НАУЧНЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ЦВЕТОВЫХ СХЕМ И КОЛОРИСТИЧЕСКОГО СТРОЯ В ЖИВОПИСИ ЕРИКА ХУСАИНОВА

Шайхулов Рамазан Нурисламович,

кандидат педагогических наук, доцент кафедры архитектуры, дизайна и декоративного искусства, Нижневартковский государственный университет, Нижневартковск, Россия.

РИНЦ SPIN-код: 3159-9630

E-mail: ramazan61@inbox.ru

Волосникова Анастасия Александровна,

ассистент кафедры дизайн архитектурной среды, института архитектуры и дизайна, Тюменский индустриальный университет, член СА РФ, Тюмень, Россия.

E-mail: nastya-shtorm@yandex.ru

Аннотация. *Принято считать, что творчество художника — это спонтанный процесс, в котором преобладающими факторами являются вдохновение, наитие, дар, и даже какие-либо случайности. И что искусство невозможно рассматривать с позиций науки. Но теоретики и практики художественной педагогики убеждены в обратном — без системного научно обоснованного подхода, без знания дидактических основ и методов обучения невозможно обучить изобразительному искусству. И тому доказательство научные труды классиков художественной педагогики П.П. Чистякова, Д.Н. Кардовского, Н.Н. Ростовцева, В.С. Кузина, Е.В. Шорохова и многих их последователей, современных продолжателей данной науки. И одним из ярких представителей данной школы является безвременно ушедший из жизни кандидат педагогических наук, доцент, член Союза художников России Ерик Сапарович Хусаинов (1960-2015). В данной статье рассматривается его творчество, живописное, учебно-методическое и научное наследие. Статья содержит анализ живописных произведений Е. Хусаинова с позиций законов цветоведения, гармонии цветовых сочетаний, композиции и стиля, с привязкой к методике обучения изобразительным дисциплинам, где первостепенное значение имеет цветовая гармония. Анализ его живописных произведений доказывает, что, только опираясь на научные основы живописи, композиции, цветоведения и колористики возможно создание произведений живописи и тем более обучение основам живописи студентов художественных вузов.*

Ключевые слова: живопись, композиция, цвет, освещение, колорит, цветовое видение, живописное видение, цветоведение, цветовая гармония, натюрморт, пейзаж, художественная педагогика, методика обучения.

SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF COLOUR SCHEMES AND COLOUR PATTERNS IN PAINTING OF ERIC KHUSAINOV

Ramazan N. Shaikhulov,

Candidate of pedagogic sciences, Associate Professor of the Department

of Architecture, Design and Decorative Arts of Nizhnevartovsk
State University, Nizhnevartovsk, Russian Federation.

SPIN-код: 3159-9630

E-mail: ramazan61@inbox.ru

Anastasia A. Volosnikova,

Assistant of the Department of Architectural Design, Institute of
architecture and design, Tyumen Industrial University Member of Union
of Architecture of Russia, Tyumen, Russian Federation.

E-mail: nastya-shtorm@yandex.ru

Abstract. *It is generally assumed that an artist's work is a spontaneous process in which the prevailing factors are inspiration, intuition, gift and even some casualities. It is also thought that art cannot be treated from the scientific point of view. Nevertheless, theorists and experts of artistic pedagogy are confident in the opposite that without a systematic scientifically-based approach and the knowledge of didactic principles and methods of teaching it is impossible to teach the visual art. The proof of this are the scientific works of the classics of artistic pedagogy – Chistyakov P.P., Kardovskiy D.N., Rostovtsev N.N., Kuzin V.S., Shorokhov E.V. and many their modern followers. One of the brightest representatives of this school was dearly departed Eric Saparovich Khusainov - Candidate of pedagogic sciences, Associate Professor and a member of Union of Artists of Russia (1960-2015). This article studies his creativity, pictorial, academic and scientific heritage. The article contains the analysis of the artistic paintings of E.Khusainov from such points of view as the chromatology principles, the harmony of colour combinations, composition and style, sticking to the methodology of teaching art disciplines with the colour harmony on the first place. The analysis of his artistic works proves that creating an artistic work and teaching students of art universities of the basics of art is only possible by relying on scientific basics of painting, composition, chromatology and coloristic.*

Keywords: *painting, composition, colour, lighting, coloration, colour vision, pictorial vision, chromatology, colour harmony, still life, landscape, art pedagogic, teaching methods.*

В художественной педагогике успех обучающего изобразительному искусству, зависит не только от знания теоретических основ педагогики, психологии, дидактики и методики обучения, что имеет первоочередное значение, поскольку любое обучение должно быть научным, но и от того, насколько этот педагог сам владеет практическими навыками в рисунке, живописи и композиции. То есть художник-педагог при выполнении учебного задания обучающимся должен не только уметь умело и методично объяснять те или иные положения задания и способы выполнения, но и при необходимости сам показывать на практике те или иные приемы исполнения. Или показывать это на своих работах. Пример педагога один из наиболее существенных сторон в обучении изобразительному искусству.

Одним из таких педагогов был Хусаинов Ерик Сапарович, кандидат педагогических наук, доцент, член Союза художников России. Родился он 1 января 1960 года в поселке Боровское Кустанайской области Казахской ССР. Не сразу пришел он в область художественного образования. В 1977 году поступил на филологический факультет Полтавского педагогического института Украинской ССР. В то время для укрепления дружественных связей между республиками Советского Союза существовали выездные приемные комиссии. Проучившись там три курса, он разочаровался в выборе профессии и оставил филологию. Был призван в ряды Советской армии, службу проходил в городе Севастополе.

В годы учебы, и в особенности в период службы в армии, он много рисовал, демонстрируя хваткий и точный рисунок. Ко времени возвращения в родной город Аркалык (областной центр Торгайской области КазССР) при педагогическом институте в 1979 году был открыт художественно-графический факультет. Знакомство со студентами данного факультета, просмотр их учебных и творческих работ и определило дальнейшую профессиональную судьбу художника – в 1984 году он поступает на данный факультет в 1989 году и завершает обучение. За достижения в учебе и творчестве его приглашают на работу преподавателем кафедры рисунка факультета, на котором и учился.

