

## ОБРАЗ СТЕПИ В КАЗАХСТАНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ

Среда обитания этноса является фактором, который вместе со способом производства оказывает едва ли не решающее влияние на формирование его культуры. Рефлексии двух основных видов ландшафта в Казахстане – степи и гор принадлежат к ведущим темам в казахстанском искусстве, наряду с другими, формируя его самобытность.

В данном тексте рассматривается специфика художественного осмысления пространства степи в традиционной казахской культуре и в заимствованных видах искусства - живописи и кинематографе.

**Образ степи в традиционной казахской культуре.** Художественные представления о бесконечном ровном пространстве степи-пустыни органично присутствуют в традиционной казахской культуре. Кочевник-скотовод, всю жизнь проводивший в бескрайних просторах степи, воспевал степь в музыкальных и поэтических произведениях. Величавый образ степи возникает в таких музыкальных произведениях народных композиторов как кюи “Сары-Арка” Курмангазы и “Сары жайляу” Таттимбета.

Э. Шакенова отмечала, что степь представлялась её обитателям как круг, охватывающий степь как целое, как реально существующий мир с человеком в центре. Мир как безмерность в форме круга. как символ гармонии лежит в основе эпических представлений степняков:

*«Где круг кончался земной, Где в небо путь уходил...»... «Шла пустыня за кругом круг»* (Манас. - М., 1941)[1].

По мнению Ж. К. Каракузовой и М. Ш. Хасанова казах-кочевник воспринимал степь как гигантскую невидимую сферу с представляемым гигантским кругом плоскости степи, который очерчивается календарным циклом скотовода. Так, они отмечают: “В степи была очевидной природа Божества, имеющего округность везде, и беспредельность пространства становилась качеством этого божества. Вся земля была для кочевника вращающимся шаром, потому, что он кочевал по кругу в семьсот километров от джайляу (летовки) к куздеу (осенней точке откочевки), от куздеу к кыстау (зимнему месту жилья), от кыстау к коктеу (весеннему) и от коктеу снова к джайляу [2].

Круг замыкался во вращательном движении, и сам кочевник становился колесом, кружащим по космическому пространству - степи, и Земля осваивалась как законченный цикл в этом вращательном движении. Так, Великое Колесо Космоса становилось Колесом Земли и Колесом Жизни для кочевника. Поскольку сам кочевник тоже участвовал в этом движении, то, естественно, что его предки тоже олицетворяли собой это Колесо Жизни [2].

Степь для казахов имела свою центральную точку там, где стояла юрта или аул, но постоянные перекочевки передвигали её в пространстве. Круг был символом неведомого, беспредельного пространства, олицетворяя бесконечное Время в Вечности. Сама сфера считалась эмблемой вечности и беспредельности, и кочевники понимали смысл этого явления, потому, что

могли видеть сферу из её центра и в то же время быть вне его, пространство, подобное сфере. радиусами расходило от кочевника в разные стороны, открывая беспредельные горизонты вокруг, но и возвращаясь к нему как к центру вращения.[2]. Одной из форм восприятия степи является набор гигантских невидимых концентрических сфер с представляемым гигантским кругом плоскости степи [3].

В этом случае имеет место переключка пространственных образов. Так, Х. Л. Борхес писал, в частности, в новелле «Сфера Паскаля», о восприятии вселенной как бесконечной сферы [4].

А. Кодар фиксирует еще один образ степи - гигантский восьмиугольник, что, наверное, соотносимо с образом круга, в который такой восьмиугольник может вписываться. Он отмечает, что у казахских сказителей-жирау часто встречается выражение «сегизкиыр шартап» - восьмиугольное пространство. А. Кодар предлагает рассматривать этот образ, как аналог индуистско-буддийской мандалы не только ориентированной на четыре стороны света, но и отображающей четыре времени года. В отличие от горизонтальной четырехугольной модели мира, встречающейся в орхонских надписях 8 в. данная модель дополнена еще четырьмя углами, символизирующими смену временных циклов.

