

**ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В КОНТЕКСТЕ  
ФИЛОСОФСКО-ЭТИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ ЭПОХИ.  
ОБ ИСКУССТВЕ ПОРТРЕТА  
В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА 1970-Х ГОДОВ**

Казахстанское изобразительное искусство 1970х годов являлось непосредственным продолжением поисков и достижений национального искусства предшествующего десятилетия. Творчество так называемых «шестидесятников», в свою очередь, было отражением важнейших и кардинальных изменений в сознании человека новейшего времени, ознаменованного преодолением пост-тоталитарного синдрома, прорывом человечества в космическое пространство, волной национально-освободительного движения во всем мире, завершившегося распадом последних остатков колониальной системы. В советской культуре этого времени шел сложный процесс формирования нового художественного мышления, основой которого стало обращение художников различных республик и наций к исконному духов-

ному наследию своих народов. В живописи Казахстана 1960-х годов появилась целая плеяда молодых художников, охваченных порывом созидания нового искусства, живого и яркого, воплощавшего в себе огромный опыт искусства Востока и Запада. Как писала о художниках этого десятилетия К. Ли: «... их объединяло главное – стремление создать собственную, казахскую школу изобразительного искусства, выработать свойственные только ей язык, стиль, метод, ввести ее в систему общечеловеческих культурных ценностей»[1].

Если обратиться к истории советского искусства и попытаться более ясно понять генезис новаций второй половины XX века в изобразительном искусстве Казахстана, то следует отметить, что поиски нового стиля стали обнару-

живаться в работах советских художников, еще начиная примерно с середины 1950-х годов. Именно в конце 1950-х годов среди критиков прошла известная дискуссия о понятии «современного стиля» в живописи, который понимался именно в его монументальном варианте с такими критериями формы, как «лаконизм», «условность» и «экспрессия». В картинах этого периода заметно стремление художников к «монументализации» и «широкому обобщению». В частности в изобразительном искусстве проявлялось «... Желание выйти за пределы выставочных стендов» [2] и создавать произведения для украшения интерьеров.

С конца 1960х годов актуализируется сама проблема портретного жанра и заметно растет его престиж. Портрету в Советском Союзе стали посвящаться особые выставки. Так в 1971 году в Ленинграде состоялась большая выставка «Наш современник», в Москве в 1977 году было открыто две значительные экспозиции «Автопортрет в русском и советском искусстве» и «Советский портрет». В Государственном музее искусств Казахской ССР в 1973 году состоялась выставка казахстанского портрета, явившаяся знаковым событием в плане утверждения значительности этого жанра в контексте развития национальной школы изобразительного искусства.

В портретном искусстве 1970х годов происходило обогащение композиционного мышления портретистов [3] активно разрабатывалась среда вокруг портретируемого и особое внимание стало уделяться изображению интерьера в портрете. В искусствоведческой литературе отмечалось влияние «сурового стиля» 1950-60-х годов на портретную живопись 1970-х, что было следствием желания отразить величие времени. В портретах происходил возврат к станковости, увлечению камерной формой, и в целом интимизации содержательной проблематики в живописи.

К началу 1970-х годов «размышляющий» герой стал преобладающим сюжетом советского портрета. Так на Всесоюзной выставке портрета в Вильнюсе в 1975 году лучшими из представленных портретов мастеров старшего и среднего поколений, включая все республиканские художественные школы были признаны те, что показывали лица людей, погруженных в размышления [4]. Отсутствие в большинстве портретов элементов действия обозначало, с одной стороны, тенденцию к подчеркнутой статуарности

модели, типичной для монументального искусства, а с другой усиление собственно портретной композиционной системы, включающей статическую фокусировку на объект-субъект.

Традиционная система жанров в советском искусстве на данном этапе претерпевала значительное переосмысление с акцентом на главенствующее положение смыслового начала произведения, его направленности на решение серьезных философско-этических проблем. Портрет, историческая картина, пейзаж или натюрморт значительно обогащаются внутренним содержанием, глубиной и многозначным символическим осмыслением того или иного явления. Границы каждого из жанров, таким образом, неизмеримо расширяются, давая возможность выразить идею автора в новых понятийных ракурсах. По мнению критиков тех лет, изображение человека – это вместе с тем и картина. Таким образом, происходила явная персонализация жанров, которая выражалась в подчеркивании взгляда на реальность сквозь призму личности. Причем сам человек обращал свой взгляд на окружающее в стремлении найти гармоническое единство идеалов и эстетических принципов прошлого и настоящего. В этот период активно обсуждается вопрос о необходимости исследования темы «поэтики, стилистики и семантики портрета», с целью осознания какой творческой диалектики содержится в данном жанре.