В те годы, после развала СССР и разрыва экономических связей между республиками в Казахстане наступили трудные, неопределенные времена. Ерик Сапарович со спутницей своей жизни Ириной Николаевной Полинской решает переехать в город Нижневартовск, где основатель Аркалыкского художественно-графического факультета Анатолий Георгиевич Переверзев открыл такой же факультет в Нижневартовском государственном педагогическом институте. Здесь Ерик Сапарович окончательно сформируется как художник-педагог, будет избран заведующим кафедрой изобразительного искусства, в 2003 году он защитит кандидатскую диссертацию [25], а затем получит ученое звание доцента. Активно работая в качестве и заведующего кафедрой, и преподавателя живописи, принимая участие в общественной жизни факультета и института, Ерик Сапарович постепенно утверждается и как художник, живописец. Постоянно участвует в городских, окружных, областных и зональных выставках. В 2006 году вступает в Союз художников России.

Но, в расцвете сил в 2011 году тяжелый недуг выбивает его из активной жизни и творчества. В 2015 году в автокатастрофе трагически обрывается его жизнь.

Как практикующий художник, живописец и преподаватель живописи Ерик Сапарович оставил богатое наследие – творческие живописные работы, которые интересны не только как сами по себе композиции несущие зрительную информацию, настроение, но и как работы, написанные со знанием теории живописи, законов цветоведения и основ цветовой гармонии. Именно с данных позиций проанализируем его живописные работы.

При первом, беглом просмотре работ Ерика Хусаинова складывается общее впечатление яркого живописного полотна, сотканного из множества «вкусных», экспрессивных по цвету, но разных по техническому и композиционному исполнению картин. Это можно объяснить тем, что он, во-первых, как художник-педагог был обязан писать в академическом стиле, поэтому во всех жанрах есть полотна, в которых автор как бы показывает студентам, как нужно писать реалистично, но при этом и иметь собственный почерк. Во-вторых, в период его становления как художника осуществлялся переход от принципов социалистического реализма в искусстве к, условно, постмодернизму. То есть он еще не утвердился как художник советского периода, который наложил бы свой отпечаток на его творчество, а его поиск собственного стиля происходил в период вообще отсутствия какого-либо стиля. Ерик учился в вузе в советское время, когда основным и ведущим стилем в изобразительном искусстве был социалистический реализм [31], который в изобразительном искусстве опирался на достижения русской реалистической школы, во всех художественных учебных заведениях обучение базировалось на реалистическом изображении окружающего мира, что на многие годы, в отличие от западных школ, сохранило академические принципы в обучении. Поэтому художники того времени уверенно писали сложные психологические портреты, многофигурные композиции.

Таким было обучение и на художественно-графических факультетах Советского Союза. Принципы обучения в российской дореволюционной академии, заложенные, разработанные и теоретически обоснованные П.П. Чистяковым [15], были взяты за основу, переработаны и подчинены реалиям советской школы такими теоретиками художественной педагогики, как Д.Н. Кардовский [19], Н.Н. Ростовцев [20], В.С. Кузин [14], Е.В. Шорохов. Во всех учебниках, методических указаниях, программах учебных дисциплин

подчеркивалось, что обучение изобразительному искусству строится на основах реалистической школы и подчиняется принципам социалистического реализма. Поэтому все учебные постановки, тематические композиции, разрабатываемые плакаты и проекты должны были отвечать данным принципам.

Но в 90-е годы с развалом Советского Союза потеряли свою почву принципы социалистического реализма, ушла цензура произведений искусства. У творцов появилась свобода самовыражения, исчезли все препоны государственного надзора над искусством. И художники были вовлечены в атмосферу современного искусства конца XX и начала XXI века, которое в искусстве получило название постмодернизма [13: 107]. Именно на такой период отсутствия стиля и пришлось становление художника Ерика Хусаинова. При всем разнообразии его работ, в его мучительных поисках своего стиля можно проследить основные этапы его творческого развития и роста.

Как студент Ерик Хусаинов практически уже владел своим размашистым, свободным стилем письма, но до настоящего мастерства еще, конечно, было далеко. Его дипломной работой стала живописная композиция – портрет педагога-просветителя Ибрая Алтынсарина (руководитель Б.Е. Оспанов) (Приложение, илл. 1). На фоне голубого неба по весенней степи против ветра идет одетый в светский костюм тех лет просветитель, учитель, организатор первых школ в дореволюционном Тургае Ибрай Алтынсарин [11].

В письме данной работы чувствовалось подражание манере признанного мастера, известного казахского художника Канафия Тельжанова [11], чьи работы были школой становления для многих начинающих художников. Показательно, что Ерик Хусаинов был недоволен своей дипломной работой, так как необходимость соблюдения некоторой парадности, официоза не дали ему в полной мере показать свое видение, эмоциональное отношение и живописные навыки. Так, с позиций живописных канонов в данной работе еще не было цветового единства, все основные цветовые пятна звучали по-своему. Есть погрешности и в рисунке фигуры Алтынсарина. Но, тем не менее, среди всех студенческих выпускных работ она была законченным произведением. И в настоящее время этот портрет является одним из ценных экспонатов музея Аркалыкского государственного педагогического института имени И. Алтынсарина.

Тем не менее, и его студенческие учебные работы, и дипломная работа говорят о том, что Ерик владел живописным видением. Данный момент весьма важен для более глубокого понимания живописи Ерика. Разберемся в этом подробнее.

Известно, что у художников различают объемное, линейное, цветовое, живописное, колористическое, пластическое и другие формы видения, каждый из которых имеет свои особенности. Нельзя утверждать, что то или иное видение бывает в «чистой» форме. Художник видит в природе и цвет, и объем, и остальные характеристики сразу, одновременно, но если один из этих аспектов доминирует, то тогда говорят об определенном типе восприятия [26: 21].

Н. Ю. Виргилис и В.И. Зинченко отмечают, что у художников могут формироваться два-три и более способа восприятия [5: 65]. Тот или иной способ видения и способ передачи видимого на плоскости может сочетаться с другим. Так, колористическое видение может сочетаться с пластическим или световоздушным, живописным или графическим. В зависимости от цели и установки художник может видеть или замечать в натуре те ее стороны, которые его интересуют в данный момент. Он может акцентировать свое внимание на цвете предметов, их сочетаниях и отношениях или же на светотени и объеме.

Основой живописного и колористического видения является цветовое видение. Оно заложено от природы, так же как слух, обоняние и осязание. При этом оно может быть обостренным, развитым или, наоборот, неразвитым. Изначально человек, имеющий пониженный уровень цветового видения или имеющий отклонения цветового восприятия, не может быть живописцем, хотя может развить в себе другие формы художественного

видения. Таким образом, развитое, обостренное цветовое видение, доминирующее среди других форм видения, является основой для развития и формирования живописного и колористического видения [26: 22]. Именно пока еще разрозненные, необъединенные в колористическое начало, но сочные и смелые цветовые отношения в ранних, ученических работах Ерика говорят о том, что он от природы владел цветовым видением.