Так, обиженный на своего правителя поэт Шалкииз (15-16 в.) пишет:

*Если ты равняешь меня с недостойными,/Навьючу пожитки на верблюда,/И пока мы оба здоровы,/Попытаю счастья/В восьмиугольном пространстве [5].*

Образы степи и гор являются ведущими пространственными образами в поэзии Олжаса Сулейменова, выдающегося современного казахского поэта [6, с. 29]. Понятие степи у О. Сулейменова всегда привязано к месту обитания кочевников. Как правило, поэт фиксирует состояние степи в самое знойное время года, и вследствие этого, она определяется как сухая, знойная, бесконечно жаркая, безлесная, пустынная плоская, выжженная и т.д.

Степной пейзаж отличается скупостью и однообразием. Его покрытие – солончаки-такыры, глина, песок, камни. Из растительности – карагач, ива, ковыль, полынь. Основная цветовая палитра – желтый и зеленый цвета. В поэзии О. Сулейменова степь сохраняет свои цвета. Пейзаж не одноцветен. Он ярок, пронизан золотистыми лучами солнца, играющими с зеленью травы и «темно-желтыми» и «темно-зелеными» орлами и беркутами. По О. Сулейменову степь характеризуют широта, величавость, неторопливость и тишина вплоть до равнодушия. Но тишина её не предполагает отсутствие жизни. Наоборот, мир природы живет своей интенсивной и разнообразной жизнью. Бескрайние просторы населены табунами вольных коней и стадами овец, по ней бродят верблюды, снуют ящерицы.

Безграничность степи видится поэту «круглой плоскостью», в которой отсутствуют возвышенности, ибо «степь не любила высоких гор». Впрочем, небольшие холмы, курганы органично вписываются в степной пейзаж, не нарушая его целостности.

Таким образом, в устном народном творчестве, музыке, народной поэзии образ степи обрел свое идеальное воплощение.

Современные способы представления степи присутствуют в казахстанской живописи и кинематографе.

**Изображение степи в казахстанской живописи.** Воспроизведение степного ландшафта в станковой живописи сталкивается с рядом трудностей. Среди них главной является преодоление его кажущейся простоты, сводимой к изображению двух полос – темной – земли и светлой – неба. Для представителя автохтонной культуры степь – целый мир, которые не может представляться этим слишком уж простым знаком-символом. Опираясь на возможности европейской школы живописи, казахстанские художники старались использовать весь набор выразительных средств, позволяющих им давать изображение степи, узнаваемое и соотносимое со степным ландшафтом, воспринимаемым человеком традиционной культуры.

Новое для Казахстана профессиональное искусство живописи европейского типа появилось в 1920-30-е годы путем искусственного перенесения – население Казахстана было включено в единую для всего Советского Союза систему образования, в том числе и художественного. Как следствие этого появление в Казахстане профессиональных живописцев-станковистов, достаточно быстрое – всего в течение жизни одного поколения.

В этой ситуации пейзаж занял место одного из ведущих жанров казахстанской станковой живописи. Это объясняется, по мнению Р. Ергалиевой, сакрализацией бытия, свойственной традиционному сознанию казахов, которая осуществляется через ощущение сопричастности обыденной жизни высшим, космическим сферам [7, с. 23]. Такая оценка важности жанра пейзажа близка высказываниям Х. Ортеги-и-Гассета и Я. Мукаржовского о том, что изобразительные искусства в первую очередь имеют дело с пространством [8, 9, с. 427]. Применительно к казахстанскому изобразительному искусству это положение определяется как выявление принципиальных различий в изображении пейзажа при анализе отражения специфики традиционного восприятия пространства в произведениях казахстанских мастеров живописи старшего поколения, принадлежащих к различным художественным школам. В контексте темы этого раздела целесообразно говорить о художниках двух живописных школ, в произведениях которых изображение степного ландшафта является значимым.

