

Диляра Шаринова

кандидат искусствоведения,
зав. отделом изобразительного искусства
Института литературы и искусства
им. М. О. Ауэзова



О ДОБЛЕСТЯХ, О ПОДВИГАХ, О СЛАВЕ

Современная скульптура Казахстана – тема животрепещущая и важная для общественности. Многие последние памятники вызывают недоумение, подчас чувство неловкости. Поэтому сегодня важно расставить акценты, определить координаты для понимания искривленного пространства актуальной пластики.

Заметки, написанные в связи с 60-летием ведущего скульптора нашей страны Нурлана Далбай, рассчитаны не только на осмысление творчества юбиляра, но затрагивают общие проблемы, помогая выстроить планку для молодых художников.

Тонкий пластический дар, целеустремленность, работоспособность, подкрепленные золотым запасом мастерства, позволили скульптору за тридцать лет творческой деятельности создать более двадцати крупных памятников в разных городах Казахстана, а также за рубежом.

Тематика его станковых и монументальных работ, как у мастеров древности, канонична, она охватывает идеальные идеи и фигуры, в которых концентрируются национальные устремления, черты, характер – мать, мудрец, конный воин.

Каноны и архетипы, академическая оснащенность не мешают ему быть человеком современно мыслящим, с разносторонними интересами (Н. Далбай – чемпион Казахстана по велоспорту среди ветеранов серии «Masters») и серьезным отношением к злободневным событиям политики и культуры.

Из интервью 1998 г.

Д. Ш.: Как вы избрали свой путь?

Н. Д.: В детстве я мечтал быть конструктором игрушек. Игрушек, которые нужны мне были для игр в трамплин, пиратский корабль или воздушный бой, не было. Все, что требовалось для осуществления выдуманного мною мира, я лепил из пластилина. Также часами рисовал какие-то сюжеты и «проживал» все события. Мой дядя Есим Едгебаев, скульптор, как-то подарил мне кусок скульптурного пластилина. Долгие годы он оставался моим любимым предметом. Дядя после возвращения из Москвы не смог вписаться в игры нашего Союза художников и, естественно, лишенный заказов, часто сидел на хлебе и воде. Такая будущность моих родителей, людей точных профессий, пугала. Но никто никогда не



вмешивался в мой выбор. То, что я делаю сейчас, это тоже своего рода игра, в которой я моделирую какие-то интересные мне вещи.

К теме материнства скульптор обратился в 1989 году, еще будучи студентом факультета скульптуры Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Репина (ныне Санкт-Петербургская Академия художеств). Его дипломная работа сыскала успех и одобрение его учителя, выдающегося мастера Михаила Константиновича Аникушина. Фигуры сидящей, погруженной в раздумье женщины и ребенка, удобно устроившегося у ее ног, были выполнены в шамоте и решались в абстрактной, экспрессивной манере. Позже переведенная в бронзу, скульптура сохранила эту внутреннюю взволнованность. Уже здесь определились некоторые ориентиры творчества художника – поклонение Микеланджело и любовь к готической скульптуре. На первый взгляд, тенденции диаметрально противоположные. В действительности, чувство безукоризненной формы, вызываемое скульптурами Микеланджело, никак не противоречит их глобальной страстности, бешеному напору почти мистического напряжения. То же мы наблюдаем в средневековой скульптуре: сочетание реалистической трактовки лиц, точное попадание в характеристику персонажа и вместе с тем нервная одухотворенность, спиритизм от кончика ногтей до излома фигуры и складок одеяния.

Основательное знакомство с немецкой готикой Нурлан Далбай свел позже, во время стажировки в Высшей школе изящных искусств в Дрездене. Единственный из иностранцев, он был удостоен чести участвовать во всегерманском скульптурном конкурсе «Ernst-Rietschel-Kunstprieis» в Пулснитце, а также в юбилейной выставке лауреатов этого конкурса.