«В отличие от цветового видения живописное видение как специфическая форма художественного видения формируется и развивается только в процессе обучения и практической изобразительной деятельности. Это объясняется тем, что живописные отношения мы можем увидеть, только анализируя состояние, характер и направленность освещения, учитывая пространственное положение, формы, объем и материальность предметов, их цветовые и пространственные взаимоотношения. В процессе такого аналитического восприятия обостряется цветовое видение и формируется живописное видение» [26: 22]. То есть, владея от природы обостренным цветовым видением, Ерик в процессе обучения развил в себе живописное видение.

Но и это не главное в живописи. Само по себе живописное видение не может обеспечить возможности создания полноценного произведения живописи. Художник с таким видением может написать удачные фрагменты, но они могут быть разрозненными, разрушающими композицию произведения. Так, в дипломной работе Хусаинова довольно живо, с множеством оттенков, нюансов написана степная трава и небо. Однако по большому счету мы видим здесь три больших, не связанных между собой отношения – земля, небо и фигура главного героя.

Поэтому определяющим этапом в понимании живописи стала учеба Хусаинова на курсах повышения квалификации в городе Семипалатинске в педагогическом институте при художественно-графическом факультете. Этюды, привезенные с данных курсов – «Этюд головы старика» (1993), «Белье во дворе» (1993) (Приложение, илл. 2, 3) – сильно отличались от предыдущих работ, в них появилась цельность, цветовое единство. В цветовом и тоновом решении, в сохранении «правильного» рисунка еще прослеживалась академичность, но академичность не сухая и «вылизанная», а уже со свободными и живописными мазками. Этюды «дышат», в них мазки подвижны, каждый из них как бы впаян в обозначенный колорит.

Именно колорит способен «собрать» разрозненные живописные пятна в единое целое. «Колорит в произведениях живописи – это определенная система цветовых взаимоотношений, передающих определенное состояние освещения или эмоциональное состояние изображаемого. Колорит – это строгая взаимосвязь всех цветовых отношений в картине и подчинение этих цветовых отношений доминирующему цвету, а колористическое видение предполагает умение видеть и связывать в единую цветотоновую систему зачастую разрозненные в природе зрительные впечатления». Таким образом, обостренное умение видеть «разрозненные в природе зрительные впечатления» мы отнесем к живописному видению, а умение систематизировать данные впечатления в законченную картину – к колористическому видению. «Трактовка света как эффектов освещения, – пишет А.А. Федоров-Давыдов, – тесно связана с колористическими исканиями эпохи» [23: 41]. Передача в живописи света и воздуха обогащает колорит, придает ему изысканное качество, отличающееся богатством цветовых вибраций, зависящих от цвета освещения и взаимных рефлексов от окружающих предметов. Наиболее ярко все эти качества проявились в импрессионизме, названном Г. Вельфлиным крайней степенью живописности [4: 24].

Ерик, владея аналитическим умом, наблюдательностью, умением анализировать понравившиеся произведения художников, постоянно упражняясь в живописи, достиг глубокого понимания значения колорита. Такое целостное колористическое видение позволяло экспериментировать в поиске своего стиля.

Дальнейшее полнокровное творчество Хусаинова, поиски стиля условно можно проследить по его натюрмортам и пейзажам. Данные жанры, по сути своей, заставляют художника придерживаться основных их требований. К тому же художник-педагог в процессе обучения студентов вынужден постоянно к ним обращаться. Так, в работах «Натюрморт с красной драпировкой» (1994) и «Натюрморт с темным горшком» (1997) (Приложение, илл. 4, 5) еще прослеживается давление академических канонов.

Это и явно выраженные горизонтальные и вертикальные плоскости с висящими предметами фона, и искусственно подвешенные драпировки, и предметы, расположенные по принципу «большое – среднее – маленькое». Все говорит о том, что художник писал их, показывая студентам, как нужно писать. И в то же время изображал их, не изменяя своей свободной манере письма, этого же требовал и от студентов.

В последующих натюрмортах Хусаинова намечается отказ от академичности. В натюрморте «Груши» (1999) (Приложение, илл. 6) художник нацелен на передачу в постановке «вкусовых» качеств – все растворилось во вкусно-желтом. Здесь уже нет привычных горизонталей и вертикалей, нет объема и пространства – цвет свободно «втекает» в зрителя через роскошный, торжествующий желтый цвет, который и вызывает ощущение вкусоности спелой сахарной груши. И данная работа может служить хрестоматийным примером искусного применения цветовых схем для гармонизации цветовых отношений. Здесь применена комплементарная, «контрастная» цветовая схема. «Комплементарная цветовая схема создается с помощью двух цветов, расположенных диаметрально друг другу в цветовом круге. Такие цвета называют *complementare* (т.е. дополнительные). При использовании контрастной цветовой схемы важно выбрать доминирующий цвет и дополнительный цвет для акцентов. Комплементарная цветовая схема наиболее выразительна из всех цветовых схем, но в этой схеме труднее достичь баланса цветов, чем в монохроматической или аналоговой схемах, особенно при использовании «мягких» и «теплых» оттенков» [10].

В натюрморте «Груши» контрастны два цвета – желтый и фиолетовый, но при этом желтый доминирует, и фиолетовый цвет несколько «подтянут» к желтому через тонкие нюансировки. К желтому родственен деликатно введенный зеленый, который несколько разбавляет контраст, и в таком же ключе применен красный – родственный цвет фиолетовому.

На первый взгляд, кажется, что аналогично написан и «Яблочный спас» (Приложение, илл. 7). Здесь также чувствуешь вкус яблок через сочные желто-красные отношения. Хотя здесь нет классически прописанных «узнаваемых» яблок, они едва угадываются, растворены, слиты с фоном акварельными приемами письма. Но именно это и придает работе сочность и вкус яблок. Цветовые отношения здесь сложнее, чем в натюрморте с грушами, хотя также доминирует желтый цвет. Желтый мягко переходит в деликатный зеленый, и в контраст зеленому – в красный. На этих отношениях мы видим «разгул» тонких нюансов – к красному охристые и коричнево-красные оттенки, к зеленому – зелено-коричневые. И всем этим дирижирует сочный, желтый цвет.