Первая школа относится к советской разновидности «академического импрессионизма», представителями которого в Казахстане можно считать первое поколение профессиональных художников, получивших образование в главных художественных центрах СССР – Москве и Ленинграде. Ведущими художниками этого направления можно считать К. Тельжанова, С. Мамбеева, М. Кенбаева. С. Романова и ряд других.

Вторая «живописная школа», определяемая как «примитив», представлена творчеством Аубакира Исмаилова и Абылхана Кастеева. Это авторитетные казахские живописцы, не получившие профессионального художественного образования, но работавшие с опорой на европейскую натуралистическую школу живописи.

Наследие импрессионизма, как метода живописи, особым образом проявилось в СССР. Специфический характер развития искусства в Советском Союзе начиная с 1930-х гг. сделал это направление в живописи единственным официально разрешенным способом живописной техники, который можно было использовать при работе в «низких» жанрах – пейзаже, натюрморте и отчасти портрете, если он не имел официального характера. На основе такого живописного опыта сложилась особая «советская школа живописи», которую можно условно назвать «маньеристическим импрессионизмом». Вследствие того, что этой живописью занимались и люди исключительно одаренные, она приобрела качества «большого стиля» [11, с. 16].

Оказавшись в стороне от магистрального развития мирового изобразительного искусства, советские художники часто достигали вершин виртуозного владения живописной техникой. В этом смысле живописная техника, характерная для импрессионизма, у советских художников стала самодостаточной и закрытой к внешним изменениям, происходящим в мировом изобразительном искусстве. Художникам была предоставлена возможность бесконечного погружения в сложный цвет и возможность фиксации самых тонких нюансов световых состояний.

В Казахстане такой «академический импрессионизм» представляют выпускники ведущих художественных вузов СССР. В произведениях этих художников степной ландшафт предстает в двух видах. Первый – собственно изображение степного ландшафта. Во втором степь представляется сценой для эпического повествования. Жанровые события – поимка лошади, конная игра Кок-пар, исполнение музыкального произведения в живописных композициях этих художников становятся как бы эпизодами героического сказания.

Сабур Мамбеев в пейзаже «Весна» создает медитативное настроение весенних степных сумерек активным введением нежно-лилового цвета. Образ степи на его полотне предстает как место элегических раздумий. Иван Остренко в композиции «Вечер на Карое», 1955, также фиксирует сходное состояние – заканчивается жаркий летний день, низкое солнце теряет свою губительную силу, оцепеневшая от жары степь начинает оживать. Изображенный на общем плане пастух, сидящий верхом на верблюде, собирает стадо коров рядом со своим летним жилищем – юртой. Арий Школьный в пейзаже «Вечер на джайляу», 1958, немного разнообразит мотив вечера на отгонном пастбище. Он вводит в композицию фигуру молодой матери, стоящей три четверти спиной к зрителю, перед ней изображена часть юрты с входом, очаг и казан с готовящимся ужином. Справа за фигурой женщины расположена еще одна юрта и пасущаяся оседланная лошадь.

А. Мотузко, К. Шаяхметов, К. Тельжанов, М. Кенбаев, С. Романов стремились передать в своих живописных композициях свободный дух казахов, которому пространство степи соответствует как нельзя лучше. Анатолий Мотузко в жанровой композиции «Весенний праздник в колхозе», 1964, располагает в открытом пространстве колхозного поля живописную группу сельских жителей, смотрящих музыкальное представление. Степь в композиции присутствует очень условно – фоном. Легко представляется, что

фигуры для этой работы могли писаться и в ателье. Очень условный степной пейзаж присутствует в качестве фона в портрете народного композитора Курмангазы работы Сахи Романова. В этой работе имеет место попытка художника дать зрительный эквивалент традиционной казахской музыке. Неслучайно портрет имеет другое название «Освобождение. Кюй «Кисен-ашкан».

