

Райхан

Ергалиева

доктор искусствоведения,  
профессор

## СОШЛИСЬ ВОСТОК И ЗАПАД

### *Токболат Тогусбаев и становление национальной художественной школы*

Казахская культура, имевшая устойчивые духовные ценности и эстетические приоритеты в XX столетии, стремительно подошла к кардинальным переменам. В поворотные моменты 1920–1930-х годов именно реалистические традиции стали основой для новых в казахской культуре видов искусства – станковой и монументальной живописи, скульптуры и графики. Школа русского реализма произвела неизгладимое впечатление на основоположника казахской живописи Абылхана Кастеева, всю жизнь продолжавшего совершенствовать свое реалистическое мастерство. Ускоренными темпами национальная художественная школа Казахстана причащалась разным мировым направлениям, становясь все более зрелой, а самое главное, находя свое собственное лицо в принципах и приемах, выработанных всевозможными культурными контекстами.

Синтез художественных открытий западного искусства с национальной эстетической константой пронизывает полотна казахского художника Токболата Тогусбаева. 1970–1980-е годы были периодом его смелой и уверенной творческой зрелости, время поисков плавно перешло во время блестящих находок. Интерес и любовь живописца к родному казахскому быту, традиционной культуре сплелись в его произведениях с красочным великолепием открытий французских живописцев, погружившихся в поисках обновления живописного языка в сокровищницы восточных культур.

Одна из исследователей творчества Т. Тогусбаева, искусствовед Валентина Бучинская пишет: «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, вызывает необычное чувство таинственности и драматической лирики» [1, с. 13]. В своей статье она также приводит интересные слова самого художника: «От Пикассо, от Микеланджело, от горы, от реки художник берет ощущение. И не надо говорить, что это плохо. Хорошо все, что душа принимает. Мы всё равно на кого-то похожи» [1, с. 14].

Это высказывание Тогусбаева показательно для восприятия казахским искусством этого периода достижений мировой живописи. Все её находки и открытия воспринимались казахскими творцами таким же органичным достоянием, как



весь остальной окружающий человека мир, казались авторам почти сродни природе. Иначе говоря, подходы и интерпретация приемов и принципов Гогена или Пикассо были для них так же реальны и естественны, как обращение к природе, привлечшим внимание изгибам линий холмов, очаровавшим своими осенними красками горам или прохладной голубизне рек. Подчеркнем, что подобное приравнивание – отождествление мира живой природы с миром, созданным руками человека, органичное традиционному сознанию казаха, сохранялось и оживало в творческом сознании казаха XX века. И не только оживало, но и диктовало ему – современному творцу свое отношение к способам восприятия иных культур, к принципам их усвоения собственной культурой.

Взаимодействие разных стилей было приведено в живописи Токусбаева к общему результату – собственному авторскому стилизовому единству. Истоки горячего красного цвета в его полотнах можно увидеть в ярких и контрастных откровениях А. Матисса, но можно найти их и в образцах традиционных казахских ковров, народной одежде, и в полыхании тюльпанов и маков в природном ландшафте. Сочные контрасты Востока открылись французскому художнику в неповторимой образности африканской скульптуры, классической японской ксилографии и арабского декоративного искусства, тогда как для Т. Токусбаева Восток был изначально своим, кровнородственным, близким, знакомым с самого детства.

Певучую гибкость силуэтов мыслителей и народных героев, всадников и матерей, их статичную отрешенность в картинах Токусбаева можно извлекать из пластики героев П. Гогена, а можно осознать и как трансформацию черт казахского характера или воздействия присущих степной природе плавных спокойных линий и силуэтов. Тяготение к локальному решению цвета и уход к плоскостной трактовке пространства и предметов можно также найти и в европейских опытах живописи XX века, и в шедеврах восточной миниатюры, и народном искусстве казахов.

Приемы, художественное мышление фовиста А. Матисса или постимпрессиониста П. Гогена работают у Токусбаева несколько иначе, субъективное переживание впечатлений жизни, столь важное для модернизма, превращается у Токусбаева в выплеск общенационального жизнеощущения и манифест родной культуры. Разница в посылах очевидна. В любом случае, можно утверждать, что тандем здесь успешно состоялся. Воздействие находок мировой живописи пришлось вполне впору казахской школе, было адекватно воспринято и мастерски претворено в соответствии с собственными художественными и духовными задачами. Образно говоря, мировое культурное богатство было смело «национализировано» казахскими живописцами. Или, полагаясь на мудрое утверждение блестящего искусствоведа Л. И. Ремпеля, «возвращено» казахской живописи как собственно одной из ветвей восточной культуры.

Мир, созданный живописцем Токусбаевым, при всем активном участии влияний и вливаний извне, его художественный метод был безоговорочно казахским по всем внешним приметам и по внутреннему наполнению. Художник не боялся и любил смотреть на вещи прямо, с очень близкого расстояния. Таким укрупненным, вплотную сидящим к зрителю мы видим погруженного в раздумья великого Абая («Абай» («Мыслитель»), 1971), возвышаются прямо на уровне наших глаз мощные фигуры Хаджи-Мукана («Портрет Хаджи-Мукана», 1971) и Махамбета Утемисова в одноименной работе 1972 года, портреты М. Шаханова, А. Галим-

баевой и Н. Глендиева из триптиха «Люди искусства Казахстана» (1976) возносятся благодаря этому ракурсу словно богатыри на глазах изумленного зрителя.

Буйство красок, материальная вещественная плотность предметного мира, броская звонкая декоративность, которая всегда отличала произведения этого художника – всё же не самое главное в них. Главным становится скорее возвышенный идеализм восприятия автором своего героя, некая почти фольклорная гиперболизация живописцем лучших качеств своих моделей и образов.

