удивляться, как сухая трава звенит, а в муравьях видеть целый мир, почти пугающий своей сложностью. Тогусбаев - созидатель по своему характеру. В современном искусстве - это редкое качество. Разрушительные энергии, охватившие сейчас подавляющее большинство общества, в искусстве начали зарождаться в начале XX века. Для искусства - это был важный этап обновления пластических

средств и самого мировоззрения, принципа взаимоотношений художника и природы.

Поиски мира, в котором отношения человека и окружающего мира полны ясной гармонии и взаимосвязи отразились в картинах «Сон» и «Кухня» 1972 года. Уголок конкретного, неглубокого пространства интерьера, ограниченный декоративной полосой с орнаментом, сопоставляется с открытым, свободно развивающимся вдаль пространством пейзажа. Все здесь пронизано ощущением радости жизни. Орнамент является здесь едва ли не главным героем картины, и ее структурообразующей основой. Это взгляд на мир в пластической системе национального орнамента. Сама организация напряженной, собранной, активно выразительной композиции, происходит по законам формирования казахского узора, в котором главное не деталь, а ритм, как воплощенное движение, крупно модульность, цветовая локальность, симметрия.

Токболат ставил перед собой повышенно сложные задачи, которые бы соответствовали размаху его души и характера, постоянно шел по пути поисков своей модели мира. Этот процесс проходил у него интуитивно, при этом, склонный к размышлениям и анализу, он тщательно выверял симметрию, диагональ, ось вращения в композиции, модули по горизонтали и вертикали, разнообразие расстояний по уровням. Говорил, что из одной точки не должно исходить несколько линий, чтоб не возникало пучков. Отсюда сопряженность, активная выразительность цветовых отношений в композиции. Ему было недостаточно писать только пейзажи. Он стремился к сложным синтетическим образам, в которых люди, природа и предметы соединяются в одно целое, объединенные размышлениями художника о смысле жизни. Потому логично его обращение к значимым историческим сюжетам. В таких картинах, как «Совет», «Беседа Ленина с Тураром Рыскуловым» (1987-1988) добиваясь точности конкретной ситуации, бытовой конкретности европейского интерьера.

При наличии элементов перспективы в картинах «Натюрморт с арбузом» (1974), «Люди гор» (1973), «Поющие горы» (1973) - живопись здесь более



декоративная, подчеркивающая органичность плоскости холста и единство композиции в ритмическом объединении. Отдельные предметы и элементы пейзажа сохраняют четкость силуэта и монолитность цветового пятна. Уплотненность композиции соответствует состоянию внутренней сосредоточенности в жизни природы и человека. Бытовой жанр получает черты песенного, былинного сказа, народного фольклора. Токболат говорил, что красивой картина может быть тогда, когда правильно найдено отношение одного к другому.

Токболат говорил, что «писать большой холст - трудно, но надо ставить перед собой трудные задачи». В таких картинах отдельные куски холста оказывались едва прописанными, кажется, что Токболату порой просто не интересно выписывать все мелочи, «Да и надо ли? Можно ощущение потерять» - говорил он, всегда оставаясь творчески свободным, и писал только то, что было ему интересно. Совершенства в своих картинах он искал в целостности ритма и колорита, и в эмоциональности состояния. Очень ценным в живописи Токболата представляется декоративная выразительность складок одежды и очертаний гор. В их основе прочитываются два начала - ритмичность, как основа узора орнамента, и законы кубистического построения формы. «Письмо» (1977) - это развернутое в пространстве холста содержание текста письма из дома. В одном пространстве живут, взаимодействуют и как огонек притягивающая взгляд тоненькая фигурка девушки, и свободно движущиеся элементы пейзажа, непринужденно перекликающиеся с окном домика, расположенного в другой плоскости, здесь же листки бумаги и буквы размером с окно.

Тогусбаев вместе со своими сверстниками, Салихитдином Айтбаевым, Шаймарданом Сариевым, Абдрашидом Сыдыхановым, составил новое поколение в казахстанской живописи. Сейчас мы называем их «золотыми шестидесятниками». Это был эмоциональный взрыв в искусстве, поражавший смелым новаторством, молодой энергией. Картины отличались широкими обобщениями, напряженными разрывами форм, идущими от накала чувств. Это

было стремление найти свое, родное, национальное видение мира не в замыкании внутри национального, а в соотношении его со всем миром, новое ощущение себя гражданином Вселенной. Художественным наследием они воспринимали не только искусство своего народа, но всего мира. У таких мастеров западноевропейского искусства, как Анри Матисс, Поль Гоген они искали выразительные средства для передачи характера Востока. Пабло Пикассо привлекал их своим острым чувством динамики.

Синтез кубизма и органичного ритмического чутья, обостренной декоративности в таких выразительных картинах Токболата, как «Композиция» (1970), «Воспоминание о прошлом» (1970), «Натюрморт с кувшином» (1979), на грани искусства Востока и Запада, возникает необычное чувство таинственности и драматической лирики. Токболат говорил: «От Пикассо, от Микеланджело, от горы, от речки художник берет ощущение. И не надо говорить, что это плохо. Хорошо все, что душа принимает. Мы всё равно на кого-то похожи».

В эмоциональной и загадочной картине «Прикосновение» (1973), выразительно само название - прикосновение солнца к ладони, на которой остался след желтого крута. И от этого чуда встрепенулась девушка, и взметнулись шторы. Но потом замечаешь страшную черную тень руки на ее груди, такие же острые черные тени на стене и шторе и красный след молнии, как кровавая рана на черном овале, закрывшем круг солнца. Хрупкость, нежность и трагизм вместе. И эти качества присутствуют в живописи - белое и черное, серебристое и красное, свет и тьма. Светлая серебристая, очень ритмичная, как музыка живопись в картине «Накануне» (1985). Нежные оттенки зеленых и голубых светло и легко играют в живописном пространстве. Но почему такое название - канун чего, и что за странное солнце, составленное из нескольких кругов и полукругов желтого, черного, синего и зеленого?

В 1980-е годы живопись Тогусбаева сильно изменилась, как будто родился другой художник. Сопоставляя разные его картины, удивляешься, что это рука одного человека, такое разнообразие в них художественных средств,

самой пластической структуры. Пересматривая свое искусство, анализируя свое развитие, как бы желая что-то изменить в прошлом, или для сравнения своего собственного роста, он стал создавать варианты своих прежних картин. Написал новый холст «Гнездо» в 1981 году, два варианта «Кухни» в 1986 и 1988 годах с названием «Уют». Изменилась эмоциональная окраска названия, и вся тональность живописи. Предметы и компоновка остались прежними, но это сходство лишь подчеркивает совершенно новый характер живописи. Художник как бы ставит перед собой старый и вечно новый вопрос, - что же такое искусство. Очертания предметов и цвет стали мерцающими и трепетными, как живая трепетная душа человеческая. Как говорил замечательный казахстанский художник Алексей Матвеевич Степанов: «Мир прозрачен. В нем все взаимосвязано, все перепутано». В самой жизни общества к концу XX века стала осознаваться более важной интуиция, нежели логика и холодный разум.