Более активное вовлечение степного ландшафта в композицию имеет место в живописных произведениях, в которых присутствуют движущиеся лошади и верховые персонажи. Степной пейзаж в картине Камиля Шаяхметова «На той чабанов», 1962, становится средой показываемого им сюжета – неторопливого движения группы всадников. Конные персонажи картины органично присутствуют в ландшафте. В композиции «Кок-пар» Канапия Тельжанов фиксирует острый момент традиционной конной игры, происходящей на ровном участке степи, ограниченной сзади невысокими островерхими холмами. Молдахмет Кенбаев в картине «Ловля лошади», 1961, делает пейзаж полноправным участником изображаемого им действия [11]\*.

Переходя к рассмотрению особенностей степного пейзажа в жанре «примитива», необходимо отметить, что изображение степи является ведущей пространственной темой у художника Абылхана Кастеева. Его коллега Аубакир Исмаилов тяготел больше к изображению горных видов. Изображение природы у А. Исмаилова собрано из мифических образов: горы не только оберегают местных жителей и от непрошенных гостей и непогоды, но и обозначают центр мира. Дороги, частый мотив его творчества, отсылают к возможности перемещения в иные миры, намекая о близком соседстве неизведанного, первобытного хаоса [12].

Абылхан Кастеев, как отмечает исследователь творчества мастера Д. Шарипова, часто пользовался приемом соединения выхваченного из будней фрагмента быта казахского аула и идеального сочиненного пейзажа. Этот прием принципиально важен для понимания особенностей его ландшафтов. Живописец как будто смотрел на родной мир в двойном ракурсе. С одной стороны, как художник, опирающийся на реалистическую русскую живопись и воспроизводящий конкретные приметы той или иной местности. С другой стороны, одновременно он показывал «свое» пространство, опираясь на совершенно иные традиции и корни, переинтерпретирующие пейзаж в соответствии с мифологической моделью восприятия мира [13].

А. Кастеев почти всегда изображал освоенное, выведенное из хаоса пространство [13, с. 348]. Он неспешно исследовал окружающий мир, закрепляя за собой освоенную территорию. Зритель включался в этот процесс обхода и освоения родной земли.

В пейзажных композициях А. Кастеева трудно вычленить смысловой центр. Перечень изображенных им предметов мог бы продолжаться до бесконечности, пейзаж может легко существовать за рамками картины. Всякий элемент был торжественно выставлен для всеобщей демонстрации и заключал в себе абсолютный смысл. Появление в его творчестве панорамных видов возникло отчасти из-за необязательности первого плана как

необходимого условия преодоления границы между реальностью и картинным миром.

В пейзажных композициях А. Кастеева главным является эффект узнавания родного и привычного уклада. Пейзажи художника тяготели к распространению вширь, оставаясь «равнодушными» к далям. Дороги не увлекали зрителя вглубь картинного пространства. Устремляясь к горизонту, реки поворачивали обратно, делая пространство локализованным и «распластанным» перед зрителем. Кастеевские панорамы выступают в качестве визуализированных ритуальных пожеланий, в которых традиционно упоминаются несметные стада, обилие зеленых сочных лугов, благоприятная погода и пр. [14, с. 21].

Творчество А. Кастеева в наиболее завершенном виде представляет традиционное видение пространства, которое в казахском изобразительном искусстве, по мнению Р. Ергалиевой, определяется следующими положениями:

- интуитивным проявлением традиционной концепции единства человека и природы, восприятием цельности мира и воспринимающего его сознания;
- сюжетным и эмоциональным отражением идеи близости человека и природы, космизма мироощущений [7, с. 177].

Однако, несмотря на увлеченность казахстанских художников темой степи и значительные достижения в этой области, очевидно, что образ степи, созданный в казахстанской живописи, безусловно, проигрывает образам, присутствующим в традиционной поэзии и музыке.

**Образ степи в казахстанском кинематографе.** Кинематограф в Казахстане также как и живопись является заимствованным видом искусства. Первые опыты киносъемки в Казахстане относятся к началу двадцатого века. С середины тридцатых годов появляются первые игровые кинокартины на сюжеты из жизни казахов. В конце пятидесятых появляются кинокартины, которые собственно и формируют казахский кинематограф. Это фильмы, которые снимаются казахскими режиссерами и отражают жизнь и основные идеи, связанные с самоидентификацией казахского народа [15].