«Праздничный натюрморт» (2000) (Приложение, илл. 8) в цвете написан еще сложнее. Здесь применена триадичная цветовая схема, в которой «используются три цвета, равноудаленные друг от друга в цветовом круге. Эта схема популярна среди художников, потому что она предлагает сильный визуальный контраст, сохраняя при этом баланс и цветовую насыщенность. Триада не такая контрастная, как комплементарная схема, но смотрится как более сбалансированная и гармоничная.

Данная цветовая схема наиболее распространена в живописной практике, так как наиболее полно отражает и передает все многообразие окружающего мира. Так как все три цвета по-своему самостоятельны, то могут быть использованы в живописи в одинаковых соотношениях, создавая ощущение равновесия и устойчивости. При доминировании взятых

за основу трех цветов как тонкие нюансы в малой степени могут быть использованы мягкие переходы к родственным цветам» [10].

В «Праздничном натюрморте» мы видим триаду – красный, синий и желтый. И вновь здесь доминирует желтый цвет с родственным желто-зеленым. Красным сделаны резкие акценты, а синий цвет мягко, через оттенки, соседствует с желто-зеленым.

Композиционно ощущение праздника достигнуто за счет обозначенных вертикалей – желто-зеленых полос, разделенных охристо-серыми плоскостями. Эти полосы создают ощущение занавеса, кулис. А на горизонтальной «сцене» – убранство праздничного стола.

В натюрморте «Время осени» (2001) (Приложение, илл. 9) плоскости дачного стола и табурета изображены практически фронтально, намеренно в обратной перспективе, а в верхней части композиции торжествует, восседает, как на троне, смачная доля спелого красного арбуза. На фоне синей плоскости стола и в окружении зеленого арбуз горит, маня своей свежестью. Об осени говорят лишь падающие листья, создающие декоративный ритм. Здесь, конечно, мы больше видим контраст красного и зеленого. Зеленый богато разбавлен оттенками родственными – желтым и синим. Красный здесь практически в «одиночестве», что и делает эту долю арбуза доминантой, смысловым центром композиции.

Следующей цветовой схемой, по которой можно анализировать цветовую гармонию в работах Ерика, является тетраксис (прямоугольник). Конечно, эти схемы при анализе работ несколько условны, так как в той или иной мере основные цветовые схемы по-разному сочетаются в цветовых отношениях. Но они помогают нам выявить ключевые моменты, которые приводят к гармоническому единству колорит картин. Так, некоторые фрагменты работ можно отнести к монохромной схеме – первой схеме цветовой гармонии, построенной «на одном хроматическом цвете с добавлением только одного ахроматического цвета. В такой схеме используется цвет одного тона, но с разными значениями насыщенности и яркости. Эта схема производит впечатление аккуратности и изящества. Монохроматические цвета хорошо сочетаются друг с другом, действуют успокаивающе» [10]. Есть и фрагменты с аналоговой цветовой схемой, где используются два цвета, расположенные рядом. Обычно один цвет используется как доминирующий, в то время как другие цвета являются вспомогательными. Аналоговая цветовая схема подобна монохроматической, но предлагает больше нюансов. Оптимальный выбор цветов в подобной схеме основан на принципе расстояния между цветами в 1/4 часть окружности цветового круга. Кроме того, два теплых или два холодных цвета вызывают большее «родственное начало», чем цвета из противоположных полушарий.

Тетраксис – «Это двойная комплементарная цветовая схема, более насыщенная цветами, чем все остальные. В ней используется четыре цвета – две пары противоположных (дополнительных) цветов. В двойной комплементарной схеме трудно достичь гармонии, если использовать в композиции все четыре цвета в равных пропорциях. В этом случае схема будет казаться разбалансированной, поэтому важно правильно определить доминирующие и подчиненные цвета для расстановки акцентов.

Данная наиболее полная схема цветовой гармонии технически исполнима, если один из четырех цветов, доминируя, будет объединять все остальные. В таком случае остальные цвета могут выступать как переходные цвета, а две пары соседних цветов легко могут переходить друг в друга, создавая множество оттенков и нюансов. Например, контрастные пары: красный – зеленый и желтый – фиолетовый. Как видим, из них зеленый – желтый и красный – фиолетовый родственны и потому легко могут соседствовать, взаимопроникать.

В живописной практике данная цветовая схема позволяет решать более сложные и универсальные задачи, так как здесь есть возможность сделать композиционный акцент за счет доминирующего цвета и цветового контраста и мягко, и живописно разработать остальные цветовые отношения» [10]. Данная цветовая схема применима ко многим

полотнам художника и при анализе подобных работ в дальнейшем мы будем ссылаться на данную трактовку.

Последующие его натюрморты, если и напоминали учебные, то лишь общепринятыми условностями данного жанра. В основном они художником выполнялись для экспериментов с цветом, колоритом и техникой исполнения, натюрмортная постановка становилась основой, поводом для его размышлений с кистью в руке, для поиска необычных цветовых отношений, пространственных эффектов.

Похожие тенденции прослеживаются и в пейзажах. Есть работы, в которых сильно реалистическое начало: четко очерченное пространство, материальные объекты, близкая по цвету к натуре цветопередача. Это «На опушке леса» (1988), «Первый снег» (1999), «Июньский день» (2000).

В этом ряду этюд «На опушке леса» (Приложение, илл. 10) написан как классический образец того, как нужно «правильно» писать пейзажи. В композиции есть доминирующие направления движений по вертикали – деревья, по горизонтали – кромка леса и по диагонали – пригорок, на котором растут деревья. Темно-зеленый, обобщенный до пятна лес вдаль служит фоном для тонких и изящных берез, которые расположены ритмично, есть на них акценты и есть обобщенные намеки.

Данную работу можно отнести к аналоговой цветовой схеме – отношениям между родственными зелеными и желто-охристыми цветами. И разработка оттенков, нюансов на этих больших цветовых пятнах обогащает колорит, делает этюд живописным. В целом он написан в холодноватых оттенках, но прорыв теплых лучей солнца создает тепло-холодный контраст и обогащает цвето-тоновые отношения.