Новым свойством живописи Тогусбаева стало перерастание граней материального и обретение качеств духовности. Пространственность проявляется в наполненности самой среды, всего живописного пространства светом и цветом. В таких композициях больше связи с изменчивостью и сложной живописностью текеметов. Целая серия прекрасных картин «Рождение степи» (1982-1985), «Степное дыхание» (1985), «Песенные дни» (1987), «Стая Птиц» (1988) художник писал то, что бесконечно любил и хорошо знал. На холсте рождается что-то очень одушевленное, как живое дыхание самой степи. Эти картины достаточно большие по размеру, удивительно цельны и органичны. Орнаментальность в рисунке и цвете создают песенность общего строя, вся живопись подвижная и единая, как красиво льющаяся мелодия. Все детали, все части холста включаются в стройную единую композицию. Во всем чувствуется внутренняя свобода художника, для достижения которой не надо громко кричать и топтать ногами. Во всем разлита душевная деликатность и спокойная мудрость.

Токболат Тогусбаев написал очень много хороших картин. У него всегда были новые замыслы, поэтому в его мастерской стояло большое количество

холстов, над которыми он работал, иногда надолго отставляя холст, ожидая пока созреет в душе и родится образ, или, как он говорил, ощущение. Он стремился сохранить в картине живое чувство, как, например, в картине «Натюрморт с мольбертом» (1987), прозрачная, почти драгоценная живопись которого, хранит в себе нежность холодного свечения лунной ночи. В таких картинах, как «У омута» (1984), «Облачный вечер (Странствия)» (1985) присутствует хрупкость душевного состояния созерцания красоты, тот необычный разговор пространства, человека, дерева и арыка, который может быть только на просторе. Тема странствия очень естественна для сознанияномада. И в тоже время - это общечеловеческая тема, все мы в этом мире странники. И это особенно остро и глубоко чувствует человек в степи, оставаясь один на один с бесконечностью. В душе сильного человека это вызывает чувство величия.

Творчество Тогусбаева - это путь, стабильный в постоянстве высокого уровня работ, уверенный и спокойный, как казалось внешне, в постоянном движении вперед с неиссякаемой энергией поиска. В основе его успеха заложена сила природного чувства подлинности. Эволюция его творчества - это чистый по концепции, и выразительный по образности пример в изучении интересной проблемы связи художника со своим временем и своей страной, пример эволюции национального сознания, отраженный в изобразительном искусстве. Он органично воплотил в своих картинах самоощущение себя в пространстве, национальный дух, сам характер пластического мышленияномада. [28,с.202]

Картины Тогусбаева отражают своеобразие мироощущения человека XX века, дают возможность почувствовать аромат степи, помогают задуматься о проблемах национального и общечеловеческого, о драматических конфликтах отношения цивилизации и традиционных народных ценностей. А, самое главное, - это просто хорошая живопись.

Концепция разработки национального стиля стала центральной в творчестве Ш. Сариева. Портретная живопись Ш. Сариева обладает особым

напряженным характером, стремлением найти особый, предельно выразительный образный язык, свободный от временных реалий, полностью подчиненный высокому замыслу живописного откровения. По словам Б. Байжигитова «Живопись Ш. Сариева можно назвать уникальным и неповторимым явлением в казахском изобразительном искусстве» [29, с.15]. Его творчество несет в себе антитезу официальному искусству, ангажированному и идеологически выверенному во всех отношениях.

Работы Т. Тогусбаева часто имеют большие размеры, как бы тяготеют к монументальной, фресковой живописи, хоть и написаны маслом на холсте. «Песенные дни» - масштабное полотно (размеры 210 x 245 см) написано в 1987 и относится к зрелому периоду творчества мастера.

«Все здесь – поэзия и музыка. Все в этой картине парадоксально, все не то, чем кажется. Пространство выстроено условно, но наполнено воздухом. Краски картины насыщенные и яркие, но привычного дневного света нет.

Каждый сантиметр этого полотна вибрирует, каждый элемент динамичный и неподвижный одновременно. Все движется и пребывает вне времени. Фигуры людей, движение птиц, животных и даже реки типизированы, погружены в некое мистическое пространство – прекрасное, родное, любимое, но непостижимое. Линии круглятся, а цвета звучат. Линия полета птиц взмывает вверх, а каждая из птиц – неподвижна. С одной стороны, все пространство картины наполнено жизнью - произрастанием, цветением, полетом (высокие травы, подсолнухи, цветы, деревья, птицы, несущиеся кони – просто удивительно, сколько здесь героев). С другой стороны, все здесь – суфийское созерцание. Родная земля как райское место. Пространство безмятежности и любви. Сам ТокболатТогусбаев работал вдумчиво, не торопясь. Кто понял жизнь, тот не спешит».

В картине Б. Табиева «Полдень» (Ил. 11) бытовой сюжет, посвященный прозаичной теме, не сразу осознается, хотя художник почти документально воспроизводит и традиционный интерьер, и традиционную обстановку, характерную для жилища казахов. Приготовлен нехитрый обед: дымящийся

самовар, накрыта скатерть на полу, как и принято в кочевом жилище, фигура ребенка, полностью погруженная в тень интерьера, – все замерло в ожидании хозяина, которого ждут к обеду. Избирая столь простые сюжеты для своих произведений, художник тем самым стремится ввести нас в бытие человека, жизнь которого проходит неспешно и размеренно, каждый раз повторяясь и фактически не изменяясь, если судит по обстановке предметов интерьера, не претерпевшего существенных изменений даже в атомный век. Здесь полный состав известных в казахской среде вещей: кадушка для сбивания кумыса, уже традиционный с конца XIX века самовар, заварной чайник, скатерть на полу. [30, с.66]

Обыденная, предельно скромная одежда беременной женщины – представляет собой простую сорочку, что могли носить и далекие предки. Но бытописание художника выходит за рамки этнографической фиксации мира этих людей, Необычность ситуации придает композиционный прием, когда художник переносит акцент с переднего плана, что было бы правильно с точки зрения перспективного изображения, на второй, где свет полуденного дня буквально вырезает часть того же интерьера и своей почти ослепляющей яркостью открывает пространство степи, фигуру женщины. Внутренний мир, внутреннее пространство интерьера и внешний мир степи – все и органично и мистично в своем контрастном союзе, и что – то неуловимо ускользающее присутствует в нем. Там, где земля открыта и все видно на большом расстоянии, жилище хранит глубокие тайны в своих тенях, открытое пространство степи не означает, что человек столь же прост и открыт. шанырак, но через открытую дверь инсолировалось пространство юрты. Художник изобразил дверной проем, в который и врывается этот большой поток полуденного солнечного света, создавая полные контраста и глубины тени интерьера. Его слепящее воздействие создает пластическую игру цветовых переходов в композиции, где глубокие тени интерьера находятся в контрасте с потоком большого света.

