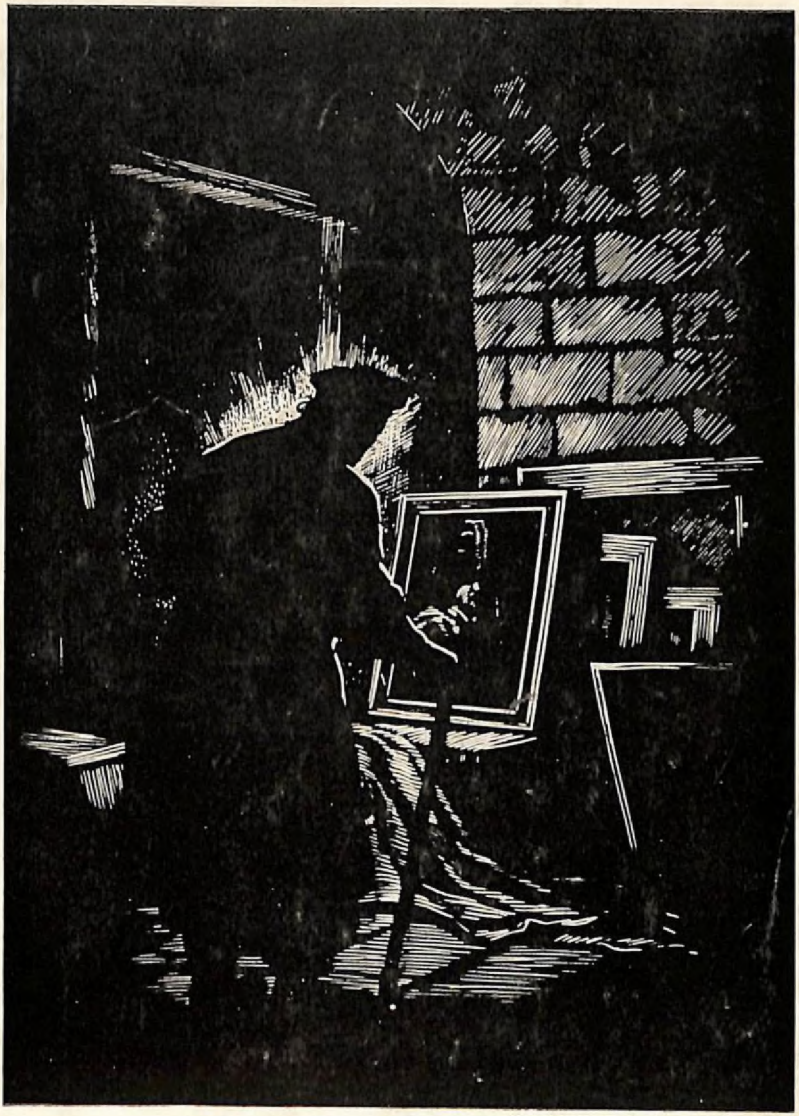


Аркадий ОСТАШЕВ



О. ПОПОВА

Аркадий ОСТАШЕВ

Творческий портрет

ФРУНЗЕ
«КЫРГЫЗСТАН» 1979

852 Кп
П 58

Попова О. П.

П 58 Аркадий Осташев: Творческий портрет. — Ф.: Кыргызстан, 1979. — 80 с., ...ил.

Более двадцати лет живет в Киргизии художник Аркадий Осташев. Все эти годы он плодотворно работает в области книжной и станковой графики, является автором графических серий о Киргизии.

Книга рассказывает о творческом пути художника. Ее дополняют репродукции с его работ.

7

ББК 852 Кп

П $\frac{80100—197}{М\ 451\ (17)—79}$ 246—78 4901000000.

© Издательство «Кыргызстан», 1979.



Волоколамск. Пожарная каланча. 1970.

Аркадий Осташев принадлежит к той категории художников, которые живут только творчеством. Ироничный и сдержанный по натуре, он пребывает в постоянном конфликте с собой как художником, уверенным в правоте методологических принципов своего творчества, основанных на критическом реализме русской классической традиции, и с собой как художником, с трудом принимающим новые формальные поиски современного изобразительного искусства, расширившие наши представления о границах реализма.

Осташев отдает себе отчет в том, что мировая художественная культура, ставшая доступной каждому современному художнику благодаря образованию и международным контактам, не могла не повлиять на поиски новой выразительности изобразительного языка реалистического искусства в целом. И сам он, оставаясь верным школе, которую прошел в юности, находится в поиске не только тематики, но и изобразительных средств, которые бы с наибольшей полнотой выражали его эстетическое кредо и представление о социальной и духовной сущности времени.

Родился и вырос Осташев в средней полосе России, сложился под впечатлением от среднерусской природы и русской культуры, что наложило отпечаток на все его творчество, на его характер. Пожалуй, это сформировало и весь строй его жизни в Киргизии, сделало его внутренне замкнутым, не принявшим до конца горную киргиз-

скую природу с ее отличным от русской природы характером пространства и освещенности солнцем, иным ритмом жизни.

Привязанность сердца к тому, что вошло в него с первым сознательным впечатлением, слишком важна для человеческого самосознания, чтобы не влиять на мироощущение в течение всей жизни. Природа, в которой человек формируется с детства, навсегда остается в нем особым мерилом пространства, она создает и внутреннее пространство его души, развивает и по-своему окрашивает его эстетическое чувство.

Наряду с изобразительным искусством едва ли не меньшее значение в жизни Осташева играет литературное творчество. Завидные возможности слова вторгаться в такие пласты жизни, в такие тонкости человеческих переживаний и раздумий, которые недоступны никаким другим искусствам, привлекают Осташева не только как читателя и художника. Он нередко берется за перо и пишет стихи, воспоминания, эссе — о чем не может сказать средствами изобразительного искусства. Большое место в его литературном творчестве занимают воспоминания о прошлом. Видимо, обращаясь к перу, Осташев ищет в прошлом опору для своей нынешней жизни, шаг за шагом просматривает свое становление и те внутренние побудительные мотивы, которые увели его так далеко от родных мест.

Адаптация в новой для него среде проходила непросто. Идея подвижничества является для Осташева основой этических принципов, в силу которых он остался здесь навсегда с тайной мечтой внести свой вклад в создание киргизской национальной графической школы. Опыт его жизни и творчества весьма интересен для понимания сложного процесса формирования из многонациональных культур народов нашей страны единой социалистической культуры.

Основы профессиональной грамоты Осташев получил в Саратовском художественном училище, но как художник он складывался в годы учебы в Ленинградском художественном институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина — здесь определились его взгляды на искусство.

Ещё в 6—7 классе ему нравилось делать небольшие книжечки. С бумагой в те годы было туго. На чердаке у деда ему удалось откопать пыльную гору церковных книг. В них были широкие поля и устоять от соблазна было никак нельзя — поля были обрезаны и из них склеивались маленькие книжицы. «Я заполнял их рисунками и стихами,— рассказывает художник.— Писал я тогда много. И даже рассылал свои стихи по газетам. В книжечках разрисовывал заголовки, делал иллюстрации. Рисовал черными чернилами и раскрашивал акварелью. Несколько таких «сборников» у меня сохранилось».

Родился Осташев 14 января 1929 года в селе Никольском Волоколамского района Московской области. Там учительствовали его родители. Детство прошло в маленькой подмосковной деревушке Рахманово. Это было обычное русское деревенское детство с пескарями в тихой речке, с земляникой в овраге, с чучелом масленицы, которое жгли на



Сельский библиотекарь. 1958.

горе, с веселым катанием на дровнях... Навсегда остались в памяти буйные весенние травы, гусиный лук под вишнями в саду, первые тракторы, песня «Загудели, заиграли провода»...

Несколько лет прошло в предвоенном Волоколамске. «Крепко запомнил и книжный магазин, где продавались открытки с картин великих художников,— вспоминает Осташев. — Я любил заходить в этот магазин и рассматривать открытки. Поленовский «Московский дворик» с тех пор навсегда в памяти. Уж очень живая трава меня тогда поразила...»

Началась война. Бомбежки. Рытое убежище на соседнем огороде. Эвакуация по осеннему бездорожью. Речные вокзалы в городах Горьком и Саратове. Неразбериха, голод, зимние вечера у буржуйки.

Как-то незаметно вышло, что главной радостью стали книги. Их брали в библиотеке детского дома, где работали родители, в районной и сельской библиотеках. Полюбилось рисование акварельными красками, в которых тогда было больше мела и песка, чем цветного пигмента.

Окончив среднюю школу, Осташев поступил в Саратове в художественное училище. Жить и учиться было тяжело в те послевоенные голодные годы. Обитал в студенческом общежитии. Пристрастился к Радищевскому музею, библиотеке имени Чернышевского, консерватории. Писал этюды на Волге, любовался сиренью в уютных саратовских двориках, слушал с граммофонных пластинок песни А. Вертинского. «Все тог-

да переплелось,— говорит Аркадий Сергеевич,— и пробуждение интереса к классике, и строгая школа любимых педагогов Миловидова, Никитина, Гурова, и прогулки по ночному Саратову, и споры, споры с друзьями об искусстве...»

В училище работа над иллюстрацией специально не предусматривалась. Как все, Осташев выполнял задания по композиции, а в свободное время делал иллюстрации к произведениям Чехова, Достоевского, Гамсуна, Ибсена, волновавшим его юношеское воображение.

— Ну, к Гамсуну-то ты напрасно делаешь иллюстрации, ты не знаешь той жизни, да и писатель это очень сложный,— говорил один из преподавателей.

Другой, Б. Миловидов, отнесся к этому иначе:

— Мне нравится ваша любовь к литературе,— говорил он. — Это большая область творчества и ей можно отдать всю жизнь.

Как это ни парадоксально, но поступив учиться на графический факультет Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Осташев стал специализироваться не по книжной, а по станковой графике, которая ближе к картине, а именно картине отдавалось предпочтение в Саратовском училище. Изучение искусства книги шло больше самостоятельно.

Остался жить в памяти трепет первого знакомства с институтом, с будущими сокурсниками и друзьями. Лучше всего об этом говорит сам художник, которого многие знают как наблюдательного и остроумного человека: «Посмотрели мы, саратовцы (нас было четверо), на своих бойких соперников из средней художественной школы при Академии художеств (они уже знали всех педагогов и экзаменационную комиссию), из художественных училищ Свердловска, Казани, Одессы и стало нам тревожно и скучновато... На экзамене по живописи была обнаженная модель. Предвзятость, сложившаяся в окраинных училищах, видна была сразу. Одни, намазав на холсте угольный контур, начинали маленькими мазками сразу же законченно «отдраконивать» голову, кусок плеча (так требуют в Академии), другие шуровали кистями по всему холсту, снимая краску после каждого сеанса мастихином и начиная заново, третьи тщательно рисовали углем, не приступая к цвету. Рядом со мной стоял мольберт Ю. Реброва — высокого парня откуда-то из Азии. Он поразил нас своей училищной дипломной, где сухощавые азиаты-аксакалы в тюбетейках, папахах, лилово-коричневые от солнца были изображены с верблюдами. Он резко отскакивал от мольберта и ожесточенно перемешав на палитре краски, подбегал к холсту, какому-то грязно-фиолетовому. Как мне казалось, он из оранжевого и из охры золотистой умел добыть мертво-фиолетовые оттенки. У холста он тихо и свирепо ругался. Долго потом вспоминали его на нашем курсе, где очень любили шутить и комментировать первое впечатление друг о друге. Ребров не был принят. А недавно я с удовольствием узнал, что тот самый Ю. Ребров получил серебряную медаль Академии художеств за иллюстрации к «Тихому Дону» М. Шолохова. Вместе со мной тогда поступали учиться А. Зыков из Свердловска, Л. Оскорбин, Н. Но-

восельская, И. Масленникова, В. Куприянов, В. Фомин, М. Юдин и другие из Ленинграда, А. Шураев из Одессы в ярко начищенных сапогах, в зеленом пропотевшем кителе и мичманке с крабом».

Осташев учился в институте в трудное для искусства время. Тогда процветала сюжетная композиция, сделанная на потребу дня в триумфальном стиле «нового академизма». Обычные люди из массы не могли быть героями таких произведений, а если и были, то только в качестве участников каких-либо торжественных событий. Искусство теряло реалистические позиции, ибо отказывалось и от честного познания жизненной правды и от учета индивидуальных склонностей художников. Процесс борьбы за подлинный, а не фальшивый, реализм протекал в те годы болезненно, и только самые сильные таланты, такие, как С. Чуйков, П. Кузнецов, В. Фаворский, П. Корин, А. Пластов, А. Пахомов и другие классики советского искусства, оказались способными творить в соответствии со своими принципами, которыми никогда не поступались. Творчество В. Фаворского, который сейчас признан великим художником, считалось в те годы формалистичным, а живопись А. Пластова— искажающей жизнь советского крестьянства. И это о великих правдолюбцах! Разумеется, в такой атмосфере учиться было чрезвычайно трудно.

В своих мемуарах Осташев этих вопросов совсем не касается, возможно, увлечение учебой и вера в своих учителей не оставляли места для сомнений. Для Осташева его институтские годы — годы безмятежной юности, его учителя — непогрешимые наставники и великие художники, а институт — лучший в стране художественный вуз. Он гордится тем, что работал в мастерской В. А. Серова и смотрел в окно, из которого Серов рисовал в январе 1905 года свою знаменитую «Солдатушки, бравы ребятушки». Сам он был добросовестным учеником, учился всему, чему его учили, и был в общем-то счастлив.

Просматривая мемуарные записки Осташева, я отчетливо представила себе маленького худенького парня, дерзнувшего поступать в прославленную Академию художеств. Шел 1949 год. Поступал он вместе со своими товарищами по саратовскому художественному училищу. «Волгари», как прозвали саратовцев в институте с явной насмешкой, так как они были все как наподбор низкорослыми и щуплыми, имели рекомендательное письмо к своему земляку известному графику Н. Павлову. Он их принял у себя в мастерской накануне вступительных экзаменов, поразив внешним сходством с Петром Первым, а после экзаменов, когда оказалось, что все «волгари» приняты в институт, накормил их в «Астории».

Жили тогда голодно, одевались кое-как, но это казалось несущественным, да и было в те годы несущественным, ибо так жило все студенчество. Зато учились одержимо, веселились в свободное время, мистифицируя друг друга и слушая патефонные пластинки. Под патефон танцевали, под патефон слушали и классическую музыку.

Ленинград тогда ещё не успел залечить раны. Было много разрушенных и полуразрушенных зданий, в числе которых и архитектурные

шедевры. На домах еще не стерлись надписи, предупреждающие об опасных сторонах улиц при артобстрелах, и стрелки-указатели бомбоубежищ. Ленинградцы восстанавливали свой город, в воскресные дни, как до войны, ездили за город на отдых, а пригороды, такие как Петродворец, представляли собой руины...

В мемуарах Осташева нет портрета города тех лет, жизнь его протекала в стенах института. Я вчитывалась в осташевские воспоминания и пыталась как-то соотнести их с тем, что сама помню о Ленинграде тех лет.

Любой художник, большого или малого таланта, если он подлинный художник, то есть считает дело своей жизни единственной формой своего бытия, представляет собой тайну, которую никогда не раскрыть до конца. Нильс Бор считал, что искусство несет в себе элементы непознаваемого, в каких-то аспектах оно бесконечно, ибо бесконечна природа и неисчерпаем человек.

Мне бы хотелось познакомить читателя с Осташевым только в тех чертах, которые кажутся мне важными и без которых трудно понять особенность и неповторимость его творчества.

* * *

К приезду Осташева в Киргизию в 1955 году местные графики только искали свои пути. Полиграфическая база, без которой невозможно развитие искусства книжного оформления, была еще слаба, книги издавались на низком полиграфическом и художественном уровне. Осташев, пришедший в издательство художественным редактором, посвятил себя издательской деятельности, повышению культуры книжных изданий. Киргизию он знал из местной литературы и творчества художников, своих старших товарищей. Интерес же к живой действительности был ограничен рамками города, во всяком случае в той мере, которая давала ему какие-то материалы для творческих обобщений.

