



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ

ҚР Мәдениет және спорт министрлігі
Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі
Министерство культуры и спорта РК
Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева



**МӘДЕНИЕТ КЕҢІСТІГІ
ЖӘНЕ ТАРИХИ САНА**

Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің
30 жылдығына арналады

**ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ
И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ**

К 30-летию Независимости Республики Казахстан

Алматы 2021

УДК 069
ББК 79.1
М35

Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі
Ғылыми кеңесінің шешімен баспаға ұсынылады

Печатается по решению Ученого совета
Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева

Ғылыми жетекшісі Научный руководитель	Шалабаева Г.К.
Кұрастырушысы Составитель	Резникова Е.И.
Қазақ тіліндегі редактор Редактор казахского языка	Нуразхан Е.И.
Беттеген, дизайн Верстка, дизайн	Каирбекова Г.Б.
Шығаруға жауапты Ответственный за выпуск	Сатыбалды Н.Н.

М35 Қастеев оқулары-2021. «Мәдениет кеңістігі және тарихи сана»: ғылыми-практикалық конференция материалдары – Алматы, 2021. – 194 б.

Кастеевские чтения-2021. «Пространство культуры и историческое сознание»: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2021. – 194 с.

ISBN 978-601-7090-27-2

Жинақ 2021 жылы 22 қыркүйекте Алматы қаласы, Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен жыл сайынғы музейлік «Қастеев оқулары» ғылыми-практикалық конференциясы жұмысының нәтижесін көрсетеді. «Мәдениет кеңістігі және тарихи сана» конференциясы Ә. Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 30 жылдығына арналды.

Конференция ежелгі заманнан қазіргі кезге дейінгі көркем мұраны зерттеп, сақтауға, оны насихаттауға байланысты музей қызметінің алуан қырларын қамтиды. Жинаққа Ресей мен Өзбекстанның, сондай-ақ Қазақстанның Алматы, Нұр-Сұлтан, Қарағанды, Семей, Өскемен, Шымкент қалаларынан мәдениет пен саласындағы ғалымдардың материалдары енді. Басылымға мақалалар авторлық редакциямен енгізілді.

Басылым өнертанушыларға, музей қызметкерлеріне, гуманитарлық жоғары оқу орындарының студенттері мен барша өнер сүйер қауымға арналған.

Сборник представляет результаты работы ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения», которая состоялась в Алматы, в ГМИ РК им. А. Кастеева 22 сентября 2021 г. Конференция «Пространство культуры и историческое сознание» посвящена 30-летию Независимости Республики Казахстан.

Конференция охватывает различные аспекты музейной деятельности, связанные с изучением, сохранением, реставрацией и пропагандой художественного наследия от древности до современности. В сборник включены материалы ученых сферы культуры и искусства из России, а также ряда городов Казахстана: Алматы, Нур-Султан, Караганда, Семей, Усть-Каменогорск, Чимкент. В издание вошли статьи в авторской редакции.

Издание рассчитано на искусствоведов, сотрудников музеев, студентов гуманитарных ВУЗов и широкий круг ценителей искусства.

ISBN 978-601-7090-27-2
Штрих-код

УДК 069
ББК 79.1



© Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі
© Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева

Мазмұны/Содержание

Кобжанова С.Ж.	Искусство современного Казахстана в глобальном культурном пространстве	7
Гринько И.А. Шевцова А.А.	Интерпретация наследия	12
Резникова Е.И.	Мультивидовые взаимодействия в contemporary art Казахстана. Новейшая история	17
Джадайбаев А.Ж.	Основные тенденции и направления в живописи Казахстана 1970-Х годов	24
Муканов М.Ф.	Особенности раскрытия художественного образа Кюль-Тегина как исторической личности в современном изобразительном искусстве Казахстана	30
Жумабекова Г.М.	Қазақтың зергерлік өнеріндегі стильдік бағыттар және олардың сипаттамалық ерекшеліктері	36
Сырлыбаева Г.Н.	Портрет бабушки русского министра С. Ю. Витте или о чем могут рассказать надписи на подрамнике. О портретах русских художников из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	40
Школьная И.А.	И.Е. Репин. Портрет В.В. Битнера. К истории шедевра, его очевидный смысл и тайный подтекст	47
Жуваниязова Г.К.	Тәуелсіздік кезеңдегі қазақтың кесте өнері	61
Поваляшко Г.Н.	Метамодернистская оптика в пространстве цифрового искусства. Метафоры Ли Инама	67
Мырзабекова С.	«XX- ғасырдың екінші жартысындағы қазақстан кескіндеме өнерінің дамуындағы көркемдік ерекшеліктер» Тақырыпша: «1970-80 жылдар кескіндемелеріндегі кеңістік шешімі» (А. Қазығұлов шығармалары негізге алынған)	72
Вологодская В.А.	Перспективы развития цифровых технологий в музейной деятельности. Опыт ГМИ РК им. А. Кастеева	77
Бокеш Т.Б.	Әлемдік өнер нарығының негізгі әлеуметтік субъектілері және отандық нарықтың қалыптасуы мен дамуының әлеуметтік эволюциясы	83
Кущенко А.В.	Модернизация культурно-образовательной деятельности (Из опыта центрального государственного музея Республики Казахстан)	88
Баженова Н.А.	Казахские ковровые изделия в быту и обрядовом церемониале	94
Лабецкая В.П.	Комплектование этнографических коллекций музея архитектуры и быта под открытым небом.	101

Сальникова М.А.	Мифологический аспект в социалистическом реализме на примере произведения Н. Чебакова «Павлик Морозов» из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	108
Алимхожина А.І.	Қарағандылық суретшілердің қазақ бейнелеу өнеріндегі қолтаңбасы	113
Оразалиева Р.Б.	Здесь мир абая...	118
Омарова Е.А.	Казахстанский период в творчестве Т. Говоровой. К 100-летию со дня рождения	123
Горовых О.Е.	Обзор произведений художников-графиков Латвии, Литвы, Эстонии из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	126
Оспан М.Б.	Мусульманская каллиграфия в условиях глобализации: к проблеме трансляции культурных кодов в каллиграфических стилях и направлениях в современном искусстве	133
Нусип А.Ж.	Көшпенділердің көне ер-тұрмандарының тарихи кезеңдері	137
Мусаханова Б.Б.	Влияние цифровизации на развитие современного искусства в Казахстане	145
Омарова А.С.	Памятник писателю трех народов Герольду Бельгеру	150
Айдарбек А.	О скульптурном творчестве Михаила Врубеля на примере композиции «Девушка в венке» из собрания ГМИ РК им. А. Кастеева	154
Рахатова Ж.Т.	Ұлттық қолөнер бұйымдарының шебері мұқаметбек сайлан және оның заманауи бағыты	158
Әбильдаева Л.О.	Хәкімжан Наурызбаевтың шығармашылығындағы жамбыл бейнесі	163
Сманов И.С.	Дидактическая значимость произведений отечественной живописи	166
Сатубадин А.К.	Проблемы и перспективы развития музейного дела Казахстана	170
	Приложение	174

Кобжанова С. Ж.
Кандидат искусствоведения
ГМИ РК им. А. Кастеева
Заместитель директора по
научной деятельности
Казахстан. Алматы
svetlanakobzhanova@mail.ru

ИСКУССТВО СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА В ГЛОБАЛЬНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Вхождение в мировой художественный процесс изобразительного искусства Казахстана заметно повлияло на взаимоотношения художника и публики – в настоящее время это скорее демократические диалоги между объектом искусства и его зрителем. Таким образом, в рамках исследования, становится особенно важным, рассмотреть творчество отдельных авторов, их произведения и характерные стили, направления и устремления художников республики, вошедших в музейные собрания или участвовавших в выставочных проектах за рубежом.

Необходимо отметить, что в связи с развитием новейших технологий в XXI века в Казахстане возникают и становятся актуальными виды искусства, связанные с цифровыми носителями.

Анвар Мусрепов представляет поколение, которое родилось на стыке аналоговой и цифровой эр, поэтому активную роль в его творчестве играет интернет. Художник работает с такими медиа, как фотография, видео, инсталляция и перформанс. Важно отметить, что в работах Анвар рассматривает миф как основополагающий элемент массовой культуры, но такие понятия как «национальная мифология», «национальный миф» не несут негативно-морализаторской нагрузки.

А. Мусрепов окончил Московскую школу фотографии и мультимедиа им. Родченко, продолжил образование в Академии изобразительных искусств в Вене. В разговоре об искусстве Казахстана в мировом пространстве помимо участия в выставках в России, Италии, Корее, Польше, для нас важна также деятельность художника, как независимого куратора многих проектов и издателя онлайн-журнала Horsemilk о современном искусстве в Центральной Азии.

«Почему самоидентичность настолько важна для нас? Потому что ощущается определенное давление, которое исходит от государства – ты должен быть «настоящим казахом», казахстанцем, патриотом. Ради этого в ход идут любые средства – манипуляция с историей, недосказанность», – говорит художник [1] и презентует экспонат «Байланыс» – псевдодокументальный фильм (так называемое мокьюментари), в котором якобы ученый рассказывает о якобы найденной на раскопках серебряной тибетейке. К фильму прилагается сама тибетейка и даже «исторические» фотографии людей в ней. Данный проект – история о древней мистической легенде, которая рассказывает о народах, населявших Центральную Азию и владевших механизмами телепатии и «Когда я выставлял мокьюментари проект «Байланыс» про якобы древний артефакт – серебряную тибетейку, которая помогала кочевникам передавать сообщения посредством телепатии, многие люди спрашивали: правда ли это, – и я не исключаю, что через какое-то время история может обрести вторую жизнь, случайно оказавшись на телевидении или в газетах, тем самым перейдя из реальности мифа – в нашу. Интересно делать проекты, которые могут самостоятельно развиваться во времени и обрастать новыми контекстами, создавая тем самым археологию будущего» – отмечает автор [2].

Медиаинсталляция «Namaz Maker» (2016) А. Мусрепова – шаг в будущее человечества. Интерактивная проекция создает виртуальную среду, имитирующую мусульманский коврик. Проекция имеет пять режимов с различными цветовыми обозначениями для каждой отдельной молитвы, текст которой настраивается индивидуально. Для удобства пользователя переключение режимов осуществляется по хлопку, что позволяет максимально сконцентрироваться на сеансе молитвы

без прямого контакта с системой управления. Для автоматической навигации и поиска правильного направления молитвы в интерфейс встроен компас, который обновляется каждую секунду и всегда с точностью определяет положение Мекки. Векние современности иронично представлены в проекте специально отведенном баннерном месте для контекстной рекламы. При этом, пользователь может отключить рекламу на определенный период, заплатив разработчику. Надпись в аннотации гласит: «Перед применением не забудьте протереть пол».

Анализируя современное искусство Казахстана, можно говорить о планомерном развитии казахстанского концептуализма как художественного явления с рядом характерных устойчивых признаков. В их числе: главенство процесса создания над готовым результатом, обращение к архаике, использование нетипичных материалов, ироническое цитирование, тактильность поверхности, внедрение цифровых технологий и многие другие аспекты.

Новые для республики «индивидуальные» виды творчества позволяют определить место современного искусства Казахстана в общемировом контексте, как один из актуальных вопросов современности.

Отдельным фрагментом истории пополнения ведущих мировых коллекций произведениями мастеров Казахстана может служить передача Марата Гельмана в Государственную Третьяковскую галерею работ наших мастеров. Необходимо вспомнить, что галерея Гельмана, основанная в 1990 году, одна из первых успешных частных галерей в Москве, определила свое призвание как «декларацию прав современного искусства в России». Лидеры молодых художников России и стран СНГ 1990–2000-х годов собирались в пространстве галереи и участвовали в проектах, поднимавших серьезные проблемы современности. Значительное внимание было уделено проектам молодых художников Казахстана. Среди произведений, которые Гельман передал в дар Третьяковской галерее работы главных московских акционистов Олега Кулика и Анатолия Осмоловского, неомодернистские опыты Авдея Тер-Оганьяна, живописные эксперименты Виктора Алимпиева, псевдодокументализм Дмитрия Врубеля, нео-поп-арт Владимира Дубосарского и Александра Виноградова с «ретроспективизмом» Дмитрия Гутова, фото и видео перформансы Владислава Мамышева-Монро и группы «Синие носы», остро социальные работы Алексея Каллимы и Юрия Шабельникова, «новые деньги» Леонида Парфенова и Елены Китаевой, монументальная комикс-панорама художественной сцены середины «нулевых» Георгия Острецова и важный блок, представляющий мастеров Казахстана.

«Главный мотив дара в том, что я, такой, какой я есть, сформирован художниками, с которыми работал. Поэтому я всегда стараюсь действовать в интересах художника. Я думаю, что коллекция Третьяковской галереи прекрасное, может быть, лучшее место для искусства», — говорит Марат Гельман [3].

Среди работ, которые М. Гельман принес в дар Третьяковской галерее, произведения современного искусства нашей республики, созданные известными в мировом пространстве художниками – Саидом Атабековым, Молдакулом Нарымбетовым, Ербосыном Мельдибековым и Канатом Ибрагимовым. В Дубае стартует выставка казахского художника Адила Аубекерова

В рамках исследования творчества казахстанских мастеров в глобальном мире, возникает необходимость обратиться к амбициозному проекту Суата Гюнсея по созданию в Никосии Музея современного искусства тюркских народов на базе Ближневосточного университета. Идея проекта в том, что данное собрание тюркских работ должно стать не менее значительным, чем самые известные коллекции Эрмитажа или Лувра. Для реализации задуманного приглашаются художники, создающие произведения на условиях резиденции, то есть принимающая сторона берет на себя все расходы, а авторы должны оставить выполненные работы для пополнения фондов музея. При этом оплачиваются все затраты, связанные с проживанием и творческим процессом. Затем, если работы соответствуют концепции музея, организаторы предлагают сорокадневную резиденцию. После первого этапа художник обязательно принимает участие в групповой выставке, а после второго ему организуют уже персональную.

Многие мастера Казахстана представлены в музее произведениями,

выполненными в рамках этого проекта. Рассмотрим творчество наиболее оригинальных художников, в основе которого – индивидуальная энергия, поиск новых форм и способов выражения адекватных современности. Среди них – Ерсайын Жапак, известный широкой публике, прежде всего как композитор, имеющий в репертуаре более 100 песенных композиций в нотах, среди них – «Балбал тас», «Желтоқсан жыры», «Абыз аға», «Тырнарлар», «Аспанға ұшамын», «Гүл-гүл қыздар», «Тогжаным», «Кайда мениң сол жылдарым», «Наурыз» группы «Уркер» на музыку Айдоса Сагатов; и поэтические произведения «Ан мекен», «Сағыныш жыры», «Турган ели» и многие другие, отражающие его гражданскую позицию. Стремление выразить себя в живописи, возникло у Ерсайына Жапака с 1996 года, когда он был организатором ряда выставок под единым названием «Мамыражай», на которых экспонировались произведения современных казахстанских и зарубежных художников. Сам художник идею своего творчества излагает так: «Я мечтаю о том, о чем мечтает все человечество – о Рае на земле, когда воробьи вьют гнезда на спинах баранов... Пусть правит миром Великая Гармония – Музыка, Живопись и Красота!» По концепции Ерсайына Жапака, Музыка-Мамыражай и Живопись – Мамыражай должны жить в гармонии, как и вся Вселенная. Участвуя в пленэрах по Казахстану, он показал индивидуальное, поэтическое и музыкальное восприятие действительности через своеобразное цветовое решение и фактуру холста. Искренний и наивный взгляд на мир позволяет художнику отразить главные ценности традиционного уклада жизни, представленного в духе сказаний. Так в картине «Дастархан» у незамысловато накрытого стола – мужчина, играющий на домбре, подросток с аппетитом пьющий кумыс и хозяйка, изображенная в движении. В этом, казалось бы, камерном сюжете – вся Вселенная кочевника. Не случайно на первом плане в левой части картины – седло, а в правой – народная посуда с напитком. Действие не ограничено определенным интерьером. Весь мир – дом для изображенных. Восприятие целого народа передано через уклад жизни отдельно взятой семьи на просторах Родины.

Картина «Степная мадонна» (2020) выполнена в ярких и сочных красках. На ней представлено поясное изображение девушки в белом платке, за спиной которой необыкновенная «райская птица». Действие разворачивается на фоне голубого неба и цветущей степи. Глядя на это произведение, отчетливо осознаешь, что именно так выглядит пробуждение природы и торжество радости жизни. Наивность в трактовке и исполнении сюжета позволяет Жапаку обратиться к нашим эмоциям и образному восприятию. Неотъемлемая часть природного ландшафта Казахстана – степь, звучит с полотен Ерсайына чистым звуком всполохов красок и буйством эмоций.

Редкие качества таланта Жапака как поэта, композитора, журналиста позволяют считать каждое его произведение в живописи и графике манифестом современности, наполненным любовью и нежностью к родному краю.

Художник Батухан Баймен пополнил коллекцию музея искусств Северного Кипра щедрым даром, передав 55 авторских работ. Прекрасно зная историю, быт, литературу, эпосы, религиозные и философские убеждения казахов, он представил в своих работах прошлое и настоящие нашей страны на высоком профессиональном уровне. При этом, в его графических сериях доминирует социальная тематика, основанная на событиях современной жизни страны. Сотрудники кипрского музея даже занялись внесением в книгу рекордов Гиннеса его картины размером 3 x 1,5 метра, как самой большой в мире цветной линогравюры, напечатанной на шелковой ткани. Автор серии линогравюр «Геноцид», «Оспан батыр» и «Жанталас. Агония» в разговоре отмечал: «Они повествуют о пережитых казахским народом трагедиях. Данные работы очень крупные и сложные по художественному замыслу. Как певец в песнях или поэт в стихах, так и я, художник, стараюсь через картины донести свои мысли».

Произведения Куралай Аманжоловой, успешно продолжающей художественную династию, так же вошли в коллекцию музея Современного искусства тюркского мира

Необходимо подчеркнуть, что отсутствие борьбы в изобразительном искусстве – общая тенденция современности. В настоящий период в мировом пространстве более востребованы имена ранее неформалов, имеющих изначально свою идеологию, подчас довольно агрессивную (их творчество будет рассмотрено

ниже). На их фоне пассивность Куралай очевидна, но парадокс заключается в том, что ее искания, существуя параллельно, составляют пласт современности с собственной аудиторией.

Графические образы Куралай Аманжоловой, прежде всего, ассоциируются с шаманками. Однажды верно найденное сюжетное решение, позволяет вести повествование, придумывая заветные ситуации и истории. Во многом на живое восприятие и удивительную выразительность графических листов художника оказала влияние ее мама – Гульбайраш Молдабаева, посвятившая себя профессии художника – оформителя. На первый взгляд этот «мультишный» подход в произведениях Куралай развивается и обретает свою значимость в самостоятельных листах.

Единый для всех работ этого цикла материал – оберточная бумага с ее цветом и фактурой как фон для изображения прелестных девочек с косичками, одетых в цветные одеяния и «застигнутых» в момент любования миром. Зачастую фрагмент счастья сводится к наблюдению за божьей коровкой или восприятию прикосновений бабочек, но в этом видится великое начало наслаждения текущим моментом и созерцания своего гармоничного состояния. Иное происходит в живописи художника. Пейзажи и натюрморты написаны твердой рукой, лиричность сменяется духовной силой, а фрагменты природы обретают на холсте самостоятельную жизнь. Невольно проводятся аналогии с творчеством ее отца – Магауи Аманжолова. Но если он стремился найти образ эпического масштаба, преисполненный вечного смысла, и только в отдельных произведениях более тонко воспринимал психологические краски бытия, то Куралай живет в своих полотнах в большей степени чувствами и ощущениями.

Крепкая композиция, даже в работах этюдного характера, и способность передаче цветовых отношений, моделирующих формы предметов, напоминают скорее мужскую манеру письма широкими мазками. Вместе с тем, фактурность, создаваемая трепетными движениями кисти, воздушность светопередачи, взаимопроникновение света и цвета свидетельствуют о более тонкой душевной организации художника, свойственной более представительницам прекрасного пола. Звенящая чистота пейзажей, вкусность плодов и фруктов в натюрмортах, беззаботность и безмятежность шаманок в акварели, раздумья о циклах жизни в произведениях, запечатлевших смену времени суток, при всей своей «деланности» оставляют впечатление спонтанности и легкости исполнения. Многогранное и в то же время немногословное творчество художника Куралай замкнуто в узкой среде специалистов и коллег. Виртуозность владения графической и живописной техниками, но вместе с тем, редкое участие в имиджевых выставочных проектах, обусловлено исключительным мироощущением автора, который творит прежде всего для передачи собственного высказывания душевных состояний и размышлений.

Главная тема творчества Нургожаева Алмаса – противостояние человека окружающему миру и самому себе. Подчеркивая в своих интервью приверженность реалистическому стилю, он вносит иной ракурс видения в отображении представлений о родной земле. Алмас не останавливается на реализации конкретики сюжета. Его полотна скорее размышления о современном Казахстане, а не просто иллюстрирование событий прошлого и настоящего. Привычные уже сцены охоты, исторических событий, презентация истинных богатств Великой степи решены в сложных ракурсах, монохромном колорите и композиционной свободе. Каждое его полотно сродни монументальной росписи в стремлении достичь максимальной открытости идеи произведения зрителю. Композиции его полотен населены персонажами, выполненными в сложных ракурсах и динамике. Отсутствие детализирующих элементов, резкий мазок кисти, объемность главных образов и плоскостность, плакатность окружающей среды активно действуя на современное сознание, ставят художника в ряд новаторских разработок в русле одного направления. Так работа «Новая мелодия» (2018), изображающая юношу в наушниках, извлекающего звуки кобыза – размышление о традициях и их значении в современном мире. Монументальные композиции художника также пополнили коллекцию Музея изобразительных искусств Северного Кипра.

Произведения мастеров, работающих в резиденции Турции, достаточно традиционны в исполнении, что во многом диктуется и определяется миссией

нового музея и личным вкусом заказчика. При анализе творчества отдельных авторов, отчетливо проявляется тот факт, что реализм во все периоды остается весьма дисциплинированным направлением в искусстве. В стремлении достичь гармонии формы и содержания, они пользуются средствами реалистической школы. Желание выразить нравственные идеи через изображение человека и окружающее его пространство свойственно как произведениям на темы героического прошлого, так и композициям, изображающим мотивы казахского быта. Выразительность, красочность национального орнамента, неторопливый, размеренный уклад жизни народа, стали духовным наполнением создаваемых ими образов.

Практика современного изобразительного искусства Казахстана получает заслуженное признание в международной художественной среде. Вместе с тем, многие художественные проекты интересны миру исключительно с этнографической точки зрения, представляя «жизнь и быт казахов» в лакированной оболочке и реалистической подаче. Но внутренний посыл, гордость за свое государство не может ограничиваться иллюстрациями истории страны. В данном исследовании мы останавливаемся на творчестве авторов, внесших вклад в развитие изобразительной школы республики новой стилистикой и техническим исполнением.

Анализируя современное искусство Казахстана, можно говорить о планомерном развитии казахстанского метамодернизма как художественного явления с рядом характерных устойчивых признаков. В их числе: главенство процесса создания над готовым результатом, обращение к архаике, использование нетипичных материалов, ироническое цитирование, «присутствие отсутствия», тактильность поверхности, эстетика симулякра, постепенное вытеснение и замена hand made – произведений цифровыми технологиями и многие другие аспекты.

Художники отображают свое личное отношение к казахской истории и культуре, запечатлевая отдельные фрагменты, согласно собственному творческому темпераменту.

Оперируя степными мифологемами, используя условность языка народного прикладного искусства, мастера Казахстана интегрируют в мировой культурный процесс сугубо национальные представления о мире. Наивное простодушие и энергия шаманизма, основанный на реализме этноромантизм – одна из составляющих стремления к возрождению национального прошлого, которое ведет за собой «этноренессанс» (пусть и в пределах изобразительного искусства), который стал одной из важнейших задач для многих мастеров XXI века.

Проекты иных художников презентуют Казахстан через искусство и технологии, представляя разные ипостаси страны – мистику и легенды древних мест, недавнее прошлое, нашу действительность. Современные художники смело интерпретируют художественную информацию глобального мира для обозначения собственного мироощущения, где важнейшей составляющей является последовательное, накопленное годами знание истории и символики родной страны.

Список литературы

1. Оцифрованные казахи: Выставка Анвара Мусрепова [Электронный ресурс] – 2016 .URL <https://www.buro247.kz/culture/art/opyty-personalnaya-vystavka-khudozhnika-nurzhana-sautbekova.html>
2. Анвар Мусрепов – наблюдатель и археолог будущего из Казахстана [Электронный ресурс] – 2016 .URL <https://www.photographer.ru/cult/person/6788.htm>
3. Дар Марата., Современное искусство из коллекции Гельмана. ГТГ. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/dar-marata-sovremennoe-iskusstvo-iz-kollektsii-gelmana/>

*Гринько Иван Александрович,
кандидат исторических наук,
MA in cultural management,
директор АНО «Проект Этнология»
докторант Института этнологии
и антропологии РАН
Россия, Москва
iagrinko@yandex.ru*

*Шевцова Анна Александровна
доктор исторических наук,
профессор кафедры
культурологии МПГУ,
Россия, Москва
ash@inbox.ru*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАСЛЕДИЯ

Интерпретация наследия – один из главных трендов развития музейного дела в последнее десятилетие. Цель статьи – стимулировать дальнейшую работу по интерпретации объектов наследия в повседневной музейной практике – ставит перед авторами две ключевые задачи: описать и систематизировать наиболее интересные и удачные практики интерпретации наследия из европейских и российских музеев, а также обозначить основные рабочие форматы, которые музей может использовать в подобных проектах.

*Цель музея – найти людям место в вещах.
Нил Макгрегор,
директор Британского музея*

*«У разбойника не может быть истории», –
холодно заметил император. Но история есть
у всего – и у бунта, и у Пугачёва. Не всегда они
тождественны друг другу.
Алексей Иванов, «Вилы»*

Интерпретация наследия является одним из главных трендов развития музейного дела в последнее десятилетие. Это объясняется двумя ключевыми факторами. С одной стороны, музею необходимо работать с максимально возможным числом социокультурных групп, а в условиях постоянно ограниченных ресурсов этого возможно добиться только при интенсивном взаимодействии с коллекциями и экспозициями, когда каждый музейный предмет обретает несколько смыслов. Отказ от интерпретаций, основанный на опыте исключительно художественного наследия [17, с. 13–21], сегодня не может быть признан актуальным. Наоборот, для небольших краеведческих или монотематических музеев, которые не всегда могут сильно разнообразить свою экспозицию и обладают достаточными ресурсами для организации выставочных проектов работа по интерпретации приобретает особую важность. С другой стороны, для многих территорий, в том числе и стран постсоветского пространства эта история дополнительно актуализируется непрекращающимися конфликтами исторических нарративов самого разного уровня [13; 19].

В Европе уже было опубликовано несколько пособий, посвященных инструментам интерпретации [20; 24], не считая общетеоретических работ [26]. В современном российском музейном деле не так много исследований интерпретации наследия [3; 10; 12 и др.]. Большинство из них носит ярко выраженный общетеоретический характер и недостаточно соотнесено с музейными практиками. Вместе с тем, характерно, что многие из подобных трудов посвящены

археологическому наследию [2; 11], для которого вопрос интерпретации является одним из базовых [7, с. 111–117].

Таким образом, цель данной статьи – стимулировать дальнейшую работу по интерпретации объектов наследия в повседневной музейной практике. Для чего мы постараемся решить две ключевые задачи: описать и систематизировать наиболее интересные и удачные практики интерпретации наследия из европейских и российских музеев, а также обозначить основные рабочие форматы, которые музей может использовать в подобных проектах.

Инструментально интерпретации можно разделить на две большие группы: *персональные* и *коллективные*. Это, разумеется, не означает их ситуативного взаимопроникновения в зависимости, например, от идентичности посетителя [5, с. 19]. Если в первой группе роль музея может сводиться к минимуму, то во втором случае, успех по большей части зависит именно от работы музейных сотрудников.

Очевидно, что вне зависимости от политики музея или искусства музейного проектировщика и экспозиционера, посетитель всегда по-своему интерпретирует представленные объекты и пространство экспозиции [9, с. 80–81]. Однако это не означает, что музей должен отказываться от возможности сузить рамки подобной индивидуальной интерпретации для усиления опыта посещения и максимально вдохновить посетителя на рефлексию.

Кроме того, подобное стимулирование к интерпретации может помочь музею, в том случае, если возникают проблемы с четкой атрибуцией объекта. Классический пример – выставка африканского искусства в Этнографическом музее им. Северина Удзели (Краков), где посетителю предлагалось самостоятельно найти ответы на такие вопросы: «Кто мы по отношению к этим объектам?», «Как мы в них отражаемся?» и т. д.

Аналогичный подход может работать и в случае с нематериальным наследием. Например, Музей истории польских евреев POLIN (Варшава) предлагает посетителю попробовать выстроить персональную историю его персонажа в зависимости от того, в каком городе он жил и каким ремеслом занимался перед последним разделом Польши. Для этого он должен выбрать исходные данные на мониторе, который окружен огромными портретами трех царствующих особ, организовавших раздел Речи Посполитой: Екатерины II, Фридриха-Вильгельма II и Франца II. В данном случае акцент на персональной интерпретации события позволяет не просто передать посетителю опыт человека XVIII столетия, но и полностью сменить оптику на исторический процесс, заменив геополитику судьбой обычных людей. В целом вся концепция музея строилась на принципе доверия посетителям, а ключевой задачей экспозиционеров было «создать драму истории, где нет авторской речи, а есть только реплики героев, то есть участников исторического процесса» [14].

Подобное отношение к системе музей-посетитель сразу решает несколько важнейших задач:

- *Доступность*: исторический процесс становится нагляднее и понятнее посетителю;
- *Вовлечение*: посетитель может моделировать исторические ситуации, исходя из своих интересов и бэкграунда;
- *Ассоциативность*: история перестает быть безличной и персонализируется;
- *Понимание сложности процесса*: подобный подход позволяет уйти от классического в случае работы с трудным наследием конфликта «Мы-Они», и показать, что любая история содержит куда больше акторов и мотиваций [13].

Естественно, что подобная работа с интерпретациями дает много возможностей для разнообразных проектов, направленных на привлечение сообщества. Примером может служить проект «Предметный разговор» Ярославского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, авторы которого пригласили простых людей и «наравне с экспертами обсудить очень разные музейные экспонаты. Итогом этих обсуждений в будущем станет необычная выставка, а каждый из участников встречи — её соавтором» [15]. Итогом подобной работы стала отдельная выставка.

Подобные персональные интерпретации могут стать основой для целого музея, как это произошло с Музеем разбитых сердец (Загреб, 2011), где вся экспозиция построена на личных рассказах и историях, связанных с предметами предоставленными дарителями.

Однако еще больше проектов сегодня связывается с групповыми или идентичностными интерпретациями. Выделим лишь ключевые из них:

- *конфессиональные;*
- *социальные;*
- *этнические;*
- *гендерные;*
- *возрастные;*
- *профессиональные.*

В качестве примера конфессиональной интерпретации можно привести проект «Искусство видеть суть», который был основан на реинтерпретации европейской и российской живописи с точки зрения ислама [4, с. 117]. Такой культурно-антропологический подход позволяет музею реализовывать свой потенциал как центра межкультурного диалога. Подобные проекты могут быть сетевыми и включать в себя сразу несколько музеев региона. Так, в музеях Франкфурта-на-Майне в 2018 г. прошла специальная акция, посвященная еврейскому наследию города, в том числе объектам, конфискованным нацистами у владельцев-евреев в годы Холокоста.

Авторы данной статьи также уже обращались к теме интерпретации при работе с мигрантами, показывая возможности самых разных музеев от военных до музеев декоративно-прикладного искусства для включения в работу по интеграции иностранных граждан в принимающий социум [8, с. 29–31].

Важно отметить, что сам факт возможности интерпретации наследия локальным сообществом является инструментом для разрешения конфликтов, связанных с такими процессами, как реституция. Так, Музей Антропологии Университета Британской Колумбии (Канада) реализовал проект The Reciprocal Research Network, который не просто служит электронным каталогом музейного собрания, но позволяет всем заинтересованным сторонам, включая представителей коренного населения давать интерпретации музейным объектам.

Сегодня нельзя игнорировать и тему гендерной идентичности. Работы по гендерной истории показали, что: «Женские рассказы другие и о другом. У «женской» войны свои краски, свои запахи, свое освещение и свое пространство чувств. Свои слова. Там нет героев и невероятных подвигов, там есть просто люди, которые заняты нечеловеческим человеческим делом» [1, с. 13]. Поэтому современные музеи активно работают с темой гендерной интерпретации, например, Музей Виктории и Альберта (Лондон) проводит специальные туры по коллекциям раннего Нового времени, посвященные скрытой истории женщин [21].

В некоторых случаях проект может лежать на стыке идентичностей, как программа «Матери», которую инициировала музейная сеть Эмилии-Романьи (Италия) в 2009 г. Её целью было создать «общую базу для идентичности, помогая сообществам мигрантов увидеть отражение их жизни и опыта в материальном и нематериальном наследии региона» [23, р. 8]. Проект основывается на архетипическом образе матери, одновременно наднациональном и разнообразно представленном в экспозициях и фондах итальянских музеев, что давало мощный ресурс для развития проекта. Местные жительницы и представительницы мигрантских сообществ записывали в экспозициях видеоролики, посвященные восприятию материнства, пониманию образа матери в разных культурах, что помогало налаживать горизонтальные связи в местном сообществе.

Не менее важны интерпретации и при работе с различными возрастными группами, особенно это касается детей, которым предлагают априори «взрослые» экспозиции. Примером того, как можно адаптировать классическую экспозицию под запросы детей, служит проект Музей Природы (Новосибирск). Там была создана отдельная сюжетная линия, символом которой стал рисованный трилобит Тришка, переходившая «от экспоната к экспонату, связывая их в единой целое, доступное для понимания самых маленьких посетителей» [6, с. 133].

В целом форматы для интерпретации могут быть самыми разными, выбор зависит исключительно от возможностей музея. Среди базовых вариантов можно выделить следующие:

- экскурсии;
- путеводители;
- этикетаж (в том числе и временный);
- игра с контекстом в экспозиции – перемещение объектов в новый нестандартный контекст;
- публичные дискуссии;
- системы обратной связи (в том числе и соцсети);
- цифровые проекты, включая работу в социальных сетях.

Подводя итог, необходимо сказать и о ключевых принципах интерпретации в музее.

- *Демократичность*: в первую очередь музею необходимо признать, что существуют различные историко-культурные нарративы, и интерпретация музейных объектов может сильно различаться. Роль музея – задавать рамку интерпретации, а не пытаться навязать единственно правильное мнение.

- *Исследование*: чем полнее ведется научная работа в самом музее или привлекаются сторонние исследования, тем больше шансов, что музейные объекты получают новые варианты для их интерпретации. Одновременно музей должен исследовать и свои аудитории, как реальные, так и потенциальные, чтобы учесть их интересы в проектах интерпретации.

- *Вовлечение и кооперация*: музей не может решать подобные задачи в одиночку, поэтому необходимо привлекать как профессионалов, так и заинтересованных представителей различных локальных и других сообществ к поиску новых взглядов на объекты и экспозицию.

- *Мотивация*: для успешного вовлечения в процесс интерпретации, музею необходимо тщательно подходить к анализу и учету мотиваций посетителей и сообществ.

Список литературы

1. Алексиевич С.А. У войны не женское лицо. – М.: Республика, 2016. – 347 с.
2. Андреев В.М. Интерпретативность археологического наследия и его музейная презентация // Фундаментальные исследования. – 2014. – Т. 1. – № 11. – С. 195–200.
3. Белугина Г.К. Проблема актуализации нематериального культурного наследия // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – Т. 1. – № 2. – С. 287–290.
4. Бедоев Л.М. Современный мусульманин в музейном пространстве: занятия в рамках музейно-педагогического проекта «Искусство видеть суть» // Этнодиалоги. – 2017. – № 3 (54). – С. 116–129.
5. Брубейкер Р. Этничность без групп / Пер. с англ. И. Борисовой; НИУ ВШЭ. – М.: Изд. дом ВШЭ, 2012. – 408 с.
6. Готлиб А.М. Большая история маленького трилобита Тришки // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия. Вып. 2 / Сост. Н. Копелянская. – М., 2015. – С. 132–134.
7. Гринько И.А., Лагутин А.Б., Гончаров А.А. Археологический музей: конфликт интересов и новые форматы // Российская археология. – 2020. – № 2. – С. 110–118.
8. Гринько И.А., Шевцова А.А. «Создавая этномузей»: потенциал непрофильных музеев в этнокультурном образовании // Понять другого: Межкультурное взаимопонимание в современном глобальном мире. Сб. мат. V Всерос. научно-практ. конф. «Практическая этнопсихология: актуальные проблемы и перспективы развития»: 20–21 ноября 2015 г. – М.: ГБОУ ВПО МГППУ, 2015. – С. 29–31.
9. Долак Я. Музейная экспозиция — музейная коммуникация // Вопросы

- музеологии. – 2010. – № 1. – С. 106–117.
10. Калита С.П. Культурное наследие: трансляция и интерпретация // Вестник РУДН. Сер.: Философия. – 2007. – № 4. – С. 14–20.
 11. Каменский С.Ю. Актуализация археологического наследия в современных социально-культурных практиках: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Екатеринбург, 2009. – 175 с.
 12. Мастеница Е.Н. Интерпретация культурного наследия в музее: гуманитарный дискурс // Вестник СПбГИК. – 2011. – № 3. – С. 6–9.
 13. Миллер А.И., Касьянов Г.В. Россия – Украина [Как пишется история]. – М.: РГГУ, 2011. – 306 с.
 14. Музей истории польских евреев «Полин»: Вопросы, ответы и намеки. Часть 2-я // Cultur.Pl. 07.01.2015. URL: <https://culture.pl/ru/article/muzej-istorii-polskih-evreev-polin-voprosy-otvety-i-nameki-chast-2-ya> (дата обращения: 05.05.2021)
 15. Предметный разговор. Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник // Музейный гид. URL: <http://museumguide.ru/razgovor> (дата обращения: 02.06.2021).
 16. Смоленцева Ю.С. Принципы интерпретации наследия в Европе // Молодежный вестник СПбГИК. – 2019. – № 2. – С. 102–104.
 17. Сонтаг С. Против интерпретации // Против интерпретации и другие эссе. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 13–24.
 18. Шерер М. Зритель в экспозиции // Вопросы музеологии. – 2013. – № 1 (7). – С. 79–84.
 19. Эппле Н.В. Неудобное прошлое: память о государственных преступлениях в России и других странах. – М.: НЛЮ, 2020. – 576 с.
 20. Fuhrmann A. L. et al. Making Europe Visible. Re-interpretation of Museum Objects and Topics. – 2014. – 190 p.
 21. Heyam K. Gender history tour of the V&A's early modern objects // V&A Museum. 21.09.2019. URL: <https://www.vam.ac.uk/event/ErxKD6yD/gender-history-tour-sept-2019> (accessed: 07.05.2021)
 22. MacGregor N. A History of the World in 100 Objects. – Penguin UK, 2011. – 736 p.
 23. Museums as places for intercultural dialogue: selected practices from Europe / Ed. by Simona Bodo, Kirsten Gibbs, Margherita Sani. – MAP for ID Group, 2009. – 112 p.
 24. Professional Development in Heritage Interpretation. Manual. URL: <http://interpret-europe.net/fi/leadadmin/Documents/projects/InHerit/Manual-InHerit-EN.pdf> (accessed: 15.05.2021).
 25. Srinivasan R. et al. Digital museums and diverse cultural knowledges: Moving past the traditional catalog // The Information Society. – 2009. – Vol. 25. – № 4. – Pp. 265–278.
 26. Tilden F. Interpreting Our Heritage. – Chapel hill: The university of North Carolina press, 1977. – 224 p.

*Резникова Екатерина Ильинична,
кандидат искусствоведения,
Гос. музей искусств РК
им. А. Кастеева,
ученый секретарь*

МУЛЬТИВИДОВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В CONTEMPORARY ART КАЗАХСТАНА. НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ

Объединение разных медиа в пространстве одного произведения Борис Гройс обозначает термином «мультимедиальность». В искусстве нового времени размываются традиционные различия между видами искусства, активизируются процессы синтеза искусств. Использование языка мультимедиа порождает новые пространства взаимодействия с явлениями культуры.

Современное искусство тяготеет к соединению в своем поле различных художественных форм, мультивиговому взаимодействию. Пионерами и предшественниками этого процесса были Рустам Хальфин с Лидией Блиновой, делавшие в восьмидесятые годы квартирные выставки и своего рода «предтечи» перформансов. С конца 1980-х годов в искусстве Казахстана все активнее и шире появляются новые технологии, небывалые ранее приемы и методы, которые постепенно приходят на смену традиционным живописно-графическим технологиям. Новые веяния проявлялись как на формальном уровне через другое отношение к живописному пространству – эксперименты с цветопластическим построением картины, использование разнообразных нехудожественных материалов, отказ от фигуративности; так и на содержательном – игра со смыслом, зрительским сознанием и восприятием, попытка выхода за пределы видимой реальности.

Начался интенсивный поиск стилистик, созвучных мировой практике, при котором не утрачивалась бы связь с национальной культурой, казахскими историческими корнями. В творчестве многих авторов воплощается столь актуальный для этого времени диалог традиций и современности. Обращаясь к архаике, художники видят в ней благодатный источник особых «транслитераций» для создания новых смыслов. Одни авторы выражают это через материалы и форму, другие используют семантику петроглифов и древних мифов, третьи – элементы древних ритуалов. Происходит апелляция к национально-этническим архетипам.

Поиск идентичности идет параллельно апробированию новых синтетических видов творчества (акции, инсталляции, энвайроменты, перформансы и видео), в основе которых соединение различных языков и способов воздействия – воздействие на множество органов чувств зрителя, режиссированные или спонтанные действия с вовлечением персонажей, костюмов, атрибутов, музыки и света, создание объектов и ассамбляжей, в том числе и с элементами кинетического искусства и многое другое. Мультивиговое взаимодействие проявляется в произведениях большинства мастеров современного искусства Казахстана. В центре их творческих исследований оказываются социальная и политическая проблематика, национальная мифология, универсализация и глобализация, привнесенная в местный контекст. Яркими представителями актуального искусства, пионерами новых идей и форм были Р. Хальфин, Г. Трякин-Бухаров, Е. и В. Воробьевы, Е. Мельдибеков, С. Маслов, К. Ибрагимов, группа «Кызыл трактор» и другие, чьи проекты отличались «интеллектуализмом, нестандартностью решений, радикальностью жестов и мощным стремлением к самопроявлению» [1, с. 250]. Надо отметить, что фамилии этих художников будут повторяться практически на протяжении всего текста. Действительно, именно их усилиями во многом определена история казахстанского contemporary art за почти тридцатилетнюю историю.

Для осуществления авторских проектов и творческих инициатив требовались условия – площадки, проекты, возможность участия в крупных выставках, форумах, фестивалях. И здесь важную роль играет деятельность как негосударственных структур: общественные фонды, частные инициативы, неправительственные

организации, так и государственных институций, в частности, музеев.

Частные галереи, объединившие указанных выше художников, возникли в начале 90-х: Азия-арт, Кок серек, Вояджер. Именно их выставки впервые вышли на широкого зрителя. Галереи показывая новые виды и технологии искусства, а также возможности взаимодействия разных видов искусства не только в рамках одной выставки, но – часто – в одном произведении. Эти галереи привлекали небывалый интерес: активное неприятие одних и восторг других, особенно – молодых посетителей. Художники, исповедующие новое искусство, азартно творили, открывали для всех новые художественные горизонты, создавали и убедительные работы, и ошибались, и допускали некорректные шаги. Критики, искусствоведы явно отставали от скорости процесса. Весьма важен, просто необходим был взгляд «со стороны». Было решено пригласить более продвинутых москвичей – художников, искусствоведов, кураторов. Проведенный в горах на Космостанции семинар по теории и практике современного искусства «Арт-Дискурс'97» стал первым важным итоговым событием первого, несколько хаотичного и многообещающего этапа жизни нового искусства. Наличие авторов, увлеченных новыми идеями, их творческая энергия и погруженность в местные реалии способствовали и содействовали открытию единственного в Центральной Азии СЦСИ, который возглавил, финансировал и поддерживал в дальнейшем этот процесс.

Сорос Центр Современного искусства-Алматы с 1998 по 2010 год возглавляла Валерия Ибраева. Задачей Центра было осуществление образовательной, проектной, выставочной деятельности, организация значимых инициатив, таких как «Лаборатория новых медиа», фестиваль видеоарта «Сакральные места Центральной Азии», масштабные ежегодные выставки и многое другое. Проводились практические и теоретические курсы и семинары с приглашением зарубежных специалистов. СЦСИ активно содействовал выходу казахстанских художников на международную арт-сцену.

В целом девяностые годы прошли под знаком деятельности художественных объединений и галерей. Именно благодаря их начинаниям стало возможно осуществление многих совместных, в том числе и международных проектов, открытие новых имен, создание особой творческой арт-среды. Помимо выставок, возникали дискуссионные площадки, арт-форумы, фестивали искусств (опыт галереи «Тенгри-Умай» в 2000 и 2002 году).

Символическим для творческих и интеллектуальных дискуссий стал уникальный проект «Парад галерей», просуществовавший с 1995 по 1999 год. Его организатором и инициатором выступил Государственный музей искусств имени А. Кастеева. Инновационность и оригинальность этой идеи состояла в стремлении создать в престижных музейных залах некое пространство для творческого диалога, обмена опытом, презентации наиболее актуальных имен и форм в искусстве. Проект стал ожидаемым событием для зрителей, участников и организаторов. Размах его был значительным – раз в год музей практически полностью освобождал площади постоянной экспозиции для реализации масштабной идеи. Галереи стремились реализовать наиболее интересные и оригинальные идеи, словно включаясь в негласное соревнование. Это были настоящие фестивали современного искусства, очень напряженные и увлекательные события, основанные на синтезе и взаимопроникновении искусств. Постепенно нарастающая конфронтация галерей, продвигающих contemporary art и сугубо коммерческих объединений, по сути – обыкновенных салонов привела к тому, что идея «Парадов» постепенно сошла на нет, но в истории современного искусства Казахстана трудно переоценить важность их значения.

Значимым свидетельством достойного качества казахстанского contemporary art стал выход на мировую арену. В начале 2000-х годов СЦСИ-Алматы провел ряд зарубежных выставок. Среди значимых были “No Mad’s Land” (2002, Берлин, Германия), “Trans-forma” (2002, Женева, Швейцария), выставка Центральноазиатского искусства «Синдром Тамерлана» (2005, Орвието, Италия) и др. Они открыли европейскому зрителю современное искусство Казахстана. Среди художников, чьи произведения были показаны в рамках этих проектов, оказались Галым Маданов (интерактивный проект «Мамырские сны»), Молдакул Нарымбетов, Георгий Трякин-

Бухаров, Алмагуль Менлибаева, Сергей Маслов («Байконур»), Ербосын Мельдибеков («Пол Пот»), Абилсаид Атабеков («Суперсолдат»), Гаухар Киекбаева, Абликим Акмуллаев и Зитта Султанбаева, Елена и Виктор Воробьевы, Смаил Баялиев, Марат Сагитов, Александр Мальгаждаров и другие.

Важным стало участие казахстанских и центральноазиатских художников в ведущих мировых фестивалях искусства. Елена и Виктор Воробьевы на VI Стамбульской биеннале 1999 года по приглашению Паоло Коломбо представили интерактивную инсталляцию «Прощание классики с народом» и объект «Свет в конце». В Стамбульской биеннале 2005 года приняли участие Александр Угай (Казахстан) и Роман Маскалев (Кыргызстан).

Настоящим прорывом стал павильон «Искусство Центральной Азии: актуальный архив» на 51-й Венецианской биеннале в 2005 году. Экспонировались произведения художников Казахстана, Кыргызстана и Узбекистана. Куратором центральноазиатского павильона выступил известный российский арт-критик Виктор Мизиано, комиссаром – Чурек Джамгерчинова (галерея «Курама-арт», Кыргызстан). В экспозицию вошли работы художников, представляющих актуальный срез современного центральноазиатского искусства. Выставка фиксировала те значительные изменения в социальном, экономическом, политическом, культурном пространстве, к которым привели исторические процессы распада СССР и образования молодых суверенных государств. Экспозиция павильона представила совокупность индивидуального и коллективного опыта постсоветской жизни. Павильон Центральной Азии номинировался на 51 Венецианской биеннале на звание лучшего Павильона, наряду с Южно-Корейским и в итоге победившим Французским. Этот факт свидетельствует о высокой оценке современного искусства Центральной Азии на международной художественной арене.

Одним из лидеров нашего павильона был «Глиняный проект» Р.Хальфина (90-е годы). Объекты из «первичной материи» — глины — создают пространство «скорее тактильное, чем визуальное». Этот же принцип используется и в видеоработах «Жених и невеста» (1999) и «Любовные скачки» (2000) из цикла «Северные варвары», где объектив видеокамеры намеренно крупным планом, укрупненными фрагментами фиксирует и исследует поверхности предметов и действующих лиц, оставляя острое ощущение эротической чувственности. Два видео-фильма Хальфина были дополнены шестьюстами (!) его рисунками, что еще раз подтверждает широкие возможности синтеза различных видов искусств этого периода.

Среди авторов, обладающих тонкой интуицией, позволяющей обращаться к разнообразным художественным формам: от объектов и коллажей до высокохудожественного видеоарта, выделяется Абилсаид Атабеков. Художник обращается к пограничным общечеловеческим темам: одиночество, смерть, жизнь, война; в своих перформансах и видео он размышляет о природе конфликтных отношений человека с природой, властью, семьей, цивилизацией, религией. Сам автор является главным героем своих — «Сон Чингизхана» (1998), «Осторожно, противопехотные мины!» (2000), «Ноев ковчег» (2004) и других.

Архаическое мироощущение, обращение к древним духовным практикам присуще и Алмагуль Менлибаевой, — ныне известная в мире казахстанская художница обозначала себя как основательница «панк-романтического шаманизма». В ее творчестве органично сочетаются философия и символика суфизма, орнаментальная декоративность искусства Востока (присущая как ее живописи и войлокам, так и динамическому пространству видео и фотоработам), природное естество и особую красоту восточной женщины («Вечная невеста», 2002, «Степное барокко», 2002, «Апа», 2003). «Через свои работы она занимается переосмыслением деколонизационных аспектов и подключает гендерные вопросы, проблемы деградации окружающей среды. Кроме того, в ее работах пылкий взгляд может увидеть комплексный подход к вопросам евразийской кочевой и местной космологии и мифологии. После ее персональной выставки «Трансформация», которая была проведена в Grand Palais в Париже в 2016- 2017 г.г. она была удостоена ордена Chevalier Ordre des Arts et des Lettres от министра культуры Франции в 2017 году» [2]. В список ее наград входят премия «Дарын», государственная премия Казахстана (1996) и национальная премия «Тарлан» от Клуба меценатов Казахстана (2003). Международное признание

получила, участвуя в ряде биеннале, проходивших в Италии, Австралии, ОАЭ, Израиле, России, Украине и Южной Корее в период с 2005 по 2018 годы.

Острые социальные вопросы поднимают в своих произведениях Елена и Виктор Воробьевы. Их фотопроект «Голубой период, или трансформация голубого» исследует процессы постепенного вытеснения «красной» советской символики и замены ее новой «голубой» — цвет флага суверенного Казахстана. Появление нового колористического стереотипа приводит к огромной популярности голубого цвета, которым красят все: заборы, скамейки, стены, могильные кресты, лозунги, крыши и т.д.

Ербосын Мельдибеков в своих фото- и видеоработах создает образ азиат-варвара (клишированное восприятие Азии европейским обитателем). Художник обращается к коллективному бессознательному, где смешивается агрессия и покорность. Автор называет себя «художественным террористом». Его образы: люди, закопанные по шею в землю, два брата, направляющие друг на друга дула пистолетов («Мой брат, мой враг», 2002), мусульманин, методично избивающий и оскорбляющий другого («Пастан», 2001) — стали эмблемой центральноазиатского павильона на биеннале в Венеции. Фото Мельдибекова «Мой брат, мой враг» попало на обложку гида-каталога 51-й Венецианской биеннале, став главным имиджем этого художественного фестиваля.

Оригинальной инициативой, оказавшей влияние на внедрение новых форм современного искусства, в частности, в формате публич-арт, стал проект ARTBAT FEST, стартовавший в Алматы в 2010 году. С 2015 года подобная форма внедрялась в городское пространство Астаны. Идея проекта обозначена так: «Обездвиженная антропоморфная структура города: дороги, перекрестки, архитектура, оживает, наполняется энергией современного искусства. Живое непосредственное действие художника здесь и сейчас, его взаимодействие с окружающей действительностью, с горожанами заставляет прийти в движение весь урбанистический пейзаж» [3]. Центром фестиваля ARTBAT FEST является открытая выставка уличных инсталляций. Размещение этих объектов в контексте городской среды демонстрирует взаимодополняемость искусства и города, приучает горожан к экстравагантности и разнообразию современного искусства. Многие проекты, создававшиеся для временного экспонирования в городском пространстве, становились после органичной частью городской среды. В числе постоянных участников проекта были группа «Кызыл трактор», Сакен Нарынов, Паша Кас, Асхат Ахмедьяров, Сауле Сулейменова и многие другие.

В начале 2000-х годов раздел современного искусства появился в постоянной экспозиции Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева. Впрочем, ввиду того, что это раздел практически не представлен в музейном собрании, основной состав экспозиции собран из авторских произведений. Также здесь проводились тематические выставки разных лет, которые представляли современное искусство в музейном пространстве.

Например, выставка «Между прошлым и будущим. Минус двадцать. Археология актуальности» (2011, при поддержке Гете-института) — представила произведения казахстанского актуального искусства за двадцать лет. Кураторы — Юлия Сорокина, при содействии Елены и Виктора Воробьевых и Александра Угая — выступили археологами истории contemporary art, — совсем молодого, но уже активно эволюционировавшего искусства. Этот синтетический проект объединил фото- и видеоарт, объекты и инсталляции, тексты. Это и ироничные «Инструкции по выживанию для граждан бывшего СССР» С. Маслова (1998, инсталляция Е. и В. Воробьевых). Текст поэмы Л. Блиновой «Кошка» (1995) по особому экспонировался. Довольно длинная поэма, отпечатанная на узкой горизонтальной ленте, размещалась над плинтусом — для «удобства» прочтения ученой кошкой. Р. Нурекеев органично вводит текст и коллажи в структуру живописных произведений. Ирония и игра — два базовых начала, на которые опирается концепция большинства произведений современного искусства.

В актуальном искусстве арт-объекты заменили собой привычную скульптуру. Произведения Г. Трякина-Бухарова «Геноцид» (1989), «Реформация» (1993), «Совковая лопатка» (2011) являются примером ассамбляжа, они созданы путем остроумного

комбинирования ржавых кусков металла, виниловых пластинок, обломков мебели, детских игрушек и прочих самых неожиданных предметов.

Плоскостные, похожие на таинственные лекала черные фанерные силуэты на белом фоне стены, по мысли Р.Хальфина, это опредмеченные телесные пустоты человеческой фигуры. Он ввел термин «пулота» – парадоксальное соединение пустоты и полноты внутри сжатой ладони. Пластичности человеческого тела посвящен и «Пальцевый орнамент» (10 ч/б фото, 1995) Л. Блиновой, завораживающий разнообразием и орнаментальной выразительностью переплетенных пальцев рук.

На выставке экспонировался один из основателей актуального искусства в Казахстане Зияхан Шайгельдинов, более известный под псевдонимом Шай-Зия – автор композиций из непривычных предметов, где использовались циферблаты часов, цветные прищепки, стоптанные башмаки, плакаты или портреты членов Политбюро. Он же был одним из первых создателей видео-арта в Казахстане.

Выставка также показала, что внутри актуального искусства идут имманентные эволюционные процессы. В нулевых годах нашего века наблюдается постепенное вытеснение агрессивного начала, присущего 1990-м годам (ярким примером которых были «кровавые» акции К. Ибрагимова и С. Маслова). Усиливается эстетизация произведения. Так, фото-серия «Рабочие в пустоте» (2011) А. Угая, основываясь на острой социальной проблематике постиндустриальной эпохи, является своего рода зрительной медитацией, основанной на визуальной лаконичности. Созерцательность и красота – неотъемлемая составляющая фото и видео-работ А. Менлибаевой «Степное барокко» (2004) и «Молоко для ягнят» (2010). Собственную эстетическую модель мира выстраивают из фрагментов повседневного бытия В. и Е. Воробьевы в фотоработе «Один из способов выравнивания горизонта» (2009), играя с контрастами размеров и уровнями частей композиции. Е. Мельдибеков в объекте «Пик Коммунизма» (2007), деформирует днища перевернутых эмалированных кастрюль и тазов, уподобляя их снежным горным вершинам.

Выставка «Археология актуальности» показала, что события и проекты, казавшиеся тогда, в начале 1990-х, революционным прорывом в арт-сообществе республики, а создатели такого искусства – бунтарями, стали уже почти хрестоматийными классическими примерами.

В последние годы галерея "Aspan" под руководством Меруерт Калиевой стала одной из ведущих арт-площадок, ориентированных на современное искусство Казахстана и Центральной Азии. Продуманностью и цельностью отличается разработка концепции пространства, выбор имен и произведений при организации как сольных, так и групповых проектов. Так, знаменательным событием стала коллективная выставка центральноазиатских художников «Корабль плывет» (декабрь 2020-январь 2021). Состав художников и совокупников вошедших в экспозицию работ были объединены вопросом о роли художника в обществе и мире. Одним из аспектов выставки стала реакция арт-сообщества на новые условия существования искусства в период пандемии – время глобальной переоценки ценностей, затронувшей все сферы человеческой жизни. Экспозиция представила известных мастеров разных поколений, живых и ушедших, чьи произведения сегодня уже стали хрестоматийными.

Синтетичность искусства прослеживается в высказываниях всех авторов – в комбинировании живописи и текстов у Маслова, в применении разнообразного инструментария у Хальфина, в соединении разнородных предметов по принципу ассоциативного ряда у Трякина-Бухарова, в обращении к языку видео у Джапарова и «Бронепоезда». Оригинально решена и подана идея постепенного вхождения цифровых технологий в повседневность и творчество в проекте Е. и В. Воробьевых «Художник за компьютером. Декоративно-концептуальное искусство в эпоху его массовой цифровой воспроизводимости» (1998 и 2020). Фотография из прежней докомпьютерной жизни, которую можно условно назвать «Воробьев первый раз у монитора» и рядом «новомодный» принт этого фото на холсте, который, в свою очередь, сплетен из узких полосок холщовой ткани. Трудоемкий процесс плетения полосок противопоставляется печати в один клик; дробность фактуры, строящейся пересечениями квадратов-пикселей, побуждает задуматься о природе цифрового искусства и его значении в современном мире.

Красивым финальным акцентом выставки стал видеопроект Улана Джапарова «Корабль плывет», где человек с шапочкой-корабликом из газеты неторопливо погружается в воду, постепенно скрываясь под ней. На поверхности остается только эфемерный бумажный кораблик – как хрупкий и незначительный след, остающийся после ухода человека, художника.

Важным событием в череде выставок в ГМИ РК им. А. Кастеева в 2018 году стал международный кураторский проект «Граница», который состоялся по инициативе постоянного партнера музея Гете-института. Казахстанский раздел выставки был представлен четырьмя талантливыми участниками. Наталья Дю (Караганда) предложила проект «Прощайте, азиатские глаза!», который есть не что иное как документальная видеофиксация пластической операции по коррекции азиатского века. Моделью служит сама художница. Безусловно, манипуляции с собственным телом как публичный художественный жест – явление далеко не новое в современном искусстве. Новым является содержательное наполнение проекта – через модную нынче пластику провозглашается отказ от собственной идентичности. Новые стандарты красоты продиктованы тяготением к всеобщей европеизации как мировому тренду. Другой аспект – извечная погоня женщин за красотой и навязываемыми обществом стереотипами. Операция уподобляется символическому обряду инициации, по завершении которого гусеница превратится, наконец, в бабочку, гарантируя столь желанное личное счастье.

Ироничный проект «Казахские забавные игры» представила Сауде Дюсенбина. Художница остроумно соединила «брендовые» образы-приметы, якобы презентующие Казахстан миру. Шахтеры и беркутчи, батыры и бараньи головы, Пушкин и Курмангазы, верещагинский охотник и «топовые» архитектурные объекты Астаны – все эти примелькавшиеся в современных СМИ, рекламе и социальных сетях изображения автор размещает как раппорты обоев. Бесконечно повторяясь и множась, картинки создают ощущение абсурда. По сути, любой штамп и шаблон, отрываясь от жизни, обезличиваются и превращаются в фикцию.

Инсталляция Гайши Мадановой «Птицелов IV» представляет собой видеопроекцию заточенной в полотняный мешочек, своего рода тканевую «тюрьму», птички. Закольцованное видео с трепыханьем маленькой жертвы и безнадежно-тревожным чириканьем-плачем лаконично, остро и глубоко актуализируют тему несвободы, насилия и безжалостности.

В проекте А. Угая «Мы из Техаса» ассоциативный с голливудскими боевиками ряд и проведение параллелей между штатом в США и югом Казахстана, получившим в обиходе недоброе прозвание «Техас», помогают провести мысленную границу и попытаться выявить сходство и различие между народами, населяющими разные континенты. Игровая интерактивная инсталляция побуждает зрителя проанализировать серию черно-белых фотографий и попытаться определить, какие из них были сделаны в реальном, а какие в «мнимом» Техасе. Проект очень точно попал в единую концепцию выставки, осмысливающей буквальность и условность границ.

Другим примером мультикультурного синтеза стала персональная выставка Сакена Нарынова «Во времени и в пространстве» (2015) в Национальном музее Казахстана в г. Нур-Султан. Она объединила 17 объектов с общей концептуальной идеей, которая стала результатом поисков и экспериментов автора за 20 лет работы. Нарынов работает на грани науки и искусства – его художественно-научные исследования подчинены синтетичности природы творчества. Будучи одновременно художником и архитектором, скульптором и философом, он создает произведения, которые являются эстетическими объектами и сложными техническими изобретениями. В основе этого уникального творчества – не фантазия и воображение, а изучение новейших научных разработок в области астрофизики, математики, топологии. Собранные в общую экспозицию, они образуют символическую модель мироздания, в которой взаимодействуют интеллект и пластическая выразительность.

Дальнейшему развитию экспериментальных, в том числе и синтетических форм в искусстве, способствует открытие новых институций. Значимым событием 2021 года стало открытие в Алматы арт-резиденции ALA, основанной куратором и меценатом Диной Байтасовой. Название площадки перекликается с созданной

ранее в Нур-Султане галереей современного искусства TSE – эти аббревиатуры отсылают к буквенному обозначению городов в единой международной системе авиаперелетов (ALA – Алматы, TSE – Целиноград). Арт-пространство ALA задумано как универсальное многофункциональное поле творческих взаимодействий – это и экспозиционная площадка, и место проведения арт-резиденций и мастер-классов, и, своего рода, творческая лаборатория. Арт-резиденция разместилась в двухэтажном административном здании бывшей тюрьмы – здесь мастерские художников соседствуют с экспозиционными залами. Уже состоявшиеся известные художники выставлялись вместе с молодыми авторами. Катя Кан, Мадина Сагатова, Дархан Рухолла, Аружан Жумабек, Еламан Муктархан, Канат Букежанов, КОКОН-JA (Дария Нуртазина), Ануар Дуйсенбинов – это новое поколение художников, которое продолжит и разовьет достижения предшественников. Живопись и коллаж, скульптура и инсталляции, графика и текстиль, медиа-арт – соединение различных языковых систем, техник и технологий в едином экспериментальном поле становится ярким примером мультимедийного взаимодействия в искусстве Казахстана сегодня.

Обзор ряда проектов казахстанского contemporary art разных лет наглядно отражает синтетическую природу современного искусства. Междисциплинарный подход, мультимедийное взаимодействие, соединение в контексте арт-высказывания различных медиа, технологий и инструментария является характерным трендом последних тридцати лет. Современный арт-проект являет собой особый тип художественного пространства, объединяющего различные виды искусств на разных уровнях: синтетичность отдельно взятого произведения, стремление к объединению искусства с другими феноменами культуры и формами общественного сознания, тяготение к синкретичности как общее свойство современной культуры.

Список литературы

1. Ли К. Музей и искусство актуальности. Разрушение стереотипов (хронология событий) / Альбом к 80-летию ГМИ РК им. А. Кастеева. – Алматы, 2015. – с. 250.
2. Истории великой степи // AkyI Kenes: журнал об интересных людях и событиях. #4 (19), июль – август, 2020. – с. 39
3. <https://www.akyIkenes.kz/storage/app/media/archive/akyIkenes%20magazine%20%2019.pdf>
4. Из концепции фестиваля ARTBAT FEST 7, 2016.

*Жадабайбаев Амир Жалынович,
кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник отдела
«Изобразительное искусство
Казахстана»
ГМИ им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы*

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И НАПРАВЛЕНИЯ В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА 1970-х ГОДОВ

В статье анализируются особенности развития казахстанской живописи 1970-х годов. На примере произведений ведущих национальных художников того времени осуществляется попытка выявления основных направлений эволюции казахстанского изобразительного искусства в этот период.

Ключевые слова: Советское изобразительное искусство 1970-х годов, живопись Казахстана 1970-х годов. «Эпоха застоя». Соцреализм.

В год 30-летия независимости Республики Казахстан особенно важным представляется изучение и глубокое осмысление культурного наследия прошлого, использование всего лучшего и плодотворного, что было выработано предыдущими поколениями. Период советской истории второй половины 1960-х начала 1980-х годов, который сегодня принято называть «эпохой застоя» представляет собой сложное и интересное явление в эволюции советского изобразительного искусства. Он является значимым этапом в формировании национальных культур республик входивших в состав СССР. Многонациональное государство, скрепленное марксистско-ленинской идеологией, на пути строительства коммунистического общества неоднократно переживало периоды смены социально-культурных парадигм. Так «ленинская» модель революционного переустройства страны в конце 1920-х годов трансформировалась в «сталинскую» тоталитарную систему руководства, которая к середине 1950-х годов была заменена «хрущевским» либерализмом. Смещение Н. Хрущева в результате «кремлевского заговора» с поста генерального секретаря КП СССР в октябре 1964 года и приход к руководству страной Л. Брежнева обозначило новый этап советской истории, получившей название периода «развитого социализма», как последней ступени на пути строительства коммунистического общества. В 1970-е годы, в результате ряда политических событий в мире, обострилась идеологическая конфронтация СССР с Западом, что в свою очередь послужило основанием ужесточения внутренней цензуры, не допускавшей и подавлявшей любое инакомыслие. В этот период осуществлялось усиление контроля партии и государства за всеми сферами жизни общества. Регулярно проводившиеся съезды Коммунистической партии Советского Союза являлись важными событиями в жизни страны, определявшими стратегические задачи советского государства во всех сферах жизни. В 1970-е годы марксистско-ленинские идеи все явственнее превращались в ритуальную декларацию утопических целей, пафосные фразы которой были призваны скрыть нарастающий экономический и духовный кризис советского общества. Политическая изоляция и гонка вооружений изматывали советскую экономику, обрекая страну на все увеличивающееся отставание от развитых стран мира.

Немалое место в партийных документах 1970-х годов отводилось вопросам социалистической культуры, которая, как и прежде, являлась мощным идеологическим оружием в борьбе за идеалы коммунизма¹. Так в докладе Л. Брежнева,

¹ В 1970-е годы в СССР вышел ряд важных правительственных постановлений, обозначившими ближайшие приоритеты государства в области культурной политики. Среди них Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972), «О народных художественных промыслах» (1974), «О работе с творческой молодежью» (1976), «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (1979).

представленном на XXV съезде КПСС, состоявшемся в 1976 году, говорилось: «Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения (искусства – А.Д.) была и остается его идейная направленность» [1, с.7]. Партийные идеологи, признавая существование многообразия духовных потребностей советских людей, говорили о «бережном отношении к творческой индивидуальности художника, внимании к его плодотворным экспериментам и поискам», но исключительно «в рамках методологической общности социалистического реализма» [2, с.22]. Новая культурная парадигма строилась на преодолении ошибочных, с точки зрения ее проводников, взглядов и методов, существовавших в «хрущевский» период. Как говорилось в одной из публикаций 1965 года: «Партия, следуя ленинским принципам руководства искусством, заботится о том, чтобы в наших творческих организациях укреплялись коллективные начала, развивались демократические основы. Она осуждает субъективизм, в оценке художественного творчества, отвергает брань, подменяющую профессиональное, творческое обсуждение работ художников, предостерегает от администрирования, требует бережного, чуткого отношения к талантам, особенно к молодым дарованиям» [3, с.3]. При этом утверждалось, что «условно-символическая демонстрация авторского отношения к явлениям жизни не может заменить в искусстве реалистически-достоверного отражения действительности» [4, с. 31]. Помимо этого в одной из статей 1960-е годы характеризовались как «десятилетие абсолютно свободных и неограниченно широких поисков» не давших, по мнению автора, «сколько-нибудь значительных результатов» [4, с.31].

Советская культурологическая наука, основанная на марксистско-ленинской эстетике, с середины 1960-х годов формировала новую концепцию художественного творчества. Одной из основных тенденций изобразительного искусства 1970-х был увеличивающийся «масштаб идейного художественного обобщения формы, широта мышления, многообразие специфических художественных задач, возврат к станковой живописи и скульптуре» [5, с.5]. Среди «главных творческих черт нового поколения» советский искусствовед М. Яблонская отмечала «его всеобщий созидательный пафос, резко отличный от полемической декларативности, свойственной публицистическому искусству «шестидесятников» [6, с. 8]. Характерными чертами этого времени также, по ее мнению, было «стремление художников к «философско-духовной содержательности образов, многосистемность образного анализа жизни» [6, с.6-7]. Помимо этого среди особенностей стиля начала 1970-х годов советские искусствоведы называли «углубление образности, обострение стилистики, обнажение приема, утверждение условности как ведущего начала новой образно-пластической структуры произведения» [4, с.31]. В СССР в 1970-е годы была создана атмосфера «большой независимости, индивидуализации видения, развития личностной проблематики образа» [6, с.9]. В то же время стойкие явления во всех сферах жизни советского общества способствовали формированию альтернативных направлений в советской культуре, одной из форм которого стало искусство андеграунда. Красноречивым примером отношения власти к культурному диссидентству стал разгром так называемой «Бульдозерной выставки» 1974 года в Москве, представлявшей картины художников-концептуалистов.

Ведущие советские живописцы 1970-х годов, такие как В. Иванов, В. Попков, Д. Жилинский, Н. Нестерова, Е. Романова, Н. Андронов, В. Ситников, И. Глазунов, К. Нечитайло, Т. Назаренко, О. Булгакова и другие демонстрировали широкий спектр стилистических пристрастий – от классического соцреализма до полотен насыщенных ярким гротеском и символикой. Значительным направлением советской живописи тех лет являлся ретроспективизм, в котором взаимодействие прошлого и настоящего, преемственность культурных традиций претворялись в философском диалоге художественных образов, облаченных в форму выразительной метафоры. В работах многих мастеров также проявлялись характерные черты «сурового стиля» 1960-х годов. Продолжался, начавшийся еще в начале 1960-х годов, расцвет национальных школ живописи. В работах С. Мурадяна, Д. Скулме, Ч. Амангельдыева, У. Тансыкбаева, М. Абдуллаева, И. Клычева, Р. Ахмедова, А. Джусупова яркая декоративность, присущая народному прикладному искусству совмещалась с классической ренессансной и реалистической образной системой.

Сложные процессы формирования нового стиля в 1970-е годы проходили

и в казахстанском изобразительном искусстве. И если в полотнах Сахи Романова, С. Мамбеева, А. Галимбаевой, К. Тельжанова, Г. Исмаиловой, М. Кенбаева преваляла классическая живописная традиция, то молодые художники, такие как С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тоғусбаев, А. Ақанаев, А. Сыдыханов, ярко заявившие о себе в еще в начале 1960-х годов, обратились к изучению наследия европейского модернизма, к богатому культурному наследию своего народа. Особенности мировоззрения этих художников в значительной степени были обусловлены тем, что они принадлежали к первому поколению советских людей, выросших без войн «вступивших в жизнь без общественных стрессов» [6, с.7]. Основной темой казахстанской, как и всей советской живописи была современная действительность. Казахские писатели А. Алимжанов и О. Сулейменов в 1970-е годы провозгласили тезис «о необходимости рассматривать современность в масштабах большого исторического времени, с привлечением познаноного, осмысленного опыта народа», который «отражал общественную потребность развития казахской культуры тех лет» [7, с.206].

В 1970-х годах в Казахстане было проведено большое количество разнообразных выставок. Десятилетие открывала юбилейная экспозиция, посвященная 100-летию В. Ленина. В 1975 году состоялась Первая республиканская выставка рисунка. В этом же году были проведены такие выставки как «СССР – наша Родина», «IV Республиканская выставка молодых художников Казахстана», выставка пейзажа (1975), натюрморта (1974) и портрета (1973). В столице Казахской ССР Алма-Ате в 1979 году была развернута Всесоюзная выставка «Земля и люди». Стиль 1970-х годов есть понятие условное, так как его характерные черты и особенности берут свое начало еще в середине 1960-х годов, когда художники-«шестидесятники» приступили к преодолению засилья в культуре сталинской соцреалистической модели. При этом важно отметить, что в отличие от 1960-х в 1970-е годы происходил процесс не отрицания прошлого, а его обогащения, реализации духовной преемственности путем привнесения в произведения новых стилистических и образных элементов. Для «семидесятников» также как и для их предшественников актуальными оставались такие понятия как «монументальность», «символизм», декоративность колорита, национальный характер творчества, смелый эксперимент. В то же время художники 1970-х обогащали свои произведения такими чертами как «интеллектуализм», «ретроспективизм», метафоричность, гротеск и рядом других новаторских методов, обозначивших современные им способы восприятия и осмысления реальности. Мастера изучали новые пласты бытия такие как «искусство и мироздание, человек и планета, человек и вечность, извечность природы искусства» [6, с. 9]. В это время «Все большее значение приобретали камерные жанры и формы. Популярными становятся зримость, предметность изображения» [8, с.152]. Но все же главной отличительной чертой данного периода являлось отмеченное многими исследователями отсутствие в искусстве 1970-х годов единого художественного стиля. Каждый автор стремился исповедовать свое индивидуальное мировоззрение, личное понимание роли классического культурного наследия и актуальных задач современного искусства. Стиль социалистического реализма, который уже в 1960-е годы подвергся значительной трансформации, в 1970-е годы практически потерял свое методологическое значение и превратился исключительно в формальную идеологическую декларацию.

Созданные в эти годы и ставшие программными для казахстанского искусства такие произведения как «Портрет А. Алимжанова» (1970) С. Айтбаева, «Родник» (1974) А. Ақанаева, «Кухня» (1972) Т. Тоғусбаева еще несли на себе явные следы воздействия различных стилей и направлений европейского модернизма. Так, в масштабной композиции А. Ақанаева «Родник» звучат реминисценции итальянского неореализма, один из ярких представителей которого Р. Гуттузо посетил Казахстан в 1976 году. Работа Т. Тоғусбаева «Кухня» напрямую перекликается с полотнами фовиста Анри Матисса. Произведение С. Айтбаева отражает кубистические эксперименты автора, называвшего Пабло Пикассо «выдающимся человеком двадцатого века» [9]. Эти и другие произведения отражают ситуацию в национальном изобразительном искусстве, которая определялась стремлением художников разных поколений решить задачу создания нового современного стиля путем гармоничного совмещения «восточного декоративизма» с достижениями

мирового искусства новейшего времени, отказом от устаревших канонов соцреализма. При этом творческие эксперименты не всегда получали позитивную оценку со стороны критики. К примеру, в обзоре открытой в Москве в 1972 году выставки, представлявшей изобразительное искусство пяти национальных республик СССР, искусствовед Б. Веймарн, отметил в произведениях казахстанских художников «проявление тенденций так называемого современного сурового стиля», который прежде, по мнению ученого, считался «наиболее перспективной новацией» [10, с.5]. Но на текущем этапе, по словам Б. Веймарна «реминисценции «сурового стиля» чаще всего ведут к огрублению образа человека, к безликому схематизму, к восприятию элементов кубизма и других модернистских течений» [10, с.5]. Подобные «ложные», на его взгляд, тенденции он наблюдал в творчестве живописцев Казахстана и Киргизии [10, с.5]. При этом в своем обзоре искусствовед отмечал «своеобразную ковровость» полотен С. Мамбеева, декоративную красочность картин А. Галимбаевой, «звучные, резковатые по цвету» произведения К. Шаяхметова, «мякякую по тональности красочность» работ К. Тельжанова [10, с.5].

Влияния различных направлений европейского модернизма во второй половине 1970-х годов на казахстанскую живопись становятся все более опосредованными. Наряду с ним культурные «архетипы», также оказывавшие влияние на творчество художников этого периода наглядно представлены в натюрморте Е. Карасуловой «В моей мастерской» (1976), где в лежащей на столе развернутой книге мы видим изображения древнерусской иконы и образа жрицы минойской культуры из Кносского дворца XV века до нашей эры. На заднем плане композиции помещена репродукция картины «Месяц Марии» французского художника П. Гогена из Таитянской серии 1899 года. Сама работа Е. Карасуловой исполнена в яркой цветовой гамме, напоминающей колорит картины Гогена и русской иконы. Выразительным примером новаций в области жанровой картины можно назвать полотна Л. Леонтьева «Столовая в степи» (1977) и Б. Табиева «Жена чабана» (1974). В обоих произведениях передана идея пространственного дуализма, как отражения новой концепции архитектоники мира, в которой двери и стены служат метафорическим выражением пересечений космоса человеческой ойкумены с бесконечным разнообразием лежащих за ее пределами жизненных проявлений. В созданной в 1978 году К. Муллашевым композиции «Чабан» (1978) присутствует ощущение одиночества человека, переживающего экзистенциальные ощущения собственной «заброшенности» в этот мир. Как писал А. Морозов, в полотнах мастеров этого периода проявляется «стремление понять реалистическое содержание образа как проблематику жизни, а не как поверхностно-информативное «воссоздание увиденного» [11, с.5]. В картинах 1970-х годов все явственнее начинает преобладать статичность, яркость колорита. Написанная в 1972 году С. Айтбаевым картина «Собрание бригады» стала одним из рубежных произведений 1970-х годов. Присущая работам художника «кубистическая» манера здесь смело применяется в типическом для советской живописи «производственном» сюжете. Настороженно принятая критикой она вызвала многочисленные споры и неоднозначные оценки. По мнению Б. Веймарна «Вместо духовной красоты советских людей, их высокого социалистического гуманизма мы сталкиваемся в таких произведениях с деформацией облика человека, с отказом от индивидуального и типического в искусстве, с утверждением отрешенности от жизни социалистического общества» [10, с.5]. Другой стилистический прием использован А. Сыдыхановым в композициях «Сбор табака» (1972) и «Купание овец» (1971). В этих работах главными образными средствами выступают плоскостность и декоративность цветового решения, выразительность фризообразно выстроенных силуэтов персонажей. Этот же метод применен А. Сыдыхановым в картине «Девятый микрорайон» (1972), в котором он, следуя новации того времени, совмещает несколько жанров – портрет, пейзаж и бытовую картину. Как говорил сам художник: «Главное в живописи для меня – цвет, через цвет я хочу вернуться к предкам, к их чувству жизни, принципу мышления в искусстве» [12]. Колорит являлся ключевым образным средством и для К. Дуйсенбаева. В работе «Натюрморт и пейзаж» (1978) запечатленный художником преходящий миг бытия воспринимается частью бесконечного процесса вселенского творения. О своем методе К. Дуйсенбаев говорил: «Мне не интересен сам предмет.

Мне важнее сочетание цвета и формы, то, как они организованы на холсте. Это дает определенный настрой, создает напряжение и драматизм» [12].

В области портретной живописи в 1970-е годы поиск художников шел в направлении усложнения образной системы, позволявшей диалектически раскрыть личность человека, выявить в нем сложную гамму эмоциональных оттенков. В таких произведениях как «Автопортрет» (1974) А. Джусупова, «Портрет Е. Мергенова» (1978) Н. Нурмухаммедова, «Автопортрет» (1970) Сахи Романова яркая цветовая гамма, обобщенная манера письма, внутренняя энергетика образа выражают сложную коллизию человека и окружающей его реальности. В экспозициях выставок значительное место по-прежнему занимала историко-революционная тематика. Ряд исторических портретов был создан Т. Тоғусбаевым, воплотившим в эпической форме героические образы Махамбета и Хаджи-Мукана. К теме национально-освободительной борьбы казахского народа обратился А. Сыдыханов в своем триптихе «1916 год» (1969). Над историческими полотнами работали М. Калимов, Н. Нурмухаммедов, М. Аманжолов, К. Муллашев, К. Тельжанов.