В самом обыденном Б.Табиев стремится разглядеть нечто большее, чем просто текущий момент жизни. И действительно, это лишь одно мгновение, но почему-то кажется, что оно длится вечность. Не передний план интерьера, а открытая миру степей пространство и будущая роженица – являются композиционным центром. Художник поместил ее в центр композиции, как главное действующее лицо, нарочито прямолинейно характеризуя грубоватую простонародность всего ее облика и естественность позы. Почти скульптурная обобщенность в лепке ее форм. Скромный быт, медленно текущее время, постоянство смены дня и ночи – таким трактует нам художник этот мир. Он столь же устойчив, как и традиционная среда, даже в бурные времена двадцатого века будет существовать, пока есть ее носители, а здесь носителем и хранителем ее является женщина. Обыденность бытовой ситуации, которая кажется, длится до бесконечности. [30, с.68]

Одним из достоинств творческого наследия художника является то, что он умеет передать таинственные сплетения мира вещей человека и окружающего его пространства как стихии, вне которой номад себя не мыслит. Б.Табиев не восхваляет этот мир, он его фиксирует и поражается устойчивости ее основ. В его творчестве нет места сладкому воспеванию «места действия» своей композиции, а здесь нет и романтизации, нет и открытой критики, но есть попытка осмыслить явление. В других работах на ту же тематику присутствует налет символизма, иногда и романтические нотки звучат, при этом в наличии и приметы современности, что чаще всего открывается в деталях быта, как самоваре и другой утвари, в одежде персонажей. В произведении «Полдень» – фрагмент времени и жизни людей, трактован повествовательно, а в ней – традиционное уже для самого художника сопоставление внешне-внутреннего в мире казахского этноса. Контраст дневного света и глубокой тени интерьера передают тот сложный клубок ассоциаций, что стоят за незатейливым бытовым рассказом.

Картина Б.Табиева «Материнство» (Ил. 12) повторяет прекрасные чувства, испытываемые женщиной. Умиротворенность и покой, бесконечная безмятежность, спокойные тона, передают неповторимый колорит картины.

Советское изобразительное искусство 1970-1980-х годов демонстрирует значительный интерес к развитию портретного жанра, как возможности осмысления темы современности с позиций индивидуального сознания. Так известный советский художник Р.Ергалиева высказала свое отношение к этому жанру « ... Я считаю, что портрет – наиболее современный вид искусства ...» [31, с.204].

В живописи Казахстана отражались все сложные процессы, происходившие в советском изобразительном искусстве этого времени. В обзоре Всесоюзной выставки 1989 года отмечалось, что «Как показывает выставка, мы являемся сейчас свидетелями зрелости национальных школ республик Средней Азии. Не становления, не робких исканий, а именно зрелости уверенно и оригинально работающих мастеров, которые не требуют ни малейших скидок на «периферийность»» [32, с 47]. Говоря об искусстве середины 1980-х годов, Е. Толепбаев говорил, что как ему кажется «изобразительное искусство в целом по стране в нашей республике переживает кризис. Долгие годы застоя сказались на нем сильнее, чем на литературе и кино» [32, с. 48]. И, тем не менее, именно в этот период как следствие значительных политических перемен в стране в искусстве ощущался всеобщий подъем, желание сказать о важнейших проблемах современности, свободно выражать свою точку зрения и смело экспериментировать в творчестве.

В Казахстане такие художники как Ш. Сариев, Т. Тогусбаев, С. Айтбаев, Д. Алиев и ряд других мастеров ставили задачу возвращения портрету психологической глубины, остроты характеристики персонажей. В тоже время Х.Труспекова отмечала, что «в современной казахской живописи мы сталкиваемся с парадоксальным фактом. А именно с тем, что все новейшие, направленные практически в завтрашний день ... тенденции искусства оказываются напрямую связанными с древней духовной традицией,



традиционным мировоззрением казахов» [33, с.114]. Данная особенность нашла свою наиболее яркую персонификацию в способе цветопластической разработки самой «ткани» произведения, предельной осязательности его фактуры, обобщенности форм и насыщением картины глубоким философским эпическим звучанием.

Поэтика Ш. Сариева - это изображение предметов и людей, которые словно изнутри изображены, наполненные внутренним миром и отрешенностью. В картинах Ш. Сариева чувствуется попытка автора осознать полноту прохождения через то, что ему противостоит, например, через прозу жизни, тонкое мерцание вещей, которые сопровождают всю жизнь человека от рождения до смерти. Фактически, этот контраст между невыразимостью полноты бытия и откровением самых близких человеку вещей создает условия для привлечения Ш. Сариевские полотна до онтологических границ.

Сариев создал свою собственную форму и образы, мягкую линию рисунка и материальную пластичность тел, жёлтое свечение, присущее только ему. «Существо» Сариева - это земля, люди, дом, в котором человек живет и творит. Картина Сариева «Пастушья семья» раскрывает красоту чувств, выраженную тремя фигурами: пастух с ребенком и девочкой, объединенные желтым свечением и связанные неразрывными нитями родства. Сариев находит истину присутствия «Иного» в жизни в соответствии с естественными законами и многовековыми традициями, которые включают в себя эстетический опыт многих поколений.

Те времена, которые буквально застыли на картинах Айтбаева и Сариева, являются более гуманными, более осязаемыми из-за их неидеологической природы. Художникам удалось собрать целостность символического изображения тех элементов, которые составляют повседневную жизнь кочевой жизни казахского народа, приблизить их к признаку эстетического совершенства и привнести романтическое измерение в прозаическую сторону явлений жизни. Их романтический художественный язык поет гимн гармонии и баланса экзистенциальных сил, переводя историю человека в его

первоначальное, идеальное состояние. Действительно, живая почва, в которой наши родные корни находятся, с точки зрения жителя современного мегаполиса, далёкая, исконно суровая, Другая материя, родом из «нашей» цивилизованной жизни. Однако полотна Айтбаева и Сариева способствуют нашему возвращению в лоно природных элементов, к их среднему кресту, где мы находимся на пересечении нашего горизонтального мира с Другим, вертикального мира, который придает земным вещам полноту форм, вес и истинная ценность духовного в теле.

С. Айтбаев и Ш. Сариев, будучи наиболее яркими представителями так называемого «романтического премодерна», для которого характерен гуманистический дискурс, одними из первых начали феноменологическое развитие эстетического пространства своего Другого, принявшего художественную форму традиционного культурного Жизнь казахов. Они образовали целый корпус казахской классической школы изобразительного искусства, которая развивалась в контексте модернизации всех сторон жизни человека, формирования новой картины мира, революционных изменений в жизни казахов и огромных новых перспектив. для совместного существования людей на разных уровнях - нации, классы, культуры впоследствии, на уровне глобального сообщества.

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» [37, с. 6]. 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.

Активные поиски Е. Толепбаева в области определения позиции художника перед лицом угрозы утраты индивидуальной свободы, проявлений духовного вакуума в обществе отразились в «Портрете Ч. Айтматова», написанной в 1983 году. (Ил. 13) [38, с.8].