Личная и творческая судьба Осташева сложилась так, что он, приехав в Киргизию, попал к началу формирования национальной графической школы. Когда речь идет о сложении национальной школы изобразительного искусства, трудности понимания этого процесса возникают при анализе тех национальных особенностей, которые появляются как в содержании, так и в форме произведений.

Сам по себе факт попытки создания киргизской графической школы, отличной от графических школ других республик, заслуживает особого исследования, тем более, что во многом эта попытка удалась. И в этом усилии художников республики заметная роль принадлежит Осташеву. Развитие графического искусства Киргизии специфично тем, что у ее истоков оказались русские художники, Сами киргизы, проявившие редкую одаренность в живописи, к графике, на первых порах ее развития, отнеслись без особого энтузиазма. Этот удивительный факт осложнил задачу сложения национальной графической школы. Восприняв Киргизию, как вторую родину, обретя здесь чувство единства с киргиз-



Ошская улица. 1964.

ским народом, сумев понять его духовные ценности, русские художники, и Осташев в том числе, поднялись на более высокую ступень личного самосознания, что расширило горизонты их духовной восприимчивости.

Задачи создания киргизской графической школы русские художники решали прежде всего через поиски национального содержания — изучения культурных традиций киргизов, типического в национальном характере и внешнем облике. Что касается формальных поисков, то они были подчинены задачам выражения содержания и зависели от тех школ, которые прошли художники в период ученичества.

Если киргизские живописцы решали вопросы соотношения национального и интернационального в содержании и форме живописного произведения программной работой на натуре, которая давала темы и диктовала средства изобразительного языка, то графики не смогли сразу следовать этому методу в силу ряда специфических причин.

К появлению киргизской графики как самостоятельного направления в советском графическом искусстве киргизская живопись накопила опыт, который позволяет сделать следующие выводы: единственным методом в становлении национальной художественной школы может быть только реализм; поиски какой-то особой национальной формы вне национального содержания бесперспективны, ибо содержательная сторона произведений выливается в форму, характер которой связан с той или иной художественной традицией и реальными формами окружаю-

щей действительности. Киргизская живопись по своим методологическим признакам связана с русской, а через нее с европейской художественной реалистической традицией, истоки и пути которой прослежены современным искусствознанием.

Особенности киргизской живописи связаны с тематикой, разрабатываемой живописцами исключительно на материале жизни киргизского народа. Поиски национального типажа, который бы воспринимался как обобщенный образ человека из народа, сочетались с поисками связей человека с окружающей его средой, прежде всего с природой, что диктовалось не столько требованием географической определенности места действия персонажей, сколько потребностью воссоздания реальной картины народной жизни, связанной, в силу исторических причин, с жизнью природы, характером труда и особенностями быта. Самоценность природы как объекта эстетического освоения была понята киргизскими живописцами довольно рано. Пейзаж отпочковался от тематической композиции, которая, как правило, представляла собой синтез жанра и пейзажа, в самостоятельный жанр, причем не столько отпочковался, сколько развился из пейзажного этюда, работа над которым была одной из ступеней на пути создания картины или композиционного портрета на пленэре. Уже первые киргизские живописцы (С. Чуйков, Г. Айтиев, С. Акылбеков) создали ставшие классическими образцы пейзажной картины, в которой воспроизводится поэтический диалог художника с природой, поэзия слиянности человеческого духа с бытием природы.

Опыт формирования киргизской живописи не прошел даром для киргизских художников-графиков, особенно при создании станковых произведений, однако графика в целом развивалась несколько иным путем, что обусловлено ее отличной от живописи природой и характером творческого и жизненного опыта первых графиков Киргизии.

Киргизская графика как искусство, наиболее тесно связанное с искусством слова особенностями графического видения и характером изобразительной условности [1], на стадии своего становления теснее соприкоснулась с киргизской литературой, чем с живописью, и пыталась найти свой язык прежде всего через книжную иллюстрацию. Таким образом, киргизская графика, развиваясь в русле русской графической культуры, в своих национально-самобытных чертах формировалась под влиянием киргизской живописи и литературы.

Содержание графического произведения, как и любого произведе-

---

[1] «Если условность живописи как бы растворяется в безусловности впечатления от законченности картины, когда нам кажется, что мы смотрим в раму, как в окно, и видим там реальный мир,— может быть иной, чем в натуре, преображенный, но и в самой своей преображенности чувственно-убедительный, то условность графики другого порядка. О ней зритель не должен забывать, она не перерастает в безусловность. Она как бы все время напоминает смотрящему, что перед ним не непосредственный фрагмент видимого, а своеобразный пересказ его». Н. Дмитриева. «Изображение и слово», М., Искусство, 1962, стр. 280.



Маленький Асан. 1960.

ния искусства, определяется предметом изображения, хотя им и не исчерпывается. Предмет изображения играет важную роль в сложении того или иного художественного направления, особенно в современном искусстве, когда формальные приемы изображения достаточно стандартизировались и варьируются лишь силой индивидуального таланта. В 50-е годы, когда графическая школа делала свои первые шаги, киргизские графики работали в основном над изображением литературных героев. Вторичность образов, их зависимость от литературных первоисточников при любом уровне исполнительского мастерства, не могла удовлетворить художников, мечтавших о своих собственных темах. Да и работа над книгой требовала живых впечатлений, ибо как бы ни была близка графика искусству слова, она могла пользоваться только своим собственным изобразительным языком. Таким образом, работа над книгой требовала от художников работы над живой натурой и более глубокого изучения жизни народа и природы, без знания которых художник не мог пластически вообразить литературных героев и среды их действенного обитания. Жизненный же материал перерастал рамки иллюстрирования чужих сюжетов и давал художникам темы для самостоятельно выношенных станковых тематических произведений.

Большую роль в развитии киргизской графики сыграло посещение Киргизии В. А. Фаворским. Его лекции и беседы о рисунке и композиции стимулировали работу художников, а пропаганда его творческих

принципов А. Михалевым и Л. Ильиной и, наконец, та творческая атмосфера, которая сложилась в художнической среде в 50-х годах,— благоприятствовали творчеству и молодежи, только начинавшей тогда свой путь в искусство. Творческие принципы В. А. Фаворского оказали влияние на становление киргизской графики. Оказали влияние они и на Осташева в его работе над оформлением книг.

Как художник и как художественный редактор он много сделал, чтобы в республиканском книгоиздательстве гармонично развивались и иллюстрация, и книга как полиграфическое искусство. Такое расчленение иллюстрации и книги как искусства полиграфии далеко не случайно и в профессиональной среде вызывает постоянные дискуссии. Само понятие «иллюстрация» трактуется неоднозначно до сих пор. Хотя иллюстрирование литературного текста предполагает связь иллюстрации с книгой, тем не менее эта связь понимается разными художниками поразному. Одни считают, что иллюстрация может, подобно станковым произведениям, существовать независимо от книги, обрести свое самостоятельное бытие или существовать в книге как своеобразное приложение, расположенное в тексте по ходу повествования или даже в конце книги. Другие считают, что иллюстраций, тяготеющих к станковизму и последовательно раскрывающих сюжет, может не быть вовсе, а задача художника в таком случае сводится к макетированию книжного блока, шрифтовой работе и работе над мелкими книжными украшениями вроде буквиц, заставок и концовок, создающих ассоциативный образ содержания книги; третьи считают возможным сочетание принципа иллюстрирования с принципом создания конструктивно-композиционного единства книги. Надо сказать, что все эти принципы имели как своих талантливых последователей, давших классические образцы книжного оформления, так и бездарных эпигонов, способных дискредитировать любую классическую идею.

Осташев был воспитан как иллюстратор-станковист. Однако, работая в полиграфии, ему пришлось столкнуться с чистым макетированием без иллюстраций или с фотографиями в качестве иллюстраций, что не могло не сказаться на эволюции его взглядов на книжное оформление. В период творческой зрелости Осташев в работе над оформлением книг, прежде всего в оформлении художественной литературы, соединил принцип создания конструктивно-композиционного единства книги с принципом иллюстрирования изображениями, воспроизводящими сюжет повествования или портреты главных персонажей.

Формат книги, расположение иллюстраций и мелких украшений страниц, характер шрифта, то есть все компоненты, организующие книгу, подчинены цели дать первоначальное представление о характере издания и сделать книгу полиграфическим искусством. В работе над макетом современный художник ограничен определенными стандартами, продиктованными возможностями полиграфии и сложившимися традициями. В редких случаях при издании подарочных или особо художественных изданий художник может себе позволить вольный выбор формата и конструкции книги, но такие книги, как правило, не рассчита-

ны на массового читателя трудностью производства и с самого начала планируются библиографической редкостью.

Осташев макетировал только массовые издания, поэтому все его творческие усилия были направлены на создание книг на уровне всесоюзного стандарта.

Осташев сделал множество макетов книг самого различного назначения и характера, некоторые из них получили дипломы на межреспубликанских и всесоюзных конкурсах книг. К ним относятся фотоальбом «Советский Киргизстан», альбомы «Женщины в изобразительном искусстве Киргизии» и «Народное прикладное искусство Киргизии», «Город Фрунзе», «На материнском поле», книги «Жизнь в искусстве» В. Нагаевской, «Киргизское ожерелье» М. Джангазиева, А. Дергачева. Однако в этой работе, отличающейся высоким профессионализмом исполнения, Осташев не проявил в полной мере свою художническую сущность.

Что касается художественной литературы ограниченных тиражей, то при ее оформлении художник был меньше связан стандартом, так как в идеале он обязан был учесть эпоху, в которую жил писатель, писательский стиль, характер национальной культуры, и при этом сохранить свое собственное лицо, без чего искусство оформления — всегда субъективно-индивидуальное — потеряет эстетическую ценность.

В работе над оформлением художественной литературы Осташев соединил принцип создания конструктивно-композиционного единства книги с принципом иллюстрирования изображениями, воспроизводящими сюжет повествования, то есть использовал уроки Фаворского. Природа литературного сбраза такова, что у каждого читателя — а художник тоже читатель — складывается о нем свое субъективное представление, не совпадающее с представлением писателя не только иной эпохи и иного народа, но и своего современника и соотечественника. Осташев как художник-иллюстратор ищет такое пластическое воплощение литературных образов, которое бы давало возможность иллюстрации слиться с книгой в некое гармоническое целое, не мешая при этом читательскому воображению.

Осташев был воспитан как станковист, теорию же «книжности», то есть сочетания иллюстрирования с созданием макета, он освоил в Киргизии. Как иллюстратор киргизской книги Осташев на первых порах был довольно беспомощен. Не зная ни среды, ни культурных традиций киргизов, он взялся за фольклор, то есть пошел к тем истокам, которые, по его мнению, помогли бы ему понять и современную киргизскую литературу. Однако он не учел, что фольклор создавался по иным законам творчества, чем профессиональная литература, потому и требует особого изобразительного воссоздания фольклорных образов, далеких от привычных для Осташева форм безусловного реализма.

Взять, к примеру, оформление им эпоса «Эр-Тоштюк» С. Каралаева (1958 г.). Для этого издания Осташев выполнил шесть полосных иллюстраций и иллюстрацию на суперобложку. Герой эпоса, способный общаться со злыми и добрыми духами, и чью бессмертную душу на-

родная фантазия упрятала в напильник, мог странствовать по подземному миру тьмы, летать на крылатом коне, превращаться из красавца-богатыря в уродливого плешивца, разговаривать с животными и невиданными птицами — какая бездна сказочного воображения, сколько движения, действия, превращений! Вся метафоричность эпоса, специфические для фольклора приемы повествования остались чуждыми Осташеву, воспринимающему литературу по степени ее отражения жизненной правды. Осташев выполнил иллюстрации статичными, лишенными какого-либо движения даже там, где изображено действие, ограничившись реалистически трактованными портретными изображениями персонажей. Причем эта портретность понята Осташевым исключительно приземленно.

Обращение к жизни и творчеству Токтогула Сатылганова было для Осташева той находкой, которая не только отвечала его прошлым интересам, но явилась этапом в познании Киргизии и ее культурного потенциала. Станковый цикл линогравюр «Токтогул в ссылке» явился своеобразным развитием темы «Чехов на Сахалине». Для иллюстрирования же произведений Токтогула Осташев нашел опору в ощущении близости творчества киргизского акына демократизмом и социальной остротой жизненных позиций к творчеству Н. А. Некрасова, которого он неоднократно иллюстрировал. Стало быть, в работе над темами киргизской литературы и жизни киргизского народа Осташев искал те точки соприкосновения двух народов, которые важны и необходимы в развитии интернациональных чувств. Нащупав принципиально для него важное, их духовную близость, Осташев уже мог с легкой душой обращать внимание на различия. Насколько глубоко он думал о близости народов и нашел ее без конъюнктурных натяжек, настолько, освобожденный от непонимания, пристально и уважительно он обратился к своеобразию внешнего облика киргизов, особенностям их национальной одежды, манеры их повседневного поведения, пластики движений, деталям быта, индивидуальным характерам.

Работа над книгами Токтогула сопровождалась у Осташева множеством натурных набросков — жанровых, пейзажных, по которым позднее были сделаны и композиции. Если при иллюстрировании эпосов и народных сказок Осташев опирался на музейный материал, который он так и не мог оживить воображением, то в работе над иллюстрациями к Токтогулу Осташев обратился к материалам жизни. Работа над эпосами не прошла для него даром. Если он и не смог найти изобразительный эквивалент фольклорным образам, зато фольклор, выразивший этические и эстетические взгляды киргизов, помог ему понять духовную сущность киргизов в ее древнейших истоках и использовать опыт в дальнейшей работе над киргизской тематикой.

Осташев дважды обращался к иллюстрированию токтогульской поэзии. Первый иллюстрируемый сборник стихов Токтогула «Певца послушай, молодежь» (1964) явился для него большой творческой удачей. Он сам сделал макет книги, обдумав в ней все — формат, композицию суперобложки, характер и расположение иллюстраций. В иллюстраци-



К. Бектенов. «Смех Куйручука». 1964.

ях, выполненных в технике линогравюры, последовательно развиваются мотивы прошлого и современного, причем прошлое — дореволюционная жизнь и творчество Токтогула — выражено тоскливыми по настроению изображениями сибирского острога и каторжан, любовь к Киргизии и современность — светлыми по содержанию пейзажами. Использован в книге фрагмент линогравюры «Возвращение» из серии «Токтогул в ссылке» в качестве портрета акына.

Второй сборник стихов Токтогула был оформлен им в 1976 году. Для него, кроме макета, выполненного по стандартному формату центральных изданий мировой лирической поэзии, Осташев сделал 10 заставок, 9 полосных иллюстраций и гравюру для суперобложки. На суперобложке изображена композиция из разнопространственных и разновременных элементов: прошлое — юрта, сибирский острог, верстовой столб — в ночном освещении, современное — коробки зданий, подъемный кран, летящая птица, символизирующая свободу,— в ярком блеске солнца. Обе части соединены полосой ширдачного орнамента. Изображение комуза и лавровой ветви дает представление о характере творчества Токтогула и его значении. Цикл иллюстраций в книге начинает портрет акына, иконографически близкий единственной фотографии Токтогула. Заставки к сборнику представляют собой изящные миниатюрные линогравюры, выполненные по сюжету и стилю в одном ключе с полосными иллюстрациями. Линогравюра хорошо «ложится» на плоскость листа, образуя со шрифтом своеобразное родство характе-

ром высокой печати, и в этом смысле является более книжной, чем, скажем, рисунок или акварель, более тяготеющие к станковизму. Стихи Токтогула продиктовали художнику сюжеты не только полосных иллюстраций, но и заставок. Если иллюстрации непосредственно изображают события, портреты персонажей книги, то заставки дают более свободную, основанную на ассоциациях, интерпретацию литературного текста, создавая определенную поэтическую атмосферу. В заставках Осташев изображает балбалы, натюрморты из бытовых предметов кочевой жизни киргизов, исторически связанные с прошлым, современность в заставках дана изображениями раскрытой книги с лежащим тюльпаном между страниц и плотины Токтогульской ГЭС. Все эти изобразительные элементы помогают ассоциативно понять сущность образа Токтогула, жившего на стыке двух эпох. В полосных иллюстрациях последовательно отображена биография поэта — детство, юность, любовь, борьба, ссылка, бегство, возвращение на родину, связь с народом, ненависть к угнетателям.