Научно-технический прогресс, формировавший в 1970-е годы новое мировоззрение человека, а также мучительные духовные поиски художников вызывали к жизни соответствующие духу времени темы и сюжеты. Знакомство с актуальными направлениями мирового искусства и, в частности, творчеством сюрреалистов обогатило арсенал композиционных и образных средств художников Казахстана. Переосмысление таких важных для каждого поколения понятий как пространство и время, осознание роли и ответственности человека перед обществом и историей явились ключевыми задачами для Е. Толепбаева в его картинах «Будни Мангышлака» (1976) и «Дыхание Мангыстау» (1978). В этих полотнах люди, пейзаж и предметные реалии претворяются в единую безграничную по своему масштабу симфонию стремительно меняющегося мира. По словам самого художника: «В искусстве должно происходить столкновение глобальных проблем, более того, оно должно провоцировать возникновение идейного конфликта, чтобы наполнять символом феномен человеческого существования. Если в картине нет решения человеческого кризиса, работа не представляет большой ценности. Если художник не ставит себе задачей разрешить какой-либо внутренний конфликт, он плохой художник, и его искусство – античеловечно» [12]. Как писала казахстанский искусствовед Ф. Гадеева: «В произведениях молодых усложняется образное истолкование действительности, отчетливо проявляется переход от непосредственного впечатления к интеллектуальному освоению впечатлений бытия. При этом ярче определяются понятия «авторская личность», «индивидуальность»» [13, с.92]. Общественно значимая тематика становится «средством выражения собственного мироощущения, своих жизненных взглядов» [13, с.92]. Сложностью цветового и композиционного построения отличаются произведения А. Степанова. В его картинах «присутствие людей и аппаратов в космосе, труд рабочего в огромном пространстве механизированных цехов, стремление вверх этажей домов – побуждает живопись активно размышлять о существующих в мире предметно-пространственных отношениях» [8, с.152].

Казахстанский пейзаж 1970-х годов развивался в сторону большей эпичности и живописного разнообразия. Одним из новаторов в этом жанре был Ж. Шарденов. О его картинах М. Меллер писала: «Ж. Шарденов накладывает краску густо, пастозно, достигая самой рельефностью краски, гибкостью мазка множества нюансов, оттенков, созвучных той игре света и цвета, которые есть в самой природе. Пейзажи Шарденова – это драгоценный сплав чувств, пластическое выражение природы. По своим эмоциональным и художественным качествам они занимают видное место в искусстве Казахстана» [14, с.3-4]. В 1970-е годы в пейзажном активно работали такие мастера как А. Исмаилов, Сахи Романов, А. Школьный, А. Джусупов, И. Бондаренко, И. Квачко, А. Степанов и ряд других художников, произведения которых характеризовались повышенной ролью цвета, стремлением к обобщению, яркой индивидуальностью видения, выраженного в стилистическом разнообразии полотен.

Таким образом, можно условно выделить три основных направления развития казахстанской живописи 1970-х годов. Первое из них базируется на

следовании классическим традициям реалистической школы. В работах С. Мамбеева, К. Тельжанова, Г. Исмаиловой, К. Муллашева, М. Кенбаева, А. Степанова, Б. Табиева новации затрагивали в большей степени внешнюю стилистику полотен при сохранении границ жанров и академической строгости пластической формы. Вторая тенденция характеризовалась подчеркнутой живописной экспрессией, повышенной декоративностью произведений. Представителями данного направления можно назвать Л. Леонтьева, Н. Нурмухаммедова, Ж. Шарденова, А. Галимбаеву, Сахи Романова. К третьей группе относятся мастера, в произведениях которых осуществлялась глубокая трансформация формы как результат изменений самой экзистенциальной мировоззренческой позиции авторов. Достижения европейского модернизма и наследие казахского прикладного искусства в их работах служили фундаментом зарождения нового цвето-пластического стиля, отражающего особенности национального менталитета и способа эмоционального постижения окружающего мира. К этому направлению относятся такие художники как А. Джусупов, С. Айтбаев, Т. Тоғусбаев, Ш. Сариев, К. Дуйсенбаев, А. Аканаев, А. Сыдыханов, К. Есиркеев. В целом казахстанская живопись 1970-х годов представляет собой сложное, противоречивое, но, безусловно, значительное явление в истории национального изобразительного искусства XX века, дальнейшее изучение которого, несомненно, представляется плодотворной и важной задачей в понимании эволюции казахстанской культуры новейшего времени.

Список литературы

1. Могучий источник творческих идей. / Советское искусствознание'76. – № 1. – С. 7.
2. Зименко В. Искусство развитого социализма: ценностная ориентация и структура. / Советское искусствознание'76. – № 1. – С. 22.
3. Тимошин Г. Знамение эпохи. // Искусство. – № 11. – 1965. – С. 3.
4. Вишняков Б. Жизненная достоверность образа. // Художник. – №9. – 1972. – С. 31.
5. Амашукели Э. Воспитывать в человеке высокие мысли и чувства. // Искусство. – № 10. – 1974. – С.5.
6. Яблонская М. Творчество молодых художников на новом этапе развития советского изобразительного искусства. / Советское искусствознание'77. – № 1. – 1978. – С. 6-7.
7. Ауэзов М. М. Времен связующая нить. – А.: Жибек жолы, 2017. – С. 206.
8. Светлов И. Человек и природа в советской живописи 1960-80-х годов / Советское искусство 60-80 гг. Проблемы, задачи, поиски. – М.: Наука, 1988. – С. 152. – 224 с.
9. Маричева В. Не потерять нерв широкой жизни. // Ленинская смена. – № 29. – 9 февраля. – 1968.
10. Веймарн Б. Содружество равных. // Художник. – № 9. – 1972. – С. 5.
11. Морозов А. Эстетические и нравственные начала искусства. // Искусство. – № 8. – 1976. – С. 5.
12. Архив ГМИК.
13. Гадеева Ф. Графика молодых. // Искусство Казахстана – 1979. Сб. статей. / Сост. Л. Долгушина. / А.: Онер, 1980 – 92 с.
14. Жанатай Шарденов. / Каталог выставки. – Алма-Ата: 1977. – С. 3-4.

*Муканов Малик Флоберович,
доктор PhD искусствоведения,
доцент кафедры «Изящных искусств»
КазНАИ им. Т. Жургенова,
Казахстан, Алматы*

*Сулейменов Мухамеджан
Шыдыханович,
доцент кафедры «Изящных искусств»
КазНАИ им. Т. Жургенова,
Казахстан, Алматы*

*Бекжан Асель Сабыржановна
магистр живописи
КазНАИ им. Т. Жургенова,
Казахстан, Алматы*

ОСОБЕННОСТИ РАСКРЫТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КЮЛЬ-ТЕГИНА КАК ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

В статье проводится искусствоведческий анализ художественно-композиционных особенностей решения образа Кюль-Тегина современными художниками Казахстана. Образ Кюль-Тегина как полководца и легендарной личности начала VIII века нашей эры, посвятившего свою жизнь делу объединения древнетюркских племен в единое государство – Тюркский каганат, вызывает неподдельный интерес у его современных потомков.

Каждая казахская семья бережно хранит, гордится и почитает историю своего рода. Тот же обычай поклонения истории предков, но в национальных масштабах этноса, характерен для традиционной казахской этнокультуры, и в нем зачастую, происходят закономерные процессы «иконизации» той или иной исторической личности. Эта особенность объясняется присутствием в общественном мировоззрении кочевых культур поклонения воинской чести и доблести. Ведь издавна, для общественного социума кочевых цивилизаций Евразии историческая роль в созидании государственности известного воинскими подвигами батыра была не менее важна, чем роль хана, правящего народом.

Кочевой народ, опираясь на законы и правила степной демократии, за выдающиеся заслуги выделял из своих рядов героев и превращал их в общественный идеал, иными словами: в «лицо нации». Вот что отмечает казахстанский ученый З. Н. Сарсенбаева в своей монографии «Этнос и ценности», переизданной в 2018 году: «Пожалуй, выражение «лицо нации» олицетворяет... тот склад мышления, поведения, речи, пения, который в идеале персонифицирует лучших сыновей и дочерей нации. Традиционные ценности и отношения составляют суть национального характера. Наши предки призывали не потерять своего имени, сохранить чувство высокой гордости за свой народ, за его традиции и ценности». [1, с. 269]

Романтизация образов легендарных исторических личностей Великой Степи, воспевание их мужества и чести, идеализация их свершений современными потомками, привело к развитию в изобразительной культуре Казахстана такого явления, как «Туранский романтизм». Более глубинные причины возникновения этого явления рассматривает казахстанский искусствовед Жандарбек Беристенов в научном исследовании «Стиль «Туранского романтизма» – своеобразное развитие национального искусства». [2, с. 24-30]

В лучших традициях жанра исторического портрета в 2003 году известный казахстанский художник Досбол Касымов создает произведение под названием «Кюль-Тегин», размер: 150 x 170 см., (Рисунок № 1) в котором живописно-композиционными средствами раскрывает возвышенно-лиричный и одухотворенный образ полководца, посвятившего свою жизнь делу объединения древних степных кочевых

племен в единое государство – Тюркский каганат.

Зрители, знакомые с творчеством современных художников Казахстана, даже при беглом взгляде на картину сразу просчитают авторский живописный почерк Досбола Касымова. Высокие художественно-композиционные достоинства данного произведения во многих смыслах возводят его в своеобразный эстетический эталон для других казахстанских художников, работающих в жанре исторического портрета.

*Рисунок № 1. Досбол Касымов. Кюль-Тегин. 2003 г.,
размер: 150 x 170 см., холст, масло.*

В картине фигура Кюль-Тегина, величаво восседающего на коне и облаченного в боевые доспехи, занимает практически весь формат живописного полотна. Его конь, так же как и всадник, защищенный пластинчатым грудным доспехом, склонив голову в полупоклоне налево наступает прямо на зрителя. Что интересно, автор сознательно форматом картины обрезает фигуры персонажей по верхней линии прямо над головой Кюль-Тегина, а по нижней – посередине груди коня. Прибегая к такому изобразительно-композиционному приему макроэффекта, когда изображение словно в окуляре бинокля искусственно приближается к зрителю, художник достигает в произведении состояния мгновенной запечатленности, словно полководец был запечатлен объективом фотоаппарата. Данное художественное решение, безусловно, обогащает и усиливает эмоционально-визуальное восприятие живописной картины. Из других достоинств картины – это полное отсутствие какой-либо иллюстративности в изобразительном решении художественного образа главного персонажа и суровая, сдержанная серебристо-синяя цветовая гамма, которая в купе с живописным эффектом тумана, обволакивающего фигуру всадника на коне одновременно романтизирует образ Кюль-Тегина и наделяет его как героическим, так и архаическим содержанием.

Хочется отдельно отметить высокое профессиональное мастерство Д. Касымова в умении найти наилучший изобразительный ракурс при подаче главного персонажа своей картины зрителю, а так же, монументальную выразительность в повороте головы коня, жестов рук и общей позы Кюль-Тегина. Привлекая один из известных приемов монументальной живописи – занижение зрительной линии горизонта, художник иллюзорно одухотворяет образ полководца, который словно воспаряет в воздухе и величественно предстает перед нами.

Портрету исторической личности, как изобразительному направлению в живописи, скульптуре и графике характерны определенные жанровые каноны. Одним из главных канонов является героизация и романтизация художественного образа отображаемой исторической личности. И, если романтизация образа соотносится к общей канве, или скажем атмосфере повествования произведения, то героизация чаще всего выражается в придание персонажу пафосно-величественных поз. То есть, художники, опираясь на упомянутый ранее жанровый канон, чрезмерно героизируют персонажа, возведя пафосность и событийность в некий сюжетно-изобразительный абсолют. В таком произведении, когда пустота внутреннего персонального содержания отображаемой исторической личности совершенно не соответствует ее внешней пафосности, образ последнего наделяется карикатурными качествами. Он словно анимационный персонаж, пусть даже изобразительно стилизованный и сверх меры утрированный в проявлении внешней пластике поз, жестов и движений, который искусственным путем пытается втиснуться в жанровые рамки документального кино. И отдельно отметим – такое несоответствие в решении образа исторической личности еще более объемно проявляется, если произведение художника иллюстративно и лишено монументально-изобразительных качеств.

При работе над портретом и головным убором главного героя художник обращался к изображению известного археологического артефакта, так называемой «голове Кюль-Тегина» (Рисунок № 2). Это хорошо сохранившийся и дошедший до наших времен практически в первозданном виде фрагмент мраморной статуи, являющийся частью погребального комплекса в честь Кюль-Тегина.

На живописном полотне Д. Касымов головной убор Кюль-Тегина интерпретирует в качестве боевого шлема, хотя таковым он по своему назначению

не являлся и представлял собой торжественно-парадный элемент одежды. Об этом упоминает советский ученый В. Д. Кубарев в книге «Древнетюркские изваяния Алтая» – «сфероконический шлем с втулкой для плюмажа был известен не только у древних племен домонгольской эпохи, но и применялся как средневековый парадный элемент одежды у многих кочевых народов Центральной и Средней Азии...» [3, с. 71]. Здесь необходимо отметить, что выявленное несоответствие назначения головного убора никак не дискредитирует творческое решение автора анализируемого нами произведения – это всего лишь уточнение. Тем более, что художник в изображении деталей черт лица и внешних элементах головного убора старается не отходить от первоисточника – мраморной головы Кюль-Тегина. Этим он еще раз подчеркивает как хрестоматийность внешнего облика древнетюркского полководца, дошедшего до нас в результате археологических изысканий, так и первостепенную важность работы художника с археологическими реликтами при создании художественного образа исторической личности.

Рисунок № 2. Голова от статуи Кюль-Тегина, найденная в результате археологических изысканий на месте погребального комплекса в честь полководца.

Гордо вскинутая голова древнетюркского полководца, обрамленная величественным силуэтом головного убора, посажена на могучую шею, а его взгляд устремлен прямо на зрителя. Что интересно, в типично восточном разрезе глаз Кюль-Тегина художник не изображает зрачков. Вследствие этой портретной особенности вспоминается строка из поэмы «Земля, поклонись человеку» казахского поэта, писателя-литературоведа и общественного деятеля Олжаса Сулейменова – «Мы смотрели на мир сквозь бойницы глаз...». Поэму О. Сулейменов написал в апреле 1961 года и посвятил полету Юрия Гагарина – первого человека в космосе. «Мы смотрели на мир сквозь бойницы глаз...» - поэтичная аллегоричность приведенной строки не только наполняет сакральным смыслом предложенный Д. Касымовым художественный образ одухотворенного и устремленного вперед полководца, но и отождествляет его с личным мужеством и стойкостью человека, способного преодолевать страх перед лицом неизвестного и вести за собой соратников. Здесь можно упомянуть интересный факт – в 2013 году известный казахстанский культуролог, сценарист и журналист-аналитик Зира Наурызбаева с согласия Досбола Касымова использовала изображение картины «Кюль-Тегин» в художественном оформлении своей книги «Вечное небо казахов». [4]

А теперь еще раз отметим профессиональные качества художника в умении точно находить выразительные жесты рук главного персонажа композиции и начнем с правой руки Кюль-Тегина. Она, как и голова коня с изогнутой шеей, подается зрителю в монументальном ракурсе и при этом сжимает рукоять акинака – традиционного оружия скифо-сакских кочевых народов Евразии, имеющего относительно короткое (60 – 80 см.) обоюдоострое лезвие, сужающееся к острию в форме треугольника. Интересно, как художник преподносит кистевой хват на акинаке – рука не сжимает его традиционно, как принято держать колющее или режущее оружие ближнего боя, а обхватывает его рукоять сверху. Вследствие этого художественного решения гарда акинака и лезвие смотрятся продолжением руки Кюль-Тегина, а ее жест наполняется выразительно-повелительным содержанием. Подобные найденные мелочи, пусть даже и в жесте руки, безусловно, в целом обогащают сюжетно-образный ряд живописного произведения.

Левая рука Кюль-Тегина согнута в локте и держит железную маску, представляющую собой разновидность забрала, защищающее лицо в бою и прикрепляемое к шлему. Она, как и доспехи полководца, богато декорирована орнаментом и имеет прорези в форме человеческих глаз, а в ее дизайне использованы стилизованные портретные элементы степных балбалов. Об использовании такого вида забрала – с имитацией человеческого лица, в военно-прикладной культуре древних и средневековых кочевых народов Евразии упоминается в многочисленных реконструкциях и научных работах российского и советского востоковеда, исследователя истории оружия Михаила Викторовича Горелика (1946 – 2015 гг.) [5] Так же об этом виде вооружения упоминается в книге «Этнография традиционного

вооружения казахов» казахстанского ученого, художника, этнографа-оружиеведа Ахметжанова Калиоллы Саматулы. [6]

Еще одним из достоинств картины Д. Касымова «Кюль-Тегин» является скрупулезная живописная проработка мельчайших деталей портрета, боевого облачения, оружия полководца и конской сбруи его коня. При такой высокой детализации художник их не выпячивает и каждая из них подчинена единому изобразительному знаменателю и общей повествовательной канве произведения. А такое возможно лишь при условии, если художник понимает, какую конкретную изобразительно-художественную задачу он решает при создании данного живописного произведения.

В завершение искусствоведческого анализа живописной картины Досбола Касымова «Кюль-Тегин» отметим высокое профессиональное мастерство художника и безусловное умение решать поставленные творческие задачи, что в целом позволило ему создать произведение, обладающее высокими художественными достоинствами и раскрывающее перед зрителем образ легендарного древнетюркского полководца, посвятившего свою жизнь делу объединения древних степных кочевых племен в единое государство – Тюркский каганат.

Еще одним из казахстанских художников, обратившимся в своем творчестве к художественному образу Кюль-Тегина и создавшим графический лист под одноименным названием, является Койлакаев Алибек Баймурадович. Он родился и вырос в Дагестане, высшее художественное образование получил в Государственном университете культуры и искусства при Академии художеств в г. Краснодаре. В 2013 году переехал в Казахстан, живет и работает в г. Нур-султан. Себя Алибек позиционирует самобытным ногойским художником и создает графические листы, в которых обращается к мифологическим и историко-этнографическим темам народов России и Средней Азии [7].

Портретное изображение Кюль-Тегина в графическом листе Алибека Койлакаева занимает не центральную, а практически всю правую сторону произведения, поэтому смотрится ассиметрично и фрагментарно (Рисунок № 3). Возникает ощущение, что это всего лишь фрагмент большей по размеру картины. Сложно понять как зрителя и как искусствоведа оценить такую «оригинальную» компоновку изображаемого персонажа. Что хотел выразить автор таким художественным решением? Возможно, он пытался таким приемом, больше характерным для искусства плаката, обострить внимание на портрете Кюль-Тегина? Или это была ситуация, в которой полководец делал фотографию на паспорт, а фотограф серьезно ошибся в компоновке кадра? Но все же, несмотря на иронию, вопросы остаются без ответов.

Изобразительному ряду произведения конечно присуща иллюстративность, но данный аспект вполне оправдан особенностями этого вида искусства. Причем А. Койлакаев, так же как и Д. Касымов, обращается к известному археологическому артефакту – мраморной «голове Кюль-Тегина» и портрет полководца, его шлем, нагрудные и наплечные доспехи решает в монументальном изобразительном ключе.

Черты лица Кюль-Тегина изображены автором довольно брутально – они словно высечены скульптурным резцом из гранита. Подчеркивая его военную профессию, лицо покрыто многочисленными шрамами, и даже на боевых доспехах, богато инкрустированных заклепками, стилизованными изображениями крылатых барсов и птицы Самрук, можно разглядеть трещины и сколы. Такие достоверные подробности, конечно обогащают визуальный ряд произведения, в некотором смысле документализируя портрет Кюль-Тегина и одновременно придавая всему повествованию произведения оттенок сакральной архаичности. За спиной главного героя – в левом верхнем углу графического листа, автор изображает фрагмент стелы из погребального комплекса в честь Кюль-Тегина, который весь покрыт бесконечной вязью рунических надписей и глубокими сколами.

Цветовая гамма произведения монохромная, что вполне объясняется изобразительными особенностями искусства графики. В ней доминируют терракотово-коричневые и черно-коричневые оттенки. Обращаясь к цвету обожженной глины, А. Койлакаев скорее всего хотел достичь изобразительного эффекта старины – «патины времени». И в этом конкретном случае такое художественное решение

оправдывается сюжетно-исторической тематикой анализируемого произведения.

Рисунок № 3. Алибек Койлакаев. Кюль-Тегин. Графика.

Рассматривая и анализируя сюжетно-изобразительные качества графического листа А. Койлакаева «Кюль-Тегин», приходишь к выводу: несмотря на примененную автором монументальность подачи персонажа, иллюстративного в нем все же больше. В чем это выражается? Во-первых: в том, что в работе не распределены визуальные приоритеты. Так, крылатый барс, расположенный на правой грудной пластине боевого доспеха и птица Самрук, украшающая шлем, из-за чрезмерной изобразительной проработки слишком акцентируют на себе внимание и отвлекают от главного – портрета полководца. То есть, в произведении второстепенные детали не подчинены художником единому замыслу – отобразить образ легендарной исторической личности. Во-вторых: портрет самого Кюль-Тегина изобразительно слишком уж утрирован. Понятно, что автор хотел наделить лицо полководца суровым и мужественным видом, но его чрезмерная «раздутость» и не найденные масштабные пропорции по соотношению к размерам шлема (а он как обруч буквально стискивает голову героя) заставляют на подсознательном уровне воспринимать образ Кюль-Тегина иронично, в качестве анимационного персонажа. Здесь нужно оговориться, что если мы рассмотрим другие графические произведения А. Койлакаева на схожую историко-этнографическую тематику, то убедимся – подобная анимационная фэнтезийность характерна всему творчеству самобытного художника. (Рисунок № 4) Тогда вполне ожидаемо, что и в этот раз, обращаясь к образу Кюль-Тегина, художник не изменил своим изобразительно-эстетическим идеалам.

Рисунок № 4. Алибек Койлакаев. Едиге. Графика.

В завершение искусствоведческого анализа авторского произведения А. Койлакаева «Кюль-Тегин» хочется сказать: несмотря на необъяснимую с композиционной точки зрения «оригинальность» расположения главного героя в формате графического листа, а так же, некоторую фэнтезийность изобразительного языка, данная работа создана по канонам авторской книжной иллюстрации. И в этом случае нужно отметить высокий художественный потенциал произведения, в котором Алибек Койлакаев, привлекая самобытный иллюстративный почерк, доносит до зрителя свое прочтение образа легендарного древнетюркского полководца Кюль-Тегина.

Подводя итоги искусствоведческого анализа художественно-композиционных особенностей решения образа Кюль-Тегина современными художниками Казахстана, отметим несколько выводов: образ Кюль-Тегина как полководца и легендарной личности начала VIII века нашей эры, посвятившего свою жизнь делу объединения древнетюркских племен в единое государство – Тюркский каганат, вызывает неподдельный интерес у его современных потомков. «Туранский романтизм» – это эмоционально-возвышенное настроение, свойственное большинству авторских произведений, посвященных образу Кюль-Тегина. Это явление происходит от желания авторов, являющихся потомками изображаемых ими исторических личностей Великой Степи, возвышать и романтизировать образы легендарных батыров, каганов и воителей. Художникам, работающим в портретно-историческом жанре изобразительного искусства, как впрочем, искусств литературы, кино и теледраматургии и др., чтобы наполнять портретные образы реально существовавших исторических персонажей не только внешним сходством, но и сакрально-личностным содержанием, необходимо глубоко изучать и привлекать материалы архивно-исторического, культурно-этнографического и археологического характера. При таком комплексном и вдумчивом подходе возможно создание произведений, обладающих высокохудожественными достоинствами, профессионально стоящих выше «шаблонных» и иллюстративно-фэнтезийных работ, последние из которых, кстати, больше соотносятся к мифологическому жанру, чем к портретно-историческому.

И все же, каждый казахстанский художник, обращающийся к личности легендарного полководца древности, по-своему, в авторском аспекте интерпретирует

его художественный образ Кюль-Тегина и вносит свою лепту в развитие портретно-исторического жанра национального изобразительного искусства.

Список литературы:

1. Сарсенбаева З. Н. Этнос и ценности. 2-е изд., перераб. и доп. – Алматы: Институт философии, политологии и религиоведения КН МОН РК, 2018. С. 269.
2. Беристен Ж. Стиль «Туранского романтизма» - своеобразное развитие национального искусства. Central Asian Journal of Art Studies (вестник КазНАИ им. Т. Жургенова), Том 3, № 3. 2018. С. 24-30.
3. <https://cajas.kz/journal/article/view/156/137>
4. Кубарев В. Д. Древнетюркские изваяния Алтая. Наука, Новосибирск, 1984, С. 71.
5. <https://tengrinews.kz/books/kniga-vechnoe-nebo-kazahov-rasskajet-istokah-duhovnogo-245351/>
6. Горелик М. В. Оружие Древнего Востока. IV тысячелетие — IV век до н. э. Изд. 2-е, доп.. Атлант, СПб.: 2003. 336 с.
7. Ахметжанов К. С. Этнография традиционного вооружения казахов. Алматыкітап. Алматы, 2007. 214 с.
8. <https://www.painter-alibek.ru/ru/avtor>

*Жұмабекова Гүлайым Мұсағұлқызы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Қазақстан қолданбалы өнер
бөлімінің жетекшісі*

ҚАЗАҚТЫҢ ЗЕРГЕРЛІК ӨНЕРІНДЕГІ СТИЛЬДІК БАҒЫТТАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ СИПАТТАМАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Қазақ халқының көне заманнан сыр шертетін дәстүрлі қолөнерінде сәні мен салтанатына тәнті етерлік зергерлік өнер маңызды орын алады. Көркемөнер шығармашылығының осы бір түрі өнердің барлық буынын бойына жинаған. Тамаша пішін үлгілерін жасауда мүсіншіге тән көркемдік сезімталдығы, ою-өрнек құруда шығармашылық қиялының ұшқырлығы, бейнені кескіндеуде саусағының дәлдігі, түстік үйлесімдік құруда кескіндемешіге тән көкірек түйсігі болғанда ғана зергер шеберліктің шыңына жете алады. Өртекті өнер саласын өз бойына сіңіре білген өнер иесі қайталанбас төл туындылар жасайды. Өнер иесі жан бітірген туындының келісті пішіні, айшықты түсі мен өрнегі адамды өзіне тартып, айналаны ұмыттырып, тамаша қиял әлеміне жетелейді. Қазақ халқының ерте заманнан бастау алған зергерлік өнері халық өмірімен, тарихымен, шаруашылығымен тығыз байланыста дамыды. Адам баласы ежелден әшекей бұйымдарды киімнің ажырамас бөлігі ретінде санаған. Сәндік үшін тағылатын әшекей бұйымдар киім-кешектің талғамдық тартымдылығын арттырумен қоса, адамға игі әсер ететін айрықша сиқырлық қасиетке ие деген наным-сенімге байланысты да пайдаланылған. Неолит заманынан бастап адамдар сүйектен, ұлуғастан жасалған түрлі алқа, білезіктер таққан. Ер адамдар күшін, батырлығын көрсету үшін өзі аулаған аңдардың сүйектерін, тістерін әшекей ретінде пайдаланған, бұл оларды топ арасынан ерекшелеп тұратын болған. Уақыт өте келе зергерлік бұйымдардың сәндік рөлі алдыңғы орынға шыға бастайды, ал тіл-көзден, бәле-жаладан қорғау қызметі өзінің мәнін сақтап қалғанымен, екінші кезекке ысырылады. Қазақстанның жер қойнауындағы түсті және бағалы металдардың (алтын, күміс) бай қоры ерте кезден-ақ металл өңдеу өнерін дамытуға мүмкіндік жасады. Қола дәуірінде, б.з.б. II мыңжылдықта алтыннан, күмістен құю, керту (күптеу), соғу, шеку, оймалау, зерлеу, қарайту, қақтау, қаптау, аптау, шиыршық темірден торлау технологиясы пайда болды, сондай-ақ зергерлік бұйымдар жиынтығы қалыптасты. Қоладан, кейде алтыннан небір айшықты өрнектер салып, асыл тастар қондырылған тарақ, білезік, жүзік, қапсырмалар, белбеу әшекейлері тұтас ансамбль құрайды. Ою-өрнек декорының қарапайым геометриялық элементтері пайда болды. Ежелгі темір дәуірі аң-құс тектес өрнектер салу стилінің дамуы, зергерлердің асыл тастарды, көбінесе алтынды кеңінен пайдалану, шекімелеу, оймыштау, бедер суреттер түсіру, зерлеу, асыл тастар қондыру, алтын жалату, сондай-ақ әшекейлердің ортасына, жиектеріне түрлі түсті тастарды қондыру секілді өнердің күрделі техникалық тәсілдерін меңгеруімен ерекшеленді. Есік қорғанының тарихына үңілсек, ерлер сырға, жүзік, білезік, шашқа тағатын бұйымдар, түрлі белдіктер таққанын, олардың киім-кешектері мен аяқкиімдері металл әшекейлермен сәнделгенін көруге болады [8]. Қола дәуірінде алтыннан жасалған заттар сирек, қола бұйымдар басым болса, б. з. б. VII–V ғасырларда алтын бұйымдар көп болған. Қазақстан аумағындағы Есік қорғанында, Бесшатыр, Қарғалы, Алтынмел, Түгіскен, Ұйғарақ, Берел қорымдарынан табылған сақ қазыналары әлемдік деңгейдегі зергерлік өнердің қайталанбас бағалы туындыларына жатады.

Зергерлік өнерде ою-өрнек маңызды орын алады, түс үйлесімдігімен бірлесіп ол бұйымға жан бітіріп, ерекше талғамдық пен тартымдылық дарытады. Ою-өрнек бұйымның пішініне де, бөлшектеріне де, сәнделуіне де, кіріктірілген. Қазақтың бай ою-өрнек үлгілері (геометриялық, ғарыштық, зооморфтық, өсімдіктестес, архитектуралық-тұрмыстық және антропоморфтық) уақыт озған сайын ауыз әдебиетінде көркем бейнеленген ежелгі наным-сеніммен, тотемдік, анимистикалық, ұғымдармен тікелей байланысты. Қазақтың ою-өрнегіне полиморфтық сипат тән, яғни ғарыштық жан-жануарлар, антропоморфтық өрнектер өсімдіктер дүниесіне

ұласуы мүмкін. Қазақ ою-өрнегінің мұсылман ою-өрнегімен ортақтығы көп, қазақ ою-өрнегі өрімдеудің жоқтығымен ерекшеленеді. Олардың орналасуындағы жүйелігі ерекше идеологияға байланысты. Бір-бірімен өрімделген өрнек жасалса, оның иесінің өмірі шатасып, тура жолдан адасады деп сенген. Қазақстанның барлық аймақтарында зергерлік өнер күміспен кертү, нақыштау, шекімелеу, тастан көз салу, қалыптау, құймалау әдістері қолданылады. Әшекей жинағының құрамында, заттың қалпы мен көлемін ұйымдастыру қағидасында морфологиялық бірлік сақталады. Зергерлік бұйымдар сәндеу тәсіліне, пішін ерекшелігі мен өрнек түрлеріне қарай өте жеңіл топтарға біріге алады. Әрбір стильдік бағытта өзгеше түрлі мазмұнмен, қосымша элементтермен байытылған жаңаша техникалық-сәндік тәсілдердің өзіндік жүйесі жатыр, ол осы бұйымның талғамдық мазмұнын толықтыра, әсемдігін арттыра түседі. Қазақтың зергерлік өнерінің стильдік бағыттарының бірінде басқа халықтарға тән тәсілдер тікелей немесе өзгеріске ұшыраған күйде кездесе, кейбірінде қазақтың және өзге халықтардың қолөнер үлгілері араласып жатады. Қазақ халқының зергерлік өнерінің өміршеңдік негізін салт-дәстүрлер мен жаңа бағыттардың өзара байланысы құрайды. Басқа жақтан келген элементтер этностық дәстүрге сәйкес сұрыптаудан өтіп, жергілікті шығармашылық құралдар жүйесіне үйлесімді ұштастырылды. Осындай жаңа бағыттар, авторлық жаңа туындылар көркем шығармашылық тілдің жаңаруына ықпал ете отырып, жергілікті қолөнер дәстүрін байытты. Зергерлік өнер халық шығармашылығы сияқты өзіндік ерекшелігімен сипатталады, ал кейбір туындылар этностық белгі рөлін атқарады.

Зергерлік өнер бұйымдарының жиынтығы арасында Батыс Қазақстанның, әсіресе Маңғыстау өңірінің зер бұйымдарын шығармашылық феномен қатарына жатқызуға болады. Оларға кескіннің ұлылығы, салтанаттылығы тән. Шығармашылық бейненің қомақтылығы осы стильдік бағыттағы бұйымдардың рулық қасиеті болды, бұл осы өңір қазақтарының талғамдық нормаларына сай келеді. Осы топ әшекейлерінің көлемін қаншалықты үлкейтсе де кескін үйлесімділігін жоғалтпайды. Зергерлер жұқа күміс жайманы пайдаланып, темір қалыптың көмегімен ұсақ өрнектер түсіреді. Содан кейін өрнектелген жерді қиып алып, металдың (күміс, мыс, қола) бетіне жапсырады немесе дәнекерлеу арқылы бұл қиындыларды бұйымға орнатып, қатты болып тұруы үшін ішіне шайыр, ұлутас салады. Бұл тәсіл жазық бедерлі ұсақ өрнектердің айқын көрінуіне көмектеседі. Бұйымдардың әшекейі қатаал геометриялық өрнекке негізделеді, көбінесе бүршікті, таспалы өрнектерден тұратын үшбұрыш түрінде болады, олар қайталана отырып, шығармашылық мазмұнға бай кескінді композиция құрады. Мұндай өрнек бұйымды бағалы етіп көрсетеді, оның ірі көлеміне талғамдық тұрғыдан сай келе отырып, бұйымға қисынды мазмұн береді. Нәтижесінде ерекше сәулетті шығарма, үнді ашық сыңғырымен бұйымға ғажайып жан бітіріп, керемет әсер туғызатын, өзіндік көркемдік шығармаға айналады. Қазақ зергерлері бұйымның бетіне алтын жалатқанда алуан түрлі реңк алу үшін түрлі минералдар қоспасын пайдаланған. Зергерлер бұйымға алтын жалатқанда кертү әдісін де, алтын буын жалату әдісін де қолданады. Бұл үшін сынаптың сегіз бөлігі алтынның бір бөлігімен араластырылып, бірнеше рет суда шайылады. Алынған қоймалжың затты бұйымның бетіне жағып, қыздырады. Қыздыру кезінде сынап буга айналып кетеді де, алтын қалады. Аталған сән элементтері толық кешен құрайтын әшекей бұйымдардың барлық түрлерінде, сонымен қатар жеке адам ғана тұтынатын белдіктер мен тұрмыстық заттарда кездеседі.

XVIII ғасыр әшекейлерінде шебердің бұйымды барынша сәнді етіп көрсетуге тырысқаны, шамадан тыс әшекейленгені байқалса, XIX ғасыр үлгілері орындау тәсілінің жетілгендігімен, тамаша үйлесімдік пен стильдік қонымдылығымен көз қуантады, ал XX ғасырда жеңілдетілген құймалау тәсілімен орындалған бұйымдар кейде шығармашылық ойдың қарапайым тілмен берілуімен ерекшеленеді. Геометриялық стильдегі әшекейлерде ғұн дәуіріндегі зергерлік бұйымдарға ұқсастық байқалады. Мұндағы ортақ белгілер бұйымды әшекейлеуде ортасына ақықтан көз салып, жиектеріне сымкәптеу тәсілін, қалған бос бөліктеріне зерлеу тәсілін қолдану болып табылады. Қазақтың осы топтағы әшекей бұйымдарын техникалық тәсілдердің дамуының, жетілдіруінің және ғұн дәуіріндегі зергерлік өнердің сәндік шешімдерінің нәтижесі деп қарауға да болады. Бұл стильдік бағытта этностық өзгешелік барынша айқын көрінгенімен, түрікмендердің, қарақалпақтардың дағыстан халықтарының

кейбір әшекейлерімен ұқсас жанама байланыстары бар. Қазақ зергерлері өрнектеп әшекейлеудің үш тәсілін қолданған: қаптау (жалату), селдірлеу және дөнес (бүкіш). Алдымен таза ақ күмістен жасалған жіңішке сымды қажетті жіңішкелікке жеткенінше бірнеше рет сымтартқыштан өткізіп созып дайындайды. Содан кейін бұл жіңішке сымды бұрмалап өреді. Кейбір шеберлер станоктарға салып жаныштап қақталған және түрлі өрнектердің қырын салу тәсілдерін қолданған. Дайындалып алынған сым түрлі ою-өрнек жасауға болатындай таспа қалпына келтірілген. Әдетте бұйымға салынған күміс өрнектерді шеберлер темір сымдармен бекіткен, сонан соң бетіне тез балқитын күміс дәнекер сеуіп, отқа қыздырған. Дәнекер күміс, жез, мыс, сирек қалайы қосындыларынан алынады. Бұл зергерлік бұйымдар тамаша көркемделуімен ерекшеленеді. Олар түйіршіктерден құралған сәнді шоқ гүлден, жартылай шар немесе үлкен медальоннан тұрады. Ортасына асыл тас орнатылады. Бұйымның қалған жеріне түйіршіктер мен түрлі өрме, ширатпа, селдір түрінде өрнектер түседі. Сонымен қатар ұсақ құйма фигуралар орналасады. Сәндік композиция фоны жоғарыда келтірілген бөлшектермен толықтырылады, ал қалған бос жерге ақ үгітінді себіледі. Осы шығармашылық бағыт пен геометриялық стильдің ортақ көркем техникалық элементтері ақытан көз салу, сіркелеу және сымкәптеу арқылы өрнектер түсіру болып табылады. Әшекейдің мазмұнын көркейтіп тұратын үзбелі, шашақты, моншақты салпыншақтардағы өсімдіктер мен жануарлар бейнелері де әсем көрініс тапқан. Осы стильдік бағыттағы бұйымдарда құрама бөліктер мен салпыншақтардың біріңғай сән-сипатына көбірек көңіл бөлінген.

XX ғасырдың басында техникалық тәсілдердің қарапайым түрге көшкені байқалады. Сымкәптеу, сіркелеу тәсілдерінің орнын құймалау тәсілі алмастырады. Дегенмен, сән үйлесімдігімен бұйымның өңін келтіретін пластикалық-өрнектік шешімдер бұрынғыдай сақталып қалды. Бұл бұйымдардан Дағыстан халқының бұйымдарына ұқсастық байқалады. Олардың сымкәптеу және сіркелеу арқылы жарты шар пішінінде жасалған кейбір сәндік-техникалық тәсілдері сіңірілген. Қазақ шеберлері сәндік элементті қабылдай отырып, оны бұйымның өзіндік көркем мәнерімен үйлестіре білді. Атырау, Орал, Қарағанды облыстарында және Семей облысының кейбір жерлерінде, Солтүстік Қазақстанда кездесетін қаралау тәсілімен өрнектеп жасалған күміс бұйымдар тартымды әрі әсерлі болып келеді. Зергерлер бұйымға қара бағдар салу үшін бұйымның бетіне өткір бізбен безеп ою-өрнектер салып, бетіне қаралауыш ұнтақ себеді, содан кейін қаралауыш ұнтақ ерігенге дейін күйдіреді. Әбден суып, кепкен соң оны егеумен өңдеп, былғарымен жылтырағанша ысқылайды. Солтүтік Каспий жағалауы мен Батыс Қазақстан облысының қарала әшекейлері нобайдың алуан түрлілігімен және өрнек композициясының жан-жақтылығымен айырықшаланады. Бұйым бетіне түсірілген қарала бірде фон, бірде өрнек қызметін атқарады. Шебер өрнектерді әр жағдайда әртүрлі орналастыра отырып, бейнелеу үлгілерін еркін түрлендіру арқылы композициялық ойдың тиянақтылығына көңіл бөледі. Қызыл ақық, көгілдір ақық, ағат, маржан және жарқырауық тастармен әшекейленген тасты бұйымдар жинағын сән-салтанатымен ерекшеленеді. Бұл бұйымдар Солтүстік, Оңтүстік Қазақстанда басым және Шығыс, Орталық Қазақстанда да кездеседі. Осы стильдік бағыттағы әшекейлер Қазан татарларының, башқұрттардың, өзбектердің, қырғыздардың зергерлік бұйымдарымен ұқсас. Бұл стильдік бағытқа қазан татарларының дәстүрі біржақты ықпал еткені айқын болды. Қазақ пен татарлардың алқа, сырға, қапсырма білезік, түйреуіш, сақина секілді бұйымдары пішіні, орындалу тәсілі, түсі жағынан ғана емес, тастардың орналасуы жағынан да ұқсас болып келеді. Салыстырмалы бұйымдарда мерекелік бейне қалыптастыруға бағытталған түрлі реңк пен сыңғырымен көз тартатын салпыншақтар жеңіл құрама бөлшектер арасындағы қисынды өзара байланыс ортақ.

Солтүстік Қазақстан зергерлері өзінің жергілікті қолөнер шеберлігіне қоса, XIX ғасырдың жаңа стилистикалық тұрғыдан ысылған шығармашылық ықпалына ие болды. Ол техника, декор деңгейінде толық қабылданды, оның үстіне бұл жергілікті стиль деп таныла бастағандықтан, бұйымның этностық белгілері пайда болды. Солтүстік Қазақстанның селдір ширатпа білезіктері, шаш әшекейлері, қапсырмаларының башқұрт, қазан татарларының бұйымдарына ұқсастығы бар. Еділ жағалауындағы татарлар мен Солтүстік Қазақстан қазақтарының Алтын Орда

кезеңінен бастау алған шығармашылық ортақ дәстүрлерінен туындаған селдір ширатпа бұйымдарының ұқсастығы XIX ғасырдағы сауда қатынастарының арқасында күшейіп, стилистикалық жағынан ғана емес, типологиялық жағынан да ұқсас болды. Қазақ зергерлері татарлардан сымкәптеу арқылы зерлі ширатпа бұйымдар жасау тәсілін, тектоникалық идеяларын қабылдай отырып, қазақ дәстүрі шеңберіндегі, ауқымды, өрнегі айшықты бұйымдарды жасады. Қазан татарларының тәсілін меңгере отырып зергерлер татар этностық ерекшелігін көрсететін көп қатарлы салпыншақтарынан бас тартты.

Қалыптау, бедерлеу әдісіне жататын әшекейлер Орталық, Шығыс Қазақстанда басым, ал Солтүстік Қазақстанда ішінара ғана ұшырасады. Бұл әдісте әшекейлер жинақ түрінде емес, дара сипатта орындалады. Бедерлеу әдісімен жасалған әшекейлерде бедерлі өрнектері ірі, бұдырлары шетіне қарай жазыңқы болып келеді. Бұйым бөлшектері өзара сәйкес орналасуымен, бедерлі өрнектерінің қомақтылығымен, алыстан-ақ көзге тез шалынатынымен тартымды. Шығармашылық ой бедерлердің ойыңқы, шығыңқы ырғақтары, бетінің тегіс және өрнекті болып кезектесе үндестікпен орналасуына қол жеткізуге бағытталған. Бұл әдіс күмістің өзінің икемділік қасиетіне негізделеді. Бұйымның талғамдық тұрғыдан әсерлі болуында материалдың табиғи қасиеттерінің маңызы зор. Ол жарықтың түсуіне байланысты бірде жарқырап, көбінесе күліңгір, нәзік сәуле шашады. Кейде қалыптау және шығыңқы бедерлеу әдісімен жасалған бұйым жартылай сәнделіп, эстетикалық әсерлілігін күшейту мақсатында басқа тәсілдермен ұштастырылады. XX ғасырдың басынан қазірге дейін жеткен бұл техникалық - сәндік әшекейлер тобында жинақтар кездеспейді, сондай-ақ әшекейлер топтамасының стилистикалық белгілерінде де айтарлықтай байланыс жоқ.

Бұйымның сипатты белгілері арасында құрылым мүсінділігінің орны ерекше. Күрделі нақыштар түскен көлемді бұйымдарға үндестігі мол бедерлі өрнектері кескіндік мазмұн береді. Бұл әшекейлер тобында алуан түрлі пішін мен ою-өрнек шешімдерінің көптігі байқалады. Егер геометриялық стильде шығармашылық басымдық пішінге емес, бұйымның сәндік өңделуі мен оның құндылығын арттыруға бағытталса, қалыптау және құймалау арқылы орындалған бұйымдарда сәндік тиімділік құрылымының мүсіндік сомдалуына, үйлесімділігіне негізделген. Ол алдымен мән-мазмұнымен шығармашылық әсер қалдырады. Осы орайда бұйымдардың пішіндері космогониялық, зооморфтық, өсімдік тектес, антропоморфтық, заттық-тұрмыстық мәнер тудыра отырып, көрерменін ұқсастық байланыстар әлеміне жетелейді. Қалыптау тәсілі арқылы жасалатын әшекейлердің кейбір орнықты көркемдік түрлерінің түп-төркіні қола, сақ дәуірінде және байырғы түрік кезеңінде жасалған металл бұйымдарға ұқсас. Ұшқан құс түріндегі қазақ тоғаларының үлгісі Шілікті қорымынан табылған сақтың алтын қапсырмаларына ұқсас келеді. Қазақтың дәстүрлі мәдениетінде осы ескілік сарқынының қатысуы жұмбақ құбылыс, дегенмен бейненің қайта оралуы оның сиқырлық мәніне байланысты болуы мүмкін деген болжам бар.

Қорыта айтқанда, қазақтың зергерлік бұйымдары құрамы, атауы, күмістің көп қолданылуы, сондай-ақ пішінінің көлемді, айқын болуының ортақтығы, ою-өрнегі тұрғысынан жалпы ұлттық шығармашылық негізді қалайды.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Тоқтабаева Ш. Ж. Қазақтың зергерлік өнері. Алматы, 2011.

*Г.Н. Сырлыбаева
руководитель отдела
зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева
Алматы*

**ПОРТРЕТ БАБУШКИ РУССКОГО МИНИСТРА С.Ю. ВИТТЕ
ИЛИ О ЧЕМ МОГУТ РАССКАЗАТЬ НАДПИСИ НА ПОДРАМНИКЕ.
О ПОРТРЕТАХ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ
ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

Изучение портретов – одна из сложнейших задач в исследовании артефактов изобразительного искусства. При работе с портретами возникает целый комплекс проблем, особенно если речь идет о произведениях XVIII- первой половины XIX вв. В условиях отсутствия доступа к архивным материалам, технико-технологической и иконографической базам, необходимо установить автора, который зачастую неизвестен, время написания, проследить историю создания и бытования произведения, определить не только личность изображенного, но и его биографические данные. Думается, главное в этом процессе – отнестись критически к фактам, установившимся представлениям, сформировавшимся вокруг того или иного произведения еще в 1930-50-х годы, утвердить или опровергнуть уже существующие версии атрибуции. И конечно, создать базу для дальнейших исследований, которые возможно опровергнут наработки сегодняшнего дня.

На сайте Государственного Русского музея был найден женский портрет неизвестного художника второй половины XVIII века, предположительно Ф. Рокотова. Он поступил в Русский музей в 1975 году от И.Л. Горской. Работа оказалась идентичной находящемуся в казахстанском музее «Женскому портрету» (Холст, масло. 73x57), авторство которого также приписывается Федору Рокотову.

Сотрудникам Русского музея удалось установить личность дамы на портрете. Списавшись с авторами атрибуции, мы получили разрешение использовать их наработки при составлении наших каталогов. Итак: «Судя по сведениям «Российской родословной книги», на портрете изображена Дарья Александровна Трубецкая (урожд. княжна Грузинская; середина 1760-х-1796) – дочь князя, царевича Грузинского, внука царя Вахтанга: Александра Бакаровича Грузинского (1726-1784) и Дарьи Александровны Меншиковой (1747-1817, внучки А.Д. Меншикова. Свадьба А.Б. Грузинского и Д.А. Меншиковой состоялась 11 ноября 1761, поэтому временем рождения Дарьи, младшего ребенка в семье, по-видимому, является середина 1760-х годов. В самом конце 1780-х вышла замуж за князя Петра Сергеевича Трубецкого (1760-1817), была матерью пяти детей, в том числе князя Сергея Петровича (1790-1860), декабриста. Похоронена в Спасо-Преображенском соборе города Лысково Нижегородской губернии». Картина экспонировалась на Таврической выставке 1905 года как портрет княгини Трубецкой (на обороте остатки наклейки выставки – в Г.С.) и являлась собственностью «князей Никиты и Петра Сергеевичей Трубецких, Санкт-Петербург». На основе этих данных и была проведена атрибуция [1, с. 152].

Таким образом, картина неизвестного художника из ГМИ РК получила имя «Портрет княгини Дарьи Александровны Трубецкой, урожденной княжны Грузинской (середина 1760-х-1796).

Портрет поступил в музей в 1967 году из собрания московского коллекционера Б.Н. Грибанова. Сохранившаяся переписка с сотрудниками российских музеев в карточке научного описания свидетельствует о том, что периодически предпринимались попытки атрибутировать портрет, в частности в 1980-е годы. В 1982 году музей сделал запрос в Русский музей по поводу аналогичного портрета. Из ответного письма реставратора ленинградского музея Ирины Николаевны Корняковой, становится понятным, что была достигнута договоренность о всестороннем исследовании «Женского портрета» на базе лабораторий Русского музея. Видимо, этот «сюжет» не получил своего продолжения и проект не был реализован по неизвестным причинам.

Следующее письмо было адресовано Григорию Наумовичу Голдовскому,

в настоящее время заведующему отделом живописи XVIII- первой половины XIX вв. с просьбой «разрешить наши сомнения относительно одного женского портрета...». Были отправлены три рентгеновских снимка. Письмо не датировано, но ответ Голдовского поступил в феврале 1989 года, в котором он пишет: «По рентгенограммам и фотографиям судя, авторство Рокотова по отношению к Вашему портрету исключить нельзя. Более того, его следует признать возможным».

И наконец, из переписки уже 2019 года с Еленой Игорьевной Столбовой, кандидатом исторических наук, старшим научным сотрудником отдела живописи XVIII-первой половины XIX века ГРМ: «Уважаемая Галина Николаевна! Рада, что наш каталог смог помочь Вам в определении имени изображенной. Даже по фотографии видно, что Ваш портрет гораздо лучше нашего! Поздравляем Вас с таким приобретением (1967 год это не так давно). Авторство Рокотова очень вероятно! По фотографии, конечно, окончательно судить нельзя».

К сожалению, портрет фактически не известен специалистам, изучающим наследие знаменитого русского портретиста. Это объясняется тем, что до 1967 года портрет находился в различных частных коллекциях и нигде не был воспроизведен. Единственная публикация 1968 года принадлежит Татьяне Васильевне Алексеевой (1920-1991), доктору искусствоведения, специалисту по русскому искусству, которая была знакома с коллекционером и видела портрет еще в то время, когда он был в его собственности. На основе этой публикации полотно и «приписали» Рокотову. Она сообщила, что до Грибанова портрет принадлежал одному из коллекционеров Ленинграда, который дублировал холст в реставрационных мастерских Эрмитажа. Где портрет находился ранее – неизвестно [2, с. 287]. Основываясь на характере костюма и прически модели, она определила время создания портрета: «не ранее рубежа 1780-1790-х годов, скорее всего в начале 1790-х». Это свидетельствует о том, что портрет был написан в поздний период творчества художника. Далее: «Что же касается авторства Рокотова, документально не подтвержденного, то оно тем не менее не вызывает никаких сомнений, доказываемое живописными особенностями и всем вообще художественным строем портрета. Не только характер образа – неопределенная двойственность душевного состояния женщины – убеждает в принадлежности портрета Рокотову». Она детально анализирует рокотовский мазок, который сочетает в себе «подвижность и свободу с внимательно-спокойной проработкой поверхности». Отмечает характерную для Рокотова манеру передавать глаза «удлиненные с намеченными коричневыми штрихами во внешних углах ресницами, затеняющими глазное яблоко». Обращает внимание на неповторимую и своеобразную технику Рокотова в изображении волос: «...длинные, дугообразные мазки непринужденно ложатся на прозрачный подмалевок, создавая ощущение естественной пушистости волос» [2, с. 285].

В поддержку авторства Рокотова приведем мнение крупнейшего исследователя наследия мастера – Натальи Павловны Лапшиной. В своей монографии она подробно анализирует поздний период творчества художника, формулируя основные его особенности. По своим внешним признакам портрет соотносится с теми изменениями в манере исполнения Рокотовым, которые начинают проявляться в 1780-1790-х годы: «Бросается в глаза появление новых моментов в композиционном и колористическом строе его портретов... художник переходит от прямоугольников, которым он не изменял в течение многих лет, к овальным портретам, причем их размер по сравнению с предыдущим периодом увеличивается, а фигуры рокотовских моделей начинают изображаться почти по поясу, тогда как прежде мастер отдавал явно предпочтение погрудным изображениям» [3, с. 61-62]. И далее: «... все изображенные молодые женщины смотрят прямо на зрителя с несколько насмешливым и вместе непроницательным выражением чуть прищуренных глаз. На губах притаилась едва заметная улыбка. Именно эти портреты приобрели Рокотову славу «загадочного» портретиста» [3, с. 63]. Кроме того, многие портреты создавались в одинаковых размерах – 73х57 (плюс, минус 0,5 см), что совпадает и с габаритами казахстанского портрета.

Сотрудников музея прошлых лет при атрибуции портрета как раз и смущали «суховатая манера, выписанность деталей, отсутствие живописной связи фигуры с фоном». Именно эти особенности портретов Рокотова в поздний период отмечает

Н. Лапшина: «Формы становятся строже и определеннее, четко обрисовываются контуры, чья роль несравненно значительнее, чем в предыдущих портретах. Рокотов... прибегает к контрастам светлого и темного без опосредствующих переходов. Композиция поздних портретов проста, и даже статична». По мнению автора это объясняется влиянием стилистики классицизма: «Его поздние портреты отличаются сдержанным благородством образов, строгостью форм, ясностью композиции, простотой колористического решения» [3, с. 70-71].

Несмотря на сложности с атрибуцией, это одно из лучших произведений в коллекции русского искусства XVIII века ГМИ РК. Художнику удалось создать тонченный образ молодой женщины. Если по мнению специалистов, дата ее рождения – середина 1760-х, а портрет датируется началом 1790-х, на портрете ей меньше 30 лет. Нежно розовое лицо с карими глазами обрамляют невесомым облаком серо-коричневые слегка волнистые волосы. Все детали призваны подчеркнуть утонченность и изящество ее фигуры. Платье жемчужно-серого цвета плотно облегает ее фигуру, стройность которого дополнительно подчеркнута широким атласным поясом голубого цвета. Глубокое декольте прикрывает широкий белый шарф, повязанный на груди большим бантом, края которого украшены тем же кружевом, что и на воротнике с высокой стойкой.

В последние годы интерес к творчеству Рокотова заметно возрос. В 2016 году прошла выставка в залах Третьяковской галереи, собравшей сорок эталонных произведений художника, двадцать из которых были заново атрибутированы. В феврале 2020 года Исторический музей Москвы организовал свою экспозицию, которая явилась завершающим этапом шестилетней работы по реставрации произведений живописца. Сотрудниками музеев накоплен огромный опыт по идентификации работ Рокотова на основе изучения архивных материалов, рентгеновских снимков и других методик. Несмотря на столь благоприятные прогнозы по портрету, мы не можем безоговорочно утвердить авторство Рокотова. И только сравнение с эталонными полотнами русского портретиста может дать окончательный ответ о подлинности казахстанского портрета. Но подобный обзор мнений и различных версий необходим для утверждения статуса произведения.

Т. Алексеева пишет: «Вновь найденный портрет чрезвычайно интересен как одна из поздних и притом первоклассных работ художника. Он дошел до нас в почти полной неприкосновенности. Этот портрет позволяет судить о развитии творчества Рокотова в последний период его деятельности и утверждать, что, по крайней мере, до начала 1790-х годов его мастерство оставалось неувядаемым и сохраняло свою привлекательность и силу» [2, с. 286].

С именем Рокотова или с кругом художников, работающих в стилистике Рокотова, связывают еще один портрет из коллекции музея. В 1936 году из ГРМ поступил «Портрет пожилой дамы» неизвестного русского художника (Холст, масло. 57,5x44,5). Предварительная датировка при поступлении – вторая половина XVIII века. В 1954 году была заведена карточка научного описания, где впервые портрет связали с творчеством Ф. Рокотова без какой-либо доказательной базы. Правда, все-таки под вопросом. Также карточка содержит сведения о юбилейной выставке Рокотова, на которой экспонировался портрет, к сожалению без указания года выставки. Возможно, эта была выставка, получившая название «Федор Рокотов и художники его круга», прошедшая в 1960 году в ГТГ: «Уникальная по своему составу экспозиция формировалась не только из музейных собраний РСФСР – она включала полотна из музеев Узбекской, Казахской ССР (выделено – Г.С.) и других союзных республик; это были работы, связываемые с именем Рокотова (некоторые отнесены к его наследию с долей сомнения и предположительно)» [4].

«Портрет пожилой дамы» экспонировался в разделе художников круга Рокотова и даже вошел в каталог.

Казалось бы формулировка «Неизвестный художник. Рокотов (?). Вторая половина XVIII века», бытовавшая со времени поступления, имеет исчерпывающий характер, учитывая возможности музея по атрибуции произведений этого периода. Какие же обстоятельства побудили обратить внимание на такой, казалось бы, скромный портрет, который практически не входил в состав постоянной экспозиции? Дальнейшая работа над каталогом коллекции русской живописи ГМИ спровоцировала

более пристальное внимание к имеющимся документам и записям. На подрамнике имелась наклейка Русского музея. И самое интересное, там же на верхней переключателе подрамника зафиксирована размашистая, выполненная крупными буквами, не совсем ровно и выразительно, но читабельно, надпись графитным карандашом: «бабушка министра Витте». И далее – «из вещей Витте». Трудно сказать, когда она появилась, вероятнее всего – в 1920-1930-е годы, когда проходила национализация произведений искусства изъятых из дворянских усадеб и городских особняков: «В первые десятилетия после Октябрьской революции Русский музей получил многие сотни произведений с созданных тогда и впоследствии расформированных постоянных выставок и дворцов-музеев, объекты искусства, конфискованные у представителей петербургской знати, изъятые из особняков и квартир, подчас брошенных хозяевами, состоятельными горожанами, экспроприированные в закрытых и разграбленных церквях. Весьма приблизительно и неспешно систематизированные картины и иконы распределялись по разнообразным музейным и иным учреждениям» [1, с.7]. В ГРМ потоком шли произведения искусства самого разного уровня. Чья-то равнодушная рука сделала отметку о происхождении портрета. И сомневаться в подлинности этой надписи у нас нет причин. Но все-таки необходимо эту информацию поддержать и другими фактами. В связи с этими обстоятельствами, возникают вопросы, ответы на которые должны, во-первых, прояснить, встраивается ли портрет в стилистику портретов второй половины XVIII века, тем более в рококовский круг. И во-вторых, какие еще доказательства могут свидетельствовать, что перед нами портрет знаменитой бабушки известного государственного деятеля Российской империи.

Какие методики исследования нам доступны? Сравнительный анализ. И в данном случае экспертом становится мода. Как правило, дамы, в том числе и пожилого возраста, во второй половине XVIII века имели пышные высокие прически. Голову покрывали чепцы объемных форм, щедро декорированные кружевами и воланами, увенчанные пышными бантами. Платья были глубоко декольтированы. Зона декольте прикрывалась легкими полупрозрачными тканями. Таковы наряды дам на поздних портретах и Рокотова – например, «Портрет кн. А.И. Куракиной» (1783). Уже в начале XIX века мода меняется, прически подобного типа уходят в прошлое. Чепец, как основная форма женского головного убора, сохраняется, но приобретает более скромные размеры вслед за изменением прически, и чаще всего завязывается бантов под подбородком. Ближе к середине XIX века они сохраняются в большей степени в гардеробе пожилой женщины. Получают распространение и легкие кружевные косынки, прикалываемые к прическе. Повседневные платья становятся более «закрытыми». Безусловно, мода – один из важнейших факторов в атрибуции произведений искусства. Внешний облик пожилой дамы на казахстанском портрете более скромный, можно сказать аскетичный, по сравнению с ее предшественницами и более адекватен типу середины XIX века. Вспоминаются поздние портреты В. Тропинина, С. Зарянка, П. Орлова, А. Васильева и других художников этого периода.

Если сравнивать непосредственно с портретами Рокотова, то становится очевидной и разница живописных приемов.

Следующий шаг – найти сведения, какую-либо информацию о бабушке С. Витте, и главное – сохранились ли какие-либо ее художественные изображения, а возможно и фотографии. Как известно, фотография появилась в России в 1839 году, а предположительная датировка портрета – середина XIX века. Хотя присутствовало осознание сложности предстоящего поиска: обычно озвучивали данные о родителях или о самых выдающихся родственниках. Бабушки редко упоминались.

Для начала несколько слов о самом С.Ю. Витте. Граф Сергей Юльевич Витте (1849, Тифлис-1915, Петроград) – русский государственный деятель, последовательно занимал посты министра путей сообщения, министра финансов, председателя Комитета министров, председателя Совета министров, действительный тайный советник, член Государственного совета. Деятельность Витте привела к резкому ускорению темпов промышленного роста в Российской империи. Его предки по отцовской линии – выходцы из Голландии, переселившиеся в Прибалтику – лишь в 1856 году получили потомственное дворянство. Отец Витте Христоф-Генрих-Георг-Юлиус Витте – лютеранин, принявший православие, был крупным

царским чиновником, служил директором департамента государственных имуществ на Кавказе. Дальнейший экскурс в родословную семьи Витте по отцовской линии никаких результатов не дал, отсутствовала информация о бабушках. А вот по линии матери открылись удивительные перспективы для атрибуции портрета.

Кем же были родители матери будущего министра – Екатерины Андреевны Фадеевой, в замужестве Витте, то есть бабушка и бабушка будущего министра? Дедушка – саратовский губернатор Андрей Михайлович Фадеев, позднее высокопоставленный чиновник в Закавказском крае, тайный советник. В 1813 году он женился на княжне Елене Павловне Долгорукой, будущей бабушке министра Витте. Из воспоминаний С.Ю. Витте: «Фадеев был женат на княжне Елене Павловне Долгорукой, которая была последней из старшей отрасли князей Долгоруких, происходящей от Григория Федоровича Долгорукова, сенатора при Петре I, брата знаменитого Якова Федоровича Долгорукова» [6].

Для своего времени она была уникальной женщиной, свободно говорила на пяти языках, музицировала и хорошо рисовала. Она оставила десятки переплетённых томов со своими рисунками по археологии, нумизматике и ботанике. Гербарии Елены Павловны и её рисунки различных растений были известны многим учёным и вызывали их восхищение. Елена Павловна состояла в научной переписке с европейскими учеными – немецким учёным Александром Гумбольдтом, английским геологом, основателем Географического общества Родриком Мэрчисоном, шведским ботаником Христианом Стевенем, изучавшим флору и фауну Крыма и Кавказа [5]. «Помимо ботанической, Фадеева составила энтомологическую, орнитологическую, минералогическую и палеонтологическую коллекции, а также большую коллекцию монет и медалей. Елена Павловна Фадеева-Долгорукая – одна из первых (если не первая) российских женщин, профессионально занимавшихся естественными науками и завоевавшая признание научного сообщества» [7]. Следует добавить, что одна из ее внучек – знаменитая Елена Петровна Блаватская, основательница Теосовского общества в России.

Из воспоминаний С.Ю. Витте: «Первоначальное воспитание и образование в детстве мы все три мальчика получили от нашей бабушки Елены Павловны Фадеевой, урожденной Долгорукой. Елена Павловна была совершенно из ряда выходящая женщина по тому времени, в смысле своего образования... Бабушка научила нас читать, писать и внедрила в нас основы религиозности и догматы нашей православной церкви» [6].

Следующий шаг – найти портрет или фотографию Елены Павловны Фадеевой. И на этом пути нас ожидала удача. Был обнаружен один-единственный ее черно-белый портрет, скорее всего фотография. Несмотря на различные эмоциональные состояния героини, а в живописном варианте образ более торжественный и строгий, при сравнении с музейным полотном сходство очевидно.

Если довериться приведенным на подрамнике надписям, а сомневаться в их подлинности оснований нет, и проведенному визуальному сравнительному анализу, то датировка портрета должна быть иная – середина XIX века, учитывая, что Елена Павловна скончалась в 1860 году. Основываясь на приведенных данных, возможна переатрибуция картины, новая датировка и определение личности изображенной: «Неизвестный художник. Портрет Елены Павловны Фадеевой (1788-1860), урожденной Долгорукой, бабушки министра С.Ю. Витте. Середина XIX века». Во всяком случае, сформирована платформа для дальнейшего изучения портрета.

И еще один портрет, созданный уже совершенно в другую эпоху. В 1964-м у московского коллекционера Т.А. Богословской был приобретен «Портрет инженера Павла Семеновича Радецкого (1885-1938)» (Картон, темпера, пастель, гуашь. 36x31,5). Портрет был написан в 1922 году Александром Головиным.

Известно, что Павел Семёнович Радецкий – дворянин, был человеком разносторонних интересов – инженером, до революции работал в бюро по сельскохозяйственным механизмам при ученой комиссии Министерства земледелия; сотрудником Петербургского-Ленинградского Технологического института в 1910-е–1920-е годы, фотографом, преподавателем кинотехники в Театральном институте, автором книг по фотографии и кино. В 2017 году к нам обратилась Елена Александровна Матвеева – внучка Павла

Степановича Радецкого. Она собирает материалы о своем деду и пишет книгу о своей семье. Она знала, что его портрет находится в казахстанском музее. Ее заинтересовала история, связанная с приобретением картины. В ходе переписки появилась возможность больше узнать и о самом Радецком, и об истории создания портрета.

5 марта 1935 года Павел Радецкий был арестован, а уже 7 марта вышло постановление о ссылке в Казахстан, а именно в Тургай, на 5 лет. Семья Радецкого, как и многие тысячи других ленинградцев, попала в жернова так называемого Кировского потока, связанного с репрессиями, последовавшими после убийства Кирова. Кстати, напомним, что и семья Всеволода Теляковского была выслана из Ленинграда именно 7 марта 1935 года, но уже в Атбасар и также сроком на 5 лет.

По сведениям Елены Матвеевой, 15 августа 1935 года Радецкие получили разрешение отбывать наказание в Алма-Ате. Поэтому Матвеева и полагала, что находясь в столице республики, Радецкий сам передал портрет в галерею.

20 октября им заменили приговор на ссылку в одном из 15 городов, исключая Ленинград и Москву. Был выбран Ярославль, поскольку там находился шинный завод, где мог работать Радецкий. В Ярославле он проработал не долго. Был вновь арестован и в 1938 году расстрелян.

Каким же образом, Павел Семенович мог познакомиться с А. Головиным и заказать ему портрет? Радецкий в качестве фотографа сотрудничал с издательством «Общины св. Евгении» в Санкт-Петербурге, которое выпускало различные открытки. В период с 1910 по 1915 годы по фотографиям Радецкого было выпущено около 90 открыток. Кроме того, 29 его фотографий иллюстрировали знаменитую книгу В.Я. Курбатова «Петербург», опубликованную также издательством «Общины св. Евгении» в 1913 году. С 1903 года издательство начинает сотрудничать с мастерами объединения «Мир искусства». В ходе совместной работы Радецкий имел возможность познакомиться со многими из них, в том числе и с А. Головиным. И в конечном счете, заказать ему портрет.

Художник изображает своего героя в несвойственной ему манере. Как правило, свои модели Головин окружает элементами интерьера или использует активный декоративный фон, акцентирует внимание на деталях костюма, представляет персонажей либо в полный рост, либо в полфигуры. В данном случае – все по-другому. Главным в портрете становится лицо изображенного, максимально приближенное к зрителю. Формат портрета приближается к квадрату. Ограниченность пространства энергетически насыщает образ. Живописная структура полотна почти графична: белый фон, белая рубашка; черный костюм, черные волосы. И на этом бесстрастном фоне – лицо сложносочиненного розового цвета с черными бровями и темно-кариками, практически черными глазами, от которых трудно отвести взгляд. В полотне отсутствуют признаки заказного портрета. Во-первых, он имеет небольшие размеры. В нем нет атрибутов социальной или профессиональной принадлежности персонажа, замысловатой постановки фигуры, которые являются одними из главных свойств заказного портрета. Художник увидел в Радецком талантливую личность, незаурядную личность, не нуждающуюся в декорациях, и сконцентрировал все внимание на его лице. Создается впечатление, что портрет был написан за короткий срок. Возможно, это дружеский жест со стороны Головина. В этом же году художник пишет и портрет жены Радецкого – Лидии, уже в своей традиционной манере. Фигура изображена на часто встречающемся в портретном жанре Головина, декоративном фоне – желтой драпировки с привольно раскинувшимися растительными мотивами экзотического цветка, вносящего нотки элегантности и изысканности. Подобный фон встречается и в некоторых автопортретах художника, портрете Н. Добычиной и в работе из коллекции казахстанского музея – «Портрете С.И. Гальперн» (1924). Портрет Лидии Радецкой находится в частной коллекции и поэтому практически неизвестен, редко публикуется. 1922 год – год их бракосочетания. Видимо по этому поводу и были написаны портреты, хотя они созданы в разной стилистике, и их нельзя считать парными.

Кроме того, в 1923 году и Зинаида Серебрякова пишет портрет Лидии. Хотя героине портрета на то время было уже 44 года, она предстает на полотне молодой женщиной. Для творчества художницы характерны элементы идеализации, особенно в заказных портретах. Родственники Матвеевой помнят еще один портрет

Лидии Радецкой, выполненный З. Серебряковой, на котором Лидия изображена в красно-бордовом платье и меховой накидке, бесследно исчезнувший после ареста. Создание этих портретов свидетельствует о достаточно близких отношениях Радецкого с художниками, в частности, с представителями «Мира искусства».

Таким образом, на портрете запечатлен образ уникального разносторонне увлеченного, творчески одаренного человека с трагической судьбой. И теперь, когда стали известны история создания портрета и непростая история жизни его героя, картина А. Головина приобретает особый статус.

Список литературы

1. Н.Х. Неизвестный художник. Живопись и скульптура из собрания Русского музея / Альманах. Вып. 351. – СПб: Palace Editions, 2012. – 264 с.
2. Алексеева Т.В. Новое о Рокотове. / Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. // Под. Ред. Т.В. Алексеевой. – М.: Искусство, 1968. – 310 с.
3. Лапшина Н. Федор Степанович Рокотов. – М.: Искусство, 1959. – 246 с.
4. Загадки Рокотова / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://историк.рф/journal/загадки-рокотова> (дата обращения 21.07.2021)
5. Фадеев Андрей Михайлович / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Фадеев,_Андрей_Михайлович#cite_note-kaidash-3 (дата обращения 21.07.2021)
6. Витте С.Ю. Воспоминания. – СПб: Слово, 1923. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: HTTP://AZ.LIB.RU/W/WITTE_S_J/TEXT_0010.SHTML (дата обращения 12.06.2020)
7. Валькова О.А. Первая дама естественной истории // «Природа». – 2008. №3 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/430585 (дата обращения 27.07.2021)

*Школьная Ирина Арьевна,
руководитель отдела по
учету и хранению фондов
ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, г. Алматы*

**И.Е. РЕПИН. ПОРТРЕТ В.В. БИТНЕРА.
К ИСТОРИИ ШЕДЕВРА,
ЕГО ОЧЕВИДНЫЙ СМЫСЛ И ТАЙНЫЙ ПОДТЕКСТ**

*«...только с торжеством знания
наступит торжество добра, и жизнь
на нашей планете станет...счастливой»
В.В. Битнер*

Каждое произведение искусства – это результат творческой мысли его создателя, частичка его жизни, приоткрытый занавес его души. В контексте любого художественного творения содержатся свои увлекательные или трагичные истории, а порой даже тайные знаки и послания от авторов или героев их творений, которые могут быть «прочтены» нами при внимательном изучении. И, чтобы попытаться проникнуть в творческий замысел художника, нужно остановиться в экспозиционном зале музея, взглянуть в живописное полотно, скульптуру, графический лист, задать себе массу вопросов и попытаться найти ответы на них.

Шел 1974 год. Жизнь Казахской Государственной Художественной Галереи КазССР им. Т.Г. Шевченко шла своим чередом. Галерея постепенно готовилась к переезду в новое, уже достраиваемое здание. Этот год не был слишком богат на поступления в фонды – пара десятков произведений, переданных из ВПХК им. Е. Вучетича (г. Москва), сорок произведений из Дирекции выставок Украинской ССР (г. Киев), несколько приобретений через фондово-закупочную комиссию, с десятком даров. Для того времени, когда ежегодные пополнения в фонды порой исчислялись сотнями, – это ничтожно мало.

Но именно в 1974 году произошло событие, которое, можно сказать, подняло статус галереи на новую высоту. Галереей было приобретено произведение самого Ильи Ефимовича Репина! Да не просто эскиз или этюд к картине, а законченное полотно большого формата, в роскошной резной раме, с авторской подписью и датой создания. В собрании КГХГ им. Т.Г. Шевченко уже имелись три небольших живописных портрета И.Е. Репина. Это «Портрет В.Б. Фредерикса (1901. Х., м. 47х27,5), поступивший из Ленинградской закупочной комиссии в 1939 г., а также два портрета, которые под вопросом принадлежат кисти И.Е. Репина: «Мужской портрет» (1881. Х., м. 57,5х44), приобретенный в 1943 г. у кинорежиссера А.В. Ивановского, и «Портрет Х. Гельфман» (1881. Х., м. 53,5х42), приобретенный в 1961 г. у коллекционера А.Г. Шибанова.

Новым приобретением галереи стал портрет редактора-издателя журнала «Вестник знания» Вильгельма Вильгельмовича фон Битнера (1865-1921) – известного российского издателя конца XIX – начала XX вв., просветителя, популяризатора научных знаний.

Портрет был приобретен у дочери В.В. Битнера – Гали Вильгельмовны Ермаковой-Битнер (1916-1975) – известного литературоведа, филолога, сотрудника Пушкинского дома. Не последнюю, а, возможно, и главную роль в том, что Казахстан стал обладателем этого шедевра И.Е. Репина, сыграла дружба. Портрет закупался галереей через Государственный Эрмитаж, при содействии и рекомендации ведущего художника-реставратора Эрмитажа Алексея Вячеславовича Брянцева (1922-2003), который занимался реставрацией этого портрета перед его продажей и отправкой в Казахстан. Того самого А.В. Брянцева, который июльским днем 1985 г. был среди тех, кто спасал залитую кислотой картину Рембрандта «Даная» в первые часы после

случившейся с ней катастрофы и далее, многие годы занимался ее реставрацией. Брянцев был однокурсником и другом ведущего специалиста казахстанской галереи – Елены Борисовны Вандровской (1922-2002). Надо отметить, что Брянцев в свое время оказал неоценимую помощь для галереи в плане реставрации произведений. Алексей Вячеславович приезжал в Алма-Ату, проводил занятия и мастер классы для казахстанских реставраторов, много живописных произведений из фондов галереи, нуждающихся в сложной реставрации, отвозились в Ленинград, и буквально «возвращались к жизни» им и другими реставраторами Эрмитажа. Именно Брянцев убедил Ермакову-Битнер продать портрет ее отца казахстанской галерее.

Переговоры о закупке портрета шли достаточно долго – они продолжались в течение года, вопросы о пересылке портрета продумывались самым тщательным образом – ведь груз-то бесценный и уникальный! Сразу же после приобретения, портрет В.В. Битнера был размещен в экспозиции галереи, где находится и по сей день.

Великий русский художник Илья Ефимович Репин прожил долгую и насыщенную творчеством жизнь. Художник разностороннего дарования, неутомимый труженик, обладавший редчайшей работоспособностью, он оставил огромное художественное наследие в разных жанрах, видах и техниках. Репинское наследие практически неисчерпаемо. Подсчитано, что у Репина более 500 картин, более 2000 живописных портретов, а графическое наследие мастера просто не поддается счету.

Как говорил известный историк искусства И.Э. Грабарь: «Репин такой гигант, что о нем можно писать бесконечно, не боясь повторения и твердо зная, что каждое новое изучение его может открыть новую сторону, до сих пор ускользавшую от нас...» [1].

Исключительно важное место в творчестве И.Е. Репина всегда занимал портрет, он один из величайших в мировом искусстве мастеров портретной живописи. Репин создал такую огромную портретную галерею своих современников, что едва ли можно сравнить с ним кого-либо из крупнейших художников мира. Репинская портретная галерея замечательна не только и не столько отображением определенных исторических лиц, но, и это самое главное, – является отражением жизни его времени. Он обращался в своем творчестве к передовым деятелям русской культуры, изображал, по словам самого художника, «лиц, дорогих нации, ее лучших сынов, принесших положительную пользу своей бескорыстной деятельностью на пользу и процветание родной земли, вверивших в ее лучшее будущее и борющихся за эту идею» [2]. Многие «истории», связанные с репинскими портретами, известны, стали «хрестоматийными», многие предостоят еще изучить и описать.

Сегодня специалисты традиционно делят творчество Репина на два этапа. Первый этап – это т.н. «классический Репин». Он начинается с его больших, известных всем работ и заканчивается произведением «Торжественное заседание Государственного Совета» (1903).

С начала 1900-х гг. и до конца жизни постоянным местом проживания Репина становится имение «Пенаты» в дачной местности Куоккала, принадлежавшее его второй жене, писательнице Наталье Борисовне Нордман-Северовой (1863-1914). Ныне – это поселок Репино в Сестрорецком районе г. Санкт-Петербурга. И здесь для Репина начинается второй этап его творчества, который традиционно называют «пенатским».

Часто творчество этого периода называли периодом увядания, характеризовали творчество Репина как художника, утратившего творческий темперамент, жизненную энергию. Это, конечно, было связано еще и с тем, что у Репина, после работы над «Запорожцами», начались проблемы с правой рукой, которая начала «сохнуть» от постоянной работы кистью. Он научился писать левой рукой, потому, что жить без процесса творчества он не мог. Соответственно, несколько меняется и художественная манера художника. Она становится более энергичной, темпераментной, более «импрессионистичной». Но назвать этот этап творчества Репина «увяданием» тоже неправильно. В это время им было создано большое количество произведений, главным образом, – прекрасных портретов, ярких по психологическому решению и живописному мастерству. Таковы портреты Л.Н.

Андреева (1904), Л.Н. Толстого (1909), К.И. Чуковского (1910), П.А. Столыпина (1910), В.М. Бехтерева (1913), Н.Д. Ермакова (1914), П.В. Самойлова (1915) и многих, многих других.

К этой «поздней» галерее репинских портретов относится и портрет Вильгельма Вильгельмовича фон Битнера. Известный российский историк искусства, исследователь творчества Репина Игорь Эммануилович Грабарь (1871-1960) назвал портрет В.В. Битнера «одним из лучших поздних портретов Репина» [3]. Он был написан художником в 1912 г., в канун 10-летнего юбилея журнала «Вестник знания», редактором-издателем которого был Битнер. Идея создания портрета исходила от петербургского общества «Вестника знания». В воспоминаниях вдовы Битнера – Аполлинии Арсеньевны Битнер (1891-?) – мы читаем следующее: «Когда было решено отпраздновать десятилетие журнала, был организован юбилейный комитет, который 11 апреля 1912 года направил к И.Е. Репину, в «Пенаты», специальную делегацию с просьбой написать портрет редактора-издателя журнала «Вестник знания» В.В. Битнера в ознаменование десятилетия журнала. Илья Ефимович, чуткий и отзывчивый ко всему прогрессивному, согласился» [4]. А 27 декабря 1912 г. в Петербурге состоялся торжественный вечер, посвященный юбилею журнала, на котором впервые перед глазами зрителей предстал этот портрет.

Портрет Битнера был написан Репиным в короткий срок. «Во время работы над портретом и в перерывах между сеансами Битнер много рассказывал Репину о своем журнале, о его подписчиках, которые зачастую за то, что они имели смелость выписывать «Вестник знания», попадали в список «неблагонадежных» – вспоминает вдова издателя А.А. Битнер [5].