В целом, по мнению критики этого периода «... Монтаж в современной картине – это компоновка по законам декоративно сочетающихся фрагментов» [39, с. 28], причем декоративность в данном случае уступает место опосредованным невидимым связям, ломке традиционной логики ради возможности моментального восприятия зрителем идеи произведения.

А теперь мы бы хотели остановиться на картине «Дана» Ерболата Толепбая. (Ил. 14). Ерболат Толепбай является значимой и значимой фигурой современного искусства в Казахстане.

Картина «Дана» показывает образ девушки, которая хрупка и свежа. И это благодаря особой размытой технике живописца. Мы видим, что первое, на что мы обращаем внимание, это форма лица, на котором четко видны линии глаз, рта и носа. Автор с предельной точностью изобразил узкую удлиненную шею, чтобы показать нежность и тонкость женской натуры. Энергичные короткие удары и игра с цветом создают уникальный эффект - весь холст залит лучистым светом, который вибрирует и переливается при движении.

Работа раннего Ерболата Толепбая, который тщательно изучил великую испанскую школу живописи, в том числе таких мастеров, как Веласкес, Эль Греко, Гойя, а также выдающегося художника XX века - Сальвадора Дали, имеет большое значение. Интерес. Живописная школа Испании - это лицо Другого, и этот Другой стал своим собственным - другим. Ранняя стадия творчества Э. Толепбая наиболее интересна с точки зрения проникновения «лабораторного периода» в дискурс художника, то есть время, когда был создан почерк художника и сформировались черты его художественного стиля, которые могут быть условно называется «нереальный реализм».

Появление одной из самых ранних работ Е. Толепбая «Новый ребенок в городе» (1981) связано с детскими воспоминаниями художника о шахтерском

городе Ленгер. Это были первые тяжелые жизненные переживания. На картине много символов, как предметных, так и цветовых и колористических, с помощью которых художник хотел передать духовность семьи, которая утратила свои корни. Однозначно можно сказать, что для художника фигура Иного - это Веласкес, Эль Греко и Сальвадор Дали. Художник передал их творчество через себя, чтобы оно стало «его-другим».

1990 год - веха в творчестве Толепбая. Художник резко меняет манеру живописи, выраженную в форме и пластике. Он пишет циклы «Два», «Три». Внешне картины лаконичны по сюжету, они минимизированы по количеству персонажей, в отличие от его предыдущих многофигурных и масштабных картин. Среди картин Толепбая, изображающих общение двух людей, особое место занимают композиции, посвященные женщинам. Женщина для художника - это мир Другого, которым художник восхищается и по сей день. Художник искренне говорит об оригинальности мира матерей и апачей, подруг и дочерей в традиционной казахской культуре.

Художественный дискурс Е. Тулепбая, посвященный теме повседневной жизни, обнаруживает раскол в двух существах в мире: с одной стороны, наличие определенной человеческой индивидуальности в ее первоначальном отношении к себе и в любви к другой, а с другой, мир находится в своей инаковости, в образе иного, абсолютно другого, враждебного человеку.

Период 1980-90-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 1980-90-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, пытаюсь найти в них тончайшие нюансы настроения, обозначить психологическое состояние модели.

## 2.2 Основные художественные направления в портретной живописи Казахстана 1970-1990-х годов

Период развития казахского портрета 1970-90-х годов вошел в историю, как время накануне распада СССР, с его казалось бы, незыблемой идеологической системой. В изобразительном искусстве Казахстана происходила смена поколений, отмеченная изменением взглядов и концепций не только на проблемы художественного метода, но и на саму природу творчества. Вопросы свободы самовыражения, ответственности художника перед обществом и перед самим собой находили свое выражение в смелых экспериментах мастеров среднего и молодого поколений.

В теории советской живописи 1980-х годов направление, в котором эволюционно и органично осваивалось национально культурное наследие, трактовалось как «ассоциативное», то есть в нем проявлялось «такое отношение к корневым, сущностным аспектам культуры, которое основывается на чувственно-интуитивном методе». При этом отмечалось, что именно на «ассоциативном уровне возникают интересные, неожиданные решения: «питающий механизм» действует здесь благодаря накоплению генетической энергии, которая реализуется за счет авторской интуиции» [41, с.11]. Этот вид портретного искусства представлен работами таких мастеров как С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тогусбаев, А. Сыдыханов и некоторых других художников. Поводя итог этому периоду, в советской критике выражалась мысль, что «Живопись 1980-х годов значительно изменилась. Она распрощалась с иллюстративностью, описательностью, декламацией, направилась по пути новаторского изображения жизни времени. При этом все большую власть обретают условные приемы, обобщения, метафоры. Повествовательные элементы сложно и разносторонне сплетаются с музыкально-ассоциативной речью, натурное изображение - со многими формами иносказаний. Это

нелегкая дорога, но, очевидно, она – единственно верная. Во всяком случае, видно, что начинается совершенно новый этап истории советской живописи» [42, с. 41].

Исследование периода 1970-1990-х годов казахского изобразительного искусства позволило выделить три типа портретов, характеризующих основные тенденции, сформировавшиеся к этому времени:

К первому типу можно отнести портрет, в котором сохранялись его строгие жанровые рамки, и подход к раскрытию образа персонажа строился, в большей степени, по классической схеме. В тоже время в данном типе портрета подвергались изменению некоторые стилистические приемы, которые модернизировались авторами в определенной степени. К художникам этой категории можно отнести Г. Исмаилову, Н. Нурмухаммедова, К. Шаяхметова, К. Муллашева, Д. Алиева.

Второй тип – это портрет, в котором преобладают смелые живописные поиски и эксперименты, касающиеся композиционного и содержательного характера произведения. В подобных портретных изображениях художники были заняты в значительной степени решением формальных задач инновационного характера. В таких работах как «Портрет Ходжикова» Л. Леонтьева, «Портрет композитора С. Мухамеджанова» К. Тельжанова, «Портрет Хаджи-Мукана» Т. Тогусбаева, произведениях А. Галимбаевой и С. Мамбеева апробируются новые художественные решения и в определенной мере именно они способствуют процессу «размывания» границ жанра, что было характерно именно для этого периода советского искусства в целом. В этом отношении необходимо отметить традиционный синкретизм жанров в традиционном казахском эпическом фольклоре, где осуществляется перманентный переход от бытового содержания к волшебной, т.е. метафизической интерпретации сюжета. В этих произведениях часто использовались методы выражения сходные по своей логике и структуре с народным прикладным искусством. Особая роль цвета в этих портретах

становиться важным эмоциональным компонентом всей живописной структуры художественного образа.