Фольклорность мышления присутствует во многих установках творческого метода Тогусбаева. Одной из доминирующих черт его подхода становится универсализм трактовки увиденного и запечатленного. В одной композиции он словно максимально запечатлевает свое представление об этом мире и этой ситуации. Сам художник часто комментировал свои художественные пристрастия.

Приведем его слова и цитату из статьи искусствоведа Лауры Уразбековой: «Тогусбаева возмущают ограничения, связанные с возможностью человеческого зрения, он хочет пройти в своих картинах “стену” горизонта с любопытством ребенка, заявляя: “Дальше как будто никто не живет. А там дальше, может, пасется конь. И он связан с человеком. И пусть его рядом нет, но он мысленно связан с ним. В степи человек, животное всегда на расстоянии досягаемости, даже за чертой видимости”» [2]. Согласимся, что в этой сказочной фантастичности заключен сам Тогусбаев, с его свободным умением творить свой причудливый, пряный, густой и темпераментный мир.

Сказка, сон или мечта – такие определения будут постоянно ассоциироваться с живописью Тогусбаева, даже в те непростые периоды казахской живописи, когда в ней уже зазвучала тревога, драматизм, социальный и духовный протест.

Возможно, поэтому полотна Тогусбаева в общей картине 1970–1980-х годов кажутся неким оазисом идиллической красоты и счастья. Позитивен не только мир, запечатленный живописцем, позитивны и названия картин: «Песня мира», «Двое», «Гнездо», «Уют», «Песенные дни», «Летний сад» и многие другие, позитивно, более того, мажорно, празднично их решение, сама атмосфера, царящая в них.

Есть один излюбленный мотив в полотнах Тогусбаева, не столь часто встречаемый в казахской живописи. Художник любил изображать сон, спящего человека в интерьере – ребенка, юношу, мать с младенцем. Но сон в картинах Тогусбаева тоже особенный, каким особенным был сам художник на фоне беспокойных, мечущихся в поисках истины живописных произведений тех лет. Он словно бы уже знал истину, и оттого не мучился так в исканиях.

Но чем же так необычен сон в интерпретации Тогусбаева? Вокруг дремлющего аташки в картине «Уют» (1988), заснувшего мальчонки в работе «В юрте» (1990), сладко посапывающего малыша в картине «В детской» (1996) царит такое цветковое и предметное многоголосие, их окружает такой многокрасочный мир, где, казалось бы, совсем не до сна. Но этот же мир вещей юрты, традиционного казахского узорочья – мир ковров и текеметов, узорных сундуков и пестрых корпешек, тканых баскуров и войлочных сырмаков, окружая спящих всеми кругами орнаментов и завитками узоров, защищает их сон своим извечным великолепием, торжеством своей непреходящей красоты и богатства.

Привычный орнаментальный интерьер казахской юрты заново увиден и преобразен художником вновь по законам орнаментальной декоративности, но уже в картине, в живописной ткани полотна. Возникает некая удвоенная или даже

утроенная орнаментальная декоративность, рушащая все представления о реальном пространстве, выводя образ в некий условный, бесконечно прекрасный и бесконечно волшебный мир. Сон в исполнении героев Т. Тогусбаева – это словно бы некое окно в мир грезы, мечты, сплав роскошной иллюзии и реальной волшебной красоты народного искусства, овеянной в интерьере традиционной казахской юрты.

На причудливом и при этом органичном сплаве своего и привнесенного созданы полотна Т. Тогусбаева. Диалог казахской живописи и западных традиций в таком сложном смешении превращался зачастую и в диалог с этнокультурной традицией, восточной по своей сути, но осмысленной и художественно претворенной западным культурным сознанием. Такой механизм отношений с традицией возникал в творчестве почти каждого художника, как поколения семидесятников, так и в более поздние периоды развития казахской живописи.

Безусловно, казахскую культуру никогда не отличал изоляционизм, и даже напротив, как кочевая культура и как культура евразийской земли, веками лежащей на пути многих географических и исторических пересечений, казахская культура легко впитывала привнесенные импульсы, сплавляла их с эндогенным сознанием и органично находила им место в системе собственных духовных и эстетических ценностей. Нам никогда не грозило опасное для других этносов замыкание в локальных этнических рамках, скорее включенность и константное расширение ареалов культурного взаимодействия обусловило открытость, восприимчивость характера казахской культуры как ее некое национальное качество, отличительную черту. Возможно, поэтому даже резкая смена культурных парадигм, произошедшая в первой половине XX века, не оказалась сокрушительной для культуры казахов, а напротив, привела к успешному созданию новых ее видов.

На этой благотворной, готовой к новациям и экспериментам почве казахской живописи XX века всегда удавалось свободно и непринужденно подойти к диалогу с любыми открытиями современной русской и мировой культуры. Национальное культурное ядро при этом также достойно и спокойно сохранялось, находя прибежище как в традиционных сюжетах, мотивах и темах, так и в способах интерпретации новых вариантов жизненных ситуаций и идей.

Адаптация западных инноваций проходила в живописи Казахстана постоянным рефреном. Нельзя отрицать того, что сами истоки живописи как вида искусства уходят корнями в толщу западноевропейской культуры и в ту же Россию были когда-то занесены западным ветром. Правда, механизм воздействия влияний и трансформаций привнесенного всегда действовал в интересах принимающей стороны и способствовал решению тех задач, которые ставило перед нацией и культурой само время.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бучинская В. С. Вступительная статья к каталогу «Токболат Тогусбаев». Алматы, 2011. С. 13.
2. Уразбекова Л. С. Токболат Тогусбаев. В кн.: Мастера изобразительного искусства. Алматы: Школа XXI века, 2004. С. 9.