Из полосных иллюстраций наиболее удачной представляется сцена тоя. С присущим Осташеву психологизмом даны образы баев, острые по характеристике. Композиция выразительна по силуэту, точна по деталям, красиво нарезана. В изображении людей Осташев всегда стремится к достоверности их обликов, характеров и социальной принадлежности. Из заставок замечательно изображен натюрморт из переметной сумы и посоха, а также комуз с древним светильником.

Удачей Осташева явилось и оформление им книги К. Бектенова «Смех Куйручука» (Фрунзе, Киргосиздат, 1964). Художник создал крепкую структурно-организованную форму книжного блока, где иллюстрации, являясь архитектоническим элементом книги, реалистически воссоздают образ главного героя. Куйручук — реальная личность. Кудайберген Омурзаков по прозвищу Куйручук — знаменитый острослов. Родился он более ста лет назад в Джумгале, с ранних лет объявил войну глупости, жестокости и гнету, воюя с ними острым сатирическим словом. После Октябрьской революции Омурзаков работал во Фрунзенской филармонии, до конца дней (умер в 1940 году) разъезжал по Киргизии, высмеивая предрассудки, бюрократизм — все, что мешало становлению новой жизни.

Образ Куйручука был понят Осташевым в его социальной заостренности, озорным и жизнелюбивым. Особенно удалась иллюстрация для суперобложки, где Куйручук изображен весело идущим по маковому полю, поймавшим в ладони солнечный луч. Образ Куйручука написан Бектеновым скупыми лаконичными средствами. Не вдаваясь ни в какие подробности, как в анекдотах, он рассказывает о проделках своего героя и передает его особенно прославившиеся остроты. Осташев, следуя за писателем, изображает только самую суть рассказа, оттого в его иллюстрациях отсутствует изображение среды. И только на первом развороте изображен юный Куйручук на фоне сельского пейзажа. Но и в данном случае художник следует за текстом, так как в первой новелле пейзаж выступает как элемент действия.



А. Н. Некрасов. Стихотворения 1971.

Метко найдена концовка книги — тюльпан, переплетенный с репейником — это как бы символ сущности Куйручука, его доброты и активного непринятия зла.

Важное место в жизни и творчестве Осташева занимает содружество с писательницей Ниной Платоновой. Являясь супругами и единомышленниками, они обогащают друг друга жизненным опытом и творческими интересами. Ее произведения обращены к детскому и юношескому читателю, и это не могло не сказаться на одном из аспектов творческой деятельности художника — он неоднократно иллюстрировал книги для детей. В свою очередь Осташев повлиял на тематику произведений писательницы. Так, в сборнике рассказов Платоновой «Книжка эта про поэта» нашли отражение их совместная поездка в Грузию для сбора материала о Маяковском и контакты с художниками — коллегами Осташева.

В повести Н. Платоновой «В тупом переулке» узнаешь старый, теперь уже не существующий, дом, где когда-то жили Осташевы, узнаешь и Данилыча, не по той роли, которую он сыграл в жизни вымышленной героини повести, а по яркой портретной характеристике реального живущего во Фрунзе талантливого скульптора-самоучки.

В книге «За рекой за быстрой» изображены родные места Осташева и, надо полагать, какие-то черты реально живущих там людей, послуживших прототипами персонажей платоновских повестей и рассказов, а в рассказе о студенте художественного института имени Репина

узнаешь самого Осташева, его родную школу, где долгие годы работали учителями его родители и которую сам он неоднократно изображал.

Стало быть, для них обоих — для писательницы и художника — важным творческим принципом является отражение реальной жизни, которую они оба хорошо знают. Все названные книги Платоновой иллюстрировал Осташев. Из этих работ художника наибольший интерес представляют иллюстрации к книге «За рекой за быстрой», так как в их основу положены натурные зарисовки художника, выполненные им во время неоднократных поездок на родину. Ни в одной иллюстрации нет выдуманного пейзажа — каждое дерево, кустик, тропинка, дом — портретны. Они дороги художнику своей документальной точностью, как дневниковые записи.

Ценность этих иллюстраций в том, что они значительно обогащают образное содержание книги, дополняя ее реальными картинами природы, где происходит действие повествований. В данном случае получилось редкое при иллюстрировании художественного произведения слияние образного видения писателя и художника, ибо оба они изображали одни и те же места с одним настроением. Среди иллюстраций есть несколько не пейзажных, изображающих явно выдуманных персонажей. Эти иллюстрации уступают пейзажным не только в правдивости изображения, но и по мастерству исполнения. Художнику всегда лучше удаются вещи, сделанные непосредственно с натуры. В натурных иллюстрациях художник проявил и остроту видения, и способность передавать бегло, лаконичными средствами характер природы, архитектуры русских деревень и провинциальных городов и свое к ним отношение, выдуманные же ситуации и герои оставляют его равнодушным до такой степени, что он не обращает внимания даже на погрешности в рисунке.

Постоянная связь с родными местами помогла Осташеву успешно иллюстрировать русскую классику, издаваемую на киргизском языке.

Еще в первые годы жизни в Киргизии Осташев обратился к поэзии Некрасова, задумав большой цикл иллюстраций, не доведенный им тогда до завершения. Видимо, грусть по родине продиктовала ему и выбор сюжетов. Цикл линогравюр к поэме «Орина — мать солдатская» привлекла Осташева темой смерти, одиночества и безысходного горя. Эта тема решалась художником по-бытовому натуралистично. Приземленность решения трагедийной темы, акцентирование страха смерти и смирения с ней не может вызвать катарсиса в зрительском восприятии, а лишь естественный протест скорее нравственного, чем эстетического порядка. Не исключено, что такое узкое восприятие некрасовской поэзии послужило причиной тому, что тема, разрабатываемая Осташевым в 50-х годах, была им надолго оставлена. Вернулся к ней он только в 70-е годы.

В иллюстрациях к книге «Стихи и поэмы» Некрасова (1971) Осташев создал просветленный образ некрасовской России. Цикл, включивший страничные иллюстрации и мелкие заставки, представляет собой изображение среднерусских пейзажей, которые сопровождают некра-



А. Н. Некрасов. Стихотворения. 1971.

совские стихи тихой и светлой мелодией. В этом цикле Осташев проявил себя как тонкий и проникновенный лирик. Избавившись от безысходного ощущения утраты, поскольку, живя в Киргизии и полюбив ее, он пропел свою самую сокровенную песню любви к России с легкой душой, исповедальной искренностью и доверием, заслуживающим уважения и сочувствия.

Если в иллюстрациях к книге «За рекой за быстрой» Осташев использовал свои дневниковые по характеру зарисовки, то в иллюстрациях к Некрасову, не изменяя своей манере точного воспроизведения конкретных мотивов природы, он добился большого обобщения и образного единства с некрасовской поэзией.

Удачным представляется портрет Н. А. Некрасова, данный в книге на шмуцтитуле. Образ великого поэта, являющийся для Осташева идеальным воплощением поэта-гражданина, дан не случайно на фоне пейзажа, всегда связанного у художника с темой родины.

С большой любовью оформил Осташев и сборник стихов С. Есенина «Черемуха» (1974), предназначенного для школьников. Этот цикл иллюстраций по настроению еще светлее и жизнелюбивее, чем иллюстрации к Некрасову, что продиктовано иной, чем у Некрасова, системой художественных принципов и особенностей есенинской поэзии. При всех положительных качествах иллюстраций, они все-таки рассчитаны на взрослого читателя. Формат книги, характер иллюстративного мате-

риала избран художником без учета психологии детского восприятия. Тот безусловный реализм, который отражает жизнь в формах самой жизни без фантазии и игры воображения и который исповедует Осташев, весьма далек от игры, являющейся основой восприятия раннего детства.

В иллюстрировании детской литературы Осташев следует тем же принципам, что и при иллюстрировании «взрослой» литературы, не принимая тех правил игры, которая в определенном возрасте ребенка не менее реальна, чем сама жизнь. Не случайно его иллюстрации к Есенину оказались ориентированными на человека его собственного возраста и собственного уровня восприятия художественных произведений.

Последней по времени работой Осташева в области книги является оформление сборника стихов Р. Бернса, изданного издательством «Кыргызстан» в 1978 году на киргизском языке. Он создал макет книги и восемнадцать иллюстраций, выполненных им в технике линогравюры.

В работе над циклом иллюстраций Осташев использовал материалы английского изобразительного искусства, современного Р. Бернсу, и фотодокументы, опубликованные в различных изданиях.

Несомненной удачей художника является то обстоятельство, что он проявил большую самостоятельность в трактовке каждого сюжета и стилистической цельности цикла, избежав влияния классических иллюстраций к Р. Бернсу.

Эта работа была отмечена дипломом первой степени на 15 межреспубликанском конкурсе «Искусство книги» республик Средней Азии и Казахстана.

* * *

Если в работе над оформлением книг Осташев пользовался заимствованными в литературе сюжетами, и, следовательно, не был свободен в своем творчестве, то в работе над станковыми произведениями он следовал только велению своего сердца.

Первой значительной работой Осташева явилась его дипломная серия эстампов «Маяковский — поэт революции», в которой художник дает свое представление о Маяковском как о поэте революционных масс, показывая его в нерасторжимом единстве с революционным Петроградом и петроградцами.

Работая над композициями листов этой серии, Осташев искал такого поворота сюжета, чтобы более явно показать значение события, обнажить скрытую от внешнего взгляда душевную жизнь поэта, глубину его переживаний.

Для этого им была проделана большая подготовительная работа. Кроме самой поэзии Маяковского, Осташев детально изучил факты революционных событий, документы о жизни и творчестве Маяковского, встречался с матерью поэта и его сестрой.

Параллельно с работой над эскизами многофигурных композиций



Ольга пишет аннотацию к альбому. 1968.

шел сбор натурного материала. В академических работах требовалась глубокая психологическая характеристика каждого персонажа. Типажи должны были быть исторически достоверными. Каждую фигуру пришлось искать в натуре и решать ее соответственно историческому материалу. Было сделано много натурных рисунков. В листах можно легко узнать натурщика, который позировал Непринцеву для Василия Теркина и который как нельзя более подходил для листа «Окна РОСТа на фронте».

Работа выполнялась в русле тенденций, существовавших в советском искусстве вплоть до середины 50-х годов. Тогда графический лист чаще решался близко к традиционной картине. Графическое изображение строилось на подробной разработке светотеневых отношений, передающих материальность натуры. Графические листы отличались тщательной объемной трактовкой формы и глубинностью в построении пространства. И станковые листы, и книжные иллюстрации в подавляющем большинстве исполнялись карандашом, углем, черной акварелью, так как эти техники давали возможность сложной разработки изображения в тоне. Но в годы учебы Осташева в советской графике уже назрел перелом. Пробуждался интерес к эстампу, к традиционным и новым формам гравюры, к специфической выразительности различных графических техник.

С точки зрения этих тенденций понятно, что Осташев выполнил свою серию в эстампе (две литографии и две гравюры на линолеуме), и с другой стороны, объяснимо решение листов по принципу картины.

Графическое решение композиций основано на разработке тональных отношений. В них использовано несколько близких цветов, создающих по замыслу автора, почти монохромную гамму, с помощью которой передается суровая атмосфера революционной эпохи. Литографии («Маяковский и Блок у костров Октября») и линогравюры («Окна РОСТа на фронте») подробно проработаны в тоне. Материал линогравюры использован пока неуверенно в силу отсутствия опыта. — Отсутствие опыта сказалось и в выборе разноформатных листов, что дробит серию на отдельные сюжеты, связанные лишь тематикой.

И хотя в серии видна большая работа автора над образной стороной листов, его добросовестное отношение к заданию, увлеченность темой и работой с натуры, здесь еще ощутимо профессиональное неумение молодого художника: ему пока еще трудно было согласовать компоненты многофигурной композиции, решить изобразительную поверхность цельно. Стремясь выразить драматизм и значительность совершающегося, Осташев, может быть, невольно, акцентрировал трагическую сторону событий. Справедливая оценка серии «Маяковский — поэт революции» дана в книге М. Н. Халаминской «Искусство молодых»: «Серия готовилась очень серьезно. Было сделано бесчисленное множество натурных портретных зарисовок, испробованы десятки вариантов композиций. Эстампы щедро насыщены людьми, каждая человеческая фигура тщательно охарактеризована, и порой трудно отличить, что в композиции главное, а что второстепенное. Несмотря на то, что серия тематическая, все же отдельные листы ее мало связаны между собой, и каждый строится самостоятельным произведением. Это впечатление усиливается еще и тем, что два из них выполнены в технике автолитографии, а два в линогравюре, впервые здесь испробованной Осташевым. Линогравюры далеко не совершенны — это прямой перевод рисунков, выполненных углем, в принципиально чуждую им технику»[1].

Несмотря на явные просчеты, сказавшиеся в недооценке формы, серия о Маяковском выявила основные принципы творчества художника, которым он следует всю свою жизнь. Это прежде всего постоянная духовная связь с литературой, стремление показать героев своих произведений в их активной взаимосвязи с социальной средой, последовательное развитие в сюжетах одного, наиболее драматического, события жизни персонажа, интерес к людям значительным, неординарным, интерес к документальной достоверности обстановки не только событийной, но и предметной. Его интересует психологизм ситуации, что он, как правило, подчеркивает выбором характерных персонажей и средств изобразительного языка.

Руководителем дипломной работы Осташева был А. Ф. Пахомов, оказавший решающее воздействие на формирование его творческих принципов.

---

[1] М. Н. Халаминская. Искусство молодых. М., Советский художник», 1967, стр. 61.



Р. Бернс. «Финдлей». 1978.

Осташеву импонировал поучительный путь Пахомова от увлечений формалистическими течениями в искусстве к реализму. В книге «Про свою работу», обобщившей большой творческий опыт художника, Пахомов вспоминал, что в 20-е годы в нашем искусстве была боязнь законченности, часто приравниваемой к иллюзорности, к фотографизму. А стремление к предельной лаконичности приводило тогда к отрицанию обстоятельного многопланового художественного рассказа о жизни. «Мы перегибаем палку,— пишет об этом Пахомов. — Это все равно, как если бы, увлекшись лаконичностью стиха, мы стали бы отрицать право на существование художественной прозы».[1] Но это стало понятно потом, а в ранний период творчества думалось иначе. «В 20-х годах,— пишет художник,— я часто строил персонажи своих иллюстраций чисто умозрительно. Во второй половине 30-х годов я все более прибегал к наблюдению и зарисовкам с натуры»[2].

То, к чему пришел Пахомов, стало очень важным для Осташева. Большая художественная культура, свободное владение реалистическим методом изображения и живейший интерес к современной жизни определили содержание и стиль искусства Пахомова. Основной задачей своего творчества он считал отражение нашей эпохи, в которой он всег-

[1] А. Ф. Пахомов. Про свою работу. М., «Художник РСФСР», 1971, стр. 255.
[2] Там же, стр. 163.

да находил близкие ему темы. «Мы учились у великих мастеров прошлого их мастерству, но вдохновлялись в своей работе нашей советской действительностью»,— писал художник [1].

Для Осташева — студента стало программным доверие Пахомова к натуре, умение остро наблюдать ее и использовать в работе над образом. Пахомов считал, что «представление дает лишь близкие, приблизительные черты конкретными, неповторимыми, такими подлинными, каких, кажется, невозможно придумать» [2].