Третий тип портрета представляет глубокое философское осмысление человеческой личности посредством смелой цвето-пластической трансформации структуры произведения, выявленных широких ассоциативных связей образа, продуманного отношения и использования новаторских подходов к живописному воплощению образа человека. Эта тенденция ярко прослеживается в портретных работах А. Сыдыханова, Ш. Сариева, С. Айтбаева, К. Есиркеева, А. Галимбаевой. Следует заметить, что данное деление по типам, естественно условно и взаимосвязь между стилистическим исполнением и идейным содержанием есть чрезвычайно сложное явление, обусловленное широким спектром объективных и субъективных факторов. Каждое из выделенных направлений демонстрирует утверждение авторами своих концептуальных установок, вытекающих из природы их мышления, отношений к традициям, образовательной базе и ряда других факторов.

Портретный жанр в казахском изобразительном искусстве 1980-х годов представляет собой сложившуюся художественную систему, включающую в себя различные концепции претворения личности в форме разнообразных стилистических и образных интерпретаций. При этом можно выделить общие принципы в развитии казахского портрета 1980-х годов, заключающиеся, в первую очередь, в отчетливой философской и символической направленности поисков художников. В портрет все больше проникают гротеск и экзистенциалистское ощущение трагизма мира и человеческого существования. Пластические формы, колорит и композиция портретов подчиняются конкретным, субъективным задачам авторов, выявляя наиболее важные концептуальные составляющие человеческой индивидуальности.

На арену культурной жизни 1970-1990-х годов вышло новое поколение молодых художников, привнеся в него новые целевые установки и позитивно позиционирующие себя в отношении достижений предыдущих поколений. Они значительно обогатили художественный процесс конца XX века новыми

гранями творческого мышления и манифестацией смелых революционных задач. Важно отметить, что концептуальные новации 1960-х годов не просто находили в их произведениях логическое развитие, они обретали другой качественный уровень, обусловленный рядом социально-культурных политических факторов. Подчеркнутый интеллектуализм, усложнение взаимосвязей прошлого и настоящего, широкая ассоциативность мышления и обостренная моральная ответственность перед современниками претворялись в их искусстве многоплановостью художественного дискурса, значительной метафоричностью и высокой эпикой образов. [43, с. 391]

Основной миссией поколения мастеров 1970-1990-х годов было утвердить профессиональный уровень казахских художников, обогатив само понятие профессионализма новым ракурсом, в котором самое важное место занимает сознание собственной национальной уникальности. Именно процесс возрождения духовной преемственности, свойственный всем национальным советским школам 1970-1990-х годов определил характер и природу творческих исканий мастеров старшего и молодого поколений.

Портретные произведения казахских художников, созданные в период 1970-1990-х годов, несмотря на яркую индивидуальность каждого из них, обладают характерными общими образно-стилистическими качествами, касающимися содержательной и изобразительной составляющей портретов. Эти особенности, обусловленные объективными социо-культурными процессами рассматриваемого периода, сегодня оцениваются в ракурсе их самостоятельной значимости и художественной цельности по отношению к предыдущему и последующему историческому этапу в развитии казахского изобразительного искусства XX века. [44, с. 57]

В конце XX - начале XXI вв. новое поколение художников выходит на арену изобразительного искусства в Казахстане со своими темами, сюжетами, образами, эстетическими и стилистическими пристрастиями, которые, вооружившись авангардным языком, стали завоевывать свое место в культурном пространстве.



В портретах К. Хайруллина («Автопортрет»), Т. Асылбековой («Портрет сына») (Ил.16,17) реалистический язык насыщен философским содержанием.

В некоторых случаях модернистскими методами делается попытка воплотить традиционные мотивы, что в одном случае приводит к насыщению замысла автора реальной мыслью, в другом - формализации, стилизации, а иногда и архаизации традиций. и история.

Декоративно-колористическое начало в творчестве казахских художников отличает повышенное внимание к традиционным темам, символика, контрастные цвета и выразительные интонации ритма, обретение эмоциональной насыщенности.

У. Кошкинбаев, Е. Есдаулетов, А. Айдосов, А. Оспанов, М. Бекенов, Р. Абдулов по-разному трактуют разные традиционные мотивы (символы, мифы, историю), обобщая опыт, переводя традиционные идеи с помощью новой мифологии в современность («Мадонна», «Колесо истории» Р. Абдулова).

Очевидно, что поэтизация и эстетизация прошлого, выражение чувств в отношении кочевого опыта проистекают из стремления художников отдать дань своей истории, своим предкам, увидеть национальную глубину глазами современного человека и понять их причастность к истории Великой степи.

Очевидно, что стимулом для ностальгии по жизни, неизвестной нынешнему поколению, является также попытка компенсировать то, что было потеряно, раскаяться в исторической правде и предках за десятилетия молчания.

Кочевая жизнь, пейзажи и жанровые картины приобретают живые импульсы в творчестве К. Аскарлова, К. Баймулдина; Б. Тургынбай, Дж. Болеев, Г. Кар-Касов высказываются на языке метафоры, говоря о вечности, молчании тишины и исповедании души сквозь тьму ночи. Картины З. Кожамкулова «Мой аул» и С. Алимбекова «Казахская невеста» (Ил. 18) пронизаны символическими образами.

Атмосфера свободы, интенсификация художественной жизни дала мощный толчок поискам не только в области содержания и формы, специфических и жанровых определений пластического искусства. Обновление

также повлияло на работу многих мастеров старшего и среднего поколений, которые, в дополнение к событиям в реалистических образах, обратились к авангардным формам.

Маятник футурологического прогноза живописи 1990-х, запечатленный в работах Е. Толепбая, Б. Бапишева, Г. Маданова, А. Есдаулетова, М. Бекеева и многих других художников качается от страха перед исчезновением человека, как вида, крахом природы и техногенной катастрофой до размывания человеческого начала и смыкания его с животным. В любом случае, прогноз этого времени направлен на демонстрацию деструктуризации внешнего и разлада внутреннего миров человека и природы, человека и общества. Пессимистичные прогнозы живописи подогревались еще не изжитыми внутренними страхами человека XX века.

В динамике последних десяти лет в разработке излюбленных казахской живописью векторов ностальгии и прогноза обнаруживается новая интонация. Нельзя не отметить, что в ностальгических образах все чаще наблюдается момент конъюнктуры, официального идеологического заказа. Когда-то добротный реализм превращается в салонный. [45, с. 41]

Прогноз тем временем становится более обнадеживающим, светлым и где-то даже лиричным. Слегка понемногу выходит на точки соприкосновения со сферой человеческого.

Поток ностальгических образов в настоящий момент в казахской живописи безмерен – от исторической, культурологической мотивации и даже, если можно так сформулировать, биоорганической. Возвращение к началам, потребность взглянуть в корни и истоки визуализируется в стройных рядах многочисленных исторических персонажей, конников, битв. Или в потоке абстрактных форм, где проглядываются архетипы и принципы обобщения петроглифов, средневековой тюркской скульптуры.

С позиций и заказа суверенного независимого государства в живописи идет формирование новой идеологии с помощью создания историко-художественной генеалогии великих предков нации. Нельзя не сказать, что

ностальгия, или культурная память, оказывает реальную помощь в поисках национальной идеи.