В 1913 г. портрет В.В. Битнера экспонировался на 41-й Передвижной выставке Товарищества передвижных художественных выставок в Петербурге, проходившей в Обществе поощрения художеств. Небольшой эскиз портрета хранится в Вятском художественном музее им. В.М. и А.М. Васнецовых (РФ, г. Киров). Эскиз написан в импрессионистической манере на маленьком холсте (14x23 см), трактован очень смело, энергично, легкими и, в то же время, темпераментными мазками. Он красив по живописи – богатые оттенки красок, переливаясь, создают эффект свечения и мерцания [6].

Репин, помимо живописных работ оставил и огромное графическое наследие – рисунки, наброски к сюжетным картинам и портретам. Должны были сохраниться и карандашные наброски Репина к портрету Битнера. Художник Игорь Михайлович Карпинский (1901-1985), который присутствовал в Хельсинки при описи произведений Репина, оставшихся после смерти его дочери – Веры Ильиничны Репиной в 1948 г., свидетельствовал следующее: «После ее смерти (В.И. Репиной) осталось более девятисот рисунков и тридцать пять альбомов. Сколько же их было всего?! ... Оказалось, что существуют рисунки к очень многим известным картинам Репина, начиная со времен Академии. ... Имелись и эскизы-рисунки к портретам, **например, издателя Битнера**» [7]. Судьба этого наброска к портрету неизвестна. По некоторым неподтвержденным сведениям он хранится в Государственной Третьяковской Галерее.

Есть свидетельство того, что портрет Битнера, возможно, первоначально задумывался как групповой портрет редактора и сотрудников издательства «Вестник знания». В книге Е.В. Кириллиной «Репин в Пенатах» даже помещена фотография, где «они были сфотографированы группой, примерно в тех же позах и положениях, какие предполагались на портрете» [8]. Но, в силу каких-то обстоятельств, первоначальный замысел был изменен, и, в итоге, был написан одиночный портрет.

Итак, перед нами достаточно большое полотно размером 112x144 см, выполненное на холсте масляными красками. Репин изобразил Битнера в его рабочем кабинете, сидящим за письменным столом. Легко и свободно он откинулся в кресле, обе руки его лежат на столе, взгляд устремлен на невидимого собеседника. В левой руке у него нож для разрезания бумаги, правой держит за кончик лежащую перед ним страницу журнала.

На столе множество книг – и новых, и старых в тяжелых переплетах. Они лежат стопками, в беспорядке, неизбежном во время работы. Предметы, окружающие В.В. Битнера, говорят о многообразии его интересов, большом кругозоре. В правом углу

мы видим глобус, макет человеческого скелета, скульптуру, изображающую двух сов. На первом плане стоит большая кружка с пестрой, желтовато-серебристой, поливой. Обстановку стола «венчают» два золоченых подсвечника в виде фигур сфинксов, стоящих по левую и правую стороны от модели.

Фигура редактора сдвинута от центра и практически полностью находится в левой части холста. Две вертикали свеч как бы обрамляют фигуру издателя, делая ее смысловым центром картины. Именно свечи помогают нам при первом же взгляде на портрет обратить свое внимание на Битнера, а только потом на многочисленные атрибуты, окружающие его. Репин пишет как бы картину в картине. Он словно помещает изображенного в искусственную раму, обрамленную с двух сторон свечами, а снизу – широкой светлой полосой бумаги. Но есть в картине и еще один «персонаж», который в первую очередь притягивает внимание зрителя. Это большой сосуд в виде кружки с крышкой, расположенный на первом плане. Именно она и является композиционным центром полотна.

Мягкий рассеянный свет освещает портретируемого и все окружающие его предметы, контрастно выделяющиеся на темно-багровом фоне, который красиво подчеркивает все многообразие и силу богатого колористического решения портрета.

Рельефно выделяется на темном багровом фоне и голова Битнера, вылепленная мелкими, «живыми», переходящими один в другой, мазками. Объемность и необычайная жизненность лица создается при помощи тонких градаций охристорозовых тонов. Едва уловимая игра света и тени на лице Битнера достигается мягкими переходами близких по цвету теплых красок.

Портрет написан темпераментно, динамично. Мазок широкий, размашистый и, в то же время, безупречно точный, уверенный и энергичный.

Когда смотришь на этот портрет, написанный фактически в натуральную величину, трудно отделаться от ощущения, что перед тобой сидит не живой человек, а лишь его изображение. К нему как нельзя лучше подходят слова, сказанные И.Э. Грабарем: «Совсем просто, без фокусов и без намерения щеголять мазком, темпераментом и сочностью живописи, Репин решил задачу передачи живого человека так, как он его почувствовал. Это свое восприятие он сумел передать зрителю в таком виде, что последний не думает ни о живописи, ни о рисунке, ни даже о мастерской передаче, а просто радуется и наслаждается видом живого человека, с которым, кажется, вот-вот можно вступить в беседу» [9].

Писатель, поэт и публицист Корней Иванович Чуковский (1882-1969), которого связывала с Репиным долгая и прочная дружба, вспоминал: «Это не был бесстрастный копировальщик природы, он писал ее восторженно, благодарно и нежно, и я тысячи раз подмечал у него на лице счастливое выражение влюбленности, с которым он вглядывался в то, что писал. И замечательно: он сам говорил мне, что чаще всего, когда он пишет чей-нибудь портрет, он на короткое время влюбляется в того человека, испытывает удесятенное чувство благожелательности к нему, какой-то особенной, почтительной нежности. И я думаю, это происходило от той страстной любви, с которой он как мастер-живописец относился ко всем объектам своего мастерства... Так было у него с академиком Бехтеревым, с Вл. Короленко, с **В. Битнером**, с Городецким, с артисткой Яворской, с Шаляпиным, со всеми, кого писал он при мне» [10].

Этот портрет – уникальный в творчестве Репина по композиции. Если бросить взгляд на богатую галерею его портретных образов, мы практически не найдем портретов в обстановке со столь подробным перечислением предметов, окружающих модель, как в портрете Битнера. Чаще всего Репин предпочитал изображать своих героев на нейтральном фоне, акцентируя внимание на многогранной и сложной психологической характеристике образов, лишь изредка добавляя в композицию портрета какие-либо предметы или детали обстановки, которые могли бы более ярко охарактеризовать личность портретируемого. Среди этого круга можно назвать портреты И.Е. Забелина (1877), П.М. Третьякова (1883), Д.И. Менделеева (1885), И.Е. Адагурова (1884-85), М.И. Глинки (1887), И.М. Сеченова (1889), Ц.А. Кюи (1890), Д.Н. Кардовского (1896-97), портрет Л.Н. Толстого с женой (1907), портрет Б.А. Каминки (1908). В них немногочисленные предметы служат лишь дополнением

к образам.

Можно смело сказать, что портрет Битнера, пожалуй, единственный в творчестве Репина портрет с подробной разработкой обстановки и почти «литературным» описанием предметов, в окружении которых находится модель. Когда смотришь на портрет, невольно возникает ощущение, что многочисленные предметы и атрибуты здесь не случайны. Более того, они играют не менее важную роль, чем сам портретируемый. Чего стоит одна кружка, в первую очередь притягивающая взгляд зрителя и прикрывающая собой фигуру издателя, словно претендуя на роль «главного героя»!

И это обстоятельство было, скорее всего, было продиктовано желанием самого портретируемого окружить себя вещами, вероятно, так много значащими для него. Это предположение подтверждается воспоминаниями А.А. Битнер, где мы читаем следующее: «В.В. Битнер периодически приезжал, в свою очередь, в Петербург к Битнеру, чтобы изучить все аксессуары, находившиеся на его письменном столе. Подсвечники, белые фарфоровые совушки, глобус, изображенные на портрете, — все это было на столе моего мужа» [11].

Чем же привлек к себе Репина издатель журнала, чем стал близок ему? Что заставило Репина отойти от своих привычных композиционных приемов, художественных принципов и насытить картину таким «набором» разнообразных и, на первый взгляд, странных, «несовместимых» друг с другом предметов? Битнер, в свою очередь, конечно, понимал, что у него появился редкий шанс оставить для потомков свой портрет, написанный кистью великого художника. Он знал, что это будет шедевр, который переживет столетия. Поэтому, воспользовавшись этим обстоятельством, он, возможно, оставил для грядущих поколений некий зашифрованный код, некое тайное послание, приоткрыть завесу которого мы и попытаемся.

Выводы, которые мы получим из этого небольшого исследования, нельзя считать неоспоримыми фактами. Это лишь попытка автора увидеть за очевидным миром художественного творения неочевидное, это попытка глубже понять духовную составляющую двух современников, двух больших личностей, каковыми являются великий русский художник Илья Ефимович Репин и выдающийся просветитель своего времени Вильгельм Вильгельмович фон Битнер.

Имя Битнера, популяризатора научных знаний и издателя, в свое время было хорошо известно в России. Тем не менее, нашим современникам его имя практически ничего не говорит, а его работы и научные труды неизвестны.

Итак, что известно из достаточно скудных, доступных нам источников о Битнере?

Вильгельм Вильгельмович фон Битнер (1865–1921) родился в г. Ковно (Литва). Учился в Псковской военной гимназии. После обучения служил в артиллерии в г. Бобруйске. Во время службы он увлекся естественными науками, самостоятельно изучал химию, биологию, медицину и метеорологию. В этот же период Битнер «все свободное время посвящал каким-то опытам, исследованиям, возился с больными крестьянами, ночи просиживал за книгами по химии, биологии, медицине, антропологии, метеорологии. Этот скромный артиллерийский офицер за заслуги по исследованию климата России был утвержден Академией наук корреспондентом Николаевской Главной физической обсерватории» [12].

В начале 1890-х гг. Битнер переезжает в Санкт-Петербург и становится постоянным сотрудником журнала «Природа и люди». В 1890-х гг. Битнер сотрудничает в журнале «Научное обозрение», а в 1900 г. он становится фактическим редактором этого журнала. Журналы выпускались Петром Петровичем Сойкиным (1862–1938) – издателем естественнонаучной и научно-популярной литературы. После ухода с воинской службы он стал готовиться к выпуску своего научно-популярного журнала.

14 января 1902 г. штабс-капитан запаса артиллерии Битнер обратился в Главное управление по делам печати с прошением об издании в Санкт-Петербурге периодического органа «Народный университет». После рассмотрения ходатайства, Битнер получил ответ о необходимости изменить предполагаемое заглавие и

некоторые пункты программы. Аргумент министра внутренних дел Д. С. Сипягина был следующим: «У нас нет школ, а тут, извольте ли видеть, «Народный университет» [13]. В повторном прошении от 28 марта проектируемый «ежемесячный научно-литературный журнал для самообразования» был переименован в «Вестник знания». Главное управление по делам печати, «принимая во внимание народный характер проектируемого издания», позволило В.В. Битнеру выпускать журнал, который 22 мая 1902 г. был утвержден по реестру. Однако, спустя неделю, канцелярия этого ведомства сообщила просителю, что ему отказано в праве выпускать «Вестник знания».

Причина была в том, что произошла смена министров внутренних дел, и пришедший на смену Д.С. Сипягину новый министр В.К. Плеве, не поддержал решение предшественника, усмотрев в биографии Битнера неблагонадежный поступок. В марте 1901 г. штабс-капитан запаса артиллерии «был замечен в действия казаков, очищавших паперть от занимавших ее буйствующих студентов и курсисток, и заставил казаков остановиться, ... после же появления полиции он препятствовал арестам митингующих. На допросе он признал незаконность своих действий и оправдывался тем, что «руководился лишь одним стремлением содействовать прекращению возникших беспорядков» [14]. Отказ министра Плеве был аргументирован следующим образом: «Человек, который знал, что его могут за это расстрелять, все-таки пошел: это – или фанатик, или неуравновешенный, а таким людям давать печатный орган опасно» [15].

Понимая причину отказа, 29 мая 1902 г. Битнер вновь обратился в Главное управление по делам печати. «Зная за собою один лишь известный, впрочем, ... совершенно случайный проступок, который идет в разрез со всею моею предшествовавшей и последующею службою и литературною деятельностью и вызванный простым порывом чувств сострадания, я опасаясь, что г. министр внутренних дел, не зная меня лично, придал этому проступку слишком большое значение, – писал он. – Неужели же последствия его должны преследовать меня всю жизнь и быть, в конце концов, еще причиною моего материального разорения?!» [16].

В конце концов, было поставлено условие: Битнер должен был предоставить удостоверение от бывшего артиллерийского начальства в своей благонадежности. Удостоверение о том, что за Битнером «ничего не замечалось», удовлетворило министра, и 16 августа 1902 г. министр внутренних дел В. К. Плеве разрешил издавать «Вестник Знания». Программа предусматривала статьи по вопросам науки, техники, искусства, русской и всеобщей истории, географии, антропологии, этнографии, психологии, а также литературную критику и путевые очерки. «В первом номере было заявлено, что редакция ставит своей целью «распространять знания как главный залог прогресса и благосостояния народа» [17].

Первый номер журнала «Вестник знания» вышел 14 февраля 1903 г. Девиз журнала – «Учиться и учить других». Его миссия – «пробуждать в читателях духовную самостоятельность и сознание единства интересов высшего порядка», «братское объединение рядов демократии для лучшего будущего» [18].

Журнал первоначально имел девятьсот подписчиков, к концу первого года их число увеличилось до трех тысяч, а к 1910 году количество читателей достигло порядка ста тысяч человек. Издатель-редактор Битнер выступал и в качестве автора статей, он также вел обширную переписку с читателями. В журнале помещались популярные статьи на научные темы, научная хроника, был обширный отдел библиографии. «Вестник знания» сейчас можно назвать целым просветительским проектом. Помимо журнала в издательстве печатались многочисленные приложения к нему, как периодические («Библиотека систематического знания», «Народный Университет», «Неделя “Вестника Знания”» и др.), так и книжные серии («Общедоступный Университет», «Энциклопедическая библиотека для самообразования», «Читальня “Вестника Знания”» и др.). Авторами журнала и приложений выступали высокообразованные специалисты – писатели, ученые, педагоги. Постоянными авторами были также преподаватели «Высшей русской школы общественных наук» в Париже. В «Вестнике знания» принимали активное участие И.И. Мечников, И.П.

Павлов, Л.Н. Толстой, Н.А. Морозов, В.М. Бехтерев и многие другие прогрессивные деятели русской науки и культуры.

Интересен тот факт, что с 1908 года в качестве приложения к «Вестнику знания» начал выходить журнал «Espero» («Надежда») на международном языке эсперанто. Битнер впервые высказал идею об учреждении периодического издания на международном языке в России, которое служило бы тем же идеалам, что и «Вестник знания». Он настойчиво проводил мысль, что эсперанто не просто язык, а орудие «объединения человечества», содействующее его культурному прогрессу, развитию науки, литературы, торговых и политических отношений. По его мысли, задачами эсперанто объявлялись «пропаганда идей мира, культурного единения народов и поднятия духовного уровня каждой нации до такой высоты, когда сами собой уничтожатся царствующие между ними враждебные отношения на почве взаимного соперничества» [19].

Под редакцией Битнера в 1907–1911 гг. вышел фундаментальный труд «Настольная иллюстрированная энциклопедия». Он автор двухтомника «На рубеже столетий: обзор главнейших научных и культурных приобретений XIX века» (1901–1903), книг «Первые обитатели Москвы: рассказ из времен седой старины» (1894), «Чудеса гипнотизма» (1894), «Фридрих Ницше и его произведения» (1904), «В область таинственного: научные экскурсии в тайники человеческой природы» (1907) и многих других, а также многочисленных брошюр, статей, лекций для журнала и приложений к нему.

Битнер оставался бессменным редактором «Вестника знания» до 1918 г., когда журнал прекратил свое существование в силу политических обстоятельств. Именно в этот год были закрыты практически все основные общественно-политические издания дореволюционной самодержавной России. Это был драматичный период для Битнера и в моральном, и в физическом отношении. Закрытие издательства стало тяжелейшим ударом, от которого он уже не смог оправиться. Ко всем прочим невзгодам добавились голод и разруха, царившие в стране. О том, насколько трудно приходилось Битнеру в последние годы, можно узнать из воспоминаний литератора и критика Ивана Игнатьевича Халтурина, точнее, из его переписки с Битнером.

В 1918–1919 гг. И.И. Халтурин, работая в Яранской библиотеке, получал от Битнера «многие сотни книг» для пополнения библиотечного фонда. В обмен на книги Халтурин, в счет оплаты, отправлял Битнеру посылки с нехитрым набором продуктов, чему Битнер был несказанно рад и благодарен. Вот, что он писал Халтуруину: «Благодаря Вам ... мы можем быть спокойны, что мы здесь не умрем с голоду. Ведь изголодались мы страшно, и каждый из нас съел бы с голодухи целого быка ..., а здесь мы имеем одну лишь гнилую картошку и капусту, и то по невероятной дорогом цене» [20]. И далее: «Я уже начинаю мечтать о тех временах, когда минует теперешняя гроза, когда можно будет заняться спокойною культурною работою, и тогда понадобятся вокруг меня десятки хороших энергичных молодых работников, которые захотят разделить со мною труд широкой просветительской деятельности ..., найти для себя заместителей в тот момент, когда из моих ослабевших рук выскользнет слишком тяжелый для них молот» [21].

Но этому не суждено было случиться. Умер Вильгельм Вильгельмович Битнер в Петрограде ровно 100 лет назад, 24 марта 1921 г., в возрасте 56 лет, и был похоронен на литераторских мостках Волковского кладбища.

Кстати, в переписке с Халтуриным упоминается и тот факт, что, помимо книг издательства «Вестник знания», Битнер отправлял ему и «несколько своих портретов». Речь шла, по-видимому, о его фотографиях, об открытках, напечатанных с портрета кисти Репина и, вероятно, об эскизе к портрету, который ныне хранится в Вятском музее. Иначе как бы он оказался там? Известно, что Халтурин в 1920 г. переехал из Яранска в Вятку, где впоследствии, вероятно, и подарил эскиз портрета Вятскому художественному музею.

После смерти Битнера, дело его не было забыто, а популярность журнала настолько пережила время, что в 1925 г. вновь начинается выпуск «Вестника знания», ответственным редактором которого становится академик В.М. Бехтерев (1857–1927) – известный русский психиатр, физиолог, психолог. А издателем, по иронии судьбы, выступает первый «наставник» В. В. Битнера – Петр Петрович Сойкин... Журнал

издавался до 1941 г., вплоть до начала Великой Отечественной войны.

Несомненно, безусловный успех и огромное количество подписчиков «Вестника знания» являлось следствием не только прекрасно отлаженной и организованной работы издательства, но и было обусловлено, прежде всего, личностью самого редактора: его талантом, незаурядным умом, энциклопедическими знаниями, невероятной работоспособностью, природным даром располагать и притягивать к себе людей – как простых читателей, так и выдающихся личностей. Битнер свято верил в «спасительность самообразовательного чтения», в то, что путь к идеалу счастья «указывается знанием» и «только с торжеством знания наступит торжество добра, и жизнь на нашей планете станет... счастливой» [22].

Однако были у журнала в среде российской интеллигенции не только поклонники, но и немало критиков. Так, в статье 1911 г. «Мы и они», К.И. Чуковский, в свое время сам прошедший через «битнеровские университеты», анализируя деятельность издания «Вестник знания», назвал Битнера ни больше, ни меньше, как «**темным просветителем**» [23]. Истинное знание, способное утолить духовный голод, по его мнению, отличается от бессмысленного накопления сведений из самых разных отраслей науки. В этом с Чуковским был солидарен и писатель Алексей Максимович Горький (1868-1936), который в письме Г.В. Плеханову писал следующее: «На мой взгляд, журнал представляет собою крошку для духовно голодных, ...и мне кажется, что редакция его очень небрежна, не весьма грамотна и лозунг ее: «вали все в кучу, читальщик разберется» [24].

Чуковский в своей статье также обвинил издателя в том, что тот пытался сплотить своих читателей в некое подобие секты, публикуя их письма, проводя читательские съезды, и даже организовывал сбор средств на приобретение дома для коллективных встреч. «Чуть не в каждом городе, в каждом местечке есть общеста и кружки «Вестника Знания» — в Риге, в Баку, в Саратове, в Николаеве и даже где-то в селе Тезино, на фабрике Кокорева», — пишет он [25]. Более того, Битнер учредил значок «Вестника знания», с помощью которого его подписчики могли бы узнавать друг друга в толпе. «И никто еще не носил с такой гордостью ни „Георгия“, ни „Анну с мечами“, — пишет Чуковский, — как эти простодушные люди носят свой эмалевый знак, орден Почетного Легиона. ... И как самозабвенно, как трепетно любят его самого эти люди: жизнь готовы положить за него» [26].

«Кто же он такой, этот Битнер, и откуда его моральное над ними могущество? — вопрошает Чуковский. «Вдохновитель, учитель, спаситель — называют они его». И тут же не без иронии дает ответ на свой вопрос: «Битнер человек гениальный, и если бы его сегодня сделать министром народного просвещения, завтра же во всей России не было бы ни одного неграмотного» [27]. И далее: «Гениальность Битнера в том, что он едва ли не первый открыл и заметил в России эти несметные толпы «полунущих полунежд», ...мимо которых мы прошли, как слепые; он первый их понял, с ними первый слился и вот идет с ними в ногу и тешит их тысячью иллюзий, миражей, фальшфейеров, которые так нужны этим сердцам» [28]. И, наконец, в заключение статьи, Чуковский пишет, уже без иронии: «...Перед нами великолепный и очень самобытный проповедник, апостол просвещения, «сеятель знания», — пускай и не слишком ученый, но влюбленный, любящий в науку, — множеством приманок и миражей влекущий и привораживающий лучших в России людей к науке, к культуре, к труду ... Он и сам в этом розовом тумане, в котором пребывают они. Он меньше всего симулянт. Он зажигает, потому что горит» [29].

Так «кто же он такой, этот Битнер?» — вслед за Чуковским спросим и мы. Что же может скрываться за двусмысленным выражением «темный просветитель», которым он его наградил? Откуда такое желание и стремление создать вокруг своего журнала целое сообщество сподвижников, внушив им уверенность в том, что они не просто читают журнал и приложения к нему, а, получая знания и идейно объединяясь, «священнодействуют», посвящая свою жизнь ни больше, ни меньше, как «служению человечеству»?

Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, возьмем на себя смелость предположить, что Битнер и сам мог состоять в некоем тайном обществе. И, чтобы подвести доказательную базу под это утверждение, вновь обратимся к портрету кисти Репина. Точнее говоря, к его атрибутам, каждый из которых, несомненно, не-

сет в себе определенную символическую нагрузку.

Итак, свечи, кружка, книги, совы, скелет, глобус... На первый взгляд – ничего примечательного и удивительного в таком наборе нет. Все эти предметы, стоящие на столе, могут свидетельствовать о богатстве знаний, разносторонности интересов человека, который сидит перед нами. Каждый предмет может быть и яркой аллегорией, атрибутом определенной области науки, так разнообразно и многопланово представленных в журнале. География, анатомия, биология, литература, история, искусство... Но так ли все просто, как кажется на первый взгляд? Почему их владельцу важно было поместить себя между двумя высокими свечами в подсвечниках в виде золоченых сфинксов и поставить перед собой большую кружку, которая визуальнo по высоте почти такая же, как и полуфигура самого издателя? Из воспоминаний вдовы Битнера мы знаем, что все эти предметы стояли на столе ее мужа. Именно в таком порядке Репин и запечатлел их. На наш взгляд, эти атрибуты, имеют не просто научное, но и эзотерическое толкование.

Как известно, символика характерна для всех мировых культур и религий, официальных и секретных сообществ. Но, пожалуй, ни в одной религиозной, политической или какой-либо другой системе символы не играли такой колоссальной роли, как в братстве «вольных каменщиков» – масонстве. Конечно, то о чем мы сегодня будем говорить в связи с этим тайным обществом, будет очень большим упрощением. Но именно для этого братства характерно активное, но ненавязчивое демонстрирование своей символики в самых привычных вещах – архитектуре, орнаменте, гербах, флагах, личных вещах, предметах одежды, аксессуарах, жестах, словах и пр. Отсюда – такое большое число разнообразных предметов, которым масоны придают символическое значение и которые получают свою, масонскую, трактовку. Хотя, конечно, многое в этой системе логически и исторически связано с классической символикой древних мировых религий, таинств и верований. Но именно с позиций масонской трактовки символов мы и будем рассматривать стоящие на столе атрибуты.

Итак, начнем с одних из самых примечательных предметов, стоящих на столе, а – свечей в золоченых подсвечниках. Если обратится к символике ритуального масонского храма, то там, посреди зала, всегда стоят два прямых столба, роль которых очень часто выполняют два высоких подсвечника на одну свечу каждый. Эта традиция восходит к древнему храму царя Соломона в Иерусалиме, построенному, по легенде, Великим Мастером Хирамом. Эти колонны имели, по-видимому, культовое значение, так как стояли отдельно от здания храма и не соприкасались с ним. Они стояли у входа в портик храма и именовались Боаз (первичный Хаос, разрушение, ведущее к обновлению) и Яхин (созидание, гармония, упорядоченность), являясь символом космической полярности, равновесия в мире. Пространство между колоннами-свечами символизирует вечность, в которой человеческая индивидуальность «умирает». Это символические врата в новый мир, выход к свету для ритуала посвящения в ложу. Зажженные свечи сами по себе часто используются в масонских ритуальных «работах», символизируя свет, ясность, истину. И стоящие на столе Битнера свечи, помимо своего непосредственного предназначения, играют, несомненно, ритуальную роль.

Свечи стоят в золоченых подсвечниках в виде фигур сфинксов. Чашечки, стоящие на головах сфинксов имеют вид цветков распустившегося лотоса. Сам сфинкс не относится к традиционным ремесленным символам масонов, однако очень распространен и находится в тесной связи с ними. Его изображения присутствуют на орденских грамотах, печатях, эмблемах, книгах, предметах, сфинкс является непременным атрибутом масонской архитектуры. И сфинксы, как правило, всегда должны быть представлены парно, так как все в этом мире имеет дуальную природу. Как писал командор одной из американских масонских лож Альберт Пайк (1809-1891) «Вселенная – это загадка, символом которой является Сфинкс» [30]. Сфинкс, задающий путникам свой извечный вопрос, стал для масонов аллегорией самопознания и духовного самосовершенствования, а также символом тайны, молчания, посвящения в тайные знания. «Масонство – истинный сфинкс, погребенный до головы в песках, сгрудившихся вокруг него веками» [31].

В правой части картины мы видим изображение двух сов, сидящих на

постаменте тесно друг к другу. Вероятно, это скульптура, выполненная из какого-то белого материала, возможно, мрамора или другого камня. Сова у многих народов и во многих верованиях традиционно считается символом мудрости и знания, в иных случаях – оккультных сил. Изображение совы на стопке книг означает книжную эрудицию. Сова – неизменная спутница волшебников, знахарей и колдунов. Сова является символом Богемской роцци в Калифорнии – летней резиденции одного из самых влиятельных тайных клубов, основанных в 1872 г. Двенадцатиметровая сова стоит на берегу озера и является местом ритуального поклонения для членов общества.

Скульптура с изображением сов ярко освещена. А далее, во мраке, у правого края холста расположился макет человеческого скелета, который, опустив голову, словно смотрит пустыми глазницами на большие стопки журналов и книг, лежащих перед ним. Изображение скелета всегда ассоциируется с брэнностью человеческого существования, и, вообще, с тленностью всего земного. Но, в то же время, и с зарождением нового – за смертью старого всегда следует рождение нового на более высоком эволюционном уровне. Здесь невольно возникают ассоциации со знаменитым портретом «Послы» кисти великого немецкого художника эпохи Возрождения Ганса Гольбейна Старшего (1465-1524), перед творчеством которого преклонялся Репин. Парный портрет Гольбейна также наполнен множеством символических атрибутов-«ребусов», где невероятно искаженный, «дискообразный» человеческий череп, видимый лишь с боковой точки зрения, является главной загадкой этого удивительного полотна, говорящей о брэнности всего сущего. В некоторых масонских ложах, во время ритуала приема в братство вольных каменщиков, кандидата оставляли одного в т.н. темной «комнате размышлений», где в одном углу среди прочих атрибутов, напоминающих о смерти, стоял скелет с надписью: «Ты сам такой будешь»...

За макетом скелета видна большая голубая полусфера глобуса в металлическом остове. Глобус – в физическом понимании – модель Земли, в эзотерическом смысле сфера – символ Вселенной, совершенства, целостности, жизни, и, наконец, бесконечности и вечности. Макеты земной и небесной сфер венчают две колонны Боаз и Яхин в ритуальных масонских храмах.

Книги, стопками лежащие на столе, уже сами по себе являются источником и символом знаний, мудрости и просвещения.

К слову сказать, изображения сфинкса, совы, глобуса, человеческого скелета, а также других масонских символов (например, молота, наковальни, мечей, якоря, ветки акации, дуба и пр.) часто встречаются на обложках книг и журналов, выпускавшихся издательством «Вестник знания».

И, наконец, самый примечательный предмет на столе – большой сосуд в виде кружки. Вероятно, он был очень важен и дорог для его владельца, раз издатель решил поместить его в центр, на первый план. На что же он, Битнер, намекает нам?

В первую очередь, здесь возникают ассоциации и с легендарной чашей Святого Грааля, и с чашей испытаний судьбы, содержимое которой человек должен «испить до дна», и с аллегорией сосуда, как символа человека с богатым внутренним миром, наполненным духовностью и знаниями. В ритуалах же масонства кружка имела несколько назначений. Она могла быть т.н. «Кружкой Вдовы», в которую собирались пожертвования Братьям и Сестрам, нуждающимся в помощи, она была и «Священной Чашей» с напитком – одним из атрибутов ритуала Посвящения в духовные масонские степени – т.н. «градусы». И, если мы посмотрим на масонский табель третьего, высшего, градуса, то здесь, среди прочих многочисленных атрибутов, обнаружим золоченую чашу с крышкой. Не является ли этот сосуд, стоящий на столе Битнера, свидетельством принадлежности нашего издателя к Мастерам высшего градуса? Возможно, да, возможно, нет...

Теперь обратимся к самому портретируемому. Битнер сидит, слегка откинувшись, руки разведены в стороны и лежат на столе. В целом ее можно вписать в треугольник, в котором голова Битнера будет вершиной, а линия, проходящая от одной руки к другой, – его основанием. Треугольник же является одним из главных масонских символов – «Священная Дельта», в основе которой лежит триада с ее многогранной философской и религиозной символикой.

В кисти левой руки Битнер держит нож для разрезания бумаги. Это аллегорический «резец» – орудие Мастера, в масонстве символизирующее преимущество образования и самосовершенствования над темнотой и невежеством. Человек сам «творит» себя, «обрезая» все лишнее, и мешающее ему духовно расти.

Если мы посмотрим на кисти рук Битнера, то несложно заметить, что пальцы правой и левой рук сложены в одинаковом жесте, в котором соединены в круг большой и указательные пальцы. Это сакральная ведическая гьяна-мудра, мудра «ом» (т.н. мудра знания), один из символических жестов, по которому члены ложи могут опознавать друг друга.

И, наконец, обратим внимание на золотую цепь, украшающую черный жилет издателя. Помимо своей декоративной роли, она также символична – ее крепко сплетенные звенья являются аллегорией т.н. «кафинского узла» – масонского символа, означающего единение, дружбу и братство масонов всего мира.

Автор не берет на себя смелость утверждать, что мы разгадали тайны портрета. Мы лишь прикоснулись к ним, приоткрыли завесу, скрывающую от нас возможный смысл полотна, позволили себе смелость немного глубже заглянуть во внутренний мир изображенного Репиным героя. И наше толкование символов, несомненно, является очень поверхностным. Как писал вышеупомянутый А. Пайк, «их истинное объяснение сохраняется для адептов, князей масонства. Вся совокупность царственного и священного знания ... была скрыта так заботливо столетия тому назад, что ныне почти невозможно отгадать некоторые из загадок...» [32].

Как известно, масонские ложи, на протяжении всей российской истории, начиная с 18 века, то разрешались, то на долгое время запрещались высочайшими царскими указами. После запрета масонских лож в 1822 г. рескриптом Александра I, они продолжали существовать, но, что называется «ушли в подполье». Мог ли Битнер состоять в одной из масонских лож? Теоретически и исторически мог, причем вполне легально. Дело в том, что ложи вновь официально начинают открываться в 1905 г. в Санкт-Петербурге и Москве благодаря Высочайшему манифесту Николая II. Однако действуют они под жестким надзором государства и вынуждены, в большинстве своем, вести конспиративный образ жизни. Немногочисленные по количеству и числу участников, ложи просуществовали недолго – до октябрьской революции 1917 г., затем вновь были запрещены, уже большевиками.

Существует еще один довод, который говорит в пользу нашей теории, – это активная просветительская деятельность Битнера. Как известно, в основе классического масонства, помимо философии, эзотерики, духовно-нравственных, моральных принципов, лежит культ труда на благо общества: члены масонских лож должны заниматься просветительской деятельностью и благотворительностью. Именно те принципы, по которым жил и трудился Битнер, прописаны красными буквами в масонских уставах. Необходимо вести т.н. духовную «зодческую работу», т.е. «строить» себя изнутри и вести за собой людей и общество. Вести просветительскую работу для улучшения общества, обогащая человечество знаниями, развивая в нем духовность, принципы морали и нравственности. В идеале – это стремление создать на земле новое общество, которому не будут мешать ни религиозное, ни политическое, ни материальное, ни национальное разделение людей. Из последнего проистекает важная необходимость развития и обучения единому международному языку – эсперанто. А как мы знаем из биографии Битнера, он прилагал немало усилий для продвижения этого «наднационального» языка в массы через периодические издания, организацию курсов и кружков, за что неоднократно подвергался цензурой в «сочувствии революционному движению».

И здесь невольно приходит на память биография одного из ярких представителей эпохи Просвещения в России конца XVIII – начала XIX вв. – Николая Ивановича Новикова (1744-1818), принадлежность которого к ложе «вольных каменщиков» является историческим фактом. Журналист, писатель, критик, общественный деятель, просветитель, издатель книг, периодических журналов и газет, Новиков мечтал превратить Россию в «прекрасное царство просвещения и братства». Он со своими сподвижниками, помимо просветительской деятельности, активно занимался благотворительностью, открывал школы, больницы, учебные семинарии, библиотеки...

Судя по всему, Битнер шел по пути Новикова, взвалив на свои плечи нелегкую миссию по просвещению народных масс, ставя цель «распространять знания как главный залог прогресса и благосостояния народа», «будить мысль, способствовать развитию гуманности и любви к знанию», «учиться, учиться и учиться, чтобы быть сильными» [33]. Таким образом, в деятельности Битнера воплотились самые благородные принципы и убеждения масонской философии, даже если он масоном вовсе и не был.

Знал ли Репин о том, что атрибуты, которыми себя окружил издатель, являются немymi свидетелями его «тайной» жизни, говорили ли они с Битнером об этом? Возможно, да, возможно, нет. Да это и не важно. Ведь Репин в каждом своем произведении «уходил» от бытийности к философскому содержанию, сюжет для него был лишь поводом для передачи драматургии и психологизма образов.

Безусловно, Битнер был очень харизматичной личностью, «горел сам и зажигал других», и для Репина он стал не просто моделью, чей портрет ему заказали. Он увидел в нем близкого по духу человека, одного из лучших представителей российской интеллигенции, патриота, взгляды которого о спасении человечества через знания, через искусство, идеи «свободы, равенства и братства» он разделял.

27 декабря 1912 г. в Петербурге, в столичном концертном зале «Спортинг-Палас», состоялся торжественный вечер, посвященный 10-летию юбилею журнала «Вестник знания». На грандиозном концерте, собравшем более 12 000 зрителей, выступили около 1000 исполнителей в национальных костюмах многих народностей России. «Гвоздем» программы стал момент, когда подписчики журнала преподнесли виновнику торжества – В.В. Битнеру – его портрет, написанный по их заказу И.Е. Репиным.

На вечере выступил и сам И.Е. Репин. Вот что писала об этом памятном событии Аполлинария Арсеньевна Битнер: «Репин стоял на высокой эстраде возле написанного им портрета редактора-издателя журнала В.В. Битнера и произносил речь. «Я счастлив, что дожил до такого дня», – начал Илья Ефимович. Он был взволнован, на глазах его показались слезы. На какое-то мгновение он прервал свою речь, подняв руку к глазам, как бы закрывая их, но затем справился с волнением и продолжал свое выступление.

Репин сказал, что в юбилейном празднестве, на которое съехались тысячи подписчиков журнала из разных концов России, представители различных национальностей, простые люди, стремящиеся к знанию, он видит провозвестника того недалекого будущего, когда народы России будут объединены в одну семью, и свет знания проникнет в самые отдаленные уголки России» [34].

Возможно, они еще не раз встречались, вели долгие и увлекательные беседы, переписывались. Сохранилась групповая фотография 1913 года, где Репин запечатлен в кругу своих гостей – читателей «Вестника знания». Революционными событиями 1917 года, когда Финляндия получила независимость, и Карельский перешеек, включая Куоккалу, стал зарубежным владением, Репин оказался навсегда отрезанным от родины. Для Битнера же начались тяжелые времена – голод, разруха, закрытие издательства в 1918 г., прогрессирующая болезнь... Но, можно с уверенностью сказать, что Репин с теплотой вспоминал о днях, проведенных с Битнером, Битнер же до конца жизни был горд тем, что судьба свела его с гениальным художником Репиным.

В свое время дочь Битнера, Гали Вильгельмовна Ермакова-Битнер, рассказывала, что этот портрет был продан после революции, вероятно, из-за тяжелых материальных трудностей [35]. Судя по всему, в последующие годы произведение вновь вернулось в семью. Но когда и при каких обстоятельствах оно было возвращено родственникам – неизвестно.

Думали ли они оба – и Илья Ефимович Репин, и Вильгельм Вильгельмович Битнер, что их совместное творение, пройдя через драматические и исторические перипетии, каковыми была насыщена первая половина 20 века, в конце концов, найдет свое пристанище в Казахстане, в стенах одного из крупнейших музеев страны? Вряд ли. Но, скорее всего, они бы очень гордились этим обстоятельством, поскольку оба мечтали о свободе, равенстве и братском единении всех народов земли.

В мае 1974 года Гали Вильгельмовна Ермакова-Битнер писала научному

сотруднику галереи Елене Борисовне Вандровской: «Мечтаю о том, чтобы когда-либо приехать в Алма-Ату и взглянуть на портрет – где и как он будет помещен» [36]. Но этому не суждено было случиться – Гали Вильгельмовна скончалась в 1975 г., на следующий год после приобретения портрета галереей. И вот уже почти полвека «Портрет В.В. Битнера» кисти великого русского художника И.Е. Репина украшает зал Русского искусства ГМИ РК им. А. Кастеева, являясь одной из главных жемчужин коллекции музея и культурным достоянием Республики Казахстан.

Примечания:

1. Грабарь И.Э. В сб. «И.Е. Репин. Сборник докладов и материалов». М., 1952. С. 7
2. Репин И.Е. Письма к художникам и художественным деятелям. М.-Л. 1952. С. 57
3. Грабарь И.Э. И.Е. Репин. Т. 2. М., 1964. С. 165
4. Битнер А.А. В сб. «Новое о Репине». Л., 1969. С. 258
5. Там же. С. 257
6. Вятский художественный музей им. В.М. и А.М. Васнецовых. <http://www.goskatalog.ru>.
7. Карпинский И.М. В сб. «Новое о Репине». Л., 1969. С. 343
8. Кириллина Е. Репин в Пенатах. Л., 1977. С. 94 и вкладка на с. 49
9. Грабарь И.Э. Репин. М., 1933. С. 174
10. Чуковский К.И. Илья Репин. М., 1969. С. 37
11. Битнер А.А. Указ. соч. С. 258
12. Ермакова-Битнер Г.В. Просветитель-демократ. Ж-л «Звезда». 1965, № 3. С. 215
13. Власов Д.В. Издатель В.В. Битнер и его сотрудничество с эсперанто-движением». <http://www.mediascope.ru>
14. Там же
15. Там же
16. Там же
17. Ермакова-Битнер Г.В. Указ. соч. С. 215
18. Там же. С. 215
19. Власов Д.В. Указ. соч.
20. Халтурин В. Вестник знания и жареные гуси. <http://www.rautian.ru>.
21. Там же
22. Ермакова-Битнер Г.В. Указ. соч. С. 216
23. Чуковский К.И. Собр. соч., т. 7. М., 2012. С. 252
24. Горький М. Собр. соч. т. 29. М., 1954. С. 314
25. Чуковский К.И. Указ. соч. С. 252
26. Там же. С.252
27. Там же. С. 250
28. Там же. С. 254
29. Там же. С. 254
30. Пайк А. Смысл масонства. М., 2014. С. 105
31. Там же. С. 105
32. Цит. По кн.: Ионина Н. 100 великих наград. М., 2006. С. 56
33. Ермакова-Битнер Г.В. Указ. соч. С. 215
34. Битнер А.А. Указ. соч. С. 257
35. Русская портретная галерея. <http://www.vk.com>
36. Архив ГМИ РК им. А. Кастеева. Карточка научного описания. Письмо-вкладка от 25 мая 1974 г.

Литература:

1. Власов Д.В. Издатель В.В. Битнер и его сотрудничество с эсперанто-движением. Электронный научный журнал «Медиаскоп»: <http://www.mediascope.ru>
2. Грабарь И.Э. И.Е. Репин. Т. 1, 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963-1964
3. Ермакова-Битнер Г.В. Просветитель-демократ. Журнал «Звезда», 1965, № 3
4. Зырянова И.В. В.В. Битнер как автор и организатор просветительского проекта. РЦ «Книжные памятники Свердловской области: <http://www.book.uraic.ru>
5. Кириллина Е.В. Репин в «Пенатах». Л.: Лениздат, 1977

6. Ляковская О.А. И.Е. Репин. М.: Искусство, 1982
7. Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. СПб.: Лениздат, 2014
8. Новое о Репине. Сборник статей. Л.: Художник РСФСР, 1969
9. Репин И.Е. Далекое – близкое. М.: Искусство, 1964
10. Репин И.Е. Сборник докладов и материалов. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1952
11. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб.: СПИКС, 1994
12. Чёрчвард А. История масонской символики. М.: Центрполиграф, 2013
13. Чуковский К.И. Илья Репин. М.: Искусство, 1969
14. Чуковский К.И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 7. М.: Агенство ФТМ, Лтд, 2012
15. Энкос (Папюс) Ж. Генезис и анализ масонских символов. М.: Остеон-Групп, 2006

*Жуваниязова Гүлнар Қуандыққызы
Ә. Қастеев ат. ҚР МӨМ –нің
аға ғылыми қызметкері,
өнертану магистрі,
ҚР СО мүшесі,
Қазақстан, Алматы*

ТӘУЕЛСІЗДІК КЕЗЕҢДЕГІ ҚАЗАҚТЫҢ КЕСТЕ ӨНЕРІ

Мақалада тәуелсіз кезеңдегі Қазақстанның кәсіби қолөнерінің ерекшелігі мен заман ағымына қарай өзектілігі айтылады. Сол XX ғасырдың 90-шы жылдардан бастап бүгінгі күндегі кесте туындыларының тақырыбы мен композициялық көріністердің дәстүрлі негізден айырмашылығы қарастырылды. Сонымен қатар заманауи қолөнер саласындағы шығармашылық туындылардың орындалу форматымен ерекшеленетін кесте өнерінің дамуы баяндалады. Бүгінде заманауи кесте өнерінде өзіндік композициялық идеяларымен, авторлық мәнерімен танылған суретшілердің шығармашылығымен кеңінен таныстырады. Кесте өнерінің қалыптасу мен даму тарихы баяндала келіп, дәстүрлі және заманауи кесте тігу өнерінің айырмашылығы мен байланысы, және оның орындау идеялық амал-тәсілдеріне салыстырмалы тұрғыда түсінік беріледі.

Түйінді сөздер: бізкесте, кесте, түскиіз, қазақ қолданбалы өнері, тарих, дәстүр, символ, түркі мифологиясы, петроглиф, архетип, таңба, көркем образ, бейнелеу өнері, жанр, мәнер, композиция, сәндік, монументальды, кескіндеме

Казахская вышивка в периода независимости

В статье речь идет о специфических особенностях и актуальности современного изобразительного искусства Казахстана в период Независимости.

Рассмотрена тематика и виды композиций произведений декоративно-прикладного искусства современных художников начиная с 90-х годов XX века до сегодняшних дней. Кратко изложена история возникновения и развития традиционной казахской вышивки. Автор подробно знакомит с творчеством нескольких современных художников, занимающихся вышивкой. Излагается история становления и развития искусства казахской вышивки, исследуются сходства и различия традиционной и современной вышивки и дается сравнительный анализ технических приемов исполнения.

Ключевые слова: бизкесте, вышивка, түскииз, казахское прикладное искусство, история, традиция, турецкая мифология, петроглифы, архетип, символ, художественный образ, изобразительное искусство, жанр, стиль, композиция, декоративный, монументальный, живопись.

Тәуелсіздік кезеңдегі қазақтың кесте өнері

Тәуелсіздік кезеңіндегі Қазақстан кәсіби сәндік-қолданбалы өнері саласында жаңа формат пен форма қалыптасып, өнер тарихына едәуір өзгерістер енгізілді. Суретшілер бейнелеу және кәсіби қолөнер, халықтық дәстүрлі қолөнер саласын бір-бірімен байланыстыра ерекше композициялық идеяларын ұсына бастады. Айталық қазақ қолөнер бұйымдардың дәстүрлі түпнұсқасын әдісін ұстана, олардың композициялық және көркемдік стильдік сипатына тәжірбие жасап, авторлық мәнерлерін қалыптастырды. Шығармашылық тәжірбиелерінің алғашқы көрінісі елімізде және шет елдерде болып өткен көрмелерде ашық жария етілді. Әрине оны бірден қабылдау немесе санаға сіңіру мүмкін емес еді. Сол кеңестік кезеңдегі тұрақты тақырып немесе композициялық шешімдерін ұмыт қалған ұлттық рухани құндылықтарды баян етуге бет бұрулары өз нәтижесін берді. Суретшілердің әрбір шығармашылықтағы инновациялық ізденіс идеялары өткен тарихтың ақиқатын, ондағы мұралық көркем объектілерді қайта жаңғырту мәселесі мұрындық болды. Осы тұрғыда, өнерзерттеуші С.А. Шкляева «Период становления государственности и национального самосознания отмечает эпохальными изменениями, которые свидетельствуют осложнении

совершенно иного этапа развития в прикладном искусстве. 1990-е годы – это время радикальных нововведений в творчестве художников прикладников» [1, с. 107.] деген түсінік береді. Суретшілер заман ағымына қарай көркемөнер бағытын нақты тенденциялармен байланыстырды: көшпелі архаика, еуропалық модернизм және постмодернизм. Сонымен қатар әртүрлі бағыт пен мәнерлерді шығармашылықта қолданудағы ізденіс тәжірбиесі өзекті тенденцияға айналды. Дегенмен, осы бағыт бейнелеудегі ұлттық үрдістердің даму контексіндегі жанрлық, стилистикалық мәнер жаңа бағыттарды ізденуге мүмкіндік берді. Сонымен қатар суретшілердің әрбір шығармашылық тақырыптары мифологиялық бейнелер мен архетиптерді қайта жаңадандыру, философиялық және поэтикалық мағынаны түсіндіретін мәдениеттің жаңа сегменті ретінде дәстүрлі түпнұсқадан авторлық қолтаңба іздену ұмтылысы байқалды.

Тәуелсіздік кезеңіндегі отыз жыл ішінде ұлттық тарих, мәдениет, дәстүрлі өнерді қайта жаңғырту мәселесінде Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың: «Стратегия, Қазақстан – 2030», «Мәңгілік ел», Болашаққа бағдар: «Рухани жаңғыру», «Қазақстан – 2050», «Ұлы даланың жеті қыры» бағдарламалық жолдауы - үш мың жылдық тарихымен ерекшеленетін қазақ мәдениетінің рухани құндылығын ұрпақтан ұрпаққа сабақтастыру мақсатында қабылданды. Осы тұста Елбасымыз: «*Мәдениеттегі ұлттық бет-бейне, рухани болмыс, ақыл-ой, парасат. Өркениетті ұлт ең алдымен тарихымен, мәдениетімен, ұлттың ұлықтаған ұлы тұлғаларымен, әлемдік мәдениеттің алтын қорын үлкенді-кішілі үлесімен мақтанады. Сөйтіп, тек өзінің төл мәдениеті арқылы ғана басқаға танылады*» - деді [2]. Осы бағытта суретшілер ХХ ғасырдың 90-шы жылдардың бірінші жартысында Қазақстанның заманауи көркемөнердің формасын өзгерту үрдісінде ежелгі мәдени-тарихтың синкретизмін жаңаша тенденцияда ұғындыру басты мақсатқа айналдырды. Сондай-ақ суретшілер адам-ата тіршілігіндегі қалыптасқан дүниетаным принциптері арқылы ұлттық түсінікті құрайтын тенденцияның жан-жақты дәріптелуіне және ондағы рухани құндылықты ұрпақпен ұштастыратын заманауи этномәдениеттің бірегей тілін қалыптастырды десек те болады.

Бабалар рухын, көне архитеттерді, халық санасындағы мифологиялық тұжырымдар мен символды ойлау жүйесін, көне түркілер әлемі мен түркілік космостық ұғымды қайта тану мен бейнелеу қажеттілігі ХХ ғасырдың 80-90 жылдары таныла бастады. Суретшілер архетип нысанадағы композициялық идеяларын халық наза-рына ұсынды. Бірақ соцреалистіктен жаңа реализм, концептуальды мифошығармашылықты түйсікке бірден қабылдау мүмкін ба еді? Дегенмен де, бұл серпіліс ұлттық тарихты қайта қарауға мәжбүр етті. Бұл жөнінде әдебиет сыншысы, ғалым С. Қасқабасов «Мифтік сана мен ойлаудың өзі - тарихи заңды кезең. Оны аттап, не айналып өту мүмкін емес» - десе [3, 42-46 б.], ал бейнелеу өнеріне қатысты белгілі өнертанушы Б. Барманқұлова мынадай түсінік береді «... «Пространство искусства» означает, что развитие образных концепций затрагивало разные виды и жанры изобразительного искусства в зависимости от переноса акцента: природа-человек-история-миф-культура-философия» [4, 350-351 с.]. Сонымен, суретшілер шығармашылық идеяларының санаға қабылдануы – көне дәуірде қалыптасқан дүниетанымдық түсінікті терең ұғындыратын аспектілерден қарастырды. Бұл тенденция халықтың рухани санасын қайта жаңғыртудағы мәдени үрдіс.

Қазақ қолданбалы өнер саласының бірі – кесте өнерінің бүгінгі таңда заманауи көркемдік стилінде «мәдени түпнұсқалықтың архетипі» ретінде қабылданатын - архаикаға үндеу - басқа бейнелі - семантикалық жүйе негізделді.

Қазақ халқының дәстүрлі кесте тігу өнерінің қалыптасуы мен даму кезеңі мәдени-тарихымызда қола дәуірін қамтиды. Оны археологиялық қазбаларда табылған құнды жәдігерлер дәлелдейді. Кестеленіп тігілетін түскілем, киім-кешек, ыдыс-аяқ қаптар - ұлттық мәдениетімізді, дүниетанымымызды, рухымызды терең дәріптейтін құнды бұйымдарымыз әлі де болса өз жалғасымын тауып келеді. Осы бағытта Қазақстан кәсіби қолданбалы өнерінің өркендеуіне және дәстүрлі кесте тігу өнерінің жаңа форматта өзіндік бірегей шығармашылықтарымен танылған суретшілер: Өмірзақ Рыстанұлы, Гүлназым Өмірзаққызы, Зейнелхан Мұхамеджанұлы, Бота Зейнелханқызы, Гүлнәр Омарова. Олар – Қазақстан Республикасы 1991 жылы тәуелсіздік алған кезеңде Моңғолиядан атақонысқа оралған, өзіндік ерекше шығармашылық қолтаңбаларымен қазақ өнеріне едәуір үлес қосып отырған суретшілер

әулеті. Ұлан-Батыр өнер мектебінде кескіндеме шеберханасында дәріс алған суретші Өмірзақ Рыстанұлы мен Зейнелхан Мұхамеджанұлы шығармашылық композицияларда алғаш рет түскілемдердің бөліктерін қолданып, қайталанбас ерекше туындыларды (кестелі картина) көрермендер назарына ұсынды.

Бүгінгі таңда жан-жақты жаһандану дәуірінде ұлттық ерекшелікті, болмысты мәңгі сақтаудың кепілі ретінде санайтын суретші Өмірзақ Рыстанұлы: «Мен қазақ бейнелеу өнерінің жаңа ағымын қалыптастырып, ата-бабаларымыздан жалғасып келе жатқан дәстүрлі өнерді қазіргі заманға бейімдеу керек деген ойға келдім. Мен композициялық туындыларымда қазақ халқының өрнектерін қолданамын. Бірақ өрнектерді бастапқы түрінде емес, классикалық-реалистік мәнерде. Негізінде, мен өзім кесте тігу өнерін білмеймін. Сондықтан кесте картинаға арнап сурет саламын, жұбайым Калемхан Рахметбайқызы оны кестелеп тігіп берді. Бұл біздің бірлескен жұмысымыз деп айта аламыз. Кейінірек, ол екі қызымызға үйретті. Осылайша біз бүкіл отбасымызбен кестемен кестеленген картиналар жасай бастадық» - дейді [5]. Жалпы қазақ кәсіби қолданбалы өнерінде алғаш рет кестеленген картиналардың көрмелерде көрінуі көрермендердің назарын аударды. Мұнда сюжетті композицияны бізкестемен тігіп бейнелеумен қатар түскілемдердің өрнекті элементтері мен бөлшектері қолдануы қызықтырды. Қолөнердегі жаңа-реализм немесе концептуалды мәнер тоқыма (гобелен) өнерінде еркін қабылданды. Дегенмен дәстүрлі кесте өнеріндегі тігу әдісін интерпретациялау формасы ерекше көзқарас танытты. Түрлі-түсті жібек жіптермен белгілі бір композицияның идеялық мән-мағынасын бізкесте әдіс-тәсілдері мен тігістердің бар түрлерімен әуендету – шеберлік. Дәстүрлі және заманауи мәнерде орындалған кестенің әдіс-тәсілдері өз ырғағынан алыстамаса да өзгерістерді көруге болады.

Кәсіби қолданбалы өнерінде «көркем бізкесте» деп аталатын өнердің дәстүрлі мәнерінен айырмашылығы немесе заманауи көзқарас туралы суретші Зейнелхан Мұхамеджанұлымен сұқбаттасқанымызда, ол: «Бұл өнерді мен ойлап тапқан жоқпын. Бірақ кішкентай біздің көмегімен заманауи өнер туындысын жасауға, сондай-ақ қандай материал болмасын соны жете танып меңгеруге болатындығына көпшілікті сендіре алдым. Кестенің ашылмаған қырларын және оның бейнелеу мүмкіндіктерін ғана көрсеттім» - дейді. Суретші З. Мұхамеджанұлының дәстүрлі кесте өнерінің әдіс-тәсілдерін жете меңгерген және оларды шығармашылықта еркін қолданатын хас шебер. Суретшінің жібек жіппен зерделеген «Көшпенділер», «Дала белгілері», «Бүркітші», «Сарыарқа», «Бақсы», «Қорқыт», «Қобыз туралы аңыз», «Далалық күн тоқырау», «Қыз ұзату», «Балбал», «Дала әуені», «Қыз қуар», «Ата мен немере», «Жайлауды еске алу», «Ошақ» және т.б. туындылары «Ұлы дала» рухын, аңызын, тарихын, философиясын әуендейді. Аталмыш туындыларында суретші дәстүрлі бізкесте әдісімен тігілген түскілем бөліктерін және өрнек элементтерін қолдана отырып, өзінің композициялық туындысында үйлесімді үндестірген. Ол қазақ даласының рухтық қуат көзі – тылсым тіршіліктің болмысында, сабақтастықта жатқанын ұғындырады. Осы орайда суретшінің Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер музей қорындағы «Қорқыт»1999 (152-спр) атты туындысында Қорқыт туралы эпикалық аңыздан сыр шертеді. Суретші жұмыстың өн бойына түскілем бөліктерін қолдана отырып, оның үстіне қобызын тартып отырған Қорқытты бейнелеген. Композициясының фонын сары, көгілдір, сұр түсті жіптермен, ал негізгі бейнені қанық көк түсті контурмен белгілей қызғылт, көгілдір, қоңыр түстерді үйлестіріп (Ол бейненің әсерлі шығу үшін кесте жібін үш талдан алады. (әртүрлі немесе бір түсті. Бұл гобелен өнерінде о бастан қалыптасқан амал) кестелеген. Суретші өткен тарихтың сарынын жаңғырта бейнелеген сюжеттік композициядан мұнды саздың құпиясын сездірте әсер қалдырады. Сонымен қатар ол Қорқыттың образын қобызбен білдіртсе, екіншіден қазақ даласының белгілерімен көрсеткен. Композицияның ортасында отырған Қорқыт бейнесінің оң жағы тігіне қарай тізілген түйелердің силуэтінен «Ұлы жібек жолы» тарихын, космологиялық белгі – дөңгелектер, ал сол жағында шартты түрде архар бейнесі, шексіздік өрнек белгісі суреттеліп кестеленген (сурет-1). Кестелі картинада қазақ халқының өмір тіршілігі, дүниетанымынан туған наным-сенімі айқындалған. Суретші тақырыпқа байланысты композициялық идеясын кесте мен тігіс түрлерінің әдістерін ұтымды қолданған. Мұнда суретші дәстүрлі біз кесте, албыр, шым, қайып, шалып тігу әдісін қолданған.

Ал «Дала әуені» 2003 (151- с-р) атты туындысында лирикалық көңіл-күйді сездіреді (сурет-2). Автор композицияның ортасында сәйгүлікке мінген серінің бейнесін берген. Кестелі картинада Зейнелхан ұлы дала әуенін, ондағы мәңгі қозғалысты, тылсым тіршіліктің иірімін — домбыраны күмбірлете тартқан кейіпкердің бейнесімен, петроглифті бейнелермен, космогендік символдық белгілермен және ою-өрнектермен мәнді үйлестіріліп, композицияның мазмұнын ашқан. Суретші сюжеттік композицияда әрбір келтірген ырғақты сызықтардың нақты көрінуіне аса мән беретіні де байқалады. Шығармашылық идеялары ұлттық философиялық негіздерінің тереңдігін көрсететін эпикалық көшпенділер әлемі мен ғарыштық болжамдары көрерменді баурап алады. Әрине, номадизм ғайып, құпия ретінде қабылданады. Ал дүниетанымнан туған өрнектердің нышандық белгілерін қарастыра отырып, оның кеңістіктегі ырғақ динамикасын архаикалық таңба ретінде қабылдауды көздейді. Өйткені композицияның фоны мен сюжетінің түстері қарама-қарсы келгенмен жеңіл пастельді нақышта берілген. Суретші бейне мен түстің арасындағы үндестік және ондағы мифопоэтикалық кеңістік пен уақытты халықтық қолданбалы өнерінің шеңберімен байланыстыра дәстүрлі форма әдістерінің синтезін негіздеді. 3. Мұхамеджанұлы композицияларында қазақ халқының зооморфтық, геометриялық, өсімдік тектес өрнектер мотивтері мен архетип нұсқаларды кеңінен қолдана ұлттық мәдениеттің жаңғыруына және ұрпақтар сабақтастығының нығаюына үлес қосуда.

Көркем бізкесте өнерінде өзіндік ерекше қолтаңбасымен әлемге танылған, халықаралық, республикалық көрмелерде ерекшеліктерін көрсеткен және өнер саласындағы байқаулардың жеңімпаз жас суретшілер санатында – Гүлназым Өмірзаққызы, Ботагөг Зейнелханқызы. Жаңа буын өнер иелері дүниенің тылсым құпиясы, архаикалық мәдениеті басты шығармашылық негізге айналғандығын көреміз. Сондай-ақ олар өзіндік креативті идеяларымен кәсіби қолөнер саласына «*ұлттық романтизм*» бағытының қалыптасуына үлес қосқан суретшілердің бірі

Суретші Гүлназым Өмірзаққызы композициялық идеяларын архаикалық дәуірден сыр шерте абстракциялық бағытта шешеді. Айталық, «Күн бейнелі адам» 2013, «Отан Ана» 2014, «Сері» 2015 және т.б. туындылары қазақтың көшпенділер мәдениетінің болмысына терең ұғынып, ондағы дүниені түсінудің философиялық дүниетанымының негізін байыптайды. 2013 жылы туындалған «Күн бейнелі адам» кестелі картина фон кеңістігінде көне түскілемнің (түскиіз) фрагменттерін орналастырып, оның үстіне күн басты адамның бейнесін кестелеген (сурет-3). Композицияның жалпы кеңістігінде әртүрлі түсті жолақтар (үшбұрыш) пішіндерімен көне дәуір тарихын парақтап, ғасырлар толғанысын әуендеп тұрғандай. Сондай-ақ, суретшінің өрнек арқылы халықтық наным-түсінігіндегі жаратылыс құбылыстардың мәңгі қозғалыс динамикасын бейнелей көрсеткен туындысы ой санаңды сан тарапқа жетелейді. Гүлназым Өмірзаққызы әрбір композициясындағы сюжеттік көріністерді түрлі түсті жіптермен кестелеп тіккен көркемдік мәнері мен бейнелеу жүйесі декоративті формада шешілген. Қазақ даласының эпикалық әуезде бейнеленген сюжеттік «Сері» (сурет-4) атты композициясы – паң жүрісі, тәкаппар мінездері, сән-салтанатты киім-киістері, мінген сәйгүліктері ел арасында аңыз-әңгімеге ұласқан еліміздің не бір дүл-дүл сал-серілерді еске түсіреді. Ел аузында қалған сал-серілер туралы әңгіме де көп. Мәселен, Жетісу өңірінің дүл-дүл «Дәурен сал-серінің белбеуіндегі» деген теңеуде, Ілені кешіп өткенде оның белбеуінің бір ұшы арғы жағада екінші ұшы бергі жағада қалады екен деген аңыз бар. Ал Арқадан шыққан Қаспақ сал-сері сәйгүлігін шәйі шүберекпен тұсайды, кейбір серілердің сәйгүліктері шөптің орнына мейіз, су орнына саумал ішеді екен деген аңыздар бар. Сал-серілер сәнді ер-тұрманды сәйгүлік мінген, білегіне бүркіт қондырып, тазы ерткен, ел арасында сауық сайран салып, думандатып, күллі елді-мекен жұртшылық алдында ән салып, ел арыз-мұңын жеткізіп отыратын, бір жағынан сол үшін (Ақан-сері, Біржан - сал) бәсекеге бас тігетін жігіт ағасы. Контраст түсті реңдермен үлестірген бұл туындыда суретші қазақ даласының тамаша табиғатының болмысын суреттей келе добырасымен жыр төгіп отырған сал-серінің, самғай ұшқан бүркіт пен кісінеп тұрған сәйгүліктің бейнесінен сол дәуреннің көңіл-күйін жете дәріптеп суреттеген. Композицияда қазақ халқының эпикалық, эстетикалық, психологиялық ұғымын түсінуге жетелейді. Сонымен қатар, бұл сюжеттік композиция көрермендерді әңгімеге тартып, өз ойын тұжырымдауға мүмкіндік береді.

Қолөнер саласында көркем бізкесте өнерінде қайталанбас романтикалық образды композицияларымен ерекшеленген Ботагөз Зейнелханқызы өзінің шеберлігін танытып жүрген жас суретші. Шығармашылығын авангардизм бағытта қалыптастырған суретші Ботагөз «Самғау» 2015, «Ақ құсым» 2016, «Дала арулары» 2016 және т.б. туындыларында рухани құндылықтар мен дүниенің құрылу түсініктерін лирикалық мәнерде кескіндейді (сурет-5). Ол «Самғау» композициясында метафоралық-символдық түсінікте ұлттық келбетін, өмір сүру дағдысын терең философиялық және психологиялық ұғымда баян етеді. Ғарыш әлемін меңзейтін түс реңдермен келтірген аталмыш туындыда жылқы бейнесі кестеленген. Құстай самғаған жылқы бенесінен еркіндік пен шексіздіктің нышаны сезіледі. Кестелі паннода келтірген композициялық идеясы сызықты ырғақпен қоғалыстың динамикалық үйлесімі шертіледі. Сондай-ақ композициядағы бейне формалары нақтырақ көріну үшін суретші контрасты түстермен үйлестірген.

Қиялға жетелейтін әсерлі «Дала арулары» атты жұмысы түс арқылы форманың силуэтін нақтылаған (сурет-6). Композиция лирика-эпостық жырынан бір сюжеттік көріністің үзіндісін сездіртеді. Дала кеңістігінде екі бойжеткеннің өзара сырласып тұрған кейіптерінен әлемнің сұлулығы, тылсым дүниенің болмысы туралы жыр төгіліп тұрғандай. Суретші тақырып және ондағы композициялық идеяға қарай көркемдік мәнерін салмақты шешкен. Контрастық реңдерді өзара үйлестіре, жазиралы тіршіліктің жайсаң мінезін баян етеді. Шартты формада берілген тау, қыр асуларды контур сызықтармен үндестіріп, табиғаттың тылсым тіршілігін, дала заңының тепе-теңдігін айқын көрсеткен.

Қазақ халқының ұлттық өнерінің өркендеуі бүгінде шеберлеріміздің қолөнер бұйымдарының жасалу әдіс-тәсілдерін бабадан балаға мұра есебінде жаңғыртып келеді (сурет-7). Ғасырлар бойы қалыптасқан кесте өрнектері мен тігу әдісі (тамбурный шов), яғни біздің ілмегімен тізбектеліп түсетін тігістің (тышқан із) жиылығынан өрнектің рельефті ырғағы бұйымға сән береді. Ұлттық кесте өнерінің қалыптасу кезеңінен қарағанда тігу түрлері мен оны орындау құралдарының ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқанын көреміз. Матаны арнайы ағаштан жасалған дөңгелек немесе төрбұрышты кергішке тартып, бұйымға қарай өрнектерді мата бетіне салып, оны қармақты бізбен кестелейді (сурет-8., 138-тк Тұскиіз. XX ғ. Шығыс Қазақстан. Халық шебері Молдасбанова Т.). Бүгінде кестеші суретшілер кескіндеме суретке бейімделген – «рама» (подрамник) жақтауына кенеп сияқты матаны керіп, көздеген композициясын кестелеп шығады. Бір айта кетер жәйт, мата бетіне өрнекті немесе белгілі бір бейнені салу үшін сүтке үн араластырып сұйықтық дайындалады (ақ гуашь сияқты). Бұл сұйықтық мата бетіне қатып қалмай тігіс үстінде үгітіліп, тек өрнек ізі ғана қалады. Сондай-ақ, бұл амалдан матаға «біз» еркін шаншылады. Осы тәсілді бүгінде шеберлер кеңінен қолдануда.

Қорыта келгенде қай заман ағымы болмасын жан-жақты ізденістен өзгерістер туындайды. Шеберлердің ұлттық мәдени-тарихқа сүйене отырып креативті идеяларын тұжырымдайды. Осы орайда өнерзерттеуші Р.Ә. Ерғалиева шығармашылық ізденістер және кезеңдік өзгеріс бағытына «...в творческой практике художников разных поколений традиционные ценности, критерии и идеалы были трансформированы, интерпретированы и адаптированы к новым формам художественного самовыражения» деп түсінік береді [6. 452 с.]. Суретшілердің көнеге сүйеніп жаңғаша дүние тудыру, авторлық мәнерлерін өнерде белгіленген бағыт пен әдіс арқылы стилистикалық бейне жасаудағы жүйе мен уақытты «ұлттық романтизм» деп атауға болады. Романтикалық үрдіс халықтың архаикалық, мифологиялық, фольклорлық және тарихи дәстүрлерімен байланысты. Осыдан ұлттық романтизм бағытын білдіретін әртүрлі образдық-семантикалық жүйе пайда болғанын суретшілердің шығармашылық туындыларынан айқын көре аламыз. Композициялық форма, нақыш, әдіс, мәнер - сюжеттік немесе сызықты бейнелердің формалық және формасыз жаңа визуалды интерпретациясына айналды. Қазіргі заманғы қазақ суретшілер, шеберлер бейнелеу пластикасы мен көркемдік жаңа тілін қалыптастыра отырып әлемдік жаһандану мәселесіне және оның маңыздылығына мән бере бастады. Қолөнер шеберлері ежелгі халықтық түп негіздеріне ықылас білдіре оның этнографиялық, поэтикалық философиялық этномәдениеттің құбылыстарын жете зерттеп, өзін-өзі еркін танытуға мүмкіндік алды. Сонымен қатар суретшілер ұлы дала ұрпақтары ретінде өзін-өзі саналы

тұрғыда түсінуі, тануы, танытуы, үндеуі - бұл ұлттық мәдениеттің қазынасына қосқан рухани үлестері.

Қолданған әдебиеттер:

1. Шкляева С.А., Муратаев К.К. История искусство Казахстана. В 5-х т. Алматы: Өнер, 2011. Том-1.: Прикладное искусство. –107 с.
2. <https://abai.kz/post/47978>
3. Каскабасов С.А. Колыбель искусства. Алма-ата: Өнер, 1992. –42-46 с.
4. Барманкулова Б. Пространство степи в пространстве искусства Казахстана. В кн: Культура кочевников на рубеже веков (XIX-XX, XX-XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации. -Алматы, 1995,–350-351 с.
5. <https://rus.azattyq.org/a/kazakhskoye-traditsionnoye-iskusstvo-vyshivaniya-keste/24958619.html>
6. Ергалиева Р.А. Казахское искусство XX века и традиционная духовность./ Сб.Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии. –Алматы, 2003. –452 с.
7. <https://massaget.kz/layfstayl/bilim/gumanitarly-lymdar/48504/>
8. <https://exk.kz/news/66256/vyshivku-biz-kiestie-v-kazakhstanie-vozrozhdalet-muzhchina>
9. https://el.kz/ru/news/lichnosti/gulnazim_omirzak__za_hudozhnika_govoryat_ego_kartini/
10. https://forbes.kz/process/azastandyi_suretsh_glnazyim_mrza_indoneziyada_jeke_krmesn_tkzd/
11. Болысбаев Д.С., Кунжигитова Г.Б., Сайнанов Б.С., Сахов А.С. изобразительное искусство независимого казахстана // международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2017. – № 4-3. – 591-593 с.
12. Тохтабаева Ш.Ж. Архетипические образы в орнаментальных мотивах казахской вышивки XIX-XX вв. //сборник статьи Полотно культуры. Алматы: «Мир», 2020. – 216 с.
13. Қазақстан сәндік өнері, XX ғасыр. – Chevron, Алматы: 2002. – 399 бет
14. Қақтың этнографиялық категориялары, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия 1-том. Алматы: DPS, 2011. – 580-582 б.
15. Қазақ өнері. –Алматы: Елнұр, 2013 V-томдық. II-т.

*Поваляшко Галина Николаевна
искусствовед,
кандидат философских наук
г. Нур-Султан*

МЕТАМОДЕРНИСТСКАЯ ОПТИКА В ПРОСТРАНСТВЕ ЦИФРОВОГО ИСКУССТВА. МЕТАФОРЫ ЛИ ИНАМА

9 июля 2021 года в столичном музее Первого президента – Елбасы состоялось открытие масштабной выставки цифрового искусства корейского художника Ли Инама, организованной в рамках культурного сотрудничества посольства Республики Корея в Казахстане, Фонда и Библиотеки Нурсултана Назарбаева. Выставка «Signal of light» стала поводом для культурологической рефлексии цифрового изобразительного искусства, метамодернистской эстетики и контента современной визуальной культуры

Поводом для культурологической рефлексии явилась выставка произведений цифрового искусства Ли Инама, вернисаж которой состоялся в первых числах июля с. г. в новом здании музея Первого президента Республики Казахстан Н. А. Назарбаева (Афиша. Рис. 1). Актуальное направление современной изобразительной арт-деятельности в Казахстане находится в начальной стадии развития, тогда как по словам Чрезвычайного и Полномочного Посла Республики Корея в Казахстане Ку Хонг-сок выставка «Signal of light» Ли Инама, постоянно дополняясь и меняясь, уже восемь лет демонстрируется в разных странах мира (США, Бельгия, Франция, Великобритания, Россия, Польша). Обращаясь к зрителям, пришедшим на вернисаж, посол проникновенно сказал, что выставка «будет иметь для вас особое значение и принесет небольшое утешение сердцу, утомленному от пандемии» [1]. Отмечу, действительно, так и случилось с некоторой поправкой: утешение было не небольшим, но весьма и весьма впечатляющим и оговарюсь, краткий культурологический экскурс по выставке будет слабым отражением эстетических впечатлений, полученных подготовленным зрителями (группа художников и искусствоведов столичного Союза художников).

Рис. 1 Афиша

Современная визуальная культура, мощным направлением которой является цифровое изобразительное искусство, по определению не может иначе восприниматься, кроме как в пространстве «цифры». Масштаб центрального экспозиционного пространства музея Первого президента РК, оснащенного первоклассным цифровым оборудованием, как нельзя лучше соответствовал формату выставки «Signal of light» современного южнокорейского художника Ли Инама, докторанта Высшей школы визуального искусства Университета Ёнсе. Глобальная известность Ли Инама в основе имеет, безусловный талант и поддержку государства: «Основным условием быстрого развития медиаарта в Южной Корее оказалась поддержка правительства и Государственная Программа, предназначенная для выхода из экономического и социально-культурного кризиса. Она способствовала достижению мирового лидерства Южной Кореей в производстве аудио-видео техники и быстрому развитию разных видов медиаарта» [2].

Инам является художником, который работает исключительно в поле цифровых технологий, т. е. видео-арта. Авторство изобретения нового художественного языка видеоарта принадлежит его учителю, корейскому видеохудожнику с мировой известностью Пэк Намджуну/Пайк Нам Чжуну (1936–2006). Интересно проследить развитие художественной логики этого художника, в дальнейшем оказавшего прямое влияние на Ли Инама. В Токийском университете, студентом которого был Пэк Намджун, он изучал философию и музыку, сосредоточившись на новаторстве музыкальной гармонии и, как следствие – музыкального текста – знаменитого австрийского композитора Арнольда Шёнберга. Здесь, вероятно, у Пэк Намджуна начинается формироваться понимание любого культурного явления

как текста.

Далее Пэк непосредственно сотрудничал с Джоном Кейджом, имя которого дорого и значимо одновременно и искусствоведам, и музыковедам. Радикально новые, неклассические решения Кейджа равно в музыке и искусстве перечислять, думается, нет нужды, это хорошо известно, среди них первые хеппенинги и перформансы, эксперименты с электронной музыкой, знаменитый «выстрел» по традиции в перформансе «4'33» и мн. др. Многоплановое творчество Кейджа, стремившегося к синтезу всех искусств – точка бифуркации, приведшая в музыкальный и изобразительный постмодернизм.

Под впечатлением революционной эстетики Д. Кейджа Пэк Намджун еще на границе 60–70-х годов прошедшего века начинает работать с искаженными с помощью магнита изображениями (Будды, к примеру), создает видеосинтезатор. В 1988 году во время Олимпийских игр в Сеуле демонстрирует новое произведение в технике цифрового искусства – медиа-башню *The more the better*, состоящую из 1003 мониторов. Зная имена и творчество тех, у кого учился Ли Инам, становится более понятной линия преемственности, мера открытости и внятности концептуальных метафор, которыми принизаны все произведения, представленные на выставке «Signal of light».

Сразу оговоримся: привычный искусствоведческий термин «экспозиционный экспонат» не соответствует новой цифровой визуальной культуре и данная выставка – тому доказательство. В той связи понятно, почему выбран именно музей Первого президента: любая другая музейная столичная институция (в том числе Национальный музей) не имеет зала, оснащенного такими высокотехнологическими возможностями. По периметру очень большого пространства одновременно на всех четырех стенах зала посетители, имеющие возможность выбрать абсолютно любую локацию для просмотра, в течение 50 минут могут смотреть произведения художника, непрерывно перетекающие с одного на другой LED-экран одной экспозиционной плоскости в другу по прямым углом. Это визуальное погружение – путешествие из архаического времени в средневековье, из Нового времени в Новейшее, микс знаменитых шедевров всех времен и народов в едином изобразительном поле («Кроссовер Сёра». 2011. 9 мин. 11 сек. Рис. 2; «Встреча Кёмджэ с Ван Гогом». 2014. 9 мин. 30 сек. Рис. 3; «Триалог художников Сочи, Цзинь Нун и Моне» 2012. 9 мин. 30 сек.).

Рис. 2 Кроссовер Сёра

Рис. 3 Встреча Кёмджэ с Ван Гогом

Визуальный 3-D ряд выставки дополнен аудио-сопровождением соответственно для каждой работы иным. Это или современная электронная музыка в работах с миксованным наполнением; или соответствующая стилизация корейской традиционной музыки, сопровождающая работу, к примеру, «Гымганнесан» (2018, 10 мин. 59 сек. Рис. 4), созданную по мотивам сюжетов нескольких картин известного корейского пейзажиста Кёмджэ Чонгсон, работавшего в эпоху поздней династии Чосон (к. XVIII – нач. XIX вв.). Динамика этой работы построена как постепенное преобразование излюбленной локации пейзажей Кёмджэ с уникальным горным массивом Гымгансан, реинтерпретированных посредством цифровых технологий Ли Инамом. В переменах времен года, воздействии природных стихий (а это эффект падающих снеговых хлопьев, тумана дождевых струй или движения воздуха) первоначальный вид к завершению времени экспонирования цифрового произведения визуализирует технологическое будущее корейского полуострова. Параллельно визуальному движению изображение насыщается цветом, а первоначальное медитативное музыкальное сопровождение наполняется диссонансными звуками технократического будущего.

Рис. 4 Гымганнесан

Рис. 5 Цветение сливы на полотне Асса

Необыкновенно красиво совпадает визуальный и аудиальный ряд в работе

«Цветение сливы на полотне Асса (2013, 9 мин. Рис. 5). Знаменитый сюжет традиционного дальневосточного сюжетного мотива – цветение сливы – создает мощный эффект философской нагруженности и, пожалуй, только эта работа выстроена без изобразительной динамики художественного кроссовера по шедеврам разных культур, освоенного Ли Инамом как сквозной концепт других работ, показанных на выставке. В звуковом сопровождении используются также звуки природных стихий – шелест ветра, шум дождя, ветра и самой тишины.

Знакомство с выставкой «Signal of light» неизбежно привело к размышлениям о ее концепции, смыслах многочисленных метафор, месте в современном искусстве.

Концепция метамодерна стала утверждаться примерно в десятые годы нашего века благодаря программной статье «Заметки о метамодерне» норвежского медиатеоретика Т. Вермюлена и нидерландского философа Р. ван дер Аккера [3]. Параллельно в научной литературе появляется термин «диджимодернизм» [4]. По мнению автора термина Алана Кирби диджимодернизм не является художественной революцией, скорее это революция текстуальная (отметим, это любимый тезис постмодернистов – *культура как текст*), поскольку весь корпус текстов (в широком культурологическом смысле) становится полностью зависимым от цифры, и это есть ключевая особенность нашей цивилизации, все чаще именуемой соответственно – цифровой. Без труда читается явная отсылка к любимым постмодернистами *метанарративам*.

В случае с Ли Инамом это уже попытка прочитать и осмыслить эволюцию искусства как вневременной диалог. Идея не самая новая, но ведь только визуальные возможности цифрового искусства позволили уложить ключевые шедевры генезиса мирового искусства в 50 минут на панорамных LED-экранах. Для казахстанского подготовленного зрителя здесь все излучает метамодернистские импульсы:

- высокотехнологичная подача цифрового произведения в отсутствие привычного экспоната в локации обычной выставки;
- возможность для зрителей присоединиться/отсоединиться к континуальности просмотра в любом месте как по времени, так и по месту расположения в очень вместительном экспозиционном пространстве под стать движению в параллельности концептуального хронотопа визуального ряда;
- эффект реального погружения/соучастия с событийным рядом видео-арта в затемнённом зале, усиленном разным масштабом человека-зрителя и панорамных LED-экранов, что создает силовые токи притяжения и эффект погружения, восприятия изнутри;
- некоторые вполне смело и тепло поданные человеческие моменты, вроде мигающего/подмигивающего зрителям Ван Гога, что снимает трагизм автопортрета времени драматичной конфронтации с Полем Гогеном или медленно движущий параллельно изобразительному движению ослик с седоком на спине, что удивительно тонко переводит сюжет в плоскость человеческой коммуникации.

Весь сценарный план выставки очень точно продуман с целью гармонично апроприировать созданные ранее произведения искусства в большом временном и стилистическом разбросе («Фонтан» М. Дюшана; архаическая скульптура «Виллендорфская Венера», «Купальщица» Ж. – О. Энгра, «Впечатление» К. Моне и многое другое), тем самым эпатировать, усилить зрительский интерес к происходящему на экранах.