Образ матери продолжил волновать скульптора и после возвращения в Алматы в начале 1990-х. Примером может служить работа «Мать и дитя» 1992 года. Имеется два варианта скульптуры: обнаженная модель и мать в одеянии. Оба варианта несут в себе эмоциональную изломанность, нервную грацию позы. В «одетой» мадонне чувство защищенности возрастает, в ней появляется тема драпировок и новый жест руки, поддерживающий ткань. Руки изысканно сцеплены в единый овал, в котором младенец пребывает как в яйце, в вечном единстве с материнским телом. Для скульптора важно всегда «замкнуть» движение двух персонажей друг на друге, показать их нерасторжимость. Поза, движение рук, направление взгляда, упругость противонаправленных линий, – все работает на достижение этого эффекта. Наклон сидящей матери в ранней работе, то, как нежно и крепко она удерживает ребенка за плечи, создают своего рода крону, сень над ним, магический круг, в котором он чувствует себя в безопасности.

В работе «Дамели» (1993) распластанная на плоскости обобщенная фигура матери служит удобным «постаментом» или даже «троном» для крошечного комочка жизни. Соотношение этих полуабстрактных форм выверено, и древняя архаическая символика плодоносящей земли получает современное изысканное воплощение.

Скульптура «Ана-Жер ана», входящая в ансамбль Монумента Независимости в Алматы (1998), как пластический символ материнства, выполнена с глубоким пониманием незыблемых законов классики. Однако она отличается от больших композиций трепетной чуткостью художника по отношению к своей модели. Эта одна из первых монументальных работ скульптора, в которой уже просле-

живается свойственное ему умение соединить масштаб, виртуозную технику с психологическим портретом.

Из интервью 1998 г.

Д. Ш.: У вас есть свой «фирменный» стиль, «бренд». В первую очередь, великолепное владение классическим методом, формальное совершенство работ. Не сковывает ли вас академическая выучка?

Н. Д.: Академия в ходе истории привносит в любое провинциальное искусство высокие стандарты. Затем, после бурного расцвета, возникают клише, застой и необходимость новых форм. Скульптура в нашей стране в плане профессионализма по-прежнему остается девственной территорией, целиной. В советское время был продвинутый центр и где-то на обочине мастерства – монументальные работы братских республик. Тогда придумали оправдание: особый национальный колорит, дух и пр. Для скульптуры – дичь полная. Получается, что национальное видение – это когда вместо лошади лепишь осла. Однако то, что раньше служило слабым оправданием профессиональной беспомощности, сегодня возносится как самобытное, обязательное, правильное и т. п. Такой навязчивый провинциализм. Если мы отходим от него огромными шагами в экономической жизни, почему же в искусстве мы должны сидеть в этой дыре? В такой ситуации я принципиально ориентируюсь на высокие классические ориентиры.

В столичном монументе «Казак елі» (2009) скульптор делал упор на телесное высказывание, чтобы в произведении с четкой общественной программой демонстрации идеального казахского мира раскрыть живую эмоцию. Все фигуры тесно связаны жестами и взглядами между собой. Композиция «Жер-Ана» поэтому отходит от механического ассамбляжа правильных героев. Подобно балетной мизансцене, она выглядит живым организмом, где каждый жест осмыслен внутренне, где языком тела, как в балете, передано то, что в литературе проскальзывает между строк. Изображая телесное, скульптор изображает переживание.

Особенно это заметно в фигуре Матери. Ничего не формулируется, не проносится. Здесь не важен рассказ, идейная программа, а существенно то, что любое движение воздействует на первичные человеческие рефлексy, отвечающие за абстрактные категории уверенности, добра, радости, любви. Изысканная притягательная скульптура женщины держит, пользуясь кинематографическим словарем, внутренний план, поэтому в ней есть та недосказанность и тайна, которая больше всего пленяет в живом ансамбле.

Памятник Дине Нурпеисовой (1999) в Атырау предстает как вынесенная на большую площадь драгоценная музейная вещь, в которой обыграны текучие линии, музыкальность движений. Но больше всего тревожит нежный жест – Дина держит свою домбру как ребенка, их общение подобно безмолвному и сосредоточенному собеседованию Мадонны с божественным младенцем.

Еще один важный мотив в творчестве скульптора – изображение воинов. Скульптуры всадников, коней Н. Далбай лепит всегда как в первый раз, – все время открываются новые вариации этой темы, неожиданные пластические и образные решения. В целом конь для него – это очень яркая метафора воли, сжатая формула потребности каждого из нас в свободном движении, просторе, летучем прыжке, освобождающем от ненужных экзистенциальных и обще-

ственных пут. Сам образ коня обладает редкой пластичностью, способностью аккумулировать телесную энергетику. Эти качества скульптор может обыграть и развить.