Роль живописных ностальгий для формирования национального сознания подчас сравнима с воспоминаниями о счастливом детстве, дающем человеку, а в нашем случае – нации – опору, веру в себя, некую иллюзию самодостаточности. В прогностических высказываниях кодируется забота о будущем детей, тревога и беспокойство о следующих поколениях. [46, с.76]

Данный подход, рефреном звучащий в казахской живописи, диагностирует понимание человека и его значения в преемственности и единстве поколений. Диагностирует генетически устойчивое представление о человеке, как о представителе человеческого рода или частице родовой общности.

Что вытекает из подобного положения вещей? Прошлое трактуется как жизнь рода, человеческой общины, футурологические проекты тоже прогнозируют общие картины жизни. Из искусства исчезает индивид. Со своей радостью, болью, проблемами и судьбой индивид, отдельный человек, и, скорее всего, современник, художнику не очень-то и нужен. Традиционные ценностные установки – значим тот, кто в стае – продолжают действовать в творческих критериях и практике художников. Вероятно, отсюда и неразработанность в современном казахском искусстве темы человека, разнообразия и глубины изменившегося во времени национального характера, психологических нюансов и тем более душевных состояний. [47, с.81]

Для живописи текущего периода характерно отсутствие ностальгии по советскому периоду. Поток образов, заключающих в себе настроения и темы ностальгии, практически всегда тянется к досоветскому прошлому, перепрыгивая период недавней истории. Вероятно, это связано с его еще очень живой памятью о реальности, не позволяющей перевести образ в мифологизированную плоскость. Этот период, пожалуй, до сих пор воспринимается «современным» и оттого не затребован.

Есть еще одна проблема, которую нельзя не затронуть, говоря о склонности к трактовке жизни в отмеченном ракурсе. По большому счету, в

искусстве может потеряться настоящее. Именно тот пункт, через который прошлое и будущее осуществляют свою связь, искусством игнорируется. О чем этот посыл сигнализирует? Если не о недовольстве настоящим, то все же о каком-то ненахождении себя в нем. Уход в прошлое или улет в будущее становится для казахской живописи выходом недовольности сегодняшним днем. Ситуация «прошлого, пожирающего настоящее», о которой когда-то писал французский философ Анри Бергсон, может повториться на наших широтах.

В этом также специфика нашей ментальности, мы не рождаем такие направления в живописи, как критический реализм или обличительную бытовую сатиру. Мы создаем свои мифологические версии лучшего мира, где нас уже нет или еще нет. Отсутствие деятельного желания изменить жизненную ситуацию к лучшему, возможно, следствие извечной созерцательности тюркского характера, его социальной толерантности, потребности в иносказательном тексте. [48, с.91]

Есть интересные островки в современной живописи, где ностальгия и прогноз смыкаются. Оба эти вектора свидетельствуют о потребности убежать из тревожного нестабильного настоящего в вымышленное пространство, в некие утопические царства – прекрасного мифа о прошлом или страшной сказки о будущем. [49, с.158]

Обращение к мифотворчеству на новых рубежах культуры всегда создает маргинальные поля для художественных прозрений и открытий. Приникая к автохтонным источникам, глядя на мир сквозь этническую призму, казахская живопись вновь оказывается на магистральных путях культурного самопознания человечества XX и XXI веков, времени актуализации мифологического сознания в самых разных видах творческой деятельности. [50, с.73]

Художник Камиль Муллашев, чьи работы по праву входят в список претендентов на Государственную премию в области литературы и искусства, входит в галактику выдающихся деятелей национальной культуры.

Слава пришла к нему с первых профессиональных шагов: в 1978 году он написал знаменитый триптих «Земля и время. Казахстан». И тем самым он создал романтический образ недавней эпохи, ознаменованной освоением целинных земель и выпуском человека в космос. Недаром Третьяковская галерея сразу ввела эту работу в свою коллекцию. И сегодня, несмотря на свое советское происхождение, эта картина трогает душу: истинно героическая человеческая жизнь имеет ценность независимо от времени и социальной структуры.

Важным событием в культурной жизни этого лета стала выставка работ Муллашева «Параллельные миры на жизненном пути», открытая в залах Национального музея в Астане. Здесь представлены разные периоды его творчества, но особое внимание привлекают три картины, выдвинутые Союзом художников Астаны на Государственную премию. Это два портрета великих личностей прошлого и сегодняшнего дня - «Ер аблай» и «Елбасы». (Ил. 20,21) «Портрет Первого Президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева», а также композиция «Ұлы көш» («Великая миграция»).

Художник давно интересуется историческими личностями, которые сыграли важную роль в развитии государства. Неудивительно, что он обратился к созданию портрета президента Нурсултана Назарбаева дважды - в 1997 и 2014 годах. Как и ожидалось, оба написаны в жанре фронтального портрета. Оба отдают дань уважения выдающемуся государственному деятелю нашего времени. Это их сходство, но есть и различия. Они показывают, как президент страны был замечен художником тогда и теперь, спустя почти два десятилетия.

Казахстанский компонент более активно обозначен на первом портрете: красный халат, расшитый золотом, перекинутый через строгий современный костюм, разукрашенный ковер, расстеленный у подножия гор столицы. Человек, изображенный в центре картины, принадлежит стране, которая недавно обрела независимость

Искусство с 1970-х до начала девяностых годов двадцатого века, то есть до провозглашения независимости республики, мы называем модернистским. Получив большую творческую свободу в творчестве, художники этого времени

больше не нуждались в прямых высказываниях. Герои картин этого времени лишь внешне формально присутствовали в эмпирической реальности, в сфере повседневных забот и связей. Фактически, они находились в каком-то другом мире, вне времени и пространства - в детстве, во сне, в определенной мифологической реальности - концентрируя в себе общее духовное состояние «диалога с самими собой». Живопись этого времени связана как с интеллектуализмом, так и с некоторым кризисом, произошедшим после подъема 1960-х годов. Это было в 70-х и 80-х годах двадцатого века, когда появился другой художественный язык произведения и другая стратегия восприятия, связанная с ощущением неустойчивости и ненадежности бытия. Код этого нового художественного языка иногда скрывается за литературой, посредничеством художественного мышления, за некой загадкой и желанием передать в знаковых формах принципиально разные значения, недоступные прямому взгляду.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вечная и неисчерпаемая тема портрета - человек. Как было сказано, портрет посвящается изображению определенного конкретного человека как личности. Понятно, что человек как личность формируется в конкретно-исторических социальных условиях, оттого в творчестве художника образ человека приобретает черты представителя определенного времени и общества (портрет рабочего, портрет колхозника, портрет интеллигента).

Обычно тематика портретиста определяется кругом его интересов, его воспитанием, социальным положением. Оно и понятно: художник стремится говорить о том, что ему ближе всего, в данном случае о людях, с которыми так или иначе связана его жизнь. Потому для творчества одного художника характерны портреты представителей интеллигенции, для другого — рабочих, рыбаков или крестьян.