Концепция выставки, по словам Ли Инама, построена на идее демонстрации знаменитых картин корейской классической живописи в диалоге со знаменитыми мировыми шедеврами. Если понимать концепцию выставки корейского художника как язык диалога – а это онтологическое качество культуры как явления, то становится понятным невозможность четко отделить метамодернизм от постмодернизма, поскольку «<...> метамодернизм все же не может решить <...> является ли он онтологическим описанием (то есть анализом наличных трендов, выявляющим их реальную структуру или тональность)» [5, с. 246]. В этом аспекте бахтинская тема диалогичности давно и твердо поддержанная культурфилософией как несомненная ценность и вневременный тренд культуры и её цивилизационного

ресурса, точно соответствует тематическому фрейму международного выставочного проекта Библиотеки Елбасы «Диалог посредством культуры». Если же понимать исследовательские сомнения автора приведенной цитаты, выбирающим в анализе метамодернизма его эпистемологический аспект, «<...> то это есть способ прочтения новых, а также перепрочтения прежних культурных явлений» [5, с. 246], то и здесь концептуальное воплощение данного уровня метамодерна явно наличествует в работах Ли Инама.

Представляется, что в нашем случае и онтологический, и эпистемологический аспекты метамодернизма вполне могут объединяться в художественном пространстве видеоарта, где авторское право предлагать свои версии и смыслы неотъемлемо от творчества, причем вне стилия, вне реакции критики и публики, на пересечении самых разных трендов, способов перепрочтения культурного наследия. Цифровая текстуализация культуры в таком формате меняет отношения между аудиторией, авторами и продуктами цифрового искусства, предоставляя свободу всем участникам художественного процесса право выбора способов освоения и прочтения смыслов визуального текста. Впрочем, это частично наблюдалось во все времена. Разница в том, что выставки цифрового искусства можно посетить непосредственно в той или иной музейной локации, а возможно пролистать карусель YouTube, Instagram, многочисленные сайты и пр., и пр. И новое поколение пользователей галактики Интернет не будет видеть никакой принципиальной разницы между этими способами просмотра, но воспользуется мощным ресурсом цифровой массовой коммуникации.

Таким образом, онтология цифрового искусства Ли Инама основана на концепте диалогичности культуры как вневременного явления, и метафоры концепта произведений, вошедших в состав выставки «Signal of light», хорошо узнаваемы, гуманистичны по посылу и находятся в ряду вечных культурфилософских тем. «Если рассматривать произведение искусства как онтологический процесс работы истины, укорененной в самом бытии, то Бытие высвечивается в фигуративном живописном произведении через предметы, имеющие привычные онтологические смыслы, которые схватывает художник. Цифровое искусство, возможно, имеет какой-то свой особый способ хранения «истины бытия сущего», так как она избирает новый язык для установления и обоснования человеческого бытия» [6, с. 49].

Эпистемологический аспект метамодернистской выставки Ли Инама также очевиден: цифровой способ метафорической подачи и прочтения/перепрочтения артефактов всех времен как нельзя точно попадает в восприятие публики цифровой цивилизации XXI века: «Цифровая картина, моделирующая мир вещей, копирует трансцендентный мир явлений, как и картина живописная. По способу работы истины здесь будто бы нет ничего нового, происходит возвращение к тому же мимесису, но на другом технологическом уровне. Цифровой образ складывается из множества фрагментов, тем самым как бы визуализируется процесс феноменологического конституирования эйдоса» [6, с. 51].

Краткий экскурс по формату и метафорам Ли Инама подводит к некоторым, конечно, далеко не полным предварительным выводам.

Метамодернистская оптика искусства Ли Инама настроена на тренды современного искусства во всем его разнообразии: «Уважение к культурному разнообразию являются, может быть, самыми главными условиями построения культуры информационного общества в условиях нарастающей глобализации» [2]. В данном контексте некоторые из многих других метафор понимаются следующим образом.

Визуальная метафора 1: ослик с согбенным путником в седле, бредущий из века в век по культурному ландшафту эпох и цивилизаций. Самое время вспомнить о мудреце Лао Цзы, по легенде пересекающего западную границу Китая на ослике и оставившего таможеннику бессмертную книгу даосизма «Дао дэ Цзин».

Концептуальная метафора 1: культурные знания не знают границ времени пространства, а диалог Востока и Запада стар как мир, он есть культурный текст человечества.

Визуальная метафора 2: «Гымгеннесан» и его преображение в тысячелетней

ретро- и перспективе.

Концептуальная метафора 2: цифровое искусство (как и цивилизация в целом) в норме находится в процессе постоянного экспериментирования, рождая жанровый кроссовер. В ситуации динамично совершенствующихся технических демонстрационных возможностей этот фактор дает инструменты создавать разнообразный визуальный продукт в проекции предвидения. Да-да, вот он тот самый «синдром Кассандры» как функция искусства, тоже свойственный художественному мышлению Ли Инама.

Визуальная метафора 3: содружество всплывающих и движущихся по экранному полю разновременных и разностилевых артефактов, скульптурных и живописных шедевров в «Кроссовере Сёра».

Концептуальная метафора 3: в современном цифровом искусстве, как и в культуре в целом, нет национальных, идеологических, религиозных границ, всё культурное наследие человечества есть антропологический потенциал цивилизаций.

Визуальная метафора 4: «Триалог художников Сочи, Цзинь Нун и Моне».

Концептуальная метафора 4: межкультурная коммуникация. В художественном процессе современной Кореи безусловную ценность имеют как наследие традиционного искусства (тоньянхва), так и западно-европейская традиция (соянхва) в диапазоне от монохромной гризайли тушью до импрессионизма, поп-арта и т. д.: «Благодаря передовым компьютерным программам, сложным видеотехнологиям и уникальному авторскому методу, разработанному Ли И Намом, шедевры западного и восточного изобразительного искусства предстают в совершенно новом свете. Интерпретированные произведения заставляют современного зрителя по-новому прочесть их содержание и по-новому их прочувствовать» [2].

Визуальная метафора 5: художественный контент выставки «Signal of light».

Концептуальная метафора 5: технические возможности современного цифрового искусства позволяют в свободном режиме моделировать интерактивные и интермедиаальные пространства, снимая все ограничивающие условности традиционного или классического искусства, наполняя новой эстетикой художественный потенциал визуальной культуры.

В заключение еще два тезиса.

Первый относительно культурологического осмысления цифрового типа искусства. Становление цифрового искусства началось более полувека назад, еще в границах постмодернистской парадигмы. Развитие и постоянно расширяющийся функционал цифровых технологий подготовил метамодернистскую оптику новой художественной парадигмы, в которую вполне органично вошло немало из терминологического корпуса постмодернизма. Второй тезис относительно казахстанского контента цифрового искусства. Здесь всё еще впереди.

Список литературы

1. Деятельность посла [Электр. ресурс]. Режим доступа: https://overseas.mofa.go.kr/kz-kk/brd/m_9008/view.do?seq=761625. Дата обращения 20.07.2021/
2. Чо Кен Хен. Художественно-выразительные особенности медиаарта Южной Кореи: Автореферат диссертации на соиск. уч. ст. канд. искусств. СПб, 2015. [Электр. ресурс]. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvenno-vyrazitelnnye-osobennosti-mediaarta-yuzhnoy-korei#ixzz72HqRn42i>. Дата обращ. 20.07.2021.
3. Вермюлен Т., Аккер ван ден Р. Заметки о метамодернизме. [Электр. ресурс]. Режим доступа: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism>. Дата обращения 10.07.2021.
4. Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: диджимодернизм: Рецензия на книгу Алана Кирби // Философия. Журнал Высшей школы экономики. – 2018, № 2. – С. 197–2012.
5. Морозов А. В. Осторожно, метамодерн: современность как зонтик и маятник // Галактика медиа: журнал медиа исследований. – 2019. № 3. – С. 239–249.
6. Артеменко А. П., Артеменко Я. И. От постмодерна к метамодерну: формирование современных визуальных практик // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2020. № 58. – С. 47–58.

*Сандуғаш МЫРЗАБЕКОВА
 Ә. Қастеев атындағы ҚР
 Мемлекеттік
 өнер музейінің Қазақстан
 бейнелеу өнері,
 графика бөлімінің жетекшісі*

**«XX- ҒАСЫРДЫҢ ЕКІНШІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН КЕСКІНДЕМЕ
 ӨНЕРІНІҢ ДАМУЫНДАҒЫ КӨРКЕМДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕР»**

Тақырыпша:

«1970-80 жылдар кескіндемелеріндегі кеңістік шешімі»

(А. Қазығұлов шығармалары негізге алынған)

Өнер тарихындағы әрбір ағым – заман толқынысы десек, соның жаршысы – суретші. 1970-80 жылдары қазақ классикалық бейнелеу өнеріндегі динамикалық серпілісте кәсіби қолданбалы өнер саласындағы суретшілер форма мен кеңістікті реалистік, авангардтық, абстракциялық мәнерде еркін көзқарастағы шығармашылықтарымен ерекшеленді. Әр туындыда шынайылық әуені асқақтады. Заман келбеті танылды. Сондай-ақ жалпы қазақ бейнелеу өнерінде заңдылықтар айтарлықтай өзгеріп, ұлттық тарихтың сырын шертті [1]. 1980-90 жылдары Қазақ бейнелеу өнері тың ізденіспен, еуропалық жаңа сипаттағы ағымдардың әдіснамасын меңгеруімен ерекшеленеді (А. Ақанаев, Е. Мергенов, Д. Әлиев, Е. Төлепбаев, Б. Түлкиев, Ж. Аралбаев, т.б.). Одан беріде күнделікті қарапайым қазақ өмірін, белгілі тарихи кезеңдерді жаңаша сипат беріп, ерекше тәсілмен бейнелей білген суретшілер бой көтерді (М. Аманжолов, А. Нақысбеков, К. Каметов, Е. Сергебаев, А. Қорғанбаев, Т. Ордабеков, А. Дүзелханов, т.б.). [2]

Солардың қатарында Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, «Парасат» орденінің иегері, Қазақстан Суретшілер одағының Басқарма мүшесі Алпысбай Қазығұловтың актуалды әрі қайталанбас құнды шығармалары бейнелеу өнері тарихында аспан кеңістігін бейнелеуде өзіндік стилін қалыптастырды.

Ол 1980 жылы Абай атындағы Қазақ педагогикалық институтының сурет-графика факультетін бітірді. Осы оқу орнында Ж. Балкенов, Н. Журавлев, Е. Залыцман сынды ұстаздардан өнер тарихы, мүсін, кескіндеме, графика салаларынан білім алды. Уақыт өте Е. Төлепбаев пен Б. Түлкиев сынды танымал аға суретшілермен араласты. Оларды өзінің ұстаздары ретінде үлгі тұтып, олармен бірге жұмыс істеген шағын ұмтылмас кезең деп бағалайды.

Суретші сол кезеңдерде болып жатқан өтпелі дәуірдің өзгерістеріне жауап беріп, өзіндік көзқарастарын туындылары арқылы жеткізуге бел буады. Бұған суретшілер арасында өтетін симпозиумдар мен түрлі көрмелер, шығармашылық бас қосулар да әсер етпей қоймады. Өйткені, жылымық кезеңдері мен қазақ суретшілері арасында Ван Гог, Матисс, Сезанн, Пикассо, Модильяни, Моне, Шагал, Кандинский сынды авангардтық ағымдардың негізін қалаған суретшілердің жазу стильдерін Алпысбай шығармашылығының бастапқы кезінде кеңінен қолданды. Кескіндемеші республикалық және халықаралық дәрежедегі көркемсурет көрмелеріне қатысумен қатар, көптеген жеке көрмелерін ұйымдастырып, болашақ өз стилін табуда маңызды нәтижелерге қол жеткізді. Соның ішінде Қазақстан Республикасының Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейінде туындыгердің бірнеше көрмелері өтті. Автордың туындылары еліміздің және басқа да шетелдік жинақтарда сақтаулы. Ол қоғамдық іс-шараларға араласып, сатылым көрмелерінен түскен қаржыны қайырымдылық қорларына аударып, үлкен жомарттық көрсетті. Алпысбай Қазығұлов шығармашылықпен айналысып қана қоймай, жеке қорына екі мыңдай коллекция жинап үлгерген. Жеке коллекцияны кескіндеме, графика, мүсін туындылары құрады. Қор спектрі көп қырлы, яғни Қазақстанның кәсіби бейнелеу өнерінің қалыптасу кезеңіндегі Н. Хлудов, Ә. Қастеев, С. Мәмбеев, Ж. Шарденов және алпысыншы жылдардағы суретшілер С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тоғысбаев, Ә. Сыдыханов, 1970-80 жылдардағы кескіндемешілер Ғ. Баянов, Б. Бәгішев, К. Муллашев, Е. Төлепбаев, Б. Түлкиев сияқты суретшілердің көркем туындыларын кездестіруге болады.

Сонымен, Алпысбай Қазығұловтың кескіндемедегі негізгі жазу ерекшеліктеріне тоқталып өтейік. Оның шығармашылынан ой әлемін бейнелейтін сюрреализм және этникалық абстракционизм бағыттарын көруге болады. Әлемді тануда, оның астарына үңілген сайын көрерменін кеңістікке көз жіберте отырып, ой шырмауына енгізеді. Суретші бейнелеу өнерінде XX ғасырдағы орыс абстракционизмінің ерте бағыттарының біріне жататын «лучизм» бағытын ұстануда кеңістік бетінде әр түрлі

заттармен шағылысуынан пайда болған түстер мен энергетикалық сәулелерді бейнелеуді жөн көреді. Бірақ, картина жазғанда тек қана сәулелерді хаотикалық тәртіпте жазып қана қоймай, оның формасын табудағы эстетикалық әсерін де беруге тырысады. Осы тәсілдің А. Қазығұловта анық байқалатындығын өнерзерттеуші Ж. Берістен өз еңбегінде жазған. Сонымен қатар, кескіндемешінің ұлттық құндылықтарды жаңаша пайымдауы Р. Ерғалиева, К. Ли, Х. Тұрысбекова және тағы басқа танымал өнертанушылардың ғылыми еңбектерінде де атап өтілген.

1970-1980 жылдары қазақ кескіндемесіндегі өтпелі кезеңді басынан кешіріп, бейнелеу өнерінде жалпылау үрдісі күшейе түсті. Бейнелі мазмұнның кеңеюі қауымдасу мен бейнелеу есебінен жүрді. Суретшілер шығармашылығында үйлесім мен дүниетаным арасында, бейнелі ойлаудың тікелей эмоционалды және рационалды бастауы арасында айтарлықтай айырмашылық пайда болады. Осы жылдары шартты және монтажды көрсетілген уақыт пен кеңістік мәселесі жиналып қалған болатын. Жаңа экспрессивті қозғалысқа толы атмосфера пісіп жетіледі. Жиырмасыншы ғасыр идеяларын интеграциялаудың ауқымды, көп аспектілі үдерісі өз шектеуіне жетеді, туған жердің тарихына терең философиялық үнілу, соған қарай талпыну көбейеді. Ерболат Төлепбаев, Камиль Муллашев, Бексейіт Тұлкиев, Дулат Әлиев, Қойшыбек Мамақов және тағы басқалары осы бағыттың көш бастаушысы болды. [3]

Халық өмірі мен ұғымындағы драмалық шиеленіс сатысындай болған уақыттың адамгершілік мәнін түсіну К. Дүйсенбаевтың, Д. Әлиевтің, Е. Төлепбаевтың кескіндемелік туындыларының формасы мен стилистикасында орын тепкен. Қазақстан өнері 1980-жылдарда Е. Төлепбаев пен К. Муллашевтың кескіндемелік полотноларын бүкілодақтық көрме залдарында кеңінен табыспен таныстырып жатты. Суретшінің екеуі де қазақстандық тақырыптық картина дәстүрін мүлдем жаңа сапада және әртүрлі категориялар қатарларында жалғастырды. Төлепбаев композицияларының заттық әлемінде келеке қақтығысы – суретші екі деңгейдің – ішкі, интерьерлік, тарихи және сыртқы күнделікті, шексіздіктің үйлесуіне құрған адам мен кеңістіктің парадоксальды қарым қатынасына сүйенеді. Бір ғажабы екі әлемде де – мұнда да онда да, өзінің болатын органикалық орнын таппаған, әлде бір өзгермейтін константа (шама) тәрізденіп, адамның шынайы қатынасуында жатыр. Бірте-бірте Төлепбаевтың кескіндемесін құрайтын аса маңызды кеңістік – басында тек қана адамды қалдырып, бұйымдарды картина шеңберінен ығыстырады, одан кейін олардың болғандығы туралы әлде-бір «энергетикалық елестер», белгілі бір ережеге бағындырылып, салынған адам сұлбасы еске салатын тұтастай кескіндемелік стихияға айналады. Міне осылай Төлепбаев шығармашылығының эволюциясы затсыздану заңына, көркемдік таңбаларының өзіндік, дербес тілін қалыптастыруға ойысады. [4].

Е. Төлепбаевтың сюрреалистік бағытына назар аударғандардың бірі А. Қазығұлов болды. Шығармашылық жолына қызығушылық танытып, өзіндік көзқарасын қалыптастырды. Ол ұлттық дүниелерге деген ынтызарлығы, жеке көзқарасы жаңаша ізденістер жасауда тарихи-этнографиялық материалдар негізінде бағзы этникалық мәдениет пен ежелгі көшпенді мәдениетін сәйкестендіруде қазіргі уақытты сабақтастырып, жаңа үлгілер алып келді. Ежелгі әлемнің бейнелеу өнерінде көрсетілген рухани мұраларды ашуда, жұмыр жерді жерде өткен өмірдің жай ғана сағымы сияқты ұсынады. Қоғамның маңызды тақырыптарының ішінен суретшілер көп жағдайда адамзат баласының ақылға қонымсыз тіршілік етуі мен табиғаттың үйлесімділігінің арасындағы рухани қақтығыс ретіндегі экологиялық проблемаларға жиі ат басын бұрады. Суретші А. Қазығұлов көне замандағы елді мекенге өз қылқаламымен саяхат жасайды. Ол бейнелеу өнеріндегі символизм мен концептуализм негіздеріндегі композиция мағынасын код арқылы жаңадан жасап, әлде бір жорамал рухани идеяны визуалды-көркем түпнұсқаға айналдырады.

Алпысбай Қазғұловтың қандай да бір туындысын алып қарасақ, түпсіз тегіс кескіндеме кеңістігінде қолданатын бояулары айқын түстерден алшақтап терең философиялық ойларға толы, кейде шығармасы бейне бір белгісіз сағыныштарға жетелейді.

А. Қазғұловтың «Автопортреті» (1977) оның жас кезі жайлы мінезінен мәлімет береді. Көкшіл фонның ортасында сәндеп қойылған шаш, албырт қызыл беті, жасыл жейде, ақ жағалы жас жігіт бейнеленген. Кәсіби шеберлігі шыңдалған кезіндегі жазған автопортреттің төменгі бұрышында сарғыш палитраның бөлігі көрінеді. Дарын иесінің өнер жолындағы көзқарасы мен білімін дамытуда реалистік бағыт ерекше ықпал еткен. «Айман» (1979) атты жұмысында қысқа жеңді, сарғыш-қызыл көйлек киген келіншектің отырған портреті сипатталған. Оның артында шетелдік «Абба» әншілер тобының ілінген постері мен олардың пластинкасы ойнап тұр. Бүгінде «ретроға» айналған шетелдік эстрада әншілеріне еліктеу, олардың ән-биі мен киім

үлгілері XX ғасырдың 80-жылдарғы жастарына жаппай әсер еткендігі белгілі жайында өз заманының талғамынан үзінді келтіреді. «Суретші алдында отырған қарт» (1979) атты шығарма толыққанды ұлттық мәнерде орындалған. Түгелдей образы тау бөктерінің етегіне жайғастырылған қарттың үстіндегі көк шапан мен қызыл шалбар, аяғындағы қара мәсі жасылтым-қоңыр түсті жайлауға жаңаша рең беріп түрлендірген. Қасына қона кеткен бүркітпен ымдасып, шаршағанын басып, демалған қарттың кейіпі аңшылық салтын ұстанған қазақ ақсақалдарының соңғы ұрпағы іспеттес. «Әуезші» (1979) атты шығармасы фортепиано аспабын ойнаушы өнер адамының портретін ұсынады. кейіпкердің. Суретші денесін соза ұстанған әуезшінің орындап жатқан музыкасын көрерменге бағыттау арқылы көшпенді қазақ халқының өміріне арнап, визуалды түрде елестетіп көрсетеді. Алайда, басты кейіпкердің алдында жақтауға керілген кенеп тұр. Бәлкім, осы әуендерді бейнелеу тілінде қылқаламмен суретшінің өзі орындап жатқан шығар. Қоңыр-сары колориттердің үйлесімінде жазылған қатпарлы формалар бірінің үстіне бірі түскенде, сынық бұрыштар көзге ілігеді. Осы іспеттес формалды кенкіндеме жаңа ағымдардағы суретшілердің шығармаларында жиі кездеседі. Яғни, кескіндемешінің ізденіс қадамдары мардымсыз даму үстінде болды. Аталған туынды сияқты, «Балық ұжымшыларының төрайымы» (1980) атты композициясында Арал тұрғындарының тағдыры мен тұрмыс тіршілігін шартты жеткізеді. Қолына оратылған қағазымен көрерменге тік қараған егде жастағы әйел, осы мекеннің бетке ұстар өкілі екендігі айтылады. Көпті көрген кейіпкердің көздері бізді өзіне қаратуда, сөзіне құлақ асқанын талап етуде ермінезділік танатуда. Қылқалам шеберінің «Қосарланған портретінде» (1980) суретші мен оның алдында отырған музыкант әйел бейнеленген. Өнер адамдарының әрдайым достық қатынаста болғандығын сыр шертуде, сұрғылтым тартқан көлеңкелі бөлмеде қалам қырымен көз деңгейінде сәйкестік-өлшемдерін салыстырып, нақталауға ұмтылған туындыгер, жаңа образды таза кенеп бетіне түсіруге асығады. Автордың «Наразылық» (1980) атты портретінде «жылымық» кезеңдерден кейінгі, тоқырау замандарда болған қоғамдағы түрлі оқиғаларға немқұрайлы қарай алмайтындығын және кейбір өнердегі мәселелерге өзінің жеке қарсылығы бар екендігін білдіреді. Айталық екі ақ және қара түсті жылқының қақтығысы, қызыл ту іспеттес матаның желбіреуі, палитраға қонған ақ көгершін, арал маңындағы қайық – барлығы астарлы белгіге толы.

А. Қазығұловтың 1980-1988 жылдар аралығында көптеген шынайы образды композициялар мен портреттері ақырындап сюрреалистік кеңістіктерге орналастырыла бастайды. Яғни, қандай да бір образдың нақты орны мен уақыты белгісіз ортада суреттеледі. Мысалы, «Қапшағай жастығы» (1987) атты көптұлғалы композициясында жұмысшылардың еңбектерінен үзінді келтіреді. Ақ мамықты бұлт тегіс кеңістік жазығында ауамен тынысталып тұр. Алыстағы көкжиек сызығында қала мен жағасында ақ шағала мекендеген көл майдаланып түртілген. Автор Қапшағай қаласында жұмыс атқарған кездерін кенепке көз алдындағыдай етіп түсіріп естелікке айналдырған. «Нұрсағила» (1983) деп аталатын туындыда суретшінің мольбертке бекітілген кенебі ауада салмақсыз қалқыған күйде тұр. Көрермен назары бос кеңістіктен негізгі образға және оның ішкі психологиялық көңіл-күйіне бұрылады. Аталған композиция сюрреалистік түс іспеттес – алма ұстаған басты кейіпкер уақыт ағымында сәл кідіріп, бояулар әлемінде орнын тапқандай. «Кеңестік жас суретшілер» (1987) атты жұмысы бейнелеу өнерінің сан-қилы тармағында жаңа жолдар қалыптастырып жүрген әріптестеріне арналады. Бұл шығарма замандастарының қолданған метафоралық идеяларынан, қозғалысты-эмоционалды өнер тіліндегі тақырыптарынан және сол кезеңдегі кескіндеме тенденцияларындағы жазу мәнерлерінен цитаталар келтіреді.

Автордың Колумбиялық жазба әдебиетінде «Жүз жылдық жалғыздық» романымен танылған және «Сиқырлы реализм» бағытының негізін қалаған жазушы, қоғам қайраткері «Габриэль Гарсиа Маркеске» (1987) арнаған жұмысының композициялық шешімі ерекше. Шығарма жұқа қабырғамен екіге бөлінген: сол жақта – бос сұрғылтым фонда қызыл жейделі жазушының күлімсіреген бейнесі, оң жақта – қыздың жалаңаш денесі, босағаның арғы жағында – есіктен сығалап қарап тұрған бала және теңіз жағалауы байқалады. Қазығұлов жазушының образын және оның әлемін ұштастыруда, ақ түгінді жолақтарды ұшыруды жөн көрген. Суретшінің «Қыз және әуен» (1988) атты кескіндемесі ерекше плакаттық тәсілге ауысқан. Нүктелі гүл шоғырына бөленген қыз бен оның оң жағында тізілген ер адамдардың қатарын жіңішке ақ сызық көпір іспеттес қосып тұр. Бейнелеу тіліндегі бұл сызық әр заманды әуен толқынында кездестіреді. Жоғарыда сипатталып өткен композициялар Алпысбай Қазығұловтың академиялық мектепті меңгеруі мен шығармашылық бастауындағы алғашқы үлгілерінің көрсеткіші болып табылады.

1989 жылдан бастап толықтай шынайылықтан тыс суреттелген «Тасжарған»

(1989), «Дауыл» (1990), «Батыр» (1993) сынды композициялары орын алады. Мұндағы аспан әлемімен алмасқан бос кеңістіктер, жалпы адамзаттың ғалам алдында кішкентай бөлігі екендігін түсіндіруде символикалық мазмұнға ие болады. Ж. Лиотардың айтуынша «Заманауи суретшінің көңіл-күйі философ секілді. Дәлірек айтқанда, суретшіні шынайы оқиға желісі қызықтырмайды, ал суреттеудің өзі, алдын-ала қойылатын шарттарға бағынбайды» деген.

1993-2000 жылдар арасындағы «Жібек жолы» (1999), «Дала аруы» (2000) тағы да сол сияқты туындылары жоғарыдағы композицияларға мазмұны ұқсап, суретшінің дара қолтаңбасы танылады. Қайсыбір туындыдағы мәңгілік символына айналған бос кеңістік өзінің ауқымдылығымен адамға төне жаздайды. Бұл – автордың қолтаңбасының жетістігі. Кескіндемешінің «Сұлдулар» (2007), «Аралдағы кеш» (2018) атты шығармаларда «ню» яғни, жалаңаш қыз бейнелері кездесіп отырады. Бұл жерде әйел тәні музаға айналып, әрі композицияға жан бітіруші формалық фигура болып табылады. Жалпы бейнелеу өнері тарихында суретшілерді ғашық болған сүйіктілері шабыттандырып, жаңа жауһарлардың пайда болуына ықпал еткен емес пе?

2002-ші жылдардан бастап, ішкі түйсік арқылы көшпелі қазақ жерінің тарихына, ең даласындағы тағдырына үніледі. Әрине, суретші үшін ерте ғасырлардағы халықтың тыныс тіршілігін, өмір сүру салтын, әдет-ғұрпына анықтап тоқталу мақсат емес. Шынайы жазудан бас тартып, тек олардың көлеңкелі бейнелерін абстракті әдісте белгілеуді жөн санайды. Өйткені, аталмыш бейнелер бүгінгі ұрпаққа тек ауыз әдебиеті немесе тарихи зерттемелі кітап арқылы ғана таныс. Суреткерге қазақ халқының бетпақ даласын негізге алуының себебі, кең даладағы желдің азынаған үні көне құндылықтардың елшісіндей сыбырлауы ықтимал. Ал, нар жетелеген көш керуен, боз інгендер суретшінің туған өлкесіндегі үйреншікті өмірі. Аңшылық пен киіз үй тігілген көне қазақ ауылдары да суретшінің балалық шағындағы қалыпты құбылыс. Бірақ суретшінің көздеген мақсаты ұлт болмысын оятуда құнды дүниеге айналған фрагменттік көріністерді бояумен айтып жеткізу болды.

А. Қазығұлов копозицияларында пейзаж абстарактылы кескінмен беріледі. Мысалы, «Ауыл аймағы» (2010), «Қонақтарды шығарып салу» (2016) деген жұмыстарда Қазақстанның оңтүстік өңірлерінде «тоқалтам» деп аталып кеткен әктеп ағартылған үй, оның қасында жапырағы қалыңдап, бұтағы қатайған қаратаалдар малшының тұрмысынан үзінді келтіреді. Алпысбай Қазығұлов туған жерге деген ыстық сезімдерін елеске айналдырып интерпретациялайды. Суық және жылы түстер жұмсақ жағылып, құрылым шегінде ыңғайлы үндеседі. Сондай-ақ, «Кеш» (2015), «Жолда» (2015) атты кескіндемелерден дауылды жел мен қалың қара бұлттың төнуін сезінуге болады. Мұнда аспан әлемі аясындағы жер беті мен адамзатты, космостың тылсым көрінісін салыстырады. Символикалық бейнедегі копозициялар әлем туралы философиялық ойлар мен түсініктерді туғызады. Салқын ауалы, сыз тартқан тұман «Жел үні» (2014), «Ғашықтар» (2018) сынды шығармаларда ерекше сезіледі. Осындай сұр тұманның ортасында жалғыз қалған жолаушы жоғалып кетердей, көрушінің тұла бойын қобалжытып үлгереді. Ал «Ыстық күн» (2016), «Көш» (2018) атты композицияларда кескіндемеші ашық сары түстердің үйлесімінде шаңқай күн мен аптап ыстықты қылқаламының ұшымен сермеп жазады. Тіпті, майда нүктелі жағыстар және ақ түсті колориттің шағылысы ыстық атмосфераны ашуға ат салысып жатқандай. Пейзаждардың ортаңғы бөлгіндегі қалың рельефті жағыстар визуалды түрде адам көзімен ойнайды. Сарғыш, қызыл сынды жарқын бояулар көз жанарын қарықтырып жібергендей әсер қалдырса, керісінше, көк, ақшыл көгілдір, қою қоңыр, күлгін, сұр сынды қанық бояулар өзіне баурап алады.

«Асауға тұсау» жұмысы ерекше көз тартады. Аталмыш картина дәлдігімен тәнті етеді. Еркін де бөлекше жазу байқалады. Суретші таза рефлекске аса мән береді. Соның нәтижесінде картиналарынан кеңістікті байқау қиын емес. Суретші картинада тірі қозғалысты алдыңызға жайып салады. Қозғалыстың анық байқалуы суретшінің кеңістікті жақсы көре білетіндігінде жатыр. Кеңістікті сезіне білу суретшіге бояу палитрасын да толық меңгеруге мүмкіндік бергеніне шүбә келтірмейсің. Картинадағы кеңістік пен жарықтың алдыңғы планда айшықталуы керемет үйлесім тауып, картинаның тұтас көркемдік дәрежесін асқақтатып тұр.

Асауға тұсау салу процесі – қым-қиғаш интрига. Асаумен арбасқан көз, мың құбылған қас-қабақ пен жан берісіп, жан алысқан әрекетті сөз, қара тасты қақ айырап отты да өткер тіл – осының бәрі картинаның өне бойынан естіліп тұр. Картинаны көзімен емес, санасымен көретін адам осының бәрін байқайды. Өйткені, автор қиялының көркемдік мүмкіндігі мен орындаушылық жоғары деңгейі әр адамның жүрегіне жол тарта ала жөнеледі. Картина төңірегіндегі осы толғам бейнелеу өнеріне жүктелер міндет пен жауапкершіліктің салмағына әділ таразы бола алады деп айтар едік. Дәл осы ерекшелікті сезіну – суретшінің үлкен ізденісі мен суреткерлік

ұшқыр қиялының жемісі. Осы тұрғыдан алғанда, өзгеше стилі-мен, айрықша тосын ойлай білетіндігімен, оқиғаны өрбіту ерекшелігімен, жаңаша түйсіну сезімталдығымен дараланатын сара суретшінің аталмыш картинасы сезім мен ойға құрылған шығармашылық әлемінің бір үлгісіндей көрінеді.

Суретші «Үйірде» деп аталатын картинасында бояулар палитрасын мольнан шебер пайдалана білген. Түстердің көптігіне қарамастан мұнда гармониялық тұтастыққа жету арқылы суретші үйірдегі жылқылардың да, қоғамдағы адамдардың әр алуандығын ашып көрсетуді философиялық мақсат етіп алғанын аңғарамыз. Әр түрлі түстегі буырқанған бояулар бірін бірі толтыру арқылы картинада күлгін реңкке ие болған. Живописьте аталмыш түс контрасты болып саналғанымен тынымдықты білдіреді. Күлгін түс ауыр қабылданғанымен де адамды тыныштық пен сабырлыққа алып келетінін ескерсек, суретші жалпы картинаға осы түсті сәтті таңдап алған. Суретшінің дәл осы шешімі картинаны көріп тұрған адамды ойлауға шақыратыны, ойлауға үйрететінін байқау қиын емес.

Шынында да өнер атаулының өркениеттегі басты міндеті осы екені дәлелдеуді қажет етпейді. Бұл туынды адамды ойлауға мәжбүрлеп тұрған көп тұстарын ескерсек, көруші тек үйірдегі жылқылармен тұсауланып қалмасы айқын. Сол тұрғыдан алғанда, картинадағы үйірді қоғам символы ретінде қабылдауға әбден болады. Картинада табиғат пен оның ажырамас бөлігі болып табылатын жануарлар суреттелгенімен де көзі қарақты көрерменнің ойына уақыт пен кеңістіктегі адам түсетіні анық. Алыстағы үйір фоны мен алдыңғы пландағы екі жылқының тайталасу сәті көрерменді философиялық ойларға жетелейді.

Алпысбай Қазығұловтың «Бұлақ басында» картинасы қас-қағымда әлемнің мың құбылған сәттерін қарапайым түрде әсерлі етіп көрсетумен құнды. Өмірдегі құбылыстарды өз түсінігімен жаза білетін суреткердің бұл картинасы импрессионизм бағытына тән әсермен жазылған деп айтсақ әсте қателеспейміз. Аталмыш картина техникалық орындалуы мен сюжеті жағынан классикалық канонға бағынбай жазылуымен де көрушіні баурап алатыны сөзсіз. Суретші күнделікті өмірден алған әсерін кенепке ерекше техникалық тәсілде еркін орындаған.

Табиғаттың қас-қағым сәтін кескіндеме тілінде ғажап сөйлете білген суретші бейнелеу өнеріндегі жарықты зерттеумен көптен айналысып келе жатқанын байқау қиын емес. Картинадан суретшінің шығыс философиясына қызығушылығының белгілері бірден көзге шалынады. Шығармадан кеңістікке деген жаңаша көзқарасты, сонымен қатар композициялық шешімдер мен техникалық жаңа әдістерді де анық көруге болады.

XX ғасырдың жаңа ағымдарының стилінде жазылған Алпысбай Қазығұлов шығармашылығында тақырыптар жиі қайталанып, тәжірбие жинақтауға, этностильді жаңғыртуға, ұлттық колоритті шарықтатуға мүмкіндік береді. Осы ізденістертердің нәтижесі жаңа бағыттардың пайда болуына ықпал етуі әбден мүмкін.

А. Қазығұлов өз Отанының құндылығын жырлауда өзекті мәселелерді бейнелеу өнерінің тілімен ақтарып, кейде астарлап жеткізеді. Суретшінің картиналарында тәуелсіздік рухы ұлтымыздың баға жетпес мұра екендігін үнемі ескертіп отыруының негізгі себебін осылай түсіндіруге болады. Сондықтан да бүгінгі таңда Қазақстан бейнелеу өнеріне қомақты үлес қосып, суретшілер арасында көш бастап тұрған Алпысбай Қазығұловтың шығармашылығы мемлекеттік деңгейде лайықты бағаланады деп сенемін.

ҚОЛДАНҒАН ӘДЕБИЕТТЕР:

1. Нысанбаев Ә. «Қазақстан», Ұлттық энциклопедия. Алматы, 1998
2. Ергалиева Р. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана.- Алматы, 2002
3. Копбасинова Р. Искусство Казахстана 1980-х годов. Алматы, Искусство, 1990, №9
4. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, Өнер, 1986
5. Ли. К. Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр. Алматы, Атамұра, 2001
6. Қазығұлов А. Каталог. Алматы, Атамұра, 2007

*Вологодская Виолетта
Александровна
МНС отдела Зарубежное искусство
ГМИ РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы*

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. ОПЫТ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

Основной миссией музея является сбор, изучение, хранение и экспонирование предметов — памятников истории, материальной и духовной культуры. Будучи неотъемлемой частью культурного наследия страны, перерабатывает огромный массив информации в фондовой, экспозиционной, выставочной деятельности, — основной специфике музейной работы, так и в организационно-распорядительной, кадровой, присущей любому предприятию.

Цифровая трансформация, создание цифрового двойника учреждения, это без преувеличения магистральное направление развития в современных реалиях, особенно, когда ситуация с пандемией и карантином 2020 года наглядно показала, что необходимо ускорить процесс выхода в цифровые формы, в том числе и в музейной сфере.

В настоящее время инновационный подход в работе, особенно если её основу составляет работа с информацией, направлена на использование компьютерных технологий. Современные компании используют автоматизацию во всех сферах своей деятельности, когда практически все процессы аналитики, от документооборота до планирования, осуществляются при помощи цифровых данных.

На сегодняшний день основой лидерства в музейной сфере становятся коллекции, переведённые в электронный формат. Так «Музей Лувр в 2021 году полностью оцифровавший всю свою коллекцию, это свыше 480.000 произведений искусства из Лувра и парижского Национального музея Эжена Делакруа. Эта коллекция состоит, в том числе из скульптур сада Тюильри и произведений искусства, восстановленных после Второй мировой войны. На сайте доступны не только работы, выставленные в Лувре, но и произведения искусства, взятые во временное пользование или на хранение» [4]. «Метрополитен музей в 2017 году оцифровано 375.000 экспонатов, музей Амстердама в 2013 году оцифровано 460.00 экспонатов» [4]. В связи с созданием Государственного каталога Музейного Фонда Российской Федерации на сегодняшний день в России оцифровано 23,5 миллиона экспонатов. Необходимо отметить, что создание Государственного каталога Музейного Фонда Российской Федерации ускорило процесс цифровизации, фиксируемый в комплексной автоматизированной музейной информационной системе КАМИС, которая является стандартом в России. С этой программной разработкой работает 820 музеев из 62 регионов. На ее системе создано 5 региональных сводных баз данных, 28 миллионов описаний музейных предметов, 16 миллионов изображений. Программа обеспечивает передачу данных автоматически проверенных на соответствие в Госкаталог, обеспечивая полную защищенность оцифрованных данных о музейных предметах.

Динамика использования оцифрованных ресурсов музеев предполагает основной стратегией, создание межмузейных информационных платформ. Одной из проблем, встающих на пути их создания становится необходимость приведения описаний музейных предметов к единому стандарту. При объединении музейных информационных ресурсов обязательно встает организационный вопрос о том, где фактически должна размещаться такая база данных, на каком сервере, располагающим значительным объемом дисковой памяти. Кроме того, такой большой цифровой фонд требует обязательного технического администрирования.

Но главная проблема состоит в готовности музеев предать свои информационные базы в «коллективное пользование». Процесс создания объединенных музейных ресурсов, безусловно, так или иначе состоится. По мере роста его объема и качества, будет меняться и расширяться сфера его применения.

Потребность в свободном доступе к информации о коллекции, станет побудительным мотивом к обязательному использованию современных информационных технологий в повседневной деятельности, а также к ускорению роста объемов оцифрованного материала.

Сегодня актуальность представляет собой и вопрос методологии, закрепленный за этим новым разделом. В своей статье В. Куликов опирается на такие формулировки: «Оцифровка (digitization) перенос данных ранее представленных на бумажных носителях в цифровую форму без изменения вида и содержания данных и документов. Цифровой двойник (digital twin) цифровая копия организации, когда все данные представлены в цифровой форме. Цифровизация (digitalization) процесс внедрения цифровых технологий для создания цифровой копии. Цифровой трансформацией (digital transformation) называют весь процесс от перевода в цифровую форму до создания новых процессов деятельности, опирающихся на данные цифровой копии и ПО (программного обеспечения) обеспечивающих их актуальность» [1].

В настоящее время уже несколько музеев РК находятся в процессе перевода своих коллекций в цифровую форму, на этом же пути находятся и частные культурные объекты (частные коллекции, архивы и т.д.). В Казахстане примером перевода и демонстрации произведений искусства является цифровой архив современного искусства Центральной Азии «Звёздные кочевники» *astralnomads.net*. На сегодняшний день там размещено 165 оцифрованных и 35 медиа проектов, общее число 200 экспонатов.

В 2019 году в Государственном Музее Искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева была введена в эксплуатацию Автоматизированная информационная система учёта данных – АИС УД, встреченная большими надеждами и ожиданиями. Цифровизация и внедрение АИС УД – это комплекс программных, технических, информационных, лингвистических, организационно-технологических средств, предназначенных для решения задач справочно-информационного обслуживания и информационного обеспечения сотрудников музея. Эта система позволит идти в ногу со временем, решать на новом уровне непрерывно усложняющиеся задачи современных реалий, иметь полноту данных о деятельности музея в реальном времени, наглядно видеть уже проделанную работу, ускорить процессы её выполнения. Это особенно важно, так как время - невозполнимый резерв. При условии привлечения всех музеев Республики к работе в автоматизированных информационных системах станет возможным формирование Единого музейного цифрового каталога музейных предметов Республики Казахстан, доступного всем участникам. Это значительно повысит качество работы самих музеев, и всего направления культуры в целом. Несмотря на все перечисленные положительные характеристики, движение цифровой трансформации в ГМИ РК им. А. Кастеева еще находится на ранней стадии внедрения и реализации, на данный момент в базу внесено около 7000 данных о экспонатах. Но есть понимание потенциала и стремление ускорить этот процесс, ведь в организациях, где уже осуществлено внедрение, динамика и эффективность работы возросла в разы.

Приведём примеры для оценки скорости выполнения основных функций в работе музея с помощью АИС УД: формирование сводной таблицы, состоящей из 882 строк занимает 3 минуты. Поиск записи из базы с любым набором слов (пример: СПОРТ) – 40 секунд (составлен список из 12 позиций, выявленных из всей базы). Время удалённого доступа к изображению музейного предмета в формате JPG и размером 4080x2720 пикселей, требует 5 секунд. Формирование авторской карточки или карточки научного описания в виде DOC файла – 7 секунд. Поиск информации по одному атрибуту – 5 секунд, поиск информации по всем атрибутам – 10 секунд. Составление статистического отчёта по движению фонда за 1 год – 10 секунд. Подготовка акта внутри музейной передачи 10 предметов в DOC формате – 2 минуты. Составление Акта приёма на временное хранение, который автоматически формирует запись о предмете в книге приёма на временное хранение и составляет Акт приёма фондо-закупочной комиссии (ФЗК) – 20 минут; далее составление протокола решения фондо-закупочной комиссии – 10 минут, который автоматически формирует Акт приёма на постоянное хранение, информация о предмете автоматически заносится

в книгу поступлений на постоянное хранение, создаётся авторская карточка и карточка научного описания предмета. Потраченное время – 30 минут. Единовременно создано 7 документов. Конвертация DOC файла, включающего информацию о 100 музейных предметах, из базы данных – 3 минуты. Подводя итог можно сказать, что внедрение АИС УД в музее значительно экономит рабочее время сотрудников (в среднем в 11 раз) при выполнении основных функций по учету музейных предметов. Сэкономленное время даст возможность более качественно выполнять научно-исследовательскую работу в области искусства.

Невозможно отрицать, что цифровая трансформация является длительным процессом, и для того, чтобы она приносила плоды с первых же шагов, необходимо создать дорожную карту, совместно со специалистами всех подразделений музея, а далее всего музейного сообщества в соответствии с которой будут осваиваться и внедряться новые технологии в рабочие процессы всех подразделений организации.

Говоря о положительных сторонах программы, важно подчеркнуть, что АИС полностью отражает существующие музейные стандарты внесения научных данных о музейных предметах. Исходя из структуры ГМИ РК им. А. Кастеева и функциональных обязанностей отдельных подразделений и всех сотрудников были сформированы следующие основные требования к разрабатываемой информационной системе: а) ведение сквозного учета приема, выдачи и движения музейных предметов, оформление всей учетно-хранительской документации музея (актов приема и выдачи); б) ведение книг поступления, временного хранения и инвентарных книг; в) хранение информации о музейных коллекциях, включающей текст и изображения (картотеки произведений, авторов, выставок, литературы). На протяжении всей работы над созданием АИС разработчики данной программы встречались, обсуждали с сотрудниками музея наиболее удобные и подходящие методы и инструменты для работы, прислушиваясь к их нуждам и закладывая наиболее широкий спектр возможности в электронную базу.

Необходимо отметить, что компанией-разработчиком рассматривается вопрос о необходимости обновления и усовершенствования АИС УД через определенный промежуток времени (например, каждые 3 года), когда появится необходимость обеспечения новых музейных задач. Например, таких как разработка раздела для работы реставраторов. Подготовка электронной html-страницы с информацией о музейных предметах; формирование сводных данных музейных баз с открытым доступом из Интернета или сопряженных с интернет-каталогами, хранение и обработка данных большого объема; предоставление доступа к изображениям музейных предметов пользователям через сеть Интернет; публикация коллекции в Интернете; создание виртуальных выставок в режиме on-line.

Необходимо отметить, что одним из главных преимуществ этой системы является возможность однократного ввода основной информации об экспонатах и создании на этой основе всего комплекса учетной и научной документации.

Автоматизированная информационная система состоит из трех блоков. Наиболее органично она вписывается в процесс оформления учетной документации – учётный блок. При этом не происходит переложение один к одному «ручной» технологии на «компьютерную», а возникает новая технология автоматизированного учета музейных экспонатов. Научный блок связан с изучением музейных предметов, он выполняется сотрудниками музея и обеспечивает проведение работ по их научному описанию. Это создание и ведение справочного аппарата о хранимых фондах (формирование авторских карточек, карточек научного-описания, инвентарных электронных картотек). Большим дополнительным плюсом в работе в АИС является неограниченное текстовое поле для ввода информации, а также возможность создавать и на любом этапе вносить изменения в данные. Добавлять и просматривать фото JPG в высоком разрешении связанные с данным музейным предметом и его автором (в количестве до 11 штук). Хочется подчеркнуть, что все документы имеют 2 формы: форму списка (журнал) и форму документа. В форме списка отображается перечень всех документов данного вида. При создании новой записи в системе, появляется карточка, с помощью которой впоследствии осуществляется оперативный поиск информации по фондам. В программе автоматически создаются как карточки фондообразователей, так и карточки самих предметов.

Импорт информации осуществляется в стандартном формате документа WINDOWS (MS Word), что решает проблему стандартизации музейного документооборота.

Вторым важным преимуществом, является внедрённая автоматизированная система поиска, это как раз то принципиально новое, что могут дать только современные информационные технологии.

Научный блок сопровождает выполнение сотрудниками отдела следующих внутренних функций связанных с получением списков по различным критериям поиска: работа по систематизации музейных предметов, формирование выставок по средствам составления большого количества списков по выбранным темам, фиксация движения музейных фондов на экспозицию, на реставрацию, а также для участия в международных проектах. Ускорить работу этих процессов призван раздел Аналитика, который позволяет осуществлять поиск по базе данных и обрабатывать запросы поиска по различным заданным критериям: по автору, по названию, по году создания, по материалу, по технике создания, по КП, по инвентарному номеру, по фонду хранения, по ключевым словам. В начальном варианте такой опции не было, но научному центру музея она была необходима. Компания разработчик внесла функцию Аналитика на заключительном этапе разработки системы. Это была первая ступень преобразования АИС (см. выше). Рассмотрим пример применения системы поиска в Государственном Русском музее. «Разрабатывая концепцию создания выставки «Красное в искусстве», в Отделе советской живописи, где к тому времени имелась целиком заполненная база данных, был сформулирован запрос по отбору всех предметов, где хотя бы в одной из позиции описания присутствует слово «красн...». Из результата отбора пришлось, конечно, выбросить «Красные армии» и «Красноармейцев», но то, что осталось стало материалом к размышлению о формировании задуманной выставки» [5]. Формирование выставки с условным названием «В мире спорта» ГМИ РК им. А. Кастеева в АИС УД осуществляется в разделе Аналитика. Задав определенную тему поиска, расширенного или узкого направления, в нашем случае «Спорт», мы получаем полный список музейных предметов, отвечающий заданным параметрам с фотографиями и данными экспонатов импортированными из карточек научного описания. Отработав список, формируем акты выдачи на экспозицию. Система упрощает подготовку проведения выставок, находя нужные предметы, объединяет их в группы, даёт возможность просматривать их в списках, формирует единый пакет выставочной документации, этикетки и каталоги. Инструмент «формирование этикеток» для выставки осуществляется путём импорта данных из карточек научного описания. Этикетки формируются по заданным стандартным параметрам в соответствии с едиными музейными стандартами.

При работе с данной системой сотрудник входит в программу, вводя свои индивидуальные данные для входа и работы – логин и пароль. Фиксация информации проводится Руководителем отдела посредством инструмента «Замок». Права доступа в программе распределяются в зависимости от полномочий сотрудников. Немаловажным фактором является и то, что программа демонстрирует актуальную статистику по работе сотрудников в АИС.

Одним из проблемных вопросов стал способ переноса информации с бумажных носителей в АИС УД в цифровой форме. Необходимо учитывать, что ГМИ РК им. А. Кастеева является старейшим в Республике и насчитывает 85 лет с момента основания. За это время фонд пополнился 25.000 экспонатов, каждый из которых имеет свою историю, записанную в ручном формате на бумаге – акты приёма, журналы хранения, авторские карточки, карточки научного описания, паспорта произведения и реставрации. Процесс перевода этой информации осложняется, во-первых, её большим количеством и небольшим составом сотрудников музея (7 хранителей, 13 научных сотрудников), во-вторых, самой её формой (все бумажные носители с 1936 года заполнены от руки, письменно с вариативностью и особенностями подчеркика). Это трудоёмкий процесс, требующий большого количества времени и усложняемый самой спецификой документа. Вновь обратимся к практике российских коллег: «В Российском Этнографическом музее с целью проведения сверки коллекции за два с половиной года на трех компьютерах было введено более пятисот тысяч описаний предметов, пусть и не очень подробных. Это пример не только быстрого пополнения

информационных ресурсов музея, но и новой технологии работы с коллекцией музея – в данном случае технологии проведения сверки» [4]. Организация такого процесса может занять колоссальное количество времени. Современная практика показывает, что большинство проектов, связанных с комплектованием электронных баз данных из рукописных источников направлены на расширение потенциала поисковой и аналитической работы с цифровыми документами, при этом особое значение придаётся вопросу о принципах форм ввода и редактирования рукописных материалов. Именно рукописная основа представляет одну из основных проблем перевода данных в цифровой формат. Над этой проблемой работают в том числе и российские ученые. Трудности связаны с выбором оборудования и программного обеспечения для получения адекватной транспортировки информации в цифровые фонды. Сложность применения стандартных программ для распознавания текста в процессе оцифровки рукописных источников в своих трудах отмечают современные российские исследователи Е. Бучкина, С. Соловьёв. Они стимулируют создание специальных текстовых редакторов для ручного набора с клавиатуры. Решение данной проблемы предполагает осуществляться различными путями. Например, в Петрозаводском государственном университете в целях повышения скорости и эффективности электронного распознавания работают над созданием автоматизированной системы по расшифровке рукописного текста «SVG – шрифтов и виртуальной клавиатуры», а также возможности «введения и расположения таких шрифтов поверх исходного текста». Или, например, известны способы внедрения современных технологий обработки за счет сканирования. Музеем был рассмотрен такой метод, но он не решает поставленных задач, программа не может максимально верно распознать рукописный текст. Другой пример, когда каждый из отсканированных документов прикрепляется за счет уникального штрих-кода к карточке, такой вариант был рассмотрен, но не нашел отклика. Еще один вариант – присоединение отсканированного документа в JPG формате, но этот метод не даёт возможности использовать разделы аналитики информации, столь необходимые для работы в музее. Все эти процедуры затрудняются в связи с износом материального (бумажного) носителя. С такими сложностями сталкиваются многие архивы, занимающиеся оцифровкой рукописей. Как наиболее качественный вариант предлагается рассмотреть возможность создания специального программного комплекса по интеграции данных в АИС УД. Эффективна программа, которая переводит текст с карточки в цифровой формат используя голосовой ввод, при помощи слов «закладок» разграничивая заполняемые поля. Это позволит значительно сэкономить время и заполнить карточки на трёх языках – казахском, русском и английском.

Самостоятельным проектом, органично включённым в АИС УД, является цифровой каталог 3D моделей из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева. В настоящее время он насчитывает 2000 экспонатов, включающих в себя разнообразные разделы музейной коллекции. Цифровая копия фондов музея – каталог объемных экспонатов, позволяет проводить научные исследования каждый раз не обращаясь к оригиналам, обеспечивая их лучшую сохранность. Целью создания 3D каталога является сохранение объектов культурного наследия страны, более широкая их популяризация, их научное изучение в том числе зарубежными специалистами удалённо, для удобства создан сайт. <https://3d.gmirk.kz/index.php/ru/>

Работа по созданию цифрового каталога 3D моделей в музее началась в 2018 г., когда МКС РК одобрило заявку музея по цифровизации. Для воплощения технологии в музее была создана лаборатория по 3D сканированию экспонатов методом фотограмметрии. Данный метод использует большое количество фотографий в высоком разрешении (4K) и последующее их «сшивание» (обработку) в лицензионном программном обеспечении, музей использует программу Agisoft. Создание 3D модели музейного предмета, является документом, первым негативом экспоната, его паспортом. Эта технология позволяет сохранить для последующих поколений объекты культурного наследия, даже если физически они будут утрачены. Цифровой 3D-документ позволит практически без ущерба восстановить музейный предмет.

В каждом выставочном пространстве музея представлены информационные

экраны, где любой желающий может увидеть сайт 3D каталога. Это скульптура Казахстана (оцифрована в 2018 году в количестве 300 экспонатов), фонд искусство Востока, Западной Европы, русского искусства и декоративно-прикладного искусства Казахстана, включающего конское снаряжение, текстиль, войлок, изделия из дерева и ювелирные изделия в количестве 1700 единиц хранения. Этот объем оцифрован в 2019-2020 годах.

Важным и перспективным для музейной деятельности является сотрудничество с информационной платформой *izi.TRAVEL* – международным сервисом мобильных аудиогидов. На котором представлена информация о нашем музее, экспонатах (общим количеством 196) и аудио – туры по экспозиции. Эта опция осуществляется при помощи QR кодов, прикрепленных к экспонатам, благодаря чему появляется возможность быстрого считывания полной информации о предмете, это дополнительная возможность познания для зрителей. Анализ обращений к контенту музея на данной платформе позволяет определить в процентном соотношении: страну, город и язык запросов, выявляет общее число просмотров и прослушиваний, отзывы зрителей.

Государственный музей искусств им. А. Кастеева стремится развиваться согласно требованиям времени и внедрять новые возможности и технологии для показа и популяризации искусства. Впервые в Казахстане, разработана Автоматизированная информационная система учёта движения, призванная стать важным этапом музейной цифровизации. Это существенный шаг к переходу на общемировые передовые технологии в сфере музейной деятельности.

Список литературы:

1. Куликов В. Цифровая реальность перерабатывающих предприятий: от понимания к дорожной карте. Он лайн журнал Нефть капитал 3.12.2019 www.oilcapital.ru (дата обращения 25.03.2021)
2. Багаева В.Г. Роль и место автоматических информационных систем в музее. Сибирский Государственный аэрокосмический университет им. Академика М.Ф. Решетнева, Красноярск. Секция «Фундаментальные и прикладные проблемы гуманитарных наук». 2012 <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-i-mesto-avtomatizirovannyh-informatsionnyh-sistem-v-muzee/viewer> (дата обращения 07.04.2021)
3. Чевтаев А. Формирование цифровых баз данных рукописей: технологические перспективы. Новый филологический вестник 2019. №1 (48) www.cyberleninka.ru (дата обращения 25.03.2021)
4. Куприна Ю. Материалы вебинара Кластерного Бюро ЮНЕСКО в Алматы для музейных работников «Оцифровка музейных коллекций: стандарты и процедуры», 07.04.2021. <https://youtu.be/yBnxtO49HY0>
5. Кощеева Е.Л. Создание и использование музейных информационных ресурсов. <http://www.future.museum.ru/part01/010202.htm> (дата обращения 7.04.2021)
7. Лебедев А.В. Информационные ресурсы как ресурсы управления.
8. Канунова Е.Е. Информационная система регионального музея: структура, опыт разработки и использования // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6. <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=11285> (дата обращения: 08.04.2021).
9. Автоматизированная информационная система «Учёт движения музейных ценностей ГМИ РК им. А. Кастеева» руководство пользователя. - Алматы, 2018. – 108 с.
10. Автоматизированная информационная музейная система КАМИС [сайт]. <https://www.kamis.ru/kamis/kamis-5/> (дата обращения: 08.04.2021).
12. Лошак Ю.М. Комплексная автоматизированная музейная информационная система КАМИС / Ю.М. Лошак, Е.Л. Кощеева // «Электронный век культуры» и «EVA 2013 Москва»: мат-лы междунар. науч.-практ. конф., 19 – 22 ноября 2013 г. - Сайт. URL: <http://www.evarussia.ru/eva98/rus98exh/Doc/Event02/First/doc107.htm>
14. (дата обращения: 08.04.2021).

*Ә. Қастеев ат. ҚР МӨМ
Қор сақтаушысы, өнер магистрі
Бөкеш Толғанай Бақбергенқызы*

ӘЛЕМДІК ӨНЕР НАРЫҒЫНЫҢ НЕГІЗГІ ӘЛЕУМЕТТІК СУБЪЕКТИЛЕРІ ЖӘНЕ ОТАНДЫҚ НАРЫҚТЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫНЫҢ ӘЛЕУМЕТТІК ЭВОЛЮЦИЯСЫ

Өнер объектілерінің ішкі тауар айналымының дамуымен қатар, халықаралық өнер нарығында отандық өнердің үлесі айтарлықтай өсті. Көркем галереяларда ұсынылған шетелдік аукциондар мен көрмелерге қатысатын ұлттық мектеп шеберлерінің жұмыстары көбейді. Қазақстандық өнердің өсіп келе жатқан танымалдығы және соның салдарынан қазақ суретшілердің шығармаларының нарықтық құнының өсуі айқын.

Нарықтық қатынастардың мәдениеттегі өсіп келе жатқан рөлі өнер туындыларының тауар айналымын зерттеу қажеттілігін тудырды. Мақалада осы мәселенің кейбір аспектілеріне арналған жұмыстар бар. Алайда, сұрақтардың көпшілігі әлі күнге дейін ғылыми талдаудың тақырыбына айналған жоқ. Қазақстандағы өнер нарығының тарихи дамуы туралы әлі толық ақпарат жоқ. Бұл құбылыстың тарихын зерттеу, оның қалыптасуы мен дамуының негізгі кезеңдерін айқындау бізге өнер туындыларының тауар айналымына байланысты материалдарды жүйелеуге, оларды өнер нарығының сарапшыларын даярлау үшін пайдалануға және әлемдік өнер нарығы туралы түсінігімізді айтарлықтай кеңейтуге мүмкіндік береді.

Кілт сөздер: нарық, ішкі айналым, аукцион, көрме т.б.

Өнер нарығы - бұл өнер туындыларының тауар айналымы жүйесі болып табылатын әлеуметтік-экономикалық және мәдени-тарихи құбылыс. Зерттеуде «Арт рынок» термині сауда ұғымын тек өнер туындылары ретінде ғана емес, сонымен бірге мәдени құндылықтар үшін де қолданылады [1, 128-б.].

Өнер нарығы - өркениетті қоғам дамуындағы қажетті элемент. Мамандардың пікірінше, мұны қоғамда болып жатқан әлеуметтік-мәдени процестердің айнасы деп атауға болады. Ол қазіргі қоғамның көркем өміріне айтарлықтай әсер ететін күрделі және көп қырлы әлеуметтік-мәдени құбылыс. Нарықтық экономикаға көшу өнерді белсенді коммерциялауға, өнер туындыларын жасаушылар мен олардың білгірлері ретінде әрекет ететіндердің арасында жаңа қатынастардың қалыптасуына әкелді. Өнер туындыларының тауар айналымы кең етек алды және объективті түрде қолданыстағы практикаға айналды, бұл көркемдік саланың дамуына да, суретшінің де, тұтынушының жеке басына да айтарлықтай әсер етеді.

Өнер нарығының қалыптасуы мен дамуын шартты түрде екі кезеңге бөлуге болады: нарыққа дейін және нарық кезеңі (до-рыночный и рыночный). Бірінші кезеңде өнер нарығының тек екі субъектісі болады - тұтынушы және өндіруші (суретші). Бұл кезең ежелгі дәуірде болған және өнер объектісінің еркін қозғалысына негізделген кәде, сыйлық сияқты қатынастардың таралуымен сипатталады. Кейін сыйлық пен сыйлық алмастырудың басқа формасы - тапсырыспен алмастырылды. Алайда, өнер нарығы, бүгінде біз білетіндей, нарықтық экономикаға өту кезінде кейінірек пайда болды. Сонымен, XIX ғасырдың ортасында, көркемдік салада, тапсырыс беру жүйесінен сатудың еркін нарықтық актілеріне көше бастады [2, 3-б.].

Егер арт рыноктың тарихын шартты түрде кезең-кезеңмен бөлетін болсақ, онда бірінші кезең XVIII ғасырдың соңында Англияда өнер нарығының жандануымен байланысты. XVIII-XIX-шы ғасырлардағы суретшінің мәртебесі әр түрлі салондарда оның танылу дәрежесі бойынша анықталған Франциядан айырмашылығы, Англияда бұл мәртебе сауда-саттық арқылы анықталды, яғни жұмыстың бағасы мен сатылған жұмыстар санынан тұратын индикатор анықталды. Сонымен бірге британдық модель Голландия, Германия және АҚШ ұлттық өнер нарықтарына тарай отырып, танымал

болды. Бұл модельдің танымалдылығын осы елдерде қалыптасқан ерте капитализмнің протестанттық этикасына жатқызуға болады, соның негізінде өндірілетін кез-келген өнімнің (өнер туындысын қоса) бағасы бар. Көркем туындыларды сатып алу және сату өнердің бүкіл тарихында бірге жүрді. Алайда, буржуазиялық төңкерістен кейін нарықтық экономиканың, демек, өнер нарығының қалыптасуына ықпал ететін жағдайлар өмірге келді. Сондықтан, өнер нарығының алғашқы кезеңі XVII ғасырдың соңы деп саналады.

XIX ғасырдың соңында жарияланған (G. Redford, Art Sales (1888), (W. Roberts, Memorials of Christie's (1897) еңбектеріне өнер туындыларын сату тарихына қатысты бірқатар еңбектерге сілтеме жасай отырып, пікірлердің бірі нақты шыққан күнін қарастырады. 1693 жылы 21 маусымда лорд Мелфордтың Уайтхоллдағы банкет үйінде өнер туындыларын сатуға арналған үлкен аукцион ұйымдастырылған. XVIII ғасырдың бірінші жартысында мұндай аукциондар британдық ақсүйектерінің ойын-сауықтарының бірі болған. Содан кейін мұндай аукциондар үлкен кіріс әкелмеді. Байыту құралы ретінде аукциондардың алғашқы көрсеткіштерінің бірі - доктор Ричард Мид 1754 жылдың ақпан-наурыз айларында өткізген кешті айтуға болады. 18 ғасырдың екінші жартысынан бастап арт рынок капиталдың едәуір ағымында өзіндік дамуын байқатты. Алайда, сатылымдардың көпшілігі аз танымал авторлардың шығармаларымен жасалғанын, көбінесе жоғары сапалы емес екенін атап өткен жөн. Ұлы шеберлердің шығармаларын сатып алу үрдісі тек 19 ғасырдың басында оянды. Бұл екпін бір немесе бірнеше шығарманы сатып алуға жұмсалған қаражатпен байланысты болды, бұл өз кезегінде, қоғамдық пікірді қалыптастыруда өсіп келе жатқан баспасөзде орын алған алдауға әкелді [3, 18-б.].

Посткеңестік кезеңде Ресейдің өнер туындыларының нарығы Еуропаға толықтай ашылып, алғашқы аукцион үйлері ашылды. Өнер нарығының жеке инфрақұрылымы құрыла бастады: 1990 жылы алғашқы галереялар пайда болды: «Риджина», М. Гельман галереясы, «Школа», «1.0», «Дар», «Марс» т.б.

1990-1993 жылдар аралығында суретші мен сатып алушы арасында көптеген өнер иелері қалыптаса бастады. Олардың осы саладағы қызметі тек галереялар ғана емес, сонымен қатар антикварлық салондар, аукциондар мен жәрмеңкелерде болды. Кәсіби субъектінің келуімен өнер нарығы да коллекционерлер шеңберін құра бастайды. Сонымен, өнер туындыларының ішкі тауар айналымын дамыту және халықаралық өнер нарығында өнердің үлесін арттыру негізделді.

1993-1999 жж. Ресейдегі өнер нарығының дамуындағы дағдарыс белгілері: өнер ісін сауатты жүргізу туралы практикалық білімнің болмауы, сыбайлас жемқорлыққа қарсы шенеуніктердің ықпалы мен қылмыстың күшеюі арт рыноктың дамуына кері әсерін тигізді. Арт рынок 90-жылдардың басында көрсеткен өз жетістіктерін жоғалтты. Динамизм мен рефлексия деңгейі төмендеді. Ұзақ тоқыраудан кейін 2000 жылдары жаңа галереялар ашылды: «Винзавод», «Красный Октябрь», «Гараж», «Art Play», «Флакон». Өнер нарығының кәсіби субъектілері федерациялары мен одақтары құрылды [4, 97-б.].

Галерея (фр. *galerie*, итал. *galleria*) — көрші ғимараттардың бөліктері арасындағы созылған жабық бөлме. Жеке суретшілердің туындылары сатылымға қойылатын мекен. Қазіргі сәтте формальды түрде галерея: өнер бағыттарына байланысты (модернизм, постмодернизм т.б.), өнер түріне (кескіндеме, мүсін, мультимедиялық т.б.), жанр бойынша (фигуративті, пейзаж т.б.) суретшілердің этникалық қажеттілігіне байланысты (африкандық, латын американдық т.б.), жынысына байланысты (феминистикалық), әлеуметтік статусына (беделді, жаңа бастаушы) т.б. болып бөлінеді. Олардың басым көпшілігі коммерциялық бағытта жұмыс жасайды. Галереямен келісімшартқа отырған суретші, сол сәттен бастап галерея қызметкері — арт диллердің қамқорлығына өтеді. Материалдық және бизнес әлемінде (шығармаларды сату) және ақпараттық орталық (өнер әлемі мен өнер әлеміндегі оқиғалар туралы жаңа мәліметті жаңартып отырады) және қызмет көрсету (саяхат кезінде қонақүйлердегі нөмірлерді жалдау, көлік мәселесі) т.б. қызмет түрлеріне заңды түрде жауапты болады. Бұл байланыс қаражат мәселесінде суретшінің жасы мен танымалдылығына байланысты анықталады. Дамушы Америка елдерінде мұндай жағдайда арт диллер бағалау комиссиясында 75%, 50%, 10% пайда алып отырады. Кейбір кездері келісімшартта көрсетілген болса суретшілер сатылған

жұмысынан айына шәкіртақы алады. Келісім шарт жасалған күннен бастап суретші өзінің туындыларына байланысты заңды негізді галерея меншігіне өткізеді. Мұндай қызметте жұмыс жасаған Де Кунингом суретшісімен жұмыс істеген әлемге танымал диллер С. Дженисомды айтуға болады. Коммерциялық галерея бастығы М. Вернер Т. Базелиц, М. Люперц, А.Р. Пренк суретшілердің арт рынокқа кіруіне септігін тигізген тұлғалардың санатында.

Аукцион - алдын-ала аукцион ережелеріне сәйкес жүзеге асырылатын, тауарлардың, бағалы қағаздардың, кәсіпорындардың мүліктерінің, өнер туындылары мен басқа да заттардың көпшілікке сатылуы. Барлық аукциондар үшін ортақ қағида сатып алушылар арасындағы бәсекелестік принципі болып табылады. Тауарларды сатып алу құқығы үшін сатып алушылар арасындағы бәсекелестік барысында аукционның жеңімпазы анықталады. Аукционда оның ережелеріне сәйкес ұтып алған адам аукционның жеңімпазы болып табылады [5, 103-б.].

Қазіргі таңда аукционды үйлер мен олардың рекордтық көрсеткіштері дамушы Батыс елдері мен Америка елдеріне тиесілі. Оның тарихында Сотби (1744 жылы негізі қаланған), Кристи (1766 жылы ашылған) секілді екі тұлғаны айтуға болады. Аталған екі аукцион үйлері қазіргі күнге дейін басты қарсыластар болып табылады. Ел арасында: «Сотби – джентельмен болуға тырысатын кәсіпкер, Кристи кәсіпкер болуға тырысатын джентельмен» деген теңеу кеңінен таратылған. Екі кәсіпкерлер Қытайдан бастап, Еуропаның барлық қалаларында өз бөлімшерлері бар маңызды ұйым болып табылады. Негізгі бағыттары жан-жақты болса да, бастысы бейнелеу өнері.

Арт рыноктың органикалық бөлігі - антиквариат. Антиквариат - маңызды құнды арт рынокта аз ерекше категориясы. Бұл ескі немесе сирек кездесетін өнер туындылары немесе басқа да құнды заттар, олар жинау және сату объектілері болып табылады. Антиквариатқа көбіне жиһаз, антиквариаттық кітаптар, суреттер, тұрмыстық заттар және т.б. жатады. Антиквариат жинау күрделі салымдардың (инвестициялардың) бір түрі болып саналады [6, 44-б.].

Маңыздылығы бойынша заттарды антиквариат ретінде жіктеу төмендегі белгілер бойынша қарастырылады:

- жасы (100 жылдан кем емес); Сонымен қатар, 15-50 жас аралығындағы ерекше заттарды (мысалы, Кеңес дәуіріндегі заттар, винтаж)
- сирек кездесетін заттар (1 заттың 10-нан астам тираждалмауы)
- тарихи дәуірмен немесе тарихи оқиғалармен байланысты заттар
- бағалы материалдан танымал шебердің қолынан шыққан, көлемі аз заттар.

Әрбір толыққанды егеменді мемлекеттік орган, әсіресе оның тарихымен байланысты антиквариат жинауға қызығушылық танытатындықтан, оны жіктеу және онымен сауда жасау ережелері (әсіресе экспорт) әдетте қатаң реттелген.

Осы себепті антиквариаттың бір бөлігі қара нарықта сатылады. Сонымен бірге, көптеген үкіметтер елге антиквариаттың кедергісіз және бажсыз әкелінуіне жағдай жасалған. Сондықтан антиквариат коллекциясы капиталды салымның (инвестицияның) өзіндік нысаны ретінде сараланады.

Әрбір сала өзінің эксперттік сараптамасы болғандықтан өзіндік жүйесі бар. Бірақ бейнелеу өнер саласында галерея мен антикварлы заттарды сататын дүкендерде эксперттер жиі бола бермейді. Дегенмен олардың қызметінің де қамтитын бірнеше аспектілер бар:

- берілген материалды толығымен зерттеп оның қай уақытта жазылғандығын, орындалғанын анықтайды;
- жұмыстың орындалу техникасына қарай қай кезеңге саналатынын нақты табады;
- жұмыстың ең адымен түпнұсқа немесе көшірме екендігін ажырата білу керек;
- авангардтық жұмыстарды зерттеу барысында олардың уақыт кеңістігінде өзгеріп бірнеше кезеңге бөлініп кеткендігін жақсы ажырату керек (жоғарғы авангард, кейінгі авангард);

Әрбір өз саласының маманы алынған білімі мен көрген тәжірбиесінің арқасында бірнеше класқа бөлінеді. Олар сол деңгейге байланысты өзгермелі

коэффициентке ие болады. Ол орындалған жұмыстың бағасына тікелей әсер етеді.

Мұндай мамандардың жұмыс тәртібі Еуропа елдері мен көршілес Ресей Федерациясында айырмашылықтары бар. Еуропада музей қызметкері жеке- дара эксперт ретінде танылып сараптамалық жұмыстар жүргізе алмайды. Нәтижесінде жеке дара мамандар арт рынокта бір-біріне бақталастық орната отырып танылады. Ресей елі мен Қазақстанда керсінше сараптама жұмыстары музей қызметкерлерінен құралған мамандардан тұрады. Ол қорытындыда мемлекеттік бланкта музей немесе белгілі-бір ұйым атынан беріледі. Бұл сенімді, әрі жан-жақты бағасы тұрақты болады [7, 234-б.].

Қазіргі таңда Ресейде сараптама жасау ұйымы бір орталыққа біріктірілген. 1971 ж. құрылған ұйым музей, компания, коллекционерлер, жеке сатып алушылардың кұқын қорғау үшін жасалған. Онда әрбір маман тек бір өнер саласының ғана сарапшысы ретінде танылады. Мысалы: керамика сарапшысы, музыка аспаптары, теңселер, француз өнері, заманауи өнер т.б. түрлері мен жанрлары бар [8, 54-б.].

Ал, Қазақстанда сатып алынған кез-келген өнер туындысы әрбір қалада музей және қалалық әкімшілікте орналасқан бөлімшелерге барып құжаттарын тапсырады. 10 жұмыс күні тәртібінде музыкалық аспаптар, теңге, кескіндеме, мүсін, антикварлы құнды заттар т.б. құжат беріледі. Әрбір заттың А5 форматында алды мен артқы суреті, затты алушының жеке бас мәліметі толтырылған деректемесі жасалып сараптамаға жіберіледі. Құндылығы бар немесе жоқ деген сөз тіркесті негізде олар өнер саласының түріне қарай жұмыс жүргізеді. Мәселен кескіндемелік жұмыстарды Ә. Қастеев ат. ҚР МӨМ сарапшыларына жібере, кітаптар бойынша ҚР Орталық кітапханасына жіберіледі.

«Тәңірі Ұмай», «Ұлар», «АРК», «Арт Нават», «Ретро», «Құланшы», «Has Sanat», «Arvest», «Grace art», «Арт Самал», Рысбек Ахметовтің галереясы, «A La Prima», «ArtSpace», «Essentai Gallery», «Focus», «Artumar», «Pygmalion», «Жайһар», «Artmeken», «Aspan Gallery», «Art Future», «Art Lane» т.б. көптеген Қазақстандағы танымал галереялар болғанымен қазіргі заманғы отандық арт рынок ерекшеліктері біздің қоғамда экономикалық дағдарыста жүргендігін көрсетеді. Мәдениет қоғамда белгілі бір белгісіздік пен тұрақсыздық кезеңін бастан өткеретіндіктен, бұл мәдени субъектілердің өзара әрекеттесуіне негізделген құбылыстардан көрінеді.

Қазіргі кезде Қазақстанда қалыптасып келе жатқан арт рынок заманауи қоғамда көбіне постмодерндік ерекшеліктермен сипатталады.

Арт рынокта нарықтық сұраныстың жоқтығы, кәсіби арт диллерлердің жетіспеуі, біртұтас инфрақұрылым әлі қалыптаспағандығы өнер нарығының субъектілерін қамтамасыз ете алмайды. Бүгінгі таңда арт рынок деп аталатын өнімді сатуға арналған дәстүрлі тауар нарығының сегменті ретінде қалыптасады. Осы нұсқадағы нарық тұтынушыға әсер ету үшін өзінің тетіктерін бұқаралық ақпарат құралдары арқылы өзінің талғамын қалыптастыру көзделеді [9, 33-б.].

Сондықтан, бұрынғы Кеңестік елдерде өзін-өзі қалыптастыратын арт рынок бұрын орындай алмай қалған компоненттермен бүгінгі заманауи мідеттерін қарастырып үлгермейді. Нарық психологиясында өнер нарығы бүгінде тұтынушы мен суретшінің қажеттіліктерін қанағаттандыра алмайды.

Осы қарама-қайшылықтардың барлығы біздің еліміздегі рухани мәдениетінде 90-шы жылдардың басынан бастап өткір дағдарысты бастан кешіргендіктен туындады. Рухани өндірістің көркем мәдениет сияқты салаларының арт рынокта көрінуге деген ұмтылыс оның мемлекеттік қолдаудан тыс болуы мүмкін еместігіне алып келеді.

Сонымен бірге мәдениеттің элиталық және жаппай формалары, жастар ортасы мен аға буын арасындағы айырмашылық тереңдей түсуде. Бұл процестердің барлығы материалды ғана емес, сонымен қатар мәдени тауарларды тұтынуға біркелкі емес қол жетімділіктің жылдам және күрт өсуі аясында жүреді. Осы процестердің нәтижесінде қазіргі қазақ мәдениетінде көптеген және өте қарама-қайшылықты тенденциялар көрінеді.

Осы тарауда қарастырылған деректерді қорытындылай отырып, мәдениет қоғамның әр түрлі қажеттіліктерінің үнемі көбеюі мен дамуын қамтамасыз ететіндігін атап өтеміз. Бұл – материалдық және рухани өнімдердің өндірісін қамтиды. Өнер дәстүрлі түрде «рухани өндіріс» саласы ретінде қарастырылады және бірнеше кезеңнен тұрады. Олардың бірі - бүгінде шығармашылық, делдалдар мен өнер сүйер

қауым арасындағы арнайы әлеуметтік-мәдени қарым-қатынас негізінде (өнер, тапсырыс, сату сертификаты) бар өнер нарығы деп аталатын жылжыту және алмасу кезеңі [10, 333-б.].

Бұл субъектілердің өзара қарым-қатынасының ерекшеліктерінен біз арт рыноктың Қазақстанда енді қалыптасу процесі басталғандығын көреміз. Көркемөнер нарығын қалыптастыру процесінде объектаралық өзара әрекеттестіктің ерекшеліктері объектінің қасиеттері - өнердің және оның қазақ мәдениетін түсінуімен, сондай-ақ дәстүрлердің бұзылуымен және эстетикалық және көркемдік құндылықтар жүйесінің өзгеруімен сипатталатын қазіргі заманғы жағдайлармен шешілді.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

1. Бегма Ю.С., Шабельникова Д.В. Секреты ценообразования на арт-рынке // Экономический журнал. Т. 20. 2010. № 4. С. 128—132.
2. Виханский О.С., Липская А.И. Паевой инвестиционный фонд как форма инвестирования в художественные ценности // Вестник Московского ун-та. Сер. 24: Менеджмент. 2012. № 2. С. 3—32.
3. Григорьева С.М. Методы оценки предметов изобразительного искусства // Мир экономики и права. 2012. Вып. 4-й. С. 18—23.
4. Еремеев С. В. Организационные формы мировой торговли культурными ценностями // Сегодня и завтра Российской экономики. 2012. № 50. С. 97—104.
5. Мищук О. Н. доцент, кандидат филологических наук, Российский рынок искусства: противоречия и тенденции развития // Концепт.- 2017. С. 103
6. Кольчева В.А. Классификация факторов ценообразования на рынке произведений искусства // Экономический анализ: теория и практика. 2012. № 41. С. 44—48.
7. Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: Истоки и современность. СПб, 2000. -234 с.
8. Карасик М. Художник между традициями и рынком. // Новый мир искусства. 1998 -№ 3. С. 54.
9. Лернер Л. Новые технологии и старый рынок, ART Chronika № 1, ноябрь. М., 1999.-С.33.
10. Маркович Ю. Э. Механизм арт-рынка Казахстана //Вопросы искусствоведения начала XXI века. Алматы: - 2016. №1 С. 333-336.

*Кущенко А.В.,
руководитель отдела
культурно-образовательной работы,
Центральный государственный музей РК
Казахстан, Алматы*

МОДЕРНИЗАЦИЯ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (ИЗ ОПЫТА ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН)

Центральный государственный музей Республики Казахстан осуществляет культурно-образовательную деятельность по нескольким направлениям, используя инновационные подходы и разработки в музейном образовании. Музей ориентируется, прежде всего, на **реализацию долгосрочных комплексных образовательных программ и проектов** для различных категорий музейной аудитории, посвященных истории, культуре и искусству нашей страны. В рамках этого направления четко **выявляется необходимость модернизации процессов культурно-образовательной работы, и в этой связи особое место занимают социологические исследования**, направленные на изучение музейной аудитории, которые выступают инструментом повышения эффективности деятельности музея и выработки новой модели развития. С учетом полученных результатов социологических исследований музей разрабатывает те программы, которые позволяют посетителям не только получить или закрепить исторический материал, но и предоставляют уникальную возможность обучиться традиционным видам ремесел и реализовать свой творческий и интеллектуальный потенциал, таким образом, музей расширяет поле деятельности и творчества.