Особое место среди пейзажей занимает серия, выполненная в Москве на курсах повышения квалификации. В целом, как художник, ищущий и думающий, Ерик Хусаинов впитывал в себя все новое, увиденное им и поразившее его. Знакомство и общение с новыми художниками, педагогами, их своеобразная манера письма, – все это побуждало к поиску оригинального видения, собственного стиля письма. Так, на едином дыхании созданы московские этюды «Март», «Весенний день», (2006) (Приложение, илл. 11, 12)

Во всех этюдах присутствует свежесть и легкость. Это обусловлено тем, что время написания этюда на пленэре всегда ограничено. Необходимо за короткое время успеть уловить и передать на холсте быстро изменяющееся состояние природы – уходит солнце, появляются тучи, темнеет, поднимается ветер. И здесь очень важны такие качества художника, как целостность и обобщенность видения, умение работать большими отношениями, пренебрегая мелочами, которые так важны для несведущих в живописи.

Особое место в творчестве художника занимает обращение к теме родины. В его полотнах появляются казахстанские степи, урочища Боровского. Написанные в разное время и в разных манерах картины объединяет сыновья любовь к земле предков. Это «В степи» (2001), «Шолпан» (2002), «Табун» (2005), «Боровское» (2006), «На выпасе» и «Березовый лес» (2008).

«В степи» (Приложение, илл. 13) по манере письма существенно отличается от предыдущих работ, так как это не этюд с натуры, а студийная работа. Здесь автор изображает обобщенный образ своей родины – окрестности села Боровское. Его детство и юность прошли в Северном Казахстане, где степи чередуются с перелесками и возвышенностями, а солнце не такое горячее, как в Тургайских степях – его второй родине.

В цветовом решении мы видим использование аналоговой схемы – применены цвета, расположенные близко друг другу в цветовом круге. Это желтый и зеленый. Залитая солнечным желтым степь вибрирует мелкими ритмичными мазками травинок и занимает почти три четверти полотна. Желтый цвет переходит в сторону то тепло-зеленого, то охристо-коричневого. Занимающие верх композиции домики, деревья, горизонт и небо написаны переходами от тепло-зеленого к холодному зеленому и голубому.

Торжественность передается через использование формата близкой к квадрату и практически симметричной композиции. В полотне нет добротной и скрупулезно прописанных деталей, и эта скупость и обобщенность придают ему торжественность и монументальность. По-видимому, эта работа была задумана как «памятник» его детству, родным и любимым местам.

Тургайские степи сильно отличаются от Кустанайских, но они интересны своей особенной красотой. И эта особенность хорошо просматривается в работах «Шолпан» (2002), «Табун» (2005), «Селение» (2005), «Соляные озера» (2006), «На выпасе» (2008), «Золотятся облака» (2011).

Интересна композиция «Табун» (Приложение, илл. 14) Она написана ближе к реалистичной манере, но при этом здесь нет тщательно, «правильно», с соблюдением анатомического строения выписанных лошадей. Легкие мазки, хорошо объединенные колористически, просто намечают формы лошадей, и эта легкость создает ощущение движения. Единство в цветовом решении табуна, окружающей степи и неба говорит о родстве коней с раздольной великой степью. Уверен, что данная работа вызывает самые теплые чувства и воспоминания у тех, кто все это когда-нибудь видел.

В ряду тургайских пейзажей интересна работа «Шолпан» (Приложение, илл. 15). Казалось бы, тоже тема степи, но ее не спутаешь со степями Боровского. Таков и есть Тургай – с ровной линией горизонта, скупой на растительность степью и глинобитными домами. Любой человек, видевший эти степи, скажет, что в этой работе точно передан колорит – жаркий и знойный, с голубым и бездонным небом.

Второй родиной художника стала Югра. Этот северный край также нашел свое место в живописи. Сначала в пейзажах, тоже разных – реалистичных, добротных написанных, в легких этюдах, передающих общее впечатление от состояния природы. Затем появилась целая серия замечательных полотен, отображающих праздники обских угров, их жизнь. Это «Пляска с тенью» (1998), «Время. Югра», «Ожидание», «Праздник обласа», «Тишина», «Сумерки» (2004). В данных композициях художнику удалось уловить ментальные особенности характера и восприятия мира коренных жителей Севера. Картины этого цикла иносказательны, глубоко символичны. Возможно, на характер данных произведений оказало воздействие творчество Геннадия Райшева [32], в произведениях которого также нет прямой изобразительности, повествование идет через знаки и символы, когда композицию графических и цветовых пятен, символов может прочесть только ханты или ненец (как охотник, читающий произошедшее событие или ситуацию по следам и запахам).

Привлекает своей простотой и иносказательностью полотно «Тишина» (Приложение, илл. 16) Если его сравнивать с композицией «Шолпан», то можно увидеть в обоих случаях ровный горизонт, характерный как для степей Казахстана, так и для низменности Западной Сибири. Но на этом сходство заканчивается: в степи по цвету – жара и зной, высокое небо, а в «Тишине» – холод и скудное окружение, низкое небо. Облас, река и не греющее солнце – характер этого края. Но река является символом жизни, она дает коренным жителям рыбу, река – это водные пути, дороги. Облас – средство для рыбалки, охоты и передвижения. На обласе мы видим неустойчиво наклоненную фигуру человека. Этот неустойчивый наклон придает в целом статичной композиции движение и символизирует зависимость человека от природы, реки, неба, его мольбу об удаче, обращенную к духам и богам. Взгляд этого человечка направлен к солнцу как божеству, дающему всему на земле жизнь.

В целом можно сказать, что многие композиции художника, посвященные степи и северу, перекликаются, потому что народности, исконно населявшие эти территории, в древности были язычниками – поклонялись силам природы, верили в духов и почитали их. Языческие мотивы прослеживаются в таких работах, как «Воин» (1998), «Хантыйские легенды» (2000), «Мелодия Югры» (2003).

Особняком в ряду полотен Ерика Хусаинова стоят композиции, где автор применяет кубистическую структуру членения плоскостей и элементы символизма [29]. Как известно, кубизм зародился в живописи в первой четверти XX века и стал одним из направлений развития модернистской культуры. Главная особенность этого направления заключается в отказе от объемного изображения реальности: предметы изображаются плоско, без светотени и перспективы, они деформируются, разбиваются на отдельные детали.

Эта тенденция прослеживается в таких работах, как «Уходящая старина», «Мотив» (2004), «Мелодия Старого Вартовска», «Старый дом», «Селение», «Югра» (2005), «Стремительный Ханты-Мансийск» (2006), «Югория» (2007), «Окраина» (2008).

Толчком к такому обращению к кубистическим приемам, видимо, стала работа «Уходящая старина» (2004) (Приложение, илл. 17). Здесь еще есть условное пространство, объекты – дома, деревья, небо с облаками – еще «похожи на самих себя». Но в композиционном членении пространства уже есть приемы кубизма.