Конкретная тема (портрет такого-то рыбака, художника, колхозника, ученого) возникает под влиянием непосредственных впечатлений от жизни. Поводом для создания портрета может быть любое проявление внешности или характера человека, заинтересовавшего художника, или же чей-либо конкретный заказ. Но стиль, изобразительный язык портрета зависят от отношения художника к данной внешности, к данному характеру. Это уже начало выражения идеи художника как основного понимания им значения человека и задачи искусства.

Преимущественное развитие в определенную эпоху того или другого направления в портрете во многом определяется требованиями времени.

Сильное документальное начало в портрете второй половины 20 века имело свои основания: художники ставили задачу запечатлеть для человечества образы лучших людей с тогда еще советской стране.

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 стереоживописи.

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 один из художников 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.

Смелая фантазия, высокая эмоциональность, а главное глубокая искренность отличают портреты таких художников как С. Айтбаев, Ш. Сариев, А. Сыдыханов, Т. Тогусбаев и многих других.

Казахский портрет 1970-80-х годов обладает особой одухотворенностью, построенной на традиционных воззрениях иерархической архитектонике мира,

слагаемой из последовательных этапов восхождения к высотам человеческого духовного совершенства.

Исследование периода 1970-90-х годов казахского изобразительного искусства позволило выделить три типа портретов, характеризующих основные тенденции, сформировавшиеся к этому времени:

К первому типу можно отнести портрет, в котором сохранялись его строгие жанровые рамки, и подход к раскрытию образа персонажа строился, в большей степени, по классической схеме. В тоже время в данном типе портрета подвергались изменению некоторые стилистические приемы, которые модернизировались авторами в определенной степени. К художникам этой категории можно отнести Г. Исмаилову, Н. Нурмухаммедова, К. Шаяхметова, К. Муллашева, Д. Алиева.

Второй тип – это портрет, в котором преобладают смелые живописные поиски и эксперименты, касающиеся композиционного и содержательного характера произведения. В подобных портретных изображениях художники были заняты в значительной степени решением формальных задач инновационного характера. В таких работах как «Портрет Ходжикова» Л. Леонтьева, «Портрет композитора С. Мухамеджанова» К. Тельжанова, «Портрет Хаджи-Мукана» Т. Тогусбаева, произведениях А. Галимбаевой и С. Мамбеева апробируются новые художественные решения и в определенной мере именно они способствуют процессу «размывания» границ жанра, что было характерно именно для этого периода советского искусства в целом. В этом отношении необходимо отметить традиционный синкретизм жанров в традиционном казахском эпическом фольклоре, где осуществляется перманентный переход от бытового содержания к волшебной, т.е. метафизической интерпретации сюжета. В этих произведениях часто использовались методы выражения сходные по своей логике и структуре с народным прикладным искусством. Особая роль цвета в этих портретах становится важным эмоциональным компонентом всей живописной структуры художественного образа.

Третий тип портрета представляет глубокое философское осмысление человеческой личности посредством смелой цвето-пластической трансформации структуры произведения, выявленных широких ассоциативных связей образа, продуманного отношения и использования новаторских подходов к живописному воплощению образа человека. Эта тенденция ярко прослеживается в портретных работах А. Сыдыханова, Ш. Сариева, С. Айтбаева, К. Есиркеева, А. Галимбаевой. Следует заметить, что данное деление по типам, естественно условно и взаимосвязь между стилистическим исполнением и идейным содержанием есть чрезвычайно сложное явление, обусловленное широким спектром объективных и субъективных факторов. Каждое из выделенных направлений демонстрирует утверждение авторами своих концептуальных установок, вытекающих из природы их мышления, отношений к традициям, образовательной базе и ряда других факторов.

Портретный жанр в казахском изобразительном искусстве 1980-х годов представляет собой сложившуюся художественную систему, включающую в себя различные концепции претворения личности в форме разнообразных стилистических и образных интерпретаций. При этом можно выделить общие принципы в развитии казахского портрета 1980-х годов, заключающиеся, в первую очередь, в отчетливой философской и символической направленности поисков художников. В портрет все больше проникают гротеск и экзистенциалистское ощущение трагизма мира и человеческого существования. Пластические формы, колорит и композиция портретов подчиняются конкретным, субъективным задачам авторов, выявляя наиболее важные концептуальные составляющие человеческой индивидуальности.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники:

#### Произведения искусства:

- Т.Тогусбаев. Песенные дни. 1987. х., м. 210х245. ГМИ РК им. А. Кастеева.
- Б. Табиев. Полдень. 1992. х., м. 85х65. ГМИ РК им. А. Кастеева.

#### Каталоги, альбомы:

- 1 Портрет в европейской живописи: альбом.- М., 2005. - 96 с.
  - 2 Портрет в русской живописи. Альбом.- М., 2006 . - 95 с.,
  - 3 Галерея мировой живописи: Альбом.- М., 2018.- 250 с.
  - 4 Современное изобразительное искусство Казахстана в 60-90-е годы. Альбом.- Алматы, 2015. - 79 с.
- Государственный музей искусств имени А. Кастеева Республики Казахстан. Альбом.– М., 2004 . – 63 с.

#### Литература:

- 1 Андроникова М.И. Об искусстве портрета.- М., 2005. - 328 с.
- 2 Стасевич В. Н. Искусство портрета. – М., 2002. - 80 с.
- 3 Ельшевская Г. В. Модель и образ: Концепция личности в русском и советском живописном портрете.- Москва, 1984. - 213 с.
- 4 Байер А. Портрет в живописи.- М., 2003. - 392 с.

- 5 Визер В. В. Живописная грамота основы портрета.- М., Литер, 2007 . - 192 с.
- 6 Әбдірашит Сыдыханов.- Алматы, 2007. - 199 б.
- 7 Галимжанова А. С. Казахская живопись второй половины XX - начала XXI века (концептуальные основания).- Алматы, 2016.– с. 114-117 Ч. 2 .– 117 с.
- 8 Салихэтдин Айтбаев.- Москва: Союз, 1978 . - 70 с.
- 9 Юсупова А.К. Т.Тогусбаев // Изобразительное искусство Казахстана. – Алматы, 2004. –172 с.
- 10 Казахстанская живопись; сост. О. Р. Никулина.- Астана, 2013. Вып. 5 .– 256 с
- 11 Ергалиева Р. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. – Алматы, 2014. – С.5 – 14
- 12 Очерки истории изобразительного искусства Казахстана // под ред. Г.А. Сарыкуловой. – Алматы, 2010. – 224 с.
- 13 Барманкулова Б. К. История искусств Казахстана: в 3-х т. - Алматы: Онер, 2011.- 254 с.
- 14 История казахского искусства: в 3-х т.- Алматы : Арда, 2009 .– 891 с.
- 15 Кишкашбаев Т.А. История казахского искусства: концепция синтеза.- Астана, 2010. - 252 с.
- 16 Труспекова Х.Х. Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана.- Алматы, 2011. - 376 с.
- 17 Суюндыкова А. Искусство портрета.- Алматы : Альманах, 2016.– 117 с
- 18 Сарыкулова Г. Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алматы, 2002. – 380 с.
- 19 Энциклопедия живописи.- Алматы, 2010.- 486 с.
- 20 Диникеев А. А. Живопись. - Астана, 2004. - 56 с
- 21 Искусство Казахстана: Ежегодник 80-90: [сборник статей, очерков, интервью]. - Алма- Ата, 1982. - 104 с.
- 22 Мастера изобразительного искусства Казахстана: сборник научных статей.- Алматы, 2009.– 198 с.