В кинематографе специфика представления «национального пространства», в особенности пейзажа, по мнению В. Джонсон [Vida Johnson] является способом фиксации самоидентификации и самопрезентации этноса [16].

В казахстанском кинематографе степь, как один из ключевых образов традиционной культуры, получает новые возможности для репрезентации по сравнению с изобразительным искусством.

В картине «Земля отцов», реж. Ш. Айманов, 1967 г., основное действие картины происходит в вагоне поезда, идущего через Казахстан и Россию в Белоруссию. Двигаясь в степном ландшафте, герои картины, каждый по-своему, высказывают свое отношение к степи. Для археолога она – источник уникальных артефактов, для молодежи – большое пустое место, для главного героя картины – старика-казаха – это просто Родина - «земля отцов».

В картине «Шиза», реж. Г. Омарова, 2006 г., значимый эпизод разворачивается в степном ландшафте. Герой картины наблюдает сцену, характерную для Казахстана начала 1990-х гг. - группа безработных, пользуясь отсутствием контроля со стороны властей, занимается хищением больших кусков электрического кабеля, снимая его со столбов. Поражают масштабы такого хищения – кабель снимается с участков, протяженностью в десятки километров!

Это жесткий образ происходивших в стране перемен. Вначале исчезнет электрический кабель, а затем и столбы, которым в безлесой степи найдется применение – это и строительный материал и топливо. Таким образом, уничтожается характерный образ советского Казахстана – бесконечная степь с бесконечными электрическими проводами на столбах. Тем самым денонсируется известная большевистская формула, приписываемая В.И. Ленину – «Коммунизм – это советская власть плюс электрификация всей страны». Советской власти больше нет, осталось отменить «электрификацию», хотя бы и таким варварским способом, и с колониальным прошлым покончено!

Самый емкий образ степи в современном казахстанском кинематографе присутствует в картине «Подарок Сталину», реж. Р. Абдрашов, 2008 г. В картине степь – своеобразная территория, где всем хватает места, где кажется близким сказочный «золотой век» всеобщей любви и дружбы людей разных рас, вероисповеданий и судеб, но при условии полного отсутствия все той же «советской власти». Поскольку представители этой власти в картине являются носителями тотального зла, сеющими смерть.

Образ степи в фильме – это метафора самого Казахстана, как «казахской земли». Это взгляд на степь «изнутри», взгляд исконного обитателя этой страны. В картине все собственно пейзажные кадры очень красивы. Большинство из них сняты «в режим» - на закате или восходе солнца. Органично включены в пейзаж и персонажи картины.

Безусловно, эта картина тяготеет к «большому стилю». В «Подарке Сталину», так же как и в таких постколониальных картинах, как «Кочевник» и «Монгол», действие разворачивается в степном ландшафте, становящимся одним из действующих персонажей картины. В целом такое отношение к пейзажу вписывается в идею «процесса ре-мифологизации», сформулированную В. Джонсон [16, с.27]. По ее мнению он происходит в современных центрально-азиатских кинематографиях. Главная его особенность заключается в попытках воспроизведения стилистики советских кинокартин, показывающих «монументальное имперское национальное пространство» [16, с.25] применительно к процессу конструирования нового национального мифа.

Большие пейзажные планы закатной степи с золотящимися в лучах солнца едва заметными облачками пыли, ее бескрайние просторы – все это действительно близко пафосному изображению природы в таких советских фильмах, как «Сибиряда», реж. А. Кончаловского, «Невестка», реж. Х. Нарлиева, «Табор уходит в небо», реж. Э. Лотяну. Это действительно похоже

на слияние пейзажа и национального мифа в кинематографе, о котором пишет В. Джонсон [16].

Кинематограф – синтетический вид искусства, поэтому образ степи формируется в казахстанском кинематографе динамическим изображением, музыкой, актерской речью, монтажным ритмом. Применительно к представлению степи в кинематографе можно говорить о существенном прогрессе по сравнению с образом степи в живописи.