Частое обращение к теме всадников, кочевничества в конце прошлого века связано с рефлексией собственного пути, размышлением об идентичности, культурной и национальной. В них чувствуется абсолютное единство природного и человеческого, своего рода духовный кентавризм, который выливается в стремление усилить изображение человека теми высокими характеристиками, которые приписываются коню, как бы «удваивая» их положительные качества. Главной темой становится создание образов людей, абсолютно уверенных в себе. Именно такие люди являются духовным оплотом стабильности нации, защитниками ее покоя и благоденствия. В скульптурах «Желді қара» (1990) и «Едіге» (1992) Нурлан Далбай раскрывает различные способы сохранять достоинство при любых жизненных обстоятельствах. Это же он показывает и в монументальной скульптуре.

«Укрощение» огромных пространств, создание композиций, способных стать смысловым центром площадей, – именно эти сложные задачи решались скульптором в процессе работы над конными монументами.

Кочевникам были не знакомы проблемы узких и тесных пространств городов. Безграничная ширь требует узловых опорных точек – сгустка материального, ясно очерченной тверди, имеющей конкретность и вес. Так наши предки следовали издревле проложенным маршрутам кочевков.

В диком поле нормальная защитная реакция – оставить след, структурировать пространство, насытив его брутальными предметами. Точно так же телесная выразительность предметов домашнего обихода призвана возместить нестабильность и «бесследность» кочевья. Казахский казан, сосуд, соединяющий в себе пластичность, весомость и обтекаемость силуэта, становится символом такой маленькой победы над необузданной бесконечностью, национальным маркером пространства.

Если для современной нефигуративной скульптуры характерны «негативное пространство» (Р. Краусс), абсолютная отрешенность от пространственной среды, то для нас актуальны категории символически значимого топоса, мест памяти как закрепление своей территории, своих идеалов и ценностей.

В конных памятниках отчетливо прослеживается характерное для современного состояния мифологизирование истории. Исторические персонажи наделяются чертами культурных героев, защищающих от разрухи и хаоса. В то же время они продолжают нести охранительные функции, акцентируя целостность казахских территорий (памятники Жалантос-батыру в Кызылорде, 2010, Кабанбай-батыру в Усть-Каменогорске, 2014). Для их изображений характерно чуть возвышенное описание, восприятие персонажей в идеализированном ключе, наделение их необычайной силой, прозорливостью и умом. Пластическая концепция не предполагает никаких личных интонаций и камерности, характерной для западной скульптуры.

Кенесары-хан (2001), уверенно обуздывающий строптивного коня, мыслится как символ новой государственности. Н. Далбай стремился не просто слепить лошадь, а сделать физически осязаемыми такие абстрактные понятия, как напор, стихийность, неукротимость. Персонажи монументов Казахстана существуют в

мире надличностном, мире героев, высокой речи. Кенесары – не столько портрет легендарного хана, сколько олицетворение могущественной и разумной власти. Поэтому обращение к классической традиции – сознательный и естественный выбор автора.

Из интервью 1998 г.

Н. Д.: В отношении школы и эксперимента. Есть профессия, которая заставляет тебя двигаться дальше, задавать себе какие-то новые вопросы и пытаться их решить. Есть человек, не лишенный, возможно, дарования, но не обремененный знаниями. Ему эти вопросы, я не говорю уже об ответах, никогда не придут в голову. Классический метод – это ведь не механический набор навыков и правил. Это вещь более тонкая, подобная хорошему вкусу, основа, понимание того, что есть скульптура, опираясь на которое, ты можешь наворотить самые сложные, причудливые, глубокие или ироничные проекты. К примеру, когда я леплю вторую конную скульптуру, мне интересно найти другие пластические ходы, сделать ее более формальной, абстрактной.

В памятнике Наурызбай-батыру в Каскелене (2006) герой изображен молодым. Такой образ, по мнению автора, наиболее точно соответствовал запечатленному в памяти поколений представлению о батыре, охранявшем родные аулы от джунгарских захватчиков. История здесь наполняется живым дыханием. Аулы расположены сразу за холмом, где высится памятник. Образ великого воина обретает конкретность, психологическую индивидуальность: молодой воин, полный сил и решительности, готовый принять ношу будущих великих свершений.