Говоря о портретном искусстве, в качестве характеристики этого жанра на данном этапе важно отметить эволюцию разработки интерьера и вообще пространства в портрете. Художники портретисты 1970х годов строят пространство по логике выявления наиболее значимого и существенного, что они хотят поведать о человеке. Интерьер в произведениях становится все более продуманным во всех своих деталях, в плане построения своеобразной сценической площадки портретируемого. Интерьер решает задачу расширения спектра «сообщения» о человеке, его прямых и опосредованных связях с миром его окружающим. Обогащение трактовки персонажа путем выявления широкого спектра индивидуальных психологических черт человека осуществлялось в значительной степени при помощи переосмысления роли интерьера в портрете. Предметы интерьера как правило статичны и человек, попадающий в эту среду непод-

вижных тел, невольно соотносит свое ощущение подвижности временного пространства как процесса созидания самой его геометрии и перспективы. В «Портрете А. Алимжанова» С. Айтбаева интерьер и пейзаж за окном несут основную смысловую нагрузку в плане «сообщения» о герое, а точнее, о его мировоззренческих принципах, внутренней духовной собранности. Если в портретах А. Кастеева интерьер дополнял и рассказывал о человеке, то в портретном искусстве Казахстана 1970х годов он играет роль сцены, декорации которой призваны в своей общей архитектонике, быть тождественны характеру человека, его мыслям и ощущениям, что не может быть достигнуто без наделения этих пространственных объектов символическим содержанием.

Протяженность исторического времени, его поступательное движение может быть запечатлено лишь в объектах статических, обозначающих определенные этапы смены эпох, неподвластных мгновенным импульсам момента. Тень и свет, предмет на столе, луч солнца на стене все это суть обозначения преходящего, как и сама человеческая жизнь. Стена, окно – как ипостаси ограничивающие пространство, место обитания человека, его мир, поле его эмоциональных реакций. Пространство портрета также становится многоплановым. Четкое обозначение уровней и границ того, что удалено или приближено к нам позволяет показать человека то максимально приближенным к зрителю, то наоборот, поместить его в лабиринте предметных конструкций. Композиционное мышление портретистов 1970х усложнялось за счет значительного насыщения всего поля картины цвето-пластическими элементами, образующими сложную взаимосвязанную структуру. Пространство за спиной героя обретает особый символический подтекст, оно одновременно дает информацию о человеке и в то же время направление смысловых векторов находит свое продолжение за пределами композиции.

Казахстанская портретная живопись являла собой в 1970-е годы наглядный пример того, как в системе советского изобразительного искусства развивались локальные художественные национальные школы. В рамках портретного жанра художники смело осваивали все его возможности, идя по пути постепенного усложнения образного языка. Портретное искусство Казахстана 1970х годов отличается большим разно-

образием стиливых и художественных решений, обусловленных совмещением различных тенденций в изобразительном искусстве тех лет. Уникальность исторической ситуации в республике была обусловлена ее многонациональностью и значительным влиянием традиционного мышления.

Говоря о портрете 1970х годов, важным представляется обращение к философским концепциям середины XX века, затрагивающим вопросы существования личности. Одним из наиболее популярных и влиятельных среди них является экзистенциализм. Задачей этого направления европейской философии было заниматься вопросами сугубо индивидуально-человеческого бытия. По мнению экзистенциалистов, человек обречен жить в этом мире, где его существование окружено таинственными знаками и символами. Вопросы, решаемые философами это в чем смысл и цель его жизни? Каково место человека в мире? Экзистенциалисты исходят из единичного человеческого существования, которое характеризуется комплексом отрицательных эмоций – озабоченность, страх, сознание приближающегося конца своего бытия. Человек не может смотреть на мир иначе, чем сквозь призму своего бытия, разума, чувств, воли и вместе с тем вопрошая о бытие как таковом. Это обращение к сугубо индивидуальному в человеке нашло свое отражение и в художественных поисках, в частности в портретном искусстве. В этом смысле портрет обретает новый уровень своей смысловой и содержательной задачи. Он становится своеобразной лабораторией исследования человеческой сущности перед лицом все возрастающего конформизма и техницизма в обществе. Портрет постепенно утрачивает свою функцию документальной регистрации облика конкретного человека, в пользу углубленного философского постижения именно его экзистенции. В пост-тоталитарный период человеку возвращалось его человеческое измерение, его самоценность, возможность самовыражения и сохранение свободы собственного самовыражения ставились во главу угла философами и художниками. В казахстанском портретном искусстве также отчетливо выявляется тенденция углубленной персонификации личности, стремление обратиться к изучению внутреннего мира человека, его реагирования на окружающий контекст социально-нравственных отношений в обществе.