В то же время, понимая диалектику творческого процесса, Пахомов предостерегал от опасности впасть в крайность, передоверить натуре и создание образа: «Натура может помочь созданию образа, но нельзя полагаться на то, что натура предоставит художнику образ в совершенно готовом виде» [3].

Осташеву была близка и глубокая любовь учителя к классике, и то, что, преклоняясь перед великими мастерами, он никогда не был склонен к стилизаторству, к подражанию, а искал в искусстве свой собственный путь. По словам самого Пахомова, эта любовь, к классике уходила куда-то «в глубь его сознания и давала знать о себе тем, что, рисуя, он невольно выявлял в натуре черты возвышеннные и благордные» [4] и тщательно заботился о художественной цельности произведения.

То, чему Осташев сумел научиться у Пахомова, стало теоретической основой его творческого пути. Прошли годы, а творчество и взгляды замечательного художника и педагога, честно работавшего и много размышлявшего о стиле советского искусства, о природе творчества вообще по-прежнему изучаются Осташевым, по-прежнему ему близки и дороги.

Ко времени приезда Осташева в Киргизию в Доме художников была уже хорошо оборудованная графическая мастерская, созданная в 1946 году, в которой были станки для печатания офортов, литографий и линогравюр, был превосходный набор литографских камней, доступное для ксилографий дерево и линолеум. Осташев стал много работать главным образом в линогравюре, создавая в этой технике как иллюстрации, так и станковые композиции по натурным наброскам.

В советской графике с середины 50-х годов начался подлинный расцвет линогравюры. Хотя советская графика к этому времени имела уже известных граверов, составивших замечательную плеяду, однако массовое увлечение гравюрой наступило после выставки мексиканской графики в Москве, которая дала новое представление о гравюре и ее широких возможностях как демократичного по доступности восприятия и гражданского по политической направленности искусства. До этой этапной для нашей графики выставки советская гравюра была по сути своей

---

[1] А. Ф. Пахомов. Про свою работу. М., «Художник РСФСР», 1971, стр. 135.
[2] Там же, стр. 171.
[3] Там же, стр. 171.
[4] Там же, стр. 216.



Р. Бернс. «Веселые нищие». 1978.

искусством элиты, рассчитанным на тонких знатоков и любителей. С середины же 50-х годов стали возникать линогравюры, обращенные к самому широкому зрителю. Появление серийных работ было связано с желанием графиков рассказать о чем-то значительном, не вмещающемся по теме в один лист и требующем более развернутого повествования. В европейском искусстве этот процесс начался несколько ранее (Ф. Мазерель, например).

Серия Осташева «Маяковский — поэт революции» в те годы была воспринята художниками Средней Азии (на выставке в г. Душанбе) в плане возникшей тенденции.

Киргизские графики стали работать над сериями с конца 40-х годов, однако именно во второй половине 50-х годов появились серии цветных линогравюр «Слово о киргизской женщине» и «Люди Киргизии» Л. Ильиной, «Тянь-Шаньская сюита» А. Сгибнева, «В одном колхозе» М. Оморкулова, серии автолитографий «Гидроэлектростанции Киргизии» Л. Трусковского, «По Киргизии» Н. Ефременко и «Разгром Беловодского мятежа в 1918 году» И. Белевича.

А. Осташев, в отличие от своих товарищей, сразу не мог найти местную тему для станковых работ, задумав цикл иллюстраций к поэзии Некрасова и большую серию «А. П. Чехов на Сахалине» (1955—1956), так и оставшуюся незаконченной. Он выполнил эскизы для линогравюр, использовав огромное количество фотодокументов из архи-

ва Государственного литературного музея им. М. Горького. Как известно, Чехов поехал на Сахалин больным, ехал несколько месяцев, увидел страну до ее восточных границ во всей устрашающей неприглядности человеческого бесправия. Осташев взял один аспект чеховских впечатлений — тему российских каторжан. Условно его эскизы можно озаглавить следующим образом — «На переправе», «Разговор с поселенцем», «Посещение тюрьмы» (два варианта), «Оказание медицинской помощи каторжанину», «Разговор с каторжанами на лесоповале», «По этапу», «Портрет А. П. Чехова на фоне Сахалинского пейзажа». Чехову не разрешили встретиться с политкаторжанами — только с уголовными преступниками, поэтому Осташев, работая над архивными материалами, выбирал фотографии каторжан, осужденных только за уголовные преступления. Среди этих фотодокументов Осташев отбирал фотографии крестьян, сам облик которых говорил о бунтарском духе не смирявшегося с гнетом российского крестьянства. В большинстве листов серии Осташев воссоздает унылую и грозную картину царской России, в которой до тихоокеанских берегов гремели кандалы. Документальная достоверность типов, ставших персонажами его эскизов, сближают этот цикл с определенными картинами передвижников (например, «Смерть переселенца» С. Иванова), написанных по живым впечатлениям, а неумение или нежелание художника рассмотреть прошлое с позиций нынешнего дня придали этому циклу ту социально-психологическую безысходность, которая лишает его работу ноты исторического оптимизма. Может быть, этот уход в прошлое, слишком сильное проникновение в документальный материал, породили иллюстративный подход к теме, более уместный в книжных иллюстрациях в силу прямой связи изображения с текстом, чем в станковых произведениях. Не исключено, что и сама тема цикла — частность в жизни и творчестве великого русского писателя—оказалась слишком мелкой для монументальной графической серии и явилась причиной незаконченности работы. Тем не менее, этот опыт был художнику необходим для всего последующего его творчества и непосредственно влился в самую значительную его серию линогравюр «Токтогул в ссылке» (1957—1958).

Токтогул как личность и как поэт сыграл очень важную роль в творческой ориентации Осташева в 50—60-е годы. Токтогульская тема в киргизском искусстве стала разрабатываться еще в довоенные годы. Достаточно сказать, что в альбом «Токтогул в произведениях художников Киргизии», выпущенном к 100-летию со дня рождения великого киргизского акына-демократа, вошло тридцать произведений киргизских художников разных лет.

Основой для биографической серии цветных линогравюр «Токтогул в ссылке» Осташева послужили стихи Токтогула, так как воспоминаний о нем почти нет. Как и в серии «Чехов на Сахалине» Осташев взял тему «Царская Россия — тюрьма народов», но решил ее не столь иллюстрационно, с достаточной мерой поэтического домысливания и обобщения.

Серия состоит из девяти сюжетов — «Арест», «За решеткой», «Тю-

ремная ночь», «И так день за днем», «Мой кербез», «Поломанный комуз», «Бегущие облака», «Побег», «Возвращение». Фактически только для листа «За решеткой» Осташев пользовался фотодокументами, остальные же явились своеобразным обобщением материалов, собранных при работе над серией «Чехов на Сахалине». Необходимость воссоздать пребывание киргизского поэта в Сибири подсказала ему своеобразный изобразительный ход — контрастное сопоставление южного человека с сибирской зимой, то есть чисто символический подход к решению темы: дореволюционная Сибирь — стало быть,— лютые морозы.

Судя по стихам Токтогула вместе с ним отбывали каторгу и русские бунтари, а может быть, и революционеры — рабочие, которые не только оказались единомышленниками в своих бунтарских настроениях, но и помогли ему бежать на родину. Для создания образов русских каторжан и тюремщиков у Осташева было достаточно материала, образ же Токтогула был решен им главным образом по воображению, хотя он и стремился к иконографической точности на основе единственной фотографии Токтогула в преклонном возрасте и тех художественных воссозданий Токтогула, которые уже были в киргизском искусстве.

В Центральном Госархиве Киргизской ССР Осташев нашел фотокопию распределительного списка о ссыльных, где акын числился в списке № 306, составленном 11 июня 1901 года Тюменским приказом Иркутского тюремного отделения на основании списка Наманганского уездного управления. В этой «казенной бумаге», донесшей до нас эхо сибирской каторги, значится: «имя и прозвание — Токтогул Сатылганов, лет от роду — 34... за участие в бунте против русского правительства присужден к лишению всех прав состояния и смертной казни через повешение, но по высочайшему соизволению смертная казнь заменяется ссылкой на каторжные работы...».

Там же есть и приметы акына: рост — «два аршина три вершка, волосы черные, глаза — карие, нос, рот, подбородок — обыкновенные, лицо — чистое, вера — магометанская...». В графе о семейном положении написано: «следует один», в графе «какое знает мастерство?» коротко — «не знает».

Осташев работал над серией с большим вдохновением. Его волновала и яркая личность акына и его проникновенные стихи.

Центральным образом серии стал Токтогул не только по теме, но и по композиционному решению, в отличие от предыдущих серий о В. Маяковском и А. Чехове, где играли важную роль второстепенные, хотя и необходимые, персонажи. Это позволило акцентрировать внутренние переживания поэта, его духовную несломленность и способность к творчеству в самых бесчеловечных условиях. Если серия «Чехов на Сахалине» отличается чувством безысходного страдания, притупляющего волю к действию, то серия «Токтогул в ссылке» несет в себе веру в победу справедливости, неугасимое стремление к свободе. Чехов и Токтогул были современниками, в Сибири видели одно и то же, только один был наблюдателем, второй — каторжанином.

Вследствие этого и образ Чехова получился у Осташева статичным и однозначным, а образ Токтогула в развитии. Особой поэтической теплотой проникнуты листы «Бегущие облака» и «Возвращение». На первом листе изображен Токтогул у тюремной стены, в задумчивости созерцающий бегущие облака, которые звучат неким символом свободы, на втором — Токтогул, взволнованный встречей с родиной, где каждая травинка дорога его сердцу.

Токтогульская тема не оставляла воображения художника в течение многих лет, она вдохновила его на станковый цикл по мотивам произведений акына для альбома эстампов «Венок Токтогулу» (1964) и на оформление книг Токтогула.

Аркадий Осташев всем характером творческих устремлений тяготеет к прозаизму, иногда и к драматизации изображаемых жизненных коллизий, чему соответствует и характер его работы над формой. В отличие от большинства киргизских графиков Осташева мало интересовала как самоцель красота линии, ритмика свето-теневых отношений, тончайшая игра черно-белых штрихов, изысканность силуэта изображаемых предметов.

Параллельно с токтогульской темой Осташев работает над темами современности, постоянно делая зарисовки с натуры, а их у него сотни, пейзажные акварели. Иногда зарисовки жанрового характера перерастают в линогравюры или офорты. В 50—60-е годы излюбленной техникой Осташева была черно-белая линогравюра, в ней заметно и постепенное возрастание требовательности к вопросам формы. Он стал иначе относиться к характеру соотношения черного и белого на плоскости листа, придавая большое значение силуэту, ритмике пятен и линий, декоративной выразительности резьбы. Эта эволюция проходила не без влияния знакомства с творческими принципами В. А. Фаворского. Надо сказать, что Осташев не стал слепым подражателем манеры Фаворского или иного известного советского графика, он выработал свой собственный стиль, который органично развился из каждодневного труда и поисков той выразительности изобразительного языка, которая бы с наибольшей полнотой могла воплотить глубоко выношенный художником сюжет.

Из жанровых линогравюр конца 50-х начала 60-х годов наиболее интересны как по характеру подмеченных в жизни мотивов, так и по выразительности художественного решения, «Папа — студент» (1961), серия из пяти листов «Базар» (1961), «Улан идет» (1962) и «Перед экзаменом» (1962). В этих листах для художника было принципиально новым внимание к повседневному как к чему-то удивительному и радующему. Со светлой улыбкой, не лишенной рефлексии, он изображает двух юных студенток, сидящих с ногами на парковой скамейке спина к спине и читающих учебники. Художник любуется их хрупкими фигурками, улыбается забавности их поз. Глядя на чужую юность, он вдруг замечает и пышную зелень деревьев и солнечные зайчики, пробивающиеся сквозь густую листву. Художник сумел сохранить в гравюре свое радостное потрясение от подсмотренного эпизода.



Пушкин в Яропольце. 1963.

С легкой усмешкой изобразил он и молодого отца, сочетающего приятное с необходимостью — тот, прогуливаясь с маленьким сынишкой по парку, на ходу читает книгу.

В гравюре «Улан идет» художник убедительно передает внезапный порыв шквального ветра на Иссык-Куле, Пробегающая по озеру рябь, взметнувшееся на веревке белье, женская фигурка как бы подхваченная ветром — все это пронизано ощущением свежести, легкости и движения, предвещающих ураган.

Эти листы стоят особняком в творчестве Осташева, склонного больше к социальной, а не бытовой тематике. Может быть, в силу контраста с его постоянными интересами он увидел обычную жизнь с таким глубоким волнением и сумел это волнение передать.

Надо сказать, что большинство его станковых произведений отличаются статичностью, как-будто художник намеренно останавливает движение, чтобы самому всмотреться и заставить зрителя всмотреться в то, что он считает важным. Три рассмотренных гравюры выделяются из его работ силой внутреннего движения, остро подмеченным мгновеньем в бесконечном потоке жизни.

Импрессионистичность сюжетов, не требующих особой глубины проникновения — настолько они выразительны сами по себе, потребовала от художника и особой легкости, изящества графического языка. Гравюры нарезаны свободно, черные и белые линии, штрихи передают фактуру и формы предметов, и общее состояние момента.

Серия «Базар» была задумана художником как нечто красочное и праздничное, воплощающее обилие даров природы и пестроту человеческих типов и характеров. В натурных зарисовках есть присущее художнику умение подмечать в жизни забавные ситуации, из законченных же композиций наиболее удался лист «Дождь», в котором это умение художника проявилось острее, чем в других листах серии. Летний ливень загнал толпы людей под навесы. Горы арбузов и одинокая, согнувшаяся под зонтиком, фигурка торговки остались под проливным дождем, который заполнил воздух и мутными потоками мчится под ногами. По характеру мотива и образной трактовке этот лист близок к жанровым композициям «Улан идет» и «Перед экзаменом». Как и в этих листах, в нем есть наблюдательность художника и юмор.

В 1963 году Осташев впервые столкнулся с творчеством Чингиза Айтматова, взявшись оформлять его книгу «Первый учитель». Повести Айтматова дали то понимание духовной сущности киргизского народа, которого так недоставало художнику, раскрыло перед ним человеческие характеры и социальные сдвиги, произошедшие в жизни Киргизии за последние десятилетия. Глубокий талант писателя обогатил новыми идеями многих киргизских художников, которые, помимо книжных иллюстраций, создали и станковые композиции, навеянные образами айтматовских повестей. Значительность характеров, глубина понимания социальных процессов, пластическая зримость героев и психологическая мотивированность их поступков — все эти качества, присущие произведениям Айтматова, дали готовый материал для творчества художников, чьи поиски совпали с поисками писателя. Осташев, многие жизненные явления понимающий и воспринимающий через литературу, не мог остаться равнодушным к тому, что несет в себе творчество Айтматова. Он воспринял духовный и жизненный опыт Айтматова, отнесся к его литературным образам как к живым людям. Именно айтматовские образы вдохновили Осташева на создание триптиха «30-е годы», наиболее популярную по своей социальной теме серию, созданную им о Киргизии.

Самым известным листом триптиха стал лист «Ликбез», в котором легко узнаешь учителя Дюйшена. Вчерашний красноармеец, сам малограмотный, он со всей страстностью и благородством подлинного революционера стал воевать с безграмотностью своего народа, не мысля социализма без всеобщей образованности. Осташев изображает своего героя среди взрослых, а то и стариков, создает свою ситуацию, отличную от ситуаций повести. Ему важно внутреннее единство его героя с учителем Дюйшеном, а не точное следование сюжету повести.

Образы всех персонажей жизненно достоверны и типизированы. Такие детали композиции, как одежда, позы, пейзаж, натюрморт, изображены с этнографической точностью, которая, однако, не перешла в самоцель. Этот лист самый крупноформатный у Осташева (63X113 см), необычный для линогравюры, решался как монументальное произведение. Внешняя статичность человеческой группы сочетается с внутренней психологической насыщенностью каждого персонажа. Тщательная



Ошские арыки. 1965.