Композиция «Мотив» (2004) (Приложение, илл. 18) уже близка по своему решению к кубистическому.

А в композициях «Селение» (2005), «Стремительный Ханты-Мансийск» (2006) (Приложение, илл. 19, 20) мы видим явные признаки кубизма и символизма.

В них изображения объектов – это лишь намек на данные предметы, а тема – лишь повод для расстановки цветовых плоскостей и деталей. Главное здесь – игра художника с цветом, ритмом пятен и деталей, возможность проявить себя композитором вне зависимости от конкретики и натуры, возможность свободно играть смысловыми значениями цветов и живописно декорировать плоскость картины.

Анализируя данные работы, искусствовед, доцент кафедры архитектуры, дизайна и декоративного искусства, кандидат культурологии М.М. Новикова пишет: «Краски Хусаинова начинают приобретать характер цветовой ценности. Форма строится по сезанновским принципам: “шар, конус, цилиндр, прямые и круглые линии”. Фактура становится более крепкой, станковой. В этот период создано много редких по своей силе и насыщенности полотен» [8: 76].

И далее, обобщая весь творческий путь художника, М.М. Новикова пишет: «Хусаинов испытал почти все художественные увлечения и манеры, которые в годы его юности смущали души молодых художников. К реализму его привел сложный процесс сложения нового художника, процесс слияния творчества художника с общественной и художественной жизнью страны. Неправильно было бы сказать, что Хусаинов в молодости и Хусаинов-реалист в пору своей творческой зрелости – это два абсолютно разных художника. Выработалась определенная система творческих интересов, которые были присущи раннему и остались свойственны зрелому периоду его искусства. Было заметно внимание к эмоциональной выразительности цвета, стремление к строгой конструктивности рисунка, острый интерес к ритмической настроенности композиции, в которой раскрывается закономерность строения предметов, пейзажа. Его творчеству была свойственна большая интеллектуальная сила. Влюбленный в живую красоту природы, он вдохновлялся стремлением проверить разумом свои впечатления, в его искусстве светился огонь творческого, познавательного проникновения в изображаемый им мир» [8: 76].

Очень точно и емко о данном периоде творчества художника сказала Мариям Жумагулова в упоминаемой вводной статье к каталогу: «В живописи Хусаинова Эрика запечатлелась харизматичность его натуры с как бы несовместимыми с этим чистотой и непосредственностью видения окружающего мира. Условность композиции и дерзкая палитра дают довольно притягательный результат. Открытый микс локальных цветов вибрирует, создавая лучезарное животворящее начало, и вместе с осознанной простотой рисунка вызывают к первоизданности бытия. Здесь явно обозначаются совмещения искусства наива (арт-брют) с продуманностью профессионального замысла».

По последним работам автора, датированным 2010 и 2011 годами видно, что художник болен. В них уже нет той раскрепощенной и легкой руки мастера, его жизнерадостного и открытого восприятия мира.

Представленные в статье работы написаны Ериком Сапаровичем в возрасте до 50 лет. А это период накопления, аккумуляции мастерства и опыта. Возможно, мы не увидели взрыва творчества художника после переосмысления сделанного, не увидели главных его произведений, где был бы органичный сплав из всех его творческих стилевых находок. Об этом остается только сожалеть и вспоминать о нем, как о замечательном человеке и талантливом художнике и педагоге.

Таким образом, изложенный в статье материал позволил проследить жизнь и творчество Ерика Хусаинова и уяснить, какие условия, обстоятельства и случаи повлияли на становление его личности – той личности, какую мы увидели к концу жизни. Природная склонность к восприятию прекрасного, любовь к природе, способности в изобразительной деятельности через первоначальные ошибки в выборе профессии все же вывели его на орбиту активной художественно-педагогической и научно-исследовательской деятельности. И эта работа стала основой и смыслом всей его жизни.

Проведенный научно-методический анализ творческих работ позволили сделать вывод о том, что композиционное, цвето-тоновое, колористическое решения его работ полностью обоснованы с позиций теории и практики живописи, цветоведения и колористики и поэтому могут служить образцами при разборе со студентами понятий цветовых схем и цветовой гармонии в процессе преподавания живописи. Репродукции его работ могут быть использованы как иллюстрации к учебно-методическим разработкам, пособиям и книгам.

Научные, учебно-методические труды являются логическим следствием активных поисков своего стиля на основе написанного им большого количества живописных полотен и потому правдивы, и обоснованы. И значит, при выполнении научно-методических изысканий можно и нужно их изучать и использовать в качестве теоретической базы для подтверждения своих мыслей.

Завершая статью, приведем словам супруги художника И.Н. Полинской: «В своей живописи Ерик Сапарович пытался сохранить взволнованную непосредственность первого впечатления, он постоянно экспериментировал и стремился к поиску новых форм и художественного языка, способного выразить глубину содержания художественных исканий, творческих дерзаний и постоянного стремления к новому. Больше всего его занимали сложные пластические проблемы, связанные с глубинным образным решением природы и человека.

В каждой своей работе Ерик Сапарович пытался передать настроение и чувства, мечты и раздумья, своеобразно отразить наше время, по которому можно судить о проблемах и идеалах, о позиции и мировоззрении, о вкусах и пристрастиях современников. Все это уже заставляет глубоко уважать Ерика Сапаровича и рассматривать его как образцового педагога, художника, которому следует подражать» [8: 81].

Надеемся, что данный труд принесет пользу для изучающих живопись, желающих найти свой стиль и свою дорогу в живописи и может послужить основой для дальнейшего изучения особенностей своеобразной, ни с кем другим не сравнимой живописи Ерика Хусаинова.

Литература:

1. Алексеев С.С. О колорите. М.: Изобразительное искусство, 1974. - 172 с.: ил.
2. Беда Г.В. Цветовые отношения и колорит. Краснодар: Краснодарское книжное издательство, 1967. - 184 с.
3. Беда Г.В. Живопись и ее изобразительные средства: Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин.-тов. М.: Просвещение, 1977. - 188 с.