В 1970-е годы на первый план выходит такой вид портретной живописи, в котором её герой является носителем самого себя и ничего более. Он не позирует и не действует, а просто существует как личность или присутствует как персонаж. Его предпочитают теперь изображать со всей предметной обстоятельностью и при этом непременно в сопровождении атрибутов и в окружении интерьерной или иной среды. Персонаж такого портрета это «образ сложно-сочиненный, многоплановый, в котором и человек и антураж едва ли в равной мере служат своего рода наглядно-предметной метафорой внутреннего смысла – идеи артистизма, духовности...»[5]. Данный тип портрета стал утверждаться и в Казахстане в русле поисков синтеза внутреннего и внешнего, проявляющегося в методе интерпретации всех композиционно - пластических элементов картины.

Среди художников, в чьем творчестве черты нового национального искусства выявляются необыкновенно наглядно и убедительно можно назвать С. Айтбаева (1938-1994), творчество которого обладает значительной цельностью, глубиной и многогранностью. Стилистические принципы художника были наглядно задекларированы в известной картине «Счастье» (1966) впервые появившейся на республиканской художественной выставке. По мнению искусствоведа В. Мейланда «художник нашел довольно точную и конкретную формулу направления, которому коренным образом были чужды инсценировочная сюжетность и мелочная натуралистическая детализация»[6]. В своих творческих исканиях С. Айтбаев пытался найти визуальную аналогию национального восприятия мира в форме синтеза выразительности восточной миниатюры и живописи Раннего Возрождения. Подчеркнутая стилизация и обобщенность ранних произведений художника несли в себе идею искреннего ощущения, незамутненного взгляда на соотношение обыденного и возвышенного. В портретном искусстве Центральной Азии, советский искусствовед А. Морозов отмечал отсутствие традиции «...индивидуализированного восприятия человека, которое рождает искусство портрета...», в тоже время, говоря о современном состоянии портрета, он выделял творчество С. Айтбаева, как художника, определяющего облик этого жанра в Казахстане в период 1970-80 годов [7]. В ран-

них портретах С. Айтбаева преобладает статичность, погруженность героя в мир своих мыслей и переживаний. Портреты С. Айтбаева, написанные, как правило, не по заказу словно открывают зрителю дверь во внутренний мир художника, вводят его в круг его друзей, родных и знакомых. Исходя из этого, художник был свободен в выборе метода и стиля собственного художественного высказывания. Период «Оттепели» 1960-х постепенно трансформировался в так называемый «застой» 1970-80-х, когда конформизм становился все более агрессивным явлением в обществе. Перед художниками 1970-х годов стояла архиважная задача понять насколько традиции и современность проникают друг в друга, каково их обоюдное влияние и каковы пути преодоления идейных и нравственных противоречий внутри многостилевого разнообразия современного искусства.

В «Портрете архитектора Т. Сулейменова» (1973). С. Айтбаев предлагает «острую» и предельно выразительную обрисовку характера своего героя, его психологического состояния, причем основную «нагрузку» берут на себя силуэт фигуры архитектора и «интерьер» портрета. Здесь все в динамике, мир будто теряет свою упорядоченность и цельность. Перспективное пространство обретает новые координаты, позволяющие проникать сквозь временные границы. Но в то же время внешняя хаотичность построения портрета основана на внутренних закономерностях и концептуальной продуманности, что можно доказать организацией холста, предлагающей ясную логическую систему, открывающую смысл и идею произведения. Поза сидящего архитектора свободна и непринужденна, как и его одежда. Он показан в момент беседы или спора, темой которого является проблема связи прошлого и настоящего, которая выражена во фрагментах исторических реалий, размещенных вокруг фигуры героя. Перед нами личность явно незаурядная и представляющая характерный тип казахстанского интеллигента 1970-х годов, пытающегося найти в истории своего народа те духовные основы, которые должны стать живой душой каждого человека и особенно художника. Пространство в портрете трактуется как пластически содержательная структура, обозначающая контекст, характеризующий персонаж и несущая основное смысловое содержание. Если в

портрете А. Алимжанова (1970) художник создает монументальный образ человека, погруженного в свои мысли, то в портрете Т. Сулейменова мы видим персонаж в момент действия, обращающегося к невидимому собеседнику. Таким образом, С. Айтбаев предлагает как бы две ситуации, два состояния, характерные для мыслящего человека-современника, это сосредоточенность и стремление к действию, вероятно характерные и для самого художника. Портреты С. Айтбаева и А. Сыдыханова середины 1970-х годов можно объединить по характеру художественной трактовки, максимально энергичной и выразительной, тяготеющей к созданию «большой формы», монументальной и эпичной философской концепции пограничного состояния индивидуальности и ее отношения к миру. Героями портретов становятся представители творческой интеллигенции, которые ассоциировали себя с поисками и возрождением национальной культурной традиции, которая включала бы в себя духовную энергию прошлого как основу современного развития страны.