обдуманность компоновки, широкий точный штрих, четкость силуэтов, психологизм и портретность человеческих образов — все это свидетельствует о зрелом мастерстве художника.

За этим триптихом последовали в конце 60-х годов два других— «40-е годы» и «Двадцатые годы», посвященные важнейшим этапам истории советского народа и тоже выполненные в технике черно-белой линогравюры. Значительные по замыслу, они получились несколько менее выразительными, чем триптих «30-е годы», но вобрали в себя многие размышления и переживания автора о становлении Советской власти в Киргизии, о войне. На Республиканской молодежной выставке были показаны гравюры триптиха «40-е годы» («Тревожные вести», «Добровольцы», «БЧК. Письмо с фронта»). Затем к 50-летию республики был закончен и показан триптих «20-е годы» («Вестники», «И поднялся народ», «Новые песни»). Первый и третий листы, менее удачны, несмотря на большую работу с архивными материалами и литературными источниками.

В 60-е годы Осташев создал цикл работ по городу Ош. Первоначальные натурные зарисовки тех уголков города, которые поразили Осташева своей экзотикой или контрастным сочетанием нового и старого, перевоплотились в композиционные листы, в которых он так же стремился к достоверности изображений. Уже в названиях линогравюр проявляется характер интересов художника — «В старом Оше», «Ме-

четь в Оше», «Ошский базар», «Ош строится», «Улочка в старом Оше», «С базара» и т. д. Он со скрупулезной точностью в разных местах изображает старые, полуразвалившиеся дома непривычной для глаза художника архитектуры, дувалы, узенькие улочки, осликов, закутанных в белые покрывала женщин, мужчин в восточных халатах и тюбетейках, красочный восточный базар. В сочетании с чертами быта, сохранившимися в этом древнем городе сотни лет, изображены силуэты подъемных кранов у коробок современных зданий, линии высоковольтных передач, штабеля канализационных труб, детские коляски, легковые машины. Как бы символом современного Оша для Осташева явилась девочка-школьница с портфелем, который она несет на голове так же, как носили ношу восточные женщины.

Казалось бы, с 60-х годов прошло не так уж много времени, но если бы Осташев задумал изобразить сегодняшний Ош, он нашел бы в нем совсем мало старых черт. Сегодняшний Ош — современный город.

Среди ошских зарисовок Осташева особенно интересны изображения тех закоулков с лепными дувалами, двухэтажными кривыми домиками без окон, которые уже снесены и которые едва ли успели запечатлеть в фотографиях для краеведческого музея. Разумеется, не стоит грустить по бедным и убогим домишкам, но в них был запечатлен образ времени, которое мы, конечно же, должны помнить. Более того, глядя на изображения таких улочек древних среднеазиатских городов, мы должны понять причину особой пристрастности художников к ним. Разумеется, в их облике запечатлены черты целой исторической эпохи, безвозвратно ушедшей. Но и не только это. Главное, видимо, в их поразительной индивидуальности, какой-то трудно объяснимой связи с жившими там людьми, чего не скажешь о современных индустриальных застройках.

Большинство художников, и Осташев в их числе, не любят изображать современную архитектуру — настолько она мало отражает какие-либо национальные традиции и связь с окружающей средой. Даже в тех листах, где он изображает современное строительство, он стремится дать его в сопоставлении со старым, чтобы контраст старого и нового вызвал те или иные ассоциации и придал композиции внутреннее пластическое напряжение. Тот факт, что художники в поисках неповторимого облика городов и сел нашей страны,богатой национальными архитектурными традициями, забираются в самые отдаленные места, куда еще не дошло триумфальное шествие железобетонных коробок, выражают принципиально важную потребность в возвращении архитектуре ее веками, тысячелетиями вырабатывавшейся эстетической сущности, связанной с глубочайшими духовными потребностями человека. А эстетическая сущность архитектуры выражается прежде всего в ее индивидуальной неповторимости, будь то архитектурный шедевр или жилище крестьянина, построенное его собственными руками и выразившее его индивидуальный вкус и характер эпохи.

Для ошской серии Осташев искал именно такие уголки, каких не

найдешь в других городах. Они придавали Ошу особый колорит и теперь почти исчезли.

И в серии акварелей, пастелей и рисунков по городу Фрунзе Осташев изображал то, чего не видел в других городах, а в последнее время — городские деревья, прекрасные в любое время года, деревья, делающие наш город садом.

В начале 70-х годов Осташев сделал цикл линогравюр «Полиграфисты», в которой запечатлел рядовых тружеников. В листе «Свежий номер» печатники первыми читают газету. В листах «Для утренней газеты» и «Лаборантка» мы видим, как создается газета. В этом цикле, сделанном с большой теплотой, проявилось присущее Осташеву внимание к простому человеку.

Параллельно с киргизской тематикой в станковом творчестве Осташева разрабатывается тема России, главным образом в пейзажном жанре. Это акварели, пастели, рисунки, наброски.

В пастели «Изба бабы Груни» (1976) изображен уголок среднерусской деревни с огромными деревьями и полуразвалившейся деревянной избой, привлекшей внимание художника не только своей уходящей в прошлое живописностью, но и почти человеческой, живой портретностью, как бы слившейся с портретностью живущего в ней человека. И на самом деле, изба реальной бабы Груни из деревни Успенье Волоколамского района Подмосковья связана с нелегкой судьбой русской крестьянки, вызвавшей горячее сочувствие художника. Во время Великой Отечественной войны немцы сожгли дом бабы Груни, она приютилась в сараюшке, которую после освобождения деревни советские солдаты отремонтировали, и где она живет и сейчас. Художника привлек мотив живучести человека в его доброте и неприхотливости, раскрывающий тихую красоту повседневности, такую простую на первый взгляд и такую сложную, если вникнуть в нее сочувственным сердцем.

Художнику особенно удался этот лист. Тема уходящей жизни часто привлекает художников именно в пейзажах, которые способны вызвать и в зрителе определенным образом направленные размышления. Вероятно, современный темп жизни, столь стремительный, вызывает в душе чуткого художника желание остановиться, вглядеться в лица живущих рядом людей, пронести их образы через годы и уберечь от забвения. Не случайно одним из любимых писателей Осташева является Валентин Распутин, который в своих произведениях изобразил портреты стариков и старух с такой страстной болью, горячим желанием сохранить их в своем сердце и передать эту боль тем, кто живет рядом, кто придет в жизнь после нас.

Идея сохранения духовного и нравственного начала, которые воплощены в таких понятиях, как мать и Родина, является главной социально-философской проблемой в творчестве многих советских писателей: В. Распутина, Ч. Айтматова, Г. Ходжера и других. Близка она многим художникам. К их числу относится и А. Осташев. Тема родины с наибольшей глубиной разработана им в пейзажах Подмосковья. Помимо

названной работы можно рассмотреть еще несколько, чтобы создать более полное представление об этой стороне творчества художника.

Его привлекают и панорамные ландшафты, и камерные уголки, тихое, ласковое состояние природы и ее переменчивость.

В пастели «Вечерний стог» (1974) художник изображает окрестности села Ченцы, где он жил, золотое жнивье со стогом сена, ясное небо. Этот пейзаж отличается редкой для художника жизнерадостью красок. В решении пространства — привольного, как бы свободно и легко дышащего, он добился выражения великого душевного покоя.

В рисунке фломастером «Весеннее половодье» (1970) воссоздано весеннее пробуждение природы, размывка контуров передает состояние прохлады и свежести талых вод.

Часто изображает художник безлистые деревья, прослеживая их формы и фактуру, выразительность их пластики.

В карандашном рисунке «Окрестности Волоколамска» (1972) художник изображает на первом плане иву, внимательно и скрупулезно выявляя ее форму и движение в пространстве, за ней — уходящую вдаль панораму с силуэтом церкви Вознесения.

Осташева привлекает и древнерусская архитектура как самостоятельная тема.

Иосифо-Волоколамский монастырь, памятник древнерусского зодчества конца XV века, изображался им неоднократно с различных точек зрения, общим видом, отдельными сооружениями и фрагментами зданий. Художник не раз изображал его в акварелях, пастелях, рисунках карандашом, тушью, углем.

Наиболее удачным из них является рисунок фломастером «Германова башня Иосифо-Волоколамского монастыря» (1970), где башня изображена с галереи-гульбища Успенского собора. В этом рисунке сказалось чувство пропорции художника в передаче архитектурных объемов и острота композиционного видения.

Недалеко от его родных мест находится бывшее имение Натальи Гончаровой, которое он также часто изображал, задумав серию о А. С. Пушкине. Из этого цикла натурных пейзажей привлекает акварель «В имении Натальи Гончаровой» (1965) с дорогой, убегающей к речке Ламе.

Художник редко изображает какие-либо движения в природе. Обычно это пейзажи-портреты, реже пейзажи-состояния, где он—точно передает картины времен года. Таков, например, пейзаж «На Рузе» (1970), где художнику удалось передать состояние ожидания грозы, бегущие облака, замершую перед грозой природу. Написан пейзаж акварелью легко и прозрачно, с большим эмоциональным подъемом.

В русских мотивах Осташева преобладает тема Подмосковья, но и Москва встречается часто в его набросках и акварелях. Москва привлекает его не парадная — со знаменитыми архитектурными памятниками и современными проспектами, а камерная — с узкими улочками, с контрастами многоэтажек и маленьких старых домиков. Типичным в этом плане является его акварель «Октябрьский снег» (1965).



А. Михалев. 1978.

В 1967 году в гурзуфском Доме творчества имени К. Коровина Осташевым был создан цикл пейзажных рисунков и акварелей. Выразителен рисунок углем «Дождь в Гурзуфе», сохранивший живое ощущение художника. В «Облаках» четко выявлены контрасты: постройки, приземистые, плотные и пышные ажурные купы деревьев, легкие, полупрозрачные облака. Дыхание юга ощущается в рисунках «Дорога с кипарисами», «Лестница в Гурзуфе», выполненных фломастером с размывкой.

* * *

В портретном творчестве Осташева центральное место занимают портреты выдающихся людей, хотя наряду с ними у него есть огромное число портретных зарисовок и ничем не примечательных современников. Портреты выдающихся людей выполнены, как правило, в линогравюре, им предшествовали поиски композиционного решения и тех аспектов характеристики, которые казались художнику наиболее существенными для образа портретируемого.

Так, в портрете Ф. М. Достоевского («Ночь. Ф. Достоевский», 1961) Осташев изображает великого писателя в ночном Петербурге среди угрюмых «доходных» домов, в которых жили герои его произведений.

В этой работе, как и в ряде других, Осташев изображает своего героя во внутренней связи с характером его творчества. Достоевский

изображен в минуту глубокой сосредоточенности и почти такой же одинокой отчужденности, как если бы изображался Раскольников.

Рембрандта мы видим (1961) глубоким стариком, стоящим со свечой перед своими произведениями, Некрасова — на фоне русского пейзажа, без которого художник не мыслит ни жизни, ни творчества великого поэта.

Целый цикл графических листов посвящен А. С. Пушкину. Здесь и Пушкин — лицеист, лежащий на берегу пруда, в котором отражаются деревья и церковь; и взрослый Пушкин в Ярополье, стоящий спиной к зрителю на берегу реки Ламы; Пушкин, несущийся в пролетке по снежной равнине («Мороз и солнце», 1976); он же перед дуэлью. В этом цикле обращает на себя внимание желание художника проследить жизнь поэта в разные периоды, всмотреться в него в различные моменты его глубоко напряженной внутренней жизни. В линогравюрах «Весна» (1966) и «Перед дуэлью» (1962) Осташев изображает Пушкина крупным планом. Если в листе «Весна» Пушкин изображен на фоне безлистого дерева с грачиными гнездами просветленно-задумавшимся, то в листе «Перед дуэлью» — сосредоточенно суровым, собранным и печальным, с тяжелыми предчувствиями конца.

Пушкин, занимающий особое место в духовной культуре России, привлекает Осташева как художника не столько своим творчеством (он его и не пытался иллюстрировать, за исключением изображения Пимена), сколько самим собой как личностью исключительной гениальности и поразительной близости каждому русскому интеллигенту. В этой пушкиниане Осташев пытается показать свое представление о Пушкине-человеке, весьма осторожно касаясь его внутреннего мира, давая возможность зрителю почувствовать состояние момента с помощью изображения среды.

В пастельном портрете Пушкина на фоне храма Василия Блаженного Осташев как бы соединяет Пушкина с русской историей, с вершиной ее художественной культуры прошедших веков. С этим листом связан по характеру решения темы и пастельный портрет М. Мусоргского, изображенного Осташевым на фоне соборов Московского Кремля в момент обдумывания оперы «Борис Годунов».

Осташев и сейчас продолжает работу над листами о Пушкине, причем в трактовке уже намеченных эскизов он пытается еще больше приблизить поэта к нашему пониманию его неповторимой личности, выразить острую нужду в Пушкине как в высшем проявлении духовной истинности. Среди намеченных эскизов есть несколько весьма смелых по замыслу, но говорить о них еще рано — они еще не устоялись и пластически не воплотились.

Из портретных работ Осташева две посвящены исследователям Азии — Н. Пржевальскому и Семенову-Тян-Шанскому. Портрет Пржевальского в строгом понимании жанра представляет собой жанровую композицию, изображающую отдых путешественника и его спутников на берегу Иссык-Куля.

В портрет Семенова-Тян-Шанского художник также вводит пейзаж.



Зина Казаманова. 1953.

Представляют интерес портреты Чингиза Айтматова — изображенного в профиль крупным планом и во весь рост на фоне пейзажа.

Как видим, в портретах выдающихся людей Осташев часто прибегает к смешению жанров, что ему важно для более ясной характеристики эпохи, штриха биографии, характера деятельности изображенного человека или его внутреннего состояния.

Среди портретов современников наиболее удачными являются портреты художников — А. Игнатьева, Г. Бурлина и А. Каменского. Все они выполнены в линогравюре. Игнатьев изображен во весь рост с палитрой и кистью в руках, очень похожим не только внешне, но и по внутренней характеристике. Бурлин (портрет назван «Скульптор») изображен в момент работы перед куском дерева, в котором уже намечается скульптура. Этот лист Осташеву удался по формальным моментам — он удачно закомпонован, пластически выразителен.

В портрете А. Каменского Осташев прибегнул к декоративизму изобразительного языка, что, видимо, должно дать дополнительное представление о характере деятельности Каменского, тем более, что он изображен на фоне собственной работы.

Все перечисленные работы были выполнены, за немногими исключениями, в 60-е годы, когда художник работал преимущественно в линогравюре.

В 70-х годах у Осташева наметился перелом в выборе художествен-

ного материала. Он все чаще прибегает к пастели, акварели, рисунку карандашом, углем, почти отказавшись от гравюры.

Наметился перелом и в выборе моделей для портретов. В основном, ими стали друзья и знакомые художника. В этих натурных портретах, как правило, художник не ставил каких-либо сложных композиционных, пластических или психологических задач. Десятки карандашных портретов на листах крупного формата документально точны и напоминают уличных прохожих, не останавливающих нашего внимания в повседневности. Не исключено, что все эти точные портретные рисунки Осташева будут смотреться иначе, с другим к ним отношением, так как в них наверняка воплотился дух времени.

Например, у Осташева есть зарисовки фрунзенской толпы 50-х годов. Эти зарисовки сделаны в той же манере документальной достоверности, а смотреть их сейчас чрезвычайно интересно и удивительно — мы уже успели забыть, какими были совсем недавно.