Отметим, что сегодня, в виду сложившейся ситуации, связанной с пандемией коронавирусной инфекции, **все музеи мира перенесли свою деятельность в виртуальное пространство**, в связи с чем, используют все возможные каналы коммуникации с посетителями, активизируя культурно-образовательную деятельность через онлайн-платформы, создавая онлайн-челленджи, онлайн-программы и видео-презентации своей деятельности и услуг. Это своего рода, новое направление и новый формат в деятельности музеев, которые представляют свои коллекции, демонстрируя жизнь музея изнутри, работу музейных работников, благодаря чему виртуальная общественность знакомится со спецификой музейной работы, не только с возможностями и научным и научно-образовательным потенциалом, достижениями музеев, но и с трудностями, с которыми сталкиваются музейные специалисты. За 2020-2021 гг. Центральный музей РК реализовал свыше 500 различных онлайн-программ по истории и культуре Казахстана с древнейших времен до современности – онлайн-экскурсии и лекции, музейные уроки для учащихся, онлайн-выставки, акции, видео-презентации, интервью, онлайн-конференции, семинары и вебинары, включая проведение традиционной акции Ночь в музее, которая реализовывается уже второй год в новом формате, представляя новые идеи и контент, делясь практическим опытом с другими музеями.

Реализованные онлайн-программы музея имеют ряд преимуществ: во-первых – музей презентует новые артефакты из своих фондов, которые ранее не были доступны широкой аудитории, дабы удержать внимание посетителей к музею; во-вторых – наблюдается большой охват музейной аудитории, среди которой представители и зарубежной общественности; в-третьих – музей использует и активно внедряет информационные технологии, используя современные формы коммуникации и технические средства; в-четвертых – расширяется перечень муз. профессий, музейным специалистам предоставляется возможность реализовать себя в роли продюсера, инноватора, разработчика мультимедийных программ и веб-дизайнера, режиссера и т.д. Большой успех имели реализованные в 2020 году онлайн-проекты «Шебермен сырласу» и «Средства связи и телекоммуникации».

Проект «Шебермен сырласу» является новым импульсом и стимулом не

только для творческого, интеллектуального развития молодежи, но и для всех казахстанцев – художников-живописцев, скульпторов, дизайнеров-модельеров, ювелиров, для всех тех, кто повышает свои профессиональные навыки и экспериментирует в разнообразном творчестве. Проект дает возможность наладить также диалог между культурами и разными поколениями, представителями различных культурных сообществ, между мастерами – художниками и молодежью. Данный проект направлен на вовлечение творческих людей в музейную работу и представляет собой творческие встречи-беседы с различными деятелями культуры и искусства – талантливыми художниками – живописцами, скульпторами, мастерами изобразительного искусства и традиционных ремесел. В рамках проекта Центральный музей РК побывал у известных людей – мастеров своего дела, которые в прямом эфире рассказали о своем профессиональном творчестве и продемонстрировали разные виды и жанры декоративно-прикладного искусства.

Музей сегодня в пространстве Интернета представляет разнохарактерные образовательные программы для учащихся, демонстрируя уникальные и редкие предметы из фондов музея, которые являются свидетелями прошлого. Примером является культурно-образовательный онлайн-проект **«Средства связи и телекоммуникации. Коллекции из фондов Центрального музея»**, который является особенно актуальным в наши дни – в век развития современных информационных технологий и глобальной сети Интернет, и, безусловно, вызывает большой интерес у молодого поколения. Телекоммуникационный онлайн-проект выступает как средство повышения познавательного интереса у учащихся, которые могут познакомиться с редкими экспонатами, презентуемыми ЦГМ РК в онлайн-пространстве и воссоздать определенную картину прошлого нашей страны. Проект **«Средства связи и телекоммуникации»** – это новый опыт в области образовательных музейных практик и коммуникаций, где объединяются музейный материал, новые подходы и сценарии, цифровые технологии.

Центральный музей РК сегодня активно применяет в научно-исследовательской и культурно-образовательной деятельности **проектную технологию**. Научные специалисты музея (под руководством ученых, проф. Нурсан Алимбай), проводят большую научную работу по исследованию артефактов и каталогизации музейных коллекций. В этой связи, подчеркнем, что научный каталог, труд или энциклопедия выступает одной из инновационных форм популяризации историко-культурного наследия, в котором собраны уникальные и ценные сведения по истории и культуре казахского народа. Это также особая форма подачи исторического материала и презентации музейных коллекций. КATALOGИ и труды музея служат также дополнительным учебно-методическим пособием для педагогов учебных заведений по истории и этнографии казахов. Результаты научных исследований, которые проводят музейные специалисты, зафиксированные в различных трудах, каталогах, монографиях, энциклопедиях применяются при разработке музейно-педагогических, образовательных программ для учащихся.

Культурно-образовательные проекты, которые разработал и реализовал за последние годы ЦГМ РК, **позволили достичь высоких показателей посещаемости и выйти на качественный новый уровень**. Примерами являются реализованные проекты под руководством директора Нурсан Алимбай – *«Ночь в музее»*, *«Всей семьей в Музей»*, *«Краски Наурыз»*, *«Алматы – лучший город Земли»*, *«Астана – сердце Евразии»*, *«Мой Независимый Казахстан»*, *«Жемчужины Казахстана»* и др. В реализации культурно-образовательных проектов музей использует технологию социального партнерства, которая позволяет привлечь к сотрудничеству большой круг партнеров и спонсоров, включая международные организации, музеи и институты. С 2003 года ЦГМ РК успешно реализовывает социальные проекты, направленные на поддержку людей с ограниченными возможностями – детей-сирот, малообеспеченных семей, ветеранов ВОВ и др. Центральным музеем в 2020-2021 гг. проведено множество благотворительных акций: выездная акция *«Музей сенімен бірге»* с целью оказать материальную и моральную поддержку детям с ограниченными возможностями; акция *«Память в наших сердцах»* и *«Ерлікке тағзым – ардагерлерге құрмет»*, в поддержку ветеранов Великой Отечественной войны и участников трудового фронта и множество других.

В культурно-образовательной работе Центральный музей РК использует комплексный или интегральный подход, который позволяет решить ряд задач:

- погрузить посетителей в историческую среду, познакомить с героями и событиями прошлого страны, посредством создания оживших историко-этнографических композиций, экспозиций и инсталляций, соответствующих определенной исторической эпохе;
- создание условий и возможностей для творческой самореализации и самовыражения;
- расширение музейной аудитории, используя различные средства коммуникации и рекламных кампаний,
- организация исследований в области музейной педагогики, анализ и применение результатов социологических исследований на практике;
- расширение коммуникационного поля – форм взаимодействия с посетителями и сотрудничества с различными общественными и коммерческими структурами.

ЦМ РК применяет **инновационные формы работы с посетителями, основанные на комплексности и интерактивности, где посетитель был бы не просто пассивным слушателем лекций и экскурсий, а активным участником музейных событий** (т.е. интегральные формы – обучающие познавательные образовательные программы, включающие в комплексе ряд мероприятий: выставки-фестивали онлайн-презентации муз коллекций, интеллектуальные и творческие конкурсы, викторины, литературно-культурологические акции, экскурсии – театрализованные представления, музейные уроки-квест-игры и др.). Музей разрабатывает различные образовательные программы, которые объединяют, как теоретическую ознакомительную, научно-познавательную часть, так и практическую интерактивную (поисково-исследовательскую, самостоятельную работу учащихся на базе музейной экспозиции).

• Центральный музей РК разработал новую форму культурно-образовательной работы с детьми на базе экспозиционных залов музея, представляющую собой воспитательно-образовательный и игровой процесс, **включающий интеллектуальные интерактивные занятия с элементами театрализации в жанре action с участием исторических героев, аниматоров.** Сегодня актуализируется модель «живого музея», ориентированная на создание «оживших экспозиций» и исторических персонажей, с применением игровых методов и элементов театрализации, дабы воссоздать полную картину прошлого. Так, за последние годы Центральный музей продемонстрировал проекты из создания серии театрализованных сюжетов из жизни первобытных людей, андроновских племен эпохи бронзы, обряды шаманки, легенды Коркыт Ата, рассказы от Томирис и др.

• Музей **разрабатывает образовательные программы для учащихся, сочетающие теорию и практику музейного дела.** Большой интерес представляет для учащихся музейно-педагогическая программа «Я и мой музей»/Я изучаю термины музея», знакомящая с **основами музейного дела:** миром музея, коллекциями, музейными понятиями и терминологией – «Что такое Музей?», «экспонат», «раритет», «артефакт», «предмет музейного значения», «экспозиция», «выставка», «этикетка», музейная документация, «учет экспонатов», «атрибуция», «паспортизация», «инвентарная карточка» и др. Программа позволяет научиться выделять коллекции в собрании музея; описывать экспонаты и правильно заполнять инвентарную или учетную карточку.

• ЦМ РК **проводит театрализованные фольклорные занятия по казахской этнографии.** Особенность занятий заключается в том, что дети используют копии этнографических экспонатов, определяют их функциональное назначение, способ изготовления и среду бытования, учатся понимать язык вещей. Используется предметный ряд – сундук, головные уборы, камзол, шалбар, ювелирные украшения, предметы быта, посуда и др. Эти увлекательные занятия сопровождаются фольклором – легендами об этих предметах, пословицами, сказками.

• **Музейные образовательные программы представляют собой систему**

интегрированных цикловых поэтапных занятий – это новый формат в системе сотрудничества Центрального музея с учебными заведениями. Среди направлений культурно-образовательной деятельности ЦГМ РК является реализация совместных программ в сотрудничестве с Управлением образования Акимата г.Алматы. Используется такое понятие, как «музейно-педагогические сессии» – это разработанная программа постоянных ежегодных занятий в ЦГМ РК в музейных экспозициях (2018-2021 гг.) – цикл музейных уроков, творческих занятий в музейной экспозиции по истории Казахстана, в которой участвуют как учащиеся и педагоги учебных заведений (школ г.Алматы), так и музейные специалисты (археологи, этнографы, историки, музееведы и др.). Музейно-педагогические сессии, которые проводятся в стенах музея на протяжении 10 лет (Августовские заседания, советы) позволяют объединить группы специалистов гуманитарных дисциплин и решить проблемы музейной педагогики.

Каждая образовательная программа – это своего рода научно обоснованный проект, где определяются: цели и задачи, актуальность, новизна, педагогическая, научно-практическая значимость, целевая аудитория, возрастная категория, структурное содержание, методика проведения занятий, методы и приемы работы, предметный ряд, изучение первоисточников, а также использование наглядных, вспомогательных и дидактических материалов и др.

Особенностью образовательных программ Центрального музея является разработка и применение на занятиях *интерактивных путеводителей, буклетов, лифлетов* по экспозициям и выставкам музея, которые могут содержать краткие сведения об экспозиции или экспонатах, что помогает ориентироваться учащимся при выполнении самостоятельной работы. ЦГМ РК разработал серию интерактивных буклетов по истории Казахстана, археологии и этнографии для учащихся школ с целью самостоятельного изучения экспозиции. В интерактивные путеводители и буклеты включены вопросы, ребусы, кроссворды, картинки, цитаты известных людей, пословицы и загадки и др.

• Детские образовательные, научно-познавательные и творческие программы.

Центральный музей РК развивает детские программы и в настоящее время достаточно широко использует интерактивные формы в работе с детьми: выставки детского творчества, арт-площадки, детские конкурсы, викторины, музейные уроки, квест-игры и др. Большую роль музей отводит творческим и обучающим программам – созданию творческих интерактивных зон, мастерских, лабораторий творчества, где дети обучаются чему-то новому, экспериментируют, изучают артефакты и занимаются творчеством. Так, ЦГМ РК провел серию мастер-классов по разделу «Занимательная археология – проведение археологических раскопок» в специально созданных интерактивных зонах, где научные сотрудники Центра археологии рассказали о том, как проводятся раскопки артефактов и что с собой необходимо взять в экспедицию, а реставраторы музея на мастер-классах ежегодно демонстрируют работу по реставрации музейных предметов, научные специалисты центра источниковедения знакомят с искусством каллиграфии, также создаются творческие зоны, где дети обучаются урокам живописи с приглашением художников. На мастер-классах, организованных музеем в рамках фестивалей традиционной культуры и искусства, дети знакомятся и обучаются традиционным видам казахских ремесел (гончарному ремеслу, ювелирному искусству, вышивке, обработке кожи, войлока, дерева). **Сегодня актуализируется идея создания специализированных интерактивных мультимедийных экспозиций, детских музеев при музеях,** где ребенок получил бы возможность при помощи медийных средств освоить исторический материал и реализовать навыки научно-исследовательской и творческой работы.

Большой популярностью среди детей пользуются квестовые игровые программы, которые активно разрабатывает и развивает музей. Практика такой работы существует в ЦГМ РК с 2015 года. Музейные специалисты учитывают при разработке квеста следующие моменты: определение темы, разработка маршрута прохождения, особенности восприятия предметов, дозированность материала, психологические характеристики ребенка, последовательность выполнения заданий.

Очень важно включать в квест яркие и запоминающие крупные экспонаты, не давать слишком объемную информацию, чтобы поиск не был утомительным; экспонаты в квесте необходимо включать по всему залу, чтобы посетитель обошел весь зал, необходимо также хорошо прописывать наименования разделов и экспонатов. Особенностью квеста является поиск предметов по заданному маршруту и выполнение ряда логически последовательных заданий в виде самостоятельной поисково-исследовательской работы, где ключевую роль в игровом процессе играет решение головоломок и задач. Квест-*игры-путешествия по экспозиционным залам музея* занимают особое место среди интерактивных форм работы с посетителями, которые проходят в увлекательной форме, представляющие собой игровой познавательный процесс, включающий поиск и самостоятельное изучение экспонатов в заданной тематико-хронологической последовательности. ЦГМРК разработал серию таких квест-игр по экспозиционным залам: «Путешествие в мир палеонтологии и археологии», «История предметов из бабушкиного сундука», «История суверенного Казахстана». В 2016 году музеем разработана семейная квест-программа «Лабиринты истории Казахстана» – это путешествие по залам музея для всей семьи.

- **Программы для взрослых посетителей и семей.**

Центральный музей разрабатывает адресные *культурно-образовательные программы для взрослых людей*, к этой категории относятся пожилые люди, пенсионеры. За последние годы, ЦГМ РК разработал и реализовал множество социальных проектов, к примеру, проект «**Вот тебе моя рука**», ориентированный на поддержку пожилых людей, пенсионеров. Центральный музей большое внимание уделяет *семейным посетителям*. С 2016 года музеем реализуется новый культурно-образовательный социальный проект-фестиваль «*Всей семьей в музей*», направленный на организацию семейного посещения и досуга, популяризацию семейных, духовных и исторических ценностей, в рамках которого разрабатываются специальные образовательные познавательно-тематические программы – туры выходного дня, акции, конкурсы и викторины для детей и взрослых.

Музейные праздники особенно популярны, являются комплексной формой культурно-образовательной деятельности, поскольку объединяют ряд других форм работы с посетителями – экскурсии, творческие образовательные программы, кинопоказы, концерты, лекции, исторические квесты, арт-выставки и мастер-классы, специальные акции для детей и молодежи с участием деятелей науки, культуры и искусства, спонсоров и партнеров музея.

Все большее значение и популярность обретают **фестивальные мероприятия** – музыкальные, фольклорные, культурологические акции. Фестивальные мероприятия посвящены как национальным праздникам, традициям, истории, культуре и искусству различных народов мира, организованные в сотрудничестве с музеями стран ближнего и дальнего зарубежья, Посольствами и консульствами зарубежных стран. Популярными стали фестивали японской и китайской культуры, праздники национальной культуры Египта, Ирана, стран Центральной Азии.

- **Музей проводит и пресс-мероприятия: брифинги, пресс-конференции,** пресс-туры для представителей СМИ и иностранных делегаций в сотрудничестве с турфирмами города, международными организациями и компаниями.

- Особая роль отводится развитию информационных технологий в музее, что безусловно, привлекает посетителей и позволяет быстро и легко ориентироваться в музейном пространстве: внедрение системы использования аудио-гидов, мониторов, информационных киосков, голограмм и др. средств и оборудования.

Таким образом, Центральный музей использует разнообразные формы работы, как традиционные, так и инновационные, среди которых комплексные, что объединяет их в систему, где программы ориентированы на все категории посетителей – дошкольников, школьников, студентов, взрослых посетителей. Большое значение в культурно-образовательной деятельности музея имеет результативность применения интегральных форм, интерактивных методов и игровых приемов, различных видов коммуникаций с многочисленной аудиторией в сочетании с современными информационными технологиями.

Такая система дает свои плодотворные результаты:

- **во-первых**, осуществляется процесс музейной коммуникации;

- расширяются возможности для привлечения посетителей разных категорий посредством организации разных образовательных, познавательных, культурно-досуговых программ;
- **во-вторых**, участники музейного образовательного процесса получают обширные полноценные исторические знания по определенным тематическим разделам, изучая подлинные артефакты и закрепляя свои знания посредством выполнения самостоятельной практической, творческой работы;
 - **в-третьих**, программы и проекты способствуют формированию у участников навыков проведения исследования, умения сравнивать, классифицировать, систематизировать получаемую информацию.

Список литературы:

1. Гуральник Ю. Посетитель – главный партнер музея // Музей и его партнеры. Сбор. трудов. – М., 2004. – 200 с.
2. Ештоккина И.П. Развитие вариативных педагогических систем и адаптация программы «Здравствуй, музей!» // Музейная педагогика в школе. – СПб, 2002. – 228 с.
3. Коссова И.П. Культурно-образовательная деятельность музеев. Тенденции и перспективы // Культурно-образовательная деятельность музеев. Сбор. трудов. – М., 1997. – 120 с.
4. Медведева Е., Юхневич М.Ю. Музейная педагогика, как новая научная дисциплина // Культурно-образовательная деятельность музеев. Сбор. трудов. – М., 1997. – 120 с.
5. Столяров Б.А. Музей и модернизация отечественного образования // Музейная педагогика в школе. Вып.3. – СПб., 2002. – 228 с.
6. Юхневич М.Ю. Детский музей: прошлое и настоящее // Культурно-образовательная деятельность музеев. Сбор. трудов. – М., 1997. – 120 с.

Баженова Н.А.
СНС отдела прикладного
искусства Казахстана
ГМИ РК им. А. Кастеева

КАЗАХСКИЕ КОВРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ В БЫТУ И ОБРЯДОВОМ ЦЕРЕМОНИАЛЕ

*Уж очень красива ты, Азия.
Твой черед. Прими чашу мира.
Н.К. Рерих*

В фонде ткачества ГМИ РК им. А. Кастеева есть множество ковровых изделий из разных областей Казахстана. Они созданы в период с конца XIX в. до 80-х годов XX века. Практическая роль тканых изделий напрямую была связана с образом жизни кочевника, его материальных и духовных потребностей, погодно-климатических условий, наличия сырья и трудовых ресурсов. Ткачество было развито на всей территории Казахстана. Большое значение этого вида искусства подчеркивается количеством изготавливаемых предметов, а это более двадцати единиц, и широким диапазоном сферы их использования.

Одно из значительных мест в убранстве казахской юрты занимают настенные ковры: ворсовые – *түкті кілем* или *қалы кілем* и многочисленные безворсовые, но в данной статье автор подробнее остановится на художественных характеристиках и бытовом назначении небольших тканых изделий. В обиходе их достаточно много и каждый из них важен по-своему. Каждому изделию присуща своя вековая история. Формы изделий, их композиционные схемы и мотивы формировались в течение долгого времени, видоизменяясь и совершенствуясь в зависимости от материальных и духовных потребностей народа. Тканые изделия составляли значительную и неотъемлемую часть приданого невесты. Играли важную роль в обрядовых церемониях.

Тканые бытовые вещи характеризует прочность и износостойкость. Зачастую они служили нескольким поколениям. Их утилитарность гармонично сочеталась с художественно-эстетическими свойствами композиции, с соблюдением традиций и идейно-смыслового содержания. Народные мастерицы независимо от размера и предназначения тканого изделия, особое внимание уделяли орнаментальному декору. Изделиям присуща своеобразная этническая палитра и композиционное решение, многообразие орнаментальных мотивов.

К.К. Муратаев, кандидат искусствоведения, профессор в своих лекциях говорил: «*Орнаментальное искусство – самостоятельный вид художественного творчества, выражающий концептуальное мышление кочевых народов, их миропонимание и миропорядок. В системе орнаментального мышления заложен особый вид абстрактного мышления, в котором выявлено четыре структурных элемента: круг, S-образный элемент (завиток), крест и треугольник, (вариации, которых порождают сотни орнаментальных вариаций). Это и четыре времени года, это и четыре стороны света*» [1].

Основу композиций казахских тканых изделий составляют геометризованные мотивы космогонического, зооморфного, растительного, антропоморфного и предметного характера, «...орнаменты легко переходят друг в друга, варьируются и трансформируются, благодаря фантазии мастериц, подчиняясь законам ритмики, зеркальной симметрии и множественности» [1]. Для традиций казахского ткачества характерна выразительность орнаментальных форм, ритмическое взаимоотношение пропорций, масштабная согласованность составляющих элементов композиции.

Орнаментальное искусство казахского народа – это ценное явление, обладающее локальной значимостью и неотъемлемой частью мировой культуры. Пройдя через традиции многих столетий, орнаментальные формы приобрели устойчивость, ясность и являются доминантной основой, как в традиционном ткачестве казахов, так и других видах народного прикладного искусства. Обращаясь к названиям орнамента и к знаниям мастериц, можно сделать вывод, что каждый элемент трактуется как образ, реально существующий или отражающий некий

условный символ. Общими чертами для композиций казахских тканых произведений является симметрия, равновесие фона и узора.

Изучая колористические особенности тканых изделий казахов интересно, что: «У тюркских народов существует единая пространственно-цветовая символика: черный (қара) обозначает север, белый (ақ) – юг, синий и зеленый (көк) – восток, красный (қызыл) – запад. В традиционной семиосфере казахов цветообозначение занимало важное место. Цвет, как и орнамент, оказывал на человека определенное психологическое воздействие, нес в себе идейно-смысловую нагрузку» [2, С. 46].

В процессе изготовления бытовых тканых изделий мастерицы применяли около четырнадцати техник ткачества. Двенадцать из них безворсовые: *терме, кежим теру, бескесте, орама, өрү, баспа*, смешанная техника и другие, название которых еще предстоит выяснить. Для многих небольших тканых вещей характерно использование нескольких техник ткачества в одном изделии.

Небольшие поливариативные тканые изделия придавали интерьеру юрты особенное звучание. Их вывешивали на стены юрты – *кереге* и в общем ансамбле на контрасте с коврами они создавали динамику, равновесие больших и малых форм. Здесь мы наблюдаем тот же принцип, что и в композициях ковров. Крепежные ленты басқұр, протянутые по всему периметру юрты, напоминают бордюр, поэтому все пространство кереге можно рассматривать, как композицию одного большого ковра.

Казахский народ прекрасно владел навыками организации жилого пространства. Юрта – образец порядка и гармонии. Этот порядок в какой-то мере отражается и в традициях ткачества, где мастерица старалась все четко выверить и продумать, чтобы детали декора не выпадали из общей стройной системы предполагаемого изделия.

По мере необходимости и в рамках сложившейся традиции, хозяйка определяла, какими изделиями необходимо дополнить домашний скарб. «Изготавливая определенную вещь, мастерица соизмеряла ее с предметно-пространственной средой жилища, осмысливая каждую новую вещь, как будущую составную часть композиционного целого. Полифония красок и ритмическое богатство орнамента изделий на фоне вибрирующей светотеневой воздушной среды юрты образовывали декоративный синтез необычайного совершенства, призванного создавать и поддерживать гармоничную жизнерадостную атмосферу» [2, с.135].

Декор небольших тканых изделий очень разнообразен. Выбранный модуль, мастерица изображала на ткани с помощью стежков нитками, помещая его на нити основы, прямо перед собой. Профессиональные мастерицы могли обходиться и без этой «подсказки», используя изображение сотканного ковра. Так как в цвете эскиз не выполнялся, ткачиха должна была четко представлять, как будут распределены цветовые сочетания, рассчитав количество цветной пряжи на все изделие. Плотность ткачества в малых тканых изделиях значительно больше, нежели в коврах. Это связано с тем, что чехлы, сумы должны быть максимально прочны.

Для многих тканых изделий характерны красные, бордовые, гранатовые и рубиновые оттенки, от светлых до глубоко насыщенных. «Колористика, преобладающая в казахских тканых изделиях, состоит из невероятно жизнерадостной и красно-красочной гаммы, которая основана на контрастных сочетаниях. К примеру, бархатно-черного, или бордового, или же – синего фона и светящихся на их фоне цветасто – орнаментальных стилизованных композиций. Этот жизнерадостный спектр отсылает нас к весеннему разнотравью цветущей степи, в цветовой символике которого: красный олицетворяет огонь, энергию солнца, любовь; синий – небо, белый – истину, желтый – мудрость, нравственность, печаль, зеленый – молодость и весну» [1].

Обычно многие вещи, необходимые для приданого, девушки изготавливали сами, под чутким руководством женщин старшего поколения. Обучение детей с самого раннего возраста было делом многовековой традиции. Впитав, как говорят, с молоком матери, все навыки, красоту и сакральный смысл народного искусства, человек становится истинным носителем своей культуры.

В широком ассортименте мастерицы ткали дорожки – *төсеніш*, коврики – *клемше*, молитвенные коврики – *жәйнамаз*, сумы и чехлы различного назначения.

Для дорожек характерна традиционная схема композиции: узорная часть украшается несколькими медальонами или розетками по центру. Обязательное наличие орнаментированного бордюра и достаточно длинные завершения, сотканые в технике продольно-поперечного переплетения без узоров. Выделяются следующие композиционные схемы:

1. Многоугольные медальоны с внутренним и наружным декором. Наличие бордюра [тк- 547, 575, 602, 546].
2. Фрагментарное решение композиции, аналогично коврам *бескесте*. Состоит из ромбической сетки с роговидными завитками қос мүйіз. Обязательное наличие бордюра [тк- 458].
3. Безбордюрная композиция. Поле дорожки поделено на несколько цветных сегментов, украшенных прямоугольными орнаментальными мотивами, *жұлдыз* и *мүйіз* [тк- 613]. Размеры дорожек произвольные и варьируются от 44 до 80 см по ширине и от 110 до 300 и более см по длине.

Коврики – *кілемше* очень разнообразны по технике исполнения и композиционному решению. Это и ромбовидные многослойные фигуры с орнаментами *қос, сыңар мүйіз* [тк-601] и медальоны с теми же орнаментами, расположенными в ряд [тк-600]. Наличие трехчастного бордюра с использованием цепочек из мотивов *қобыз тіл, қос мүйіз* и других мотивов. *Кілемше* могут быть разных размеров и конфигураций: квадратные, прямоугольные и удлиненные. В палитре преобладают красный, бордовый и гранатовый. Цвета орнамента: белый, бежевый, желтый, оранжевый, серо-синий, темно-коричневый. Различают следующие виды *кілемше*:

1. Композиция с центрическим расположением основной и единственной фигуры. Наличие трехчастного бордюра.
2. Прямоугольно удлиненная форма изделия. Декор в виде ромбических фигур, расположенных в два ряда с роговидными мотивами *қос, сыңар мүйіз*.

Нередко женщины ткали составные части других необходимых в быту вещей. Например, верхнюю часть занавесок – *шымьддық* декорировали узорной лентой, наподобие *бау*. Сами занавески шили из ткани, украшая богатой вышивкой. Их использовали для разделения одной части юрты от другой. По нижней кромке всей длины ленты, в декоративных и охранительных целях, подшивалась цветная плетеная сетка с кистями [тк-99]. В технике ткачества изготавливали, и дверной полог в виде удлиненной ковровой дорожки. Он являлся и своеобразным украшением жилого пространства.

В любом хозяйстве, конечно, не обойтись без сумок. Мастерицы изготавливали до четырнадцати типов всевозможных сум и чехлов – *аяқ қап, керме қап, кереге қап, кесе қап, төсек қап, уыққап, кір салғыш*. Сумки для ручной клади – *қол дорба*, сумы для мягких вещей – *қаршың*. Последняя использовалась также, как чехол для деревянного сундука. Переметные сумы – *қоржын*, применялись в хозяйстве для перевозки поклажи на вьючных животных, вместе с тем они имели ритуальное значение в других обрядах. Например, в свадебной церемонии, когда сваты обмениваются подарками, приносимыми в *қоржын*. Эта традиция сохранена и в наши дни, но люди стали использовать тканевые сумки, украшенные аппликативным или вышитым орнаментальным декором. Или же другая традиция, когда бабушка новорожденной девочки, со стороны матери, привозила «*қоржын*, где были сливочное масло (*қарын май*), жент, иткойлек («собачья рубашка») с длинными рукавами» [2, с. 279]. Большинство сум вешивали на кереге с помощью концевых петель. «Особенностью таких сумок было наличие на них многоярусных кистей, бубенцов, бахромы, что не только имело эстетический смысл, но и символизировало идеи множественности – увеличение количества членов семьи, возрастание богатства и поголовья скота» [2, с.135-136].

Қаршың – чехол для деревянного сундука. Его, как правило, изготавливали в технике ворсового ткачества. Композиция чехла напоминает классическую схему

ворсового ковра – наличие центрального поля с несколькими орнаментальными розетками в один ряд и трехчастный бордюру. Палитра аналогична большинству ковров – красный и всевозможные его оттенки.

Для постельных принадлежностей и других объемных вещей использовали тең. Он имеет объемную форму и напоминает удлиненную прямоугольную коробку. Нередко его изготавливают из полос алаша.

Виды тең:

1. Лицевая часть украшена вертикальными полосами разной ширины. Орнаментированные полосы чередуются с однотонными [тк-576].
2. Композиция вытянутой формы с трехчастным бордюром. Центральное поле разделено на несколько прямоугольных сегментов, декорированных ромбовидными фигурами с отростками қос, сыңар мүйіз [тк-551].
3. Фрагментарное решение композиции. Форма изделия слегка удлиненная. Бордюру отсутствует, все поле украшено квадратами, орнаментированными геометрическими фигурами [тк-583].

Қол дорба – это небольшая прямоугольная сума размером примерно 45х55 см с ручкой. Закрывается она методом петля в петлю точно так же, как карманы қоржын. Для этих изделий характерны различные техники ткачества и орнаменты. Само словосочетание переводится как ручная сума или мешок, соответственно для ручной кладки. Есть еще просто сумы, называемые дорба, необходимые в хозяйстве.

Специально для кормления лошадей ткались сумы *ат дорба*, квадратной формы. В них насыпали овес, пшеницу и т.д. и подвязывали на загрузке. Такие сумы удобно было брать в дорогу. Украшаются они в виде полос, и геометрических узоров с применением различных техник ткачества. Края и углы оформляются цветными кистями. Композиции схожи с қоржын [тк-540, 579]. Наиболее часто встречаемые техники ткачества – кежим теру, ворсовое ткачество и др.

Кроме войлочных попон для лошадей и верблюдов – *ат жабу, түйе жабу*, сшитых из ткани и украшенных вышивкой, были в обиходе и тканые попоны. Их ткали как для повседневного использования с мелким геометрическим рисунком, разноцветными полосами, так и для праздников. Последние отличались нарядностью декора и техникой ткачества. В том и другом случае попону украшают короткой бахромой или кистями по краю. Часто края изделия простегиваются цветной тканью. Эти изделия хранились на правой – мужской стороне юрты вместе с конской сбруей и другими атрибутами.

Немаловажную декоративную роль в убранстве юрты играли тканые чехлы и покрывала для сундука – *сандық жапқыш, әбдіре жапқыш, сандық қап, абдре қап*. Чехлы имеют прямоугольную форму, и ткются по размерам сундука, который предполагают накрывать. Для их изготовления мастерицы используют фрагменты узорных лент басқұр и бау. По нижнему краю пришиваются многослойные цветные кисти [тк-542, 550].

Виды композиций чехлов и покрывал для сундуков:

1. Все поле украшено горизонтальными орнаментированными полосами. Окантовки нет. По нижнему краю трехуровневые кисти – шашақ [тк-550].
2. Сшито из широкой тканой полосы (фрагмент қызыл басқұр). По верхнему и боковым краям окантовано тонкой полосой (қызыл бау). Нижняя часть украшена белой орнаментированной полосой (ақ бау) [тк-542].
3. Центральная часть образована геометрическими орнаментированными фигурами, расположенными в один ряд. Имеется трехчастный бордюру.

Главным украшением подкупольного пространства являются узорные ленты *басқұр, бау* и цветные кисти – *шашақ*. Басқұры нужны для стягивания купольных жердей – уық, и решетчатого каркаса юрты – кереге по всему периметру. Параллельно они декорируют стык цилиндрической части – кереге с куполом, что придает интерьеру юрты празднично-парадный вид. В зависимости от назначения существует множество разновидностей *бау – кереге бау, белдік бау, жел бау, ортаңғы бау, үзік бау, шанырақ бау, шекпен бау, танғыш*. С помощью бау скрепляют

наружные войлочные покрытия юрты, а так же размещают их по диагонали между деревянными жердями и войлочным покрытием в подкупольной зоне. Ленты с кистями *жел бау*, *шашақ бау* подвязывались одним концом к купольному навершию – *шанырақ*, а другим к грузу или колу, вбитому в землю по центру юрты, для ее устойчивости при сильных ветрах. С помощью *үзік бау* войлочные полотна крепятся к каркасу юрты. Помимо функциональной значимости, они играют и декоративную роль, украшая сферическую часть юрты. Разнообразие техник исполнения бау и баскуров, их многоцветная палитра создавали особое внутреннее звучание интерьера юрты.

Крепёжные ленты из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева, дают возможность хорошо исследовать данный вид народного ткачества. Они настолько многообразны, что могут претендовать на отдельное исследование. Для этих изделий характерна общая черта – форма изделий, обусловленная их назначением. Ширина *басқұр* около 30 см, *бау* 15-20 см. Длина изделий различна, что напрямую зависит от размеров юрты и назначения изделия. Композиции ақ басқұр отличаются обилием используемых в декоре элементов, располагающихся отдельными орнаментальными сегментами. Они практически не повторяют друг друга на длительном промежутке баскура.

Коллекция узорных крепёжных лент ГМИ им. А. Кастеева в большинстве своем представлена Западным Казахстаном, Кызылординской, Мангышлакской областями. Реже встречаются ленты Чимкентской, Алматинской и Талдыкорганской областей. В основном экспонаты датированы 50-60-ми годами XX в. и ранее. Это объясняется тем, что необходимость в баскурах и бау пропала и мастерицы по большей части перестали их ткать.

В ткачестве баскур и бау применяются такие виды техник как терме, ворсовое, смешанное ткачество. Техника ткачества похожая на вышивку. Этот эффект достигается с помощью дополнительной уточной нити, перекидываемой через нити основы в зависимости от формы орнамента. А так же техника, в которой узор выявляется с помощью ворсового двойного узла, но в отличие от ковровой ворсовой техники, ворс отрезают под самое основание, оставляя лишь узел. Поэтому орнамент таких изделий имеет рельефную поверхность в виде плотно расположенных друг к другу зерен.

Баскуры можно разделить на несколько видов: *ақ басқұр*, которые в свою очередь различаются по технике исполнения. *Қызыл басқұр*, для которых характерно ткачество *терме* и непрерывный орнаментальный рисунок. И цветные баскуры. Они в свою очередь ткются и в смешанной и ворсовой техниках. Фон в *ақ басқұр* ткется обычной полотняной техникой и остается белым, поэтому, несмотря на использование разных техник, название у них одно, указывающее на белый цвет. Нередко в одном изделии применяют несколько техник одновременно. Каждая техника дает отличную от остальных фактуру рисунка и свои орнаментальные мотивы.

Одним из характерных мотивов Западного Казахстана является изображение ювелирного украшения *өңіржиек*, характерного только для этого региона. Он представляет собой трехчастное полое украшение. Каждая его часть соединена с другой частью с помощью подвижных цепочек. Детали богато декорированы вставками из камней с обязательным наличием подвесок. Сегменты с крупными ведущими мотивами разделены между собой более мелкими элементами – точками, треугольниками, квадратами, кругами, расположенными друг за другом по несколько рядов по горизонтали.

Орнаментальные мотивы, применяемые в баскурах и бау, приобретают особое звучание, характерное только для этих изделий. Что объясняется контрастным сочетанием цветов фона и орнамента, четкостью его абриса, расположением мотивов и сочетанием их друг с другом. Ведущий цвет орнамента в *ақ басқұр* красный с дополнительными цветами – желтым, оранжевым, синим, зеленым и др. Центральная композиция баскура по бокам обрамлена сплошной или орнаментированной каймой, которая концентрирует внимание на центральном декоре и как бы собирает композицию. Обратная сторона баскура остается белой, так как при формировании орнамента нити основы, участвующие в процессе ткачества, выходят на передний план и остаются скрытыми нижними нитями основы. К самым распространенным

мотивам, образующим центральный ряд изделий, можно отнести следующие орнаменты: *өңіржиек*, разновидности *тұмарша*, треугольные двух, трехслойные фигуры с «подвесками» по нижнему краю, многослойные ромбы с роговидными отростками *қос, сыңар мүйіз, өмір тал*, разновидности *жұлдыз, қобыз тіл, қаз мойын, жебе*, образующие вместе прямоугольную фигуру, всевозможные зигзагообразные линии. Многослойные ромбы с зубчатыми краями, чередующиеся по цвету и расположенные обычно по три ромба в вертикальном ряду. Различные сочетания *қос мүйіз, балдақ, қырық мүйіз*, сеточный орнамент, тюльпаны с ножками и листьями. Мотивы в виде букв «Х», «Ж», «Н», шести и восьмигранные медальоны, крути, сетки в виде вытянутых сот, крестовидные мотивы с внутренним геометрическим рисунком. В орнаментальный ряд часто встроены инициалы или полностью имена и годы. Для бордюрной части применяют S-образный элемент и зигзагообразные линии. Ак баскуры и ак бау, орнамент которых выполнен с помощью дополнительного утка, имеет ряд мотивов, характерных лишь для этой техники. Это разновидности *сыңар мүйіз*, образующие разные вариации ромбической сетки.

Для *қызыл басқұр* характерна техника терме. Их отличает сдержанная палитра (не более четырех цветов). Глубокий красный для фона, темно-синий или темно-коричневый для центрального декора и белый или желтый в сочетании с вышеперечисленными цветами для каймы. Композиция состоит из повторяющегося раппорта по всей длине изделия. Кайма представляет собой светлые пунктирные полосы в сочетании с красными, края обрамлены сплошной темной окантовкой того же цвета, что и орнамент центральной части.

Иногда встречаются баскуры, полностью выполненные в технике ворсового ткачества, причем обратная сторона изделия остается белой, без узелков. Это объясняется тем, что нити, за которые крепятся узлы при прокидке точной закрепляющей нити, остаются на внешней стороне ткачества и на обратной не отображаются. Доминирующим цветом для ворсовых баскуров является бордовый. Классическая композиция состоит из восьмиугольных медальонов, чередующихся по цвету и располагающихся по всей длине. На концах узорных лент оставляют бахрому из нитей основы, украшая небольшими кистями.

Крепежные ленты бау имеют также много разновидностей по назначению. Бау как и баскуры изготавливают на горизонтальном узкоनावоном ткацком станке – *өрмек*. По длине они значительно короче баскуров, средняя длина от 3,5 до 9 метров.

Бау имеют несколько разновидностей – *ақ бау, қызыл бау* и цветные бау. Орнаменты используются аналогичные баскурам. *Кереге бау* на концах украшаются небольшими ветками одинарных кистей шашак. *Жел бау* отличается обильное украшение кистями не на концах и с двух сторон по всей длине изделия [тк-687, 688]. *Ортаңғы бау* отличает обилие кистей на концах изделий [тк-504]. Они декорируются сложно плетеными цветными жгутами с кистями шашак. Концы изделий кроме шашак украшаются бахромой по краю [тк-261, 262, 263] Узорные ленты *танғыш бау, служат* для укрепления каркаса юрты.

Ткутся они в технике *терме*. Их ширина варьируется от 3,3 до 7,5 см. Длина от 3-х до 9 метров. Служит в качестве соединений секций *қанат* в *кереге* юрты, нижние концы купольных жердей *уық* крепятся к верхним концам жердей *кереге*. *Танғыш бау* ткется как на станке, так и с помощью дощечек с отверстиями. *Белдік бау* или *белдеу бау* шире – 13,5 см, но короче – около 170 см. Применяли для наружного обтягивания поверхности юрты. *Уық бау* предназначены для закрепления купольного войлочного покрытия юрты. Ширина варьируется в пределах от 10-15 см. *Үзік бау* словно меньшая копия *қызыл басқұр*, они ткуются в технике терме, концы украшаются длинными плетеными косичками с небольшими кисточками. Их длина около 4-х метров, ширина от 5 до 7 см.

«В образе убранства интерьера юрты прослеживается художественное отображение мифопоэтического восприятия мира за счет красочных настенных и напольных ковров, разнообразных ярких по цвету подвесных сумок и декоративно выполненной мебели» [3, с. 39]. Тканые изделия казахов вмещают, по меньшей мере, пять качеств: неотъемлемая функциональная значимость, декоративная роль в интерьере юрты, обрядовая, религиозная и охранительная. Последнему пункту уделялось особое значение. Люди верили в силу оберегов, специально для этого женщи-

ны ткали *тұмар* – оберег для жилья. Он имеет треугольную, пятиугольную форму и ткется в основном в технике ворсового ткачества. Орнаментальный декор состоит из растительных геометризованных форм. Обильно украшается многоярусными кистями шашақ и вывешивается на видное место. В *ак басқұр* мастерицы намеренно включали изображения оберегов [тк-449]. «В процессе художественного оформления жилища новыми вещами, хозяйка ритуально их освящала». [2, с.143].

«Творчество и жизнь так нераздельны!» – писал Николай Рерих. Казахское народное прикладное искусство ярко свидетельствует об этой нераздельности. Являясь выражением глубинных накоплений многих поколений, оно есть синтез передающий духовную суть и лучшие достижения коллективного гения народа. [4, с. 136].

Ссылки на использованную литературу и интернет источники:

1. Китай и центральная Азия. Экспертные записки. Знаки и смыслы казахских орнаментов. А. Нуриева. 2019 г. <https://www.caa-network.org/archives/15372>
2. Тохтабаева Ш.Ж. Этикет казахов. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 2013. – 500 с.
3. Тохтабаева Ш.Ж. Художественная обработка дерева и кости у казахов XIX-XX вв. ТОО «Palitra Press». Алматы 2020, 122 с.
4. Рерих Н.К. Нерушимое. Рига 1936 г.
5. Избасканова М.К. Теория ткацких переплетений. – Алматы, 1993 г.
6. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Алма-Ата: Онер. Т. 1. 1986 г., 256 с.
7. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. Изд. Алма-Ата: «Казахстан», 1979 г., 120 с.
8. Рерих Н.К. Сердце Азии. – Алматы, типография «Ласкин и К», 2007. – 128 с.
9. Шалабаева Г.К. Энциклопедия искусства. Терминологический словарь. Под общей редакцией Алматы, 2010 г. 432 с.

*Лабецкая Валентина Петровна,
старший научный сотрудник
Восточно-Казахстанского
областного архитектурно-
этнографического и природно-
ландшафтного музея-заповедника,
Казахстан, Усть-Каменогорск.*

КОМПЛЕКТОВАНИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ И БЫТА ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ.

(Из опыта работы Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника)

Сохранение культурного и духовного наследия родного края - основная задача, которая стояла перед сотрудниками музея-заповедника при строительстве Музея под открытым небом. Проведена огромная работа по сбору экспонатов, неоценимая помощь была оказана посольствами разных стран, национальными культурными центрами Восточного Казахстана.

Создание любого музея оправдано в том случае, когда его коллекции отражают важную для истории часть культуры. Многонациональный состав Республики Казахстан обуславливает внимание общества к фактам существования различных этносов и их культур, изучать и показывать которые призваны этнографические музеи.

В основе организации музеев данного профиля лежит принцип создания широких этнографических экспозиций, показывающих в исторической последовательности на образцах построек различные стороны народного быта и искусства.

Как показывает музейный и полевой опыт, наиболее реальным представляется показ традиционной народной культуры периода второй половины XIX – первой половины XX вв.

Комплектованию музейного фонда должна предшествовать работа по созданию концепции будущих экспозиций. Концепция научного комплектования должна отражать сущность комплектования, его цели и задачи, роль и место в деятельности музея, принцип планирования этого процесса.

В современном музееведении на сегодняшний день выработаны общие критерии отбора предметов музейного значения:

1. информативность, т.е. объем, характер и содержание информации, которая заложена в предмете, рассматриваемом как объект для музейного фонда;
2. аттрактивность – свойство предмета привлекать к себе внимание при экспозиционно-выставочном использовании;
3. репрезентативность – способность предмета представить тот или иной исторический период или процесс;
4. экспрессивность – способность предмета оказывать эмоциональное воздействие.

Была разработана система признаков для определения этнографического предмета:

1. Форма (предмет должен быть традиционен по форме);
2. Материал (предмет должен быть традиционен по материалу);
3. Способ изготовления (предмет должен быть традиционен по способу изготовления);
4. Бытование (при рассмотрении последнего признака необходимо учитывать такие аспекты, как ареал явления, длительность бытования и способ бытования).

Разные предметы могут обладать различным по количеству набором признаков, соответственно и степень этнографичности этих предметов будет

различной. Каждый этнографический предмет должен рассказывать о жизни создавшего его конкретного народа, его истории, исторических связях, национальных традициях.

Кроме того, еще на подготовительной стадии, предшествующей строительству музея, проводится выделение историко-культурных зон, выясняется этническая специфика региона.

Комплектование музея под открытым небом имеет свою характерную особенность. Первооснову экспозиционных секторов музея составляют архитектурные сооружения. Памятники народного деревянного зодчества являются наиболее привлекательными объектами и для музеефикации, и для последующего показа.

Левобережный комплекс является одним из объектов, входящих в состав Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника. Общая площадь музея-заповедника составляет 117га. Сегодня на территории комплекса находятся:

- Зоопарк;
- Ботанический парк;
- Военный комплекс;
- Музей архитектуры и быта под открытым небом.
- Зона семейного отдыха;
- Парк «Жібек жолы» («Шелковый путь»);
- Хозяйственная зона.

Целью же нашего исследования является этнографическая зона Левобережного комплекса музея-заповедника – Музей архитектуры и быта под открытым небом. Его площадь составляет около 10 га.

Сегодня здесь размещены 17 усадеб и 3 отдельно стоящих объекта конца XIX-середины XX веков народов, проживающих в ВКО:

- Тас үй – каменная усадьба казаха. Вторая половина XIX-начало XX вв.
- Усадьба зажиточного казаха. Конец XIX-начало XX вв.
- Усадьба оседлого казаха. Конец XIX-начало XX вв.
- Усадьба богатого мараловода. Начало XX в.
- Усадьба русского зажиточного горожанина. Начало XX в.
- Татарская усадьба. 50-е годы XX в.
- Белорусская усадьба. Первая половина XX в.
- Украинская усадьба. Первая половина XX в.
- Польская усадьба. Первая половина XX в.
- Грузинская усадьба конца XIX-начала XX вв.
- Чеченская усадьба. XVI-XVII вв.
- Армянская усадьба. Первая половина XX в.
- Азербайджанская усадьба. Первая половина XX в.
- Еврейская усадьба. Первая половина XX в.
- Немецкая усадьба. Середина XX в.
- Корейская усадьба. Первая половина XX в.
- Уйгурская усадьба. Первая половина XX в.
- Дүкен. Конец XIX-начало XX века.
- Тошала. Вторая половина XIX века.
- Конференц-зал. Оформлен под стилизованную юрту. Ее диаметр составляет 16 метров. Там оформлена экспозиция по казахской этнографии «Драгоценное наследие».

Строительство домов началось летом 2010 года, а в конце августа они уже были построены.

Отдел казахской этнографии, занимаясь огромной исследовательской работой по изучению оседлых жилищ казахов, предложил построить следующие объекты: «Дом зажиточного казаха», «Тошала», «Дүкен», «Коржын үй», «Тас үй».

«Дом зажиточного казаха» решили построить из кирпича, так как такие дома уже встречались на рубеже XIX-XXвв. «Тошала» и «Тас үй» традиционно строились из камня. «Дүкен» и «Коржын үй» были деревянными. «Коржын үй» был построен вместе с хозяйственными постройками: ауыз үй- летняя кухня, қозы қора –ягнятник, тауық қора- курятник, сиыр қора- коровник. Под навесом «Дома зажиточного казаха» должны были находиться: арба (телега), шана (сани). Их надо было найти. Собрав необходимую информацию, научный сотрудник отдела казахской этнографии Каирбекова А.Р., выехала в командировку, в с. Верхние Тайынты. Телега, сани и другие хозяйственные предметы, были привезены в музей-заповедник. После научного описания и присвоения инвентарных номеров, транспортные средства были установлены под навесом кирпичного дома.

Интерьеры домов оформлялись в соответствии с бытом казахского населения к.ХІХ –начала ХХвв.

С целью сбора экспонатов для новых объектов были осуществлены командировки в города Алматы и Семей. В результате этих поездок музеем приобретены: серебряные перстни – отау жүзик, резные кебеже, кумганы, кувшин – құмыра, тоқым – потник, декорированный серебром, подседельник- тебингі, тканые қоржыны, тоғызқұмалақ, кесеқап, кожаные ведра, инструменты ювелира.

Все предметы по-своему интересны и уникальны. Однако хочется особо отметить тоғызқұмалақ – древнейшую интеллектуальную игру народов Средней Азии и Казахстана, ей более 4000 лет! В экспозиции музея находится тоғызқұмалақ, изготовленный в Шымкенте, в 90-х годах XX века. Предмет с большим мастерством выполнен «под старину». Но это новодел. Приобретенный нами в 2010 году тоғызқұмалақ изготовлен из дерева, традиционный, продолговатой формы, с деревянными круглыми шариками – құмалақ, датируется началом XX века.

Еще в далеком 1978 году, когда музей находился в селе Бутаково, начался целевой сбор научного материала по народной архитектуре, как первый этап реализации плана создания музея под открытым небом. В августе 1978 года была организована экспедиция в Большенарымский и Катон-Карагайский районы (села Печи, Коробиха, Белое, Язовая, Катон-Карагай). В результате был собран материал по русской народной архитектуре, а также первые полевые материалы по казахской этнографии.

В 2010 году отдел русской этнографии вплотную занялся русскими усадьбами Левобережного музейного комплекса. Чертились планы усадеб, продумывались интерьеры, составлялся перечень экспонатов, велся их отбор в фондохранилище, какая-то часть направлялась на реставрацию, заказывались новоделы. В это время в музей поступило 38 новых экспонатов, прием и первичную обработку провели сотрудники отдела русской этнографии. При сборе новых экспонатов особое внимание уделялось предметам мебели и утвари, т.к. остро ощущалась их нехватка. В этот период были приобретены комод, сундук. Были изготовлены муляжи деревянных икон для размещения их в крестьянских интерьерах. В ноябре 2011 года группа сотрудников отдела русской этнографии выехала в село Быструха Глубоковского района за экспонатами.

В результате было привезено около 50 предметов, в числе которых оказался крестьянский ткацкий станок в полном комплекте.

Наступление весны 2012 года еще раз напомнило об открытии летнего сезона в архитектурно-этнографических экспозициях и задачах по их совершенствованию. Ощущалась нехватка предметов мебели, утвари, посуды и средств передвижения. Для поиска необходимых экспонатов отдел обратился за помощью к первичным славянским организациям и сельским фольклорным коллективам области. С их помощью было выявлено наличие нескольких старинных сельскохозяйственных орудий и средств передвижения. Так, у одного из жителей села Каневка Шемонаихинского района, имелась конская телега, которую он готов был передать в музей. В результате, усадьба мараловода пополнилась повозкой довольно редко встречающегося старинного исполнения.

В марте-апреле 2012 года началась подготовка замены оконных наличников в домах русских усадеб в Музее архитектуры и быта под открытым небом. Старые наличники изначально не соответствовали размерам окон, типу и времени объектов

народной архитектуры. В результате изучения фотографий, научного архива музея, специальной литературы был подобран необходимый материал для разработки чертежей новых наличников. Готовые чертежи были отданы в работу одной из столярных мастерских города, в которой работал столяр, понимающий толк в крестьянском домостроении. Новые наличники были расписаны художником В.И. Ляпуновым. Усадьба мараловода преобразилась. Возникло желание расписать двери, карнизы, ворота. До осени все было расписано. В сентябре 2012 года был «урожай» на экспонаты. Сотрудники отдела были заняты сбором предметов старины в областном центре. У одной из жительниц были приобретены антикварные часы, зеркало начала XX века, старинный стул с кожаным сиденьем, стеклянная ваза середины XX века. Из пос. Аблакетка в музей-заповедник были привезены предметы мебели, из с. Меновное – самопряха, с адреса по улице Виноградова – сундук, чемодан, тумбочка середины XX в.

Работа по комплектованию фондовых коллекций и подготовке новых экспозиций продолжается и по сегодняшний день.

Отдел этнографии народов и малочисленных этнических групп.

Среди научно-исследовательских отделов музея отдел этнографии народов и малочисленных этнических групп является одним из молодых.

Восточный Казахстан – многонациональный регион, где живут люди более 120 национальностей. Сбор документальных материалов и экспонатов, касающихся истории, культуры и быта народов начался с 1989 года. Именно тогда был создан отдел этнографии народов и малочисленных этнических групп (в дальнейшем МЭГ) в областном этнографическом музее. Особо хочется отметить заслуги тогдашнего директора музея Зайцева Николая Алексеевича. Он сумел найти средства и возможности отправлять сотрудников в ведущие музеи Москвы, Ленинграда, Киева, Улан-Удэ, лучшие музеи Белоруссии. Польза от этих поездок была колоссальная: сотрудники обменялись опытом работы, а также привезли оттуда богатый научно-методический материал, который в дальнейшем был использован при строительстве архитектурных построек на территории этнокомплекса.

Огромная работа по сбору экспонатов велась и на территории Восточно-Казахстанской области. Экспонаты по немцам, татарам, украинцам, белорусам, полякам, чеченцам были собраны в командировках и экспедициях.

В 1994 году была передана первая коллекция корейских костюмов и предметов. Их передал в дар музею-заповеднику пастор Ким Хон Бе, который приехал в Восточный Казахстан из столицы Южной Кореи Сеула с миссионерской деятельностью. Все эти годы научными сотрудниками отдела проводилась большая научно-исследовательская и собирательская работа по теме «Усадьбы народов Восточного Казахстана». Сотрудники отдела вели переписку с посольствами и консульствами с просьбой помочь в формировании пакетов необходимых документов: (планы, чертежи со всеми размерами, описанием дома, снимками). В тесном контакте работали с председателями и членами этнокультурных объединений, Самым трудным был сбор материалов по кавказским народам.

В 1999 году Министр культуры Республики Азербайджан Полад Бюль-Бюль Оглы отправил музею-заповеднику коллекцию предметов по материальной и духовной культуре азербайджанского народа: мужской и женский национальные костюмы и музыкальные инструменты: тар, гавал и кяманча. А также много литературы об истории и этнографии азербайджанского народа.

В 2006 году представитель Министерства культуры и туризма Республики Азербайджан Исмаилов Али Гамид оглы привез коллекцию из 94 предметов: костюм девочки, мужской головной убор, наборы медной и керамической посуды, оружие, женские ювелирные украшения, большое количество литературы, буклетов и альбомов.

Летом 1996 года немецкий культурный центр «Возрождение» спонсировал командировку сотрудников музея в Глубоковский район, где компактно проживали представители немецкой диаспоры. Было собрано 79 музейных предметов. Это предметы женского рукоделия, мебель, выполненная мастерами-немцами, фотографии.

В августе 2004 года состоялась научная экспедиция по сбору экспонатов

в Бородулихинский и Бескарагайский районы ВК области. Было собрано 105 предметов, из них 14 предметов приобретены за деньги, остальные дарственные. Музейная коллекция пополнилась комплексом вещей из немецких и татарских семей. Это постельные принадлежности, рушники, элементы одежды, а также документы и фотографии.

Все эти годы научными сотрудниками отдела проводилась большая научно-исследовательская и собирательская работа по теме «Усадьбы народов Восточного Казахстана». В кратчайшие сроки усадьбы были построены. Сотрудниками отдела МЭГ были оформлены экспозиции одиннадцати объектов:

- Корейская усадьба. Первая половина XX в.
- Еврейская усадьба. Первая половина XX в.
- Татарская усадьба. 50-е годы XX в.
- Немецкая усадьба. Середина XX в.
- Уйгурская усадьба. Первая половина XX в.
- Белорусская усадьба. Первая половина XX в.
- Польская усадьба. Первая половина XX в.
- Украинская усадьба. Первая половина XX в.
- Азербайджанская усадьба. Первая половина XX в.
- Армянская усадьба. Первая половина XX в.
- Чеченская башня. XIV-XV в.

Каждая усадьба отличается не только внешним видом, оградой, забором, но и внутренним интерьером. Мебель буквально собирали всем миром. Недостающее изготавливали местные мастера и фирмы. Например, большой войлочный ковер для уйгурской усадьбы выполнила мастерица из села Катон- Карагай Кожамжарова Гульнар Дауытовна. Бокбасарова Айман Ибраевна и Кайырханкызы Аяжан сделали точную копию чеченского ковра с альбома с соблюдением цвета орнаментов и размеров.

Одна из старейших членов еврейской общины нашего города Ставинская Сара Абрамовна подробно рассказала о планировке еврейского дома и его внутреннем обустройстве. В интерьере дома научные сотрудники музея постарались показать быт еврей-портного начала XX века. В будние дни хозяин дома шил, принимал заказы на пошив одежды, поэтому в гостиной посетители музея видят манекен с недошитой одеждой. На столе швейная машинка, ножницы, сантиметр, нитки. Парадная комната – это место сбора всей семьи для общения, совместного досуга. Обязательное условие еврейской кухни – соблюдение кашрута (особые требования к пище). В кухне должно быть два рабочих стола и два набора посуды, необходимые для мясной и молочной пищи. Все это соблюдено в еврейском доме.

Постоянным консультантом при строительстве белорусской хаты была Нина Николаевна Прищепчик – преподаватель белорусского языка в воскресной школе Дома дружбы. Нина Николаевна также подарила для экспонирования в белорусской хате два твеска, ложку, солонку, шкатулку, тарелку.

Большую помощь оказали в оформлении усадеб Ассоциация корейцев Восточного Казахстана, татарское этнокультурное объединение, подарив музею предметы быта и утварь.

Для создания немецкой усадьбы использованы полевые материалы, собранные в селе Герасимовка Уланского района.

Для показа интерьера уйгурской усадьбы помогли пополнить музейную коллекцию председатель Республиканского уйгурского этнокультурного объединения А.Б. Шардинов и активисты уйгурского этнокультурного объединения города Алматы. Уникальную коллекцию одежды уйгуров и ювелирные украшения музей получил от известного коллекционера Азата Акимбека.

На основе материалов из различных источников и устной информации председателя Ассоциации чеченцев и ингушей «Вайнах» города Усть-Каменогорска Татьяны Абдуловны Кагермановой и представителя Ассоциации чеченцев Сулимана Рамзановича Сарханова смогли построить жилую башню XV-XVI вв.

В налаживании контакта с посольством Польши в Республике Казахстан помогала заместитель председателя польского этнокультурного объединения

Новокщонава Н.А. В результате переписки с Посольством Польши и при непосредственном участии Консула, первого секретаря Посольства Республики Польша в Республике Казахстан господина Павла Есса, музей-заповедник получил чертежи и описание польского дома, 36 фотографий «Народное зодчество Польши», предметы декоративно-прикладного искусства, сувениры, всего 50 единиц.

Позже господин Павел Есса привез еще предметы, бытовавшие на польской земле: ступу с пестом, рубель, старинный металлический утюг в деревянном футляре, деревянное корыто. Чуть позже Консул Посольства Польши в РК Веслав Осуховский подарил для польского дома 16 предметов этнографии. Это предметы из керамики, дерева, лампа керосиновая и 27 расписных пасхальных яиц из музея «Подкарпатье» города Кельц.

В июле 2011 года директор Культурного Центра Посольства Республики Корея в Республике Казахстан господин Хан Сун Рэ подарил музею коллекцию музыкальных инструментов корейцев из 8 предметов, 3 танцевальных веера и книгу «Корея: чудо без чудес».

В 2012 году Культурный Центр Посольства Республики Корея в Республике Казахстан передали в дар музею костюмы государственного чиновника и придворной дамы. По заказу музея-заповедника в Южной Корее были сшиты шесть комплектов костюмов. Это: корейский женский повседневный костюм, костюм сельского рабочего, детские костюмы мальчика и девочки. А также богатые нарядные свадебные костюмы жениха и невесты.

Национальные мужской и женский костюмы с Белоруссии привезла дочь преподавателя областного Дома Дружбы Нина Николаевна Прищепчик.

Еврейский ритуальный духовой музыкальный инструмент шофар и дорожную Тору подарил раввин Усть-Каменогорской синагоги Шломо Турнайм.

Гомарели Гиви Отарович, генеральный директор ТОО «Беакрис», неоднократно оказывал помощь музею-заповеднику, выделяя строительные материалы для хозяйственных нужд. В 2010 году его имя было внесено в Золотую книгу спонсоров. В 2014 году Гиви Отарович на свои личные средства построил на Левобережном этнографическом комплексе грузинскую усадьбу вместе с хозяйственными постройками и трехэтажной башней. Подобные каменные дома XIX в. характерны для западной Грузии с теплым климатом. Фундамент дома и стены из природного камня на известковом растворе. Дом с двумя входными дверями состоит из трех комнат: гостиной с камином и двух спален. Характерной особенностью дома является Г-образная открытая галерея. Рядом с домом трехэтажное каменное сооружение - копия Сванской башни XIX в., высотой 9 метров. Первый этаж башни являлся помещением для скота. Второй этаж - для взрослых, третий - для детей. В усадьбе имеется винный погреб и помещение для сушки и хранения кукурузы. Усадьба огорожена каменной оградой с арочным входом.

Мебель, ковры, предметы домашнего обихода, представленные в интерьере дома, доставлены Гиви Отаровичем из Грузии через Посольство Грузии в Республике Казахстан.

Подводя итоги, хочу сказать, что в своей статье я привела только малую часть той огромной работы, которая была проделана научно-исследовательскими отделами казахской этнографии, русской этнографии и особенно отделом этнографии народов и малочисленных этнических групп, руководителем которого тогда была Кумарова Бакыт Мейрамовна.

В результате кропотливой работы с Министерствами культуры ближнего и дальнего зарубежья, сотрудники отдела смогли наладить контакт и пополнить музейный фонд экспонатами. Таким образом, в разные годы были получены дарственные посылки из следующих государств:

- из музея города Сеул, Южная Корея - 250 предметов; 1993г.
- из Министерства культуры Азербайджана- 150 предметов; -1998,2005г.
- из Министерства культуры Туркменистана-31 предмет; 1988г.
- из Министерства культуры Беларуси - 20 предметов;
- из Государственного музея Республики Марий Эль -18 предметов. 1998г.
- из Министерства культуры Украины -15 предметов;

- из Консульского отдела Посольства Израиля в РК- 15 предметов;
- из Музея этнографии города Лодзи в Польше 123 предмета; 2009 и 2010г.
- из Министерства культуры Ингушетии - 12 предметов; 1997г.
- из Государственной библиотеки Республики Татарстан- 6 предметов;
- из Индии- 4 предмета; 2007г.
- из Государственного музея Республики Удмуртия-4 предмета; 1997г.
- из Министерства культуры Таджикистана- 4 предмета; 1998г.

Всего: 525 предметов

Этнографический комплекс был построен в рекордно короткие сроки. Первыми посетителями этнографического комплекса были Первый Президент Республики Казахстан Н.А. Назарбаев, сопровождающие его лица, участники V11 Форума межрегионального сотрудничества Республики Казахстан и Российской Федерации (7-8 сентября 2010 г.).

В заключение хочу сказать, что комплектование фондов в музее активно продолжалось до конца 2017 г. Директором тогда был Зайцев Н.А. – создатель музея и его руководитель на протяжении без малого 50 лет.

Список литературы

1. Музей, открытый миру. – Караганда: ТОО «Литера», 2014. – с.193-228; с. 99-128; с. 129-192.
2. Научное комплектование этнографических коллекций на современном этапе: Методические рекомендации. – Ленинград, 1987. – с.4-9.
3. Проблемы комплектования, научного описания и атрибуции памятников.- Ленинград, 1987. – с.3-29.

*Сальникова Мария Алексеевна
Научный сотрудник отдела
зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева*

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. ЧЕБАКОВА «ПАВЛИК МОРОЗОВ» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

*Миф — трансцендентально-необходимая категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это — подлинная и максимально конкретная реальность.
А. Ф. Лосев*

В продолжение темы изучения искусства советского периода, данный доклад – это попытка проследить явление реализма на примере соцреалистического мифа, как феномена XX века. Реализм, который оставался доминирующим стилем, становится актуальным универсумом, через который возможно проследить трактовку художественных форм. В середине XX века интерес к реализму вспыхнул с новой силой. Реализм обманчив, он заигрывает со зрителем своей ясностью, но внутри полон скрытых знаков и смыслов. Возникает представление о реализме, который несет в себе двойное копирование – реальности и одновременно подражание великим художникам прошлого – которое маркируется как позитивное.

Каковы формы познания искусства? Через какие тайны открывается нам произведение, на что указывает, что проясняет, о чем предупреждает? Какими диалоговыми приемами пользуется в определённой парадигме своего времени: знак, символ, эстетические догмы.

Художественный посыл в изобразительном искусстве, как правило, изучается в контексте исторического и временного среза, актуальных философских учений, через литературные произведения, кинематограф, которые в целом влияют на мировосприятие картины. Эволюция и совершенствование, перефразирование и трансформация стиля-предшественника также является предтечей к созданию новых идей, принципов и задач в области искусства.

В современном обществе, массовое сознание легко поддается созданию и воздействию мифологем. Мифологическое мышление задает рефлектирующему разуму уже готовые ценностные конструкты, априори предлагая их непонятно принять. Мифология – это особая форма искусства, устремленная за пределы истории к вневременному ядру человеческого бытия, помогающая вырваться из хаотичного потока случайных событий и уловить отблеск самой сути реальности. Миф выбирает трагические и эмоционально-яркие моменты, апеллируя ими, он усиливает визуальные и чувственные впечатления. «Публика требует образа страстей, а не самих страстей как таковых. Все внутреннее удаляется ради внешней знаковости, содержание всецело исчерпывается формой...» [1, с. 77].

Миф является определенным медиумом, посредником и многофункциональной художественной формулой, способной мимикрировать под ситуацию и оставаться современным контрязыком.

«Экономическая, общественная и политическая работа традиционно структурируется с помощью «мифов», «сказок», «нарративов» либо «рассказов»; они передают собственным рассказчикам и реципиентам содержание, порядок, идентичность и практические уроки об образцовых, типических способностях, или о тех из них, которых надлежит избегать» [2, с. 215].

Миф наполнен жизненными событиями, герои мифов свершают действия, которые призваны быть приняты и высоко оценены обществом. Эта оценка вызывает искренние эмоции: сопереживание, сочувствие, поддержку либо осуждение. От мифа мы ждем истины, сотрудничества и справедливости суждения. «Миф – не идеальное

понятие и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь. Для мифического субъекта это есть подлинная жизнь, со всеми ее надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью и личной заинтересованностью. Миф не есть бытие идеальное, но — жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность» [3, с. 38].

Мифология это художественный код эпохи социалистического реализма, в самом классическом понимании мифа. В различных формах творчества в революционной России и в сформировавшемся позднее стиле социалистического реализма мифологические конструкции проявились достаточно широко. Так, в искусстве послевоенного времени, ярко отображался героизм, отвага советского народа и любовь к своей Родине. Раскрыть столь эпические чувства становится возможным через миф.

Соцреалистический миф

Миф появляется там, где народ сплотился общей идеей, как правило, имеет прошедшее время. В соцреализме миф выполнял роль так называемого призывного – плаката: воодушевлял и побуждал к полезным действиям, осуждал антиобщественные. Но надо понимать, что во времена расцвета соцреализма, гражданин верил в прекрасное будущее, когда генетическая память была еще совсем свежа, и вчерашний крестьянин оказался героем в центре создания этого прекрасного будущего, он осознавал свою глобальную участь и причастность, поэтому социалистический реализм оказался своевременным. Такого рода миф был как родник в знойный день. Советский человек, глядя на картины, воспарял духом и гордостью за родную страну, понятливо кивая в сторону созданного побудительно-поучительного произведения.

Словосочетание «социалистический реализм» было впервые употреблено в «Литературной газете» в мае 1932 года в статье официального критика И. Гронского, который впоследствии в мемуарах уверял, что это слово он впервые произнес в личной беседе со Сталиным, на основании которой и появилось это постановление. Но официальный статус термин «социалистический реализм» получил два года спустя на первом учредительном съезде Союза советских писателей в августе 1934 года. Был принят устав этого Союза, в котором говорилось, что «социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики».

Какие проблемы стали центральными для теории соцреализма? От проблематики, заявленной и обсуждаемой различными эстетическими школами начала XX в., соцреализм как будто демонстративно возвращается к проблемам классической эстетики. Содержанием картины становится метафора прекрасного будущего, в которое устремлены герои и в которое невольно верит зритель. Радость бытия, красота человека воспевались в полотнах А. Пластова, К. Юона, А. Пластова, А. Дейнеки. Среди основных тем – проблемы нового человека, автора и его позиции, формы и содержания, «изображения жизни в ее революционном развитии». В знаменитом определении М. Горького, на Первом съезде советских писателей прозвучало, что соцреализм «утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого – непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы...». Возникновение соцреализма не было явлением, возникшим по чьей-то команде или по чьей-то воле, он был частью мирового процесса эволюции искусства. Парадокс соцреализма состоит в том, что он эту условность, сочетает с полным жизнеподобием и подробным описанием псевдо и/или будущей утопической реальности. Главной задачей советских живописцев было изображение центральных фигур демиургов, а так же мифологического пантеона героев революции и руководителей советского государства, рангом поменьше. Живописи приписывалась узкая пропагандистская направленность и ориентация на заполнение бытовой реальности. Соцреализм словно балансирует между двумя противоположными эстетическими принципами: мимезисом и жизнестроением, но в данном докладе, мы рассмотрим и третью важную составляющую, которая линейно прослеживается в искусстве той поры – мифологический аспект в социалистическом реализме.

Двойной миф картины Павлик Морозов.

В Государственном музее искусств им. А. Кастеева с 1967 года хранится известное произведение эпохи соцреализма Чебакова Никиты Никаноровича «Павлик Морозов» (1952). Это идентичное авторское воспроизведение эпического сюжета – мифа про пионера-героя, оригинал представлен в ГРМ (Санкт-Петербург).

Н. Чебаков родился в 1916 году в семье бедняка в посёлке Жжёные Ракиты. Специальное художественное образование получил в Омском художественно-промышленном техникуме имени М. А. Врубеля (1932–1936) и во ВГИКе (1939–1948). Учился у профессоров Ю. Пименова и Ф. Богородского. Защитил диплом по профессии «Художник фильма». Чебаков выступал одним из авторов хрестоматийного произведения социалистического реализма – «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола», за работу над которым он был удостоен в 1951 году Сталинской премии. Никита Никанорович также участвовал в разработке серии композиционных решений к фильму «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, а в 1948 году работал с однокурсником Сергеем Бондарчуком над фильмом «Молодая гвардия». Для этого фильма он выполнил серию эскизов. После окончания учёбы, Н. Н. Чебаков много ездит по стране в поисках художественных образов современников – людей труда: рабочих, рыбаков, учителей, врачей. И, в середине 20 века создаёт свое главное произведение «Павлик Морозов».

В деревенской избе, с занавешенным окном, у стола, полубоком стоит Павлик, своей позой он сообщает, что готов отстаивать свою правду. Композиционный строй сюжета представлен полукругом, и таким образом становится удобным для рассматривания, как в театрализованном действе. А зритель, как бы замыкает композицию, и по замыслу художника, «присутствует» при самом событии. Предметы сельского быта – божница в красном углу, ружье и охотничья сумка на стене, натюрморт с самоваром, домотканый половик, белая скатерть и деревянные табуреты, передают атмосферу аутентичной деревенской жизни. При всей живописно-реалистической проработке фигур и пространстве интерьера, а также находящихся в нем предметов – образ Павлика, освещенный слегка прорывающимся дневным светом, явно идеализирован. А самоуверенный сотрудник милиции, который сидит спиной к столу, в раскидистой позе, с пристрастием слушает речь Морозова и расплывшаяся фигура записывающего юноши за столом, имеют негативную характеристику: пластически усилена поза и считываются их слегка карикатурные образы. Этот прием, который откровенно показывает кто «хороший», а кто «плохой» широко использовали в середине 50-х годов художники Б. Иогансон, Ф. Решетников и др.

Источники по-разному интерпретируют обличительную речь, якобы произнесенной на суде Павликом Морозовым. В архиве писателя П.Д. Соломеина она выглядит следующим образом: «Дяденьки судьи, мой отец творил явную контрреволюцию, я как пионер обязан об этом сказать, мой отец не защитник интересов Октября, а всячески старается помогать кулаку сбежать, стоял за него горой, и я не как сын, а как пионер прошу привлечь к ответственности моего отца, ибо в дальнейшем не дать повадку другим скрывать кулака и явно нарушать линию партии...» [4].

Существует классическая версия: Павлик разоблачил отца перед сотрудниками ОГПУ (Объединённое государственное политическое управление), дед этого поступка простить уже не смог и покончил с внуком-предателем. Но Павлик отца не предавал, все получилось случайно, его вызвали свидетелем на суд (хотя по закону он не должен был быть им), спросили: «Продавал ли отец справки?». Он ответил: «Да».

Нам известны некоторые факты о жизни Павлика Морозова: отец Павлика, столыпинский переселенец Трофим Морозов в 1910 году обосновался в деревне Герасимовка Тобольской губернии и женился. Павел был старшим из пятерых детей. Трофим Морозов был не кулаком, а бедняком, почему и стал председателем сельсовета. «Преступления» его заключались в том, что он выдавал сосланным за Урал кулакам из центральной России справки, позволявшие уехать и устроиться на завод или на стройку, то есть фактически спасал людей. В пионерской организации мальчик никогда не состоял по причине отсутствия в селе таковой.

Мифологический образ Павлика – это отношение к реальности, которой фактически не существовало, но к ней стремились. Это сверхмиф о мальчике, который поглощён идеей социализма настолько, что его идейность не останавливается даже перед тем, что придется «предать родного отца», в этом первая сторона двойной мифологии Павлика Морозова. Вторая ее сторона – идеализирование образа Павлика и искажение его биографии пропагандой, настолько, что возник сверхидеальный миф о Павлике Морозове, десятилетиями поддерживаемый в пьесах, рассказах, картинах, лозунгах, народных преданиях. Так или иначе, но созданный советской пропагандой миф о «пионере-герое» просуществовал несколько десятков лет.

Образ Павлика-пионера всегда останется неоднозначным, он раскрывается то героем, то предателем, вероятно, как и рухнувшая империя. Была она великой или несколько десятков лет усилиями властей создавалась лишь иллюзия прекрасного будущего.

Так или иначе, но судьба Павлика Морозова знаменательна тем, что породила целый ряд мифов, сделавших из него, говоря современным языком, медийного героя, который имеет мало общего с реальным человеком. «Советский миф» о Павлике Морозове начался тогда, когда Свердловский «обком комсомола» прислал на расследование журналиста П.Д. Соломеина. Помимо участия в расследовании он выполнял задание по сбору материалов для будущей книги. Во время пребывания в Герасимовке Соломеин вел дневниковые записи, и в 1933 г. в Свердловске вышла его книга «В кулацком гнезде».

Процесс создания мифа получил поддержку в самых высоких эшелонах власти. Постепенно он стал одним из самых ярких объектов советского неофольклора. Во многом этому способствовало включение мифа в качестве обязательного атрибута в учебники истории, в политинформации, школьные стенгазеты, художественную самодельность. Павлик Морозов стал одним из главных персонафицированных символов пионерского движения, превратился в своеобразного советского квазисвятого. В годы перестройки разрушение мифа о Павлике Морозове стало одним из самых ярких и показательных явлений общего процесса десоветизации. Развенчание началось с десакрализации – с появления в городском фольклоре и массовой культуре большого количества сюжетов, связанных с ироничным отношением к герою, как и к коммунистической идеологии в целом. В массовом сознании все больше начинали утверждаться новые, негативные оценки поступка Павлика Морозова, нередко приобретающие гротескные формы и противоречившие очевидным историческим фактам. Постепенно, сложился контрмиф, в котором Павлик Морозов стал синонимом предателя, своеобразным воплощением «антисвятого». А в некоторых публикациях постсоветского периода ставился под сомнение даже тот факт, был ли Павлик Морозов пионером.

Так, по версии Б. Гройса «Функции автора, который еще вчера был художником авангардистского направления, в соцреализме переходят к политическому руководству, а точнее к вождю, который оказывается главным художником и проектировщиком. Сам же художник, непосредственный автор произведений, оказывается как бы медиумом, бессознательно и спонтанно воспроизводящим волю вождя. То есть автор в соцреализме оказывается менее ответственным и более инфантильным, нежели в авангарде. Художник как бы зомбирован тем, что снимает с него всякую ответственность. Линия рассуждений на тему соцреализма схематично может быть представлена так: посылка (она же заключение, которое следует доказать) является характеристикой увещанного ярлыками соцреализма как политизированного неискусства или не вполне искусства, служащего утопической идеологии. С точки зрения толкования автора и его героя, как это ни парадоксально, соцреализм довольно близко подходит к экзистенциалистским теориям искусства с их апелляцией к сознательности и ответственности человека. С экзистенциализмом соцреализм роднит и интерес к «пограничным ситуациям», так как при всем его оптимизме жанр «оптимистической трагедии» стал для соцреализма весьма характерным» [5, с. 7].

Скорее, социальная ориентированность художника – это та тенденция, которая обозначилась даже не в авангарде, а еще в реализме (вспомним «Манифест реализма» Г. Курбе), и которая развернулась впоследствии в определенную

парадигму, став едва ли не магистральной линией в искусстве XX в. И вместе с тем, она оказалась продолжением культивирования определенной стратегии авторского поведения. Даже в тех случаях, когда аполитичность подчеркнута декларируется и акцентируется художником, эта тактика как бы усиливает момент признания данной парадигмы и является движением в ее пределах. Прием – героизация героя – послужит главной «уликой» для современных исследователей соцреализма. Но герой в соцреализме – не герой генетический. Если проанализировать конкретных персонажей соцреалистических произведений, то выяснится, что герой здесь – тот же «маленький человек», но непременно поставивший себе высокую, возвышенную цель. То есть не «сверхчеловек», не Прометей, а самый обыкновенный герой, обязательно сделавший себя сам и добившийся успеха и социального признания в обществе. Анализ структуры лежащего в основе соцреалистического произведения мифа свидетельствует, что его обязательными составляющими оказываются: преследующий и добивающийся (в упорном труде, учебе и т. д.) своей непременно высокой цели герой, т. е. герой, сделавший себя сам и указавший тем самым на общество равных возможностей. И здесь соцреалистическая мифология удивительным образом пересекается с мифологией американской. Поэтому если обратиться к системе Р. Барта, то соцреализм можно было бы связать с определением мифологии, которая, в свою очередь, является проявлением (или структурным элементом) социальной идеологии.

Главным мифом советской эпохи стал образ правителя, героического революционера, как сверхчеловека, гениального оратора и философа, который подобен Богу-фараону, поэтому все ужасы террора и тоталитаризма народ принимал. Он доверял вождю, прислушивался, и фактически был легко управляем вербально (до определенного времени, после чего человеком стал управлять банальный страх) что в условиях тех лет, с менталитетом пролетария оказалось сделать не сложно. Сакрализация власти, вера в миражи будущего имели гипнотический эффект. Мифология же не имела альтернативного мышления, художники иллюстрировали не сегодняшний день, но прекрасное идеализированное завтра. Парадокс состоял в том, что эта была их истинная сверхзадача, отнюдь не предполагающая лжи или лукавства.