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 кино постановках художник наблюдал людей и написал много портретов артистов и деятелей культуры. «Портрет Н. Жантурина» 1979 года представляет собой предельно заостренный образ известного артиста. Напряженная динамика портрета, построенного на цветовых и пластических контрастах, создает ощущение трагического предчувствия. 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 живо эстетического идеала в сферу сугубо этической, в связи с чем, проблема утверждения современного героя стала мыслиться как бы без-

различно к феномену пластической красоты...»[8]. 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 (искусства 1980-х – А.Д.)»[9].

Характерная версия исторического портрета разрабатывалась Т. Тогузбаевым (1940-1996) в разрезе национально мировосприятия. Он принадлежит к типу художников, почвенно-нерасторжимых с идеей самоидентификации нации, создание особой живописной системы, построенной на принципах традиционного народного искусства. Работы Т. Тогузбаева впервые привлекли к себе внимание на республиканской выставке 1967 года своей внутренней органической связью своей поэтики с духом традиционной национальной культуры. В произведениях Токболата Тогузбаева ярко выражается внутреннее единство традиционного национального восприятия и мышления. Почвенная связь с народным искусством, его мажорная и величественная поэзия образов может быть воспринята как проявление вечного жизнеутверждающего принципа природы. Музыкальные ритмы казахских орнаментов служат основным камертоном в его картинах, наделяя всю композиционно-образную структуру характерными декоративными качествами, традиционного искусства. Человек в произведениях Т. Тогузбаева существует вне явного диалога, он почти всегда погружен в самосозерцание в котором растворяется его внешняя оболочка, переходя в гармоническое созвучие орнаментального ансамбля. Язык художника – это слог древнего эпоса, воплощенного метафорическими понятиями универсальных понятий: старость, молодость, мужчина и женщина, Земля и природа. В 1971 году художник пишет портрет Хаджи-Мукана (1971) в котором он пытается выразить собственное представление идеального образа, изначально обладающего сугубо положительными качествами. И естественно, что такой фигурой мог стать полумифологический персонаж национальной истории Хаджи-Мукан, борец, то есть человек обладающий мужеством и силой сказочного героя. Упрощенная схема портрета сохра-

няет лишь общие, наиболее выразительные элементы, подчеркивающие авторское тяготение к созданию монументального и мужественно сурового образа. Использование широких локальных пятен, организуют пространство, планы в котором так же широки и обобщены, как и вся композиционно-образная система. Близок этой работе портрет Махамбета Утемисова (1973) – акына, борца за свободу простого народа, который был одним из идеологов народно-освободительного движения 1836-1838 годов против феодального гнета и российской колониальной политики. Сидящая фигура народного героя полна энергии и решительности. Отсутствие полутонов в описании характера персонажа можно объяснить той же мифологизированно-символической трактовкой человека, как носителя высших духовных качеств, народного идеала. В то же время по сравнению с портретом Хаджи-Мукана (1971) образ Утемисова значительно более персонафицирован и артикулирован. А. Алимжанов писал «... За стихи, будоражащие сердце, за слова, воспламеняющие дух, поэтов древности читали выше королей. Слово «Махамбет» – имя поэта – по сей день не сходит с уст казахского народа. Его знают все наши дети, которые навряд ли назовут вам имя какого-либо из ханов и султанов, правивших на моей земле в течении тысячелетий...»[10]. Как утверждал представитель философской теории структурализма Д. Лакан «...личность состоит из трех слоев: реального, воображаемого и символического...»[11]. В портрете Махамбета именно символическое выходит на первый план, подчиняя реальный факт и его воображаемый образ некоей высшей цели, создать образ, ассоциирующийся с мифологическими сказочными сказаниями народа, восхищением перед силой и мужеством героев сказок и легенд. Поза и движение фигуры борца усложнены, в самой работе преобладает поэтическая взволнованность и романтическая настроенность героя. Декоративное начало и доминирование законов прикладного творчества здесь очевидно. В двух этих портретах полностью отсутствует элемент повествовательности, заменяемый нашим априорным знанием о персонаже. Автор намеренно строит символическую схему, основанную на большой форме, как адекватной большой и значимой идеи. Создание портретов исторических деятелей требовало разработки особой иконографической структуры, которая, с одной