Есть у него так же множество зарисовок скромных уголков киргизской столицы, сделанных в 50-х годах. Эти уголки уже давно исчезли, жалеть о них не приходится. Но они были, в них жили люди, которые исчезают постепенно, оставив неуловимый след. Масштабы жизненного восприятия большинства художников таковы, что малозаметные люди остаются вне поля их зрения. Роль среднего горожанина в социальной жизни времени настолько малозаметна, что не стала предметом изобразительного искусства, а если и стала, то как-то приподнято и приукрашено, как у Ю. Пименова. Осташев же остро интересуется мелкомасштабной жизнью города, села, природы, человека, хотя как будто и стыдится этого своего интереса. Он принципиально не хочет пафоса и героизации обыденности. Во всяком случае этот интерес он редко воплощает в более монументальной форме, чем глубоко личные зарисовки.

У Аркадия Осташева скопился огромный материал по русской провинции, которая как-то не очень идет в ногу со временем, собрался материал по Киргизии — обыденной, ничем, кажется, не примечательной. У этих работ далеко не выставочный и не музейный вид, но это и не «кухня» художника, а скорее его повседневный труд, отражающий напряженную творческую жизнь.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



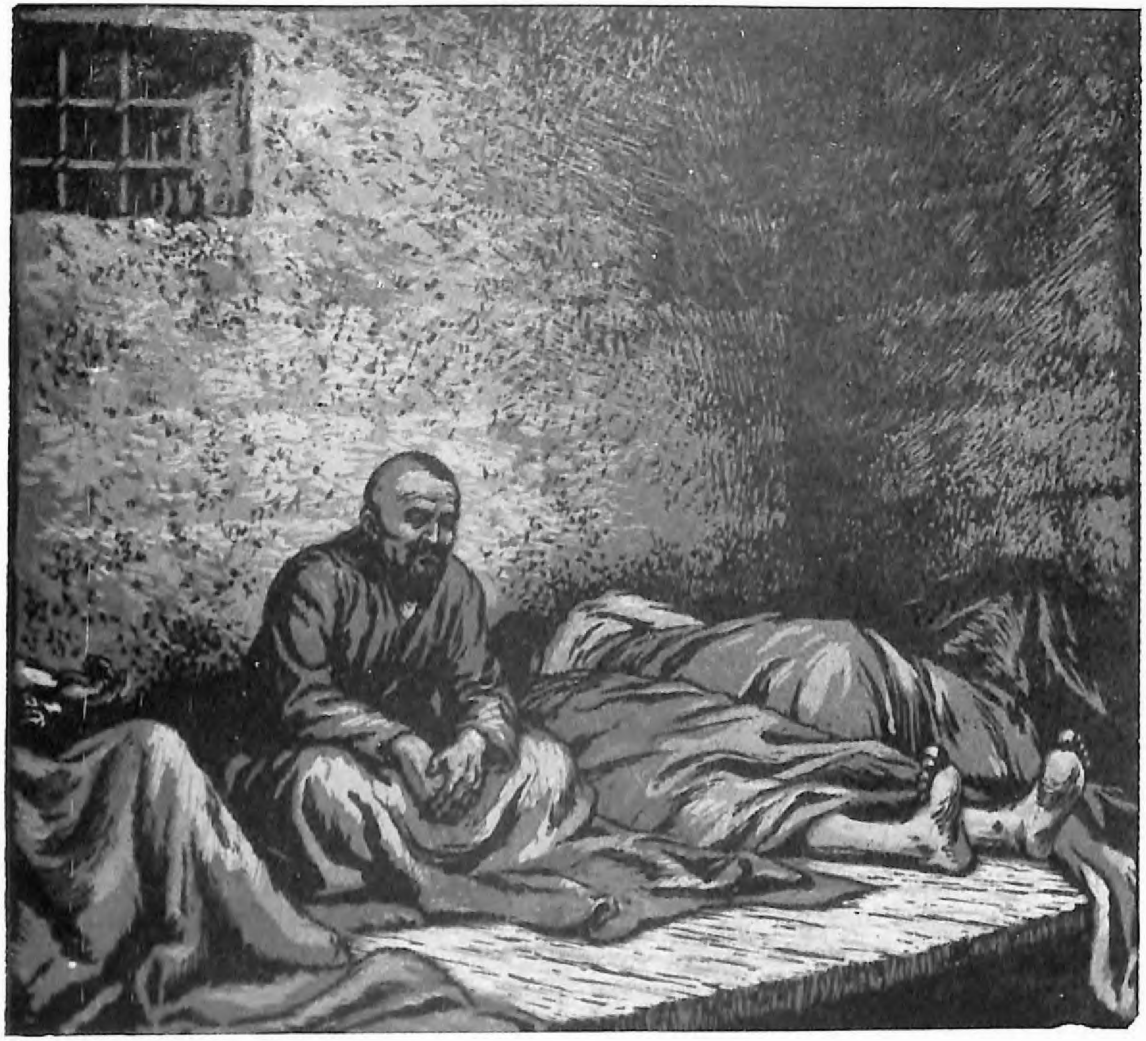
Проводила. 1953.



Этюд к серии «Чехов на Сахалине». 1956.



Маяковский в траурные дни 1924 года у Дома Союзов. 1955.



Тюремная ночь. 1957.

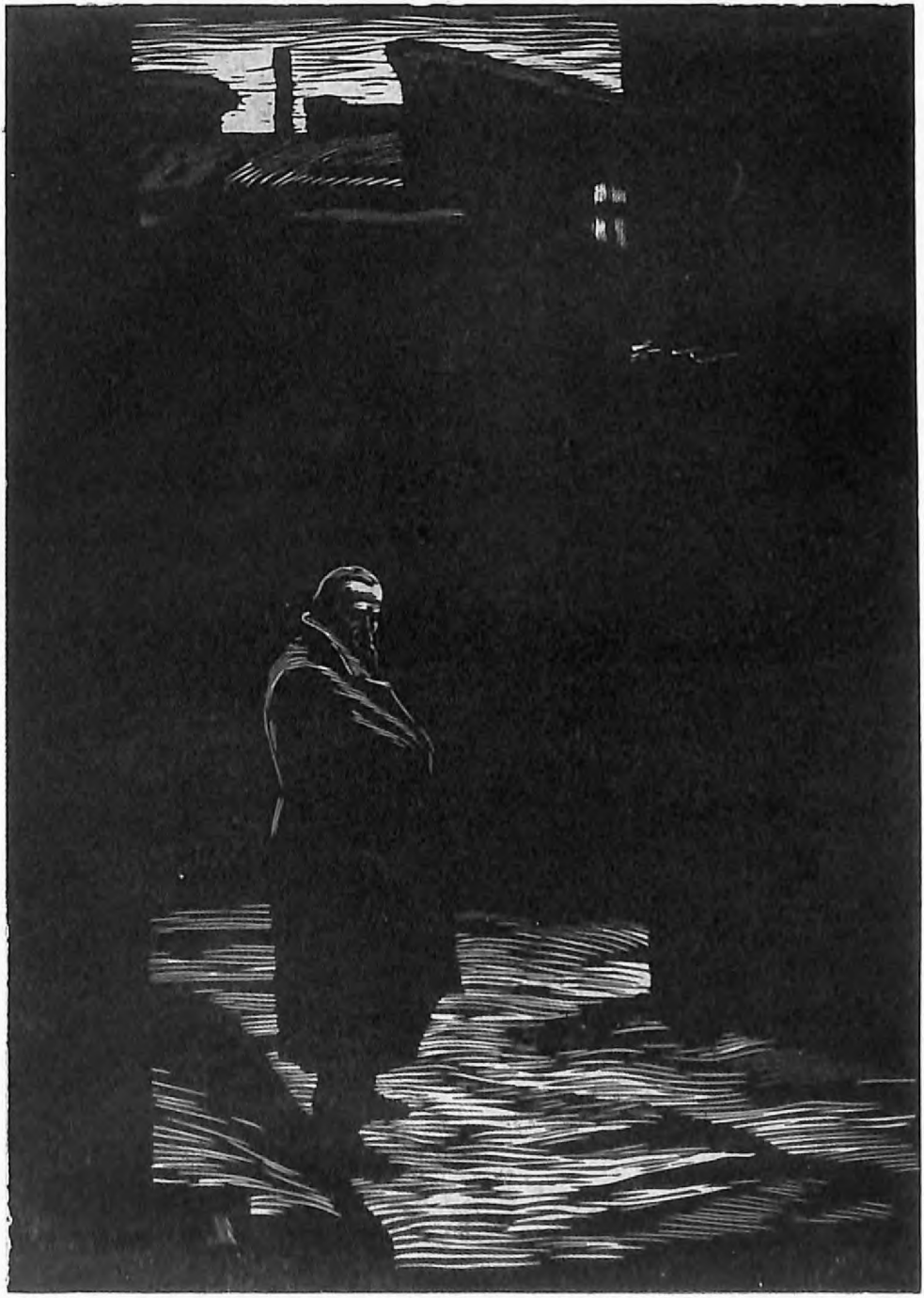
Бегущие облака. 1957.





Возвращение. 1958.

Ночь. Достоевский. 1962.



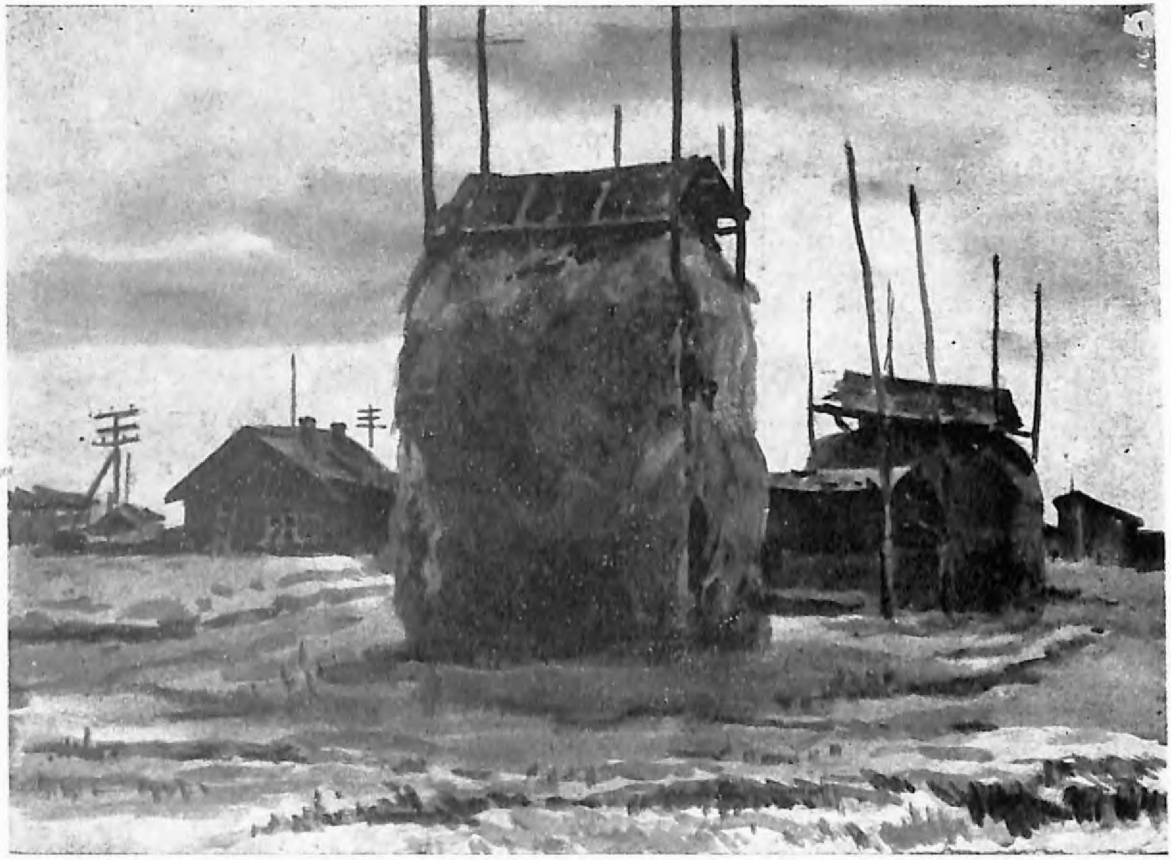


Шубин в мастерской. 1964.

Скульптор. 1960.





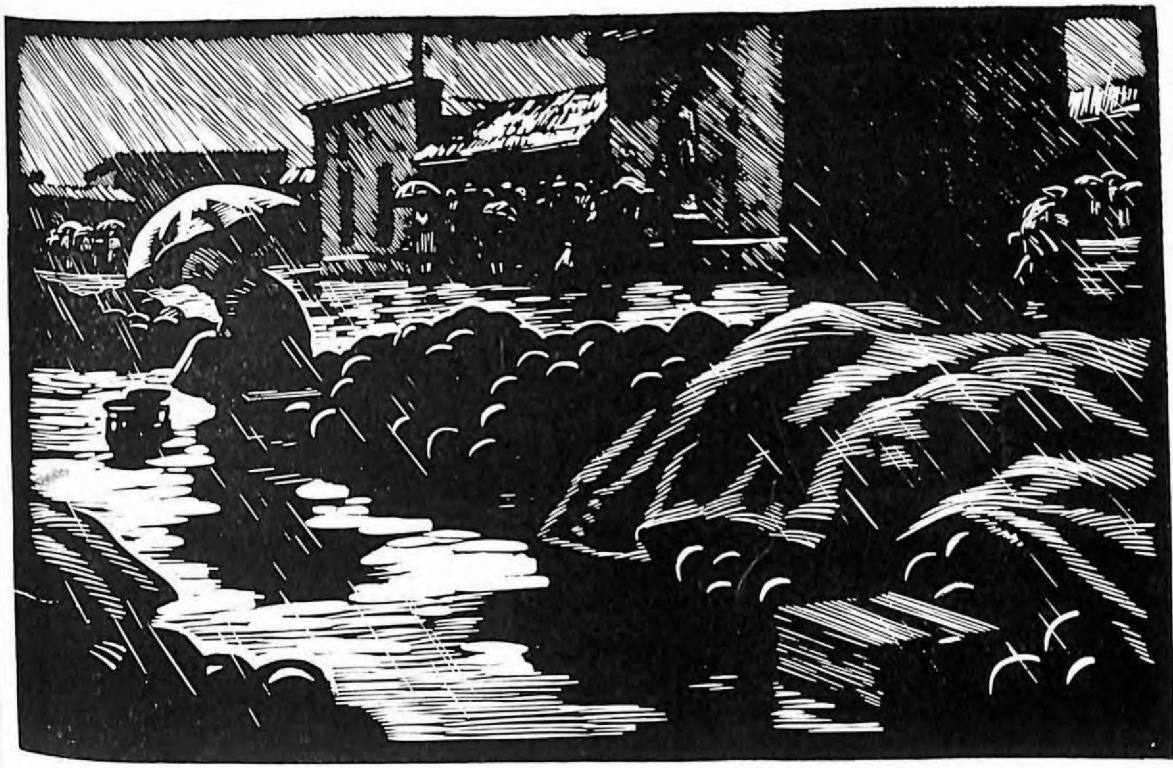


Стога. 1962.

Пушкин. Весна. 1966.



Перед экзаменом. 1962.



Базар. Дождь. 1961.



Улан идет. 1962.