Список литературы.

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект; Культура, 2010. – 77 стр.
2. Луканина М.В. Нарративное манипулирование. Текст научной статьи. – М. 2014. – С. 215 Электронное издание. (Дата обращения 21.05.2021) <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativnoe-manipulirovanie/viewer>
3. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Философское наследие. Т. 130. – М.: Мысль, 2001. – С. 38.
4. «Павлик Морозов – без вины виноватый? Образ легендарного пионера-героя». (Дата обращения 25.06.2021) По материалам электронного портала «Родина»: <https://rg.ru/2016/03/17/podina-pioner.html>
5. Гройс Б. Коммунистический постскриптум. – М.: Ад Маргинем, 2019. – С.7.

*Әлімқожина Ақбота Ілиясжанқызы,
өнертану магистрі,
Ә. Қастеев атындағы
ҚР МӨМ баспасөз хатшысы*

ҚАРАҒАНДЫЛЫҚ СУРЕТШІЛЕРДІҢ ҚАЗАҚ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕГІ ҚОЛТАҢБАСЫ

Жалпы, Қарағанды қаласының тарихы Қазақстан бейнелеу өнерінің дамуына өз таңбасын қалдырды. Көптеген мәдениет қайраткерлері айдалған, КарЛАГ астанасы атанған жер тек қана қайғы мен өкініштің ортасы болып қана қалмай, шындыққа деген құштарлықтың, рухани күш-қуаттың, болашаққа деген мол сенімнің де орталығына айналды. Сонымен қатар, мұнда өндірістер жедел бойтүзеп, биікке қанат жайды. Қарағанды шахталары, металлургиялық комбинат, соларда еңбек ететін қажырлы адамдар бейнесі көп жылдар бойы Қарағанды суретшілерінің шығармаларына арқау болды.

Көпшілік жағдайда, Қазақстан өнері шеңберінде Қарағанды қылқалам шеберлерінің өзіндік, ешбір қайталанбас ерекшеліктері де көзге түсіп жүрді. Алғашқы кезең, 1950-1960 жылдар өнер адамдары үшін көп нәрсені ұғыну, тәжірибе жинақтау сарынында өтті. Бұл жылдары негізінен соғыстың зардабынан кәсіби білім ала алмаған суретшілер еңбек етті. Олар өнер көгіне көтерілген, дарынды Р. Есіркеев, П. Андреюк, П. Антоненко, П. Реченский, А. Билық, Ю. Гуммель, В. Крылов, С. Саносян, В. Шамшин. Бұлардың барлығы (Крыловтан басқасы) көркем сурет училищелерінің түлектері еді. Олар өз шеберліктерін орыс классикалық өнерінің дәстүрін жалғастырушы В. Эйферт, А. Фонвизин, Л. Кропивницкий, В. Ермолаева, С. Ивашев-Мусатов сынды атақты суретшілердің қасында жүріп шыңдады.

Бұл кезеңде, әсіресе өнердің басқа түрінен бұрын кескіндеме саласы жылдам дамыды. Олар кең дала келбеті, жер жаннаты Қарқаралы табиғаты, жас қаланың балғын көшелері, Магнитканың салынып жатқан зәулім ғимараттары, Жезқазған рудниктері, Қарағанды шахталары, террикондары бейнеленген шағын этюдтар болатын. Оларда шынайы дәлдікпен бейнелеумен қатар, соғыстан кейінгі жылдардағы жақсы болашақты аңсаған көңіл-күй де көрініс тапқан болатын. Сол жылдары Қазақстанның, Орта Азияның, Ресейдің қалаларына топтық және жеке жасалған сапарнамалар қарағандылық суретшілердің ой-өрісін кеңейтіп, жаңа көркемдік идеялармен байытты.

1970-ші жылдар – Қарағанды суретшілері үшін үлкен даму кезеңі болды. Бұл жылдары қалаға кезінде изостудияда дәріс алған жас суретшілердің еліміздің үздік училищелерінен білім алып оралғаны үлкен оқиғаға айналды. Олар: М. Әбілқасов, В. Буш, Ю. Камелин, Л. Смирнова, Т. Рольян, М. Байтенов, Қ. Есіркеев, А. Плотников. Бұлардан сәл кейінірек жоғарғы оқу орындарын тәмамдаған Ж. Молдабаев, М. Жүнісов, М. Қалқабәев сынды суретшілер Қарағанды өнерінің қатарын толықтырды. Олардың әрқайсысы Қарағанды өнеріне өзіндік таңбасымен келіп, үлкен үлес қосты. Ол кездегі «қатаң стиль» бағыты өнеркәсіптік қала талабына сай келді. Индустриалдық табиғат, өнеркәсіп тақырыбындағы картиналар, атақты кеншілер мен металлургияның портреттері, облыстық, республикалық, бүкілодақтық көрмелерге қатысып, қала мен өнердің мәртебесін көтерген еді. Сонымен қатар, ұлттық мектептер ашу ниеті дәстүрлі өнерге назар аударуға әкеп соқты. Бұл бағытта қолына қалам алған өнер адамдары сыртқы көрініске қоса ішкі мазмұнды толықтыруға мән бере бастады.

Қарағандылықтардың сол жылдардағы станоктық өнерін жұрт жақсы қабылдады. Арнайы басылымдарда, әдеби-көркем альманахтарда ол туралы көптеп жазылды. Монументальді және насихатты-көпшілік өнер түрі үлкен әсер қалдырды. Қаланың басты жолдарында ескерткіштер, монументтер, жазуы бар естеліктер бой көтерді. Олардың салтанатты түрде ашылуы қоғамдық өмірдегі үлкен оқиғаға айналды[1].

Орталық Қазақстанда Бүкілодақтық акварельдер тобының бодуы және «Қарағанды мен Теміртау индустриясы» бірлескен есеп беру көрмесі (1974 ж.) қазақ бейнелеу өнерінде елеулі із қалдырды. Сол кезеңде Теміртау қаласына А. Степанов,

Ж. Шарденов, А. Дьячкин, Б. Пак, А. Дроздов, П. Криушин, Д. Калачев сынды белгілі суретшілердің барғанын атап өткен жөн.

Кеңес Одағы мен Республика Коммунистік партиясының 60 жылдық мерейтойында жас индустриалды Теміртау қаласына 35 жыл болған кез еді. Сол жылы Орталық Қазақстандағы Қарағанды металлургия зауыты Қазақстан Магнитогорскісі деп мақтанышпен өзінің 20 жылдық мерейтойын атап өткен болатын. Түрлі аңыздарға толы Сарыарқада партияның шақыруымен тарихи қысқа мерзімде үлкен өндірістік кешен салынды. «Ірі зауыт» – Бүкілодақтық комсомолдық екпінді құрылысы өсуімен қатар, даңқты жұмысшы қала Теміртау да ірі мәдени орталыққа айналды. Соғыстан кейінгі жылдары қалада көпқабатты тұрғын үйлер бар кең даңғылдар, мәдени орталықтар, саябақтар, спорт кешендері, орта және жоғары оқу орындары, балалар өнері мен музыка мектебі, көрме залы және тарихи-өлкетану мұражайы ашылған еді. Теміртау көрме залы (Республикалық көрме дирекциясының филиалы) ай сайын жаңа көрмелер өткізіп тұратын. Қала суретшілері өздерінің шығармашылықтарын осы жерде жиі көрсеткен еді. «Қазақстан Магнитогорскісі» атты ретроспективті тақырыптық көрме Қарағанды металлургия комбинатының 20-жылдығына орайластырылған болатын және оны Қазақстан Суретшілер одағының облыстық ұйымы дайындаған еді. Көрмеге Қарағанды және Теміртау суретшілерінің, сонымен қатар Алматы, Одесса, Орынбор, Красноярск және басқа қалалардың авторларының жұмыстары қойылды. Алдымен, ол көрме залында ашылды, содан кейін КСРО Металлургия Мәдениет сарайының 50 жылдығына орай №2 парақты прокаттау цехы мен кокс өндірісінің қызыл бұрыштарында ұйымдастырылды. Көрмеде ұсынылған туындылар Қарағанды металлургия комбинатының келбеті мен оның құрылу кезеңдерінен, еңбек ұжымдарының өндірістік өмірінен, олардың «ғылыми-технологиялық революция және өнер» сияқты жан-жақты, негізгі проблеманы шешуге қосқан үлесін салыстырмалы бағалау түрінде кең материал берді. Қазақстан Магнитогорскісіндегі алғашқы жұмыстар – графикалық парақтар болатын, бұл көркем эскиздер 1950-60 жж. туындыларға жататын. Экспозицияда В. Антощенко-Оленев, П. Антоненко, П. Андреюк, К. Баранов, С. Саносян, В. Шамшин және т.б. суретшілердің еңбектері қойылды. Бұл жұмыстардың қазіргі уақытта көркемдік қана емес, тарихи құндылыққа ие болғанын айта кеткен жөн. Кескіндемешілер туындыларында бүкілодақтық комсомол құрылысының еңбек жолын жеткізгісі келгені анық байқалған еді[1].

Суретшілер жаңа әсер алу үшін шахталарға түседі, Магнитканың ыстық цехтарын көздерімен көреді, еңбек адамдарымен танысады. Социалистік Еңбек Ерлерінің, соғыс ардагерлерінің, шопандардың, атақты егіншілердің портреттері, индустриалдық және урбандық көріністер жасалады.

В.С. Антощенко-Оленевтің «Социалистік Еңбек Ері С. Байғазиевтің портреті» (1962) атты ақ-қара линографюрасы ерекше көзге түскен еді. К. Барановтың түрлі-түсті линогравюрасында «Сталеварлары» (1967) болатын балқытып жатқан батыл қазақ-мамандарын көрсетеді. Ал, П. Антоненконың көптеген акварельдік эскиздері (1959 ж.) Қазақстан Магнитогорскі құрылысының басталуы кезеңдерін шынайы бейнелеген, алғашқы домна пешінің, жылу электр станциясының және шеберхана ғимараттарының құрылу кезеңдері туралы тамаша мәлімет береді. Оның «Қазақстан Магниткасының жер асты коммуникациялары» көркем кенебінде болашақ цехты салу үшін дайындалған зауыт аумағындағы үлкен қазаншұңқыр көрсетілген. Жұмсақ түске боялған С. Саносянның туындылары 1958 жылы қыстың шуақты күніндегі диірменнің жаңа ғимараттарының көрінісін түсірген. 70-жылдары Қазақстан Магниті тақырыбына кескіндемешілер, графиктер мен мүсіншілердің қызығушылықтары арта түскен болатын. Суретшілер одағының жергілікті ұйымының кемелденуінің арқасында күрделі творчестволық міндеттерді шешу мүмкін болды. Қарағанды суретшілері осы тақырыпты мақсатты түрде бірнеше жыл бойы этюд материалдарын жинау үшін Магниткаға топ-топпен шығып отырды. Лениндік сенбілік күндері зауыттың эскиздеріне жыл сайынғы сапарлардың нәтижесінде В. Крылов, А. Сизинцев, П. Лысенко, С. Саносян, М. Әбілқасов, А. Плотниковтың және т.б. суретшілердің көптеген кескіндемелік композициялары пайда болды. Қазақстан Магниткасының жалпылама бейнесін шығару міндеті суретші А. Сизинцевтің, В. Ворохобиннің, С. Саносянның шығармашылығында орын алды[7].

Петр Антоненко (1921 –1984) алғашқы көркемсуреттегі білімін 1940 жылдан Самарқанд көркемсурет училищесінде, содан кейін 1941 жылы – Орал шахталарында еңбек армиясында алды. Ұлы Отан соғысының қатысушысы, Жеңіс парадының қатысушысы. Әскерден қайтарғаннан кейін П.К. Антоненко үзіліп қалған оқуын жалғастырып, 1949 жылы Алматыдағы Н.В. Гоголь атындағы көркемсурет училищесін бітіреді. Ол «КазИЗО» өндірістік-шығармашылық бірлестігінде жұмыс істеді. 1959 жылдан КСРО Суретшілер одағының мүшесі. Қаламгердің шығармашылығында портрет жанрындағы туындылар басым болды. Атап айтқанда, «Кеншінің портреті» (1958), «Бақшашының портреті» (1960). 1950-ші жылдардың соңындағы ең елеулі туындылардың қатарына «Шопан Ш. Шоқпарбаевтың портретін» (1957) жатқызуға болады.

П. Антоненко «Шопан Ш. Шоқпарбаевтың портреті» (1957)

Суретші сонымен қатар, өрнектер, әшекейлер мен киноафишаларын жасады. П. Антоненко өте нәзік, әрі батыл кескіндемеші, ерекше кездесетін түстер қосындысын құра білген. Бұл «қосындылар» оның натюрморттарында, пейзаждарында басты орын алды. Суретшінің тағы бір әуестігі – пейзаж. Дәл осы уақыт аралығында ол өзінің шығармаларының аясын кеңейтті. Антоненконың шығармаларының кейіпкерлері әрдайым қарапайым және адал адамдар, кемелдікке ұмтылған және өз нанымдарына берік.

1960-шы жылдықтардың ізін жалғастырған суретші Р. Есіркеевтің шығармашылығындағы басты тақырып – адам болды [9].

Райымқұл Есіркеев (1921 – 1980) жастық шағы соғыс жылдарына тап болған суретшілер буынына жатады. 1942 жылы ол әскер қатарына шақырылды, Ленинград, Калинин, Прибалтика, кейін Жапон майдандарындағы шайқастарға қатысты. Екі рет жараланған. Шайқастардағы ерлігі үшін «1941-1945 жылдардағы Ұлы Отан соғысындағы Германияны жеңгені үшін», «Жапонияны жеңгені үшін» медальдарымен және Кеңес Одағының басқа да мерейтойлық және естелік медальдарымен марапатталған. 1946 жылы суретші отбасы тұрған Балқашқа оралып, мыс балқыту зауытында қуырушы болып жұмысын жалғастырады. Содан кейін Қарағандыға көшіп келді, онда 1957 жылдан бастап Қазақстан Суретшілер Одағының Қарағанды бөлімшесінде көркемдік қор жүйесінде жұмыс істеді. 1964 жылы Р. Есіркеев КСРО Суретшілер одағына мүшелікке қабылданды [9].

Есіркеевтің шығармашылығы әр алуан, ол пейзаждар, портреттер жазды, көбінесе тақырыптық суретке жүгінді. Көрмеге «Халық ақыны» (1965), «Кеңес Одағының Батыры Нүркен Әбдіровтің портреті» (1970) және «Кеншінің портреті» (1976) атты үш кескіндемелік жұмысы қойылған. Бейбіт өмірге оралғаннан кейін Есіркеевтің шығармашылығындағы соғыс тақырыбы «Кеңес Одағының Батыры Нүркен Әбдіровтің портреті» шығармасында көрініс тапты, суретші ұшқыш Нүркен Әбдіровтің бейнесіне жүгінді. Монументалды бейне ішкі динамикамен ерекшеленеді. Суық гаммада орындалған туындыда автор кейіпкердің батылдығын, күш-жігерін, өзіне деген нық сенімділігін шынайы көрсеткен.

Р. Есіркеев «Кеңес Одағының Батыры Нүркен Әбдіровтің портреті» (1970)

Р. Есіркеев «Кеншінің портреті» (1976)

Ол өзінің жерлестерінің көптеген портреттерін салу арқылы танымал болды. «Шопан» (1973) картинасындағы тау етегінде мал жайып жүрген шопанның бейнесін қарапайым, ерекше жылы сезіммен жеткізген. Ал, «Шебер әйел» (1971) атты туындысында халық өнерімен ұштасқан шебер әйелдің бейнесін әсерлі орындаған еді. Қаламгердің ерекшелігі олардың әрқайсысынан өзіне қымбат адамдық қасиеттерді байқады. Р. Есіркеевтің көптеген портреттері композициялық тәсілмен құрылған. Қылқалам шебері күнделікті өмірде адамның өзін қоршаған ортада еркін және батыл сезінетінін көрсетуге тырысты [9].

Р. Есіркеев «Шопан» (1973)

А. Сизинцевтің «Қазақстан Магниткасы» көркем композициясы (қазіргі Теміртау тарихи-өлкетану мұражайында сақталған) – 70-ші жылдардағы құрылыс

көрінісін паш етеді. Түгінді құбырлардың, өнеркәсіптік корпустардың қуатты сұлбасының кернеуді ырғағы, динамикалық түсті контрастар кеңес адамдарының бейнесін тамаша берілген болатын. Metallургиялық кобинаттың көрінісі аға ұрпақтың басқа суретшісі В. Ворохобиннің шығармашылығында, оның көркем композицияларында, акварель парақтарында, пастельмен, гуашьмен орындалған жұмыстарда көрініс табады. Суретшінің нәзік берілген өнеркәсіптік кешеннің ең қызықты учаскелері - «Комсомолдың екпінді алаңында» (1978 ж.), «Құрылыс алаңында» (1975 ж., пастель), «Домна № 4» (1974 ж., акварель) романтикалық сарында ерекше бейнеленген[1].

Суретші С. Саносянның шығармашылына келетін болсақ, оның тағдырының бір бөлігі Қазақстан Магниткасы болды. Суретшінің шығармашылық даму жолы осыдан жиырма жыл бұрын жазылған алғашқы шағын лирикалық көркем этюдтерден басталып, ірі-форматты композициялық күрделі кенептерге айналған болатын. Саносянның магниттік ырғағы «Магнитка», «Үшінші домна пеші» (1974) және «Тоғызыншы бесжылдықтың домна пеші» сияқты көркем композицияларда қалыптасқан дәстүрлерді дамыта отырып, өндірістік ғимараттардың эстетикасын, ғылыми және технологиялық революцияның көрінісін растайды. Суретші сонымен қатар, көркемөнердің экспрессивті құралдарын - қарама-қарсы түс комбинацияларын, көк-жасыл, қызғылт сары, қара түстерді қолдана отырып, еңбектің қарқындылығын, сонымен бірге өндірістің күрделеніп келе жатқан техникалық жабдықталуын жеткізуге тырысады. Саносянның индустриялық тақырыптағы шығармаларындағы құрылыстың сындарлы табиғаты суретшінің заманауи ғылыми-техникалық жетістіктерінің мәнін ашуда, құрылымдық инженерияның жоғары жарығын сезінуде ойлану үшін көп материалдар береді.

Магнитка тақырыбындағы келесі суретші В. Крыловтың «Магнитка түстері» (1974) картинасындағы қызыл, көк және сары бояулардың жарқын, декоративті үнімен назар аударады. Магнит туралы Крыловтың басқа да туындыларында эмоционалды бастама шеберхананың өндірістік интерьерін бейнелеу кезінде айқын көрінеді. Ал, А. Степановтың «Қазақстан Магниткасы» (1973) туындысында ашық түсті, әсем колоритімен тамсандырады. 1960 жылы суретші Н.Б. Нұрмұхаммедовтың «Бульдозер К. Ахунбековтің портреті» туындысын да ерекше атап өтуге болады. Аға буын өкілі П. Антоненконың «Металлург Лабуд портретінде» отты пештің алдында, тікелей жұмыс барысындағы, жұмысшының бейнесіне тамаша сипаттама береді. Сонымен қатар, кеңес маманының толық ішкі жан-дүниесін, көңіл-күйін, өзінің «отты» мамандығы үшін мақтаншыын сездіріп тұрған маман бейнесін, КСРО-ның атақты металлургі М. Жүнісовтің, «Арғын Жүнісовтің портретінде» композициялық шешімін мәнерлі түрде жеткізген[5].

Шығармашылық белсенділікті акварель суретшілері де ерекше танытқан еді. Сол кезеңдегі Республиканың аға буын суретшісі Ә. Исмаилов ұзақ жылдар бойы индустриялық тақырыпта жұмыс жасап келді. Оның «Үлкен зауыт» деп аталатын акварелі Теміртаудағы металлургиялық зауытындағы техникалық жабдығының күрделілігін аса назар аудара бейнелейді. 1980 жылдың басында Суретшілер одағының жергілікті ұйымы мен Қарағанды металлургиялық зауыты шығармашылық қоғамдастық туралы келісім жасаған болатын. Бұл, әрине, ұжымдардың шығармашылық күштері мен өндірістік мүмкіндіктерінің дамуына ықпал етіп, оларды өзара рухани байытуға септігін тигізген болатын[8].

Сондай-ақ, еркіндікті сезінген суретшілер жаңа қоғам орнатудағы өз үлесін жақсы сезініп, оған жауапты қарады. Қызу еңбек ету үшін жаңа бейнелеу өнерінің тілін табуға ат салысты. Оны олар сақ, түрік ұлттық дәстүрлерден іздеді. Адамның өзін қоршаған ортамен байланыстылығын астарлы көрсету, шартты белгілермен таңбалау арқылы бейнелеу бағыт алды. Осы бағыттан бірқатар суретшілер шабыт тапты. Солардың ішіндегі ең озықтары М. Қалқабаев, М. Байтенов еді. Басқалары батыл да көпмағыналы авангардтық өнерге назар аударды. П. Кишкис, Ф. Исламова, Н. Болюх, А. Нода және т.б. «Караван» тобын құрып, қоғамдағы жаңа бағытты көрсететін экспозициялар жасады. Сол кездері жаңа бағыттан бас тартпай-ақ классикалық өнер өсиеттерін сақтағандар да болды. А. Билық, М. Әбілқасов, Л. Смирнова, В. Шамнин, Ж. Қалиев, А. Цой өмірді жан-жақты зерттей отырып, ол туралы түйгендерін ашық, әркімге түсінікті түрде жеткізе алды.

П. Андреюк 1941 жылы Омбы көркемсурет училищесінен білім алған, кескіндеме, графика өнерімен шұғылданды, пейзаж бен портрет саласында еңбек етті. Ол алғашқылардың бірі болып, индустриалды және урбаникалық пейзаж жасауға бет бұрған еді. Шахтаны, террикондарды, салынып жатқан қала көшелерін бейнеледі. Қылқалам шеберінің шығармалары көркемдігімен қатар, тарихи маңызы бар туындылар болып табылады. Олар лирикаға, әсерге толы болып келеді.

П.С. Андреюк «Қарагандыдағы терриконлар» 1950

Шығамашылығында өмірлік әсерлерін електеп өткізіп, көркемдік бағытта баян еткен, лирик суретші М. Жүнісовтың портреттеріндегі, пейзаждарындағы образдар түрлі-түсті күйге еніп, қоюланып, оның астарынан адамдармен, жануарлардың, символдық бейнелері пайда болады. Суретшінің полотноларында ғарыш, жер, табиғат, тірі тіршілік бір тұтастық тауып жатады[9].

1999-2000 жылдардағы шығармалар айқын, ой елегінен өткізілген күрделі туындылар еді. Бұл жаңа лепті ұжымды толықтырған Е. Айтұаров, А. Бегалин, В. Проценко, Б. Мұстафин, Н. Дәуренбеков, Л. Шайкежанова сияқты жастарды алып келген еді. Кезеңге сай, жалпы мемлекеттік идеяны анықтау барысында ұлттық көздерді іздеу қажет болды. Осы жолда әрбір суретші танымның өзіндік жолдарын іздеді. Кейбірін тарих парақтары қызықтырса, кейбірі тарих өзгерісінен алынған шабытқа бөленеді, келесі кезекте дәстүрлі рухани құндылықтарды жинақтаса, енді бірі өзінің арман-мұратын бабалар бейнесінде көрсетеді. Тарих пен осы заманғы өзгешеліктер бірігіп, мемлекетіміз бен еліміздің даму бағытын анықтады[9].

Б.Е. Мұстафин «Ақын О. Сүлейменов» 1984

Осынау кең тақырыпты терең зерттеу барысында өз ойларын жеткізу мақсатында суретшілерге бір ғана өнер түрі жеткіліксіз еді. Тақырыпты кең қамту үшін кейбір шеберлер өз шығармашылықтарында кескіндеменің, мүсіннің, сәулет өнерінің белгілерін біріктірді. Ол кейінгі ұрпақ үшін, қабылдау сезімінің жаңа шеңберін ашқан болатын.

А.К. Бегалин «Композиция» 1999

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Сарыарқа суретшілері. Художники Сарыарки. – Павлодар: ТОО НПФ «ЭКО», 2006. – 163 с. Автор и составитель – Н.Иванина
2. Искусство Казахстана. Ежегодник – 80, – Алма-ата «Өнер», 1982. «В русле современных поисков» В. Бучинская, 20 бет
3. Мастера изобразительного искусства Казахстана. //Институт литературы и искусства М.О.Ауезова. -Алматы 2004
4. Анисимов Г. Искусство Казахстана. Творчество, 1972, №9
5. Очерки истории изобразительного искусство казахстана. Алма-Ата, 1977.
6. Қазақ ССР бейнелеу өнері. Ежелгі өнер, халық өнері, кескіндеме, графика, мүсін, монументтік-декоративтік өнер. -М., 1974.
7. Р. Копбосинова. «Искусство Казахстана 1980-х годов». Журнал «Искусство», № 9, 1990.
8. Громов Е.С. Мирозрение, мастерство, поиск в творчестве художника. М.,1965.
9. Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің кітапханасынан.

*Оразалиева Рсалды Бағдатовна,
старший преподаватель кафедры
«Педагогические и социальные науки»
Казахстанской инновационной
академии,
Казахстан, Семей*

ЗДЕСЬ МИР АБАЯ...

В этом году Казахстан отмечает 30-летие Независимости. За эти годы страна претерпела немало изменений в самых различных сферах жизни. Но при этом сохранила национальные традиции и воспоминания о великих умах казахского народа. Как все это совместить в условиях современного мира? В этом плане Историко-культурный и литературно-мемориальный музей Абая г. Семей может подарить толчок к духовной и интеллектуальной просвещенности. Здесь можно найти гармоничное сочетание знаний, искусства и прогресса. Музей Абая абсолютно точно сочетает в себе дух старины в новом инновационном воплощении.

рис 1

Каждый человек хоть раз задумывался и интересовался историей своего народа и места, в котором он проживает. Но какая история может существовать без участия личностей, что ее творили? Например, для жителей г. Семей важно помнить одного из первых культурных деятелей Казахстана – Абая Кунанбаева. Тем более, что жизнь акына тесно связана не только с казахским народом, но и с нашим родным городом Семей.

В этом плане Историко-культурный и литературно-мемориальный музей Абая г. Семей может подарить толчок к духовной и интеллектуальной просвещенности. Заповедник – музей Абая – это комплекс музеев, мавзолеев и других объектов, расположенных в Семейском регионе Восточно-Казахстанской области. Главный из его объектов – мемориальный комплекс «Абай - Шакарим» находится в Абайском районе в урочище Жидебай.

В числе 16 объектов дом-музей Абая в урочище Жидебай, колодец Кунанбая, могилы Зере (бабушки Абая), Улжан (матери Абая) и Кудайберды (брата Абая), мемориальный комплекс «Абай – Шакарим», мечеть комплекса, озеро Оспанколь и др.

Дом-музей Абая г. Семей уникален. В пяти комнатах и трех залах представлены материалы, переданные родственниками и друзьями Абая: книги, фотодокументы, предметы быта и особая ценность – трехструнная домбра Абая. Здесь также хранятся фотографии ссыльных друзей поэта.

В Государственном историко-культурном и литературно-мемориальном заповеднике – музее Абая «Жидебай-Борили» фотографии составляют значительную часть музейного собрания. Коллекция фотоизображений содержит фотоматериалы различных жанров, отвечающие критериям ценности, в том числе редкие по содержанию и авторству. Разностороннее тематическое содержание коллекции, пространственно-временные характеристики позволяют, с учетом особенностей источника фотодокументов, изучать жизнь и творчество великих личностей, их родственного, поэтического окружения и отражать в экспозиции и выставках.

Коллекция фотонегативов музея содержит интереснейшие материалы. Самыми ценными среди экспонатов, хранящихся в фондах, является прижизненные фотографии Абая Кунанбаева. До наших дней дошли только две его фотографии. Первая – поэт с сыновьями в 1896 году, вторая – Абая с семьей в 1903 году в ауле Жидебай.

рис 2

Остановимся на одной из фотографий. Это хронологически первая фотография великого поэта, ее в фонд музея подарил Мухтар Ауэзов. Благодаря ему

оригинал фотографии, где остался отпечаток руки поэта, хранится только в фонде заповедника-музея Абая.

Человек, который отдал эту фотографию в фонд музея – Каюм Мухамедханов, один из первых организаторов музея, в 1941-1947 годы работал старшим научным сотрудником, в 1947-1953 годы возглавлял музей. Он внес большой вклад в пополнение фондов музея. Благодаря научной экспедиции в Чингистау, которая была организована Каюмом Мухамедхановым, фонд музея обогатился старыми публикациями, рукописями, документами и фотографиями. Фотография, представленная М. Ауэзовым, была передана в музейный фонд 6 мая 1941 года Каюмом Мухамедхановым. КП- 454 – так зарегистрирована она в книге инвентаризации научного фонда. Поэт был сфотографирован в 1896 году в Семипалатинске, в галерее Н.Г. Кузнецова, размер фотографии 9x13. На фотографии видим Абая и его сыновей Акылбая и Турагула.

Вторая прижизненная фотография Абая Кунанбаева снята в юрте в ауле Жидебай весной, в апреле. Здесь поэт вместе с семьей в 1903 году в возрасте 58 лет, за год до ухода из жизни.

На фотографии слева направо: в первом ряду девушка в борике (шапка, отороченная мехом) – Пакизат. Этот головной убор сейчас находится в экспозиции Дома-музея Абая в Жидебае. Рядом с нею сидит Турагул (сын Абая) и Аубакир. Пакизат и Аубакир – дети Акылбая (старший сын Абая). Их обоих взял под свою опеку бездетный младший брат Абая – Оспан.

рис 3

Во втором ряду – Абай, Еркежан и Камалия. Камалия – жена Аубакира. Ее воспоминания об Абае хранятся в фонде музея. Еркежан – байбише (старшая жена Оспана). После кончины Оспана на ней по традиции аменгерства в 1894 году женился сам Абай, и последние десять лет жизни он провел в Жидебае с Еркежан.

В третьем ряду стоит Магауия (сын Абая). В 1959 году фотографию, точнее – специально изготовленную ее копию – передал в музей Абая писатель Мухтар Ауэзов. Оригинал ее хранится в музее М.Ауэзова в Алматы. Размер фотографии – 13x23 см, регистрационный номер в инвентарной книге 542.

Данные фотографии были опубликованы в многочисленных изданиях и стали достаточно известными.

К 175-летию Абая в музее были проведены масштабные ремонтно-реставрационные работы. После музеефикации в здании появились девять новых залов: литературное кафе, детский и музыкальный залы, библиотека и др. Но самое главное, что заповедник оснащен современными технологиями, такими как аудиогид и 3D-мониторы. Директор музея Т. Шанбай, презентуя музей, отметил, что музей Абая стал интеллектуальным и современным.

Новые технологии в музеефикации сделали невозможное возможным. И эти новшества помогли в полном объеме раскрыть мудрость самого Абая. Поэтому музей Абая называют музеем мудрости.

Современные мультимедиа-технологии использованы в постоянных экспозициях музея. Весь его контент оснащен языковыми возможностями, поэтому каждый посетитель, независимо от возраста, языковой принадлежности, может получить любую интересующую его информацию.

Подходя к музею Абая, сложно представить, что его открытие состоялось в далеком 1940 году и было приурочено к 95-летию со дня рождения писателя и поэта Абая Кунанбаева. Обновление музея ждало его в 1997 году, когда Казахстан на мировом уровне отмечал 150-летний юбилей поэта. И вот, в 2020 году, в год 175-летия культурный объект снова был модернизирован. На этот раз здесь появились новые технологии, соответственно современным веянием времени.

Узкие ступени ведут к величественному зданию с белой облицовкой, на котором возвышается зеленый купол. Здание несет в себе национальный колорит, но при этом не лишено современного лоска. Над входной дверью встречает табличка: «Государственный историко-культурный и литературно-мемориальный заповедник-музей «Жидебай - Борили».

Музею Абая в прошлом году исполнилось 80 лет – это важная дата и страница

истории. Это единственный музей, который посвящен личности Абая и казахской литературе. Целая отдельная культурная страна задачей которой является – раскрыть суть личности самого Абая, его мудрость и мировоззрение.

Стоя возле входа в музей, можно увидеть, что центральное здание музея соединено переходом с бывшим купеческим домом. На сегодняшний день в нем расположен центр абаеведения – одного из сложных, но интересных направлений литературоведения, изучающего жизнь, творчество и философию великого казахского поэта. Там расположены не только несколько выставочных залов, но и уютное помещение вместительностью 25 мест. Это оптимальный вариант для небольшого купеческого домика, чтобы обеспечить уединение и дать возможность созерцать часть мира поэта.

рис 4

Но это не единственное объединение и расширение зданий, произошедшее в истории музея. Как известно, в честь 150-летия поэта к музею была перенесена мечеть с медресе Ахмета-Ризы. В этой мечети обучался юный Абай, получая знания о восточной культуре и литературе. Сейчас здесь можно увидеть рукописи и книги на всевозможных восточных языках (арабский, татарский, турецкий, фарси). Легко представить, как кто-то корпел над этими трудами днями и ночами напролет. Конечно же, хочется почувствовать и услышать, как шуршит ветхая бумага под легкими касаниями руки. Но не стоит забывать, что все экспонаты крайне ценные и хрупкие.

рис 5

За годы Независимости Казахстана музей активно развивался и разрастался во многих направлениях. В год обретения Независимости к музею относились всего три объекта, сегодня дополнительно созданы девять музейных экспозиций. Такое масштабное и динамичное расширение произошло в течение последних тридцати лет. Как только наша страна обрела Независимость, было принято решение о праздновании юбилея Абая – значимой и актуальной даты. Особенно важным и торжественным стало празднование 150-летия Абая, так как оно обрело всемирный масштаб, выходя далеко за пределы Казахстана (ЮНЕСКО).

Переступая порог главного здания музея, погружаешься в прохладу просторного помещения. Преодолев мраморную череду ступеней, в полной мере понимаешь суть фразы из статьи Первого Президента РК Н. Назарбаева «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» о том, что общество двадцать первого века должно сочетать в себе прогресс и мудрость Абая [1]. Сохранение национального сознания и адаптация его к современным требованиям стали важнейшими факторами государственной политики Казахстана. Музей Абая абсолютно точно сочетает в себе дух старины в новом воплощении.

В здании музея не только обновили экспозиции, но и дополнили помещения самой инновационной техникой. Теперь возле каждого экспоната установлены большие сенсорные дисплеи, воспользовавшись которыми можно получить всю информацию о экспонате, что находится перед вами. Важно заметить, что информацию можно получить и в виде текста, и в виде аудиозаписи на казахском, русском, английском языках. Все сделано так, что можно выбрать удобный вид получения информации. Кроме того, пестрящие яркими красками экраны не только визуально гармонируют с общей обстановкой зала, но и по-особенному подчеркивают, как стремительно развивалось наше общество со времен Абая.

Первый зал музея полностью посвящен жизни и творчеству поэта. Здесь можно увидеть всевозможные предметы, которые поэт еще при жизни собственноручно сдал в городской краеведческий музей. Например, посуду для взбивания кумыса, разные пиалы с яркими узорами по краям и другие составляющие предметы быта казахов в 19 веке.

рис 6

Следом расположен зал под названием «Звуки степи». Стоит войти в него и в глаза бросаются пять стеклянных витрин, за которыми расположены казахские

музыкальные инструменты. А рядом располагается аудиосистема, позволяющая прослушать звучание каждого из них. Мелодии играют очень качественно – глубоко и негромко. Это помогает не только понять, как звучит инструмент, но проникнуться настроением экспозиции и обрести вдохновение. *Под умиротворяющую музыку можно услышать, а также прочесть на экране слова назидания Абая («Гаклия»)*. Создается впечатление, что сам акын разговаривает с тобой и делится своими мыслями. Ощущения непередаваемые!

Чувство детской радости, душевного тепла и уюта окутывают в импровизированной юрте, где можно послушать казахские народные сказки, которые читают голосом бабушки Абая – Зере. Помимо сказки можно посмотреть небольшое выступление теневого кукольного театра, где фигурки, как живые, повторяют все сюжеты рассказываемых историй.

«Становление», так называется зал, посвященный отцу Абая – Кунанбаю и воспитателю казахского поэта – Ахмету-Ризе. Прочувствовать, чем именно в юности вдохновлялся Абай, кем и как он был воспитан, можно, пролистав страницы представленных в зале книг или прослушав подробную историческую справку на интерактивном экране перед выставочным материалом.

рис 7

В зале «Три истока творчества Абая» можно понять с чего же начинался его просветительский путь. Отдельно создана выставочная комната, посвященная грандиозному роману-эпопее Мухтара Ауэзова «Путь Абая». Количество предметов на витринах восхищает! Здесь и первые исследовательские труды писателя в направлении абаеведения и переводы его работ на множество других языков, и его научные статьи. Изюминка же заключается в том, что наряду со всеми выставочными материалами можно ознакомиться и с мнениями зарубежных писателей о романе. Это настоящий подарок, для увлекающихся творчеством Абая или историей Казахстана.

Еще один зал посвящен трудам Каюма Мухамедханова и других ученых, стараниями которых, мечта Абая Кунанбаева о непрекращающемся развитии казахского народа продолжает сбываться. Каюм Мухамедханов однажды высказал мысль, что человеку, познавший творчество Абая и каждый шаг в жизни сверяющий с ним, будет легче преодолевать жизненные трудности и невзгоды. Поэтому наличие такого зала очень символично для музея.

рис 8

Самые интересные экспонаты музея находятся в «уголке Абая». Это точная копия тарантаса – четырехколесной конной повозки, на которой ежедневно ездил поэт. А также невероятно детализированные макеты мавзолейного комплекса «Абай-Шакарим», который находится в урочище Жидебай Абайского района Восточно-Казахстанской области.

В музее можно увидеть более 800 произведений искусства. Каждый экспонат является не просто историческим достоянием, но и небольшим кусочком души поэта.

Здесь можно найти гармоничное сочетание знаний, искусства и прогресса. Поистине прекрасное и удивительное находится совсем рядом – стоит только оглянуться, чтобы увидеть.

В год празднования 30-летия Независимости Казахстана стоит помнить и о том, что Абай Кунанбаев не просто имел отношение к идее обретения суверенитета, но и во всех своих произведениях возвышал мечту о единстве народа. Мироззрение Абая создавало и во многом предугадывало стремления современного общества. Важно помнить и чтить великих деятелей казахской культуры.

Список литературы

1. Н.Назарбаев. Программная статья «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания». Акorda, 2017.
2. Абай энциклопедиясы. – Алматы, 1995.
3. Абаеведение // Казахстан. Национальная энциклопедия. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2004.

4. Слово о Каюме. Сборник воспоминаний. Астана, издательство «Фолиант». 2006.
5. Мухтар Ауэзов. Неопубликованные материалы по абаеведению/ Составители Л.М.Ауэзова, М. Мырзахметов. – Алматы: Наука, 1988.

*Омарова Еркежан Алтынбековна,
МНС отдела «Изобразительное
искусство Казахстана»
ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы*

КАЗАХСТАНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ Т. ГОВОРОВОЙ. К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

«Татьяна Николаевна, влюблена в наш край, в горы. А пережитое, светлый город на широкой Неве тоже остались в ее работах: акварелях, линогравюрах. Ленинград и Алма-Ата. Два главных города ее жизни».¹

В этом году исполняется 100 лет со дня рождения Татьяны Говоровой – замечательной художницы-графика, Члена Союза художников СССР. Ее имя — среди наиболее значительных имен ленинградских художников XX столетия. В ГМИ им. А. Кастеева хранятся 14 графических произведений этой яркой ленинградской художницы. Художница преимущественно работала в станковой графике: линогравюре и литографии, писала акварелью и тушью, иллюстрировала детские книги и учебники, создавала эстампы на темы народных сказок. В каждом виде и жанре она работает с любовью и уважением к своим моделям и своему труду.

Татьяна Говорова родилась 21 января 1921 года в Симферополе. Ее мать Елизавета Антоновна Говорова была известным художником. Большая часть детских лет протекала в Марьино, под Ленинградом, в небольшом домике-мастерской художницы Е.А. Вахтер. Домик располагался в живописном месте и туда часто наезжали на этюды знакомые художники – друзья Е.А. Вахтер и Е.А. Говоровой. Детство Татьяны Николаевны прошло под знаком искусства, что естественно, не могло не пробудить в ней трепетного отношения к миру художников.

Т. Говорова шесть лет занималась в частной студии А. Эберлинга. Позже поступила в Академию художеств в Ленинграде, но завершить образование ей не удалось так как началась война. Ее жизнь в осажденном Ленинграде – когда героическим было уже одно стремление жить, а надо было и работать – похожа на жизнь других ленинградцев. После войны Говорова преподает в Архитектурно-ремесленном училище и одновременно учится сама в художественно-педагогическом, которое заканчивает в 1950 году.

В 1950 году Т. Говорова переехала в Алма-Ату и с тех пор ее творческая деятельность и судьба были тесно связаны с Казахстаном.

Татьяна Николаевна много работает в области станковой графики. Так, в 1959 году она создает серию литографий «В цехах Алматинских заводов» раскрывающую производственную тему в характерной для 1950-х годов жанровой трактовке. Наиболее интересен лист «В литейном цехе (завод АЗТМ)», в котором солнечный свет, широким потоком льющийся сквозь стеклянное покрытие смягчает жесткие контуры металлических конструкций.

В 1960-е годы Т. Говорова обращается к линогравюре. Художница мастерски раскрывает возможности техники высокой печати. Зачастую изображения природных объектов декоративны, что отражает характер самой техники линогравюры. В «Натюрморте» (1960) попытка передать пластическую выразительность природы, где плоский черный фон делает особенно объемным и динамичным движение формы в бутонах роз. Во многих работах мастер склоняется к «принципам эстетики» творчества В. Фаворского – крупнейшего мастера ксилографии и книжной иллюстрации, одного из основоположников московской школы, одновременно с сочетанием условно-декоративной трактовки.

Сложная штриховка позволяет достичь убедительной материальности

1 Огни Алатау II/XI 1981 год. С. 4 Н. Поведенок, писатель статья Встречи с прекрасным. Остановить мгновенье.

изображения, как в эстампе «Сосновый заповедник» (1964). В пейзаже композиция строится большей частью за счёт изображения теневых частей деревьев на первом плане, чисто ритмическими средствами выделяется образная роль освещённых частей: горный массив, на котором подчёркнуто ясно выделены детали в противовес мягкой и обобщённой разработке других частей композиции, где лишь пара деталей и обозначенные направлением штриховки два дерева разнообразят сложное по силуэту, но цельное тональное пятно.

Белый цвет бумаги в качестве формообразующего элемента сталкивается с черным, усиливая эффект выразительности. Наиболее интересный результат подобное противопоставление черного белому дало в «Портрете зоолога» (1963). Геометризованный плоский черный фон подчеркивает почти скульптурную объёмность головы. Выразительно здесь применение серого в моделировке головы, цвет придает особую мягкость в целом активному характеру модели. Эмоциональная и интеллектуальная подвижность характера модели передается примененной здесь асимметрией в распределении цветовых пятен. Портрет, призванный показать глубину внутреннего мира и переживаний модели, отражающий личность, в котором воля, целеустремленность сочетаются с пытливостью и задушевностью, достигался Говоровой при сохранении сугубо станковых характеристик: освещение, объёмность, материальность.

В линогравюре «Дом-музей поэта М. Волошина» (1963) просто и не однозначно показан кабинет мыслителя, в котором переплелось внешнее и внутреннее. Художница так строит пространство, что мы одновременно входим в него, становимся соучастниками событий и остаемся сторонними наблюдателями, как это и положено в музее. Точка зрения сверху дает нам возможность единым взглядом, и в то же время неторопливо, охватить все предметы, которыми пользовался Волошин, почувствовать тишину сосредоточения на внутреннем и активность связей с миром внешним. И главный «герой» здесь – стол, стоящий перед раскрытым окном. Его поблескивающая поверхность как бы вобрала в себя законный свет и отразила вовнутрь. Свет принадлежит двум пространствам: кабинету мыслителя и внешнему миру, в который вглядывается художник и поэт.

От уплотнённого пространства с крупными первоплановыми фигурами в зрелый период Татьяна Говорова перешла к развёрнутому в глубину пространству, выстроенному по классическому картинному принципу на основе трёхчастного членения: первый вводный план, основной и задник. При беглом взгляде офорты Говоровой кажутся лишёнными этой заданности. Но даже при удалённости предметов, беспределности горизонта композиции всегда выстроены на чётком фронтальном разделении планов. Границы их естественны и ненамерены – горные хребты, ложбинка через поле, полоса нескошенной травы, изгибающаяся дорога, грузовик. Эти приёмы использованы без признаков стилизации, но с чувством меры. Наиболее характерный пример трёхчастного деления – лист «Перевал». Ровная плоскость, присутствие крупных элементов, казалось бы, исключают классическое членение. Но неравномерные слои горного рельефа создаёт белые цезуры, задающие членение на планы, отличающиеся удалённостью и степенью проработки растительности.

В своем исследовании Н. Тарабукин, противопоставляя детализацию и обобщение, утверждает, что избыточная подробность изображения противоестественна, поскольку не соответствует возможностям человеческого зрения, а значит, лишает произведение правдоподобия. Учёный делает вывод о том, что сверхиллюзорное изображение превращается в условное [1, с.170–208]. Удивляет и поражает то, что изображённые Говоровой предметы лишены грубой тяжеловесности. Впечатление лёгкости подкрепляется и той кажущейся свободой, с которой якобы созданы произведения, а также мягкостью пластики и отказом от жёстких контуров.

Особое место в творчестве и жизни Татьяны Николаевны занимает серия линогравюр «Ленинградцы, дети мои» (1967). Художница пережила все ужасы самой страшной в истории человечества осады, не могла не вспомнить великого казахского акына, посвятившего ленинградцам одно из самых пронзительных стихотворений, написанных за годы войны. Иллюстрации к стихам Джамбула Джабаева: «Ленинградцы, дети мои, ленинградцы, гордость моя...». Для околованного врагами Ленинграда эти слова были как пайка хлеба, как опора для духа. Листовки со

стихами Джамбула, переведенными на русский, расклеивали на стенах, они звучали по радио, люди повторяли их, как заклинание...

Листам этой серии присущ мужественный тон звучания, хотя, конечно, художница имела все основания драматизировать их строй. Но Т. Говорова избрала путь «бесстрастного» изображения характерных эпизодов блокадной жизни. И в этом отсутствии внешнего драматизма проглядывает огромная надежда и уверенность в победе, в том, что жертвы не напрасны. Такая интерпретация темы могла появиться только по истечении длительного времени, когда немного улеглась боль воспоминаний. Героическое звучание образов достигается сдержанным противопоставлением черного и белого и введением выразительной штриховой линии, которая придает форме внутреннее напряжение.

Творчество Т.Н. Говоровой в искусстве Казахстана на сегодняшний день мало изучено и представляет особый интерес. В июле 2021 года состоялась выставка произведений из фондов музея «Художники-юбиляры 2021 года» в ГМИ им. А. Кастеева. В экспозицию вошли произведения художницы: **Серия «В цехах Амагинских заводов». 1959. «В кузнечно-прессовом цеху», «Выплавка стали», «Литейный цех (завод АЗТМ)», «Запарка деталей», «Дом-музей поэта М. Волошина» 1963, «Портрет зоолога» 1963, «Сосновый заповедник» 1964, Серия «Ленинградцы, дети мои». 1967 «Огонь по врагу», «Несмотря на потери».**

Для самой художницы пребывание в Казахстане – это зрелый период. Тема Казахстана в ее творчестве прошла через все виды и жанры изобразительного искусства. В первую очередь, это конечно горные и степные пейзажи, бытовые композиции, портреты, натюрморты. Для творческого почерка Т.Н. Говоровой характерна сдержанность в выборе выразительных средств. Художница не стремится поразить зрителя эффектами технического исполнения или выбранного мотива. Она смотрит на мир спокойными добрыми глазами, подмечая в природе, людях, событиях глубинное их содержание. Говорова постоянно оттачивает свое профессиональное мастерство общением с природой. Баян Барманкулова в каталоге о Говоровой, изданном в 1981 г., выделяет особую «способность видеть мир глазами художника, подмечающего красоту во всех ее проявлениях, любовь к искусству и желание передать свое отношение к увиденному изобразительными средствами» [2, с.6].

Список литературы.

1. Н. Тарабукин. Проблема пространства в живописи. (Публикация А.Г. Дунаева) // Вопросы искусствознания. – 1993. – №1.
2. Б. Барманкулова. Каталог персональной выставки Т.Н. Говорова / Алма-Ата, 1981.

*Горовых Ольга Евгеньевна,
хранитель фондов ткачества,
современного прикладного искусства
и зарубежной графики
ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы*

ОБЗОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖНИКОВ-ГРАФИКОВ ЛАТВИИ, ЛИТВЫ, ЭСТОНИИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИ ИМ. А. КАСТЕЕВА

Искусство стран Балтии всегда привлекало особо заинтересованную и немногочисленную публику из огромного числа ценителей искусства. Выставка, которая прошла с большим успехом в начале апреля 2018 года в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева, включала в себя яркие работы балтийских мастеров живописи и скульптуры, которые являются частью музейной коллекции. В данный момент меня заинтересовали работы, которые уже довольно длительное время не экспонировались в залах музея, а именно произведения балтийских художников-графиков. В фонде зарубежной графики музея им. А. Кастеева насчитывается около 38 авторов графических работ Эстонии, Латвии и Литвы. В своем докладе я выбрала несколько мастеров графики для описания их деятельности и изучения творчества этих талантливых и одаренных художников своего времени.

Подлинно великое искусство всегда было выразителем и двигателем своего времени, всегда активно участвовало в становлении и развитии эстетических идей общества. Служа своей основной задаче, оно требует от художника глубоких и всесторонних знаний, ясности мысли и высоко развитого профессионального мастерства. Развитие культуры народа опирается на достижения предыдущих поколений. Ни одно поколение не может начинать все сначала. Задача каждого нового поколения – осваивать прогрессивные традиции культуры, развивать их дальше в соответствии с требованиями времени. (Художник Эдгар Илтнер. Циня, 1965 г.)

Окас Эвальд Карлович (1915-2011) – эстонский художник, живописец, график, народный художник СССР с 1963 года, народный художник Эстонии. Получил образование в Высшем государственном художественном училище в Таллинне (1938-1941), в 1941-1942 годах Окас находился в рядах Советской Армии. В последующие годы Великой Отечественной войны вошел в состав коллектива эстонских художников в Ярославле. В начале 1942 года Советское правительство издало Постановление об организации «Эстонских государственных художественных ансамблей». Центром их был избран Ярославль, куда отправлялись люди искусства, в том числе и художники, и тем самым творчески одаренные люди получали условия для дальнейшего осуществления своей плодотворной деятельности. В Ярославле было создано Оргбюро, и в январе 1943 года учрежден Союз Эстонских Советских Художников. Вся группа художников, работавших в советском тылу, была в дальнейшем в истории искусства Эстонии известна под именем «ярославской». Деятельность ярославского коллектива теснейшими узлами была связана с фронтом, с трудом художников, находившихся в воинских частях, в рядах Эстонского корпуса. «Ярославцы» выезжали в войска в составе фронтовых бригад. Особенностью станковой графики в военное время было сохранение традиций эстампа и дальнейшее развитие принципа серийности. Во время войны были созданы отдельные листы, тематические альбомы и серии в гравюре на дереве, линолеуме, металле. Окаса считали мастером быстрого и меткого наброска. Здесь, во фронтовых условиях, впервые полностью открылись свои творческие способности художнику наблюдательность, способность мгновенно и точно фиксировать впечатление, умение в немногих лаконичных очертаниях передавать характер происходящего. В те годы живой, стремительный рисунок Окаса был построен на разнообразных приемах – четких упругих контурах, густой штриховке, живописных пятнах растушевки. «Ярославский» коллектив просуществовал недолго – с 1942 года по осень 1944 года. В годы войны, годы величайшего испытания, станковая графика получила большое развитие. Графика военного времени в сотнях зарисовок и гравюр

вела настоящую летопись человеческого героизма. Художниками создавалось много зарисовок, хранящих живое дыхание натуры, и вместивших первые наблюдения и раздумья. Все самые значительные замыслы этих лет были осуществлены в форме графических серий. Созданные сразу же, вслед событиям, многие циклы военных лет несли в себе подлинное художественное обобщение, эмоциональность. После освобождения Эстонии от немецких оккупантов в 1944 году Окас вернулся в Таллинн и занимался преподавательской деятельностью в Эстонском художественном институте. Профессор с 1954 года. Военные зарисовки из серии «Фронтвые дети» 1943 года впоследствии легли в основу его крупных живописных полотен.

В музейной коллекции им. А. Кастеева хранится уникальная серия литографий Эвальда Окаса, состоящая из семи листов – «Фашистский концлагерь» («Темные листы» б., литография 1965 года, поступило из Дирекции Художественных Выставок и Панорам в 1965 году, Москва). Всеми изобразительными средствами в листах этой серии художник передает тяжелую атмосферу пребывания людей в лагере смерти. Фашистские главарь не скрывали исключительно жестоких, истребительных целей войны против Советского Союза. Ворвавшись на Советскую землю, гитлеровцы совершали над мирным населением чудовищные зверства: массовые расстрелы жителей городов и сел, в их числе детей, женщин и стариков; изуверски пытали и издевались над попавшими в плен ранеными солдатами и офицерами, партизанами, насильственно угоняли в Германию сотни тысяч граждан на каторжные работы; варварски разрушали памятники национальной культуры, жилые дома, предприятия. Женщины, дети, мужчины, старики – в графике Эвальда Окаса запечатлены человеческая стойкость и мужество. Эмоциональное звучание листа можно сравнить с застывшим стоном, эти гравюры будто вызывают к сопереживанию трагедии. Листы впечатляют выразительностью лиц, изможденными, истощенными фигурами, черно-белыми пятнами и штрихами, художник передает весь драматизм пережитых событий. Смысловым центром здесь является образ страдания людей, переживших все муки ада на земле. Лица будто высвечиваются бегущим лучом прожектора. Холодные пятна света вызывают ощущение напряженности и тревожности. Колючая проволока, каменные трубы крематориев, стены деревянных грязных бараков, смотровая вышка, ворота смерти, стволы оружия, лагерная одежда, дым печей – все детали как бы уходят на второй план. Все происходящие события – расстрел, казнь происходят во мраке ночи. Выраженные темными пятнами, светлыми линиями и штрихами эмоции людей, глубокий черный фон, передают весь страх и драматизм предстоящих испытаний, выпавших на долю заключенных. Голод, боль, болезни, истерзанные мукой глаза детей и женщин, усиливают весь ужас пережитых ими событий. Память о героях того времени жива, они по-прежнему остаются образцом мужества и стойкости, поражая чистотой невинности и незащищенности. Художник дает возможность зрителю посмотреть в глаза тем, кто прошел этот лагерь. В его работах глаза людей как бы еще живут и говорят нам о хрупкости нашего мира.

При исследовании документов о литовской графике мной была обнаружена открытка, датируемая 1981 годом и отправленная на адрес музея им. А. Кастеева, а именно искусствоведу Машиной Н.А., от художницы Жилите Бируте, в которой она дает подтверждение о том, что действительно является автором трех графических работ, находящихся в фонде музейной коллекции: («Свадьба». 1961, б., линогр., монотипия; «Аникщай». Из цикла «Аникщай». 1961, б., линогр., монотипия; «Эглекоролева». Из цикла «Литовские сказки». 1965, б., линогравюра, поступившие из Всесоюзного производственно-художественного комбината им. Е. Вучетича в 1970 году, Москва). Эти графические произведения являются ранними в её творчестве. Сама же открытка представляет собой копию графической работы художницы из серии, посвященной литовскому народному эпосу «Рамуне». Жилите Бируте, Заслуженный деятель искусств Литовской ССР, Лауреат Государственной премии Литовской ССР, родилась в 1930 году в Найнишкю, Литва.

В своем интервью художница Бируте рассказывала: «В детстве я не знала, что такое искусство, но мне очень понравилось, когда мама отвела меня в церковь Межишкес (город в Паневежском районе), где мы жили. Там я любила рассматривать церковные росписи и скульптуру. Они оживили меня, они могли летать и приземляться на плечи или над головой других», – говорит художник-

график, которая в детстве для себя открыла волшебный мир церкви. «Я не столько смотрела церковные службы, сколько была погружена в свои полеты подсознания». Бируте также вспоминает, что, когда она услышала вопрос о том, кем она хотела бы стать, она с уверенностью ответила, что она будет художницей. «Все что я знала, это, то, что хочу рисовать. Для меня были важны те же нереалистичные мировоззрения». Художница рассказывала, что очень хорошо и ярко запомнила первую увиденную радуго. По ее словам, тогда она осознала красоту ярких красок и сказала себе, что если ты уже рисуешь, то только яркими красками.

Жилите Бируте училась в Паневежской женской гимназии. Пошла работать в Паневежскую типографию, работала линотипом, набирала текст для печатной продукции. Сама художница рассказывает о себе, что ей повезло. «После окончания средней школы я не хотела ничего, кроме как стать художником. Я хотела этого с самого раннего возраста». Жилите Бируте много времени проводила в типографии. Вечером посещала гимназию. Это было непростое время, когда нужно было совмещать работу и учебу, но художница нашла время для занятия рисунком и живописью. Будущий иллюстратор рассказывает, что в 1949 году поступила в Академию искусств (тогда Литовский Государственный художественный институт). Ее учителями были И.А. Кузминкас, А.А. Кучас. В живописных мастерских было достаточно учеников, которые уже занимались живописью. Тогда Бируте уговорили заниматься графикой. Это был поворот в ее судьбе. Но мечта быть лучшим художником никогда не покидала ее. Она всегда любила рисовать красками.

В 50-х годах в Литовской станковой графике линогравюра и ксилография оказались главенствующими техниками. Художники осваивали традиции лубка, средневекового витража, деревянной крестьянской скульптуры и других видов народного искусства. Эту работу начали еще в 1920 — 1930-х годах литовские графики старшего поколения. В решении современных задач искусства их ученики во многом обогнали своих учителей, но продолжали чтить их как создателей своих профессиональных традиций. Литва ранее других республик обозначила тенденцию к сложению самобытной национальной школы. Первыми, кто сумел живо, без стилизации, в целях современности использовать глубинную народную традицию искусства, были художники, чей творческий путь начался еще в 1930-х годах: И.А. Кузминкас, А.А. Кучас. К ним присоединились молодые талантливые мастера, за короткий срок сформировавшие школу, сильно повлиявшую на развитие гравюры в других республиках. Начало 1960-х годов для Литвы – время быстрого и бурного расцвета книжной и станковой гравюры, это время было наиболее плодотворным и цельным. В это время выработались общие принципы современного стиля в пределах национальной литовской школы. Гравюра развивалась в контакте с современным искусством того времени: в ней можно было найти много черт, общих с литовским витражом, монументальной живописью и скульптурой. Для некоторых художников гравюра оказалась даже как бы мостом к собственному опыту в монументальной и театральной живописи. Кроме того, как наследники большой народной традиции, литовские художники всегда оставались «делателями вещей», вещей полезных, приложимых к каким-то совершенно конкретным условиям потребления. Литовские граверы применяли этот принцип не только в книге, но и в станковой графике. Ведь станковая гравюра, в конечном итоге, мыслилась ими включенной в определенный интерьер, то есть становится предметом быта и поэтому приобретает некоторые обще стилистические черты, роднящие ее с прикладным искусством.

Литовской графике, и в первую очередь эстампу высокой печати, который образует ее сердцевину, свойственна раскованность чувств, искренняя и непосредственная выразительность. Душевное богатство и человеческое тепло отдается щедро, открыто, безоглядно; поэтому в работе художницы «Свадьба» столь сильно музыкальное, точнее песенное начало. Сама музыка и праздник как бы пронизывают всю работу. Линогравюра удивительно наполнена и насыщена светом и цветом. В этой работе как бы оживает время, именно время о людях, о событии, о торжестве. Мысль, слитая с эмоцией, воплощается свободно, непринужденно, чувства и форма ее проявляется в линии, в цветовом решении. Песенный склад отражается в основных элементах ее языка: ведении штриха, трактовке линий и контура, ритмике, линия движется плавно, певуче, гибко очерчивает границы мягких и пластичных

форм.

«Когда нужно было что-то нарисовать с натуры, – рассказывала художница, – мы ездили в те дворы Вильнюса, тогда это стало всеобщим вниманием и восхищением. Мы видели Вильнюс вблизи. Мы жили в старом городе. Эта старая архитектура Вильнюса до сих пор для меня остается самой любимой, новостройки меня никогда не были интересны». Любимой темой работ художницы являются народные литовские сказки, легенды, мифы. Для ее иллюстраций характерны фантастические образы, условность пространства, яркие декоративные цвета, монументально стилизованные формы. Сама художница написала о зарождении рисунка и загадке своего творчества: «Рисунок – это новая структура моего мира, которая возникла у меня в виде него. Бывшая часть моей внутренней жизни, она замкнулась внутри себя, стала независимой и отошла от меня» (Примеч.: перевод с литовского языка). В линогравюре «Аникщай» контрасты цвета и световых излучений сообщают листу настроение таинственности, сама ночь, изображенная на гравюре – время волшебства. Ощущение сопричастности сказочности работы, достигается всеми формальными средствами: цветом, контрастами света и тени, пластикой формы и композиции. Среди ночного неба, усеянного звездами, появляется таинственный объект, огромный валун с чертом, внезапно пролетающий как комета на ночном небосклоне. Он пролетает над извилистой рекой и многочисленными раскинутыми до горизонта кронами деревьев соснового бора. В ночные окна старого города, домов, и площади проникает яркий свет. Свет ложится на каменные стены костела Святого Апостола евангелиста Матфея, на проснувшихся и взволнованных жителей города. Что-то таинственное и неизбежное должно произойти, измениться в жизни горожан. И в самой тревожности есть что-то, не от ночи, не от природы, а от неизбежности изменений судеб людей. «Аникщай» – так называется город, изображенный на листе художницы, расположенный в северной части Литвы, по обеим сторонам которого протекает извилистая река Швянтойя. *Про реку существует своя легенда: «... Одно из преданий рассказывает, что ещё в те времена городом Аникщай правила королева, но однажды она серьёзно заболела. Все лекари оказались бессильными, и она решила искупаться в реке, протекающей рядом с костёлом Святого Матфея. На удивление всех, королева начала поправляться. Она искупалась ещё несколько раз, после чего исцелилась полностью. В честь этого реку и назвали «Святой!».* Впервые летописные упоминания о городе датируются 1440 годом. К юго-востоку от Аникщайского бора, в заповеднике возвышается огромный камень Пунтукас – исторический, мифологический памятник. Камень весит около 265 тонн. Из легенды города: «Валун был принесен ледниками 14-20 тысяч лет назад из Финляндии». В поэме «Аникщайский бор» написанной в 1858-1859 гг. литовским поэтом Антанасом Барнаускасом (1835-1902 гг.) говорится, что оказывается, Пунтукаса несли сюда не только ледники, но и сам черт – чтобы снести Аникщайский костел. «Но запели петухи, лукавый выпустил из своих рук Пунтукас, и валун размером с избу упал...». Существует еще одна легенда, которая гласит: на камне был сожжен (языческий обряд) погибший храбрый литовский воин-богатырь Пунтукас, с тех пор валун известен как камень Пунтукаса. Возможно, камень был языческим святилищем, и дубы вокруг него являются реликтами священных рощ. Костел Святого Апостола, изображенный в работе художницы, является архитектурным акцентом города, производящим впечатление своими благородными архитектурными формами. Построенный в неоготическом стиле, был возведен 1899-1909 гг. Высота его башни достигает 79 метров. Это самый высокий храм в Литве. Художница свою работу «Аникщай» посвятила именно этому событию, произошедшему в истории города, так поэтично описанному в поэме Антанаса Барнаускаса.

Нужно при всей глубокой реальности сцены не забывать сделать «для глаза» ясную правду, которую легко можно прочесть, которая сообщала бы зрителю содержание картины в четких художественных формах, не поражая его некрасивыми, нехарактерными позами, сочетаниями цветов, что бы в ней все было едино – и высокое идейное содержание и прекрасная художественная форма. Именно поэтому Чистяков говорит, что «искусство полное, совершенное, не пустое не есть мертвая копия с натуры, нет, искусство есть продукт души, духа человеческого ... суть те стороны человека, которыми он стоит выше всего на земле». (Н.Молева, Э.Белютин.,

П.П. Чистяков теоретик и педагог – М.: «Академия художеств СССР» 1953. – 210 с.)

Выдающимся латышским и советским художником-графиком своего времени, одним из самых значимых латвийских мастеров ксилографии, являлся Петерис Упитис (1899-1989). В 1932 году он окончил Латвийскую академию художеств. В 1928 году состоял в художественной секции латвийского творческого объединения «Зеленая ворона». **«Зелёная ворона»** – одно из первых в Латвии творческих объединений молодых художников, музыкантов, актёров и писателей, симпатизирующих набравшему силу авангардистскому течению в искусстве. Было основано в 1925 году, просуществовало до 1939 года. Известно своей ярко выраженной тенденцией к сближению различных школ и направлений.

Объединение проводило активную выставочную деятельность, его сотрудники принимали деятельное участие в общественной жизни. В 1929-1944 гг. Петерис Упитис работал школьным учителем рисования и истории искусств. В 1945 году стал членом Союза художников Латвии. В 1946 году его назначают руководителем отделения станковой живописи, которое он возглавлял до 1967 года. Вёл также мастерскую книжной графики. В 1963 году Упитис был избран профессором Латвийской художественной академии. В 1960-е годы он увлёкся экслибрисом, впоследствии создав более 700 персональных библиотечных знаков и став председателем секции экслибриса Добровольного общества любителей книги (1976—1985). «Создавая книжные знаки представителям разных народов и культур, можно постоянно держать себя в форме, думать, искать, экспериментировать, постоянно обновляться. Это важно для любого художника», — признавал профессор.

В коллекции ГМИ им. А.Кастеева хранятся 7 графических листов и 4 экслибриса мастера, которые были переданы музеем из Дирекции художественных выставок и Проектирования Памятников, Москва в разные годы. Одна из гравюр «Нива» (1954, б., линогравюра) была подарена в коллекцию музея самим художником в 1962 году через А.Г. Плахотную. В этой небольшой гравюре (18x28 см.) много солнца, воздуха и света. Праздник лета в природе вызывает ощущение праздника в душе человека. Пейзаж словно охвачен дыханием пробуждающегося светлого и прекрасного времени года. Это целостный образ природы, выступающий в венце человеческого труда. На переднем плане пышно разрослась пшеница, переданная широкими обобщенными светлыми линиями. Перед зрителем расстилается равнина светлых колосьев. Лут залит солнечным светом. Световые контрасты усилены светлыми и темными пятнами, их резкость не нарушает художественного образа. Круговая композиция, создаваемая хороводом стогов, ритмом окружающих деревьев и кустарников, захватывает все пространство, как бы передавая ощущение воздушной среды. Зритель невольно втягивается в этот уголок природы, перед ним развертывается летний танец стогов, деревьев, кустарников, облаков. Поле залито светом, дышит теплом, манит привольем своего простора. Ствол дуба с пышной кроной, возвышающийся в центре пашни, является осью композиции. Переливы света и тени, игра темных и светлых оттенков на поверхности поля – все это способствует созданию ощущения световоздушной среды, как в глубине, так и на переднем плане композиции. Светлые и темные тона объединяют всю композицию пейзажа. Более светлые колосья пшеницы переключаются с пятнами тени от пышных кустарников и листвы, темных крон деревьев и теней, от стогов сена и травы. На дальнем плане, за стогами виднеется темная чаща леса. Закругленная линией форма облаков и кроны деревьев как бы способствуют созданию иллюзии глубины пространства. Художник, изображая природу, стремится передать радость ее бытия. В его гравюре знойное лето предстает в самой прекрасной поре. Особенно удалась Упитису передача световоздушной среды. Тончайшие ветви деревьев словно тают в воздушной массе на фоне клубящихся облаков. Темные тени кроны деревьев кажутся размытыми в атмосфере облачного летнего дня. Ощущение воздуха в пейзаже достигнуто тем, что рисунок ступеневато резкость контуров отточенностью своих очертаний и линий. Воздушные облака скользят по бескрайнему небу, уходя за горизонт, и словно расширяют границы видимого пространства. Упитис как бы показывает зрителю связь разных планов и утверждает единство композиции дополнительно светлым тоном в более темной тональности пейзажа. Кроны деревьев переданы в темной тональности, дополнены штриховыми линиями. Небо, облака, трава, колосья пшеницы – в светлых тонах, что создает

ощущение воздуха на первом плане. С большим мастерством передана иллюзия глубины пространства композиции. Образ природы вызывает бодрое, приподнятое настроение, которое возникает в нас от яркого знойного летнего пейзажа. Гармония в этом единстве торжествует, сдерживает и подчиняет своей власти неукротимую силу летнего зноя. Поэтому так ясен и музыкален воссозданный образ природы.

Жизнь и труд простых людей всегда интересовали латышских мастеров живописи. Многие художники были выходцами из народа, и с искренней симпатией к простым труженикам они создали множество социальных, острых, а нередко и несколько романтизированных по своему характеру работ, посвященных сельским жителям, рабочим, рыбакам. Люди труда, их жизнь и стремления стали главным объектом изображения в работах художника Петериса Упитиса. В гравюре «После улова» (1947, б., ксилография, поступило из Дирекции художественных выставок и Проектирования Памятников в 1971 году, Москва), хранящейся в фонде коллекции музея А. Кастеева, запечатлен эпизод из повседневной жизни мужчин и женщин, занимающихся нелегким трудом. Труд этот специфичен, он связан с морем, со стихией и может казаться романтичным. Художник выбирает самый простой, казалось бы, сюжет – возвращение рыбаков с моря. На полотне, на первом плане – жены рыбаков вместе с мужьями разбирают пойманный улов. Рыбак – личность с крепким характером, что заметно по решительной, тяжелой позе, по строгому выражению лица. Прежде всего, обращает на себя внимание устойчивая поза усталых мужчин и женщин, фигуры немного сутуловатые и с грубыми тяжелыми руками. Рыбаки заняты повседневной работой, они разбирают утренний улов. И в позе, и в лице, и в одежде подчеркиваются приметы человека, занятого нелегким физическим трудом. Вся «суровая» направленность искусства Упитиса отчетливо проявилась в образе рабочего человека. Хотя в авторской трактовке видно сочувствие и уважение к тяжелому труду этих людей, художник не стремится к его воспеванию. Упитис не возвеличивает натуру и не приземляет. Он оценивает ее в сопряжении с реальными трудностями жизни. Мягкие и пластичные тональные переходы, разнообразные по толщине штрихи, удивительно насыщены светом, богаты и утончены градации тона, оттенки светлых тонов морской сети и темных, практически черных силуэтов лодок и морской воды, разнообразны по рисунку и силуэту формы. Графический язык обретает своего рода трепетность и взволнованность, отражающую отношение автора к своим героям. Особую выразительность здесь обретает темный контур: он не резок, плавно обрисовывает форму, акцентируя энергию жестов и поворотов фигур рыбаков. Общий мрачно-приглушенный колорит гравюры как бы разбавляется ослепительно белыми линиями сетей. Он акцентирует неумолимо-мерный ритм движения, в котором просматривается напряжение физического усилия. Проницательность, с которой воссоздается человеческая сущность женщин рыбаков и самих рыбаков, не может не затронуть сердце зрителя. Словно вырубленные из камня лица женщин, в безмолвном послушании неторопливо выполняют свою повседневную работу. Здесь главный герой уже не человек, а бушующие черные волны, касающиеся берега моря, мощные лодки рыбаков и рыболовные сети, заполняющие все пространство композиции, бревенчатый дом, окутанный сетями, все это показывает зрителю о непростой и трудной жизни моряков. Ориентир художника в искусстве – жизнь обычных людей, личность человека и его отношение к своему времени. Упитис показывает зрителю, что труд человека – это неотъемлемая часть его жизни. Для художника главной задачей становится творческое освоение традиций национального искусства своего народа. Художник ищет свое индивидуальное выразительное средство и пластичность решения в передаче настроения. В работе Упитиса главным является не непосредственно совершаемое действие, не сам улов, а остро ощущаемая необходимость повседневного единения этих людей, что предопределено общей заданной целью.

В заключение проделанной мной исследовательской работы хочу сказать, что художники-графики Латвии, Литвы и Эстонии, произведения, которых хранятся в музейной коллекции зарубежной графики им. А. Кастеева, всегда смогут заинтересовать зрителя своим профессиональным исполнением, трепетным отношением к деталям и неповторимой передачей контрастов различных эпох. Ценителю искусства графики будет приятно изучить каждую целостную композицию,

изображенную на графических полотнах художников, где отражена вся полнота и многообразие жизненных явлений, и проникнуть в самую суть окружающей его действительности, добавить полноту восприятия своего мироощущения.

Список литературы:

1. Бернштейн Б. Эстонская графика //Советский художник// - М., 1957 г.
2. Изобразительное Искусство Латвийской ССР// Советский художник// - М.,1957 г.
3. Изобразительное Искусство Литовской ССР// Советский художник// - М.,1957 г.
4. Антанас Барнаускас - биография, список книг, отзывы читателей – Readly.ru m.readly.ru
5. Ibylietuva.it/naujienos/2020m-birzelio-2-d-dailininke-birute-zilyte-sven-cia-garbinga-90-aji-jubileeju/
6. Fantlab.ru/art
7. Упитис, Петерис www.wikiwand.com
8. Поднебесная тропа по верхушкам деревьев в Аникшай – Travel Blog travelblog.lv

*Оспан Меруерт Берікқызы,
сотрудник отдела музейной
педагогики
и проектной деятельности,
магистр искусств,
ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы*

МУСУЛЬМАНСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ: К ПРОБЛЕМЕ ТРАСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ В КАЛЛИГРАФИЧЕСКИХ СТИЛЯХ И НАПРАВЛЕНИЯХ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Одним из главных ретрансляторов исламских идей с давних времен считалось не изображение, а емкое и чувственно слово, оформленное в виде рисунка, определенного символа или оригинальной, красивой надписи. Когда-то именно каллиграфическое мастерство дало толчок развитию мусульманского художественного творчества.

Несмотря на то, что каллиграфия ценится во всем мире, именно в Исламе она не просто стала невероятно популярным видом искусства, но и нашла свое отражение в самых различных творческих формах, появление которых вывело слово на совершенно новый уровень и вплело его в повседневную жизнь. Такой ход развития событий и привел к тому, что каллиграфию начали считать одной из наиболее ярких черт исламского искусства.

Арабский язык, следовательно и само искусство каллиграфического письма, практикуется с наибольшим уважением у мусульман, потому что арабский язык был языком, на котором Коран был представлен пророку Мухаммаду. Текст Корана является священным для мусульман, и по большому счету, его величественный статус возродил общеустановленное уважение и почитание к книгам [1, с.47]. Но весьма важно учитывать и оценивать, что далеко не вся арабская каллиграфия божественно возвышена по своему содержанию. В большинстве случаев каллиграфические надписи на произведениях искусства содержат в себе цитаты из Корана или отличных от себя религиозных текстов.

Важнейшей функцией письма в эпоху пророка Мухаммада была фиксация и сохранение Слова Аллаха, а также распространение ислама. Согласно сообщениям источников, текст Корана в его нынешнем виде был собран Зайдом ибн Сабитом по приказу Абу Бакра, а затем в эпоху правления Усмана размножен со списка Зайда [2, с.175].

Арабское письмо произошло от сирийского, или набатейского, алфавита. Однако при зарождении ислама оно отличалось незрелым характером. Многие буквы казались одинаковыми и, поскольку главные не отмечались, значение многих слов нередко можно было понять лишь контекстуально. Поэтому письмо должно было эволюционировать в сторону большей дифференциации. В то же время оно приобрело символическую композицию, только что нами представленную. «Иератическое» направление, которое свободно акцентирует характерные очертания каждой буквы, уравнивается естественной тенденцией почерка объединять все в непрерывном ритме. С первых веков ислама существовало два стиля письма: *куфи* (Илл. № 1), который отличался статической природой букв, и *наш* – разновидность курсивного почерка с формами изменчивой флюидальности. Куфи, названный так в честь города Куфа, одного из главных центров арабской культуры эпохи Омейядов, часто использовался для каллиграфирования Корана [3, с.228]. Он сочетает изумительную точность штрихов с чувством геометрического синтеза, что не способствует легкости его чтения. Следует отметить, что арабский язык позволяет сводить воедино группы букв и оформлять их в форме отдельного знака.

Почерк куфи дал начало нескольким вариантам, применяемым, в основном, в архитектурном декорировании. Это прямоугольный куфи, который можно складывать из блоков, подобных кирпичам, куфи с цветочным орнаментом, встречаемый так же в искусстве книги, особенно, на титульных листах, и куфи с

переплетенными стеблями, один из излюбленных орнаментальных мотивов в искусстве Магриба, главным образом, в искусстве резного стука (Илл. № 2). Контраст между двумя направлениями в каллиграфии – одним, акцентирующим статическую форму букв, и другим, объединяющим их в непрерывном течении, отнюдь не абсолютен. В каждом периоде развития создавались синтезы, например стиль *мухаккак*, чья полная совершенства красота заключается в том, что поляризация обеих тенденций доведена здесь до крайнего предела, но это, тем не менее, не нарушает единства целого. Энергичное повторение вертикалей, вызываемое, главным образом, удлиненными осями буквы *алиф* и буквы *лам*, отражается эхом по всей линии горизонтали, благодаря мелодии, которую творят обильные кривые, украшенные многообразными вариациями. Перенесенный в монументальный порядок и используемый для эпиграфики Корана, этот почерк, подобный неустанному свидетельству о божественном Единстве, дарует душе безмятежную радость.

За каждым стилем каллиграфии признают определенные стандарты пропорциональности. Единицей измерения является точка (или точка при букве), адекватная диактрической точке под буквой *ба*. Наибольшая протяженность по вертикали – высота буквы *алиф*, составленная из определенного количества точек. Оптимальная протяженность по горизонтали определяется нижней половиной круга, диаметр которого равен высоте букв *алиф*.

Различные этнические слои стали известны благодаря своему письму. Так, персы развили и усовершенствовали так называемый перламутровый курсив почти воздушной флюидальности, который использовался ими при транслитерации своего языка на арабский. И совершенно противоположен ему в графическом плане почерк Магриба, сфера распространения которого простирается от мусульманской Испании до африканской Сахели и который сохранил относительно древний синтез куфи и насха (Илл. № 3). Его стиль, и зрелый, и изысканный, с угловатыми и безупречно акцентированными горизонталями и вертикалями, которым аккомпанируют многообразные и открытые сверху кривые.

Богатейшая оттоманская каллиграфия, по существу, не отличается от восточной арабской каллиграфии, но, своим симметрическим повторением, она любит создавать разного рода магические узлы и графические эмблемы, которые, так или иначе, напоминают о могольском искусстве. [4, с.448].

Развитие западной ветви куфического почерка так же интересен тем, что правила его написания, практиковавшиеся в Северной Нигерии и Мавритании XIX-XX веках – это результат метаморфозы магрибинской ветви куфического стиля. Куфический почерк уже не имеет такого статуса как раньше, в свою очередь, магрибинский становится своего рода «мостом» между сакральным куфи и его метаморфизма в курсив, и даже какого-то рода абстракцией псевдокаллиграфии. В некоторых регионах каллиграфия приобретает статус ритуального искусства. В этот период можно различить характерный вид почерка для мавританского. Можно проследить как использование и отделка коранических рукописей и досок проникали в Западную Африку через страны Магриба. [5, с.408].

Большая часть изученных рукописных хаусанских Коранов была создана в г. Кано в период установления мусульманского господства и расцвета культуры – сложения халифата Сокото – XIX век, и позднее в XX веке. Проклассифицированные коранические доски, в основном, происходят из стран Магриба.

Крайне часто предлагается гипотеза о локальном, ритуальном происхождении мотивов иллюминированных рукописей и досок, связанных с местными религиозными культурами. Генеалогия магрибинской ветви куфического письма восходит корнями ко времени возникновения первых почерков (VIII-X вв.), равно как и генеалогия орнаментов магрибинских Коранов отсылает нас к куфическим прототипам. Часто акцент делается на взаимодействии куфи, или, вернее, протокуфи – первописьменности (оформившегося в ранний период) как архетипа и местных особенностей магрибинских стилей.

Каллиграфия относится к той сфере мусульманской культуры, которая практически полностью сохранила свои вековые традиции в современном мире. И сегодня можно встретить интереснейшие образцы новейшей каллиграфии, когда художники, не забывая о традиции, используют достижения современной

художественной культуры.