стороны отвечала бы задаче документальной и достоверной передачи облика персонажа, с другой стороны портрет должен быть создан в форме, адекватной времени его появления, то есть он должен апеллировать как минимум к современникам. Данная задача разрешалась рядом казахстанских художников посредством мифологизации героев, возведением их в некий ранг символических образов, воплощающих высокие личностные качества, таким образом авторы данных портретов интуитивно достигали цели создания полнокровного и в то же время обобщенно-символического, легендарного образа исторического деятеля. В подтверждении этой теории можно привести слова К. Юнга «В мифе, по сравнению с наукой, больше индивидуального; миф выражает жизнь точнее, чем наука». Эта проблема станет активно решаться в конце XX века в творчестве казахстанских художников, таких как М. Калимов, А. Дузельханов и других.

В 1970-х годах происходило сближение пластического и концептуального мышления во всех видах художественного творчества. Речь шла об абсолютно новаторском прорыве материала и выхода образа в выставочное пространство с завоеванием его как среды для «вещного» бытия искусства[13]. В целом портретное искусство преследует цель выявления так называемого «основного характера», определения выдвинутого Тэнном, и обозначающего главенствующий тип человека, который появляется в конкретном обществе и затем воспроизводится в искусстве. На содержание антропологически трактованного характера, по Тэнну, оказывают воздействие три фактора, – раса, т.е. наследственные свойства, среда и момент (историческая эпоха). Именно в 1970-е годы повысилась роль таких жанров как портрет, пейзаж, натюрморт. До этого времени в иерархии жанров они занимали едва ли самое последнее место. В них художник имеет дело, прежде всего и исключительно с натурой. Существовало мнение, что «... В этих жанрах в первую очередь происходит необходимая лабораторная работа, которая определяет поступательное движение изобразительного искусства, как вида духовной деятельности человека...»[14].

В целом для портретов конца 1960-х начала 1970-х характерно появление и расширение символического содержания, которое выражается в композиционных приемах и наделении предмет-

ного антуража дополнительным латентным смыслом, используемых многими художниками. Это обусловлено стремлением к самоидентификации и кризисом как результатом коллизии школы позднего передвижничества и традиционной локальной художественной системой, базой которой было традиционное искусство кочевников. Это неизбежное столкновение европейского «импортированного» и «локального символического» направлений пришлось на период конца 1960-х годов и совпало с политической «оттепелью» в СССР. Важной задачей стало умение быстро и гармонично ассимилировать то, что стало уже укоренившимся навыком, в виде классической художественной школы и новаций западного образца.

В заключении надо отметить, что одной из типических тенденций конца 1960-х начала 1970-х годов является обращение к народным, национальным истокам искусства, в процессе которого язык живописи становится откровенно «метафорическим». Субъективное восприятие в искусстве становится доминирующим, определяющим как художественную манеру выражения замысла, так и развитие новых взглядов на саму концепцию творчества, которая нашла свое последнее развитие в искусстве 1990-х годов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Неизведанный путь. Альбом живописи. Под ред. К. Ли. Алматы: ИД Казахстана, 2004. С. 11.
2. Суздаев П. История советской живописи. М.: Советский художник, 1973. С.42.
3. Морозов А. И. Художник и мир личности. М.: Советский художник, 1981. С.7.
4. Ягодковская А. Типология образа героя наших дней в советском искусстве 1960-70-х годов // Сб. Советское искусствознание. М.: Советский художник, 1978. №2. С.13.
5. Полевой В. М. 20-й век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Советский художник. 1989. С. 402.
6. Мейланд В. Салихитдин Айтбаев. М.: Советский художник, 1978. С.4.
7. Морозов А. И. Указ. соч. С.153.
8. Сб. докл.: Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). М.: Советский художник. 1973. С. 10.
9. Сб. докл.: Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). М.: Советский художник. 1973. С. 13-17.
10. Алимжанов А. Ответственность художника // Сб. В разные годы. Алма-Ата: Жалын, 1980. С. 275.
11. Буржуазная философия 20 века М.: Политическая литература, 1974. С.154.
12. Юнг К. Дух жизни. М.: Практика, 1996. С. 9
13. Плетнева Г. О структуре поэтического образа в современной советской картине // Искусство. 1969. №7. С. 16.
14. Афанасьев В. За идейно-художественную качественность творчества // Искусство. 1974. №4. С. 3.