4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.; Л.: Академия, 1930. - 290 с.: ил.
5. Виргилис Н.Ю., Зинченко В.П. Проблемы адекватности образа // Вопросы философии. - 1967. № 4. - С. 55–65.
6. Волков Н.Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. - 320 с.: ил.
7. Гинсбург И. Чистяков и его педагогическая система. Л.; М.: Искусство, 1940. - 204 с.: ил.
8. Ерик Хусаинов, памяти художника: (каталог творческих работ, воспоминания о художнике) / Авт.-сост. Р. Н. Шайхулов. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2018. - 108 с.
9. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. - 158 с.: ил.
10. Исаева М.В. Цветоведение и основы колористики: Учебное пособие. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманитар. ун-та, 2006. - 307 с. (Учебная книга. Вып. 12).
11. История Казахстана (с древнейших времен до наших дней): В 5 т. Т. 3. Алматы: Атамұра, 2010. - 768 с.
12. Иттен И. Искусство цвета / Пер. с немецкого; 2-е издание; Предисловие Л.Монаховой. –М.: Изд. Д.Аронов, 2001. - 96 с.; ил.
13. Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М.: РИК «Культура», 1996. - С. 400.
14. Кузин В.С. Психология: Учебник / Под ред. Б.Ф. Ломова. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1982. 256 с.: ил.
15. Молева Н.М., Белютин Э.И. П. Чистяков – теоретик и педагог. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1953. - 229 с.: портр., ил.
16. Новикова М.М. Кризис искусства как симптом культурного надлома // XXI век: будущее России в философском измерении: Материалы II Российского философского конгресса: Философская антропология и философия культуры. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. - С. 45–46.
17. Новикова М.М. Художественная культура XX века: искусство без алтаря? // Художественная культура как феномен: Материалы межрегиональной научно-теоретической конференции. Тюмень: Изд. ТГИИиК, 2002. - С. 43–48.
18. Оствальд В. Цветоведение. М.; Л.: Промиздат, 1926. - 201 с.
19. Пучков А.С. Основные положения системы Д.Н. Кардовского в преподавании живописи // Вопросы истории, теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин: Сборник научных трудов. Вып. 1. М.: Изд-во МГПИ им. В.И. Ленина, 1968. - С. 75–88.
20. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: Учеб. для студентов худож.-граф. фак. пединститутов. М.: Просвещение, 1980. - 239 с.: ил.
21. Составова Е. Первый вуз в Югре: формулы успеха. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2018. - 243 с.
22. Факультет искусств и дизайна НВГУ / Авт.-сост. М.М. Новикова, Р.Н. Шайхулов; под общ. ред. А.А. Павловской. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2018. - 124 с.
23. Федоров-Давыдов А. Русское искусство промышленного капитализма. Вып. 11. М.: Мосполитграф, 1929. - 247 с.: ил.
24. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек – цвет – пространство. М.: Стройиздат, 1973. - 117 с.
25. Хусаинов Е.С. Формирование умений передачи характера освещения в живописи портрета у студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2003. - 18 с.

26. Шайхулов Р.Н. Развитие живописного видения студентов начальных курсов художественных вузов: Дис. ... канд. пед. наук. М., 2008. - 125 с.: ил.
27. Шегаль Г.М. Колорит в живописи. М.: Искусство, 1957. - 75 с.: ил.
28. Шнирельман В.А. Постмодернизм и исторические мифы в современной России // Вестник Омского ун-та. 1998. Вып. 1.

Словари:

29. Власов В.Г. Кубизм // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука-Классика, 2006. Т. 4. - С. 710–713.
30. Казахстан. Национальная энциклопедия. Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005. Т. III. - 2800 с.

Электронные ресурсы:

31. Большая советская энциклопедия. Социалистический реализм. URL: <http://bse.sci-lib.com/article104892.html> (дата обращения: 06.11.2018).
32. Музей природы и человека. Райшев Геннадий Степанович. URL: http://www.ugramuseum.ru/kollektsii/virtualnyie_katalogi/stareyshie_hudojniki_yugryi/rayshev_genadiy_stepanovich (дата обращения: 06.11.2018).

References:

1. Alekseev S.S. *O kolorite* [About coloration]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974, 172 p. (In Russian)
2. Beda G.V. *Tsvetovye otnosheniya i kolorit* [Colour relations and coloration]. Krasnodar, Krasnodarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1967, 184 p. (In Russian)
3. Beda G.V. *Zhivopis' i ee izobrazitel'nye sredstva* [Painting and its artistic tools]. Moscow, Prosveshchenie, 1977, 188 p. (In Russian)
4. Wolfflin H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Bruckmann, München (Russ. Ed.: *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv.*) Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1930, 290 p. (In Russian)
5. Virgilis N.Yu., Zinchenko V.P. *Problemy adekvatnosti obraza* [Problems of image adequacy]. *Voprosy filosofii* [Philosophy questions], 1967, no 4, pp. 55–65. (In Russian)
6. Volkov N.N. *Tsvet v zhivopisi* [Colour in painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984, 320 p. (In Russian)
7. Ginsburg I. *Chistyakov i ego pedagogicheskaya sistema* [Chistyakov and his pedagogic system]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1940, 204 p. (In Russian)
8. Shaykhulov R.N. *Erik Khusainov, pamyati khudozhnika* [Erik Khusainov, in memory of the artist]. Nizhnevartovsk, Nizhnevartovsk state university publ., 2018. 108 p. (In Russian)
9. Zaytsev A.S. *Nauka o tsvete i zhivopis* [Colour and painting science]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 158 p. (In Russian)
10. Isaeva M.V. *Tsvetovedenie i osnovy koloristiki* [Chromatology and coloration's basics]. Nizhnevartovsk, Nizhnevartovsk Humanities University Publ., 2006. 307 p. (In Russian)
11. *Istoriya Kazakhstana (s drevneyshikh vremen do nashikh dney)* [Kazakhstan history (from oldest times till present)], Vol. 3., Almaty, Atamyr Publ., 2010, 768 p. (In Russian)
12. Itten J. *Kunst der Farbe*. Ravensburger, 1990 (Russ. Ed.: Itten J. *Iskusstvo tsveta.*) Moscow, D.Aronov Publ., 2001, 96 p. (In Russian)
13. Kazak V. *Leksikon russkoy literatury XX veka* [Vocabulary of Russian literature 20th century]. Moscow, RIK «Kul'tura», 1996, 400 p. (In Russian)
14. Kuzin V.S. *Psikhologiya* [Psychology]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1982, 256 p. (In Russian)