Подводя итоги сказанному, можно отметить следующее:

- степь для носителя традиционной культуры представляется целым миром, живущим по своим законам; образ степи в традиционной казахской культуре представляется как гигантский круг, восьмиугольник, набор бесконечного количества концентрических невидимых сфер;

- в казахстанской живописи образ природного ландшафта и степи, в частности, представляется как часть неразрывного целого – как природное окружение человека, гармонично в нем присутствующего, как сюжетное и эмоциональное отражение идеи целостности человека и природы;

- в кинематографе Казахстана образ степи более емкий и яркий по отношению к его изображению в живописи. Он приближается по богатству оттенков к образу степи в традиционной культуре. В тоже время он приобретает дополнительные смыслы, отражающие современную казахстанскую действительность.

Традиционная культура во многом закрыта для внешнего мира. Идеи и образы, содержащиеся в ней, предназначены, в основном, для «внутреннего пользования». Это относится и к образу степи в казахской традиционной культуре, являющимся одним из самых цельных и мощных художественных представлений природного ландшафта в мировой культуре. В живописи и кинематографе образ степи делается понятным и близким ценителю живописи и кинозрителю независимо от места проживания и принадлежности к иным культурам. Таким образом, с помощью европейских художественных практик культурный опыт казахского народа становится достоянием всего мира.

---

\* Все композиции приводятся по [12]

### **Источники**

1. Шакенова Э. Художественное освоение мира // Кочевники. Эстетика. – Алматы: 1991. – С. 62-93.
2. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры // Евразия. – 2001. – № 2. – С. 91-138.
3. Сабитов А.Р., Турганбаева Л.Р. Пространственное представление «равнина» как невидимая сфера, круг, восьмиугольник // Мировоззренческо-методологические проблемы современной науки и образования: Межвузовский сборник научных трудов, посвященных 20-летию КазГАСА: В 2-х ч. – Алматы: Каз ГАСА, 2000. – Ч. II. – С. 83-89.
4. Борхес Х.Л. Письмена Бога. – М.: Республика, 1992. – 318 с.



5. Кодар А. Мировоззрение кочевников в свете Степного Знания // Культурные контексты Казахстана: история и современность / сост. А. Кодар, З. Кодар. – Алматы: Ниса, 1998. – С. 56-66.
6. Шашкина Г.З. Ландшафтное восприятие О. Сулейменова // Евразия. – 2002. – № 4. – С. 29-35.
7. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. – Алматы: НИЦ «Галым», 2002. – 183 с.
8. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве// Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – С. 186-203.
9. Мукаржовский Я. Сущность изобразительных искусств // Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С. 427-446.
11. Шедевры изобразительного искусства Казахстана: Фотоальбом /Б. Уморбеков, А Джадайбаев, А. Алькина / под ред. К. Ли, А. Сабитова/. – Алматы: Берел, 2005. – 264 с.
12. Рыбакова И. Аубакир Исмаилов // Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1984. – С. 54-68.
13. Шарипова Д.С. Творчество А. Кастеева в контексте становления живописной школы Казахстана (1930-50-е годы): автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. – Алматы, 2006. – 28 с.
14. Барманкулова Б. Пространство степи в пространстве искусства Казахстана // Культура кочевников на рубеже веков (XIX-XX, XX-XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации. – Алматы, 1995. – С. 347-357.
15. Абикеева Г.О. Кино Центральной Азии 1990-2001 гг. – Алматы: Комплекс, 2001. – 340 с
16. Джонсон В. Спорная территория: реконструкция национального пространства // Территория кино. Постсоветское десятилетие. Кино стран СНГ, Латвии, Литвы, Эстонии / состав. Е. Стишова. – М.: КСК СНГ, 2001. –С. 21-30.

**Статья была опубликована в сборнике научных трудов «Организация и научно-методическое обеспечение дисциплин специальности «Дизайн» – Алматы: КазГАСА, 2010. – С. 11-19.**