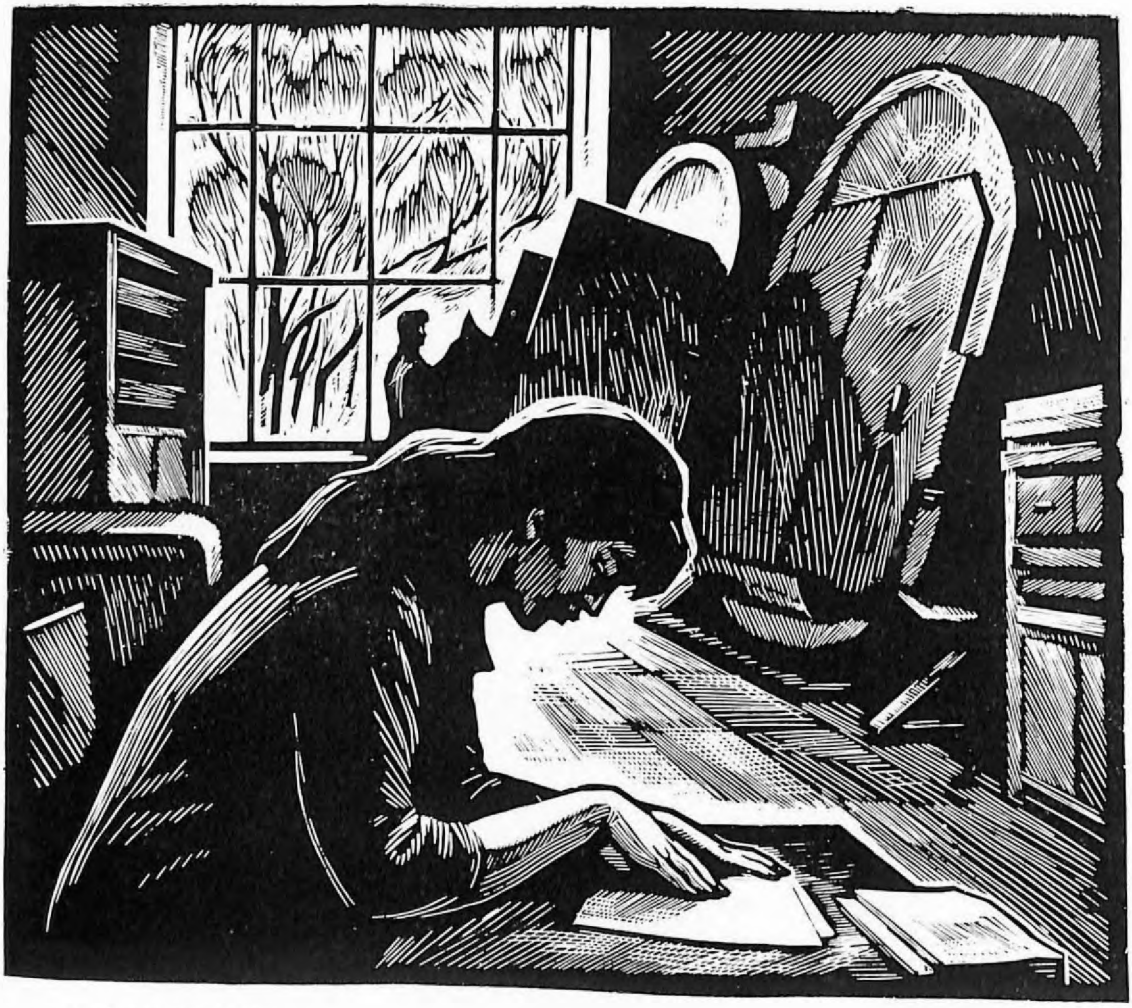
Портрет Ч. Айтматова. 1966.



Ликбез. 1963.



Первый учитель. 1964.



Лаборантка. 1968.

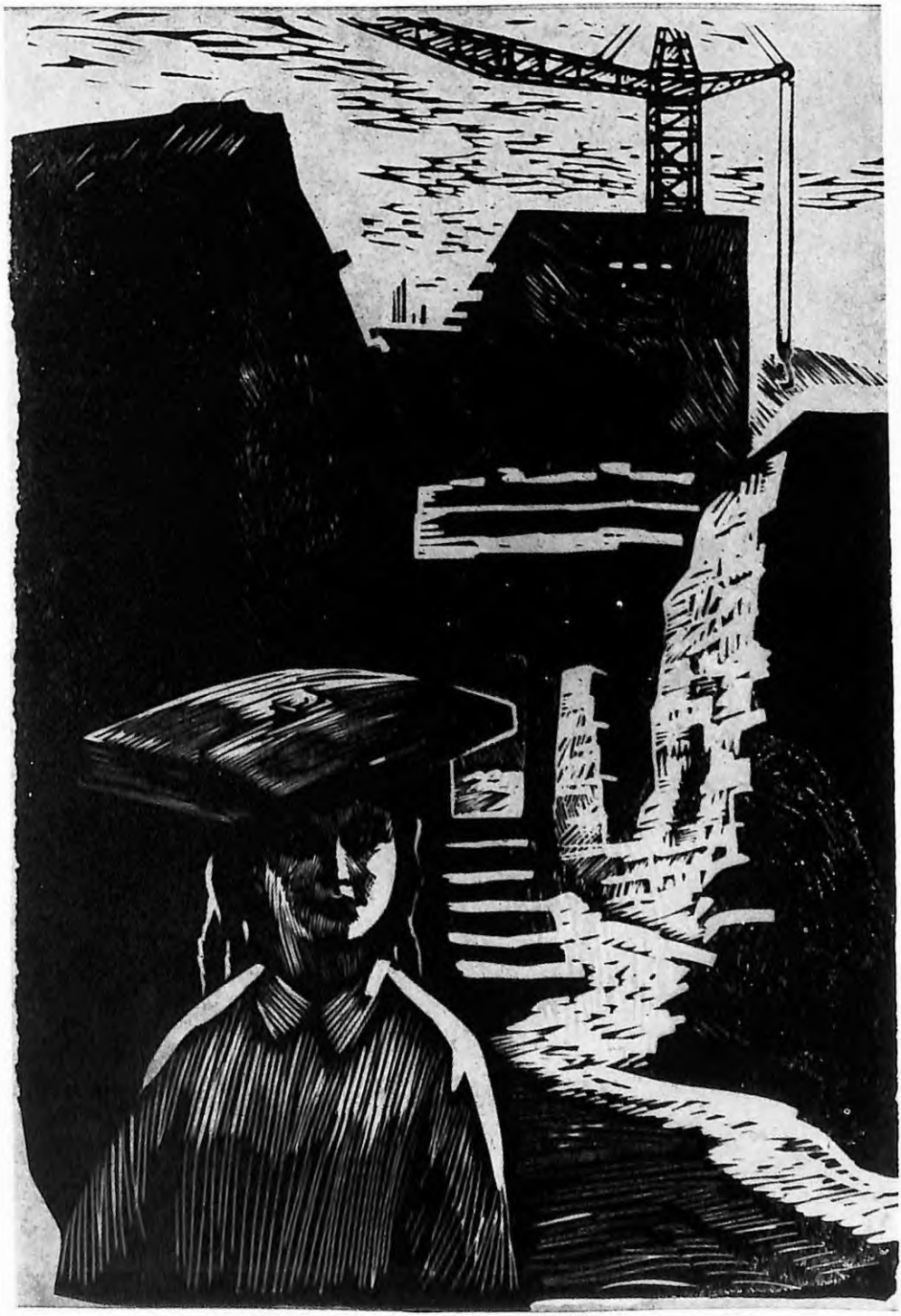
Ошский базар. Зеленый ряд. 1966.

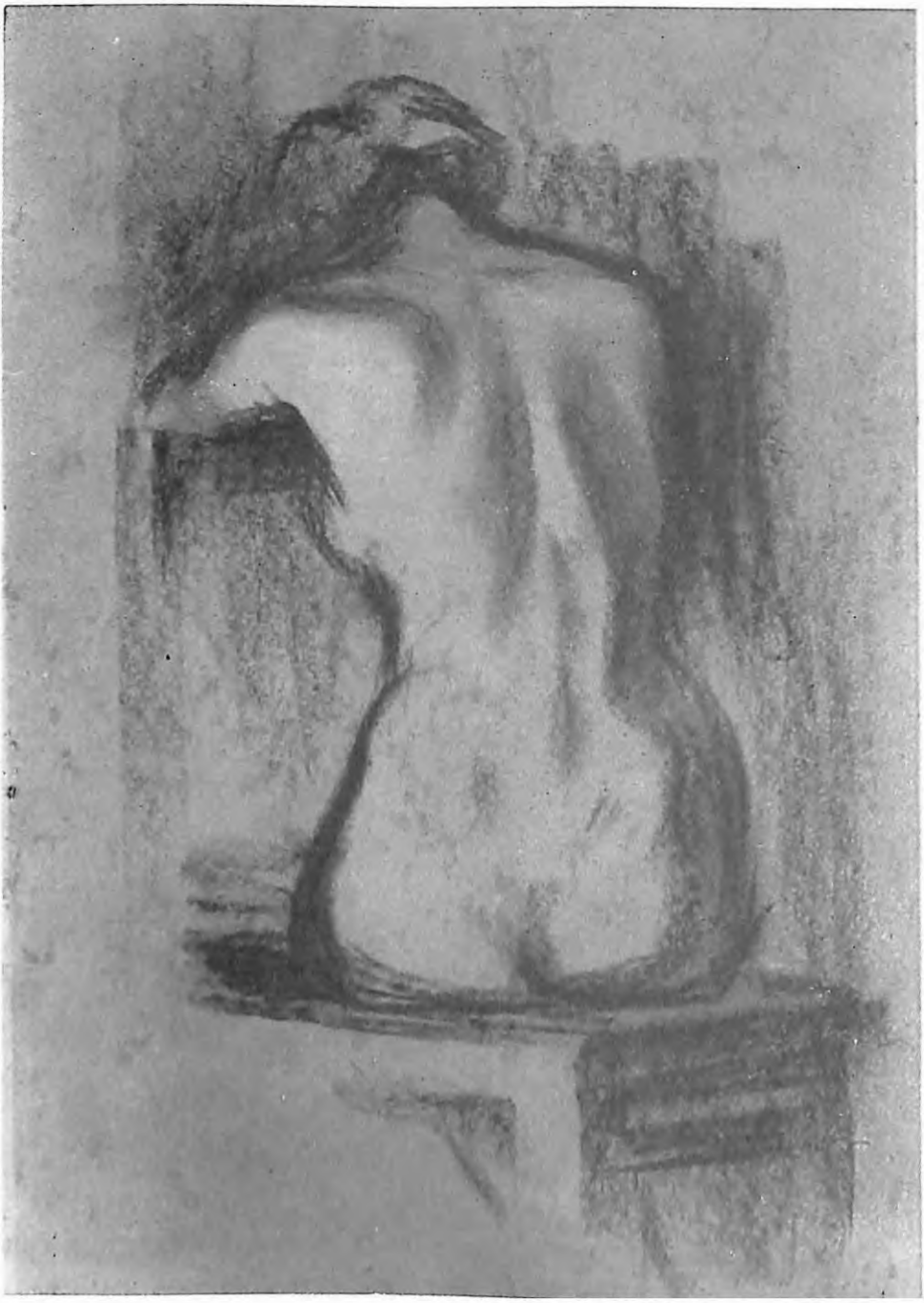
В окрестностях Оша. 1966. ◀

В школу. 1966. ◀











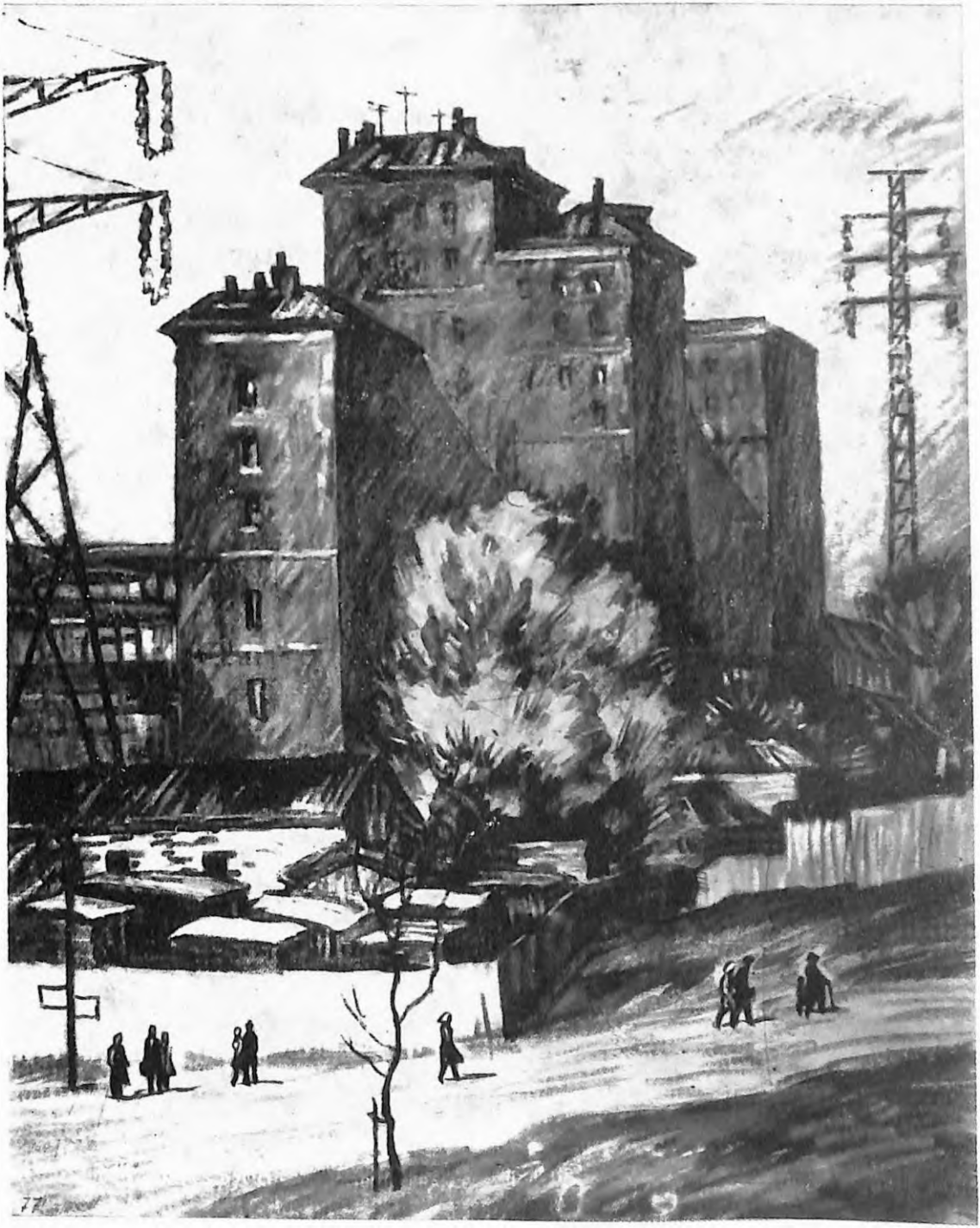
Портрет А. Каменского. 1965.