15. Moleva N.M., Belyutin E.I. *P. Chistyakov – teoretik i pedagog* [P. Chistyakov – theorist and tutor]. Moscow, Akademia khudozhestv SSSR Publ., 1953, 229 p. (In Russian)
16. Novikova M.M. Krizis iskusstva kak simptom kul'turnogo nadloma [Art's crisis as an indication of cultural collapse]. *XXI vek: budushchee Rossii v filosofskom izmerenii: Materialy II Rossiyskogo filosofskogo kongressa: Filosofskaya antropologiya i filosofiya kul'tury*. [21st century: Future of Russia through philosophical dimension: Materials of II Russian Philosophical Congress: Philosophical anthropology and culture's philosophy]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 1999, pp. 45–46. (In Russian)
17. Novikova M.M. Khudozhestvennaya kul'tura XX veka: iskusstvo bez altarya? [Artistic culture of XX century: art without altar?] *Khudozhestvennaya kul'tura kak fenomen: Materialy mezhregional'noy nauchno-teoreticheskoy konferentsii* [Artistic culture as a phenomenon: Materials of transregional academic forum]. Tyumen, TGIIK, 2002, pp. 43–48. (In Russian)
18. Ostwald W. Farbkunde. Leipzig, 1923 (Russ. ed.: Ostval'd V. Tsvetovedenie) Moscow, Leningrad, Promizdat Publ., 1926, 201 p. (In Russian)
19. Puchkov A.S. Osnovnye polozheniya sistemy D.N. Kardovskogo v prepodavanii zhivopisi [Main principles of D.N. Kardovskiy's system of tutorship of painting]. *Voprosy istorii, teorii i metodiki prepodavaniya khudozhestvenno-graficheskikh distsiplin: Sbornik nauchnykh trudov. Vyp. 1*. [Questions of history, theory and methodology of teaching of art and graphic disciplines: Collection of research papers. Edition 1]. Moscow, MGPI imeni V.I. Lenina Publ., 1968, pp. 75–88. (In Russian)
20. Rostovtsev N.N. *Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva v shkole* [Methodology of tutorship of art in school]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1980, 239 p. (In Russian)
21. Sostavova E. Pervyy vuz v Yugre: formuly uspekha [First higher education institute in Yugra: formula of success]. Nizhnevartovsk, Nizhnevartovsk state university Publ., 2018, 243 p. (In Russian)
22. Novikova M.M., Shaykhulov R.N. *Fakul'tet iskusstv i dizayna NVGU* [Art and Design faculty of NVGU]. Nizhnevartovsk, Nizhnevartovsk state university Publ., 2018, 124 p. (In Russian)
23. Fedorov-Davydov A. *Russkoe iskusstvo promyshlennogo kapitalizma Vyp. 11*. [Russian art of industrial capitalism. Ed.11]. Moscow, Mospolitgraf Publ., 1929, 247 p. (In Russian)
24. Heinrich Frieling, Xaver Auer Mensch, Farbe, Raum: angewandte Farbenpsychologie (Russ. Ed.: Heinrich Frieling, Xaver Auer Chelovek – tsvet – prostranstvo). Moscow, Stroyizdat Publ., 1973, 117 p. (In Russian)
25. Khusainov E.S. *Formirovanie umeniy peredachi kharaktera osveshcheniya v zhivopisi portreta u studentov khudozhestvenno-graficheskikh fakul'tetov pedagogicheskikh vuzov* [Shaping skills of transmitting a lighting's character in a portrait for students of art and graphic faculties of Pedagogic schools]. Cand. of Pedagogic Diss. Moscow, 2003, 18 p. (In Russian)
26. Shaykhulov R.N. *Razvitie zhivopisnogo videniya studentov nachal'nykh kursov khudozhestvennykh vuzov* [Development of artistic vision of students of junior levels of art schools]. Cand. of Pedagogic Diss. Moscow, 2008, 125 p. (In Russian)
27. Shegal G.M. *Kolorit v zhivopisi* [Coloration in painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957, 75 p. (In Russian)
28. Shnirel'man V.A. *Postmodernizm i istoricheskie mify v sovremennoy Rossii* [Postmodernism and historic myths in modern Russia]. Vestnik Omskogo universiteta Publ., 1998, Ed. 1. (In Russian)

Dictionaries:

29. Vlasov V.G. *Kubizm. Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [Cubism. New encyclopedic dictionary of art]. Saint-Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2006. Vol. 4., 710–713 pp.

30. *Kazakhstan. Natsional'naya entsiklopediya* [Kazakhstan. National encyclopedia]. Almaty, Kazakh entsiklopediyasy Publ., 2005. Vol. III, 2800 p.

Online Resources:

31. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. Sotsialisticheskiy realizm* [Big Soviet Encyclopedia. Socialist realism]. Available at: URL: <http://bse.sci-lib.com/article104892.html> (accessed 6 November 2018).

32. *Rayshev G.S. Muzei prirody i cheloveka* [Museum of nature and human]. Available at: URL: http://www.ugramuseum.ru/kollektsii/virtualnyie_katalogi/stareyshie_hudojniki_yugryi/raysh-ev_gennadiy_stepanovich (accessed 6 November 2018).

Submitted: 29 September 2019

Accepted: 28 October 2019

Published: 02 November 2019

Илл. 1. Ибрай Алтынсарин. 1989 год. Х., м. 200×250

Илл. 2. Этюд головы старика. 1996 год. К., м. 29×30

Илл. 3. Белье во дворе. 1997 год. К. м. 20×40

Илл. 4. Натюрморт с красной драпировкой. 1994 год. Х., м. 70×80

Рис. 5. Натюрморт с темным горшком. 1997 год. Х., м. 55×75

Илл. 6. Груши. 1999 год. Х., м. 50×60

Рис. 7. Яблочный спас. 2000 год. Х., м. 50×62

Илл. 8. Праздничный натюрморт. 2000 год. Х., м. 90×100

Илл. 9. Время осени. 2001 год. Х., м. 70×75

Илл. 10. На опушке леса. 1998 год. Х., м. 50×55

Илл. 11. Март. 2006 год. Х., м. 26×30

Илл.12. Весенний день. 2006 год. Х., м. 26×30

Рис. 13. В степи. 2001 год. Х., м. 60×70

Илл. 14. Табун. 2005 год. Х., м. 423×80

Илл. 15. Шолпан. 2002 год. Х., м. 60×75

Илл. 16. Тишина. 2004 год. Х., м. 40×50

Илл. 17. Уходящая старина. 2004 год. Х., м. 90×100

Илл. 18. Мотив. 2004 год. Х., м. 60×80

Илл. 19. Селение. 2005 год. Х., м. 75×85
86×100

Илл. 20. Стремительный Ханты-Мансийск. 2006 год. Х., м.