Возвышающийся на высоком холме монумент сразу же привлекает внимание, «вспыхивая» силуэтом в воздушном мареве. Чистота его линии, максимализм ясности свидетельствуют о безукоризненном формальном решении, отмечающем даже намек на бесформенность и незаконченность. Вся эмоциональная нагрузка приходится на изображение коня. Юный воин, стоящий на страже, сохраняет внешнюю невозмутимость. Внутренняя настороженность героя передается коню. Он словно только что взобрался на вершину и остановился в полшаге: задние ноги еще напряжены, голова вздернута. Характер происходящего, общее эмоциональное состояние считываются сразу, автор не прибегает ни к активным указующим жестам, ни к усилению эффекта за счет обобщения образа. В рамках сугубо реалистической манеры он создает совершенный образец конного монумента.

Памятники воинам XX века (Бауыржану Момышулы в Алматы, 2010, и Талгату Бегельдинову в Нур-Султане, открытие которого запланировано на май этого года) следуют этой же авторской концепции. Перед нами не просто монументы солдатам Великой Отечественной войны, а глубоко индивидуальные портреты, пленяющие своей харизмой, напором личности. Любой памятник Н. Далбай мыслит как композицию со смыслом, иногда метафорой, которая характеризует самого героя и визуализирует пространство его жизни, исторический контекст: непреклонный офицер, писатель-странник, ушедший на войну, ренессансная личность или блестящий летчик, уже рожденный «с крыльями». Пространство самого памятника, силуэт и заостренный ритм перехода объемов внутри скульптуры наполняются энергетическими токами, становятся настолько насыщенными

и живыми, что зритель попадает под обаяние увековеченной в бронзе личности, начинает понимать мотивы, которые его двигали.

Скульптура «Мудрец» Монуменга Независимости (Алматы, 1998) восходит к архетипу старца как наставника, проводника героя в различные миры, пророка. Реализация этого сюжета происходит в контексте классического дискурса: скульптор обращается к статуе Моисея Микеланджело, установленной в гробнице Юлия II в римской базилике Сан-Пьетро-ин-Винколи. «Итальянский след» сравним в данном случае с фамильной (как синоним скульптурного братства) драгоценностью. Это словно вскользь и кстати упомянутая в обыденном разговоре образованного человека глубокая мысль древних, вспыхнувшее в несомкнутом шуме современного города воспоминание о зоне Искусства.

Использование автором принципов, восходящих к эпохе Возрождения, позволило претворить камерный образ старого человека в масштабное пластическое изображение лучших качеств Личности: воли, опыта, знания, прозорливости. Творческое продолжение микеланджеловских традиций привело к появлению героя-титана, наделенного бесспорным божественным правом быть хозяином своей судьбы.

Памятники Мукагали Макатаеву (2002) и Абылхану Кастееву (2004) в Алматы также созданы скульптором в контексте представлений о мудрецах, пророках. В них больше от философов, привыкших сомневаться во всем, чем от официальных деятелей культуры. Памятники помещены в камерные пространства. Архитектурная ситуация влечет за собой общее решение: делать скульптуру с невысоким постаментом, рассчитанную на близкое рассмотрение, сопереживание зрителя, вводя в нее элементы рассказа, приметы времени и ремесла.

Мукагали Макатаев словно на минутку присел на скамейку посредине парка. Свободная поза, широкие, по моде того времени, брюки, книга, лежащая на его коленях, – все эти частности не только не снижают духовный накал, внутреннее горение героя, но помогают постичь через малые величины глобальность природы в целом. В непринужденной лепке мы угадываем нервные токи чувств и исканий творческого гения Макатаева.

Биография, аромат 1950-х годов, сопереживание яркой личности – в памятнике все это есть. И есть самое главное. Отсутствие парадности восполняется точным портретом, который Нурлан Далбай вылепил с удивительным вдохновением. Все глубины характера, аристократизм духа отражены в подвижном лице поэта, по которому легкими тенями скользят наплывающие еще неясные мысли.

Восхищенное отношение поэтической общественности к памятнику было вызвано тем, что образ поэта психологически раскрыт во всей сложности его духовных субстанций. Ведь только в этом случае скульптурное изображение не просто побуждает вспомнить о деятельности героя, но и позволяет пережить его судьбу.

Для Казахстана поэт – всегда центр притяжения, высший судия. Поэтому синтез памятника и среды обусловлен высокими требованиями не только к образу любимого и чтимого персонажа, но и к той атмосфере, ауре, которая возникает вокруг монумента.