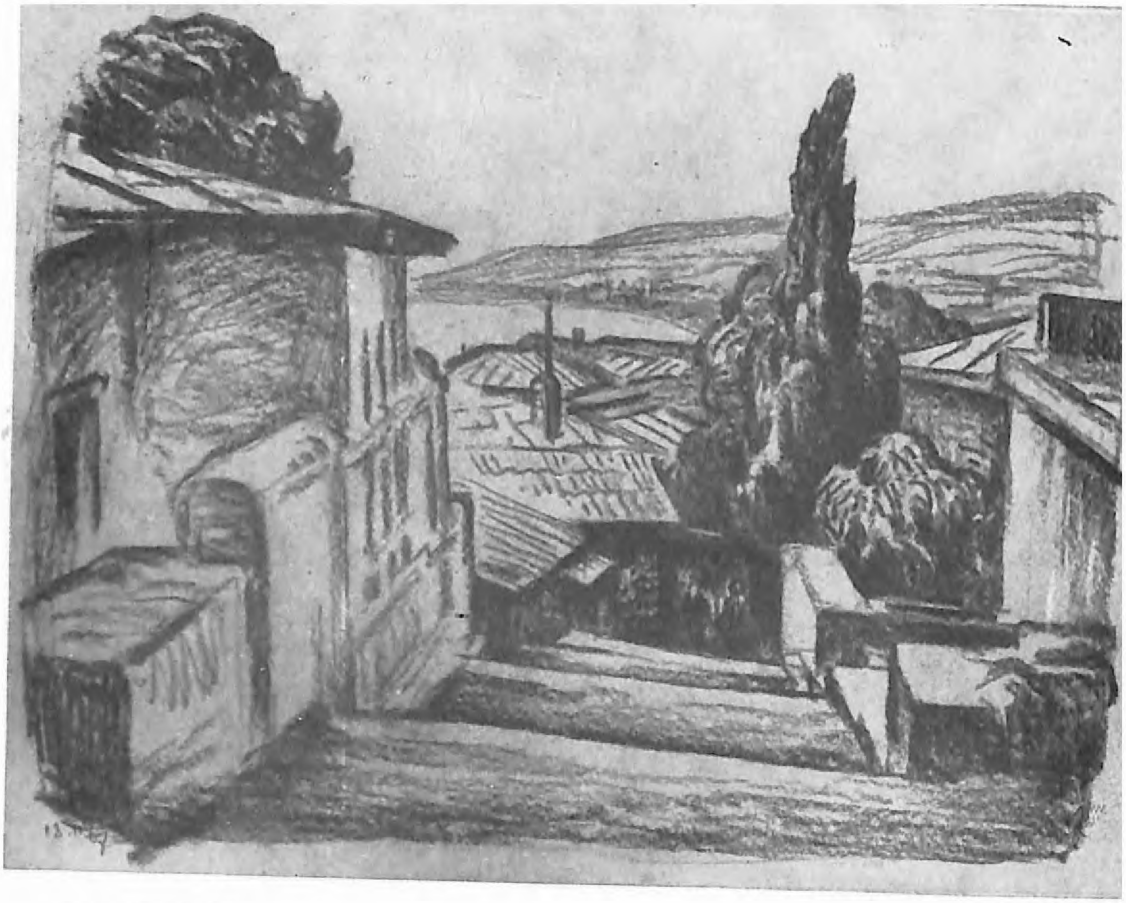
Натурщица. 1960.



Изба бабы Груни. 1976.

Большой дом. 1977.

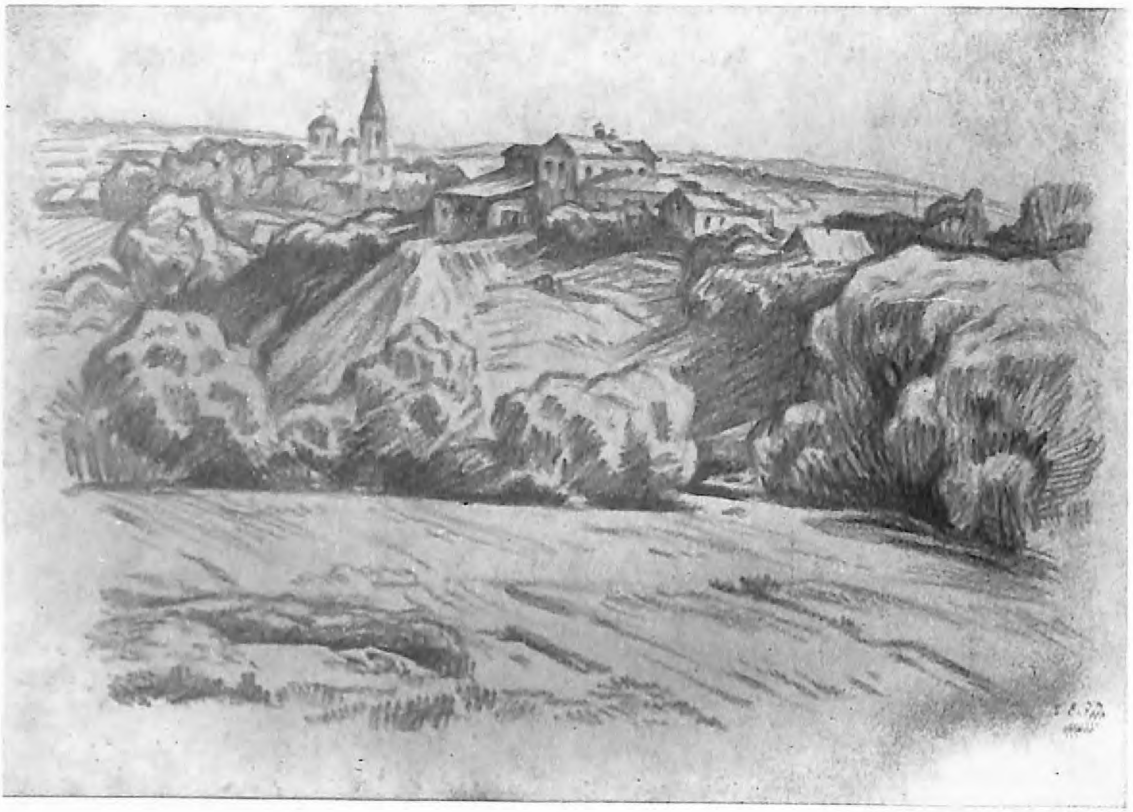




Гурзуф. 1967.

Шашлык. 1969.





Волоколамск. 1970.

Женский портрет. 1977.





Ошский базар. 1968.



Партбилет. 1977.



По мотивам повести Ч. Айтматова «Белый пароход». 1976.

Основные биографические даты

1929. 14 января родился в селении Никольское Волоколамского
1945— района Московской области.

1949. Учился в Саратовском художественном училище на живопис-
1949— но-педагогическом отделении.

1955. Учился в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР на графическом факультете под руководством А. Ф. Пахомова. Дипломной работой была серия эстампов о В. Маяковском.

1955. Приезд в г. Фрунзе. Работа в издательстве «Киргизучпедгиз» по оформлению и иллюстрированию киргизской художественной литературы, а также в станковой графике.

1956. Вступление в Союз художников СССР.

1957— Серия цветных линогравюр «Токтогул в ссылке».
1958.

1958. Участие во второй декаде киргизского искусства и литературы в Москве. Награждение медалью «За трудовое отличие».

1960. Серия линогравюр «Базар».

1960. Диплом Союза художников СССР за линогравюру «На базаре» и рисунок «На базаре», экспонированные на выставке графики республик Средней Азии и Казахстана. (Ташкент, май, 1960).

1962. Бронзовая медаль ВДНХ СССР за художественное редактирование книги «Киргизская народная лирика».

1963. Почетная грамота Министерства культуры СССР в связи с Днем печати и за многолетнюю плодотворную работу.

1963. Триптих «30-е годы».

1963. Бронзовая медаль ВДНХ СССР за иллюстрации к книге М. Абдукаримова «Жить хочется».

1964. Диплом II степени Всесоюзного конкурса на лучшие книги за художественное оформление книги Ч. Айтматова «Первый учитель».

1964. Начало работы в должности главного художника в Комитете по печати при Совете Министров Киргизской ССР.

1965. Серебряная медаль ВДНХ СССР за художественное оформление книги Токтогула «Певца послушай, молодежь» и книги К. Бектенова «Смех Куйручука».

1965. Грамота Президиума Центрального Правления научно-технического общества полиграфии и издательств за активную деятельность, способствующую развитию и совершенствованию книгоиздательского дела.

1965. Почетная грамота управления культуры Кемеровского облисполкома, обкома профсоюза работников культуры и отделения Союза Художников РСФСР за участие в выставке киргизского изобразительного искусства в г. Кемерово.

1965. Почетная грамота Госкомиздата Киргизской ССР за активное участие в подготовке и проведении Всесоюзной оптовой книжной ярмарки.

1964—1966. Серия линогравюр «Город Ош».

1966. Почетная грамота Государственного Комитета Совета Министров СССР по печати и Центрального Комитета профсоюзов работников культуры за плодотворную работу в области книгоиздательского дела и в связи с итогами VI Межреспубликанского конкурса издательств и полиграфических предприятий республик Средней Азии и Казахстана на лучшую книгу и журнал.

1966. Почетная грамота Комитета по печати при Совете Министров СССР и Центрального Комитета профсоюза работников культуры за многолетнюю работу по проведению Всесоюзных конкурсов на лучшие книги, изопродукцию, журналы и пропаганде этих итогов.

1967. Диплом в честь пятидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции за иллюстрации к книгам К. Бектенова «Смех Куйручука» и Ч. Айтматова «Первый учитель».

1968—1972. Работал в должности ответственного секретаря Союза художников Киргизии.

1968. Триптих «40-е годы».

1969. Почетная грамота ЦК ЛКСМ Киргизии за творческую работу, направленную на эстетическое воспитание молодежи и участие в республиканской художественной выставке, посвященной 50-летию ВЛКСМ.

1970. Триптих «20-е годы».

1970. Юбилейная медаль «За трудовую доблесть в честь ознаменования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина».

1971. Серия линогравюр «Полиграфисты».

1972. Работа в должности главного художника Госкомиздата Киргизской ССР.

1972. Грамота за активное сотрудничество на страницах газеты «Советская Киргизия».

1974. Диплом II степени на XVI Всесоюзном конкурсе на лучшие издания по художественному оформлению и полиграфическому исполнению. За оформление фотоальбома «Советский Киргизстан».

1976. Триптих по мотивам повести Ч. Айтматова «Первый учитель».

1976. Почетная грамота Президиума Верховного Совета Киргизской Советской Социалистической республики за высокие достижения в труде, плодотворную работу в системе Госкомиздата и в связи с 50-летием книгоиздательского дела в республике.

1977. Почетная грамота Госкомиздата Киргизской ССР за активное участие в подготовке и проведении Первой Московской Международной выставки-ярмарки «Книга-77».

1978. Указом Президиума Верховного Совета Киргизской Советской Социалистической республики за заслуги в области Киргизского советского изобразительного искусства присвоено звание «Заслуженный деятель искусств Киргизской ССР».

1979. Почетная грамота Госкомиздата Киргизской ССР за долголетнюю и добросовестную работу в системе Госкомиздата Киргизской ССР и в связи с пятидесятилетием.

Статьи А. С. Осташева.

1. Афанасий Шубин.
   Каталог персональной выставки. 1968.
2. Лениндик юбилейге.
   «Кыргызстан маданияты», 1969 г. 1 января.
3. Художник и зритель.
   «Советская Киргизия», 1970 г. 26 апреля.
4. Кыл калемдин чебери.
   «Советтик Кыргызстан», 1970 г. 24 сентября.
5. Мастерство портретиста.
   «Советская Киргизия», 1971 г. 28 января
6. Киргизской книге — высокий стандарт.
   «Советская Киргизия» 1971 г. 27 февраля.
7. Художник книги.
   «Советская Киргизия», 1971 г. 14 апреля.
8. Полотнодогу каармандын турмуш.
   «Советтик Кыргызстан», 1971 г. 14 августа.
9. Колхозный музей.
   «Советская Киргизия», 1972 г. 6 июля.
10. Кыргыз китептеринин сүрөтчүлөрү.
    «Кыргызстан маданияты», 1973 г. 18 января.
11. Терең ыраабыз.
    «Кыргызстан маданияты» 1972 г. 26 октября.
12. Таластык монументалист.
    «Кыргызстан маданияты» 1972 г. 8 декабря.
13. Капля большого искусства.
    «Литературный Киргизстан», 1973 г. № 1.
14. Конкурс полиграфистов.
    «Советская Киргизия», 1976 г. 17 марта.

15. Художник-фронтовик.
«Советская Киргизия», 1976 г. 17 апреля.
16. А. Усубалиев.
Каталог персональной выставки. 1976.
17. Айтматов глазами художника-графика.
«Литературный Киргизстан», 1976 г. № 6.
18. Один из старейших.
«Советская Киргизия», 1977 г. 15 сентября.
19. Графика Киргизстана.
«Советская Киргизия», 1978 г. 17 ноября.
20. Киргизский экслибрис.
«Советская Киргизия», 1979 г. 15 апреля.
21. И. А. Белевич.
Каталог персональной выставки. 1979 г.

Список иллюстраций

1. Проводила. Уголь, 1953.
2. Этюд к серии «Чехов на Сахалине». Автолитография, 1956.
3. Маяковский в траурные дни 1924 года у Дома Союзов. Автолитография, 1955.
4. Тюремная ночь. Из серии линогравюр. «Токтогул в ссылке». Цв. линогравюра, 1957.
5. Бегущие облака. Из серии линогравюр «Токтогул в ссылке», цв. линогравюра, 1957.
6. Возвращение. Из серии линогравюр «Токтогул в ссылке», цв. линогравюра, 1958.
7. Ночь. Достоевский. Линогравюра, 1962.
8. Шубин в мастерской. Пастель, 1964.
9. Скульптор. Линогравюра, 1960.
10. Пушкин. Весна. Линогравюра, 1966.
11. Стога. Черная акварель, 1962.
12. Перед экзаменом. Линогравюра, 1962.
13. Базар. Дождь. Из серии «Базар». Линогравюра, 1961.
14. Улан идет. Линогравюра, 1962.
15. Портрет Ч. Айтматова. Линогравюра, 1966.
16. Ликбез. Линогравюра, 1963.
17. Первый учитель. Линогравюра на суперобложку, 1964.
18. Лаборантка. Из серии «Полиграфисты». Линогравюра, 1968.
19. Ошский базар. Зеленый ряд. Из серии «Город Ош». Линогравюра, 1966.
20. В окрестностях Оша. Из серии «Город Ош». Линогравюра, 1966.
21. В школу. Из серии «Город Ош», Линогравюра, 1966.
22. Натурщица. Сангина, 1960.

23. Портрет А. Каменского. Линогравюра, 1965.
24. Изба бабы Груни. Пастель, 1976.
25. «Большой дом». Пастель, 1977.
26. Гурзуф. Уголь, 1967.
27. Шашлык. Акварель, 1969.
28. Болоколамск. Карандаш, 1970.
29. Женский портрет. Пастель, 1977.
30. Ошский базар. Гравюра на картоне, 1968.
31. Партбилет. По повести Ч. Айтматова «Первый учитель». Акварель, 1977.
32. По мотивам повести Ч. Айтматова «Белый пароход». Линогравюра, 1976.

Иллюстрации в тексте

1. Волоколамск. Пожарная каланча. Фломастер, 1970.
2. Сельский библиотекарь. Линогравюра, 1958.
3. Ошская улица. Фломастер, 1964.
4. Маленький Асан. Линогравюра, 1960.
5. К. Бектенов «Смех Куйручука». Линогравюра, 1964.
6. А. Н. Некрасов. Стихотворения, Рисунок, тушь, 1971.
7. А. Н. Некрасов. Стихотворения, Рисунок, тушь, 1971.
8. Пушкин в Яропольце. Линогравюра. 1963.
9. Ольга пишет аннотацию к альбому. Фломастер, 1968.
10. Р. Бернс. «Финдлей». Линогравюра, 1978.
11. Р. Бернс. «Веселые нищие». Линогравюра, 1978.
12. Ошские арыки. Фломастер, 1965.
13. А. Михалев. Перо, 1978.
14. Зина Казаманова. Акварель. 1953.

На обложке: «Рембрандт». Линогравюра, 1961.

Попова Ольга Петровна

АРКАДИЙ ОСТАШЕВ

Творческий портрет

Редактор Т. Каширская
Худож. редактор Д. Чочунбаева
Техн. редактор С. Ван
Корректор А. Фокина

ИБ № 855

Сдано в набор 31. 05. 1979 г. Подписано к печати 10. 10. 1979 г. Д—01857. «Журнально-рубленая» гарнитура. Печать высокая. Бумага мелованная 115 гр. Формат 70×90 1/16. 5,0 физич. печ. л., 5,85 условн. печ. л., 4,583 учетно-изд. л. Тираж 2000. Заказ № 302. Цена 55 к.

Издательство «Кыргызстан».
720737, ГСП, Фрунзе, ул. Советская, 170.

Киргизполиграфкомбинат им. 50-летия Киргизской ССР Госкомиздата Киргизской ССР.
720461, ГСП, Фрунзе, 5, ул. Жигулевская, 102.