Современные образцы исламской каллиграфии вобрали в себя лучшие многовековые традиции и в то же время освободились от ряда догматических ограничений. Эти работы предстают собой изысканные жемчужины изобразительного искусства [6, с.148]. С развитием рынка PR и маркетинга, средств массовой информации арабская каллиграфия стала удачно применяться в новых типах дизайнерской продукции – логотипах брендов, в мусульманской (и не только) одежде, ювелирных изделиях, билбордах и других рекламных носителях, в декоре, архитектуре, оформлении книжных изданий, газет, журналов и т. д.

Некоторые каллиграфы современности обращаются к традиционным стилям этого вида искусства (*наسخ, таалик, сульс, рикаа* и т. д.), другие же отдают предпочтение свободному стилю, не ограниченному нормами и правилами какого-либо канонического почерка. Эти новые веяния несут в себе красоту и изысканность арабских шрифтов, в которых буквы пластично изгибаются, а потому легко передают практически любые сюжеты, создают «визуальную мелодию» по замыслу художника. Так рождаются изысканные произведения с глубоким смыслом [7, с.490].

На сегодняшний день мастера наряду с характерными для мусульманской каллиграфии чёрными чернилами, бумагой и пером из бамбука либо тростника используют и различные другие материалы, в том числе акриловые и масляные краски «кричащих» расцветок, акварель, порой скульптурную глину.

Мусульманская каллиграфия в XXI веке служит продолжением и эволюцией древнего искусства арабского письма. Это можно проследить по работам двух авторов.

Хасан Масуди входит в число самых известных художников, работающих в новом направлении в арабской каллиграфии, которое сильно повлиял на молодое поколение авторов. Сам художник родом из Ирака, мастерство мусульманской каллиграфии освоил в Багдаде, после чего получил художественное образование ещё и в Париже. В начале 1970-х гг. он создал шоу «Арабеска» – сценическое представление, в котором соединились поэзия, музыка и искусство арабского письма. Позже под его руководством появилось шоу «Метафора» с добавлением танцев.

Сочетание каллиграфии, наполненной богатой палитрой цветов, с мелодией и танцем послужило источником вдохновения для многих молодых последователей Хасана Масуди по всему миру. Художественные произведения иракского мэтра – это мастерски исполненный синтез прошлого и настоящего, традиций и современности, изысканного и естественного (Илл. № 4-5). В его композициях мы встречаем цитаты из строк литераторов из различных стран мира, народные пословицы. В работах Масуди ощущается гибкость линий и динамичность сюжета.

Творения пера этого художника выставлены в Музее каллиграфии Шарджи (ОАЭ), Национальной галерее изящных искусств Иордании, в Британском музее в Лондоне и в других художественных центрах.

Халед аль-Саай – другой всемирно признанный гуру арабской каллиграфии. Репутации мастера сирийский художник достиг уже к возрасту 18 лет.

В настоящее время художник работает в удивительно широком спектре различных жанров – от классической каллиграфии до крайнего модернизма (Илл. № 6-7). Халед аль-Саай не ограничивается фокусом на словах и их значениях, а стремится сочетать разнородные элементы и различные масштабы [8, с.382]. В результате создается впечатление, что в его работах лингвистические символы и визуальные объекты собрались вместе с целью создания композиций в виде целых пейзажей с движением различных цветов и эмоций. Аль-Саай награждён авторитетными призами международных фестивалей и других творческих состязаний в сфере современной каллиграфии. Его неповторимые творения содержатся в коллекциях передовых музеев планеты [9, с.310].

В полной мере воздать арабской каллиграфии, бесконечно богатой по стилю и формам, можно смело утверждать, что она знает, как сочетать величайшую геометрическую точность с самым мелодичным нежным ритмом. Утверждая это, можно так же отметить два полюса, между которыми это искусство эволюционирует и которые оно согласует между собой. Оно делает это разными путями и разными способами выражения, каждый из которых идеально уравновешен графически и

каждый из которых сообразно эффективен. Ибо характерной способностью арабской каллиграфии является то, что ни один из многочисленных ее стилей, возникший в различные периоды, так и не вышел из употребления.

Список литературы

1. Бартольд В. В. Культура мусульманства: в 9 т. Т. 4 / В.В. Бартольд. М.: Наука. 1966. – 47 с.
2. Богдеско И. Т. Каллиграфия / И.Т. Богдеско. Спб.: Агат. 2005. – 175 с.
3. Буркхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение / Н. П. Локман. Таганрог: Ирби. 2010. – 228 с.
4. Грабар О. Формирование Исламского искусства / Пер. сангл., комментарий, послесловие – Т. Х. Стародуб. М.: Садра. 2016. – 448 с.
5. Келичхани Х. Р. Иранская каллиграфия. Знакомство с традицией / Д. Д. Васильев. М.: Садра. 2019. – 408 с.
6. Пиотровский М. Б. О мусульманском искусстве / М.Б Пиотровский. Спб.: Славия. Государственный Эрмитаж. 2001. – 148 с.
7. Hillenbrand R. Islamic Art and Architecture / R. Hillenbrand. N. Y.: Thames and Hudson world of art. 1999. – 490 p.
8. Sakip Sabanchi Muzesi: Kitap Sanatlari ve Hat Koleksiyonu. 2012. – 382 p.
9. Sheila S. Blair. Islamic Calligraphy / Sheila S. Blair. Washington.: New York University Press. 2006. – 310 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Список иллюстраций

1. Образец рукописного шрифта «куфи» из Корана, Кабульская публичная библиотека Афганистана, IX в.;
2. Тафсир Абу Бакра, Атика Сурабади, Лондон, 1129;
3. Образец переплетенного рукописного шрифта, Дворец-замок Альгамбра, Гранада, Испания, IX в.;
4. Хасан Масуди, «Если имеется желание, то найдется и путь», 2012;
5. Хасан Масуди, «О, время! Останови свой полет!», 2008;
6. Халед аль-Саай, Внутреннее путешествие, 2014;
7. Халед аль-Саай, Память города, 2014;

Нүсіп Ақжігіт Жанұзақұлы
Музейлік педагогика және жобалау
қызметі бөлімі
Өнер магистрі
akan-seri.14.05@mail.ru

КӨШПЕНДІЛЕРДІҢ КӨНЕ ЕР-ТҰРМАНДАРЫНЫҢ ТАРИХИ КЕЗЕҢДЕРІ

Бұл мақалада қазақтың көне ер-тұрмандарының шығу тегі және тарихи кезеңдері туралы айтылады. Табылған археологиялық жәдігерлерге арнайы өнертанулық талдаулар жасалып бүгінгі ер-тұрмандармен салыстырылады. Алынған тарихи кезеңдер хронологиялық тәртіпте баяндалып бүгінгі зерттелу деңгейі туралы сөз қозғалады. Аталған әр кезеңдердегі ер-тұрмандардың көркемдік ерекшелігін ашу мақаланың негізгі мақсаты.

Статья рассматривает происхождение и исторические периоды формирования древнего казахского конского снаряжения. Были проведены специальные искусствоведческие разборы найденных археологических экспонатов и сравнительный анализы с современным снаряжением. Исторические периоды в статье представлены в хронологическом порядке, а также указана текущая информация о последних исследованиях в этой области. Цель статьи это раскрытие художественной особенности каждого конского снаряжения, принадлежащих конкретному историческому этапу.

The article considers the origin and historical periods in the development of Kazakh ancient horse harness. There were made art review on the archeological findings and comparative analysis with the modern horse harness. The historical periods are presented in chronological sequence and article touches on the current level of study of the equipment. The aim of article is to reveal the artistic features of horse harness in each period of time.

Әлем тарихында ғалымдар арасында жылқы малының шығу тегіне және жеріне байланысты көптеген болжамдар мен дау-дамайлар бар екені белгілі. Алғашқы domestikация (жануарларды қолға үйрету) Орта Азияда болғанын оның ішінде жылқы қалдықтары Орталық Қазақстанның Ботай энолит тұрағынан табылғанын археологиялық еңбектер дәлелдесе, Берел қорымынан табылған ер қалдықтары (олардың жаңғыртпа үлгілері), Жалаулы көмбесі, Алтынқазған діни-жерлеу кешенінен табылған ат әбзелдерінің бөлшектері ат жабдықтарының тарихы өте тереңде жатқанын байқатады. Менің осы тақырыпқа тоқталған себебімде салтаттылықтың негізі жерімізден бастау алғандығын дәлелдей отырып көне ер тұрмандарының пішіні мен көркемдігі жөнінде зерттеу жасау. Қазақстан аумағында бұл тақырыпқа тоқталған зерттеушілердің және олардың еңбектерінің қатары өте аз. Мақаланың өзектілігі зерттеуге көп алынбаған бұл тақырыпты қозғап өту болмақ. Мақаланың зерттелу деңгейі: Ботай тұрағын алғаш зерттеген ғалым В. Зайберт, Берел қорымын 1865 жылы В.В. Радлов, 1959 жылы С.С. Сорокин зерттеді. 1998 жылы Халықаралық қазақ-француз экспедиция (жетекшісі З. Самашев) қорымның жаңа жобасын болжап, бірнеше қорғанды зерттеді осы қорымнан табылған ат жабдықтарының бөлшектерін зерттеп қайта қалпына келтіріп жаңғыртпасын жасаған Қ. Алтынбеков еңбектері музей экспозицияларында орын тепті. Алтынқазған діни-жерлеу кешені А. Астафьев пен Е. Богданов зерттеген «Алтынқазған құпиялары» атты еңбектерінде ат әбзелдерінің кешенді тобы табылғандығын, бірақ дұрыс сақталмағандығын айтады. Қазақ жылқысының тарихын жіктеп зерттеген А. Тоқтабайдың еңбектерінен көне ер-тұрман туралы деректерді кездестірдік. Ер түрлері мен технологиясы туралы кешенді зерттеген атақты ғалым Х. Арғынбаевтың орны ерекше. Осы аталған ғалымдардың еңбектері бұл мақалаға тікелей дәйек болмақ. Мақсатымыз қолөнер түрлерінің барлығын бойына жинаған ат-жабдықтарының бүгінде мұражай қорларында сақталғандары тек 19-20 ғасырға тиесілі. Сондықтанда б.з.д. және б.з. бірінші мыңжылдығындағы ат әбзелдерінің пішіні мен көркемдігін айшықтауға тырысамыз. Мақалаға қолданылған ғылыми әдіс-тәсілдер тарихи-хронологиялық және формальді талдаулар арқылы жүреді.

Ботай Ақмола облысы Володар ауданының Иманбұрлық өзенінің оң

жағалауында Никольское селосынан 1,5 км жерде орналасқан. Б.з.д. IV мыңжылдың аяғы мен III мыңжылдықтың бас кезіне жататын бұл қоныстан табылған мал сүйектерінің 94,9%-ы жылқыныкі болып шықты, яғни 70 мыңнан астам жылқының қаңқалары қазылып алынды. Бұл Еуразия аумағында өз тегінде бірегей қоныс болып саналады [1, 29 б.].

Ботай мәдениетінің жалпы жылқы тарихында алатын орны маңызды болды. Дегенменде жылқының шығу тарихы туралы үлкен мағұлмат бергенімен ат әбзелдерінен тұратын археологиялық заттардың аздығы мен толық сақталмауы бұл мәдениеттегі ат жабдықтарының қандай болғандығынан көрініс бермейді. Бірақ ол жерден табылған тұсау ілгектері, ауыздық бөлшектері, сүйек инелері және т.б. заттарға қарап ер тұрман жабдықтарының өзіндік көрінісін болжауға болады. Ботай тұрағын алғаш зерттеген ғалым В. Зайберттің айтуынша ол жерде тері өңдеу, киіз қалықтары және сүйек әшекейлер көптеп табылғанын айтады. Осыған қарап Ботай тұрағының ат жабдықтары айтылған материалдардан жасалғандығын байқаймыз. Пішіні мен әшекейлігі бұл мәдениеттегі ер тұрмандардың белгісіз болып қала бермек. Дегенмен әр кезеңдерде және бүгінгі күнгі ат жабдықтары технологиясы мен материалдарының шығу тегін осы мәдениеттің қалдырған іздерінен байқаймыз.

Бұл кезең тек (энеолит) кезеңі болғандықтан тас, сүйек және жаңа қорыта басталған мыстан жасалған заттар табылған. Олардың ішінде атты ауыздықтауға арналған сулық (псалий), жылқыны тұсауға арналған қайыстың тиегі және тесіп, түйреп мал емдеуге қолданылған қандауырға ұқсас құралдар табылған.

Ғалымдардың топшылауынша ердің негізін киізден немесе теріден жасаған және оған дәлел тері мен киіз халдықтары табылған. Нақты ердің формасы сақталмағандықтан жаңғыртпалар жасалмады. Жоғарыда аталғандай әбзелдердің кейбір әшекей бөліктеріне қарап Ботайлықтар жылқыны жайдақ мінбегенін аңғарамыз. Яғни ер-тоқымның қандайда бір формасы болғаны анық. Дегенмен де Ботайлықтардан сақталмаса да Берел қорымынан табылған жәдігерлерден археологтар ат әбзелдерінің жаңғыртпасын (реконструкция) тудырған болатын.

Берел қорымынан табылған ер-тұрмандар. Обадағы монолит астынан қазылып алынған ер бір-біріне араласып конгломератқа айналып кеткен. Оның ішінен ердің бірнеше бөлшектері анықталды, олар: аппликацияланып тігілген қаптамалар, жастық, әшекейлер және ер тұтқалары. Конгломерат арасында жылқы терісі мен сүйектері және металл да кездеседі. №11 қорғаннан табылған №792 ер ұзақ уақыт жатуына және ашылғаннан кейінгі ылғалдың әсерінен ыдырап органикалық затқа айналуға шақ қалған. Талдау барысында киіздің қой жүнінен, киіз бетіндегі аппликацияланған әшекейлер киіз бөліктерінен тігілген және киіздің ішіне өсімдік шөптер толтырылып жастық формасын құраған. Ердің жиектерінде ай тәрізді ағаш тұтқалар орналастырылған. Сақ кезеңінің ері қарапайым формада болғанымен оның салтанаттылығы өте жоғары болды. Себебі осы ердің қаптамасындағы әшекейлер екі бетінде де бір-бірін қайталайтын жануар тектес өрнектер сәнделген. Әшекейлерде піл басты жолбарыс, қанатты және мүйізді қабыланға ұқсайтын белгісіз жануар және мүйізі оюланып екі жаққа созылған бұғының бейнелері бар. Композиция ортасын шөп қоректі жануарды аулап жатқан жыртқыштың бейнесі толтырған. Жиектерінде қатарласып қайталанған жоғарыда аталған қабыланға ұқсайтын белгісіз жануарды көреміз. Барлық фигуралар қызыл киіз бөліктерінен аппликация техникасында орнатылып, жиектері жіптермен кестеленген. Ердің өрнектерінде бірнеше реңктер қолданған: қызыл, ақ, ашық-қоңыр, қара-қоңыр, сары және алтын түстер.

№ 10 қорғаннан табылған ердің формасы мен техникасы жоғарыдағы ерге ұқсас, бірақ киіз қалыңдығы жұқа және жастықша іші толтырылмаған. Бетіндегі аппликацияда ғажайып жануар сегіз грифон бейнелері екі қасында төрт-төрттен орналасқан. Бұл өрнектер алтын түсті реңкте, ал киіз қызыл-қоңыр түсте және жиектерінде бес жапырақты өрнектік әшекейлерді байқаймыз.

Ат жабдықтары туралы бұл деректер Қырым Алтынбековтың зерттеулері барысында жинақталған. Алтынбеков №11 оба (б.з.д. VI-III ғ.) салтанатты әбзелдерімен 13 жылқы табылған, оның көптеген бөлігі құрылымды түрде зақымдалған (қазылу барысында) және механикалық (қорғандарды тонау барысында), кейбір бөліктері орнында қалған. Қорғанның лабораторияда монолитті бөлшектеу кезінде ортақ картинаны қалпына келтіру мүмкін болды. Ат жабдықтарына нақты жаңғыртпа

жасауға негізгі деректерді консервация мен реставрациядан кейінгі, темір шығыршықты ауыздықтар, ойылған ағаш бөліктері бар ерлер, жұқалтырмен қапталған бөліктер дәйек болды. Бір жылқыдағы ағаш бұйымдар жиынтығында екі сулық, екі белдік айырғылары, жиырмаға жуық тігілген салпыншақ айылбастар. Бұйымдардың сақталуы түрлі деңгейде, бірақ олардың қайталануы әр бейнені толық қабылдауға мүмкіндік берді. Ағаш сыртындағы қалайы мен алтын жұқалтыр қаптамаларының тек фрагменттері сақталған. Бұндай тәсіл жерлеуі рәсіміндегі қымбат металл имитациясы, сондықтанда жаңғыртпа барысында ағаш бұйымдар металлға ауыстырылды, себебі жұқалтыр астындағы әшекейлердің көркемдік ерекшелігін ашу үшін. Жеке бөліктерін көшірмесін жасап құю үшін, арнайы балауыз моделдер дайындалып, түпнұсқаға жанаспалы көшірме орындалмады. Төрт жылқыда ағаш мүсінді тауешкінің мүйізіне ұқсайтын бұйымдар жылқылар басындағы бетперделерді сәндеген. [2, 168 б.]

Ең қиын мәселе күрделі инженерлік құрылымды ерлерді қайта жаңғырту болды. Консервация нәтижесінде отыру нысаны жеке жәдігерге айналып және ат әбзелдеріне жаңғыртпа жасауға толыққанды дереккөзге айналды. Ерлер: ішіне жылқы қылы, еліктің жүні немесе сабан толтырылған берік матадан тұрады. Екі бөлікке бөлінген ортасын жүннен тоқылған матамен біріктіріп сырты киізбен қапталып, аппликациялармен әшекейленген. Үстінде ішкі толтырмалардың біркелкі көктелген тігісі байқалады. Жылқыға орнатылған ерге қару-жарақ пен олжа салмақ түсірген. Ердің құрылымы түскен салмақты бірқалыпты тепе-теңдікте ұстап тұрған. Оған жаңғыртпа жасауда ежелгі ердің тек түр-әлпетін емес барлық функциясы қалыптасты [2, 169 б.].

Талдауымызды бастамас бұрын ат жабдықтарының бөліктерін тізіп өтейік. Жылқыны басқару үшін ең алдымен жүген қолданылған. Жүген шекелік, желкелік, мұрындық, сағалдырық, шылбыр, ауыздық, сулық және тізгін сынды бөліктерден тұрады. Одан кейінгі негізгі бөлік ер тоқым (ер тұрман) бөліктері де жеткілікті. Оларды ер, тоқым, желдік, ішкілік, айыл, тартпа, үзеңгі, құйысқан және өмілдірік құрайды. Аталған әр бөліктердің өзіндік қызметі мен орны бар. №11 қорғаннан табылған материалдарға негізделіп жасалған жаңғыртпаға назар аударсақ үзеңгімен тоқымнан бөлек қазір қолданыстағы әбзелдері және мүйізді бетперде, қысқа ай балта, ақинақ сақ қанжары, шошақ баулар және жылқы жалының үстіндегі сәнді қаптама бөлшектер қосымша ретінде қолданылған. Бұл суретші және реставратор Қ. Алтынбековтың музей экспозициясы үшін жасаған еңбегі. Ертедегі жерлеу ғұрыптарында жылқы ана өмірмен осы өмірдің жалғаушысы болып саналған. Көсемдерді немесе сол заманның белгілі адамдарды жерлеу барысында оның бағалы және керекті заттарымен бірге және бірнеше жылқыны салтанатты әбзелдерімен қосып жерлеген. Жылқыларды отырғызып басын көтертіп, ол үшін арнайы тіреулер қойған. Мәңгілік өмірде жаяу қалмас үшін, қандайда бір қажеттілікке тап болмасын деп сеніп осы ғұрыптарды жасаған. Қазақта адам қайтыс болғаннан кейін жылқының бас сүйегін іліп қоятын болған. Жылқының екі өмірдің жалғаушысы болғанын осыдан аңғаруға болады. Халық арасында «әкемізді атқа мінгізіп жібердік» деген сөздің де осы ғұрыптардың жалғасы екенін байқаймыз. Жаңғыртпадағы мүйізді бетперде осы ғұрыпқа байланысты болса керек. Жылқының басындағы мүйізді бетперде зооморфты өрнектермен сәнделген. Оның жылқыға киілуі мәңгілік өмірде кедергілерге төтеп беруге арналса, логика бойынша бас сүйекке зақым келтірмеуге көмектеседі. Жүгендегі сулықтың өзі зооморфты өрнекті әшекейге ұқсайды. Бұндай сулықтар ежелгі кезеңдерде жиі қолданыста болған. Қазір темірден жасалынған қарапайым түрлері қолданыста және ат үстінде суғаруға өте ыңғайлы. Мойынындағы (қазір желкелік немесе мойындық деп атайды) жалға арналған қаптама сағалдырық тәрізді жалпақ төрт баулармен бекітіліп, құйрықты қос ай тәрізді алтын түсті әшекейлер қолданылған. Ал жалдың қаптамасы беттерінде екі бөліктен біріккен, астында самұрық басты ғажайып екі жануар және үстінде ғажайып немесе арқарға ұқсас болып келетін пластиналы әшкейлер, сонымен қатар иілген үш самұрық басты (бүркіт басты) пластиналық әшкейлер кезекті орналасқан. Яғни бір қапталында бірінші әшкей төртеу және екіншісі үшеу болып бір-бірімен кезекті орналасқан. Дәл осындай самұрық басты салпыншақ әшкей өмілдірікті де толықтай сәндеген. Берел қорымынан табылған әбзел әшкейлерде аң стиліндегі ғажайып жануарлар мен

құстар бейнеленген. Әшекейлер көбінде қоладан құйылып, соғылып кейбіреулерінде ағаштан пішіні ойылып, сыртын алтын жұқалтырмен қаптаған. Ендігі кезекте жабдықтардың негізгі бөлігі ерге тоқталсақ. Технологиясы жоғарыда № 11 қорғаннан табылған ермен бірдей, бірақ сақ кезеңіндегі аң стиліне сай жарақтармен толықтырылған. Олар қысқа семсер ақинақ, айбалтаның соғу үшін арналған түрі (шүйдесі балғаға, жалманы шаншу құралына ұқсайды) және ердің қанжыға бауына байланған ағаш қалқан. Қалқан қазба барысында табылып қайта қалпына келтірілген. Көпшіктің төменгі екі жиегіне жолбарысқа ұқсайтын шашбаулары бар салпыншақтар орнатқан. Заманауи ер-тұрмандағы тебінгінің алғашқы нұсқалары десек те болады. Құйысқанның ең қарапайым түрі ұсынылған. Оның бір ұшы ердің қанжыға бауының жанынан бекітіліп жылқы құйрығынан айнала екінші қанжыға баудың қасына бекітілген. Қазіргі түрлерінде көбінде Х тәріздісі жиі қолданыста. Ердің өзіне тоқталатын болсақ жоғарыда аталған № 11 обадан табылған ердің негізінде жасаған. Бұл талдаудағы ат жабдықтарына қарап суретші реставратордың салтанатылықты арттырып, көркемдікке баса назар аударғаны көз қуантады. Берел обаларынан табылған ат әбзелдері жиынтығы көз алдымызға ежелгі ат жабдықтары жайлы түсінікті арттырып, зерттеулерге үлкен көмегін тигізуде.

Жалаулы көмбесі – алтын бұйымдар қоймасы. Бұл қойманың ашылуы бір қызық оқиға. Оны Алматы облысы Кеген ауданындағы Жалаулы елді мекенінің маңындағы өзен аңғарынан мектеп оқушылары тауып алған. Сірә, бұл әлдекімнің қолына түсіп, өзен аңғарына жасырылған қойма болуы керек. Құрым киізден тігілген дорбаға салынған бұйымдардың табиғаты осындай ойға жетелейді. Киімдердің, белдіктер мен ат әбзелдерінің (саймандарының) әшекейлері және басқа да зергерлік алтын бұйымдардың жалпы саны алты жүзден асады. Олардың ішіндегі аса бағалысы – жарты ай тәрізді иіліп келген алтын тәж. Тәждің жоғарғы жағы асыл тастар қоңдырылған арқар мүсіндерімен безендірілген. Арқардың мүйіздері тұтасып келіп әсем өрнек түзеді. Аяқтарының ортасындағы құс қоңдырған қос марал бейнесі бар әшекей тек әсемдігімен ғана емес, айтар ой, мағынасымен де тосын дүние болып табылады. Табиғаты жағынан б.з.д. V – III ғасырларда өмір сүрген сақ мәдениетінің асыл үлгісі болып табылатын Жалаулы қоймасының ғажайып сырлары әлі толық зерттеліп, ашыла қойған жоқ. [3]

Жалаулы көмбесін мақалаға тиек еткен себебіміз табылған әшекейлердің көбі адам денесіне арналғанымен кейбір бөлшектері ат әбзелдерін жасауға қолданылды. Ішіндегі ең көлемдісі кеуде әшекейі – ай тәрізді пектораль. Бұл иілген сопақ шомбал алтын пластина, жиектерінде оралған жіңішке сымдар мен жиектер дәнекерленген. Пекторальдің шеттері шынжырға арналған сымды ілгектер орналасқан. Бетінде аяқтары жиылып бауырына қарай біріккен төрт қатарға тізбектелген арқардың біршама кішкене мүсіншелері дәнекерленген. Мүсіншелердің белі мен иығының орнында тамшы тәрізді арнайы тесіктер, асыл тастарды бекітуге қалдырылған. Арқарлардың басы пекторальдің ортасына қарай бағыттталып, мүсіншелердің арасындағы бос жерлерді алтын түйіршіктермен толтырған.

Сонымен қатар қазынадан белдікті (гартпаны) әшекейлеуге арналған сегіз алтын айылбас бар. Олар «бодом» немесе «миндаль» аталған ежелгі Азия халықтарының өрнектерін еске түсіреді. Ресейде мұндай өрнек «парсы қиярлары» деп аталады. Беттерінде дәл жоғарыдағы пекторальдікіндей арқар мен түйіршіктер дәнекерленген. Айылбастар шеңбер құрайтын жиынтық бөлігі секілді және бірнеше сыңарлары жетіспейді. Аталарымыздың айтуы бойынша қазына табылып тиісті жерге хабарланғанға дейін кейбір бөліктер халық қолына өтіп кеткен дейді. Жалаулы көмбесінен аң стиліне сай басқада әшекейлер өте көп, бірақ олардың басым көпшілігі қайталама сыңар әшекейлер. Бұдан шығатыны ежелгі шеберлердің құйма әдіс-тәсілін өте жоғары деңгейде меңгергенін байқаймыз. Дәл сол әдіс-тәсілдерді заманауи шеберлердің сырын аша алмай жатқаны өкінішті. Дегенменде осы қазынадан табылған әшекейлер Жетісу өңірінде өмір сүрген скиф, сақ – тайпаларының жылқы әбзелдерінің жаңғырпа түрін жасауға тікелей дереккөз болды.

Жалаулыдан табылған әшекейлерге негізделіп жасалған жаңғыртпа жаңғыртпа қазір Нұр-Сұлтан қаласындағы Ұлттық музейдің алтын залы экспозициясында орналасқан. Жаңғыртпаны жоғарыдағы Берел ерінің пішінінде құрастырған. Олардың бір-бірінен айырмашылығы әбзелдерде қолданылған

әшекейлерінде және технологиясында. Берел ерінің әшекейлерін ағаш қалыптың бетін алтын жұқалтырмен қаптаған. Ал Жалаулы әшекейлері алтынды таза күйеу әдісімен орындаған. Әшекейлер аң стилінде өте нәзік құйылған. Материалдармен жұмыс жасап жаңғыртпасын дүниеге келтірген Қ. Алтынбеков болды (4 сурет).

Ғұндар – біздің заманымызға дейін 1 мыңжылдықтың 2-жартысынан бастап Еуразияның этникалық-саяси тарихында Орталық Азияның көшпелі тайпалары рөлі артты. Біздің заманымызға дейін 4-3 ғасырларда Қытайдың солтүстігі мен Орталық Азияда ғұндар деген тайпалар бірлестігі (сюнну, дунху) пайда болды[4].

Ғұндардың шаруашылық-мәдени типінің негізі - көшпелі мал шаруашылығы. Мал өсіру, әсіресе жылқы өсіру басты рөл атқарды. Сондай-ақ қой өсіру, аң аулау, егіншілік дамыды. Ғұндардың қол өнер кәсібі күшті дамыған (металдан, сүйек пен мүйізден, тас пен саздан, ағаштан, керамикадан жасалды). Сауда дамығандығын жібік маталар, айналар, нефриттен істелген бұйымдар көрсетеді. Олар малдың барлық түрлерін өсірген. Ғұндардың негізгі баспанасы киіз үйлер болған. Ғұндарда бұйымының бетіне түрлі түсті заттарды жапсыру стилі пайда болды, тарихта ол полихромдық стиль деп аталған. Осы стиль Орталық Қазақстанда дамыған. Зерлеу әдісімен пайдаланды. Бұйымдарды безендіру үшін негізгі бейне жабайы аңдар болған[4].

Қазақ жылқысының тарихын зертеуші ғалым Ахмет Тоқтабайдың жазуы бойынша ғұндардың ер-тұрмандарының ерекшелігі алдыңғы және артқы қасы доғаша иілген ағаштан жасалып, былғарымен қапталған әртүрлі темір, алтын, күміс қапсырмалар орнатылған мықты ерлер б.з.д. III ғасырларда Қытай шекарасында тұрған ғұндар ойлап тапқан, бұл ерлердің бір артықшылығы, жауынгерлер аттан түсе қалып жазық далада, бірінің үстіне бірін қойып бекініс жасауға да болушы еді. Қастары биіктеу (қазақта мұны керей ер дейді – А.Т.) алдын да, артында да тіреуі бар, ерге отырған адамға ыңғайлы, садақ тартуға да, семсер шабуға да, шауып келе жатып алдыға да, артқа да жартылай бұрылып садақ атуға ыңғайлы. Тағы бір артықшылығы, ұрыс кезінде жауынгер ылдига шапқанда аттың алдына кетпей, өрге шапқанда артына кетпей, жаумен жанаса келгенде жантая бұға қалып, оңға да, солға да ат үстінен ауып қалмай сайысуға қолайлы [1, 70 б.]. А. Тоқтабайдың еңбектерінен барша назарды жылқы тегіне және жауынгерлік өнерге аударғанын байқаймыз. Ер-тұрманның тарихи-хронологиялық кезеңдеріндегі нақты толық картинасы жоқ. Сондықтан да жоғарыда атап өткендей қастары биік ерлердің жиырмасыншы ғасырдағы сипаттамасын назарларыңызға ұсынамыз. Дегенмен де ғұн дәуірінде үзеңгінің әлі болмағанын және ағаштан жасалған негізі болғандығын байқап, бүгінгі таңдағы қолданыстағы ер-тұрман материалдарының біршамасы болғандығын аңғардық.

Үзеңгілі қатты ердің жасалуы материалдық мәдениет тарихында өте үлкен жаңалық болды. Үзеңгіге аяғын тіреп отырған салт атты адамның алыс жолға шаршамайтындығы, көшпенділердің атты әскерінің қуатын арттырды. Ер-тұрманға үзеңгінің тағылуы, оған адамның аяғын тіреп, аяқтан күш алуы ұрысқа өте-мөте қолайлы жеңіл қайқы қылыштың шығуына әсер етті. Қысқасы, үзеңгі атты жабдықтаудың технологиясының ең соңғы шешуші элементі болды. Сондықтан қазіргі ер-тұрман VI ғасырда пайда болған қатты ер-тұрманнан (әртүрлі әшекей, сәнділігі болмаса) көп өзгере қойған жоқ. Жалпы атты жабдықтау ұзақ уақыттарды өткізіп барып қана іске асып отырды. Мысалы б.з.д. III ғасырларда ағаш сүйекті ерді үзеңгіні ойлап табу, оны тағу б.з. V-VI ғасырларында жүзеге асты [1, 75 б.].

Елімізде соңғы он бес жылдықта археологиялық қазбалар жоғары лепте жүргізіліп зерттелуде. Түркі кезеңінде түрлі мемлекеттер мен қағанатар тарих сахнасына шығып қайта құлдырап жатты. Олардың көбі I мыңжылдықта болды. Соның ішінде ат әбзелдері кешені бар Алтынқазған діни-қабірлеу кешені шамамен б.э. IV-XI ғғ. кезеңдерімен белгіленеді.

Алтынқазған діни-жерлеу кешені Солтүстік Ақтаудың борлы кемері мен Төбекұдық, Ұрыжол және Құлаат тау төбелері маңындағы Батыс Қаратау тауларының арасындағы алқапта орналасқан. А. Астафьев пен Е. Богданов зерттеген «Алтынқазған құпиялары» атты еңбектерінде ат әбзелдерінің кешенді тобы табылғандығын, бірақ дұрыс сақталмағандығын айтады. Ер тұрманның ағаш қаңқасы толығымен жойылған. Бірақ қастарының бірегей күміс қаптамалары мен ағаштан жасалған екі

қапталының артқы бөліктері сақталған. Тілімшелердің бетінде зооморфты бейнелер берілген. Мұнда әртүрлі жануарлар мен құстардың бірнеше қуу мен азаптау сахналары бейнеленген. Қабандар бұғылар және ақбөкен бейнесі анық көрінеді. Өте айқын және басты - бейне мысық тұқымдас жыртқыштардың бейнесі, ол қасқыр болуы да мүмкін. Мұнда ұсақ қабыршақты оюы бар сәндік тілімшелердің өзіндік орны бар. Осындай көркем безендірілген сәнді әбзел ер-тұрман иесінің жоғары мәртебесін көрсетеді. Оларда бейнелер скиф-сібір аң стилінде жасағаны сөзсіз. Мұны тек жасау технологиясы ғана емес, сонымен қатар бейнелердің иконографиясы да дәлелдейді. Ердің алдыңғы қасында қабан мен жыртқыштардың қарама-қарсы тұрған көріністері, сондай-ақ екі қапталының қаптамаларындағы жыртқыштың бұғыны азаптау көріністер атақты Пазырық қорғандарынан табылған бұйымдарға ұқсас. Еуразия даласының көшпелілерінде бұғы бейнесі салт ат әбзелдерінің ғұрыптық және ажырамас бөлігі болды. Алтынқазғаннан табылған ерлердің қаптамаларында көрсетілген құстар скиф-сібір және ғұн-сармат өнер бұйымында кездеспейді. Мұндай бейнелер Иран өнерінде де жоқ. Қаптамалардағы жануарлар мен құстардың бейнесі бірегей болып табылады, яғни бұған дәл ұқсас бейнелер еш жерде жоқ. Сонымен қатар, металды сызықтар мен қашап өңдеу тәсілі ғұн кезеңінің материалдарында белгілі бір ұқсастықтар бар. Ердің күміс қаптамасын зерттеу күрделі құрамды ағаш қаңқасының құрамын қалпына келтіруге мүмкіндік берді. Бұл зерттеушілердің бұған дейінгі зерттеуі бойынша ежелгі түркі тайпаларымен бірге пайда болған. Алайда Алтынқазғаннан табылған ер бұл пікірді жоққа шығарады, өйткені мұндай типтегі құрылымдар ғұн мәдениетімен байланысты және кем дегенде V ғ. пайда болды.

Ж.с. V ғ. екінші жартысы – VI ғ. бас кезеңімен жылқы жүгеніне арналған сәндік жабдықтардың металл бұйымдары табылған екі көмбе жақсы үйлеседі. Жинақтардың бірінің толық табылуы ат жүгенінің барлық сәндік элементтерінің бірізділігін қалпына келтіруге мүмкіндік берді. Жүген жапсырмалы өрнектелген тілімшелермен әшекейленген. Баудың айқасқан жері төрт дөңгелек әшекеймен безендірілген. Орта тұсында ұсақ бедермен көмкерілген тегіс алаңы бар кедір-бұдырлы металл қаптама орнатылған. Алаңның ортасында қызыл жартылай мөлдір тас – альмандин бекітілген. Металл қаптама кәріптастан жасалған қалқан тәрізді көздермен он жерден көмкерілген, олар өз кезегінде жапсырманың шетімен ірі бедер жанына шектеседі. Кекілдірік моңғолоидтық бет-әлпетті бес бетпердеден тұрды. Темір ауыздықтың қатар-қатар күміс сулықтары болды. Шылбыр мен ауыздықты жүген қоңыраулы сылдырмақтармен безендірілген. Баулы тоға мен ұшықтар кәріптас көздерімен сәнделген [5, 34 б.]. Алтынқазғанды зерттеген бұл авторлардың зерттеуінің дәйек ретінде толық алу себебіміз ат жабдықтары жайлы жазылған тарихи деректердің ішіндегі терең талданған жұмыс. Ат жабдықтары туралы III-XVII ғғ. арасындағы нақты ақпараттар мен жәдігерлер жоқтың қасы, бар болған күннің өзінде тек бөлшектері қана сақталған. Ал V-XI ғғ. жататын Алтынқазғанда кешенді ат жабдықтары сақталаған. (5,6,7 сурет)

Түйетас және Аян қорымдары IX-XI ғғ. Бұл кезеңдегі сипаттамалар Шығыс Қазақстанның ортағасырлық көшпелілері (Түйетас және Аян қорымдарының материалдары бойынша) Ғ.Қ. Омаров пен Б.Б. Бесетаевтың еңбегіне тікелей сілтеме арқылы жазылды.

Далалық стационарлық жұмыстар барысында 2014 жылы Шығыс Қазақстан облысы, Күршім ауданындағы Қара Ертістің оң жағалауында оналасқан Түйетас қорымында үш оба зерттелді. Қорымда екінші құмды террасада оналасқан 50-ге жуық үйінді түріндегі жерлеу орындары бар. № 15 және № 17 обалардан ерте темір дәуірінің материалдары табылды. № 29 оба қорымның оңтүстік жақ шегінде оналасқан, обаның пішіні жоспарда дөңгелек. Оба үйіндісі құм және ұсақ тастар аралас топырақтан үйілген шағын төбешік, биіктігі 1,1 м, диаметрі 28 м. құрайды. Қазба барысында ат әбзелдерінің бөлшектері: құстың басы мен желкесі түрінде қамшы сабының қалдығы (9 сурет), бүркіт болуы мүмкін және өрімі S-түріндегі сулығы бар темір ауыздық, әртүрлі кедір-бұдырлы салпыншақтар және жапсырмалар мен безендірілген жүген және тартпа қайыстары. Қабір шұңқырының оңтүстік-шығыс бөлігінен, ағаш жәшіктің сыртынан бүйірінде мата қалдықтары бар ағаш ер-тұрманның бөлшектері, пластиналы құлақшалары бар темір үзеңгілер табылды. Табылған заттар арасында алтын сырға сынықтары және қатты тот басқан жебелер

бар. Кісі сүйегінің қалдықтары жоқ. Жерлеу орны біршама тоналуы мүмкін [6, 26 бет.]. Орта ғасырға жататын түйетас қорымының ат жабдықтарының барлық бөліктері болғаны, бірақ Шығыс Қазақстан облысының ауа-райы суық та ылғалды болғандықтан табылған бұйымдардың көбі айтарлықтай бүлінген. Жүген жиынтығының бөлшектері және әшекейлері.

Темір ауыздық, екі құрамдас бөліктен құралған, жалпы ұзындығы 26,5 см (13,5 және 13 см), екі үзбе ішкі екі шығыршық арқылы жасалған, үзбелерге көлденең орналасқан жалпақ тілшелер арқылы жалғанған. Үзбелердің ұштары дөңгелек, оған сулықтың ортаңғы тесігі бекітілген. Бір бөлігінің сыртқы шығыршығы сынған. Осыған ұқсас ауыздықтар зерттеліп жатқан аймақтарда кең тараған, дегенмен Алтай өлкесінде ерекше көп тараған (10 сурет).

Ер-тұрман дөңгелек қасы бар және құрастырмалы болып, топтау бойынша «қатты ер» топтамасына жатқызылады. Дөңгелек қасты ер-тұрман ат үстінде отырып садақ ату кезінде өте тиімді және қозғалысқа ыңғайлы деп есептелінген. Ер-тұрманға қола қаптапалар мен шегелер бекітілген. Ер-тұрман ат әбзелдерінің орталық бөлшегі болып табылады (8 сурет). Жерлеу орындарында ер-тұрман сирек кездеседі. Көптеген жағдайларда ер-тұрманның құрылымын сүйектен жасалған жапсырмаларының қалдықтарына немесе қасының сақталып қалған бөліктеріне қарап анықтайды. Біздің жағдайда ер-тұрманның жерлеу орнынан «блок» тәсілімен алынғанының арқасында, оны сақтап қалуға және келешекте бастапқы құрылымының жаңғыртпасын жасауға мүмкіндік туды. Дегенмен, ер-тұрманның алдыңғы қасы ғана жақсы сақталған. Ал сақталған органикалық материалдар Мемлекеттік Эрмитаждың ғылыми-техникалық сараптама бөліміне жөнелтілді. Тоқыма жиынтығының барлық қабаттарына технологиялық сараптапалар жүргізілді. Зерттеу барысында оптикалық және электроникалық микроскопия әдістері, микрохимиялық талдау әдістері, тоқыманан құрамынан құрылысын анықтау, талшықтарды, былғарыны, үлбірді сәйкестендіру әдістері, бояғыштарды анықтау әдістері қолданылды. Нысандардың микрофотосы жасалынды.

Түйетас обасынағы ер-тұрман кешенінің (атап айтқанда, ер) құрылымы біршама күрделі, ол екі қапталдан және екі қастан құралған, олар өзара темір шеге арқылы бекітілген, берік болуы үшін арнайы жасалған тесіктер арқылы қосымша баулармен байланған. Ағаш сапты қамшының сынығы табылды, оның бас жақ бөлігі құстың тұмсығы тәрізді иілген және қоладан жасалған. Құрылысы осыған ұқсас қамшылар Еуразия кеңістігінде кең тараған, дегенмен осы пішіндегі қамшылардың шығу тегі нақты анықталмаған.

Аян қорымы Шығыс Қазақстан облысы Күршім ауданының территориясында орналасқан. Ескерткіш Алтай тау жүйесінің оңтүстік-батыс бөлігіндегі Күршім жотасының оңтүстік сілеміндегі далалық алқаптан орын алған. Қорымнан оңтүстікке қарай 4 шақырым жерде Енбек ауылы орналасқан. Қорымда әртүрлі кезеңге жататын, жерлеу-еске алу сипатындағы 50-ден астам ескерткіш бар. Нысандар солтүстік-оңтүстік сызығы бойымен бағытталып жатқан үш-төрт тізбекке топтастырылған жобада орналастырылған, бағыттарында шамалы ауытқушылықтар байқалады. Кейбір нысандар жүйесіз орналастырылған. 2016 жылғы далалық маусымда зерттеу жұмыстары екі нысанда жүргізілді. № 1,2 обалар ерте темір дәуірімен мерзімделеді. Жоғарыда аталған обалардың кабірлерінен көптеген ат жабдықтары табылған.

Сонымен жоғарыда сипатталған Түйетас және Аян қорымдарынан табылған бұйымдардың барлығын саралай келе, жерлеу ескерткіштерін ІХ-ХІ ғасырларға мерзімдедік [6, 26, 27, 28, 29, 30 бб.]. Шығыс Қазақстанның ортағасырлық көшпелілері (Түйетас және Аян қорымдарының материалдары бойынша) Ғ.Қ. Омаров, Б.Б. Бесетаев.

Қазақ қол өнерінің кез-келген түрі осы орта ғасырдан жәдігерлер өте аз. Омаров пен Бесетаев зерттеген ШҚО жататын Түйетас және Аян қорымдарынан ат жабдықтарының көне түрлерінің біраз тобы табылды. Өкінішке орай бұйымдардың басым бөлігі мұражайларға экспонат ретінде қоюға жарамайды. Дегенмен де кейбіреулерінен жаңғыртпа жасауға толықтай мүмкіндік бар. Болашақта Берел қорымынан табылған ат жабдықтарына қарап жасалған жаңғырпа секілді толыққанды жиынтықты нұсқасы өмірге келеді деген үміттеміз.

Жоғарыда сипатталған бұйымдарға қарап орта ғасырда ат әбзелдерінің бай жиынтығы өмір сүргенін аңғардың. Ол дұрыста себебі орта ғасыр нағыз жаугершілік заманның ортасында өмір сүрді. Мыңдаған әскерлері бар қимақ қоғамының айшықты әбзелділікке жақындығы осы материалдардан байқалады. Қимақ кезеңіндегі бұл ат жабдықтарына назар салатын болсақ өздеріне дейінгі технологияны жетік меңгергенін және ер-тұрманның бүгінгі пайдаланыстағы барлық бөлшектерінің бары таң қалдырады. Бұдан шығатын қортынды әр кезеңнің дәстүр сабақтастығын терең сақтағандығы айқын көрініс тапқан.

Мақаланы қорытатын болсақ қол өнеріміздің тарихи кезеңдерінің ойысып жатқан бос орындары өте көп. Қолданбалы-сәндік өнердің жиынтығы саналатын ат жабдықтарының зерттелмей жатқан кезеңдері бос орын болып тұр. Назарға алған Ботай мәдениеті б.з.д. 3-4 мыңжылдықтан бастау алса, Берел қорымы б.з.д. V-III ғасырларды, сақ кезеңінің тікелей көрінісін Жалаулы көмбесі ашып, жыл санауымыздың басында тұрған Ғұндар мен Түркілерді және орта ғасырларға тиесілі Алтынқазған, Түйетас және Аян қорымдары болды. Орта ғасырға дейінгі осы кезеңдер ат жабдықтарының аз да болса даму үдерісін байқадық. Ал, XII ғасырдан бергі кезеңдерден ешқандай деректер болмай тұр. Оның орны болашақта тола жатар. XII ғасырдан XVIII ғасырға дейінгі деректер болғанда ат жабдықтарының даму үдерісін толыққанды бақылай алар едік. Дегенмен де бос кеңістіктің орнын соңғы үш ғасырдағы ат жабдықтары толтырып, өткеннің тікелей жалғасы деп білеміз.

Жоғарыдағы тарихи кезеңдердің ат жабдықтарының әр қайсысы өзіне сай көркем. Технологиясы бір-бірімен сабақтасып үзілмеген. Бүгінгі қолданыстағы ат әбзелдері сол өткен кезеңдердің тікелей жалғасы болып қала бермек.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Тохтабай Ахмет. Қазақ жылқысының тарихы. Алматы 2010. -496 бет, суретті.
2. Қырым Алтынбеков «Возрожденные сокровища Казахстана». Опыт научной реставрации. Алматы, 2014
3. «Сен білесің бе?» энциклопедиясы./Құраст.: Қ.Ж. Райымбеков, Қ.Т. Байғабылова. – Алматы: «Аруна» баспасы. – 700 бет.
4. «Қазақстан тарихы» (көне заманнан бүгінге дейін). Бес томдық. 1-том. — Алматы: Атамұра, 2010.
5. Ұлы дала: тарих пен мәдениет. IV-том. Ұлы көш: бұйымдар мен идеялардағы ғұндар мен сарматтардың мұралары. Көрме каталогы. А. Астафьев, Е. Богданов «Алтынқазған құпиялары». ҚР Ұлттық музейі, 2019
6. Ұлы дала: тарих пен мәдениет. III-том. Көне түркілер әлемі. Көрме каталогы. Шығыс Қазақстанның ортағасырлық көшпелілері (Түйетас және Аян қорымдарының материалдары бойынша) Ғ.Қ. Омаров, Б.Б. Бесетаев. ҚР Ұлттық музейі, 2019
7. Арғынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері. Ғылыми-зерттеу еңбек. – Алматы: Өнер, 1987. – 128 б.

Мусаханова Бибимариям Бейбутовна
Магистр по специальности
«Рынок искусств»
Казахстан, Алматы

ВЛИЯНИЕ ЦИФРОВИЗАЦИИ НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В КАЗАХСТАНЕ

Данный материал посвящен теме создания и сохранения объектов искусства, созданных с помощью цифровых технологий. В статье приведены исторические примеры произведений искусства, выполненные в нетрадиционных техниках, а также работы, посвященные технологическому прогрессу, созданные художниками Казахстана и стран зарубежья в 19-21 веках. В исследовании рассматриваются использование персональных компьютеров, видеокамер и планшетов, внедрения технологии, блокчейн в сферу искусства, а также примеры экспозиции нового формата в мировой музейной и галерейной практике. Целью исследования является определение потенциала казахстанского современного искусства в цифровой среде.

Момент распада СССР пришелся на период бурного технологического прогресса и глобализации в связи с новыми инженерными открытиями. Распространение персональных компьютеров, Всемирной Сети, игровых приставок и других изобретений в сфере технологий трансформировало досуг и, как следствие, культуру по всему миру. Рубеж 20-21-ых веков знаменовал свободную экономику, и рынок труда потерпел значительные изменения. Отдельное внимание следует уделить странам нынешнего СНГ, где началось выдающееся техническое образование. Наследие инженерной школы Советского Союза наблюдается по сегодня — специалисты из России, Беларуси и Казахстана пользуются большим спросом в таких корпорациях, как Google и Microsoft, а некоторые из крупнейших криптоферм расположены на территории бывшего СССР. Данный феномен нашел отражение в произведениях искусства современных художников.

Принято считать, что искусство служит зеркалом общества и отражает происходящие в нем социальные, экономические и технологические процессы. Василий Кандинский утверждал: «Всякое произведение есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств». Обращаясь к истории, можно найти немало количество подтверждений данного высказывания. Технологическое и научное развитие вдохновляло множество художников на протяжении веков. Такие дисциплины, как астрономия, математика и алхимия, были предметом увлечения творцов от античности до наших дней.

Если брать период промышленной революции как отправную точку в радикальной трансформации эстетики, можно отметить множество примеров среди работ архитекторов и художников, пытавшихся отразить эру паровых двигателей и скоростных поездов в своих работах. Такие сооружения, как Кристальный Дворец, Эйфелева башня и Галерея Виктора Иммануила II, сделанные с использованием стекла и железа, указывают на желание творцов соответствовать прогрессу своего времени. В данном явлении отражается восхищение технологическим прогрессом. Например, конце 19-го века импрессионисты и реалисты изображали дух новой эпохи посредством романтизации тумана на вокзалах и запечатлением быта, сформировавшегося среднего класса, работавшего на фабриках и заводах; немного позднее, итальянские футуристы воспевали мощь и скорость трамваев, шум двигателей машин. В США, с началом космической эры, мастера обратились к теме космоса и будущего. Например, в 1960-х годах художники работали с инженерами и технологами над созданием скульптур из промышленных материалов. Параллельно с этим развивались новые способы производства изображения. Так, распространение портативных фото и видеокамер существенно повлияло на подход к искусству и привело к появлению таких движений, как видеокарт и возможности документации перформансов.

Дэн Флэвин.
«Монумент В. Татлину»
1964
Флуоресцентные лампы, металл.

Казахстанская сцена искусств на рубеже 20-21 веков примечательна использованием этих техник такими пионерами контемпорари арт, как Рустам Хальфин и Сергей Маслов. Художники использовали видеокамеры, компьютерную графику и другие доступные технологии для создания работ, отличавшихся от традиционных. Например, произведение Маслова «Байконур 2» создано с использованием компьютерного коллажа, проецирующегося на экране, установленном в инсталляции в виде ракеты. Можно предположить, что работа частично символизирует наследие космических исследований и инженерного прогресса, достигнутого в СССР.

Сергей Маслов.
«БАЙКОНУР 2».
2002.
Инсталляция, компьютерный коллаж, саундпроекция, текст.

Среди художников, рожденных в пост-интернет эру, Анвар Мусрепов выделяется инновационным подходом к поиску связей между местной идентичностью и глобальным контекстом. Эпоха цифровых технологий повлияла на эстетическое видение художника и послужила ключевым фактором в выборе используемых техник. Пространство интернета и сетевая культура, определяющая сегодняшнюю реальность — темы, интересующие художника. Некоторые из произведений Мусрепова отражают фантазии о техно-утопиях, другие работы затрагивают вопросы феминизма и авторитаризма. Используя отсылки к древним шаманским ритуалам и археологическим артефактам, автор создает нарративы в виртуальном пространстве, интерактивные инсталляции и роботов. «*Battleyurt*» и «*Golden Woman*» из серии «*Cybernomadism*» являются интерпретациями культуры казахов в будущем.

Анвар Мусрепов.
«Джигитовка».
2017.
Одноканальное видео, CGI.

Другая представительница современного искусства Казахстана Аяулым Шалкар ссылается на этнические элементы казахской культуры в своих инсталляциях, видеоарте и предметах декоративно-прикладного искусства. Художница использует традиционные мотивы и техники, смешивая их с современными технологиями для создания объектов в стиле «*Этнофутуризм*». Среди работ Шалкар примечателен проект «*AIEL*», выполненный при помощи технологии дополненной реальности. Тема шести видеоперформансов, — домашнее насилие, дискриминация и сексизм.

Рассматривая явление цифрового искусства с точки зрения натурального процесса формирования истории, стоит определить несколько факторов, влияющих на жизнеспособность новых форм творчества. Одним из главных двигателей развития часто служит рынок, а актуальность нового искусства определяют арт-критики и институты культуры, такие как музеи. В случае с цифровым искусством, не в последнюю очередь важен и уровень цифровизации в стране, где это искусство создается.

О важности интернета в обществе 21-го века сказано уже достаточно, чтобы признать его культурную значимость в социуме. Когда речь идет об изображениях, созданных для интернет-пространства, часто возникает вопрос авторского права. Проблема, с которой сталкивались многие художники, размещая свои работы в онлайн — это множественное копирование изображения или видеозаписи другими пользователями, распространяющими файл по Всемирной Сети. Некоторые из них даже стали архетипами в интернет-пространстве для целого поколения,

однако до недавних времен создатели не получали никакой прибыли благодаря своим произведениям. Ситуация начала меняться с внедрением технологии блокчейн. Блокчейн — это база данных, которая содержит информацию обо всех транзакциях, проведенных участниками системы. Информация хранится в виде цепочки блоков и не может быть уничтожена, даже если несколько компьютеров в системе дадут сбой. Данная технология позволила устанавливать авторство и аутентичность оригинального файла, переведенного в формат NFT (Non Fungible Tokens — Вид криптографических токенов, каждый экземпляр которых уникален и не может быть обменян или замещен другим аналогичным токеном). В 2021 году, некоторые из «подлинников» изображений были выставлены на аукционные торги. Самым примечательным случаем стала продажа работы «Everydays: the First 5000 Days», созданная американским художником Майклом Винкельманном, известным под псевдонимом Beeple. NFT ушел «с молотка» аукционного дома Christie's за 69 миллионов долларов.

Этот феномен послужил сигналом для устоявшихся на сцене современного искусства художников: Урса Фишера и Такаси Мураками. По примеру Винкельманна, Фишер и Мураками разместили свои цифровые произведения в системе блокчейн и вызвали большой ажиотаж среди коллекционеров. Однако, реакция в художественной среде не однозначна и существуют противники данного явления. Например, английский живописец Дэвид Хокни скептически относится к NFT, несмотря на его прогрессивный подход к искусству. Хокни одним из первых использовал планшет и смартфон для создания картин, рисуя их на экранах девайсов. Тем не менее, ни одну из них художник выставлять в крипто-формате в ближайшее время не намерен.

*Урс Фишер.
CHAOS #1 Human.
2021.
3D-сканирование.*

Среди профессионалов мира искусств, некоторые из музейных и галерейных кураторов по всему миру постепенно начинают проявлять интерес к новой форме самовыражения. Одна из первых выставок криптоискусства под названием «*Virtual Niche: Have You Ever Seen Memes in the Mirror?*» прошла в 2021 году в Пекине. В экспозиции пространства UCCA Lab были представлены работы современных международных художников. На выставке, которая носила просветительский характер, также можно было приобрести цифровые работы, оплачивая их покупку криптовалютой.

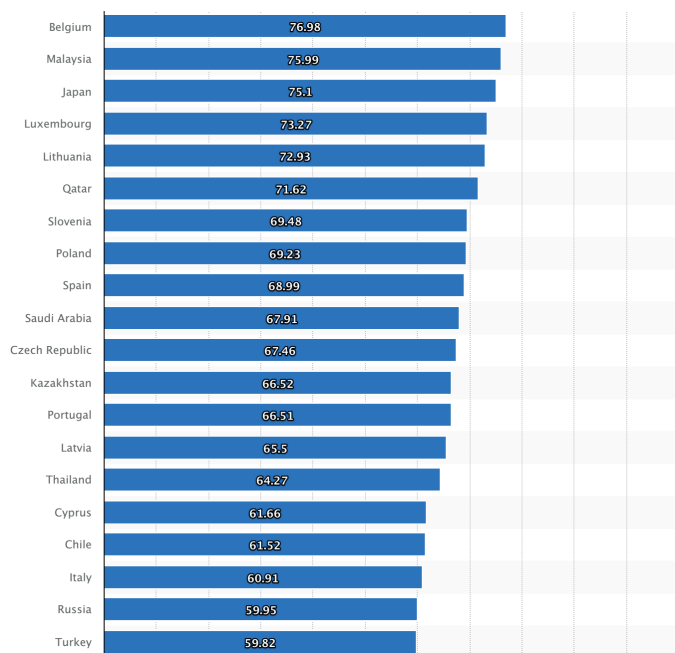
*Выставка «Virtual Niche: Have You Ever Seen Memes in the Mirror?»
UCCA Lab
Пекин
2021*

Это не единственный случай подобного мероприятия. Среди музеев, Государственный Эрмитаж одним из первых заявил о намерении проведения выставки криптоискусства. В коллекции главного музея Санкт-Петербурга уже имеются работы в формате NFT. Интерес со стороны такого значимого института культуры говорит о признании цифрового искусства музейными кураторами как культурно и социально значимого. Современные российские художники уже успели стать частью этого явления и выставляют свои произведения на крупнейшей в мире блокчейн-платформе *Ethereum*, созданной русским программистом Виталием Бутериным.

Как было сказано выше, в факторы, создающие условия для развития цифрового искусства, входит уровень цифровизации в стране. Например, наиболее благоприятная среда и открытость к восприятию произведений, выполненных с помощью 3D-моделирования, анимации и технологий виртуальной/дополненной реальности, на сегодняшний день отмечается в странах с высоким уровнем ком-

пьютерной грамотности: в США, Китае и Гонконге. В этих странах, художники, работающие с технологиями, являются и признаны полноценными участниками процессов формирования истории искусств.

Согласно IMD, рейтинг мировой цифровой конкурентоспособности «анализирует и оценивает способность стран внедрять и исследовать цифровые технологии, ведущие к трансформации государственной практики, бизнес-моделей и общества в целом». Цифровая конкурентоспособность оценивается по трем основным критериям: знания, технологии и готовность к будущему.



В 2020 году Казахстан в этом рейтинге занял 36 из 63 стран с индексом 66.52 из 100, расположившись между Чешской Республикой и Португалией. Эта цифра значительно выше, чем результат 2018 года, указанный в исследовании банка BBVA. Три года назад индекс Казахстана значился отметкой в 53 из 100. Для сравнения, Чешская Республика и Португалия имели индекс в 64 балла из 100, а в России отметка достигала 55 баллов из 100.

Стремительный рост цифровизации в РК может в перспективе повлиять на развитие криптоискусства. Помимо государственной поддержки развития цифровизации в стране, наблюдается интерес со стороны предпринимателей в сфере криптовалюты — основного способа оплаты NFT. В связи с ограничениями, введенными китайскими властями в отношении цифровых валют, некоторые криптофермы, вероятно, будут перенесены на территорию Казахстана. В стране уже активно развивается индустрия майнинга — Казахстан занимает 5-ое место в мире в этой отрасли, уступая лишь Китаю, США и России.

При поддержке институтов культуры и финансировании частных коллекционеров, художники из Казахстана могут занять значимую роль на мировой сцене искусств в новом ее проявлении. Можно предположить, что растущее число криптовкладчиков в ближайшее время будет все больше рассматривать способы диверсификации финансового портфолио, и некоторые из средств будут переводиться в криптоискусство. Исконно, коллекционирование культурно значимых предметов указывало на статус их владельца. В реалиях 21 века, наблюдается новый сегмент коллекционеров, которые приобщаются к искусству с помощью интернет-технологий. Если эта тенденция в ближайшее время затронет инвесторов и музеи Казахстана, страна станет одной из самых прогрессивных с точки зрения кураторского дела и внедрения нового искусства в государственные и частные коллекции.

Список литературы

1. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Пер. с нем. Н. Б. Маньковской. РИПОЛ классик. 2016. — 200 стр.
2. Golberg R. Performance art. From Futurism to the Present. Thames&Hudson. Third ed. 2011. — 256 стр.
3. Юферова И. Здесь был Маслов. Алматы. 2004. — 212 стр.
4. Художественная галерея Aspan Gallery [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://aspangallery.com/ru/artists/anvar-musrepov>
5. Аукционный дом Christie's [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://onlineonly.christies.com/s/beeples-first-5000-days/lots/2020>
6. База данных и онлайн-издание Artnet [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://news.artnet.com/market/urs-fischers-first-nft-outing-nabs-98000-loic-gouzers-fair-warning-app-1958383>
7. Онлайн-издание Jing Culture & Commerce [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://jingculturecommerce.com/ucca-lab-virtual-niche-nft-exhibition/>
8. Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2021/news_63_21/?lng=kk
9. База статистических данных Statista [Электронный ресурс]. Режим доступа: Statista <https://www.statista.com/statistics/1042743/worldwide-digital-competitiveness-rankings-by-country/>
10. Банковская компания BBVA [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.bbva.com/en/which-countries-are-the-most-digitally-advanced/>
11. Онлайн-издание Forbes [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://forbes.kz/process/technologies/kazakhstan_voshel_v_top-5_stran_po_urovnyu_razvitiya_kriptovalyutnogo_mayninga/

*Омарова Айгуль Саулетовна,
научный сотрудник
Карагандинского областного
музея изобразительного искусства,
Казахстан, Караганда*

ПАМЯТНИК ПИСАТЕЛЮ ТРЕХ НАРОДОВ ГЕРОЛЬДУ БЕЛЬГЕРУ

В статье затрагиваются некоторые вопросы изменения и развития монументальной скульптуры на примере нескольких памятников Алматы, основным из которых является памятник писателю и переводчику Герольду Бельгеру. В нынешний, юбилейный год 30-летия Независимости Казахстана в Алматы был установлен памятник писателю. С обретением независимости в реалиях современного течения концептуального искусства монументальная скульптура Казахстана изменилась. Посредством изменений в современной скульптуре ее ведущим элементом стала сопричастность зрителя.

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». Этой строкой из стихотворения русского поэта Серебряного века Константина Бальмонта обозначено отношение к жизни выдающегося сына казахского, немецкого и русского народов, писателя, переводчика, публициста Герольда Бельгера в книге «Герольд Бельгер. Такая выпала стезя» казахстанского писателя немецкой национальности Владимира Аумана [1, С.59]. Судьба его схожа с судьбой героя книги, соратника по перу, по трагическим испытаниям переселения немецкого народа в период депортации.

Весной этого 2021 года, 19 марта, в центре Алматы на Аллее 12 месяцев был установлен памятник Герольду Бельгеру [2]. Очень символично, что это событие произошло перед наступлением Праздника гармонии и добра, света и радости, праздника Наурыз, ведь писатель давно стал для всего казахстанского народа символом мира и согласия богатством своей высокой души и многогранностью духовного единения разных культур: немецкой, казахской и русской. Это событие стало не только общегородским мероприятием южной столицы, но и всей страны, всех областей и районов, так как Герольда Бельгера везде любили и почитали, и принимали за своего. Как сам он писал о себе: «Лучшие черты нравственности получил в семье, в казахской среде и в книгах». Обладая трехязычием, Герольд Бергер по праву считается примером единения народа в единое целое глубоким знанием не только трех языков, но и культур, традиций, древних устоев народов и глубоким уважением к ним.

Возможно неслучайно памятник Г. Бельгеру был установлен именно в юбилейный год 30-летия Независимости Казахстана, ведь писатель вложил свою душу и жизнь в развитие казахской культуры, будучи европейским человеком по воспитанию и образованию, но глубоко казахским по своей сути, и высоко духовным той нравственностью духовностью, которая подымает такую великую личность над национальностью, государственностью, генетикой и уровнем воспитания до принадлежности всему человечеству.

Жизнь его зародилась в России, где он появился на свет в 1934 году 28 октября в Волжской немецкой колонии, но его самосознание и дальнейшая судьба сформировались и сложились в Казахстане. Его казахстанский путь начался на севере страны, на берегу реки Ишим в маленьком казахском ауле, носившем громкое имя В.И. Ленина, куда в 1941 году была депортирована семья Бельгеров вместе с другими волжскими немцами. Отца семейства звали Карл. В честь отца и в знак неразрывной связи с корнями своего немецкого происхождения Герольдом был взят уже позже литературный псевдоним Гарри Карлсон. По начальной букве имени было взято самое распространенное западноевропейское имя Гарри, а возможно, что это имя напоминало ему сокращенное Гера, как его называли в детстве близкие казахи, ставшие для него родными, а имя превратилось с возрастом в уважительное Гер-ага и словосочетание сын Карла. Именно родной отец стал для будущего писателя своеобразным крестным отцом в литературной стезе, предложив мальчику вести дневник, который он вел до конца жизни. Псевдонимом Герольд Карлович

подчеркивал свои этнические корни, никогда не оставляя и не забывая их. Бережно собирая, восстанавливая и храня память об истоках, он составил своё генеалогическое древо. Под влиянием казахской культуры и древней традиции почитания предков, где обязательно знание каждым казахом о семи праотцах (жеты ата) и больше, сформировалось влечение к казахской культуре у совсем еще юного Геры в ауле, где он через незамысловатый быт и житейский уклад односельчан буквально пропитался любовью к казахской земле и языку и пронес эту любовь сквозь годы своей недостаточно долгой для нас, почитателей его творчества, жизни и уникальной судьбы «немыс бала» казахского народа. Он познавал этот мир с менталитетом западного человека сквозь призму казахской культуры, с жадностью поглощая его. С годами его интерес изучения только возрастал. Поселившись в прекрасной, яблочной Алма-Ате, он побывал во всех уголках нашей огромной родины.

В ауле началось увлекательное, любознательное путешествие маленького немецкого мальчика в мир казахской культуры. Путешествие, с годами превратившееся в литературное творчество русского немца с казахской душой, с глубоким познанием влекущего за собой читателя в мир казахского языка, живого, яркого, звучащего древними звуками, уложенными в стройную систему слов и словосочетаний, пульсирующих неповторимыми ритмами и рифмами афоризмов, пословиц и поговорок, ставшее бесценным и бесконечно дорогим наследием, облекшим форму его книг и статей. Путешествие непрекращающихся открытий словесных значений в певучести и мелодичности казахского языка, поразившего своим богатством семилетнего ребенка, завершилось с уходом писателя 7 февраля 2015 года, но не закончилось и не закончится никогда, пока живы его творения и его книги будут читаемы.

В честь писателя в Национальной библиотеке Республики Казахстан был создан мемориальный кабинет [3], воссоздающий рабочее место автора 53 книг, множества статей и различных литературных переводов более 200 произведений казахских классиков. Герольд Карлович Бельгер был награжден Первым Президентом Н.А. Назарбаевым премией Мира и согласия в 1992 году, в 1994 году писатель получил первый в истории Казахстана орден «Парасат». Также он был награжден орденом «Достык», различными медалями и орденом от правительства Германии «За заслуги перед ФРГ» [4].

Традиционно увековечивание памяти выдающихся людей происходит в запечатлении их образов в монументальной скульптуре, обычно в камне или бронзе. Эти материалы помогают в портретном сходстве изображенных оставить и сохранить память будущим потомкам на века об этих людях, внесших вклад в развитие общества. Монументальные памятники обычно устанавливаются на широких площадях или открытых скверах на всеобщее обозрение либо в тишине от мирской суеты в местах упокоения усопших. Таков надгробный мемориальный памятник Герольду Карловичу Бельгеру на месте его захоронения на городском кладбище. Памятник передает реалистичный образ писателя, сохраняя его черты. Герольд Карлович изображен таким, как провел всю свою жизнь: за работой, сосредоточенным, немного ушедшим в себя, в свои раздумья, за созданием нового литературного труда, на что указывает золотое перо казахского златоуста в его руке. Не зря его последнее издание библиографии названо кратко, но емко: «Все, что смог...».

Памятник же на Аллее 12 месяцев на пересечении улиц Кабанбай-батыра и Шокана Уалиханова дает возможность горожанам и гостям Алматы ощутить живое присутствие легендарного писателя и величайшего хранителя многообразия казахских слов и богатства казахской речи и не предать забвению имя того, кто ратовал за единство своего народа.

Всегда чувствуя все тончайшие изменения в духовной жизни народа, Бельгер, увековеченный в памятнике современного искусства скульптуры, стал в этом мемориальном образе символическим проводником времени в развитии монументальной скульптуры в нынешнее ее состояние.

С обретением Казахстаном независимости и в реалиях своеговременного течения концептуального искусства монументальная скульптура изменилась. Она стала ближе к народу, утратив идеологию марша и агитации советского периода, изменилась ее парадигма идейной составляющей. В ней уже нет напористой мощи в

молчаливом призыве, где монументализм – основа лаконичной пластической формы, передающей идейное либо общественно-политическое содержание, выраженное в величественности и масштабности подчиненных замыслу архитектурных узлов, окруженных строениями города, подобно монументам героям Великой Отечественной войны, среди которых самый известный Мемориал Славы с образами героев-панфиловцев.

За последние годы существования Независимого Казахстана монументальная скульптура облекла черты историзма, отвечая требованиям времени актуального восстановления через изобразительное искусство тысячелетней героической истории для пробуждения национального патриотизма в обществе, как, например, 12-метровый конный памятник знаменитого батыра Райымбека на одноименном проспекте в Алматы, вызывающий детальной художественной проработкой костюма и снаряжения батыра, его устремленной позой, указывающим копьем вперед, чувство воодушевления и небывалой гордости за величие великого батыра и стойкости силы духа наших предков.

Сегодня же во многих современных скульптурах проявилась значимость личностей и эпохи в задумчивой созерцательности индивидуальной неповторимости, в духовном ореоле размышлений и с неким налетом драматизма переживаний за свой народ и его будущее, как например, в образе великого акына в алматинском памятнике Джамбыла Джабаева на проспекте Достык возле уютного фонтана, где резвятся летом дети и куда можно символично бросить пару монеток, или в памятнике ученому Алькею Маргулану перед западным фасадом здания Академии наук, или в памятнике герою и писателю, всемирно известному Бауыржану Момыш-ұлы в парке легендарных 28 панфиловцев, где можно лицезреть на уровне диалога зрителя с героической историей народа мужественные черты Героя Советского Союза, защитника Москвы.

Таким образом, можно с уверенностью говорить, что современная скульптура не только видоизменилась, отойдя от присущих монументальному искусству лаконичности и строгости форм, при этом сохранив черты монументальной торжественности, величественности, но и изменила идейное содержание, где в крупной пластике больше не прослеживается агитационное назначение.

Помимо содержащей в себе и несущей для общества определенной парадигмы, скульптура изменила и формы от монументальных до мелких, отходя от привычных, от вида привычной глазу круглой скульптуры к плоской, но сохраняющей трехмерность, и от единой, композиционно слитой лаконики художественного языка крупных форм монументального образа к мелким, порой, дробленным формам, что придает скульптуре и памятникам тактильные и осязательные качества, более присущие станковой и малой пластике, составляющие специфику этого вида искусства скульптуры, теперь внесенные в монументальную. Дробность дарит определенный ритм памятнику, меняя статичность на динамику, усиливая его восприятие и воздействие на зрителя. Таким образом формируется новая своеобразная эмоциональная атмосфера скульптуры и вокруг нее.

Посредством изменений в современной монументальной пластике в скульптуре ведущим элементом стала сопричастность зрителя тому или иному образу, где роль скульптуры приобретает новые функциональные задачи, выступая на равных со зрителем. Она становится понятной и близкой человеку. В этом проявляется интерактивность городской скульптуры. Многие современные скульптуры в городской среде известны тем, что они «низложены» до уровня зрителя, становясь главным персонажем не просто монумента, а события в жизни зрителя. Скульптуры можно трогать, тереть «на счастье», пожимать руки, детям можно лазать по ним, садиться на колени и т.д. Таким образом, такая интерактивная современная скульптура, сокращая подиумный разрыв, носит уже досуговую функцию даже в монументах известных личностей. В этом отражается слияние монументальной и парковой скульптуры, изначально носившей развлекательный и зрелищный характер, но сегодня сменившей его на совместный проникновенный, не побоюсь этого слова, душевный разговор.

Таковой является памятная скульптура Герольда Бельгера на Аллее 12 месяцев. Герольд Карлович жил недалеко от аллеи и любил прогуливаться по ней, проводить

здесь свободное время, отдыхая на скамье. Он так и изображен в памятнике: сидящим на уличной скамье с книгой на коленях. Автор идеи памятника – кинорежиссер Ермек Турсунов, автор – Нурлан Далбай. На открытии памятника супруга писателя Раиса Хисматуллина говорила, что для нее «значим этот памятник тем, что он очень точно передает облик Герольда Карловича. Он передает одухотворённость, передает его какую-то эмоциональность, самые главные черты его характера. Это улица Кабанбай батыра, а это — Шокана Уалиханова. Вот перекресток этих дорог – это, собственно, родной дом Герольда Карловича. Поскольку мы здесь живем рядом, эту улицу он очень любил. Вон там у него, прямо у Шокана, была скамья. Туда собирались все, кто хотел послушать его» [2].

Облик Герольда Карловича в бронзовой скульптуре настолько проникнут духовностью, что каждому прохожему можно заглянуть в лицо писателя и поделиться с ним своим самым сокровенным. Ощущение сопричастности зрителя к таинству создания творчества усиливают края скамьи, превращающиеся в книги и птицами взлетающие в небо. Эти птицы – как его мысли-дети, взмывающие страницами-крыльями и летящие в собственный большой полет навстречу читателю. А сам их творец на этой скамье сидит на поднимающихся с двух сторон вокруг него спинок скамьи, словно дитя в ладонях любящего и благодарного народа. Книги, готовые взлететь, отделяются друг от друга и переданы скульптором в динамике четкого, дробного ритма, сопровождающимся повторяющимися ритм линиями полос скамьи и согнутой руки писателя, сжимающей трость. Руки же Герольда Бельгера, и правая с тростью, и левая с книгой приковывают к себе внимание и сосредотачивают на себе всю композицию памятника, усиливая образ задумавшегося, наделенного особой мудростью человека, о чем-то вечном.

Памятник высотой в три метра возвышает писателя над бренностью мира, увековечивая его образ в бронзе, поднимая его выше собственных книг к небу, где светит солнце над открытой аллеей, чтобы оно всегда согревало своими лучами память в людях о том, кто знал, что каждый из нас рожден для того, чтобы «видеть солнце».

Источники и литература:

1. Ауман В. Герольд Бельгер. Такая выпала стезя» казахстанского писателя немецкой национальности – Алматы, 2017 – 352с.
2. Жаксыбаев Н., Коцегулова А. Памятник известному писателю Г. Бельгеру открыли в Алматы // Новости - «Хабар» Источник: <https://khabar.kz/ru/news/kultura/item/132352-pamyatnik-izvestnomu-pisatelyu-g-belgeru-otkryli-v-almaty>
3. Ауман В. Герольд Бельгер – уникальный писатель, переводчик, публицист // Deutsche Allgemeine Zeitung (DAZ) - 21 октября 2020.
4. Корнеева О. Герольд Бельгер: Я чувствую себя нужным в Казахстане // Источник: <https://www.dw.com/ru/-5338326>

*Айдарбек Айгерим,
мнс отдела Зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева
Магистр искусствоведения
Казахстан, Алматы*

О СКУЛЬПТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИЦИИ «ДЕВУШКА В ВЕНКЕ» ИЗ СОБРАНИЯ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

В статье рассматривается произведение из коллекции Государственного музея искусств имени Абылхана Кастеева превосходная скульптура «Девушка в венке» 1899-1900 г. Михаила Александровича Врубеля.

Государственный музей искусств имени Абылхана Кастеева является крупнейшим музеем изобразительного искусства на территории нашей страны. Наряду с культурно-просветительской деятельностью здесь ведется активная научно-исследовательская работа. Благодаря скрупулезному изучению коллекции, раскрываются самые разные факты, удается восстановить авторство или год создания. Такие исследования называются атрибуцией произведений.

Коллекция включает в себя не только шедевры отечественного изобразительного искусства, но и полотна кистей западноевропейских мастеров, а также художников ближнего зарубежья. Так, одним из весомых разделов является русское искусство. Авторы имеющих произведений широко известны в художественном мире. Сегодня вашему вниманию представляется скульптура талантливейшего художника, представителя символизма и модерна – Михаила Александрович Врубеля, которому в этом году исполняется 165 лет со дня его рождения.

Михаил Александрович будучи многогранной личностью, ему удалось развиваться в разных направлениях. Это и живопись, и графика, декоративно-прикладное ремесло, скульптура и театральное искусство. Родился 17 марта 1856 года в Омске, в семье дворянского рода польского происхождения. По отцовской линии мужчины были военными. По воле своего отца Врубель закончил юридический факультет Петербургского университета, однако по специальности никогда не работал. Позднее он все-таки поступает в Академию художеств. Во время учебы преподаватели отмечали острое чувство формы, умение передать сложные фактуры.

Вторая половина XIX в. или «Золотой век русской литературы» – это время, когда создают свои великие произведения И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин, Л.Н. Толстой, Д.И. Писарев, Н.А. Некрасов. В области изобразительного искусства в 1863 г. возникает товарищество художников-передвижников, приблизивших изобразительное искусство к народу. Широко известными становятся имена художников И.Н. Крамского, В.Г. Перова, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, В.М. Васнецова, А.И. Куинджи, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина и других. Среди скульпторов и архитекторов теперь известны М.М. Антокольский, А.С. Голубкина, С.Т. Коненков, Ф.О. Шехтель и А.В. Щусев.

В один ряд с такими известными гениями будет справедливо поставить и Михаила Александровича Врубеля. Поскольку он своим многогранным талантом смог выработать свой, неповторимый изобразительный язык. Творчество это не повествование действительности, напротив это мир самого художника – он глубокий, символический, наполненный переживаниями.

Творчество Врубеля принято разделять на определенные периоды. Одним из таких примечательных этапов становится его увлечение майоликой. Свой путь в керамику Михаил начинает в годы работы в мастерской Абрамцево, принадлежавшей меценату С.И. Мамонтову. Находясь в постоянном творческом поиске, он открывает новые художественные методы. Перекладывая свою живопись на майолику, произведения приобретают самобытные черты. Сам автор в 1888 году говорил: «Я положительно стал замечать, что моя страсть обнять форму как можно полнее

мешает моей живописи дай сделаю отвод и решил лепить Демона: вылепленным, он только может помочь живописи, так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться как идеальной натурой».

Майолика является разновидностью керамики, в состав которой в основном входит глина. Изделия, изготовленные из майолики, покрываются особыми видами расписной глазури.

Майолика Михаила Врубеля отличается от тех произведений, которые мы привыкли видеть. В Государственном музее искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева находится произведение «Девушка в венке» (34x21,5x21). Выполнена в 1899-1900 годах. В фонд музея она была приобретена в 1959 году у Крайтера.

Скульптура представляет собой оплечное изображение девушки с продолговатым овалом лица. На распущенных волосах венки. Выражение лица достаточно грустное. Сама скульптура имеет золотисто-лиловый цвет с металлическим блеском. Период, в который была выполнена «Девушка в венке» значим тем, что появилась группа художников под названием «Мир искусства», куда входил сам Михаил Александрович.

Художники «Мира искусства» считали приоритетным эстетическое начало в искусстве и стремились к модерну и символизму, противясь идеям передвижников. Искусство, по их мнению, должно выражать личность художника. Таким образом, участники этого объединения выступили как новое поколение, стремящееся к радости бытия, утомившись тенденцией критического реализма, где главной особенностью является изображение человеческого характера в его обусловленности социальными обстоятельствами. Еще одной важной частью в творчестве «Мира искусства» было возрождение интереса к забытым страницам русской культуры XVIII и начала XIX в. Так, в этот период Врубель стремился обучиться искусству скульптуры. Необходимо отметить, что отсутствие профессионального образования позволило Михаилу Александровичу работать в своем уникальном стиле, не опираясь на строгие правила. Связан такой интерес еще с умением художника мыслить объемными формами. С тех пор мастер не переставал заниматься майоликой.

Образ, запечатленный Врубелем, выполнен под властью чувств от двух крупных событий, о которых упоминалось выше. Во-первых, расцвет русской литературы, во-вторых, образование объединения «Мир искусства».