Понимание значимости синтеза скульптуры и среды помогает достичь важных результатов освоения городского пространства. Увековечен больше чем великий казахский поэт, увековечено и сделано понятным то время, в котором

он существовал. Сегодня, когда старая Алма-Ата уходит в прошлое, сносятся или уродуются многие исторические здания, сквер на Макатаева обрел статус и символическую ценность особого места, поддерживающего внутреннюю связь с историей. Пожалуй, главнейшая задача синтеза искусств – это создать «место памяти», насыщенный воспоминаниями топос.

Памятник Абылхану Кастееву (2004) стал первым в Казахстане монументом, посвященным художнику. Памятник расположен на территории Государственного музея искусств Казахстана. Таким образом, скульптура задает определенный камертон и вводит зрителя в храм искусства. Это предопределило выбор модуля высокого искусства: классических пропорций, постамента, украшенного декором, фоном для сидящей фигуры стали драпировки и подрамник.

Как и в памятнике Макатаеву, скульптор старался избежать прямолинейной презентации художника, работая скорее на полутонах. Он показывает Кастеева в начале творческого процесса. Художник сидит в глубоком раздумье около пустого холста. Задрапированный подрамник вызывает целый ряд ассоциаций. Он предполагает чистый холст, на котором мастер, возможно, сотворит свое самое лучшее произведение, а может, и философскую пустоту, вобравшую всю креативную потенцию мира.

Ситуация недоговоренности, сосредоточенного молитвенного состояния, предчувствия озарения воздействует гораздо сильнее любого велеречивого изображения мастера, воодушевленно жестикулирующего кистью. Скульптором угадан основной нерв творческой природы Кастеева, творившего тихое, наполненное глубоко запрятанными переживаниями искусство.

В памятнике Абаю в Ташкенте (2013), уходя от привычных стандартов, поэта показали не старцем, а зрелым мужем. Пройдя половину земной жизни, он обрел философский дух, но не утерял свежести чувств и молодости души. Абай здесь – философ и аристократ, отдающийся стихии жизни, извлекающий из каждого ее мгновения, будь то охота, праздник или повседневные заботы, высокий строй своей поэзии.

В памятнике Шакену Айманову (2019), несмотря на подчеркнутую обыденность появления героя на улице Алматы, не прямо, а под сурдинку продолжается тема насмешливого восточного мудреца, много познавшего и понявшего, которая позволяет нам приблизиться к осознанию масштаба личности режиссера и актера.

Масштаб личности и масштаб скульптуры часто не совпадают. Сегодня радостно сообщают об открытии множества новых памятников, в возбужденной атмосфере праздника забывая, что монументальная пластика – не шарж и не манекен. Народную самодеятельность и балет как-то отличают. Понаслышке слышали о стопах, о правильных руках. Суетливое движение танцовщиков раздражает сразу. Дурной истукан или анатомический бред почему-то не вызывает таких сильных эмоций.

Телесность в скульптуре предполагает формальную сделанность материальной оболочки, сложный силуэт, акценты, осмысленные движения ног или поворотов головы, ритмическое соединение отдельных масс в единое целое. В такой материальной оболочке и может существовать внутренний образ.

Нурлан Далбай стал строить характер героя на совпадении или алогизме внешнего совершенства и потаенного. Но совершенство формы присутствовало изна-

чально. Национальную скульптуру он мыслит не как этнографически-шапанную, а как психологическую, отражающую лучшие стороны менталитета, моральную силу, терпение, талант.

Остро-индивидуальное в монументальной композиции, пожалуй, самое яркое качество скульптора. Дар анализировать информацию о персонаже, комбинировать и строить, выявлять характер больше говорит о нем как своего рода режиссере. Такая срежиссированная скульптура не терпит дилетантизма, приблизительности. Это умная скульптура. Она обращается к твоим знаниям, порождает ассоциации, аллюзии и в то же время действует на душу прямо, наотмашь.

В монументальной пластике Нурлан Далбай удивляет отчетливостью того, что он хочет сказать и как он это делает. Его памятникам присуща внятная пластическая артикуляция, логика и весомость, когда любой зритель видит цельный пластический образ, понимает месседж, который несет памятник. Это редкое качество. В искусстве ваения высекают не только форму, но и смысл.