- 23 Кундакбаев Б. Путь театра. – Алма-Ата: Жазушы, 1976. – 264 с .
- 24 Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное – Алма-Ата, 1982 – 104 с.
- 25 Копбосинова Р.Т. Изобразительное искусство Казахстана, или тысячелетие традиций // Антология искусства Казахстана. – Алматы, Золотая книга, 2004 – 376 с.
- 26 Ергалиева Р. Калиолла Ахметжан // Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алматы, 2009. – С.85-95
- 27 Морозов А. Проблема портретного жанра сегодня // Советское искусствознание. - М.: Советский художник, 1975. – 486 с.
- 28 Изобразительное искусство Казахстана / под. ред. Ерзаковича Б. Г. – Алматы, 2013. – 379 с.
- 29 Творчество Ш.Сариева // Осенние чтения. Материалы научно-теоретической конференции. – А.: ГМИ им. А. Кастеева, 2007. – С.19
- 30 Б.Табиев / авт.и сост. Сабитов А. – Алматы: Комплекс, 2002. – 122 с.
- 31 Ергалиева Р. Феномен степи в живописи.– Алматы: Арда, 2008. – 118 с.
- 32 Ли К. В. Альбом живописи. – Алматы, 2004. – 272 с.
- 33 Труспекова Х.Х. Казахское актуальное искусство // Керуен. – 2008. – № 211. – С. 114-118
- 34 Труспекова Х.Х. «Азиатский маршрут» казахского актуального искусства // материалы Международной научно-практической конференции. – Алматы, 2009. – 209 с.
- 35 Батурина О. Основные тенденции и этапы развития пейзажного жанра в живописи Казахстана (1920-1980-е годы): автореферат. к. и.– Алматы, 2008 – 30 с.
- 36 С.Сариев. Творчество. – 1959. – № 2. – С.16-17
- 37 Юферова И. Возвращение художника // Огни Алатау. – 1988.- 28 апреля. – С. 6
- 38 Ергалиева Р. «Вперед в прошлое» как мэйстрим современной культурной ситуации в Казахстане // Национальная идентичность в процессе

глобализации: сб. докладов научной конференции. – Алматы, ГМИ им. А. Кастеева, 2009. – С. 5-14.

39 Ибраев Б. Проблемы развития современного народного искусства Казахстана. // Сб. материалов межреспубликанской научно-практической конференции. - А.: 1988. – 108 с.

40 Мейланд В. С. Айтбаев. - М.: Советский художник, 1978. – 71 с.

41 Ергалиева Р. ЕрболатТулепбай // Сб. Мастера изобразительно искусства Казахстана. - А.: ИЛИ им. М. Ауэзова, 2004. – 172 с.

42 Портреты С. Айтбаева // Приоритеты развития современного искусства Казахстана на современном этапе. Материалы международной научной конференции. - Алматы, 2001. - С. 171-175

43 Бабажанов А. Х. Портрет – изображение человека // Молодой ученый. - 2012. - №5. - С. 391-395.

44 Образ человека в контексте философско-этических идеалов эпохи. Об искусстве портрета в живописи Казахстана 1970-х годов // Известия Национальной Академии наук Республики Казахстан. Серия филологическая. – 2007.- №4(164). - С. 57-63

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

45 Образ человека на фоне дезинтеграции идеологической утопии. Заметки о портретной живописи Казахстана 1980-х годов // Издәніс – Поиск. – 2008. - №2 (2).- С. 41

46 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

47 Особенности развития портретной живописи Казахстана 1970-х годов // Преемственность традиций культуры и искусства в мировом пространстве. Материалы международной научно-практической конференции. – А.: Казахская национальная Академия искусств им. Т. Жургенева. – А.: ОО ДИИВА, 2008. – с. 33-37

48 Шедевры изобразительного искусства Казахстана // Вступительная статья к альбому. – А.: Берель, 2005. – 215 с.

49 Творчество казахских живописцев 1980-1990-х гг. XX века в русле мировых художественных направлений. – Алматы, 2009. – С.158-160

50 Материалы международной конференции «Юнеско и изучение феномена В201белого шелкового пути в современном мире».- Астана, 2014.- 147 с.

### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1 С. Айтбаев. Счастье. 1966, х., м. 160х160 ГМИ РК им. А. Кастеева.

2 С. Айтбаев. Портрет сестры Корлан. 1987, х., м. 100х90 ГМИ РК им. А. Кастеева.

3 С. Айтбаев. Женщина в Красном. 1987, х., м. 100х90 ГМИ РК им. А. Кастеева.

4 Ш.Сариев. Портрет сына Лебиза. 1987 х., м. 100х90. ГМИ РК им. А.Кастеева.

5 Ш.Сариев. Портрет искусствоведа. 1987 х., м. 100х90. ГМИ РК им. А.Кастеева.

6 Ш. Сариев. Турар. 1976, х., м. 100х70. ГМИ РК им. А.Кастеева.

7 Ш.Сариев. Болат. 1977, х., м. 132х227. ГМИ РК им. А. Кастеева.

8 Ш.Сариев. Портрет восьмиклассника. 1987. 120х90. ГМИ РК им. А.Кастеева.

9 А.Сыдыханов. Портрет Н. Жантурина. 1979, х., м. 150х200. ГМИ РК им. А. Кастеева.

10 Т.Тогусбаев. Песенные дни. 1987. х., м. 210х245. ГМИ РК им. А. Кастеева.

11 Б. Табиев. Полдень. 1992. х., м. 85х65. ГМИ РК им. А. Кастеева.

12 Б.Табиев. Материнство. 1990. х., м. 50х69. ГМИ РК им. А. Кастеева.

13 Е. Толепбаев. Портрет Ч. Айтматова. 1983. х., м. 179х134. ГМИ РК им. А.Кастеева.



- 14 Е. Толепбаев. Дана. 1980. х., м. 100х90. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 15 Е. Толепбаев. Новый ребенок в городе. 1981. х., м. 100х70. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 16 К. Хайруллин. Автопортрет. 1991. х., м. 100х70. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 17 Т. Асылбекова. Портрет сына. 1992. х., м. 100х70. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 18 С. Алимбекова. Казахская невеста. 1993. х., м. 96х152. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 19 К. Муллашев. Земля и время. Казахстан. 1978. х., м. 150х200.. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 20 К. Муллашев. Ер Аблай. 1997. х., м. 150х200.. ГМИ РК им. А.Кастеева.
- 21 К. Муллашев. Елбасы. Портрет Первого Президента РК Н. А. Назарбаева. 1998. х., м. 179х134. ГМИ РК им. А.Кастеева.