Писатели и поэты второй половины XIX века, которые обрели тогда популярность отличаются от своих предшественников тем, что стремились раскрыть сущность и дать расширенную характеристику своего народа. Описать неповторимый дух, нравственность, рассказать об обычаях. Не заставил себя долго ждать успех таких произведений среди читателей. Они разбудили интерес и у художников. И у тех, и у других фольклор ассоциировался с нечто неизведанным, не изученным. По мере развивавшегося интереса и появления разных открытий и толкований, очень быстро культура эта стала предметом научных исследований. И на фоне развития определенно нового, но тем не менее ментально близкого, свои поиски начинают представители творчества. Одним из ярких представителей в этот момент был «Мир искусства». Их творчество опиралось на опыт развития европейской культуры. Охарактеризовать стремления этого объединения можно термином «Искусство для искусства». В основе лежит концепция, подчеркивающая само искусство уже как ценность. Один из участников «Мира искусства», замечательный русский художник Константин Алексеевич Коровин о Врубеле писал:

«Огромную зависть вызывал М.А. Врубель своим настоящим гениальным талантом. Он был злобно гоним. Его великий талант травили и поносили и звали темные силы непонимания его растоптать, уничтожить и не дать ему жить. Пресса отличалась в первых рядах этого странного гонения совершенно неповинного ни в чем человека. М.А. Врубель, чистейший из людей, кротко сносил все удары судьбы и терпел от злобы и невежества всю свою жизнь. Врубель был беден и голодал, голодал среди окружающего богатства. В моей жизни великое счастье – встреча и жизнь с этим замечательным человеком возвышенной души и чистого сердцем, с человеком просвещенным, светлого ума. Это был один из самых просвещенных людей, которых я знал. Врубель ни разу не сказал о том, что не так, что не интересно. Он видел то,

что только значительно и высоко. Я никогда не чувствовал себя с ним в одиночестве» [1]. Действительно Михаилу Александровичу удавалось поймать самое интересное, самое важное в образе. При рассмотрении «Девушки в венке» внимание привлекает с грустной романтичностью, слегка опущенные веки, ощущается общее настроение героини, утонченность натуры. Густые локоны спускаются по узким хрупким плечам. Об изображении женский образов Константин Коровин отзывался:

«Врубель рисовал женщин, их лица, их красоту с поразительным сходством, увидав их только раз в обществе. Он нарисовал в полчаса портрет поэта Брюсова, только два раза посмотрев на него. Это был поразительный рисунок. Он мог рисовать пейзаж от себя, только увидав его одну минуту. Притом всегда он твердо строил форму. Врубель поразительно писал с натуры, но совершенно особенно, как-то превращая ее, раскладывая, не стремясь никогда найти протокол. Особенно он оживлял глаза. Врубель превосходно рисовал и видел характер форм. Он как бы был предшественником всего грядущего течения, исканий художников Запада...» [2]. Упомянув объединение «Мир искусства» как раз-таки и было сказано о стремлениях. Искания в тех уникальных приемах, которые применены были предшествующими поколениями, угадывается и здесь. Михаил Александрович воссоздает фольклорный мир в своем воображении, но оптически достоверной реальности. Отсюда возникает стремление понять, какой образ девушки был возведен в идеал XIX столетия. Если отталкиваться от литературы, то нередко складывается впечатление, что героиня – это утонченная натура с прелестными чертами лица. Конечно же, необходимо пояснить и то, что будучи юной имеет романтические представления о жизни и мечту – встретить единственную и вечную любовь. В силу впечатлительности она загадочна и скрытна, местами наивна. От постоянного ощущения несправедливости и внутреннего несогласия, часто бывает грустна. Еще одна немаловажная деталь в образе – это венки на голове героини. Учитывая тот, факт что представители объединения «Мир искусства» были поклонниками Западной культуры, и поскольку Михаил Врубель тяготел к неким символам в своих произведениях, то и девушку он создает с таким атрибутом как венок. Известный французский живописец и график, предводитель романтического направления в европейской живописи Эжен Делакруа говорил: «Изображение цветов – борьба со временем». Думается, что создавая этот женский образ, как олицетворение прекрасного искусства, но в силу имеющихся некоторого несогласия, автор опечален, но все же находит силы бороться. Настроение и чувство это отражается на лице героини.

В книге «Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод» под авторством П.К. Суздалева более точно характеризуется творчество Врубеля, и объясняется также временем, в которое работал автор. К примеру, Суздалев пишет: «В России новый романтизм в его художественно-символическом выражении возник и развивался в пору расцвета освободительных идей назревающей революции, общечеловеческих идеалов свободы, истины справедливости, вдохновлявших художественную интеллигенцию в культуре и просвещении. И потому русская неоромантика, эстетика символизма в творчестве крупных художников, поэтов, композиторов наполнена высоким гуманистическим идеалом истины, красоты, добра и наиболее органично связана с действительностью, реализмом и классическими традициями искусства» [3].

Таким образом, на примере только одного скульптурного произведения в майолике, можно представить, насколько многогранна, неспокойна и равнодушна личность художника. «Девушка в венке», находящаяся в постоянной экспозиции русского искусства в Государственном музее искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева, занимает особое место, раскрывая универсальность Михаила Александровича Врубеля.

Список литературы

1. <http://vovkuse.net/vrubel>
2. <http://vovkuse.net/vrubel>
3. Суздалев П.К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984 – 422-423с.
4. Федоров - Давыдов А. А. Михаил Александрович Врубель. М.: искусство,

1968

5. Теплова Т. Альбом Врубель. М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1963
6. <https://veryimportantlot.com/ru/news/obchestvo-i-lyudi/mikhail-vrubel-tvorchestvo-i-kartiny>
7. <https://w.histrf.ru/articles/article/show/maiolika>

*Рахатова Жадыра Тоқтарбекқызы,
халықтық және сәндік-қолданбалы
өнер бөлімінің
ғылыми қызметкері,
Өскемен қаласы
Шығыс Қазақстан облыстық
сәулет-этнографиялық және
табиғи-ландшафттық музей-қорығы*

ҰЛТТЫҚ ҚОЛӨНЕР БҰЙЫМДАРЫНЫҢ ШЕБЕРІ МҰҚАМЕТБЕК САЙЛАН ЖӘНЕ ОНЫҢ ЗАМАНАУИ БАҒЫТЫ

Мұқаметбек Сайлан - қазақтың ұлттық дәстүрлі бұйымдарын жасауды жалғастырушы, қолөнерге заманауи сипат берген жас шебер. Заманауи үйлесімділікпен ұлттық ою-өрнекті өз бұйымдарында қолданып, жаңғыртып жүрген шебер.

Халықтық сәндік-қолданбалы өнерді Шығыс Қазақстан облысы халықтары материалдық және рухани мәдениетпен ұштастыруда. Шығыс Қазақстан облыстық сәулет-этнографиялық және табиғи-ландшафттық музей-қорығы халықтық қолөнерді жандандыруда үлкен жұмыс атқарып отыр.

Шығыс Қазақстандағы сәндік-қолданбалы өнердің шеберлері халықтық өнерді, мәдениетті және дәстүрлерді байланыстыра отырып жалғастыруда, өлкенің ежелгі қолөнерін жандандырып, көздің қарашығындай сақтап келеді. Шеберлеріміздің ұлттық, аймақтың тұтастығы негізінде атқарған істерінде көпқырлылық жатыр. Олар өз аймақтарының қолөнерін сақтап қана қоймай, оларды шынайы шығармашылық ізденіспен дамытып, бұйымдардың әрқайсысына жаңа леп беріп, өзгерістер енгізуде.

Қазақ халқы күнделікті тіршілігіне керек заттарды өз қолдарымен жасаған. Жасаған заттарын әдемілеп, ою-өрнекпен әшекейлеп отырған. Бұл өнер түрі – қолөнер. «Өнер көзі – халықта» демекші, халық қолөнері ғасырдан-ғасырға, жылдан-жылға дамып, заманауи өзгеріспен жетіліп келе жатыр.

Академик М. Қаратаев «Әсемдікке үйреткен ұстаз» атты кітабында түс киіз, кілем, оюлы текемет, міне, сүйікті өнер осы өнердің бәрін халық жасағандығын, халықтың әсемдікті сүйеу сезімі, талғамы осы өнерде бейнеленгенін айта келіп: «Өнердің халықтық арғы негізінен қол үзбеу керек, себебі өнердің өшпес шын мәніндегі халықтыкі ғана, жақсы талғамы, өміршендіктің өшпес әсемдіктің кепілі болып табылады» - деді. Демек, халықтың өзіндік ерекшелігін бейнелеген өнер жастарға әсемдік тәрбие берудің құралы бола алады. Қазақтың ұлттық бұйымдарының түрлері: киіз, түскиіз, текемет, сырмақ, қоржын, алаша, аяққап, тұтқыш, ою - өрнек, құрақ құрау, т.б..

Бұл бұйымдар аталған кезде мынадай өлең жолдары ойыңа оралады:

Қолөнер құрақ құрау, ою - өрнек,
Атты баптап, ер тұрман, қамшы өрмек,
Салт - дәстүрі ешкімге ұқсамаған,
Қазақта ғой байлаған жіпті күрмеп.
Қазақта қолөнердің кереметі,
Оюлап шығарған сырмақ пен текеметті.
Қандай шебер, қазақ қыздары, айтыңдаршы,
Құрақты, оюлауды дөңгелетті...

Осы ерекшеліктерді бойына сіңірген, он саусағынан өнер тамған, қазақтың ұлттық дәстүрлі қолөнерін жаңғыртып жүрген, ұлттық қолөнер бұйымдарының шебері - Мұқаметбек Сайлан. Сәндік-қолданбалы өнер шебері, қазақтың ұлттық дәстүрлі қолөнерін жаңғыртып келе жатқан жас шебер Мұқаматбек Сайлан, 1975 жылы сәуір айының 20 күні ҚХР Қаба ауданында дүниеге келген. Қаба ауданының №1 орта мектебінде оқып, мектепті 1999 жылы бітірген. 2004 жылы «Далаян» университетінде оқып, «Кәсіптік оқыту» мамандығын алған. 2010 жылы отбасымен

ата мекені Қазақстанға қоныс аударған. (сур.1 шебер С. Мұқаметбек) Суреттен көріп тұрғандарыңыздай «Ұлттық домбыра» күніне арналған мерекелік іс-шараға арнайы қатысып, өзінің ұлттық нақышта жасалған бұйымдарымен таныстыруда.

Сайланда нағашы әжесі мен анасынан дарыған туа біткен дарын басым. «Ата көрген оқ жонар, шеше көрген тон пішер» - демекші, анасы қолөнердің көптеген түрін жетік меңгерген екен. Жастайынан анасының шеберлігіне қызыға қарап, текемет бетіне түрлі түсті ою - өрнек басуды, түскіізді безендіріп, әшекейлеп кесте тігуді үйренген.

Алғашында Сайлан бұйымдарды тігуге арналған материалдарды Қытай елінен алдыртып тұратын еді, кейін осы жерде де сапалы материал тауып бұрынғыдан да көп іс тіге бастаған. Шебер ең алғаш 1997 жылы 9-сыныпта оқып жүрген кезінде кітап салатын дорба жасаған. Қазір қыздарға арналған әртүрлі формадағы сөмкелер мен қалташалар тігіп, оның сыртын әдемі ою-өрнекпен кестелеп тігеді. 2004 жылы «Далян» университетіндегі оқуын бітірген соң ісмер шеберханасын ашып, ауыл қыз-келіншектерінен тапсырыс алып, қазақтың ұлттық киімдерін тіге бастаған. Сол уақыттан бастап үш жыл бойы шәкірт тәрбиелеп, оларға кесте тігуді, ою сыруды үйреткен. Ал кейін, 2011 жылдан шәкірттерін қолөнерге үйретуді үйден жалғастырған. Сол кездегі тапсырыстың көбі қыздарды ұзатқанда беретін түскііз, алаша, сырмақ, құрақ көрпелер болған екен. Бұл тапсырыстардың бірден ұлттық нақышта тігілуіне ерекше мән берген. Сайлан қазіргі таңда «Кәсіптік оқыту» мамандығы бойынша, Ұлан ауданы, Гагарино ауылындағы, «Гагарино» орта мектебінде «Технология» пәні мұғалімі болып жұмыс жасайды.

Ол кез-келген бұйымды тігу үшін, ең алдымен оның сызбасын дайындап және ою-өрнектерін сәйкестендіріп, содан кейін түстерінің үйлесімділігіне көңіл бөледі. Бұйымдарында түрлі-түсті түстерді көп қолданады. Шебердің әр бұйымында бірден көзге түсетін ерекше әдемі рең бар. Жас шебер болса өз бұйымдарында әр түстің үйлесімін таба білген. Кесте өнерінде қызыл, жасыл, көк, сары және т.б. көзге түсетін түстерді қолданады. Апликация техникасымен жасалған көрпешелерде матаның сапасына қатты мән береді және ою-өрнектің жиектерін міндетті түрде тоқыма баумен немесе кестемен әсемдейді. Қазақтың ұлттық дәстүрлі қолөнерінің бірнеше түрін қатар алып жүргендіктен, бұйымды жасарда іс-тәжірибесіне өз қиялын, әдемі ойларын қосып, шабыттана іске кіріседі.

Әр оюдың өз атауы және мағынасы бар, оның бір-бірімен үйлесімдігін табу оңай іс емес. Қазіргі көп қолданатын ою, ол- «қошқар мүйіз». Шебер «қошқар мүйіз» оюынан басқа да оюларды жиі қолданады, мысалы «құс қанаты», «қолтық ою», т.б. «Құс қанаты» оюының мағынасы «Ұшқан құстай еркін қанат қағып, бақытты болыңдар!», - дегенді білдіреді. Ал «Қолтық ою» оюының мағынасы «Қош келдіңіз! Өз үйіңіздей көріңіз!» деген қошемет белгісін көрсетеді екен. Осындай ақ тілектерді білдіретін ою түрлерін шебер арнайы қыздардың ұзатылу тойына арналған жасауларына жиі қолданады.

Бүгінгі күні қазақтың ұлттық қолөнерінің бірнеше түрін меңгерген жас шебер Мұқаметбек Сайлан (біз кесте, ши тоқу, киіз басу, алаша тоқу, құрақ құрау) - дәстүрлі қолөнерді жалғастырып, жас ұрпаққа үлгі болып отырған сәндік-қолданбалы өнер шебері. 2017 жылы өткен «ЭКСПО-2017» Халықаралық көрмесіне облыстық этнографиялық музей-қорығының атынан қатысты. Осы уақыттан бері көптеген көрмелерге, Алматы, Тараз, Семей қалаларында өткен шеберлер конкурсына қатысып жүлделі орындарға ие болып келеді. Шебер өзіне елімізде ғана емес, сондай ақ шет елдерде де танымал Қожамжарова Г.Д. (Катон-Қарағай ауданы), Сұлтанова З.Д. (Семей қаласы), және Тәшімова Н.Р. сияқты шеберлерді үлгі тұтады.

Сұхбат барысында Сайланның белгілі облыс шеберлерімен танысып, тәжірибе алмасып, сүйікті қолөнерін заманауи бағытта дамытып жүргенін білдім.

- «Қазақтың ұлттық бұйымдары ішінен қай қолөнер бұйымын бренд санауға болады?» - деп сұрадым.

«Сырмақ пен текемет. Және де оны көп ұзамай бренд ретінде шет елдерге шығару керек», - деді шебер.

- «Болашақтағы қазақ өнері туралы не айтар едіңіз?», - дегенімде,

- «Менің ойымша жастар қолөнерге өте қызығады, қазіргі кезде ұлттық нақыштағы өрнектелген киімдерді тігетін отандық дизайнерлер көп, сол қатты қуантады. Мен

Болашақта қазақтың ұлттық дәстүрлі өнерін жас ұрпақ санасына сіңіріп, жастарға қолөнерім арқылы қоршаған шындық болмысының сәні мен әсемдігін танытқым келеді. Шәкірттеріме заманауи бұйымдар жасауды үйретіп, бойындағы қолөнер іс-әрекеттерінің барысында эстетикалық мәдениетін қалыптастырғым келеді», - деді шебер.

- «Әр бұйымға жан бітіретін негізгі көркемдік тәсіл – ою-өрнек жүргізу», - деп ойын жалғастырды. Сондықтан да шебердің ең жанына жақын сүйікті ісі, ол - ұлттық ою-өрнек салу екен.

Қазақ қолданбалы өнерінің басым түрі – киіз басу, шығармашылықтың басқа түрлеріне қарағанда халқымызға етене жақын. Киіз бұйымдарының үй шаруашылығында алатын орны бөлек. Киізден жасалатын заттар өте көп, оны дайындау әдістерінің алуан түрлілігі, көркемдік ерекшелікке бай екені таңғалдырады. ХХ ғасырдағы киіз өнімдерінің бейнелі құрлымында сақталған. Оның жасалатын түрлері: сырмақ, текемет, жайнамаз, керегенің үстінен жабылатын туырлық, уықтың үстінен жабылатын үзік, шаңыраққа жабатын түндік, есік жапқыш, қоржын, аяққап және т.б. көптеген бұйымдар. Киіз жеңіл әрі жұмсақ материал болғандықтан, жаңбырды өткізбейтін, ыстық пен суықтан қорғайтын табиғи қасиеттерге ие. Көшпелі өмір салтында үй тұрмысына қажет заттарды жасауға таптырмас қолайлы материал болып табылады. Сырмақ жасалу техникасына қарай бірнеше түрге бөлінеді: нақышты құралған, оюы бастырылған, сырылған және бірнеше әдісті қатар қолданып жасалған. Сондай-ақ ою-өрнек басып сәндеген құрақ сырмақтарды жасаған. Дәстүрлі таным бойынша үйде міндетті түрде киіз бұйымдар болу керек, олар құт-береке, молшылық, баршылық әкеледі деп сенген.

Міне, осыны ескерген Сайлан болса киіз басуды жастайынан үйренген, қазірде ол сырмақ, сырмақша, бөстек заттарын жасап жүр. Шебер соңғы кезде бұйым жасауда киізді өте көп қолданады. Бұл интерьер сәнді кілемшелерден, әйелдерге арналған аксессуардан және бижутерийлерден, кәдесыйлар мен ойыншықтардан және басқа да көптеген заттардан тиісті орнын алған.

Тұскиіз - сәндік үшін төсектің тұсына ұстайтын үй жиһаздарының бірі. Оны жасау үшін нығыз басылған жұқа киіз таңдалып алынады. Шебер тұскиізді безендіріп, әшекейлеу үшін түсті барқыттар, жібек, шұға т. б. маталардан бетіне ою - өрнектер тігеді. Ал, текемет - бетіне түрлі түсті ою - өрнек басылған киіз. Ол оның бетіне жүнді бояп, ою - өрнек жасап, киіз басқан әдіспен басады.

Сайлан қазіргі заманғы әртүрлі технологияларды пайдаланып, атап айтсам, киізді сан түрлі фактуралармен және материалмен: жібек, мақта, терме өрмегінің тәсілімен тоқылған түрлі-түсті бауларды үйлестіре отырып ерекше бұйымдар жасап жүр.

Шеберіміз мынаны әркез есінде ұстайды:

Қазақ халқының сәндік-қолданбалы өнерінің ең көрнекті де танымал түрінің бірі, *«кесте» - «салынған сурет»* дегенді білдіреді. Халқымыздың кесте өнері көшпелі өмірдің ықпалында, көбінесе ауыл шаруашылығымен айналысқан кезде дамып отырған. Кесте тігумен тек әйелдер ғана шұғылданған және ол халық арасында кеңінен тараған. Кесте тігудің әдістері мен құпиялары анадан қызына мирас етіліп тапсырылып отыратын болған [2, 29-б]. Көркем тігін тігудегі ісмерлікті қалыңдық болған қыздар міндетті түрде меңгерген. Кесте тігуде қолданылатын дәстүрлі материалдар ретінде әдетте мал шаруашылығы өндірісінің өнімі – киіз, былғары, жүн маталар, сол сияқты шеттен келетін – барқыт, шыт, пүліш, шибарқыт қолданыста болған. Кесте тігуде жүн, жібек, мақта жіп, алтын, күміс жіп пайдаланылған. Қазақ кестесінің негізгі техникасы – бізбен немесе инемен кестелеу.

Бүгінгі күні де кесте халық сүйетін, халық өнерінің кең тараған саласына жатады. Кесте өнерінің өміршеңдігі – оның терең дәстүрлілігінде, қайталанбайтын бояу-өрнегінің ерекшелігінде, көркемдігі мен орындалу әдісінің қарапайымдылығында. Қазақтың кесте тігудегі ұшан-теңіз бай дәстүрлі қазіргі заманның кәсіпқой суретшілерінің шығармашылықтарында дамуын жалғастыруда.

Кесте - қазақ елі аумағында кестелеу дәстүрі ХІІІ ғасырдың өзінде бастау алады. Сайланның бізбен кестелеп тігетін заттар қатарына жайнамаз, киім-кешек, басқұр, тұскиіз, шымылдық, жастыққап және т.б. бұйымдар жатады. Шебер әр түстің үйлесімдігін ерекшелеу үшін мақта жіп пен синтетикалық жіпті қолданады.

Ал қазір Сайлан шебер дәл осы шиді өріп, әртүрлі көлемді және оюмен өрнектелген заманауи интерьерлік панноға айналдыруда. Ол өз шығармашылығын ұштайтын мына жағдайды естен шығармайды: ертеден келе жатқан қолөнерлердің түрі, қазақтардың өмірін шисіз (қамыс) елестету мүмкін емес еді. Ши тоқу үшін дала қамыстарын жинаған. Ол үшін алдымен қамысты ажыратып, тоқып иірілген (ұршықпен) жүннің түрлі-түсті талшықтарын алып фондық суретке сәйкес әсемдейді (шиге орайды). Кейін оларды біріктіру арқылы кілемге ұқсас керемет үлгісі шығады. Шым шимен киіз үй керегесінің шарбақтарын қаптаған (кұрт-құмырсқа кірмесін деп), сондай-ақ жаздың күні есіктің ішкі жағын жауып қойған. Жүнді тазалау, кептіру үшін сырмақ сырғанда да қолданған. Сондай-ақ құрт, сүзбе кептірген. Киіз үйдің ішкі безендірілуі шым ши арқылы құрылған, ең бастысы суық мезгілде ішін жылулау үшін қолданған. Шеберлердің киіз үй ішін безендіру әсемдік дәстүрі дамып, қазіргі таңда өрнекті ши төсеніштер мен паннолар жасаумен жалғасын тауып келеді. Шым ши тоқуды қазіргі сәндік-қолданбалы өнер шеберлері заманауи бағытта жаңғыртып жүр.

Шымши – шиден өру ежелгі қазақ халқының қолөнері болып табылады. Қазақтардың өмірін шисіз елестету мүмкін емес. Өре ши (қарапайым) - тағамдарды кептіру үшін де қолданған. Шабәқ ши – түрлі-түсті (мақта жіп, тоқыма жіп) ою-өрнекпен әсемделген. Тармақты және геометриялық ою-өрнектермен нақыштайды (сур.2, нв 14-9249).

Мұқаметбек Сайлан жыл сайын болатын ШҚО сәндік-қолданбалы өнер шеберлерінің дәстүрлі көрмесіне қатысады. Көрме соңында музей-қорықтың қорына сыйға тапсырған бұйымдары, ол жастықтыс (сур.3, КП 82-38157). Жастықтыс төртбұрышты, қара түсті велюр матасынан тігілген. Ортасында үш үлкен гүл (сегіз және алты жапырақты) кестеленген (қызыл түсті) әр гүлдің ортасында сары түсті аталық және жасыл жапырақтары бар. Төмен қарай ирек шеңбер, гүлді өсімдік өрнектері кестеленген. Жастық тысының жиектері жалпақ ақ-қоңыр, фабрикалық баумен жиектелген. Өлшемі: 57 x 57 см.. (бұйым арнайы халықаралық көрме үшін тігілген, 2017 ж.). Жастықтыс (сур.4, КП 82-38158) қара түсті велюрден тігілген. Негізгі бөлігінде қызыл түсті гүл кестеленген, айналасы өсімдік ою-өрнегі біз кесте техникасында кестеленген. Жастық тысының жиектері жалпақ ақ-қоңыр, фабрикалық баумен жиектелген. Өлшемі: 57 x 57 см. (бұйым арнайы Халықаралық көрме үшін тігілген, 2017 ж.).

Облыстық музей-қорықтың халықтық және сәндік-қолданбалы өнер бөлімі мереке күндері қала шеберлерінің қатысуымен көрме-жәрмеңке ұйымдастырылып тұрады. Мұқаметбек Сайлан арнайы сол жәрмеңке немесе шеберлер конкурсына қатысу үшін, кәдесыйлық заттарды, фетр материалынан (бау, үлбір, жылтыр т.б. заттарды да қолданып) киіз үй, түйе, кішкентай дорба, тұғыр, тұтқыш сияқты заттарды тігеді. Ол 2019 жылы қолөнершілердің «Алтай базары» атты облыстық фестиваль-конкурсына қатысып жүдделі болды. Алматы қаласында өткен «Шебер» атты Қазақстан Қолөнершілер ұйымы ұйымдастырған конкурсқа қатысып «Қолөнердің дамуына жылдар бойы қосқан үлесі», - үшін деген сертификатпен марапатталды.

Қорыта келгенде: қазақтың дәстүрлі қолданбалы өнері тарихи-пәлсапалық мазмұнының ауқымдылығы және тереңдігімен, алуан түрлілігімен ерекшеленетін көркем құбылыс. Халық шеберлерінің ерекшелігі – материалға күтіммен қарап, оның табиғи қасиетін түсініп, аз ғана құрал-сайман пайдалана отырып оларды көркемдеп құбылыс қабілеті [1, 125-б.] Тағы бір ерекшелігі – бір шебердің бірнеше қолөнерді жасай алуы. Бұл ерекшелік кейіпкеріміз Мұқаметбек Сайланға әбден тән. Шебер түрлі-түсті әсем бұйымдарды бірыңғай түсті заттармен араласып, нақышты-реңді ырғақ туғызады. Барлық жасалған қолөнер бұйымдары көркем сәнделіп әр шаңырақтың төрін әсемдеп, жылулықты сыйлайды. Қазақтың салт-дәстүрін сақтай отырып, қоршаған заттарға материалдық және эстетикалық құндылық қана деп қарамай, көбіне оларды киелі деп ұғынады.

Ұзақ уақыт бойы көркемдікке құмарланып, көңілінен шыққан бұйымдарына сүйсіне, ой елегінен өткізу нәтижесінде қалыптасқан әсемдікке құштарлық оны алға жетелеуде. Сайлан бойынан халықтың дүниетанымын, эстетикалық ой-өрісін көрсететін дәстүрлерге деген тұрақтылық, бұлжымайтын қағидалар, сонымен қатар көркемдік қиялдың уақыт ағымына сай жаңа реңге боялып, заманауи өзгеріп отыруы

сақталып келеді.

Жалпы көптеген ғалымдар қазақ ұлты «оюлар әлемінде» өмір сүреді деп айтады. Оюдың бір ғана түрінің өзі мәдениетіміздің бай, әрі әдемілігін көрсетеді. Міне, осы өшпес байлығымыз бен әдемілігімізді дәріптеп жүрген, жаңалыққа жаны құмар заманауи шебер - Сайлан Мұқаметбекқызының бізге берері мол.

Әдебиеттер тізімі

1. Ш.Ж. Тохтабаева. Ұлы Дала жауһарлары. Серия «Культура и искусство». 2008 – 240 б.
2. К.Н. Раимханова, А.А. Мекебаева. Народные промыслы и ремесла казахов. 2003 – 108 б.

*Әбілдаева Лаура Орақбайқызы,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ,
«Қазақстан бейнелеу өнері»
бөлімінің ғылыми қызметкері,
өнертану магистрі
Алматы, Қазақстан*

ХӘКІМЖАН НАУРЫЗБАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЖАМБЫЛ БЕЙНЕСІ

Х. Наурызбаевтың есімімен Қазақстанның мүсін өнерінің дамуы мен қалыптасу кезеңдері байланысты. Қазақ мүсін өнерінің негізін қалаған алғашқы мүсінші Х. Наурызбаев шығармашылығының кәсіби қалыптасқан кезі соғыс жылдары уақытына тұспа-тұс келді. Ол 1943-1945 жылдары Алматы көркемсурет училищесін, сосын Харьков Мемлекеттік көркемсурет институтында білім алған. 1951 жылы институтты бітіргеннен кейін Х. Наурызбаев туған жері Қазақстанға оралды. Мүсінші білім ордасында ұстаздық қызметін атқара жүріп, мүсін бөлімін ашуға өз үлесін қосып, ат салысты.

Қазақстандағы бейнелеу өнерінің басқа түрлеріне қарағанда мүсін өнерінің даму мен қалыптасу тарихы кештеу басталды. Қазақстандағы алғашқы мүсін көрмесі 1957 жылы Суретшілер үйінің салонында өтті. Онда Суретшілер одағының тарихында бірінші рет республикада мүсіншілердің эскиздері мен аяқталған жұмыстарының көрмесі ашылған еді. Көрмеге аға буын мүсіншілері Я. Кучис, И. Николишин, З. Береговаялармен бірге, таяуда ғана жоғары оқу орындары мен училище бітірген жастар қатысты, осы жастар арасында Х. Наурызбаев та бар еді.

Қазақ бейнелеу өнері тарихында кәсіби мүсін өнерінің алғашқы қадамдары форма мәнерінен басталса, сонымен бірге монументтік мүсіндер де өз ерекшелігімен айқындалды. Бұл кезеңде Кеңес одағының мүсіндеуінде монументалды мүсіндерді сомдау, яғни ескерткіштерді орнату кең етек жайды.

Қазақстанда кәсіби мүсін өнерінің қалыптасуына және оның идеялық-тақырыптық бағытын айқындауда кеңес өнерінің дәстүрі мен принциптерінің маңызы зор болды. Одақтас республикалардан келген, әсіресе, Ұлы Отан соғысы жылдары және соғыстан кейінгі жылдары Қазақстанда еңбек еткен Мәскеу мен Ленинград суретшілерінің тәжірибелері мүсіншілердің кәсіби шеберлікті тез де табысты меңгеруіне көп көмектесті. Олар қазақ өнерінің дамуына ат салысумен қатар жергілікті мүсіншілерге өз тәжірибелерін үйретті.

Х. Наурызбаев 1925 жылы 27 тамызда, Қостанай облысының Ленин ауданындағы №1 ауылда, қарапайым шаруа отбасында дүниеге келді. Балалық шағынан бейнелеу өнеріне деген қызығушылығы Алматы қаласына оқуға келуіне себеп болды. 1940 жылғы Қазақстандағы кәсіби шеберлікті шыңдау, жастармен жұмыс істеу қажеттігіне байланысты біраз міндеттерді алға қойған Қазақстан суретшілерінің бірінші съезі де елеулі оқиғаға айналды.

Х. Наурызбаев мүсінші ретінде тап осы тұста қалыптаса бастады. Көркемсурет училищесінде ол украин суретшісі Ольга Кудрявцеваның шеберханасында сабақ алды. Х. Наурызбаев оның кеңесімен 1945 жылы Харьков Мемлекеттік көркемсурет институтының мүсін факультетіне оқуға түсті.

Соғыстың соңғы жылдарында Қазақстан бейнелеу өнері өркендей бастады. Осы кезеңде суретшілер, кеңес адамдарының еңбектегі және шығармашылық жетістіктерін сипаттайтын шығармалар жасау міндеті күн тәртібіне қойылды. Осы орайда, елуінші жылдардың басында Х. Наурызбаев осы арнаға қосылды. Алғашқы оның шығармашылығы портрет жанрында болды. Мүсінші портрет кейіпкерінің рухани дүниесіне терең бойлай білушілік қабілетімен ерекшеленді.

Х. Наурызбаев көбінесе, кеудесімен салынған портреттер жасады, кейде пішіннің тек бас бейнесін сомдаумен де шектелді. Оның портреттерінің ерекшелігі бет әлпеттің әсем сомдалуында, композицияның тік құрылымында. Мүсінші шығармашылығында, кейіпкерлеріне сәйкес келетін мәрмәр мен қола сынды материалдарды жиі қолданды.

Суреткер шығармашылығындағы тұрақты ұстанып келе жатқан түбегейлі тақырыптық бағыты – замандас образын, оның ішкі парасаты мен рухани дүниесінің сұлулығын ашып, күрескер, жасампаз, бейбіт адамының бейнесін жасау. Сол жылдары көптеген мүсіншілердің ден қойған бағыты, кеңестік еңбек адамының образын мәңгі есте қалдыруға ат салысады.

Х. Наурызбаевтың шығармашылығындағы жемісті еңбектерінің бірі – қазақтың ұлы ақыны Жамбыл бейнесін жасауға арналған туындылары.

Жамбыл Жабайұлы (1846-1945) – ұлы жырау, қазақтың халықтық ауызша поэзиясының классигі, есімі еліміздің бір дәуірімен тығыз байланысты. Оның: «Жамбыл – менің жай атым, Халық – менің шын атым» деген өлең шумақтары, өзінің сарқылмайтын шабытын халықтан алатынына кәміл сендіреді. Жамбылдың қанатты шабытпен дүниеге келген өлеңдері әлемнің қырықтан астам шетел тіліне аударылып дүние жүзіне тарады. Француздың ұлы жазушысы, Ромен Роллан Жамбылға «Жаңа адамзаттың ұлы жыршысы» деп баға берген. «XX ғасырдың Гомері» атанған Жамбыл Жабайұлының өлеңдерінде ізгілік пен әділдік патшалығы туралы адамзаттың мәңгілік арманы, барлық уақытта адамдарды біріктірген бақытты жарқын болашаққа деген үміт айтылады.

Мүсінші, Жамбыл тақырыбында жиырма жылдай жұмыс жасады. Ол ақын бейнесін студент кезінен бастап дамыта бастады. Алғашқы кезеңде, шабыттанған бала ақынды, содан кейін тұтас тұлғасымен жас Жамбылды бейнелеп, соңында қария Жамбылдың бейнесімен аяқтады.

Жамбылға арналған туындылардың алғашқысы «Жас Жамбылдың бас бейнесі» (1950, гипс) деп аталған. Ойлы кескіндегі жас ақынның бейнесінде болашақ айтыскер, жыраудың өткір болмысы байқалады. Форманың биязы әсемдігі, жарық пен көлеңкелің ауысуы беттің нәзік өңін айқындай түседі. Автор кейіпкердің балаға тән сүйкімділігі мен қарапайымдылығын шебер жеткізген. Бұл мүсін Мәскеудегі Бүкілодақтық көрмеде көрсетілді (1951).

Мүсіншінің «Жас Жамбыл» (1958, қола) атты бейнесіне қайта оралуы тегін емес. Сол кезде, Х. Наурызбаевтың өзінің де шығармашылық тәжірибе жинақтап, ақынға байланысты ақпараттардың бәрін зерттеп жүрген жас кезі еді. Жамбылды зерттеу арқылы, Х. Наурызбаев адамдардың мінезін, типін және ақынның балалары мен немерелерінің кескін-келбетін зерделей келе мүсін өнерінде шыңдала берді. Бұл композицияның ерекшелігі автор кейіпкерін тұтас тұлғасымен көрсеткен. Композицияда бала жігіт кең-байтақ туған даласында домбыра тартып келеді. Кең далада келе жатқан жас Жамбылдың шабытты кескіні, батыл да еркін қимылы, жас жігіттің ішкі рухани жігерін, қайратын көрсетеді. Осы образ арқылы автор болашақ күрескер ақын бейнесінің көркемдік шешімін дәл тапқан.

Сонымен қатар, мүсінші ақынның көзін көрген халық күйшісі, әрі композитор Дина Нүрпейісовамен кездесіп, Жамбыл портретін жасауда ол соның естеліктеріне сүйенді. Ақынның өз шығармалары да көп шабыт берді. «Жамбыл образын, - дейді автор, - өз басым оның ақындық өмірінің көрікті көрінісі деп білемін. Қазақ халқының тарихи тағдырын түбегейлі өзгерткен әлеуметтік серпін, іргелі құбылыстар оның шығармаларында биік бейнесін тауып, жан дүниесінде жарқын үндестік тапты. Ұлы адамға, оның шығармашылығына құныға қызығуымның, оның ой образына тұрақты қалам тартуымның себебі осы еді»

Мәрмәрден жасалған қария Жамбылдың портреті (1966) нанымды бейнеленген. Ойлы жүзбен қырын қараған мәрмәрден сомдалған Жамбылдың бейнесі. Мәрмәр тасының басқа тастарға қарағанда адамның бет жүзін мінсіз жасаудағы ерекшелігі бар. Мүсінші осы мүмкіндікті ұтымды пайдаланған. Бет әлпеті тегіс өңделіп, кеуде тұсы мен бас киімі біркелкі өңделген. Қабағы сәл жиырылып өткір жанарын алысқа меңзеген Жамбылдың асқақ бейнесі ұстамды, сабырлы жүзінен ақынның сынай қараған кейпі байқалады.

Өң берілген гипстен жасалған «Жамбыл Жабаев бейнесі» (1966) атты туындысында жоғарғы бөлігінен бастап өңдеу жұмыстарының ұқыпты жүргізуілі, образға шынайылық беріп, композиция қарапайым, жинақы көрінеді. Сонымен қоса, портреттің көлемінің үлкендігі, гипстің арнайы өңделуі металлға тән түсті беру арқылы қайраттылық пен бейнені асқақтата түсіп монументті сипат алған. Жоғарыда айтылған қондырғылы мүсін туындылары, Ә.Қастеев атындағы өнер

музейінің қорында сақтаулы.

1970 жылдары Х. Наурызбаевтың шығармашылығында монументтік туынды Жамбыл Жабаевтың (1971) ескерткішімен ашылды. Мүсінші ақынды мұнда барлық ой-арманын болашаққа арнаған халық жыршысы ретінде бейнелеген. Ескерткіш Алматыдағы Абай атындағы опера және балет театрының жанындағы саябақта орнатылған. Ескерткіштің қоршаған ортамен етене байланысының мәселесіне ұдайы сезімтал Х. Наурызбаев мұнда да мүсіннің дұрыс масштабтық және кеңістік сипаттамасын тапты.

Сондай-ақ, Жамбыл ескерткіші өзінің туған өңірі Тараз қаласынан орын алды. Қоладан құйылған монументті өнер туындысы Жамбыл Жабаев атындағы алаңда 1961 жылы орнатылған. Ақын ұлттық киімде, сол қолына домбыра ұстап тұрған кейпінде бейнеленген. Қызғылт граниттен жасалған, төрт бұрышты биік тұғырға қойылған. Тұғырдың алдыңғы бетінде көтеріліп келе жатқан күн бейнесі мен тау шыңдары бедерленген.

Х. Наурызбаевтың мүсіндік туындыларынан замана лебі, уақыт сарыны ғана емес, адамның рухани көңіл-күйі мен ұлттық ерекшеліктерді де байқауға болады. Көркем образды бейнелегенде өзінің де қоғам өміріне қатысын тануға болады. Жоғарыда айтылғандай, Х. Наурызбаев қазақтың ұлы тұлғаларының мүсіндік келбетін сомдап, олардың шын мәнінде үлкен тағдыр иелері болғандығын өзінің мүсіндік туындыларында нақтылай дәлелдеп берді. Адамның сырт келбетінен жан құбылыстарын сездіру - шебер қолынан ғана келер іс. Оның ойын, кең тынысын бейнелеу, оларды жанды кейіпте тұлғалау мүсіншінің көптеген шығармаларында кездесетін, тек өзіне ғана тән қолтаңбасы. Әр халықтың өнер туындысы сол халыққа қызмет ететінін білген өнер иесі өз туындыларының ұзақ ғұмырлы болуына ерекше назар аударды.

Қазақстандағы жетекші өнертанушыларымыздың бірі Р.Ә. Ерғалиеваның «Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана» атты ғылыми еңбегінде былай деп тұжырымдайды: «Қазақ мүсін өнерінің аға буын өкілдері Х. Наурызбаев, Б. Түлеков т.с.с. мүсіншілердің шығармашылығы орыс академиялық мектебінің ағымындағы ұлттық сана мен символикалық бейнелілікке ұмтылуымен ерекшеленеді.

Қорытындылай келе, Х. Наурызбаевтың туындылары ресейлік пластикалық дәстүрлердің шынайы принциптері арқылы ішкі ұлттық сәйкестіліктің көрінісі болып табылады. Мүсінші шығармашылығы ұлттық мәдениет пен адамзат тарихындағы елеулі бейнелерге негізделген. Х. Наурызбаевтың шығармашылығындағы Жамбылдың эпикалық бейнесі, көркемдік шешімдері тұрғысынан, сондай-ақ жасалған материалдары мен композициялық құрылымы жағынан әр алуан болғанымен ақынның балалық шағынан бастап, қартайған күніне дейінгі аралықтағы бүкіл өмірін қамтыған ерекше бір мүсіндік поэзияны құрайды.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Ерғалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. живопись. скульптура. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002 – 183 с.
2. Хакимжан Наурызбеков: Альбом/Сост. Г.Елеукунова. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – 104 с.
3. Джамбул в изобразительном искусстве: Альбом/Сост. Л.Г. Плахотная, Н.А. Полонская. – Алма-Ата. Өнер, 1989. – 144с.
4. Қалижанов У. Жамбыл. – Алматы: «Әдебиет әлемі», 2013. – 392 бет.

*Сманов Илесхан Сманович
Доктор педагогических наук,
профессор
ЮКГУ, г. Шымкент*

ДИДАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Резюме

Будучи руководителем проекта «Дидактический потенциал отечественной живописи в реализации программы духовного возрождения нации», автор статьи анонсирует содержание и направления проводимой участниками проекта исследовательской работы. Проект направлен на конструирование реально действующей модели овладения выпускниками педагогических вузов знаниями и навыками применения произведений отечественной живописи в работе по решению задач духовно-нравственного становления молодежи. В современных условиях к модернизации сознания имеет непосредственное отношение вся образовательная система страны, в связи с чем предлагаемый Проект соответствует задачам сохранения национальной идентичности и имеет социально-общественный спрос, обусловленный педагогической областью знаний.

Ключевые слова: духовное возрождение, отечественная живопись, воспитательный потенциал, дидактическая значимость, этнокультурологический компонент, содержательное наполнение, методическое обеспечение.

В основу патриотического акта «Туған жер», над реализацией задач которого работают педагогические коллективы школ, колледжей, вузов, положена Программа «Рухани Жаңғыру» (2017 г), располагающая богатым социально-воспитательным потенциалом и ориентирующая общество на организованную познавательную, культурно-досуговую, творческую деятельность. В Методических рекомендациях, адресованных сотрудникам образовательных учреждений, отмечается: «Патриотическое воспитание подрастающего поколения – одна из главных задач нашего современного общества, а молодость – самая благодатная почва для формирования и развития чувства любви к Родине» [1].

В соответствии с указанными документами, магистральным направлением образовательного поля страны является сегодня воспитание казахстанского патриотизма – становление гражданина многонациональной республики, выстраивающего свои отношения с обществом на идеалах добра и справедливости, уважительного отношения к культуре всех этносов, умеющего реализовать себя в обществе и быть полезным для своей страны. И здесь велика роль образовательной области «Искусство», создающей идеальные условия для проведения работы по реализации задач патриотического акта «Туған жер». Используя в учебном процессе национальные художественные шедевры, учитель сможет в полном объеме реализовать цели патриотического, гражданского, нравственно-эстетического воспитания.

Образовательные учреждения страны сегодня ориентированы на неукоснительное выполнение программы духовного возрождения нации, в связи с чем становится актуальной проблема отбора и систематизации этнокультурологического материала для реализации требований Государственной программы развития образования Республики Казахстан на 2011-2020 гг., где в качестве приоритетного направления определен высокий уровень подготовки педагогических кадров. Представляется вполне объективированным тезис об использовании произведений отечественной живописи в становлении будущих учителей.

Сформулированные выше положения послужили обоснованием для участия группы преподавателей Южно-Казахстанского государственного педагогического университета (г. Шымкент) в грантовом конкурсе исследований в области образования и науки. Стратегическое направление в работе по формированию профессиональной компетентности студентов педагогических специальностей –

изучение культурного наследия Казахстана, его роли в развитии и воспитательном потенциале. Проект нацелен на решение проблемы эффективного использования дидактического потенциала национального художественного материала в учебно-методическом процессе подготовки педагогических кадров.

Автором данной статьи – руководителем представленного на конкурс Проекта «Дидактический потенциал отечественной живописи в реализации программы духовного возрождения нации» опубликован ряд работ, посвященных исследованию воспитательной и развивающей значимости произведений изобразительного искусства. Их содержание служит ярким доказательством тому, что использование произведений отечественных художников способствует формированию эстетического отношения казахстанской молодежи к культуре, стимулирует эмоционально-образную, художественно-познавательную активность, призывает ее интерес к истории и ценностям своего народа.

Определяя тот круг фоновых знаний, который необходим для экстраполяции в практику вузовского освоения образовательной области «Искусство», участники Проекта обратились к характеристике ее учебно-методического обеспечения и выявили, что среди недостающих компонентов – содержательное и методическое обеспечение занятий с применением изобразительной наглядности. Чрезвычайно важным был вывод о необходимости помочь выпускнику педагогического вуза в создании профессионального портфолио, в котором особое внимание будет уделено изобразительным средствам. Для этого намечена работа по отбору и систематизации репродукций картин отечественных художников с учетом обучающих, образовательных и воспитательных задач, решением которых предстоит заниматься в школе выпускнику педагогического вуза. Речь идет о содержательном наполнении целого ряда учебных предметов гуманитарного цикла и их методическом обеспечении. Указанные положения стали для автора ориентиром в ходе работы над книгой «Вечные ценности», опубликованной издательством «Фолиант» в г. Астане (2013 г.) и отмеченной Дипломом первой степени на Парижской книжной выставке в 2017 г [2].

По глубокому убеждению участников проекта, основанном на изучении специальной литературы, личном педагогическом опыте, наблюдениях, результатах опытного обучения, отечественная живопись призвана оказать большое педагогическое влияние на духовное становление молодежи. Имеются в виду как значимость духовно-нравственного воспитания, так и возможности использования произведений живописи в работе по освоению знаний по истории, культурологии, этнопедагогике. Обращение к искусству живописи организуется как процесс изменения личности, наращения у неё новых социально-психологических образований, влияющих на позитивный процесс развития и духовного становления. Реализуемый проект направлен на содержательное и дидактическое обеспечение работы с произведениями казахстанских художников в формате неукоснительного выполнения программы духовного возрождения. В произведениях отечественной живописи ценность жизни оказывается вмонтированной в контекст самой жизни, способствуя восприятию образа жизни, познанию, осмыслению и пониманию ее духовных ценностей.

Актуальность работы по внедрению отечественной живописи в учебно-воспитательный процесс продиктована современными требованиями: в ряду научных исследований, посвященных различным видам национального искусства казахов и использованию его потенциала в духовном возрождении нации, в большей мере речь идет об эстетическом и этнокультурологическом направлении. Участники проекта на первый план выдвигают знаниевую парадигму и предлагают рассмотреть дидактический аспект использования на уроках произведений отечественной живописи. Научная значимость Проекта «Дидактический потенциал отечественной живописи в реализации программы духовного возрождения нации» заключается в рассмотрении национального духа этого вида отечественного творчества в ряду фольклорного, литературного, театрального, музыкального наследия казахского народа для использования в качестве одной из действенных форм презентации этнокультурологических воззрений казахского народа. Отбор, проверка и описание инновационных технологий в работе с произведениями живописи ориентированы и

на активизацию эмоционального восприятия обучаемых, и на привитие им навыков творческого анализа произведений живописи, и на обобщение теоретических положений, способствующих освоению духовного наследия народа. Это тот круг знаний и умений, который составляет понятие «профессиональная компетентность».

Не менее значим и намеченный участниками проекта конечный результат, который заключается в разработке и внедрении программы «Духовное возрождение нации через отечественную живопись» в качестве одного из компонентов в вузовские учебные планы на основе анализа ситуации и научной доказательности педагогической деятельности такого формата. Сбор и обработка системно-моделирующего материала; его публикация; создание методических рекомендаций для преподавателей по организации профессиональной подготовки студентов педагогических специальностей посредством привлечения произведений отечественной живописи для решения задач духовного становления подрастающего поколения – такой подход определяет практическую значимость запланированного изыскания.

Произведения талантливых, стремящихся глубоко осмыслить действительность отечественных художников, чье творчество относится ко второй половине прошлого столетия, по своей правдивости, глубине проникновения в суть явлений отвечают требованиям реалистического искусства, чему способствовал сам факт их обращения к облагораживающей тематике истинного творчества. Яркими произведениями реализма, отразившими важные социально-исторические события, являются картины таких известных художников, как Н. Нурмухамедов, К. Шаяхметов, Т. Тоғусбаев, Ш. Кенжебаев, С. Мамбеев, Г. Маданов, И. Исабаев, А. Смағұлов, М. Кенбаев, К. Тельжанов. Образы и картины из жизни Казахстана в их творчестве убедительны, правдивы, проникнуты огромной эмоциональной силой, и репродукции картин названных художников составляют значительную часть аннотируемой книги «Вечные ценности».

Новый расцвет развитие казахстанского искусства живописи получило в связи с приобретением независимости, когда появилась возможность не только взять на вооружение величайшие достижения искусства живописи, но и соотнести их с этнической самобытностью создателей. Более многоплановой и разнообразной стала тематика произведений живописи, больше внимания уделяется сегодня творчеству тех художников, которые занимаются преподавательской деятельностью, находят и взращивают таланты в стенах художественных училищ, на художественно-графических факультетах вузов. И потому вполне объективно на страницах книги можно встретить репродукции картин Б. Заурбековой, Ж. Кайрамбаева, Е. Толепбая, Ж. Какенулы, А. Оспанова, А. Казгулова.

Еще одно направление в работе участников проекта – изучение картин художников других национальностей, отразивших на своих полотнах тему Казахстана. И здесь мы с благодарностью обращаемся к изданному в 2006 году альбому «Казахстан в творчестве художников XIX века». В нем представлены репродукции картин Василия Верещагина, Сергея Иванова, Николая Хлудова, Виктора Васнецова, Василия Перова, Павла Кузнецова и др. Вышедший на трех языках альбом, безусловно, займет достойное место в учебно-методическом комплексе общеобязательной дисциплины «История Казахстана» [3].

Убеждены, что впереди новые открытия художников, создающих свои произведения сегодня, что их творчество – яркое подтверждение своеобразия отечественной живописи, огромной жизнеутверждающей силы и искренности. Достаточно вспомнить произведения Акжаны Абдалиевой, Акмарал Абулхаир, Нелли Бубэ, Динары Дуқенбаевой, Евгения Фридина. Рядом с полотнами, фотографически отражающими первичную реальность, появляются картины, привлекающие своеобразным авторским видением окружающего мира, необычными изображениями, интересным зрелищным и социально-общественным форматом, эмоционально-эстетической значимостью.

Труды современных исследователей, занимающихся проблемами духовного возрождения нации через произведения искусства, имеют большую образовательную значимость, настало время определить возможности его использования с дидактической целью. Именно развитие духовно-нравственных

ценностей является обязательным основанием для создания и формирования национальной идентичности, обеспечением конструктивной перспективы духовного становления современного казахстанского общества. Научные поиски и развитие национальных видов искусства показывают, что корни духовных ценностей необходимо искать в недрах человеческой жизни, в этнической культуре народа, его менталитете, в характеристике духовно-моральных качеств [4].

В целом, фундаментальное основание этого явления составляют взаимосвязанные между собой различные факторы, способствующие становлению и развитию духовности, к которым относятся: *образованность, гуманность, моральность, эстетичность, философское и психологическое основания, искусство и творчество*. Отбор материала к одному из важных компонентов учебно-методического обеспечения образовательной области «Искусство» осуществляется участниками проекта на основе неукоснительного соблюдения педагогических принципов, определяющих подходы к использованию изобразительной наглядности: принцип психологической свободы; принцип этического начала; принцип философского обобщения; принцип практической экстраполяции, принцип интеграции.

На сегодняшний день идет активный процесс по выявлению основных тенденций, принципов и организационных форм использования отечественной живописи в учебно-воспитательном процессе педагогических вузов. Представляется вполне закономерным, что одно из направлений в реализации Проекта связано с нашими планами на сотрудничество с Государственным музеем искусств им. А. Кастеева. Важным и знаковым мероприятием может стать в рамках сотрудничества художественная выставка «Туркестанская область в экспозициях музея», а также проведение конференций и семинаров, посвященных содержательному и методическому обеспечению занятий гуманитарного цикла с применением произведений отечественных художников.

Литература

1. Методические рекомендации по формированию казахстанского патриотизма обучающихся организаций образования через программу «Туған жер». – Нур-Султан: НАО имени И. Алтынсарина, 2019. – // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://nao.kz/>
2. Сманов Л.С. Вечные ценности. – Астана: «Фолиант», 2013.
3. 3. Қазақстан ХІХ ғасыр суретшілерінің шығармаларында : фотоальбом / Ғалиев, Виль Зайнуллаұлы. – Алматы: Өнер, 2005.
4. Ералин К., Халлатов Х. Изобразительное искусство Казахстана и Средней Азии в системе подготовки будущих учителей. – М.: Прометей, 1991.

*Сатубалдин Абай Каримтаевич
Заместитель директора
Национального музея
Республики Казахстан
Казахстан, Нур-Султан*

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА КАЗАХСТАНА

В статье на основе проведенного автором в 2017–2018 годах анкетирования рассматриваются основные проблемы и перспективы развития музейного дела Казахстана на современном этапе. В ходе проведенной работы были собраны данные о деятельности музеев за последние семь лет.

История музеев Казахстана насчитывает около 200 лет. За это время музейное дело нашей страны прошло несколько этапов становления и формирования, традиционно разделяемые на дореволюционный, советский и этап современного независимого Казахстана.

Обращая внимание на развитие музеев современного Казахстана, резюмируем, что сложилась позитивная тенденция в увеличении количества музеев и роста интереса посетителей. За первые 26 лет независимости, с 1991 по 2017 гг., на территории Казахстана было открыто 114 музеев. В результате проведения археологических и этнографических экспедиций, закупа культурных ценностей, а также дарения предметов музейного значения от физических и юридических лиц, увеличилось количество предметов в музейном фонде страны. Так, например, на начало 2018 года музейный фонд Казахстана составляет 3 847 767 ед. хр. Из них, музейных предметов основного фонда составляет – 2 464 368 ед. хр., музейных предметов научно-вспомогательного фонда – 1 383 399 ед. хр. [1].

Невзирая на увеличение объемов музейных фондов, открытие новых музеев, разработку программ по развитию музеев, в современном музейном деле Казахстана есть ряд не решенных системных проблем, к которым можно отнести слабую материально-техническую базу, состояние музейных фондов, проблему подготовки кадров и низкий уровень инициативности музеев.

Кратко характеризуя каждую из них, можно сказать следующее: проблема материально-технической базы в музеях современного Казахстана, в большей степени, связана с расположением музея в здании, изначально не приспособленного для него. То есть во многих зданиях отсутствуют надлежащие условия для хранения музейных предметов. Для принятия решения по данной проблеме необходимо провести широкий государственный мониторинг специальной комиссией. Невозможно в один момент обеспечить все музеи специализированными зданиями, однако можно оборудовать специализированные помещения для хранения фондов, закупить необходимое оборудование, в том числе и специальные программы, предназначенные для учета и каталогизации фондов.

Пополнение музейных фондов, то есть одно из основных направлений музейной деятельности, также является немаловажной актуальной проблемой. Комплектование фондов музея производится, в основном, за счет дарения. 87,1% приобретенных с 2010 по 2016 гг. единиц хранения были получены в дар, 7% приобретены в результате деятельности экспедиций и лишь 5,9% закуплены [1]. 7% единиц хранения, полученных в результате деятельности экспедиций, свидетельствует о невысокой вовлеченности большинства современных музеев Казахстана в научно-исследовательскую деятельность. Законодательство Республики Казахстан предусматривает получение материалов археологических экспедиций, но фактический механизм взаимодействия музеев с научно-исследовательскими институтами до конца не отлажен. Существует также проблема неравномерности

распределения полученных артефактов между музеями страны. Для решения проблемы комплектования фондов необходимо уделить больше внимание активизации научно-исследовательской работы музеев, созданию собственных экспедиций, командированию сотрудников в организации, занимающиеся археологическими работами; увеличить статьи расходов, предназначенных на закуп предметов музейного значения; усовершенствовать нормативно-правовую базу, рассматривающую вопрос передачи культурных ценностей, полученных государством в ходе конфискации.

При решении вышеизложенных проблем остро встает вопрос об отсутствии соответствующего финансирования и нехватке кадров, для осуществления научно-исследовательской деятельности, что связано с вопросом подготовки музейных специалистов. Если подготовка музейных специалистов на уровне бакалавриата осуществляется только тремя ВУЗами – КазНУ им. Аль-Фараби, ЮКГУ им. М. Ауэзова и КазНУИ, то подготовка специалистов музейного дела по программе докторантуры ведется только в одном вузе – КазНУ им. Аль-Фараби [2]. В результате этого в музейной сфере низка доля сотрудников, имеющих ученые степени.

Следующей проблемой выступает низкий уровень инициативности большинства музеев Казахстана, что, скорее всего связано с отсутствием мотивации, как следствие сложившейся системы финансирования музеев. В настоящее время практика государственного финансирования сведена к перераспределению средств и направлена на поддержку существующей сети музейных учреждений без учета специфики регионов и рыночных реалий.

На наш взгляд, существует несколько факторов, которые нужно исправить для изменения ситуации. Первый – повышение уровня престижности социального статуса сотрудника музея. Это возможно сделать в несколько шагов: увеличение количества государственных грантов по специальности «Музейное дело и охрана памятников», что будет способствовать привлечению большего числа абитуриентов. Повышение заработной платы, конкурсный отбор на должность, повышение уровня требования к компетенции сотрудников позволит более качественно выполнять работу.

Второй фактор достаточно противоречивый и экспериментальный. Он заключается в градации финансирования музеев согласно показателям их работы. Чем выше показатели, тем больше или меньше финансирование на следующий год. Само собой, к такой политике необходимо подходить крайне осторожно, тщательно взвешивая и обдумывая специфику каждого региона и условий, в которых функционирует тот или иной музей. Для такого объема работы безусловно необходима специальная комиссия, которая на протяжении продолжительного времени должна будет наблюдать за работой музеев.

Также необходимо налаживать систему сотрудничества музеев внутри страны, путем увеличения объемов циркуляции музейных фондов, посредством проведения выставок центральных музеев в областных и районных центрах, а также в обратном порядке.

Выше мы уже отмечали довольно низкую деятельность музеев в плане получения государственных научных грантов. Между тем, это перспективное направление, в рамках которого будут финансироваться наиболее активные музеи и отдельные работники. Однако необходимо заметить, что система грантов может как повысить, в перспективе, активность музейных работников на местах, так и способствовать развитию дальнейшего дисбаланса музейной системы, так как наиболее активные и крупные музеи, очевидно, имеют больше возможностей для получения грантов, лучшую материальную базу, лучших специалистов и т.д.

Необходима в целом либерализация деятельности музеев, предоставление им большей свободы в коммерческом плане. В настоящее время доля собственного дохода многих музеев Казахстана не составляет и 1% от годового бюджета. Можно

утверждать, что деятельность музеев Казахстана направлена скорее на обеспечение собственного существования, нежели на реализацию потребностей потенциальной аудитории.

Рассматривая структуру посетителей современного казахстанского музея, делаем вывод о том, что основная часть посетителей музея – дети школьного возраста. Исходя из этого одна из проблем современного музея – привлечение взрослого населения. Для этого необходимо, в первую очередь, изменение имиджа музея, создание образа музея, как места, где можно хорошо провести время. Для этого необходим комплекс мер:

1) проведение масштабного социологического опроса с целью выявления настоящего уровня посещения, охвата местного населения, выявления потенциальной целевой аудитории, её интересов;

2) проработка экспозиций и разработка мероприятий с учетом интересов потенциальной целевой аудитории;

3) музейный менеджмент, PR-коммуникации, работа со средствами массовой информации, рассылки пресс-релизов, пресс-справок, содержащих информацию о предстоящих и текущих мероприятиях.

Можно констатировать, что современный казахстанский музей в своем развитии ориентируется на основного заказчика и плательщика – государство, практически не учитывая реальные интересы аудитории. Между тем, ситуацию можно исправить так чтобы были довольны все три стороны – и государство и музей, и посетитель.

Также стоит отметить, что в контексте глобальной цифровизации многих объектов жизнедеятельности, неизбежна и виртуализация музейной деятельности. Несмотря на то, что меры по цифровизации уже применялись в музейной практике, события в мире, такие как пандемия, результатом которой стала вынужденная самоизоляция, временная неспособность свободно перемещаться между городами, странами – способствовали темпу ускоренного развития переноса многих форм деятельности в онлайн формат.

Цифровизация сферы культуры в настоящее время связана с процессами изучения, сохранения и популяризации культурных ценностей. Цифровые технологии способствуют созданию новых возможностей для изучения историко-культурного наследия – оцифровка архивных документов, музейных фондов, создание 3D моделей и пр. Необходимо же это для того, чтобы продемонстрировать предметы, хранящиеся в фондах музея, доступ к которым имеют лишь музейные и научные сотрудники, изучающие их в рамках исследований. Несмотря на то, что экспозиция залов периодически обновляется, невозможно продемонстрировать их все, это обусловлено рядом факторов, в первую очередь недостатком места для экспонирования и состоянием экспоната. Работа в этой сфере проводится преимущественно в центральных музеях страны. Многие региональные музеи пока не могут себе позволить оборудование и обучение специалистов для создания цифровых моделей. Данный вопрос находится в стадии разрешения, на базе национальных и государственных музеев, проводятся курсы и мастер-классы по оцифровке.

Музей в настоящее время является не только местом, где хранятся и демонстрируются культурные ценности. Музей должен выступать комплексным научно-познавательным центром, в котором можно ознакомиться с историей, искусством, принять участие в различных мастер-классах, проверить полученные знания и т.п. Поэтому важно уделять внимание разработке проектов, направленных на расширение и привлечение зрительской аудитории. При разработке проектов обязательно нужно уделять внимание всем возрастным категориям посетителей. К примеру, после осмотра экспозиции музея детей можно привлечь поучаствовать в квесте, принять участие в мастер-классе, в то время как взрослые могут при желании посетить лекцию, прослушать аудио-гид, задать интересующие вопросы

сотрудникам, не переживая о том, чем занять ребенка [3, с. 135-136].

Поэтому, большую роль в привлечении аудитории играют событийные мероприятия, такие как открытия выставок, новых тематических залов, презентации каталогов, научных трудов, иных изданий, праздничные и тематические мероприятия, круглые столы, дни памяти.

Но современный мир бросает новые вызовы, и в связи с объявленной пандемией многие учреждения, в том числе и культурные, вынуждены были ограничить посещение в обычном формате.

На некоторое время музеи перешли в online формат работы. На примере Национального музея отмечаем, что этот переход послужил толчком для создания новых online программ в сети Internet и в социальных сетях: был реализован проект «Жәдігер», в рамках которого подготовлены видеоролики об уникальных музейных предметах; на платформе Zoom реализуется программа – «Біздің музей: сарапшымен сұхбат» («Наш музей: беседа с экспертом»); в рамках проекта «История одной картины», публикуется информация о произведениях искусства. Кроме того, сотрудники музея проводят различные обзорные и тематические лекции. В дальнейшем данные проекты будут развиваться, и, возможно, появятся новые, соответствующие требованиям времени. Одним из таких, может являться подкаст – популярный в настоящее время тип аудио-передачи, записываемый и распространяемый с определенной периодичностью. Подкасты могут сопровождать выставочные проекты, проходить как диалог-обсуждение артефактов, произведений искусства, архивных документов, устройства музея, процесса создания выставок, процесса реставрации и многого другого. Создание такого контента позволило бы публике лучше узнать музейную «кухню», повысить лояльность.

Музею в новых реалиях предстоит аккуратно определять баланс в своей деятельности между сферой offline и online, не противопоставляя их друг другу, а сочетая, как две формы работы с посетителями, таким образом позволяя дополнять друг друга и усиливать значимость музея.

В заключении стоит отметить, что в каждый из этапов своего развития музей как социокультурное явление изменялся, трансформировался, приобретал новые функции, всякий раз находя свою место в рамках социокультурной среды. В настоящее время музей выступает не только «хранилищем» культурных ценностей, музей – это ещё и научно-познавательный центр, шагающий в ногу со временем.

Однако озвученные нами выше проблемы, существующие в музейном деле Казахстана, ограничивают музейную деятельность. При этом нами были высказаны некоторые пути их решения. Также в структуре Национального музея РК создан специальный отдел – координационно-методический центр по развитию музеев, сотрудники которого организуют курсы повышения квалификации для сотрудников областных и региональных музеев и пр. Но некоторые вопросы под силу разрешить лишь на более высоком уровне, поэтому в ближайшее время как государству в лице местных исполнительных органов, так и музеям следует предпринять ряд шагов, постепенно устраняя существующие препятствия.

Список литературы

1. 1. Официальный сайт Бюро национальной статистики Агентства по стратегическому планированию и реформам Республики Казахстан [Электронный ресурс]. – URL: <https://stat.gov.kz/official/industry/21/statistic/7> (дата обращения: 26.07.2021).
2. 2. Официальный сайт Казахского Национального Университета имени Аль-Фараби. [Электронный ресурс]. – URL: <https://welcome.kaznu.kz/ru/21845/page> (дата обращения: 26.07.2021).
3. 3. Шляхтина Л.М. Основы музейного дела. Теория и практика. Учебное пособие. - М: Высшая школа, 2005 — 183 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Джадайбаев А. Ж.



Б. Табиев Поддень. Жена чабана. 1974. ГМИК



Е. Карасулова В моей мастерской. 1976. ГМИК



Л. Леонтьев Асхана в степи. 1977. ГМИК

Муканов М. Ф.



Рисунок № 1. Досбол Касымов. Кюль-Тегин. 2003 г.,
размер: 150 x 170 см., холст, масло



Рисунок № 2. Голова от статуи Кюль-Тегина,
найденная в результате археологических изысканий на месте
погребального комплекса в честь полководца.



Рисунок № 3. Алибек Койлакаев. Куль-Тегин. Графика.



Рисунок № 4. Алибек Койлакаев. Едиге. Графика.

Сырлыбаева Г. Н.



Александр Головин. Портрет П.С. Радецкого. 1922



Неизвестный художник. Портрет пожилой дамы. Середина XIX века



Федор Рокотов. Женский портрет. 1790-е

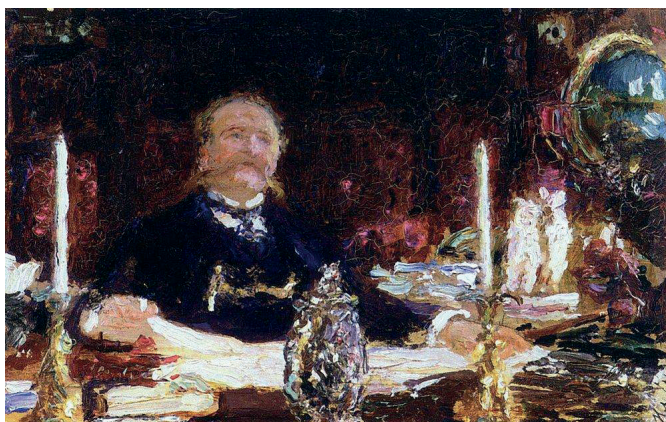
Школьная И. А.



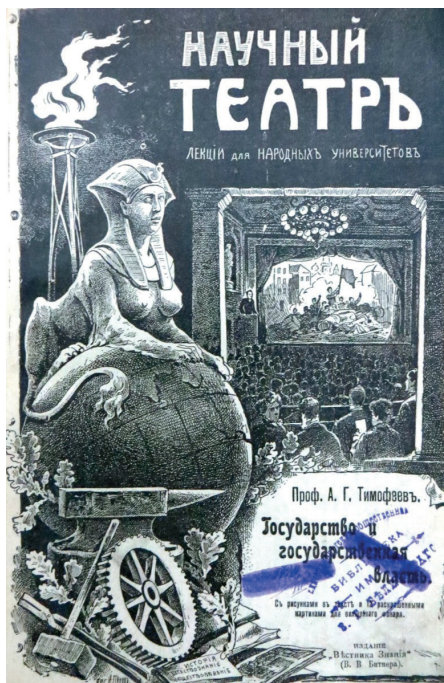
1. Репин И.Е. Портрет В.В. Битнера. 1912. Х., м. 112x144.
ГМИ РК им. А. Кастеева



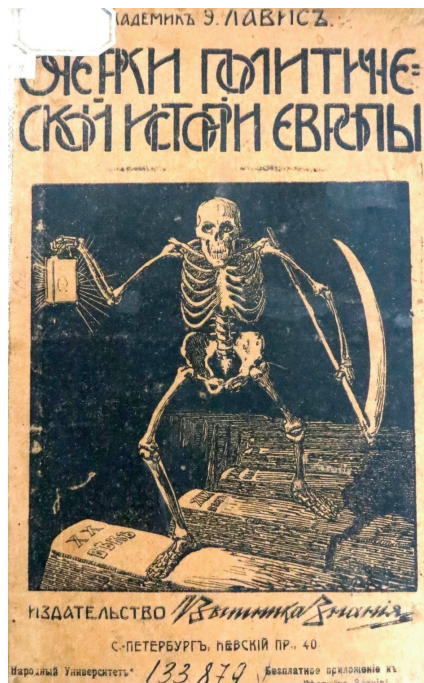
2. В.В. Битнер. 1910-е гг.



3. Репин И.Е. Эскиз к портрету В.В. Битнера.
1912. Х., м. 14x23. Вятский художественный
музей им. А.М. и В.М. Васнецовых



4. Обложка издания «Вестник знания». 1900-е



5. Обложка издания «Вестник знания». 1900-е



6. Читатели журнала «Вестник знания» в гостях у И.Е. Репина в «Пенатах». 1913 г.

Жуваниязова Г. Қ.



Сурет-1. Зейнелхан Мұхамеджанұлы. Қорқыт.
1999 жыл. Мата, жібек жіп, біз кесте



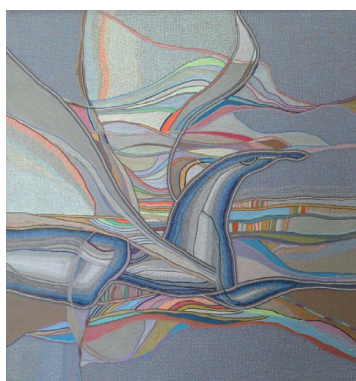
Сурет-2. Зейнелхан Мұхамеджанұлы. Дала
әуені. 2003 жыл. Мата, жібек жіп, біз кесте



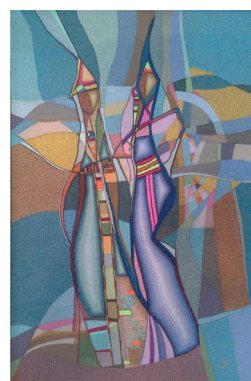
Сурет-3. Гүлназым Өмірзақ. Күн бейнелі
адам. 2013 жыл. Мата, жібек жіп, біз кесте



Сурет-4. Гүлназым Өмірзақ. Сері. 2015 жыл.
Мата, жібек жіп, біз кесте



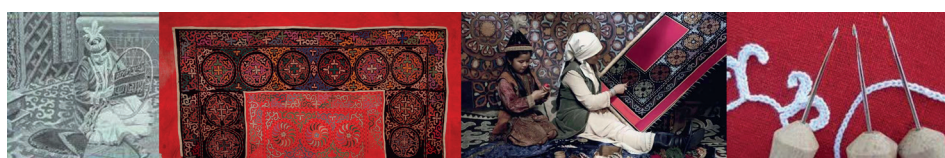
Сурет-5. Ботакөз
Зейнелханқызы. Самғау.
2015 жыл. Мата, жібек
жіп, біз кесте



Сурет-6. Ботакөз
Зейнелханқызы. Дала
арулары. 2016 жыл. Мата,
жібек жіп, біз кесте



Сурет-7. Көркем біз кесте шеберлері Зейнелхан
Мұхамеджан, Гүлназым Өмірзақ, Ботагөз Зейнелхан



Сурет-8. Дәстүрлі біз кесте тігу үлгісі

Поваляшко Г. Н.



Рис. 1 Афиша



Рис. 2 Кроссовер Сёра



Рис. 3 Встреча с Ван Гогом



Рис. 4 Гымганнесан



Рис. 5 Цветение сливы на полотне Асса

Баженова Н. А.



(284 - тк) Ак баскур. 1950-е г. Мангышлакская обл. Н.М. Аманкалиева Алтынкуль 28x842 Пост. в 1975. Эксп. в Мангышлакскую обл. 1



(540 - тк) Ат дорба. 1960-е г. Кзыл-Ординская обл. Н.М. Суттыбаева Орынша 1912 г.р.р.39x44 Пост. в 1971. Эксп. в Кзыл-Ординскую обл. м

Сальникова М.А.



Н. Чебаков «Павлик Морозов» х.,м.
Авторское повторение. 1952

Алимхожина А. И.



П. Антоненко «Шопан
Ш. Шоқпарбаевтың
портреті» (1957)



Р. Есіркеев «Кеңес Одағының
Батыры Нұркен Әбдіровтің
портреті» (1970)



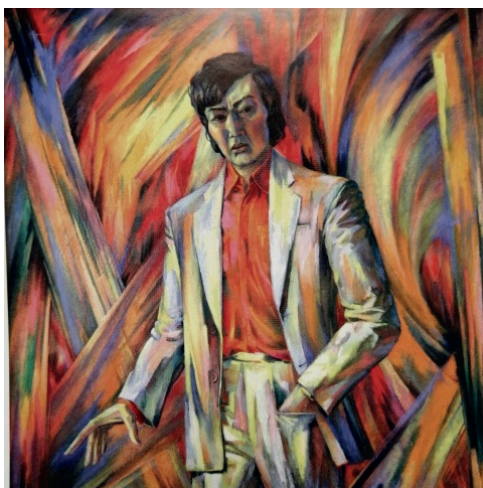
Р. Есіркеев
«Кеншінің портреті»
(1976)



Р. Есіркеев «Шопан» (1973)



П.С. Андреюк «Қарағандыдағы терриконлар»
1950



Б.Е. Мұстафин «Ақын О. Сүлейменов» 1984



А.Қ. Бегалин «Композиция» 1999

Оразалиева Р. Б.



рис 1



рис 2



рис 3



рис 4



рис 5



рис 6



рис 7



рис 8

Горовых О. Е.



Жилите Б. Аникшай.



Жилите Б. Свадьба.



Окас Э.К. Дети. 1964г.



Окас Э.К. Избранница 1964г.



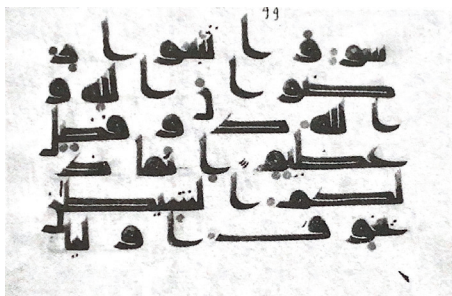
Упитис П.А. Нива.



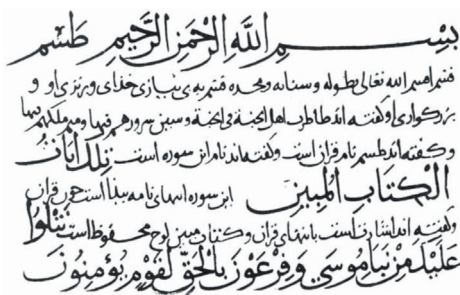
Упитис П.А. После улова.

Оспан М. Б.

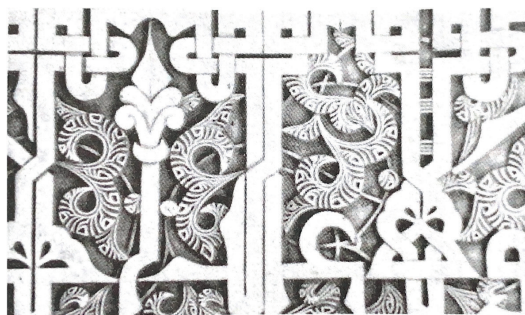
Илл. 1. Образец рукописного шрифта «куфи» из Корана, Кабульская публичная библиотека Афганистана, IX в.



Илл. 2. Тафсир Абу Бакра, Атика Сурабади, Лондон, 1129.



Илл. 3. Образец переплетенного рукописного шрифта, Дворец-замок Альгамбра, Гранада, Испания, IX в.



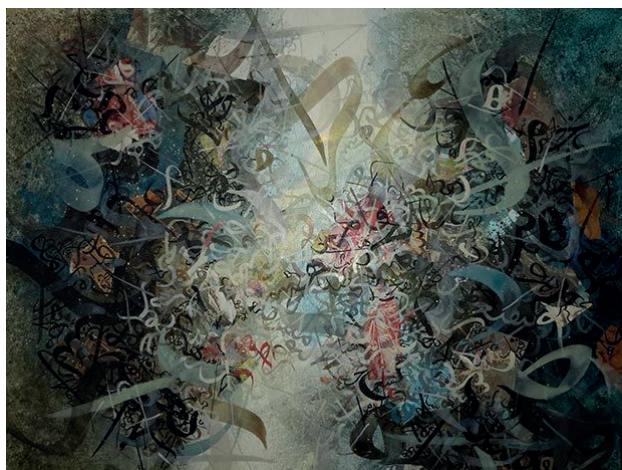
Илл. 4. Хасан Масуди, «Если имеется желание, то найдется и путь», 2012.



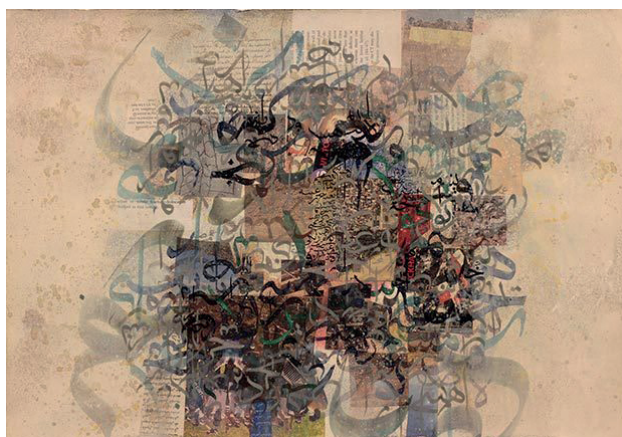
Илл. 5. Хасан Масуди, «О, время! Останови свой полет!», 2008.



Илл. 6. Халед аль-Саай, Внутреннее путешествие, 2014.



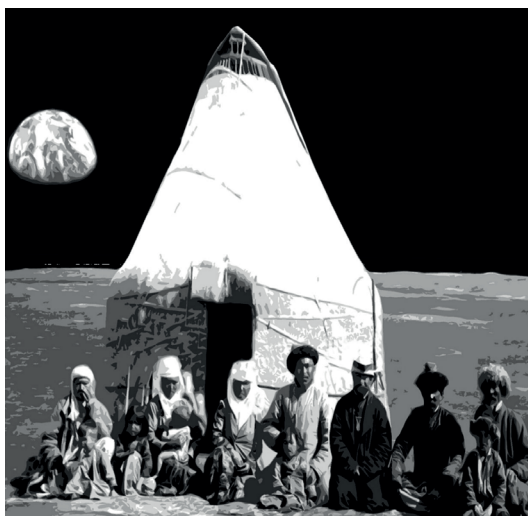
Илл. 7. Халед аль-Саай, Память города, 2014.



Мусаханова Б. Б.



Дэн Флэвин.
«Монумент В. Татлину»
1964
Флуоресцентные лампы,
металл.



Сергей Маслов.
«БАЙКОНУР 2».
2002.
Инсталляция, компьютерный
коллаж, саундпроекция, текст.



«Джигитовка».
2017.
Одноканальное видео,
CGI.



Урс Фишер.
CHAOS #1 Human.
2021.
3D-сканирование.



**Выставка «Virtual Niche: Have You Ever Seen
Memes in the Mirror?»**
UCCA Lab
Пекин
2021

Айдарбек А.



Врубель. Девушка в венке.
1899-1900



Художник за работой.
Фото 1898

Әбiлдаева Л. О.



Жас Жамбылдың
бас бейнесі. 1950.
Гипс



Жас Жамбыл.
1958. Қола



Жамбыл Жабаев.
1966. Өң берілген
гипс.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК
