



Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ
ӨНЕР МУЗЕЙІ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ

КАСТЕЕВ ОКУЛАРЫ

— 2015 —



КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚР МЕМЛЕКЕТТІК ӨНЕР МУЗЕЙІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

ҚАСТЕЕВ ОКУЛАРЫ

Ғылыми-практикалық конференция материалдары

2015

КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы научно-практической конференции

АЛМАТЫ 2016

Мазмұны

Шалабаева Г. К.	«Цветущие сады и знойное лето...». К вопросу об особенностях творческого метода	4
Галимжанова А. С.	Концептуальные аспекты периодизации искусства Казахстана древнейшего периода и эпохи ранних кочевников Ертедегі көшпенділер және көне дәуір заманындағы қазақстандық өнерді кезеңдеудің концептуалды аспектілері	24
Резникова Е. И.	Искусство и наука – грани взаимодействия на примере творчества Сакена Нарынова Өнер мен ғылым – Сәкен Нарыновтың шығармашылығындағы өзара байланыс қырлары	36
Ли К. В.	К вопросу о методиках научной экспертизы	49
Жұмабекова Г. М.	Тұмардың ғұрыптық мән-мағынасы Украшения–обереги – символика и обряды	55
Сырлыбаева Г. Н.	Знакомый незнакомец. О мужском портрете И.Е. Репина в коллекции русского искусства ГМИ РК им. А. Кастеева Таныс бейтаныс. Ә. Қастеев атындағы қр мөм коллекциясындағы И.Е. Репиннің ер адамның портреті туралы	59
Мамытова С. М.	Қазақстанның заманауи графикасы. Даму мәселелері («Қазақ хандығының 550 жылдығына арналған графика өнері» көрмесі негізінде) Современная графика Казахстана. Проблемы развития (на примере выставки графики к 550-летию казахского ханства)	67
Ким Е. М.	Комплектование фондов – научная стратегия музея	72
Шкляева С. А.	«Новые версии старых сюжетов»: к опыту интерпретации традиционных казахских украшений Дәстүрлі қазақ әшекейлерінің интерпретациясының тәжірибесіне: «көне көріністің жаңа нұсқалары»	76
Әбілдаева Л. О.	Материалдық емес мәдени мұраны жандандыру жөніндегі мұражай қызметі Деятельность музея по актуализации нематериального культурного наследия	85
Баженова Н. А.	Техники ткачества как основные способы выявления орнамента в казахских тканых изделиях Қазақтың тоқыма өнеріндегі өрнектер тоқыма техникасындағы ең басты әдістемелердің бірі	92
Пен И. П.	К вопросу об автопортретах как личностной и культурной самоидентификации в гравюрах западноевропейских мастеров начала XIX века (на основе поступлений 2000 года в фонды гми рк)	102
Акилбекова А. Р.	Художественно-эстетическое образование детей в системе музейной деятельности	110
Копелиович М. М.	Автор «зимнего пейзажа» – «мастер» или «псевдомастер»? «Қысқы пейзаждың» авторы «шебер» ме әлде «жалған шебер» ме?	118
Нұразхан Е. И.	Ә. Қастеевтің музей - үйі – рухани қарашаңырақтарымыздың бірі Дом-музей А. Кастеева как культурный и научно-исследовательский центр	130

Жұбаниязова Г. Қ.	Қазақтың дәстүрлі тері ұқсату тәсілдері және қолданылу ерекшеліктері Казахские традиционные виды обработки кожи и особенности их применения	138
Әди Б.	Ә. Қастеев шығармашылығындағы ұлттық салт-дәстүрлер көрінісі Сцены национальных обычаев и традиций в творчестве А. Кастеева	145
Исабаева К. К.	Международные проекты музея Кастеева на современном этапе Қастеев мұражайының қазіргі кезеңдегі халықаралық жобалары	151
Ахметова Ә. Р.	Современная монументальная скульптура Казахстана	157
Танская О. А.	Проектная деятельность в музее искусств: формирование нового образа музея Өнер музейіндегі жобалық қызмет: музейдің жаңа бейнесін қалыптастыру	167
Хожамуратова А. С.	Искусство и новые технологии в современном мире	177
Черкасова М. А.	Социальные сети как инструмент продвижения рг деятельности музея на примере выставки в ГМИ РК «Жемчужины Франции» Әлеуметтік жүйелер – Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-де өткен «Франция інжу-маржандары» көрмесі мысалында музейдің рг қызметін ілгері бастыру құралы	183
Гулиев А. И.	Этнокультурные традиции в современной живописи уйгурских художников Центральной Азии	189
Антонова И. В.	Музей Арденн как институт популяризации наследия кукольного театра	198
Кульмагамбетова Д. Е.	Арт-ярмарки как форма репрезентации современного искусства на примере Art International Istanbul Өнер жәрмеңкелер заманауи өнердің өкілдік нысан ретінде Art International Istanbul мысалында	204
Оразқұлова Қ. С.	Қазақ кескіндемесіндегі постмодернизм	211
Кистаубаева А. К., Жапақова Г. С.	Исследование личного комплекса народного художника КазССР Абылхана Кастеева на основе фондовых материалов ЦГМ РК ҚазКСР халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің жеке кешенін зерттеу ҚР МӨМ қор материалдарының негізінде	220
Ибраева Л.	Қазақтың ұлттық киімдеріндегі көне дәстүр көрінісі (ҚР МӨМ қорынан)	228
Дужнова Т. Н.	Реставрация уникальной коллекции работ художника Н.В. Цивчинского, выполненных в Сталинграде в 1942 году Суретші Н.В.Цивчинскийдің 1942ж. Сталинград түбінде салған бірегей суреттерінің коллекцияларын қалпына келтіру	234
Ибраева Д. Т.	О некоторых особенностях реставрации казахского войлочного ковра – текемет Қазақтың киіз кілем – текеметін қалпына келтірудің кейбір ерекшеліктері туралы	242
Азмуханова М.А.,	Биография и личный комплекс доктора исторических наук, профессора Касымбаева Ж.К., хранящийся в фондах ЦГМ РК ҚР МӨМ қорында сақталған тарих ғылымдарының докторы, профессор Ж.К. Қасымбаевтың өмірбаяны мен жеке заттары	250

**Шалабаева Гүлмира Кенжеболатовна,
Заслуженный деятель РК,
доктор философских наук, профессор,
директор ГМИ РК им. А. Кастеева**

**«ЦВЕТУЩИЕ САДЫ И ЗНОЙНОЕ ЛЕТО...»
К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА**

В статье-эссе рассматривается и сопоставляется творчество двух современных казахстанских художников: Досбола Касымова и Нуржана Меиргожина. Отмечается присущий им интерес к истории и в то же время желание зафиксировать приметы стремительно меняющейся современности, прекрасное знание достижений европейской живописи, а также тяга к отображению повседневной жизни человека. Все это, кстати, составляет черты сюжетной, тематической и образно-эмоциональной живописи многих художников Казахстана, работающих в русле реалистического жанра. Полное непосредственности и свежести, творчество рассматриваемых художников, зачастую пленяет своей эскизностью, отсутствием подготовительного рисунка и напоминает влияние импрессионистов на все последующие поколения художников практически всего мира. Уроки импрессионистов, их достижения оказали огромное влияние на многих реалистов и часто их приемы читаются в современных полотнах.

Общее кредо Досбола и Нуржана – любовь к казахской культуре, приверженность к реалистическому жанру в искусстве. При этом сквозь ткань и плоть привнесённых изобразительных приёмов проступает неповторимый строй колоритной национальной души.

Ключевые слова: Досбол Касымов, Меиржан Нургожин, живопись, реализм, национальная культура, история и современность, изобразительные приемы.

**Шалабаева Гүлмира Кенжеболатқызы,
ҚР Еңбек сіңірген қайраткері,
философия ғылымдарының докторы,
профессор, Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
директоры**

**«ГҮЛДЕГЕН БАҚТАР МЕН АПТАП ЖАЗ...»
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ТӘСІЛДІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ ТУРАЛЫ
МӘСЕЛЕГЕ ОРАЙ**

Мақала-эсседе қазақстандық заманауи екі суретші: Досбол Касымов пен Нұржан Мейіргожиннің шығармашылығы салыстырыла қарастырылады. Тарихқа және сонымен бірге шапшаң құбылып тұрған қазіргі заманның белгілерін қағаз бетіне түсіре қоюға деген ықылас, еуропалық кескіндеменің жетістіктерін терең білуі және адамның күнделікті өмірін кейіптеуге әуестік екеуіне де тән екендігі байқалады. Демек, мұның бәрі Қазақстанның реалистік жанр саласында еңбек ететін көптеген суретшілердің

сюжеттік, тақырыптық және образдық-эмоционалдық кескіндемесінің сипаттарын құрайды. Қарастырылып отырған суретшілердің толықтай табиғилық пен тазалықтан құралған шығармашылығы өзінің эскиздігімен, даярлық суреттің жоқтығымен жаулап алады, сөйтіп бүкіл әлемдегі суретшілердің барлық келер ұрпағына импрессионистердің ықпалын еске салады. Импрессионистердің сабақтары, олардың жетістіктері көптеген реалистерге зор ықпал етті, олардың әдіс-тәсілдерін қазіргі күнгі кескіндеме жұмыстарынан көруге болады.

Қазақ мәдениетіне деген махаббат, өнердегі реалистік жанрға беріктік – Досбол мен Нұржанның ортақ ұстанымы. Сонымен бірге кенеп пен бояу арасынан енгізілген бейнелеу тәсілдері колориттік ұлттық ой-ниеттің қайталанбас қатарын құрайды.

Түйінді сөздер: Досбол Қасымов, Мейіржан Нұрғожин, кескіндеме, реализм, ұлттық мәдениет, тарих және қазіргі заман, бейнелеу тәсілдері.

Досбол Қасымов и Меиржан Нургожин – коллеги, современники, друзья – два человека, две разных судьбы. Объединяют их общие устремления, похожее мироощущение, один взгляд на мир и на искусство, близкая манера письма, схожесть характеров. Недаром, они не просто коллеги по творчеству, но и друзья по жизни.

И Досбол, и Меиржан относятся к когорте художников, которых безоговорочно можно причислить к последователям классической школы реализма в искусстве. Оба входят в одну неформальную творческую группу «Издер», объединяющую учеников и последователей их любимого наставника – Жумақына Кайрамбаева. При всем при этом, надо понимать: в жизни ничего не может быть абсолютно одинакового, тем более, не может быть одинаковых людей, одинакового творчества, если оно оригинально. И все-таки я позволю себе объединить рассказ об их творчестве в единый дискурс. Анализ их творчества будет вестись вперемежку. Он, конечно, не исчерпывается рамками данной статьи. А начну я его с рассказа о Досболе, в виду того, что он раньше вошел в профессию, чуть мудрее и опытнее, мы раньше начали совместно работать над творческими проектами.

Досбол родился в маленьком городке на берегу озера Бурабай. Зимы там холодные, с метелями и сильными морозами. Лето – свежее и прохладное, а осень с проливными дождями и душистым ароматом хвои. У мамы Досбола, по его признанию, были золотые руки и абсолютный вкус, она шила одежду, ткала ковры, вышивала и создавала красивые кураки. Отец был неординарным человеком: открытым, эрудированным, большим тружеником и неисправимым оптимистом. У него была мечта, чтобы в суровом краю севера Казахстана цвели яблони и груши. И он воплотил в жизнь эту мечту, оставив после себя сотни гектаров плодовых садов. Досбол очень этим гордится и в память об отце к его 100-летию, вместе со своим братом, выпустил книгу о жизни и работе отца с его дневниковыми

записями, фотографиями, собственными воспоминаниями и рассказами его друзей. Книга получилась объемная и красивая. У Досбола особое, трепетное отношение к книгам и книгоизданию, видимо, сказываются годы работы в издательстве «Онер». Создать книгу, собрать ее в хороший, грамотный макет, сделать не избитый, современный дизайн и в результате многих усилий не одного человека получить готовый, осязаемый экземпляр творческих мук и исканий – это ни с чем несравнимое удовольствие и радость.

Творчество Д. Касымова удивительно разнопланово и разносторонне: помимо того, что он талантливый живописец, за произведениями которого идет самая настоящая охота, он работает и как книжный иллюстратор, креативный арт-дизайнер, выпустивший немало прекрасных художественных альбомов и книг, создавший для крупных национальных компаний их бренд, стиль и имидж. Среди книг в особом ряду стоит книга Пауло Коэльо «Захир», с которым Досбол Максұтович общался лично во время приезда писателя в Алматы. Работать с «Захи́ром» было нелегко. Пауло – писатель мирового уровня, издаваемый практически во всем мире, на многих языках. Досболу хотелось показать, что казахстанцы, не уступают в своем творческом потенциале никакой другой стране. Он привлек к работе Ералы Оспанұлы. Вместе они работали над иллюстрациями. По признанию Досбола, это был период счастья. Так сложилось, что они быстро нашли общий язык, обложились литературой, ставили невообразимо сложную музыку. В общем, пытались создать нужную атмосферу. И, пребывая на одной волне, делали иллюстрации. Пауло, получив на руки казахский экземпляр книги, а роман выходил и в других странах, произнес: «Это лучшее, что я видел». Действие романа происходит в основном на нашей земле, наверное, поэтому иллюстрации оказались самыми информативными, внутренне оправданными и органичными для ткани романа, а также сложно исполненными технически. Работа длилась, в целом, около двух месяцев. Данная книга была признана одним из лучших изданий в странах СНГ. По свидетельству Джамбулата Жакиевича Сарсенова, заместителя председателя «Казэнерджи», компании, которая принимала знаменитого гостя в Казахстане, Досбол послужил прототипом одного из главных героев.

Во время работы в издательстве «Жалын» из-под пера Досбола выходили иллюстрации художественной детской литературы, серия плакатов «Обычаи и традиции казахского народа». В его творческом архиве – выпуск общественно-значимых, политических книг: «Нурсултан Назарбаев. В сердце Евразии», «XXI век: мировая элита о Н. Назарбаеве»,

«Нурсултан Назарбаев: стратегия независимости». В особом ряду – работа над художественными альбомами – «Грани реализма», «Космос казахского орнамента», «Изобразительное искусство Казахстана на рубеже веков» галереи «Оуи». Благодаря ему достойным изданием стала монография Шалабаевой Г. о выдающемся художнике-графике Казахстана – «Е. Сидоркин. Онтология художественного метода». В этом году Досбол Максutowич руководил работой по составлению и дизайну юбилейного альбома Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева, посвященного 80-летию музея. Также ему принадлежит авторство оформления лед-экрана с выходными данными музея. Ведь до сих пор у музея не было собственной вывески, выходящей на улицу.

Досбол – автор оригинального логотипа и фирменного стиля ассоциации «KAZENERGY», «САНПУК». Им разработан дизайн и имиджевая продукция для АО «Казмунайгаз», «КазРосгаз», «Казмортрансфлот», «Национальный инновационный фонд». Касымов – автор торговой марки «ADIL»; разработчик логотипа и фирменного стиля «Национальный банк Республики Казахстан»; автор логотипа и фирменного стиля «Центрально-азиатский банк содействия и развития», а также «ЭКСИМБАНКА». Автор дизайна юбилейного комплекта золотых и серебряных монет «Абай» (Австрийский монетный двор), создатель логотипа «Самрук-Казына», а также юбилейного логотипа музея им. А. Кастеева. Им выполнена серия портретов «Выдающиеся личности Казахстана». Создавая календари для компании «KAZENERGY», Досбол писал небольшие картины, в которых главным персонажем был символ логотипа компании – казахская юрта. Каждый новый месяц решался в духе и манере того или иного мирового художника. Так появились юрты в духе да Винчи, Пикассо, Дали и многих других. Этот удивительно необычный и креативный проект длится уже второй год, а компания является собственником миниатюрных творений Касымова. В этом году серию этих картин художественная галерея «Оуи» представила в музейном проекте «Art & Fact».

Необычный, остроумный авторский подход к раскрытию темы ярко проявился в работе «Алма-Ата», которая впервые была написана к проекту художественной галереи «Оуи» и одноименному музыкальному фестивалю – «Алма-Ата – моя первая любовь». Картина представляет собой буквальную интерпретацию названия города – «дедушка яблок» и изображает старца, везущего за собой на тележке огромное, гипертрофированное в своих размерах яблоко – апорт. Яблоко налитое, спелое и красивое, как сама Алма-Ата. Картина сразу приобрела популярность, автору пришлось делать несколько авторских повторений, при этом менялись детали,

времена года, но оставалась идея, так тронувшая сердца алмаатинцев: колоритный старик, тянущий за собой на тележке огромный апорт – символ Алматы.



Досбол Касымов. Алма-Ата

Было время, когда Досбол занимался монументальной росписью, создавал мозаики, барельефы. Так, например, им выполнена фресковая роспись санатория «Бурабай». В общем, помимо живописи, художник много и увлеченно работает над самыми разнообразными проектами, в разных жанрах, стилях, техниках. И всегда, оставаясь в душе перфекционистом, стремится добиться лучшего результата. Но при всем разнообразии интересов, умений и увлечений, главной страстью мастера, конечно, остается – живопись.

Досбол Максutowич часто обращается в своем творчестве к древней истории, традиционным истокам, фольклорным мотивам. Первой картиной сразу обратившей на себя внимание ценителей живописи и заставившей говорить об ее авторе, стала картина «Тан» (Утро). Прекрасная девушка на белом коне, сквозь время и пространство, мчится в космосе мироздания. Быстра, легка и грациозна, в белесовато-розовом облаке ветра и пыли, поднимающейся из под копыт скакуна, она парит в воздухе, как мимолетное предрассветное утро. Эту картину в дальнейшем неоднократно копировали неизвестные авторы, причем весьма неуклюже. Досбол на чужие копии своих картин (впоследствии еще копировали его картину «Культегин») смотрит по-философски: спокойно и без агрессии. Единственное, что его беспокоит: чтобы люди не думали, что он сам делает такие слабые копии. Своего рода прорывом в творчестве Досбола стало полотно «Культегин» – мощное и зрелое, как по замыслу,

так и по воплощению. Созданию этого высокохудожественного полотна предшествовали мучительные творческие поиски и раздумья. Оно почти монохромное, никаких всполохов, строгое, лаконичное по цвету: все оттенки серебристо-серого, фон – зыбкий туман. Герой картины – историческая личность, древний полководец, бесстрашный воин словно выплывает из глубины веков и предстает перед зрителем во всем блеске своего воинского облачения. Тусклый свет отражают тяжелые доспехи, сам полководец – мрачен и сосредоточен, твердая линия рта и волевого подбородка, широкие скулы и жесткий взгляд выдают в нем сильного и неукротимого, жестокого и несокрушимого предводителя. Даже конь выписан так, чтобы подчеркнуть мощь и энергию, которые переливаются через край холста. Эту картину автор переписывал несколько раз, один из вариантов сейчас украшает здание Ак Орды. Полотно, достойное музея: так хотелось бы, чтобы его могли видеть не только избранные, но и иностранные гости и жители страны. Ведь это наша древняя история, визуализированная в художественном образе и пока малознакомая широкой публике. Правда, Досбол, по его признанию, писать авторские реплики больше не намерен. Слишком много душевных сил уходит на повтор, а результат неоднозначен (художники знают, что повтор зачастую получается хуже оригинала). Да и не сторонник он тиражировать свои работы. Делает это с большой неохотой и под большим давлением. Молодые художники часто эксплуатируют найденный Досболом образ в своих работах, вплоть до композиции, позы всадника и т.д. Но, если вы увидите подобные работы, знайте, что источником послужила именно эта работа Касымова.



Досбол Касымов. Культегин

Динамичны и полисемантически, полны внутренней энергии и силы герои картин «Уштогус» («Три стихии»), «Ак жол» («Светлый путь»), «Кенесары». Художник черпает в фольклорных мифологемах, в героическом прошлом народа творческую и поэтическую энергетику, видя в них подлинный предмет искусства. Происходит синтез, когда один поэтический вымысел слагается с другим художественным вымыслом, один вид искусства переплетается с другим видом искусства. Большое место в творчестве занимает психология человеческих чувств и взаимоотношений – «Лунная ночь», «Встреча», «Материнство» и др. Полотна пронизаны романтикой и лиризмом.



Досбол Касымов. Встреча

Творчество Досбола Касымова наполнено искренним желанием видеть и воспевать красоту и ценность жизни, улавливать оттенки и нюансы чувств, настроений, любви, отсюда светлая и ясная гармония красок, света и цвета, теплое обаяние его картин. Досбол Касымов обладает особой, тонкой восприимчивостью к очарованию зримого образа. Он передает идеи гармонии человека и природы реалистически, в узнаваемых формах окружающего нас мира. Так в картине «Двое» на высокой звенящей ноте общечеловеческих, гуманистических понятий звучит тема любви. Мы видим: образная метафорика реализма лежит в плоскости предметно-зрительной, материальной, она не может быть идеально неосязаемой, но ей доступна символичность.

Отвлекаясь от анализа творчества Д. Касымова, хотелось бы внести свое слово в полемику между поклонниками реализма и сторонниками «актуального искусства». Что касается реалистического метода и культуры прошлого, то действительно, здесь имеют место переосмысления, заимствования, эксплуатация ранее выбранных форм. Я не вижу в этом ничего крамольного, это закономерный, исторически обусловленный процесс. Как писал Ж. Бодрийар о современной культуре: «Мы обречены переигрывать все сценарии именно потому, что они уже были однажды разыграны – все равно реально или потенциально... Мы живем среди бесчисленных репродукций, идеалов, фантазий, образов и мечтаний, оригиналы которых остались позади нас».

Реалистический метод – это высшая школа профессионализма художника, знание техники и мастерство рисунка.

Считается, что у состоявшегося художника должен быть свой стиль, тогда его картины можно узнать по мазку. Картины Д. Касымова узнаваемы и различимы, оригинальны и самобытны. С точки зрения стиля его работы имеют нечто общее с импрессионизмом, в них есть два особенных признака: свежесть живописной поверхности и любовь к солнечному свету. Именно эти параметры отвечают творческому методу другого художника – Меиржана Нургожина.

Высоко ценя импрессионистов, Досбол и Меиржан восприняли от них, на мой взгляд, то главное, что можно уловить внутренним чутьем, интуицией художника – узаконенную импрессионизмом ценность мгновенного ощущения. Для обоих авторов импрессионизм важен не столько как художественный метод, сколько как основа миропонимания, как синоним живописности.

Сегодня изобразительное искусство Казахстана выполняет созидательную роль в сохранении казахской культуры как уникального цивилизационного космоса, в самоидентификации нации. Именно в этом мне видится роль и значение обращения художников к этнографии, древним мифам и легендам, атрибутике традиционной культуры. Через свое творение автор, с одной стороны просвещает, с другой – актуализирует интерес к истории и культуре народа, передает собственное отношение к мирозданию. Художественные полотна проявляют восторженный взгляд художника на мир, полный тайн. Показательны в этом плане полотна Касымова «Возвращение», «Умай», «Коркыт».

Досбол – мастер одного из труднейших жанров: портрета – «Ромашки», «Портрет Антонио Корби», «Портрет Гульмиры Шалабаевой», «Ботагоз» и др. Замечательны детские портреты «Айсулу», «В саду», «Новый год»

(Портрет сына), «Девочка с куклой», которые привлекают художника милой непосредственностью и эмоциональностью персонажей, искренностью проявлений чувств.

Отдельной главой стоит галерея женских образов, наделенных неодолимой чувственной притягательностью – это такие картины, как «Фатима», «Девушка с золотым поясом», «У воды», «Увидеть Париж...». В этих работах художник открывает то неповторимое и характерное, что таит в себе природа женщины.

Познание мира маленького человека начинается, пожалуй, с постижения самых простых реалий бытия: улыбки и голоса мамы, вкуса молока, первых ярких игрушек-погремушек. Затем по мере роста – это уже первые попытки передвигаться ползком, затем первые шаги и проба всех вещей на зуб. Но, наверное, первейший акт творческого самовыражения – это когда ребенок берет в руки карандаш и бумагу. Вначале, это скорее хаотичное нагромождение красок и линий, кружочков и крестиков, затем вполне осознанное желание нарисовать что-то знакомое, похожее и возможно, даже красивое. Именно такими любопытными и творчески активными мальчишками росли Досбол и Меиржан. Досбол помнит свою самую первую картинку: лошадку с маленьким всадником. А Меиржан, начиная с 3 лет, после какого-нибудь яркого события или просто по приходу домой, начинал с порога требовать: «Қағаз, қарындаш!»! Маленькому творцу нестерпимо, немедленно требовалось излить свои впечатления и эмоции на листе бумаги. Родители обоих мальчишек относились к этому вполне спокойно и даже с юмором, тогда еще никто не задумывался о том, что человек уже избрал свою судьбу и свой путь в жизни. Вот так: раз и навсегда, прямо с детства. Правда, у Меиржана уже потом, во взрослой жизни будут и некоторые сомнения в правильности избранного пути, и некоторые отходы в сторону, но, главная любовь в жизни – живопись, все равно, в конечном счете, одержит победу и отодвинет все остальное на задний план.

Может поэтому одна из излюбленных тем в творчестве Касымова и Нургожина – детство, детские образы. Тема детства раскрывается в их произведениях, с присущей им психологической тонкостью и человеческой теплотой. Обаятельны и проникновенны их образы. Созданное на одном дыхании небольшое полотно Касымова «Девочка и тазы» по силе эмоционального воздействия стоит, наверное, на одном уровне с картиной Серова «Девочка с персиками»: в памяти всплывают очаровательные детские портреты Сезанна, хотя они, конечно, совсем другие по сюжетам. На небольшой по формату картине изображена не просто красивая

девочка и редкая исчезающая порода степных борзых – тазы. Лицо девочки озарено ликующим приятием всей полноты жизни и вместе с тем озорным любопытством ко всему сущему. Поза, поворот головы, умные глаза собаки говорят о том, как внимательно и настороженно она охраняет доверчивое маленькое существо. Так бытовой сюжет с национальным колоритом приобретает и общечеловеческий характер и художественную значимость.

В детстве Меиржан мог рисовать часами, однажды ему привелось ехать долго на поезде с родителями. Взрослые видели в окно довольно однообразный, казахстанский, степной пейзаж, зато ребенок улавливал легкие переливы света и тени, редкие деревца и кустики, колышущийся ковыль и скромные степные цветочки, иногда пасущийся привольно скот. По приезду мальчик начинал рисовать эти пейзажи, солнце, степь, траву и речки. Его первая учительница по рисованию собирала его рисунки, понимая, что это не просто милые детские рисунки, что за жаждой рисования стоит нечто более серьезное – юное дарование. Она видела это глазом профессионала, тонкого психолога и педагога. Собрав его рисунки, отправила на детский конкурс в Алма-Ату, где на них обратили внимание и они даже попали в телепередачу. Наверное, это было первое признание, как для самого маленького творца, так и для его родителей.

Несмотря на то, что Меиржан не учился в художественной школе, в 15 лет он решил поступать в художественное училище. Не спал ночами, штудировал учебники, но добился поставленной цели – поступил, затем были годы плодотворной, интересной для жаждущего знаний юноши учебы, которая продолжилась в Академии искусств им. Т. Жургенова. В сложные 1990-е годы Меиржан ушел в другую область, получил второе образование – диплом юриста и, казалось, навсегда отошел от творчества. Однако, любовь к искусству и желание творить победило. Руководитель по Академии Жургенова педагог и живописец Ж. Кайрамбаев пригласил Меиржана участвовать в коллективной выставке, посвященной его 50-летию. Собралась сильная команда учеников, среди которых Досбол Касымов, Талгат Глеужанов, Омирбек Жубаниязов и др. Это был период долгих творческих разговоров, споров и бесед, подготовительной работы. Затем громкая выставка в Государственном музее искусств им. А. Кастеева. Картина, которую написал Меиржан, была куплена с выставки. С тех пор он уже из профессии не уходил...

Но вернемся к началу пути. Дипломная работа «Беседа», также как и в детстве, удостоилась внимания журналистов-телевизионщиков и ее показали в программе телеканала «Казахстан-1». На картине три персонажа

и два главных героя. Персонажи – это двое мальчиков, сидящих на коне и старец, повстречавшийся им на пути. Между ними идет плавная беседа. А герои – это детство, олицетворение начала жизненного пути и старость, олицетворение опыта и мудрости прожитой жизни. О чем может быть эта беседа? Возможно, об обычных жизненных делах, вопросы и ответы, но, главное не в этом, не в теме разговора, а в том, что через простые, обычные фразы как раз и передается опыт, дети начинают постигать ценность и смысл жизни. Работа философская, это не просто пейзаж, рисующий красоту природы, хотя и в самой природе всегда заложен художником определенный посыл, идея, смысл жизни. Картина заставляет задуматься о скоротечности жизни, о переходе человека по этапам жизненного пути: от детства, отрочества к зрелости и старости. Здесь важен вдумчивый диалог персонажей друг с другом и художника со зрителем.

Изыщество живописной манеры Меиржана и особый композиционный строй его полотен позволили ему довольно быстро завоевать признание. Меиржан, как и Досбол, приверженец реалистического метода в живописи, все его думы и картины – это впечатления и память детства, это юношеские порывы чувств, это зрелые размышления о смысле бытия. Как просто говорит художник: «Я рисую то, что видел в жизни». Никаких заумных речей, позирования в роли философствующего эстета и непонятого гения, никакого эпатажа и эксцентричных выходов, никаких эвфемизмов и трансцендентных абстракций...

По работам Меиржана чувствуется, что рисуемые им картины мира и природы идут изнутри, из души, из памяти, что все то, что он рисует ему знакомо не по открыточным видам для туристов, они родом из детства. Все летние каникулы мальчиком он проводил у своих родственников-чабанов в ауле и на пастбищах. Отсюда и глубинный народный колорит, национальная ментальность, которой пропитана каждая его сюжетная картина, даже лишенная бытовых деталей.

Как известно, особая любовь казаха – это, конечно, кони. Они присутствуют во многих картинах Меиржана и Досбола. Это прекрасное, совершенное и грациозное животное воспето не одним поколением мировых художников. Ну, а казах-кочевник с малолетства был слит с конем. Бытовал даже обычай: в годик малыша, еще толком даже не научившегося ходить, сажали на коня и водили по аулу из юрты в юрту, дабы оповестить всех, что на свет явился джигит. Хозяева одаривали малыша подарками и напутствиями здоровья, долгой жизни и богатырской силы, может даже воинской славы.

Досбол и Меиржан не ограничивают себя определенной тематикой, им интересны как исторические, батальные сцены, так и бытовые зарисовки;

как степные и горные, так и городские пейзажи; как романтически-лирические сюжеты, так и натюрморты. Но особняком в их творчестве стоит тема детства. Изображение целой галереи детских образов составляет, пожалуй, одну из привлекательных сторон искусства Меиржана. Вообще, тема детства априори трогает душевные струны. Художники умеют уловить и передать искру детской искренности и непосредственности, любопытства в познании мира и беззаботности.

Первая картина, которую я увидела у Меиржана на эту тему, произвела особое впечатление. Совершенно простой сюжет: два мальчика посреди степи пристально и пытливо всматриваются в небо, смешно щурясь от яркого солнечного света. Картина называется «Самолет, самолет...». Для них, аульных мальчишек, не особо избалованных яркими и разнообразными событиями жизни – это настоящее чудо: высоколетающий прекрасный серебристый самолет, маленькой точкой пролетающий в бескрайнем небе. Весь пейзаж, вся картина залита солнечным светом, вместе с тем есть разнообразные оттенки цветов близкого спектра. Свет, солнце, мгновенное впечатление, настроение, ожидание чуда – все передано на картине. Фон нейтрален почти как в произведениях караваджистов. Эта картина, на мой взгляд, подлинный шедевр, емко концентрирует поэтические и стилистические особенности творчества еще молодого мастера.



Меиржан Нургожин. Самолет, самолет...

Другая, похожая по настроению и персонажам картина: «Солнечный дождь» или как мы еще его называем – «слепой» дождь. Главные герои, опять же мальчишки, ликуют и наслаждаются чудом теплого дождя в солнечный день. С потрясающей силой передано ощущение знойного послеполуденного солнца, исходящих от раскаленной земли отсветов. Обилие солнца на этих картинах превращает желтый цвет в золотой, но никакой напыщенности, фальши, кокетства и заигрывания со зрителем нет. Творческой манере Нургожина характерно использование сильного потока солнечного света, который пластически выделяет выразительные фигуры персонажей.



Меиржан Нургожин. Солнечный дождь

Сценки детства: мальчик и девочка собирали упавшие яблоки в саду, вот она на минутку присела на скамейке, а братишка в это время с удовольствием ест спелое яблоко. Почти те же персонажи, но уже в степи, недалеко от юрты, т.к. на земле лежит снятое с коня седло, и мальчик сидит на нем, явно воображая себя лихим всадником. Рядом – огромный, верный пес-алабай – спокойный, умный и невозмутимый. Девочка, скорее всего сестра, терпеливо ждет пока наиграется братишка. Ярκο-красная рубашка мальчика и то, что он изображен в центре композиции, в то время, как девочка и собака оказались сбоку от него, делает его главным героем картины. Мы видим мечту мальчика, воплощенную в этом красиво и богато инкрустированном седле, которое ему еще великовато,

но пройдут годы и он станет достойным всадником и мужчиной. На другой картине – два малыша примерно 5 и 7 лет. Эти герои воображают себя уже не всадниками, но воинами и одеты под стать, и в руках почти настоящее оружие, да и в лицах ощущение осознания важности момента. Вот еще одна чудесная сценка: уже подросшие герои, те же мальчик и девочка из картины «Вкус лета», но теперь им по 12-13 лет. Мальчишка счастливо и весело смеется, раскачиваясь на импровизированной качеле, состоящей из подвешенной крепкой веревки. Чтобы качаться на таких качелях необходима сноровка. Он парит в воздухе, фон – зыбкое марево, передающее чувство солнца и звенящего чистого воздуха. Здесь главная героиня – девочка, что опять же подчеркнуто ярким красным платьем, пятно, невольно приковывающее внимание. Тень, падающая от героини подсказывает, что солнце стоит в зените, и она остановилась и замерла буквально на минуту – снова *impression...*



Меиржан Нургожин. На охоту

Картин, эскизов на тему детства у Меиржана немало, и все они насквозь пропитаны трепетной любовью к детям и миру детства, с его милыми атрибутами: собаками и козликами, яблоками и игрушками. Символична картина «На охоту»: мальчик постарше и маленькая девочка сидят на заборе, на котором для сушки вывешена корпешка. Они воображают себя сидящими на скакуне, у мальчика в руках огромный, взрослый лук, ведь он воин и охотник, защищающий свою сестренку. Дети изображены на фоне уходящего за горизонт огромного круга еще не остывшего, раскаленного солнца. Яркая, узорчатая корпешка, перья филина – уки на чудесной

шапочке малышки, любопытно озирающейся по сторонам, повествует нам о безоблачном и счастливом детстве. Вспоминаются традиции радостной и праздничной живописи итальянского барокко, привлекающей взгляд сиянием ярких цветовых пятен. Глядя на подобные работы невозможно остаться равнодушным.

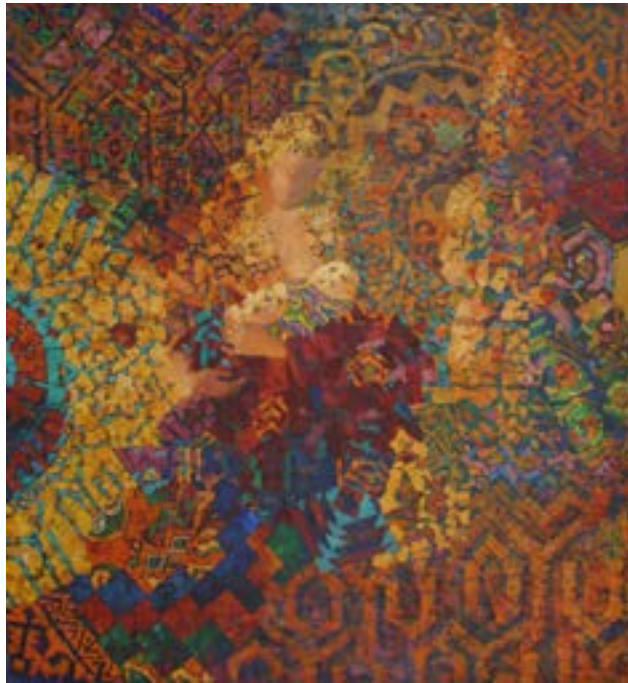
Меиржану хорошо удаются нежные, романтические образы прелестных юных дев. Правда, таких работ в творческом багаже пока не так много. Одна из них – «Яблоки». На берегу озера, в яблоневом саду сидит, заплетая косы, девушка в белом платье, возможно, она только вышла из воды и собирает свои длинные, роскошные волосы. От образа веет чистотой и невинностью, красотой и грациозностью, но по подолу разбросаны спелые красные яблоки и мы понимаем мысль автора, что красота преходяща, а впереди жизнь, полная соблазнов и перипетий. Меиржан и Досбол часто изображают сцены, полные трогательной поэзии и нежного лирического настроения.



Меиржан Нургожин. Яблоки

Особняком для меня стоит работа Меиржана, которую мне хотелось бы выделить. Это картина, которая была написана специально к проекту «Космос казахского орнамента» и вошла в одноименный художественный альбом. Техника, в которой выполнена эта работа, не характерна творческому методу художника. Она целиком сплетена из орнаментов

и сложных узоров по принципу пуантилизма, когда в хаосе точек начинают проглядывать определенные образы и фигуры. Картина решена в ярком, красно-кирпичном, терракотовом колорите, так характерном для декоративно-прикладного народного искусства. Картина – подобие пестрого ковра и рябщей в глазах мозаики, но при более пристальном взгляде можно рассмотреть сквозь изгибы узоров, фигуру мужчины в скифском головном уборе и фигуру молодой женщины, держащей на руках младенца. При рассмотрении плетения узоров можно также отыскать еще одну загадку: в них прочитывается логотип галереи «Оуи», который оказался вплетенным в ткань узора.



Меиржан Нургожин. Без названия

Отдельным разделом можно выделить городской пейзаж, как станковые картины, так и замечательные работы этюдного плана. Лично мне очень нравятся именно эти небольшие этюды. В них столько неподдельного чувства, жизни, мимолетно схваченного настроения, легкости мазка, воздуха, света и свежести! Многие из этих работ написаны в стиле импрессионизма, который, на мой взгляд, очень хорошо и органично ему удается. Это такие работы, как стамбульская серия городских пейзажей, работы «Астана», «Арыстан Баб кесенесі» и др. Городские пейзажи емко концентрируют поэтические и стилистические особенности творчества

мастера. Художник не стремится в точности передать, зафиксировать документально вид города. Автор его порой подправляет, пуская в ход фантазию, свою к нему любовь и свободно трактуемые наблюдения. Главное – не столько узнаваемость внешнего вида, хотя и это есть, сколько изображение города как места жизни и общения людей. Так, сочетание света и цвета в картине «Астана», так же незабываемо, как найденные ясные пропорции между силуэтами зданий и небом над ними. Изображенные на картинах Меиржана архитектурные строения, конечно, вполне узнаваемы, но при этом все на картине, даже само освещение, пробуждает восхищение и ностальгию по прошлому. Такие работы, как «Театралка», «Аккушка», «Тан-Шолпан» и др. напрямую отсылают нас в 1970-е годы.

В то же время, отдавая дань реалистическому методу, художник создает картины, тщательно прописанные, реалистически точно воспроизводящие фактуру и детали художественных образов. Это такие работы, как «Восточный принц», «Восточные двери». В этих полотнах тщательно выписаны орнамент и складки шелкового ковра, на котором восседает султан, реалистически передан матовый блеск богато орнаментированного бронзового кальяна и тяжелого серебряного подноса. Нервные руки с выступающими венами и задумчивое выражение лица героя выдают тревогу и озабоченность за судьбы государства, отрешенность от бытовой приземленности. Обилие эффектов, достойных изображения средневековых европейских художников в стиле барокко, придают картине торжественность, праздничность и помпезность. Фрагмент двери выписан с фотографической точностью. Подобный стиль так и называется – гиперреализм. И он также подвластен руке мастера. Каждая трещинка, ямка и дырка, тяжесть бронзовой ручки ощутимы настолько явственно, что кажется: протяни руку и ты дотронешься до двери. Воспитанный в духе полнокровного реализма, художник со временем пришел к свободной и непринужденной манере письма, позволявшей передавать мягко и метко схваченную позу и выражение лица.

Помимо этих тем, Меиржан пишет тихие, изящные сцены из жизни, в которых проявляет большую тонкость и мастерство неторопливого описания, умение блестяще использовать полутона. Психологизм, технические приемы не имеют самодовлеющего значения, автор сознательно не претендует на психологическую глубину, довольствуясь созданием волнующих образов в таких полотнах, как «Барымта», «У костра», «Знакомство», «Балықшылар». Но это пока, на данном этапе творчества, а что будет в дальнейшем, покажет время...

Сделав небольшой экскурс и анализ творческого метода Меиржана Нургожина, мы видим яркого и неоднозначного художника с широкой сферой приложения его творчества. Интересные ракурсы, пространственные сдвиги, мерцания и пульсации света и тени с их прихотливыми эффектами придают картинам соответствующее, нужное художнику, настроение. Меиржан, как и Досбол, – художник большого обаяния, создатель прелестных образов. Его картины – это миг остановившегося времени, солнечный блик, застывший на стене. Разнообразие тем, манер письма, твердая мастерская рука, внимательный и острый взгляд на мир, умение увидеть и вычленил из обыденного сущее – это ли не признак настоящего таланта? Мягкий и обаятельный, лирически настроенный человек, с сердцем, открытым к пониманию поэтичного и прекрасного. Его дарование несет все условия и возможности для того, чтобы уверенно стать прекрасным и крепким живописцем. И, хотя, по его мнению, он еще не написал своей главной и значимой, серьезной картины, я думаю, уже одной только своей картиной «Самолет, самолет...» он останется в истории казахской живописи. У Досбола в этом плане я бы особо выделила его этапную и масштабную по тематике и воплощению работу – «Культегин», хотя и другие картины стали в свое время открытием и полюбили зрителю. Это такие полотна, как «Кездесу», «Тан», «Косички» и любимая мною «Девочка и тазы».



Досбол Касымов. Девочка и тазы

Погружение в мир исторического прошлого и желание зафиксировать приметы стремительно меняющейся современности, знание и оглядка на достижения европейской классической культуры, тяга к отображению повседневной жизни человека – все это составляет черты сюжетной, тематической и образно-эмоциональной живописи многих художников Казахстана, работающих в русле реалистического направления. Полное непосредственности и свежести, творчество обоих художников, зачастую пленяет своей эскизностью, отсутствием подготовительного рисунка и напоминает влияние импрессионистов на все последующие поколения художников практически всего мира. Уроки импрессионистов, их достижения оказали огромное влияние на многих реалистов, и часто их приемы читаются в современных полотнах.

Удивительно, но их объединяет даже то, что при всей востребованности их творчества среди поклонников, ни один из них еще не провел ни одной персональной выставки. Правда, Досбол экспонировал свои картины в совместной выставке с Нэлли Бубэ «Диалог» в художественной галерее «Оуи», которая была специально приурочена к присвоению им, по ходатайству галереи, звания Заслуженный деятель искусств от Министерства культуры. Вот как прокомментировал эту выставку сам Досбол: «В таком количестве мои картины собраны впервые. Может быть, это в силу моего характера или отношения к своему труду. Я считаю, что показать свои работы зрителям – это большая ответственность, поэтому всегда строго подхожу к выбору». И Досболу, и Меиржану сложно собрать достаточное количество работ для персональной выставки, так как они работают долго и кропотливо, а картины быстро расходятся по частным коллекциям. В процессе работы над картиной, Досбол часто переписывает отдельные фрагменты, не удовлетворяясь первоначально найденным решением. «Мир не нужно переворачивать, – считает Досбол, – он настолько прекрасен, что достаточно просто его отобразить, и то, если удастся». Его жизненное кредо: «Все сущее не имеет смысла, кроме родного дома, родных людей и искусства».

При этом художники с удовольствием участвовали в коллективных выставках и художественных проектах галереи «Оуи»: «Космос казахского орнамента» (2005), «Искусство натюрморта» (2009), «Галерея женских образов», «Алматы – моя первая любовь»... И со всех этих выставок их картины сразу уходили в частные коллекции.

Двух талантливых художников, друзей по жизни и ремеслу объединяет общее кредо – любовь к казахской культуре, приверженность к реалистическому направлению в искусстве. Им присущи высокий

профессионализм, чувство красоты и гармонии, светлое и ясное мироощущение. Для Досбола и Меиржана особенно важно познание мира с позиций общечеловеческих принципов добра, любви и понимания. При этом каждый из них ярко самобытен и оригинален. В тонком соблюдении образных критериев сказывается врожденный художественный вкус, понимание законов Прекрасного. При этом сквозь ткань и плоть привнесенных изобразительных приемов проступает неповторимый строй колоритной национальной души.

**Ғалимжанова Асия Саидовна,
доктор искусствоведения,
профессор КазГАСА**

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА И ЭПОХИ РАННИХ КОЧЕВНИКОВ

В статье предложены концептуальные аспекты периодизации искусства Казахстана древнейшего периода и эпохи ранних кочевников, базирующиеся на методах, выработанных феноменологией, французской школой «Анналов» (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель и др.), номадического дискурса Ж. Делеза и Ф. Гваттари и концепции «художественной воли» А. Ригля. Кроме того, вслед за М. Мамардашвили утверждается, что синкретизм, свойственный центральноазиатской кочевой культуре, тотален и целостен. Высказывается мнение, что эпоха так называемого средневековья в центральноазиатском регионе завершилась именно тогда, когда были созданы новые способы существования людей под знаком европейской «рациональности», вызванной к жизни промышленной революцией. Предложена следующая периодизация истории искусства Казахстана: 1). Архаический период (Искусство ранних центральноазиатских кочевников: петроглифы, керамическая орнаментика); 2). Средневековый период (Искусство кочевников Великой степи XIII-XVIII вв.: архитектура, декоративно-прикладное искусство); 3). Период новой и новейшей истории искусства (декоративно-прикладное и изобразительное искусство XIX-XX вв.).

Ключевые слова: Периодизация искусства, школа «Анналов», номадический дискурс Ж. Делеза и Ф. Гваттари, ризома, синкретизм, мифология, концепция «художественной воли» А. Ригля.

**Ғалымжанова Әсия Саидқызы,
өнертану ғылымының докторы,
ҚазБСҚА-ның профессоры**

ЕРТЕДЕГІ КӨШПЕНДІЛЕР ЖӘНЕ КӨНЕ ДӘУІР ЗАМАНЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ӨНЕРДІ КЕЗЕНДЕУДІҢ КОНЦЕПТУАЛДЫ АСПЕКТІЛЕРІ

Бұл мақалада «Аннал» Франция мектебімен (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель және т.б.), Ж. Делеза және Ф. Гваттарилердің номадтық дискурсына, А. Ригльдің «көркем еркендігіне» феноменология тұжырымдағын, әдістеріне негізделген ертедегі көшпенділер және көне дәуір заманындағы Қазақстандық өнерді кезендеудің концептуалды аспектілері ұсынылған. Бұдан басқа М. Мамардашвилінің ізіне ілесе, ортаазиялық көшпенділерге тән синкретизм ауқымды және тұтас-деп нақтыланады. Ортаазиялық аймақта ортағасыр кезені, өмірге өндірістік революцияның енгізілу барысында адамдардың өмір сүруінің жаңа түрлері туындалған шақтары, аяқтаған деген пікір айтылады.

Қазақстан өнер тарихын былай кезендеу ұсынылады: 1). Архаикалық кезен (ертедегі

ортаазиялық көшпенділердің өнері: петроглифтер, қыш оюлары); Ортағасыр кезені (Искусство кочевников Великой степи XIII-XVIII ғғ. Ұлы дала көшпенділерінің өнері: сәулет, сәндік-қолданбалы өнері); 3). Жаңа және замануи өнер тарихы кезені (сәндік-қолданбалы өнері және XIX-XX ғғ. Көркемсурет өнері).

Негізгі сөздер: Өнерді кезендеу, «Аннал» мектебі, Ж. Делеза және Ф. Гваттарилердің номадтық дискурсы, ризома, синкретизм, аңыздау, концепция А. Ригльдің «көркем еркендігі».

Исследование основ периодизации искусства в целом, а тем более на уровне того или иного региона – нелегкая задача, но необходимая, поскольку изучение и описание эволюционной линии движения искусства как коллективного феномена позволяет понять реальные функции теоретических моделей и классификаций общего искусствознания, контролировать последствия, казалось бы, формальных определений.

Для многих искусствоведов, антропологов, и мыслителей современной эпохи очевидно, что исторический опыт искусства имеет дело с мирозерцанием той эпохи и того этноса, которые это мирозерцание выражают. Подавляющее большинство исследователей сходятся во мнении относительно того, что механическое соединение, скажем, европейского и восточного мирозерцания в принципе невозможно, если при этом иметь в виду то обстоятельство, что восточный мир сегодня являет перед Западом свою поистине колоссальную многоликость и историческую глубину.

В этом смысле одним из самых приоритетных направлений научных исследований является изучение развития искусства Казахстана сквозь призму его историко-культурной эволюции. Поэтому мы предпринимаем попытку обозначить основные этапы этой эволюции, основываясь на феноменологическом описании различных артефактов и произведений искусства с целью выявления взаимосвязи прошлого и настоящего народа Казахстана, а также с целью обнаружения перспектив его дальнейшего развития.

В целях установить некую периодизацию такого культурного феномена как искусство, добираясь до его истоков, исследователь находит бесконечную цепь превращений, переходов их одного состояния в другое. Оказывается, что всякое начало относительно, оно само является следствием долгого предшествующего развития, звеном бесконечной эволюции. Не только происхождение жизни на земле и человеческого рода не мыслится как единовременный акт «творения» или появления, но и происхождение собственно человеческих институтов, таких, как семья, собственность, государство, – также итог длительного процесса, звено в цепи превращений.

То же можно сказать и об искусстве. Когда, где и почему оно «началось» – точный и простой ответ невозможен. Оно не началось в строго определенный исторический момент – оно постепенно выросло из неискусства, формировалось и видоизменялось вместе с создающим его человеком. Искусство, в том числе и первобытное, может быть правильно понято лишь в социальном контексте, только в связи с другими сторонами жизни общества, его структурой, его мировоззрением, взятым как единая и цельная система. В этом и проявляется изначальный синкретизм не только искусства, самого древнего вида человеческой деятельности, но и человеческой культуры вообще.

В синкретизме, свойственном центральноазиатской кочевой культуре, имплицитно закреплена принципиальная идея, которая расцветет в западноевропейской гуманитарной мысли в XX веке. Согласно этой идее возможна множественность культур, когда существует не одна универсальная, единственная, истинная и соответствующая человеку культура, а в самом факте культурного бытия заложена множественность культур.

Как утверждает М. Мамардашвили: «В идее синкретизма есть указание на то, что сами исторические линии, проявления нашей жизни, наши акции в том виде, в котором они совершаются, синкретичны, целостны, или, как выразился один из антропологов XX века Марсель Мосс, исторические факты тотальны по своей природе; или, иными словами, нечто совершается, содержа в себе все то, что мы потом различим: там и чувство, и разум, и наука, и экономика, и идеология, и бытие – все» [1, с. 134].

На наш взгляд, самый «тотальный социальный факт», тотальный смыслообразующий феномен – мифология, художественным воплощением и отражением которой и является искусство того или иного народа. Таким образом, исходя из этой установки в отношении мифологического мышления как тотального культурно-исторического феномена и как главного источника художественного творения, мы считаем, что мифологические сюжеты и персонажи не есть просто продукт заблуждений и невежества, а являются смысловыми образованиями, посредством которых складывались структуры древнего архаического сознания, представляющие собой своеобразные коммуникативные нити человечества. Именно благодаря им и возник феномен искусства – «времен связующая нить», делающая возможным диалог между различными историческими эпохами, обеспечивая режим так называемой синхронии, одновременности присутствия смысла в имеющих место исторических событиях, которые сменяясь, тем не менее обнаруживают

соотнесенность со своим началом, который их вызвал к жизни. Другими словами, смыслообразующие мифологические сюжеты и образы являются источником творческой силы воображения всякого коллективного и индивидуального разума. Миф является и феноменологическим описанием мира и исторической судьбы всякого индивидуального события, всякой творческой индивидуации как таковой.

На наш взгляд, уже на уровне мифологического сознания вступает в силу уже упомянутый нами принцип индивидуации, как необходимый элемент феноменологического описания, функция которого состоит в том, чтобы обеспечить возможность концептуально говорить об особенностях той или иной культуры. В нашем случае речь идет о тюркской номадической культуре как особом этническом сообществе, творческая активность которого разворачивалась на протяжении веков и постоянно возобновлялась, особенно в области петроглифики и декоративно-прикладного искусства, возникших из архаического прошлого.

За 3000 лет центральноазиатская кочевая культура прошла яркую и содержательную творческую эволюцию, которой природные и социальные условия придали особый колорит. На территории Казахстана от этих 3000 лет остались достаточно выразительные и разнообразные следы высокоразвитых культур. С эпохой раннего железа связаны сокровища сакских курганов Джетысу (Семиречье). В сакском кургане Иссык обнаружена серебряная чаша со знаками неизвестного алфавита, возможно сакской письменности. Был найден целый комплекс произведений звериного стиля, выполненных из золота, что позволяет говорить о еще одном ареале автономного искусства азиатских скифов. Семантика иссыкского комплекса демонстрирует модель мироздания, соотносимую с мифологической системой индоарийского мира. Варианты скифо-сарматской культуры блестяще представлены в Сары-Арка, Восточном Казахстане. Северный Прикаспий – ареал дахо-массагетов (савроматов). Многие ученые-археологи считают, что главные ценности массагетской культуры следует искать на громадном плато Мангышлака и Устюрта.

Очередной взлет номадической культуры датируется VI веком н.э. Собственно говоря, он и был осуществлен древними тюрками. Казахская земля сохранила воспоминания об этом замечательном, по выражению Л.Н. Гумилева, народе. Они воплощены в статуях из камня – бабá, рунах и петроглифах. Среди последних есть фрагмент композиции с изображением богини Умай, которая занимает высокое место в пантеоне тюркских народов. Ее образ был представлен на знаменитом «валуне» из урочища Кудыргэ в Горном Алтае.

В VIII веке, вслед за уходом древних тюрков с исторической арены, в Великой степи наступил длительный период культурного застоя. Однако благодаря инерционным силам социального развития древних сообществ творческая эстафета была подхвачена в средневековый период кочевыми племенами огузов и кипчаков, в результате чего появились на территории средневекового Мангышлака памятники огузо-кипчакского стиля. Здесь были сосредоточены различные сооружения из камня, образующих некрополи (бейты), которые состоят из свыше тысячи ансамблей. Средневековые петроглифы и орнаменты мангышлакских сооружений являются духовным синтезом суфийской традиции в исламе и живого наследия шаманской культуры евразийского ареала. Эта духовная переключка эпох отозвалась и гораздо позже, в XIX веке, в работах мастеров казахского рода адай, чьи фрески абстрактно-предметного стиля, напоминают нам об аналогичных работах на менгирах и дольменах, выполненных еще в эпоху бронзы.

Беря за основу такого рода феноменологическое описание артефактов тюркско-казахской номадической культуры перед нами возникла необходимость обращения к словарю исторической антропологии, родоначальниками которой стали представители французской школы «Анналов» (Марк Блок, Люсьен Февр, Фернан Бродель и др.). Ключевую роль в исследованиях указанных выше представителей школы «Анналов» играют такие понятия, как менталитет, сознание и подсознание культуры, ценностные ориентации, автоматизмы и навыки поведения, неявные установки мысли, культура воображения эпохи и другие, помогающие объединить в целостном видении разные аспекты исторической действительности [2].

Ментальность, о которой идет речь в школе «Анналов», присутствует повсюду и обнаруживает себя как «умонастроение», «интеллектуальный инструментарий», объясняющий устойчивость типов восприятия, миропонимания, переживания людей как в их творческой деятельности, так и в их конкретных жизненных обстоятельствах в целом. Однако, на наш взгляд, понятие «видение мира» ближе передает тот смысл, который они вкладывают в этот термин, применяя его к психологии людей минувших эпох.

Если различные этнологи применяли этот термин с целью описания специфической ментальности первобытных людей, то Л. Февр и М. Блок применили этот термин по отношению к сознанию людей других человеческих сообществ. Это обстоятельство дало им право применять термин «ментальность» при изучении более сложных и развитых обществ.

Философский смысл антропологического измерения истории состоял в том, чтобы выявить зависимость между «качеством» человеческого материала и духовными параметрами бытия, а также обосновать различия исторических судеб народов «инаковостью» биосоциальных ядер этнических культур, их суверенностью и автономностью по отношению друг к другу, несводимостью к единому знаменателю или тождеству.

Основным объектом критики представителей школы «Анналов» была традиционная форма изучения истории, убеждение в том, что во все периоды истории человек не изменялся, его принято считать обезличенным, немым свидетелем исторических событий. Согласно представителям этой школы, историк должен попытаться проникнуть в механизм мышления деятелей прошедших эпох, выяснить мотивацию их поведения, вытекающую из присущего данной эпохе способа мировосприятия. При этом вовсе необязательно, чтобы люди прошлого все это формулировали для себя в виде четких положений. Наиболее ценным оказывается выявить бессознательные мотивы их творческой деятельности. Только в этом случае можно надеяться на то, возникнет ли диалог историка и источника. Из этой фундаментальной интуиции школы «Анналов» и проистекают следующие основные принципы исторического исследования.

Согласно М. Блоку, история познаваема, но чтобы понять особенности каждого ее этапа надо постоянно совершенствовать методы исследования. Нужно изменение умственных установок исследователей-историков, отход от стиля мышления собирателя фактов к позиции следователя, который обязан не просто добиться признания, но найти свидетельства, улики, подтверждающие или опровергающие тот или иной факт или явление.

Ф. Бродель в свою очередь предложил видение истории через призму предложенной им концепции «длительного исторического времени». В ней отмечалось, что примерно со второй четверти XX в. наметилось новое отношение к историческому времени. Вместо оси времени, на которую историки «нанализывали» факты, возникла потребность показать разнообразные временные ритмы, наполненные различным историческим содержанием. Обосновывалось также смещение интереса от событийной истории к изучению процессов «длительного времени», протекающих неспешно и малозаметно и потому кажущихся «неподвижной историей». Свое внимание Ф. Бродель сосредоточил на постепенных, медленно протекающих процессах, составляющих почти неподвижную историю людей, при этом демонстрируя умение сочетать обобщающую картину глобальной истории и пристрастие к конкретным деталям повседневной жизни людей.

У представителей школы «Анналов» речь идет по существу о целостной картине прошлого – так называемой «тотальной» истории. Рассматривая объект исследования с максимально возможного числа точек зрения, они заостряют свое внимание и на таких областях общественной жизни как искусство и религия, поскольку, согласно их убеждениям, история общества и образующих его групп не может изучаться в отрыве от истории картин мира, систем ценностей, форм социального поведения, символов и ритуалов.

Таким образом следует считать, что каждая культура, как и каждая эпоха имеет свой специфический умственный инструментарий или экипировку. Все эти положения обнаруживают свою связь с системой описания креативного характера жизнедеятельности всякого этнического образования, всякой творческой личности, принадлежащей тому или иному сообществу.

В стремлении описать творческий характер кочевой (номадической) культуры философствования, такие видные философы как Ж. Делез и Ф. Гваттари, разработавшие оригинальную версию своей «Номадологии», пытаются завоевать новое пространство мышления, где можно было бы говорить о конституировании совершенно радикальной философии «поверхностных эффектов» пустынных и степных пространств.

Такого рода философия и вместе с тем проистекающая из нее дискурсивная практика, основанная на богатом историческом и этнографическом материале, явилась бы, по мнению этих авторов, проекцией платонической философии высоты и русской «софиологической» философии глубины. Собственно говоря, эти авторы, описывая номадическое пространство мысли, пытаются сконструировать такую социальную и ментальную экологию, которая не имела бы ничего общего с такими «универсумами», как Всеобщее, выступающее в качестве основания бытия, и с Субъектом, представляющим собой принцип превращения бытия в бытие для нас.

Иными словами, номадический дискурс непосредственно примыкает к такому положению вещей, когда полностью преодолевается понимание человеческой субъективности как самосозидающего центра, находящегося в средоточии всей совокупности сущего. Классический взгляд на субъективность как на тотализующий центр, который имел место в период капиталистического западного колониализма, по мнению этих авторов потерпел крах. Теперь мы можем говорить о производстве субъективности на совершенно иных основаниях, имеющих, так сказать, полифонический, гетерогенный характер, когда следует учитывать разнообразные этнологические и дискурсивные аспекты.

Протагонистом такого понимания субъективности является фигура кочевника-номада, представляющего собой некий подвижный, децентрированный поток, приводящий к распаду старых экзистенциальных территорий. Кочевник воплощает собой безличное, доиндивидуальное пространство так называемых ризоматических множеств. Ризоматический объект, ризома как таковая, – это некая сетевидная структура, не имеющая центра и растущая вширь. Метафору ризомы Делез и Гваттари используют с целью показа такого взаимоотношения различий, когда образуется запутанная корневая основа, в которой неразличимы отростки и побеги, и волоски которой, регулярно отмирая и заново отрастая, находятся в состоянии постоянного обмена с окружающей средой. Ризома вторгается в чужие эволюционные цепочки и образует «поперечные связи» между «расходящимися» линиями развития. В буквальном смысле ризома все дифференцирует и в то же время стирает различия. В соответствии с таким пониманием ризомы не удивительно, что именно эта метафора стала рассматриваться на Западе в качестве эмблематической фигуры постмодернистского дискурса.

Мы считаем, что ризома как эмблематическая фигура, как определенный культурный символ обнаруживает некое родство с тем повседневным и одновременно художественным материалом центральноазиатских кочевников каким является войлок. Именно войлок по своей структуре можно соотнести с таким сетевидным образованием как ризома. Номадическую культуру казахов можно без всяких оговорок назвать войлочной культурой, поскольку войлок для центральноазиатских кочевников – это первейшая необходимость. Войлок тотальным образом выступает и в качестве покрытия юрты, и в качестве ковров, и в качестве потников под седла, и в качестве одежды.

Собственно говоря, кочевники не разделяют пространство, а разделяются в пространстве. Как утверждает В. Мерлин в предисловии к публикации «Трактата о номадологии» Ж. Делеза: «Помещая кочевника в «гладком пространстве», лишая его всякой опоры и зацепки, Делез фактически совершает феноменологическую редукцию: изолирует свой предмет, углубляется в его внутренний смысл... как признает сам Делез, восточное мышление процедурно. Оно требует не «охвата», а постепенного продвижения шаг за шагом. При этом шаги связаны как звенья одной цепи. Сила, которая их связывает, – это путь (Дао, Махаяна, колесо Кармы). Все существующее имеет «творца-родителя» (Шакарим), то есть существует благодаря Пути от родителя к потомкам» [3, с. 183].

Здесь также следует обратить внимание на то, каким образом логика становления сказывается в ритме кочевой линии движения: «Известно, что

ритм номадического движения подчинялся характеру физиологических потребностей животных. Потребность коня в пище, отдыхе, сне диктовала необходимость остановок у кочевников (которые соизмеряли эти остановки отнюдь не с человеческими потребностями, хотя они удовлетворялись вслед за первыми). Остановки зачастую маркировались «каменными бабами», стелами, «оленными камнями». Пространство вокруг этих каменных баб обильно удобрялось естественными отходами животных и людей, и на следующий год в этих пунктах остановки всходили сочные густые травы («ризоматические множества» – мое прим. А.Г.). Таким образом, остановки не являлись чистым перерывом движения, наоборот, они аккумулировали в себе его энергетический потенциал, являясь предельной интенсивностью кочевой линии движения. В связи с этим каменные бабы не носили означающей функции покоя, но не будучи ни пиктограммой, ни символом, являлись чистым движением, сверхскоростью и абсолютным эталоном пожирания пространства» [4, с. 70].

В контексте такого феноменологического предприятия по редуцированию кочевой линии движения, сформированной исходя из конкретной жизненной практики, субъект уже выступает в качестве коллективного, множественного образования, направленного как вовне индивидуума по направлению к социуму, так и внутрь личности по направлению к логике «аффектов», событий дорефлексивного плана, ритуалов и мифологических картин мира.

История искусства Казахстана нами рассматривается через призму следующей периодизации:

1. Архаический период (Искусство ранних центральноазиатских кочевников: петроглифы, керамическая орнаментика);
2. Средневековый период (Искусство кочевников Великой степи XIII-XVIII вв.: архитектура, декоративно-прикладное искусство);
3. Период новой и новейшей истории искусства (декоративно-прикладное и изобразительное искусство XIX-XX вв.).

Установив данную периодизацию, мы отдавали себе отчет в том, что всякая периодизация имеет релятивный характер. Тем не менее, здесь мы исходили из определенной фундаментальной интуиции, основой которой служит убеждение в том, что, во-первых, между обозначенными историческими периодами имеются существенные эпохальные различия и разрывы в общекультурном измерении. Во-вторых, история искусства центральноазиатской номадической общности делает возможным удивительное временное отношение, когда эстетические представления

представителя более ранней эпохи служат некой ментальной и художественно-стилистической матрицей для представителя более поздней эпохи. В-третьих, взяв на вооружение основополагающую теорию «больших периодов», разработанную видными представителями исторической школы «Анналов», мы пришли к заключению относительно того, что ментальные установки той или иной эпохи, способы художественного производства отличаются необычайной стабильностью, цепкостью и сопротивлением ко всякого рода изменениям. На наш взгляд, радикальные сдвиги в культуре проявляются лишь тогда, когда прежняя картина мира разрушается под напором иных, гетерогенных способов мировосприятия. Мы убеждены в том, что социо-культурные разрывы между эпохами возникают в результате продолжительного разложения, дегенерации прежних ментальных и эстетических установок той или иной человеческой общности, на смену которым так же медленно, но верно приходят новые установки. Весь этот неспешный, планомерный исторический процесс и придает своеобразие каждой когда-либо существовавшей эпохе, каждому культурно-цивилизационному образованию.

Мы полагаем, что эпоха так называемого средневековья в центральноазиатском регионе завершилась именно тогда, когда были созданы все культурно-исторические предпосылки для того, чтобы на смену старому кочевому быту пришел новый способ существования людей в казахской Степи под знаком европейской «рациональности», вызванной к жизни промышленной революцией. Таким образом, нельзя не согласиться с мнением Жака Ле Гоффа, видного представителя школы «Анналов», что «при перемещении пункта наблюдений историка Средневековье оказывается значительно более длительной эпохой, нежели это казалось при традиционном изучении» [5, с. 11].

Мы считаем, что в качестве концептуальной основы периодизации истории искусства может послужить концепция «художественной воли» Алоиза Ригля, ключевой фигуры западного искусствознания, которую он разворачивает на примере орнамента и видит в ней загадку художественной сферы человеческой жизнедеятельности. А. Ригль обнаружил связь между природной формой, объективных, геометрических закономерностей природы и особым способом их преобразования в художественной орнаментальной деятельности. Согласно А. Риглю, «в орнаменте происходит оживление, освоение человеком независимых от него закономерностей природы, какими являются ритм, симметрия, пропорция. В орнаменте человек играет с объективными закономерностями природы,

от которых он полностью зависит... играя с необходимостью, созидая нечто принципиально новое, то, чего *нет* в природе, художник в ряде случаев прежде всего в орнаменте геометрического стиля даже чрезмерно подчеркивает абсолютность необходимости и закономерности бытия, признает их авторитет, для древнего человека мистический» [6, с. 154].

Действительно, можно предположить, что древние художники не понимали диалектики между необходимостью и свободой художественного творчества, по крайней мере, не осознавали ее в понятийной форме, поскольку тогда не существовало *изобразительного искусства* в строгом смысле этого слова. Однако, не ведая о наших теоретических установках, они умели создавать это искусство. Их руки знали то, что еще не могла понять голова. По мере развития понимания сущности искусства постепенно угасала и способность творчества. Все описанные здесь обстоятельства позволяют видеть основания периодизации истории искусства в более глубокой феноменологической перспективе, которая присутствует и в истории тюркской центральноазиатской культуры в эпоху средневековья. Эта перспектива ознаменована приобщением тюрков к мусульманскому миру, в результате которого состоялась переориентация культурных ценностей.

Этногенез тюрков, происходивший в эпоху Древнетюркского каганата большинство исследователей связывают, наряду с традиционным шаманизмом, и с тенгрианством как народной религией тюрков. Согласно тенгрианству, мир представляет собой трехчленную вертикальную иерархическую структуру, которая состоит из верхнего мира, принадлежащего богу Тенгри, среднего мира, населенного людьми, и нижнего мира – области хтонических божеств. Именно тенгрианство как мировоззрение центральноазиатских кочевых племен обозначило их местопребывание на древней земле Казахстана, которая по праву считается колыбелью, истоком художественных творений как прошлых веков, так и нашей современной эпохи.

Предлагаемые здесь концептуальные аспекты истории искусства казахского народа необходимы не только для освоения казахской традиции, но и для того, чтобы посредством подвижной ментальности казахского народа, заложенной в его природном и художественном языке, трансформировать наше консервативное сознание. Многовековое искусство казахов, явив миру перспективу «поэтического мышления», горизонт Истины бытия, предоставляет нашим современникам неисчерпаемые возможности жить и творить дальше.

Список литературы

1. Мамардашвили М. Очерк современной западной философии. – СПб.: Азбука, 2012. – 608 с.
2. Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». – М.: Индрик, 1993. – 328 с.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // Новый круг. Международный литературно-философский журнал. – № 2, 1992. – С. 183-187.
4. Зимовец С.Н. К проблеме промежуточных пространств России // Философские маргиналии: Сб. ст. – М.: ИФАН, 1991. – 121 с.
5. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
6. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический Проект; Традиция, 2005. – 864 с.

**Резникова Екатерина Ильинична,
кандидат искусствоведения,
ученый секретарь ГМИ РК им. А. Кастеева**

ИСКУССТВО И НАУКА – ГРАНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА САКЕНА НАРЫНОВА

В статье рассматривается творчество современного скульптора, художника, архитектора Сакена Нарынова. Анализ его основных произведений приводит к пониманию, что абстрактные объемные композиции являются не отвлеченными объектами, а воплощенными в визуальной форме умоглядными моделями – воплощениями бесконечно малых (молекула) или бесконечно больших (Вселенная) форм. Создание подобных композиций невозможно без глубинного понимания принципов функционирования и структурных взаимосвязей разнообразных природных явлений. Изучается ключевая составляющая творчества Нарынова – момент соединения в авторских арт-объектах категорий пространства и времени. Основным выводом исследования является доказательство того, что в творчестве Сакена Нарынова искусство и наука образуют неразрывное единое целое.

Ключевые слова: Сакен Нарынов, искусство и наука, топология, топологический объект, время и пространство, «казахская бутылка»

**Резникова Екатерина Ильинична
Ә.Қастеев мұражайының
ғылыми хатшысы,
өнертану ғылымының кандидаты**

ӨНЕР МЕН ҒЫЛЫМ – СӘКЕН НАРЫНОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ӨЗАРА БАЙЛАНЫС ҚЫРЛАРЫ

Мақалада заманауи мүсінші, суретші, сәулетші Сәкен Нарыновтың шығармашылығы қарастырылады. Оның басты жұмыстарына жасалған талдау абстрактылы көлемді композициялары дерексіз объектілер емес, олар визуалдық формада ойша модель болып көрінетін шексіз кішкентай (молекула) немесе шексіз үлкен (Ғаламдық) формада көрінеді деген ұғымға жетелейді. Мұндай композицияларды табиғаттың түрлі құбылыстарының қызметтік және құрылымдық өзара байланысының принциптерін терең түсінбей құру мүмкін емес. Нарыновтың шығармашылығындағы зерттелетін негізгі құрам – кеңістік пен уақыт категорияларындағы авторлық арт-объектілердің бірігу сәті. Сәкен Нарыновтың шығармашылығында өнер мен ғылымның ажырамас біртұтас дүниені құрайтынын дәлелдеу – зерттеудің басты қорытындысы.

Түйінді сөздер: Сәкен Нарынов, ғылым мен өнер, топология, топологиялық объект, уақыт және кеңістік, «қазақ бөтелкесі»

Сакен Нарынов работает на грани совмещения науки и искусства. Будучи одновременно художником и архитектором, скульптором и философом,

он создает произведения, которые являются эстетическими объектами и сложными техническими изобретениями. Широта и универсальность его знаний, как и масштабы творческой самореализации значительно опережают время, впечатляя нестандартностью художественного мышления.

Многие его произведения уже увидели свет, часть из них еще живет в воображении мастера или находится на стадии разработки. Их размеры варьируются от карманных интерактивных головоломок до преобразующих городскую среду монументальных инсталляций. Вплетаясь в урбанистическое пространство, они становятся знаками города, наполняя его новым символическим звучанием. Вне зависимости от габаритов, авторские объекты Нарынова таят в себе загадку, неизменно оказывая на зрителя завораживающее действие.



Нарынов С. Пространство наизнанку. 1998

Варьируя размеры, конфигурации и смыслы объектов, мастер пространств создает их, опираясь на законы логики и точный математический расчет. Прямые и изогнутые, выпуклые и вогнутые взаимопереплетающиеся поверхности в произведениях Нарынова подвергаются трансформациям – они выворачиваются наизнанку и перетекают друг в друга, обретая сложные формы и невероятные объемы. Постигая природу пространства, автор находит его художественное выражение в универсальных формулах-визуализациях. При рассмотрении виртуозных арт-объектов Нарынова, взгляд зрителя, остановившись на одной точке, становится ведомым и начинает подчиняться пластическому закону, по которому автор выстраивает форму. При тяготении к абстракции его произведения неверно трактовать как отвлеченные. Каждое из них – реализованный в пластической форме концепт, идея, порой целое философское учение.

С древних времен человечество стремилось познать устройство Вселенной, фундаментальные законы природы. Творческие и научные

исследования Нарынова направлены на понимание реальности в ее многообразии. Это – величина постоянно изменяющаяся: мир секунду спустя уже не является тем, чем он был за мгновение до этого. Стремясь постичь его устройство, скульптор препарирует реальность, вычлняя ее составляющие, определяя их взаимосвязи и переводя все это в сложную, виртуозно исполненную художественную форму, основанную на симметрии, отражении, смещении.

Творчество Нарынова направлено на внимательное наблюдение за изменениями мира, для него важен постоянный поиск причинно-следственных связей, которые лежат в основе всего сущего. Мироустройство базируется на постоянном притяжении и борьбе противоположностей, и автор стремится проследить взаимообусловленность вещей в их логическом естественном развитии. Многие авторские объекты, как и явления действительности, объединяют в себе бинарные оппозиции. Жизнь неизменно сопряжена со смертью, малое есть часть большого, зло связано с добром, мужское – с женским, статика – с динамикой, плюс – с минусом. Они становятся неизменными составляющими элементами, без которых невозможно существование целого. Великие тайны природы и жизни связаны с моментами рождения и смерти и сопряжены с переходом из живого в мертвое, когда конец начала является началом конца.



Нарынов С. Модель галактики Лебедь А. 1997,

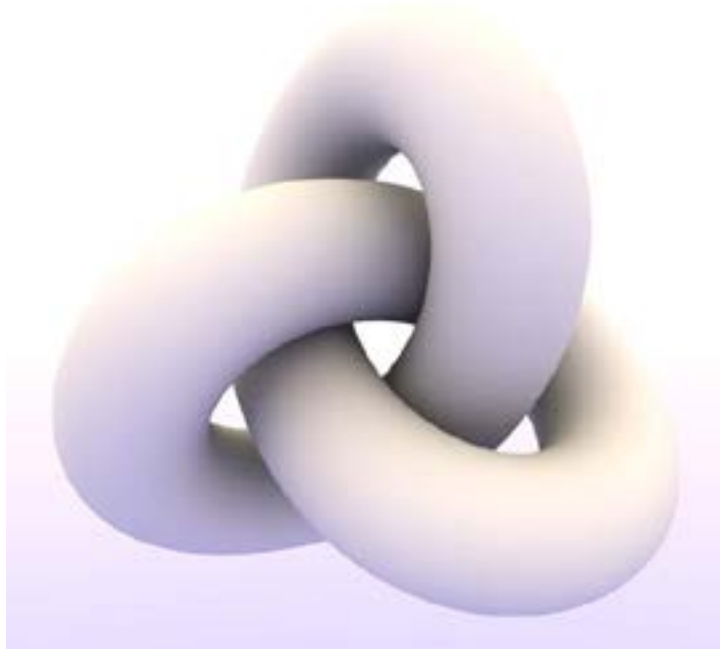


Лента Мебиуса

На идее противопоставления и бесконечного взаимного притяжения строится инсталляция «*Параллельные миры*» (2001). Образованные ячейстыми структурами ленты являются моделями символических пространств, в которых отображены подобные парные противопоставления: Вселенная – анти-Вселенная, безгранично большое – ничтожно малое, бесконечность мира – конечность познаваемого и т.д. Подобный принцип прослеживается и в работе «*Кротовы норы (дыры)*» (2003), где автор наглядно изображает гипотезу английского астрофизика Стивена Хокинга о существовании во Вселенной подобного одноименного явления. Этот парадоксальный объект строится переплетением трех концентрических цилиндрических тоннелей, основу которых также определяют бинарные оппозиции: продольное – поперечное, внутреннее – внешнее, большое – малое, левое – правое.



Нарынов С. Вселенная моего деда. 1995. Бронза



Трилистник. Топологический объект

Вселенная и анти-Вселенная становятся ключевой бинарной оппозицией творческого поиска Нарынова. Обращаясь к новейшим достижениям современной науки, автор соединяет различные области знаний – математику и астрофизику, космологию и топологию, направленные на изучение символических пространств. Например, чтобы представить ничтожно малую молекулу или огромную галактику, необходимо создать удобную для осознания умозрительную пространственную модель. Опираясь на новейшие научные разработки, Сакен Нарынов создает собственные концептуальные воплощения Вселенной, раскрывая в своих объектах бесчисленное множество ее состояний и свойств – от хронологического и топографического факторов до философского и семантического. В произведениях это выражается через взаимосвязь внутренних и внешних пространств объекта. Эти удивительные совмещения рождают парадоксальные явления, выраженные в, казалось бы, невозможных формах. Так возникают не имеющие выхода лабиринты, сферы с тоннелями без начала и конца, замкнутые узлы из плавных или ломанных линий, трилистники. Для обозначения этих явлений уместно применить антиномии, характерные для словесной игры в стиле оксюморон, – такие как «сложная простота» или «возможная невозможность».



*Самозамкнутые узлы С. Нарынова
Односторонний по типу «Ленты Мебиуса»*



*Самозамкнутые узлы С. Нарынова
Четырехсторонний, где каждая грань самостоятельна*

Ключом к пониманию структуры авторских объектов Сакена Нарынова является топология, которая изучает свойства тел и поверхностей, остающихся неизменными при деформациях – растяжениях, сжатиях, изгибах. Посвятив значительную часть творческой и профессиональной деятельности этому разделу математики, автор постигает природу пространства. Простые формы – тор, цилиндр или сфера – усложняются, множатся, скручиваются, раздваиваясь и срастаясь вновь. Сущностное

единство большинства работ обусловлено онтологическим принципом мышления художника, основанного на выборе и поиске универсальных кодов. Каждый объект не конечен сам по себе – все они находятся в неразрывной взаимосвязи, перетекают друг в друга, воплощаясь в последующих. Процесс создания искусства в данном случае является не менее значимым, чем готовый результат.



Нарынов С. Клетка в 4-м измерении или Клетка, в которую завтра прилетит птица, которая сегодня снесет яйцо, из которого она вылупилась вчера. 1998

Скульптура неразрывно связана с архитектурой, дизайном и точными науками. Математика, предстающая в художественном аспекте, становится искусством. В своем стремлении воплотить красоту, точность и соразмерность математических законов в художественном произведении Сакен Нарынов созвучен творчеству известного голландского графика Маурица Эшера – создателя удивительных оптических иллюзий. Обращение к точным наукам как основе художественного мышления, попытка создать визуальную интерпретацию математических законов присуща им обоим. Только Эшер делает это в плоскости графического листа, а Сакен Нарынов – в трехмерном пространстве. Значение разработок Сакена в области топологии высоко оценил ученик и последователь А. Эйнштейна, известный американский ученый Мартин Гарднер, отметив в личной переписке, что Нарынов «...заглянул так далеко, как никто другой...».

В творчестве нет обращения к моральным или социальным сторонам жизни. В фокусе – сложная форма объекта, подвергающегося постоянным

воздействиям, трансформациям и метаморфозам. Эксперименты с различными топологическими объектами, их перенос из плоскости в трехмерное пространство, дальнейшее усовершенствование приводит к возникновению невероятных форм, порой граничащих с абсурдом или парадоксами. Эволюция художественного мышления определяет логику развития, основанную на движении от простого к сложному. Беря за основу простейшие топологические объекты, автор трансформирует и усложняет их, создавая пластические выразительные формы без начала и конца. Лента Мебиуса – пример простейшей неориентируемой поверхности, односторонней при вложении в обычное трехмерное пространство. Это означает, что данный объект имеет только одну сторону. Метаморфозы и вариации этого топологического объекта встречаются у Нарынова в различных произведениях. В работе «На берегу космического моря» форма объекта напоминает морскую раковину – это авторская интерпретация ленты Мебиуса, представленной одновременно как объем и как плоскость. Другой замечательной работой является «*Модель Галактики Лебедь-А*» (1997), зарегистрированная в качестве изобретения. Замкнутая лента разделена прорезью на две самостоятельные полосы, одна из которых закреплена на основании, вторая немислимым образом висит без опоры, создавая иллюзию нарушения законов гравитации. Внимательное многократное скольжение взгляда по поверхности приводит к пониманию сути – геометрия замкнутой единой полосы создает иллюзию существования двух параллельных лент. Сегодня эта известная авторская работа является символом и обыгрывается в логотипе ведущего технического ВУЗа Казахстана – КазНТУ им. К.И. Сатпаева.

Схожим самозамкнутым топологическим объектом с односторонней поверхностью является бутылка Клейна. Обладая объемом, это тело не имеет критериев «внутри» и «снаружи». Брюс Эллиот в рассказе «Последний иллюзионист» так характеризует этот парадоксальный объект: «По теоремам топологии, когда впервые была изготовлена настоящая бутылка Клейна, муха, разгуливающая по наружной и одновременно внутренней поверхности бутылки, находится внутри и в то же время снаружи нее и не может ни попасть в бутылку, ни выбраться из нее».

Бутылка Клейна, тщательно исследованная Сакеном Нарыновым, находит свое воплощение в виде разнообразных многочисленных вариаций. Опытным путем автор преобразует ее в собственную модель Вселенной, получившей название «казахской» бутылки, на изобретение которой был выдан международный патент. Этот объект был реализован во множестве вариаций – в разных масштабах и материалах.



Бутылка Клейна



Нарынов С. Казахская бутылка. 1989

Другими часто встречающимися топологическими объектами у Нарынова являются замкнутые узлы из ломаных линий. «*Односторонний узел*» (1997) может быть образован односторонней поверхностью, совмещающая в себе свойства ленты Мебиуса или «клеверного листа». Идя по одной грани, обязательно перейдешь на другую, двигаясь далее, пройдешь в исходную точку – это и есть односторонний узел. Его можно закрасить только в один цвет, что определяет его топологическую сущность. «*Четырехсторонний узел*» (1997) обладает, в отличие от предыдущего, четырьмя поверхностями, где каждая грань самостоятельна и ее можно закрасить в определенный цвет. Топологические объекты в виде замкнутых узлов из ломанных линий являются символическим выражением лабиринта, в котором пристальный взгляд зрителя, его сконцентрированное сознание блуждают по поверхностям граней в

поиске выхода или разгадки тайны объекта. Образ лабиринта считается неразрывно связанным с основополагающими элементами эволюционной картины мира – рождением и смертью, сменой дня и ночи, что вполне уместно в контексте понимания базовых установок творчества Сакена Нарынова.

Современная наука доказала, что вселенная – динамичная, расширяющаяся, а значит, постоянно изменяющаяся система. Евклидово пространство характеризуется тремя ключевыми параметрами – высота, глубина и ширина, почему его и обозначают как трехмерное. В постоянно меняющейся реальной действительности появляется еще один обязательный компонент – время. Таким образом, возникает закономерная связь пространственно-временных координат или пространственно-временной континуум. Известный ученый Михаил Бахтин ввел термин хронотоп, означающий «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений». Изучению взаимосвязи времени и пространства Сакен Нарынов посвятил более двадцати лет. Исследуя хронотоп, он стремится найти для этой умопостигаемой единицы пространственно-временного слияния конкретную визуальную пластическую форму. В работе *«Во времени и в пространстве»* (1997) интерпретируются парадоксы пространства и времени через переход топологического пространства в евклидово и возврат к исходному состоянию. А в композиции *«Конец начала – начало конца»* (1998) показана траектория движения путешественника в едином объекте пространства-времени, где начало становится концом. Благодаря теории относительности пространство и время обрели статус динамических сущностей, которые не только сами влияют на все, но и сами от всего зависят.

Излюбленным объектом художника является сфера, которая становится базовой формой многих произведений: *«Клетка в четвертом измерении»* (1998), *«Шесть жизней одной души»* (1998), *«Разрез вселенной через микроскоп и телескоп»* (1999). В процессе наблюдения перехода самого-самого маленького, уже неделимого вещества, в самое-самое большое, больше которого уже не может быть, и наоборот, приходит понимание того, что мир взаимосвязан. Сфера, полусфера, круг, как бесконечные формы без начала и конца – символы неведомого безграничного пространства и времени в вечности. Например, сферическая форма у кочевников считалась эмблемой вечности и беспредельности. Сфера является символической формой Вселенной, нашедшей в национальном сознании воплощение через купол юрты.

Нарынову присуще важное для художника умение увидеть за каждым предметом бесконечную перспективу значений и толкований, прочувствовать мистику в обыденных и привычных аспектах жизни. Многие проекты художника строятся на обращении к мифологическим архетипам, в которых осмысливаются взаимосвязи жизни и смерти, начала и конца, неразрывности времени и пространства. В композиции «*Вселенная моего деда*» (1995) представлен дракон, пожирающий себя, чтобы на завтра возродиться вновь. Это одна из ключевых мифологем, иллюстрирующих представление древнего человека о вселенной в виде змеи, заглатывающей свой хвост. В трактовке древних казахов это дракон Айдахар, лапы которого находятся в воде, тело на земле, а голова высоко в облаках – так символически выражалась трехчастность Вселенной. При том, что главный персонаж передан детально и реалистично, автор остается верен своим базовым установкам – тело дракона решено в виде топологического объекта «клеверный лист», которое относится к непрерывным узлам. Стремясь к самосохранению, дракон днем съедает самого себя, а ночью вырастает в прежнюю величину, поэтому вселенная и космос вечны и постоянны. Главная мысль произведения отражает действие закона вселенского равновесия, воплощенного в визуальной форме.

Другое произведение «*Клетка в четвертом измерении*» (1998) осмысливает бесконечную цикличность жизни в поисках ответа на пресловутый вопрос о первичности птицы или яйца. Символической осью сетчатой сферы являются сплавленные воедино два спиралевидно переплетенных тоннеля, которые находясь внутри тела клетки, имеют два выхода на внутреннюю поверхность сферы. Взгляд зрителя, ведомый движением переплетенных тоннелей, ищет выход из клетки, находя только вход в нее. Парадоксы пространства и времени создают невозможные совмещения – возникает второе название работы, обнаруживающее ее внутренний скрытый смысл: «Клетка, в которую завтра прилетит птица, которая сегодня снесет яйцо, из которого она вылупилась вчера». Теоретически это возможно, если мы будем двигаться со скоростью 300 000 км в секунду. Лаконичность здесь превосходит все возможные пределы, так как главный объект выражен собственным отсутствием. Пустота является емким выразителем цепи перерождений – как грядущих, так и уже состоявшихся. Лишь присутствие птичьего пера отсылает к главному обитателю символического дома.

Значительная часть объектов Сакена Нарынова выполнена из сетки, которая становится излюбленным материалом для воплощения

авторского замысла. Будучи прочным материалом, она четко обозначает границы объекта, сохраняя при этом его прозрачность. Благодаря этому у зрителя появляется возможность постичь внутреннее устройство сложных визуальных форм. Сетка обладает замечательными свойствами, которые отвечают требованиям художника и специфике его произведений – способность заполнять плоскость без перекрытий и щелей, а также необходимая гибкость, позволяющая создавать необходимые сложные скручивания, переплетения, изгибы.

Таким образом, объекты Сакена Нарынова соединяют в себе ряд особенностей, определяющих их уникальность. Прежде всего, очевидно обращение к чрезвычайно сложным понятиям и явлениям. Без глубинного понимания предмета и владения научными знаниями создание подобных моделей невозможно. Автору удастся найти визуальное воплощение для чисто умозрительных представлений. Благодаря соединению науки с законами эстетики завершённый объект обретает качества художественного произведения. В каждой работе присутствует пластическая выразительность формы, конструктивная цельность и сложная гармоническая архитектура. В 2009-2010 годах два авторских проекта Нарынова были включены в двадцатку лучших проектов в мире.

Искусство и наука формируют неразделимую область интересов Сакена Нарынова. Но все же степень их влияния различна. Так, в науке, если бы Эйнштейн не открыл теорию относительности, ее открыл бы Пуанкаре, который уже догонял Эйнштейна. Но если бы Пикассо не написал «Гернику», то никто и никогда не сделал бы подобное. Оценивая значение и роль субъекта в искусстве, уместно говорить о его избранности. Художник является проводником, медиатором, через которого в мир приходят идеи и концепты чувственно-эмоционального плана.

Сакен Нарынов в первую очередь художник, и лишь после ученый, для него приоритет искусства выше науки. Но именно грани соединения искусства и науки, эмоций и разума дают лучший результат через дар мастера, данный свыше.

Выставка «Во времени и в пространстве» в Национальном музее РК в Астане в 2015 году объединила лучшие произведения Сакена Нарынова, суммирующие основной круг его художественно-научных поисков. Экспозиция строится по принципу символического космического пространства, где большая часть объектов предстает в подвешенном состоянии – парящие в воздухе, они словно нарушают законы гравитации. Композиционным и логическим центром символической художественной Вселенной Сакена Нарынова становится гигантский объект «казахская

бутылка», диаметр которого превышает 4,5 метра: начало всех начал, воплощенная в визуальной статической форме мобильная изменяющаяся Вселенная, вершина творческих и научных размышлений автора, направленных на поиск парадоксальных совмещений пространства, рождающих немислимые формы.

Входная часть зала обозначена местом возникновения духовной субстанции. Зритель оказывается в пустоте, не сразу понимая, что он сам становится той самой таинственной духовной субстанцией, к которой отсылает художник. Каждый человек – индивидуальная неповторимая Вселенная, целый мир, в котором воплощаются законы природы, неизбежность и тайна рождения и смерти. И каждый человек в процессе своей жизни создает собственную модель времени-пространства, в том числе и мастер по созданию пространств Сакен Нарынов.

**Ли Камилла Витальевна,
руководитель Центра научной экспертизы
ГМИ РК им. А. Кастеева**

К ВОПРОСУ О МЕТОДИКАХ НАУЧНОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ

К основным направлениям методик научной экспертизы относятся искусствоведческая экспертиза (сравнительный визуальный анализ), технико-технологический лабораторный анализ, комплексное исследование, включающее два предыдущих метода, консультации, проводимые с отдельными специалистами и свидетелями, архивные данные и другие способы получения разносторонней информации об объекте.

Превалирующим методом является искусствоведческое заключение. Другие методы используются в качестве подтверждающих или отрицающих факторов искусствоведческого заключения.

Ключевые слова: искусствоведческое исследование, технико-технологический анализ, стилистическая критика, экспертиза, методики экспертизы художественного произведения

**Ли Камилла Витальевна,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Ғылыми сараптама орталығының
жетекшісі**

ҒЫЛЫМИ САРАПТАМАНЫҢ ТӘСІЛДЕМЕЛЕРІ МӘСЕЛЕСІНЕ ОРАЙ

Түйінді сөздер: өнертану зерттеулері, техникалық-технологиялық талдау, стилистикалық сын, сараптама, көркем туындыларды сараптау тәсілдемелері

Әрбір халықта ежелден келе жатқан тұмар әшекейлері бар. Тұмарды оның ерекше күдіретті қасиеті бар деп таққан. Ғалым-этнограф А. Сейдімбек түріктер тәңіршілдік заманынан бері күнді, аспанды, от пен суды қасиетті деп санағанын айтады. Көшпенділер ертеректе туған жердің бір шөкім топырағын салып сақтап жүрген бойтұмар тағып жүрген. Қазақстан аумағында тұмардың бірнеше түрі болды. Баяндамада тұмарлардың әр түрінің қолданылу аясы, олардың пәле-жаладан сақтау және символикалық мәні, тұрмыста қолданылуы сипатталады.

Ә. Қастеев атындағы МӨМ қорындағы тұмарларға қазақтың өзіндік зергерлік өнерін ерекше жарқын құбылыс деп қараған жалпы сипаттама беріледі. Бұйымдардың композициялық және өрнектік шешімдерінің ерекшеліктері мен оларды жасайтын материалдарға тоқталып өтеді, сонымен қатар қазіргі таңда пайдаланылатын жаңа тұмарлардың пайда болғаны сөз болады.

Түйінді сөздер: Қазақстан аумағында, ғалым-этнограф А. Сейдімбек, тұмар, бойтұмар, дәстүрлер, символикалық мәні.

Созданный в начале 2015 года Центр научной экспертизы опирается в своей работе на п. 12 Устава ГМИ РК им. А. Кастеева: «П.12. Оценка

художественных произведений отдельных лиц, определение их качества, проведение необходимой атрибуции, представление консультаций».

Организовав отдел экспертизы, руководство музея тем самым поставило задачу придать этому направлению, которое и до этого практически существовало в музее, обосновано научный и правовой характер.

В связи с этим, было разработано Положение о центре научной экспертизы. В его основе цели и задачи искусствоведческой и технико-технологической экспертизы. Это два основных метода, на которых базируется экспертное заключение.

В музее имеется оборудование, закупленное примерно лет 30-35 лет назад с целью проведения экспертиз для реставрационных работ. Оно уже устарело и по многим причинам не может полноценно использоваться. Это:

- рентгенофлуоресцентный аппарат, который не может работать из-за отсутствия реактивов и пленок. Кроме того, он захватывает малую площадь обзора;
- ультрафиолетовый излучатель, он может исследовать только лак;
- наиболее употребляем сегодня бинокулярный микроскоп, но он не на балансе музея, находится в частной собственности.

Искусствоведческая экспертиза.

В это понятие входят следующие задачи:

- Установление культурно-исторической ценности объекта.
- Классификация объекта – к какому виду искусства или ремесла он относится, начиная от глобальных различий типа: картина или оружие, заканчивая детальной классификацией, в которую могут входить такие понятия, как: жанр, эпоха, место изготовления, принадлежность к той или иной школе.
- Определение техники исполнения и материалов.
- Определение состояния объекта, его сохранность, наличие или отсутствие дефектов.
- Определение времени изготовления объекта – от эпохи до конкретного года.
- Установление авторства. Данный вопрос ставится в трех случаях: автор неизвестен и необходимо его идентифицировать; автор известен предположительно, и необходимо установить, на самом ли деле объект выполнен им, автор известен – в данном случае на основании хода исследования его авторство подтверждается.

- Определение места изготовления.
- Определение степени уникальности объекта.
- Определение оригинальности объекта: является он оригиналом или копией.
- Установление наличия переделок или реставрационных работ.

Технико-технологическая экспертиза.

Применяемые сегодня основные методики технико-технологического анализа:

- исследование бинокулярным микроскопом (МБС),
- исследование в инфракрасном спектре (ИК-спектр),
- исследование в ультрафиолетовых лучах (УФЛ),
- макрофотосъемка-микрофотосъемка,
- рентгено-флуоресцентной анализ. Сравнительный анализ рентгенограмм,
- химико-технологическое исследование состава пигментов и связующих, исследование шлифов красочных слоев,
- сравнение полученных результатов с эталонным материалом,
- другие виды экспертиз в соответствии с ситуацией, например, графологическая, которая имеет целый спектр собственных методик.

Комплексный метод объединяет искусствоведческие и технико-технологические исследования. Он наиболее эффективен, так как дает максимально объективный результат. Он включает также исторические, биографические и другие, в том числе документально-фактологические материалы, консультации со специалистами, очевидцами и т.д.

Результатом всех трех методов является экспертное заключение. В разработанную нами форму, которая почти идентична форме заключения Русского музея, включаются каталожные данные произведения, сохранность, описание, ход исследования и заключение, резюмирующее данные проведенного анализа.

На сегодня мы работаем практически только в поле искусствоведческого метода на основе визуально-сравнительного анализа. Из технико-технологических методик доступна работа с бинокулярным микроскопом и фотосъемка.

Остановимся на процедуре искусствоведческой экспертизы.

Она проводится на основе анализа стилистики, манеры и техники письма, выбора темы и пластического языка, характеристики композиции, образной системы построения, работы художника с деталями, особому

движению мазка, штриха (живопись, графика), отношения к массе, объему, пространству (скульптура) и т.д. Все вместе слагается в тот неповторимый авторский стиль, который делает произведение уникальным. Для этого эксперт должен знать хорошо не только творчество мастера, но и владеть широкой информацией о времени, в котором он жил, особенностями исторической ситуации, не говоря уже о том, чтобы точно понимать, какое место он занимает (или может занять) в историко-культурном процессе. Помимо обширного знания эксперту необходим большой опыт работы и тонкая интуиция, подобная музыкальному слуху. Именно это качество для многих известных экспертов является определяющим. Таким образом, эксперт своего рода «сам себе инструмент» для решения поставленных задач.

Искусствоведческие характеристики невозможно установить никакими приборами, и именно они являются основополагающими в экспертном исследовании. Технологический метод, представляющий фактологический документальный материал, дополняет, уточняет или подтверждает искусствоведческое знание. Его данные интерпретируются искусствоведом-экспертом, в результате чего они могут потерять свою объективность.

Стилистическая критика, лишь недавно оформившаяся как научный метод атрибуции произведения, занимает в искусствоведческой экспертизе особое место. Изучение собственно стилистики того или иного автора никогда не было отдельной целью в нашем искусствоведении, хотя в своих текстах о художниках мы часто говорим о характерных пластических и композиционных качествах, свойственных данному автору, но все это носит нецелевой характер и используется только лишь как вспомогательный материал для презентации его творчества. Экспертная практика показывает – исследование авторской стилистики, точная артикуляция используемых им приемов является важной аргументацией в установке подлинности авторства или его отрицания. Поэтому важной задачей научной работы в области искусствоведения необходимо ставить исследования авторских стилистик (стилистической критики) как специального направления искусствознания.

Специалисты в области экспертиз (ГосНИИР, М. Красилин, В. Иванов, Ю. Халтурин) особо подчеркивают этическую позицию эксперта: «Одним из важных методологических принципов в экспертизе должно быть непредвзятое отношение к исследуемому предмету. Эксперт должен оставаться не только на уровне академических знаний, но и быть на определенном этическом пьедестале. В основе исследования должно

быть не отрицание предмета. Лишь путем усечения несостыкующихся элементов в произведении можно выйти на истину». Те же специалисты особо подчеркивают, что шанс избежать ошибки дает длительный контакт с произведением, накапливание аргументаций, их тщательное осмысление, анализ и документальная артикуляция.

Важнейшим вспомогательным методом в экспертной работе является наличие базы данных, в структуре которой представлен широкий спектр информации о художнике и его конкретной работе. Она должна содержать творческую биографию, каталожные данные, макро- и микросъемку работ и максимальные данные технико-технологических исследований, включая рентгенографии, состав пигментов, связующих. Наличие такой информации на основе анализа эталонных произведений из музейных фондов дает фундаментальный материал для всего процесса исследования предмета, его авторской, хронологической атрибуции, подтверждения или отрицания подлинности. Вместе с эталонными произведениями она должна содержать подробные материалы по изучению работ вышеперечисленными методиками. Включая также и те объекты, на которые было дано отрицательное заключение.

В настоящее время мы начинаем работу по созданию такой базы, исходя из наших сегодняшних, пока весьма скромных, возможностей. Производится фотосъемка имеющимся фотоаппаратом произведений отдельных художников. Но даже начало этой работы уже дает интересные результаты.

Остро стоит вопрос о лабораторной базе. Она необходима не только для проведения экспертиз, но и для реставрационных работ. Реставраторы во многих музеях не начинают свою работу, если не установлены точные данные по составу пигментов, связующих, характеру грунта и основы, или поведению материала, например, мрамора с определенной разновидностью в условиях реставрационных процессов.

Начать формирование лабораторной базы, отвечающей современным требованиям к технологической экспертизе, можно было бы с приобретения портативного рентгено-флуоресцентного спектрометра, применяемого сегодня в геологии. Он дает мгновенный результат по химическому составу предмета. Этот прибор сегодня успешно применяется в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге и многих других музеях.

Остро стоит вопрос о подготовке музеологов, специалистов в области экспертиз художественных произведений. В российских ВУЗах уже идет процесс подготовки по таким профессиям. Так, например, в Санкт-Петербургском университете на кафедре музейного дела, которую

возглавляет М. Пиотровский, читается курс научно-технической экспертизы. Студенты проходят практику в отделе научно-технической экспертизы в Эрмитаже, где это направление активно развивается с начала XX века. Непосредственно к проведению научно-технических экспертиз выпускники допускаются после 5-6 лет практической работы в музее.

Мы находимся только в начале пути. При отсутствии лабораторной базы, подготовленных технологов, формирования базы данных, где будет накоплен эталонный материал по разным аспектам, необходимым для экспертного решения, наши заключения не могут быть достаточно убедительными. Молодых искусствоведов, готовых развиваться как эксперты, необходимо учить видеть исследуемый материал с разных точек зрения, а это накапливается только длительным и многотрудным общением с искусством вообще и произведениями конкретных авторов в частности. Нам необходимо работать в тесном сотрудничестве с реставраторами. Хотелось бы их призвать выносить на научные конференции вопросы и проблемы, с которыми они сталкиваются в повседневной практике. Такие аналитические исследования чрезвычайно важны, так как в них могут содержаться ответы на многие вопросы, с которыми сталкивается экспертиза художественных произведений.

Сегодня проблематика экспертизы озвучивается впервые. Пока здесь больше вопросов, чем ответов. Но при преодолении существующих проблем Центр экспертизы ГМИ РК им. А. Кастеева может стать единственной профессиональной институцией в данной области во всем пространстве Центральной Азии.

Литература:

1. Научная Конференция. Экспертиза художественных произведений. Материалы 1995. Москва 1996
2. Национальный исследовательский Центр «Курчатовский институт». Государственный исторический музей. – Год, место – выходные данные.
3. Сопещение-Семинар «Естественно-научные методы в гуманитарных науках». – выходные данные.
4. Косолапов А.И., Научно-техническая экспертиза в Государственном Эрмитаже. 2014.

**Жұмабекова Гүлайым Мұсағұлқызы,
Қазақстан қолданбалы өнер
орталығының жетекшісі**

ТҰМАРДЫҢ ҒҰРЫПТЫҚ МӘН-МАҒЫНАСЫ

УКРАШЕНИЯ–ОБЕРЕГИ – СИМВОЛИКА И ОБРЯДЫ

У каждого народа с древнейших времен существовали украшения амулеты. Тумар наделялся магическими свойствами. Ученый этнограф А. Сейденбек отмечает, что со времен тенгрианства тюрки считали священными солнце, небо, огонь и воду. В прошлом кочевники носили амулет, в котором хранилась шепотка родной земли. На территории Казахстана бытовали различные типы амулетов. В докладе описываются применение разных типов тумаров, их обереговое и символическое значение, применение в быту.

Дается общая характеристика тумаров из собрания ГМИ им. А. Кастеева, рассматриваемых как яркое явление самобытного ювелирного искусства казахов. Описываются особенности композиционного и орнаментального решения изделий, материал, из которого они изготавливаются, а также появление новых типов тумаров, применяемых по традиции в наши дни.

Ключевые слова: на территории Казахстана, ученый этнограф А. Сейденбек, амулет, тумар, оберег, традиции, символическое значение.

«Тұмар» сөзінің мағынасы ежелгі дәуірден-ақ, қандай да бір тайпа, елде болмасын өзіндік ғұрыптық мән-мағынасы болғандығы тарихтан белгілі. **Тұмар** – халқымыздың ұғымында киелі мағынаға ие болған құнды дүние. Күллі әлемнің барлық халықтарында амулет-талисман деп аталса, қазақ халқында **тұмар** деп атаған. **Ғалым этнограф А.Сейдімбектің** зерттеуі бойынша: «Тәңірлік наным-сенімдегі әрісі түркілер, бергісі көшпелі қазақ үшін – күн, көк, от, су сияқты жер де киелі. Қара жер киелі жер деген мағынада. Байырғы көшпенділер тағатын тұмардың ішінде туған жердің бір шөкім топырағы болған. Тұмар сөзі байырғы түркі тілде «тума-иер» – «туған жер» деген сөздердің кірігуінен шыққан. Кейін ислам дінінің орнауына байланысты тұмардың ішіне дұға жазып салу дәстүрі қалыптасты» – деген мәліметтер бар. Ал, **«амулет»** деген сөздің өзі арабтың «тағу, салу» деген ұғымнан шыққан. [2, 3 б]. Археологиялық қазбалардың анықтауы бойынша адамдардың алғашқы әшекейлері алдымен киелі саналатын **амулеттер** мен **бойтұмарлар** болыпты, яғни жануарлардың тісінен, тырнағынан, тағы басқа да сүйектерінен жасалған алқа, білезік, жүзік тәрізді әшекейлер. Зергерлік әшекей бұйымдарын жасау Қазақстан аумағында бағзы замандардан бастау алған. Оған Есік қорғанынан табылған тамаша алтын бұйымдар (б.д. д V-IV ғ.), Қарғалы қоймасынан (б.д, д II-I ғ.) бақсылық әшекейлері сондай-ақ, Шығыс және

Батыс Қазақстанның археологиялық қазбаларынан табылған баға жетпес алтын бұйымдар айқын дәлел. Қазақстанның барлық аймақтарындағы дерлік археологиялық қазбаларынан қола дәуіріне жататын, қоладан соғылған сырға, білезік, сақина, моншақ, шашбау тағы басқа бұйымдар табылған. Ортағасырлық Отырар қаласына археологиялық қазба жұмыстарын жүргізу барысында, ғалымдар құстың, жыланның басы, аққу, қаз және серке бейнеленген тұмарлар тапқан. Қазақ халқының діни сенімінде тотемдік сенім болды және олардың әдет-ғұрпының қалыптасуы мен тұрмысында жан-жақты рөл атқарды деп ойлауға негіз бар. Дуалы күші бар деп саналатын әшекейлер жасау әуелде жаратылыстың құпия күдіретіне табынудан, табиғаттың дүлей күштерінен, жыртқыштардан, тіпті адамдардың өздерінен қорқудан шыққан. Сондықтан бақсы-балгерлер ырымдап әдейі таққан әшекейлерді ертедегі адамдар жауыз күштерден, ажалдан, т.б. толып жатқан жамандықтан қорғайды деп сенген. Бұл тұрғыдан алғанда оларды заттай және дуалы деп екіге бөлуге болады. Киелі деп ырымдалған заттай дүниелер – тіл мен көзден, ауыру сырқаттан, бәле жаладан т.б. қорғайтын тұмарлар. Ал дуалы деп саналатындары бақсы-балгерлердің үшкіруі, дуалауы арқылы оңды энергия алған әшекейлер. Ерте кезде көпшілік тұмарды арабша дұға жазылып, үшбұрышқа келтіріп бүктелген қағаз деген түсінікте болды. Ал кейінірек дұға үшбұрышты және дөңгелене темірден жасалған қорапшаларға салынып, оны **тұмар** деп атаған. Қазақтар тұмарды көбінесе үшбұрыш, төртбұрыш етіп жасаған (күміспен күптеліп, алтын жалатылып, асыл тастар тізген металл қорапшамен қаптаған). Ішіне молданың қағазға жазған дұғасы, ұлутас, үкі қауырсыны салынған. Оларды түсті металдардан, немесе терілерден үшбұрыштап немесе қиықшалап жасап сыртын өрнектеп, лажылап, сіргелеп, асыл тастардан көз салып әшекейлеген. Оны көбінесе адамға (әсіресе жас балаға) көздің сұғынан, тілдің уынан сақтайды деп таққан. Осындай тұмарлар адам бойына қуат беріп, көңіліне сенім тудырған. **Тұмар** – қазақтың киелі де, құнды, асыл да ардақты жәдігері. Тарихқа көз жүгіртсек, біздің бабаларымыз тұмар тағудың ғасырлар бойы ғажап үлгісін жасаған. Мысалы: Хан ордасында – Орда тұмар, қала қақпаларында – қақпа тұмары, үйлерде – үйтұмар, батырларда бойтұмар, арғымаққа – аттұмар, қазіргі заманғы көрінісі – көлік тұмар, төрт түлікте – көзтұмар, үйленгенде – қостұмар, қыз ұзатса – жасаутұмар, сәбилі болса – бесік тұмар жасататын болған. Тұмар **текемет** пен **киімдерде** және **кілемдер** мен **үй жиһаздарында** көптеп кездеседі. Тұсқа ілетін түскіізге үкінің қауырсынын ілген. Халық түсінігі бойынша, малдардың ауыруы кей жағдайда көз тиюден болады деп есептеген. Көз тимеу үшін ботаға

үкі тағып, біраз уақыт жұрттан оңаша ұстап тұмар таққан. Ол тұмар – жіпке өткізілген қара дөңгелек тастар. Бөгде біреу ботаны көріп қалса «**тіл-көзім тасқа**» деп жерге түкірген. Бұл қазіргі кездегі жиі қолданысқа ие «**тіл-көзім тасқа**», «**тілім тасқа тисін**», «**көзім тасқа түссін**» деген тіркестердің шығу тәркіні ретінде қарауға мүмкіндік береді.

Қазақта қалыптасқан дәстүр бойынша, қыздар мен әйелдердің әшекейсіз жүруі әдепсіздік болып саналған. Сондықтан да қазақ қыздары туғаннан бастап өмірінің соңына дейін өзінің жасына және әлеуметтік деңгейіне сай әшекейлер тағып жүретін болған. Осы тағылатын әшекейлердің қай-қасысы болса да тіл-көзден жамандықтан сақтайды деген ұғыммен жасалынған. Қыз-келіндерді тіл көзден сақтайтын үкіаяқ тағу салты да болған. Онда үкі тұяғы олардың бас киіміне, не шашбауына тігіледі. Ол үшін үкіаяқтың өзі алуан түрлі әшекейлермен, сылдырмақтар және асыл тастармен безендіріледі. Олардың бір – біріне жараса тағылуының өзі көшпенділердің биік талғамын, табиғатпен етене жарастығын бейнелейді. Ақындарға тіл-көз тимесін деп домбыраға үкі таққан. Үкі тағу дәстүрі қырғыздар мен түркімендер, қарақалпақ пен өзбек халықтары арасында әлі күнге бар. Сахалар мысалы бесікке үкінің тұяғы мен басын және тұмсығын байлаған. Әлемнің басқада көптеген халықтары тәрізді құс атаулы қазақтарда да бақыт, еркіндік және мейірімділік нышаны. Тұмар тағу ертеден қалыптасқан шашы ұзын қыз-келіншектер көз тимеу үшін шашпау, шашқап, шашқа арналған тұмарларда таққан. Жас түскен келіннің де шымылдығына әшекей заттар мен үкілі тұмар тағатын болған, бұл үрдіс бүгінгі күнімізге дейін жалғасып отыр. Ерте дүниедегі ғұн стилі Оңтүстік Қазақстанның әшекейлерінен көрініс тапқан. Оларға композицияның көп бөлімділігі, кескін сымбатының келісті ұзындығы, сылдырлап тұратын салпыншақтың көптігі және түр-түсінің көбіне көгілдір түсті әсемділігі тән

Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер мұражайында мойынға тағатын көркемдігі көзтартар ғажайып тұмарлар бар. Оның **тұмарша**, **бойтұмар** деп аталатын түрлерін зергерлер күмістен бұрыштап немесе жұмыр түтікше тәріздендіріп жасаған. **Тұмарша** күміске ақық қондырып жасалған салпыншақты үшбұрыш пластинадан тұрады. Әшекей құрамы жағынан бір және екі бөлікті болып келеді. Екінші құрамы үкіаяқтағыдай болады. Көбінесе Солтүстік Қазақстанда кеңінен қолданылған бұйым баскиімнің ортасына немесе бір жақ бүйіріне тағылатын болған және оны киімге де таққан. Тіл-көзден қорғайтын бұл тұмаршаны жоғалтуға болмайды, әйтпесе адам өміріне қауып келеді деген наным қалыптасқан. Осыған байланысты ол жоғалған жағдайда дереу матадан жасалған үшбұрышты бойтұмармен

ауыстырып, ішіне қағазға жазылған дұға, ұлутас, ақ пен қара моншақтар немесе тас және т.б. салады. Мұндай әшекейлер солтүстік қырғыздардың, тәжіктердің, арабтардың тұрмысында қолданылады. Иыққа іліп жүретін тіктөртбұрышты тұмар-сөмке **қолтықша** деп аталады. Оның ішіне дұға аяттары, көз тиюден сақтайтын қасиеті бар нәрселермен қатар күнделікті қажетті ұсақ-түйек заттар салынады. Тұмардың өң жағына көбінесе араб тілінде «Тәңір жарылқасын» деген сөз немесе құраннан үзінді жазылатын болған. Тұмардың бәле жаладан, тіл-көзден сақтайтын қасиеті ішіндегісіне ғана емес, пішініне де байланысты. Қазақтың зергерлік өнерінде **үшбұрыш** әлемнің үш деңгейін (төменгі, орта, жоғары) және әйел затының бастауын білдірген. **Түтікше** пішін ер адамның бастауын, ал үшбұрышпен бірігуі ұрпақ жалғасын, өсіп-өнуді білдірген. Төртбұрышты **қолтықша** әлемнің төрт бұрышын білдіреді. Тұмар мойынға шынжыр арқылы тағылады. Төртбұрышты тұмарды ғана иықтан асыра таққан, ол адамның ең әлсіз жері–қолтықты қорғап тұратындықтан, **қолтықша** деп аталады. Тұмардың өзара ұқсас түрлері Орта Азия, Таяу және Орта Шығыс, Мысыр елдерінің мұсылман халықтары арасында кеңінен қолданылған.

Көркемөнер шығармашылығы – халықтың мәдениеті мен материалдық дүниетанымының, этностың өзін танытуының маңызды бір саласы болып саналады. Онда ұлттық өзіндік ерекшелігінің мәні, мәдениеті мен өркениетінің тамаша үлгілері ықшам әрі терең бейнеленеді. Қазақ халқының шығармашылық, философиялық көзқарасымен байланысы бар бұл өнері этномәдени болмысының қалыптасуына, ұлттық мәдениетінің дамуына айтарлықтай ықпал етті. Қазақ халқының көне заманнан сыр шертетін дәстүрлі қолөнерінде сәні мен салтанатына тәнті етерлік зергерлік өнер маңызды орын алды.

Қазақтың зергерлік әшекейлері жүздеген ғасырлардан бері халықтың ұлттық киіміне сән мен салтанат беріп келеді. Қазақстанның зергерлік өнері өз бейнесін жоғалтқан жоқ және өзіндік, ұлттық ажарымен ерекшелене түсіп жалғасын таба бермек.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Тохтабаева Ш. Ж. Қазақтың зергерлік өнері. Алматы; «Алматы кітап баспасы», 2011. – с. ...
2. Қозғамбаева Г. Қ. Қиелі саналатын дәстүрлі ырымдардың бірі – тұмар тағу
3. Ұлттық этнографиялық « Дәстүр» журналы. – 2014. – №... – с. ...
4. Қазақстан тарихы (көне заманнан бүгінге дейін) – I том Алматы; Атамұра 1996-544 б.

**Сырлыбаева Галина Николаевна,
руководитель сектора
классического зарубежного
искусства ГМИ РК им. А. Кастеева**

**ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ. О МУЖСКОМ ПОРТРЕТЕ И.Е.
РЕПИНА В КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО ИСКУССТВА ГМИ РК ИМ.
А. КАСТЕЕВА**

В 1939 году из Ленинградской закупочной комиссии в Казахскую государственную художественную галерею им. Т. Шевченко поступила картина И.Е. Репина «Портрет барона Фредерикса», написанная художником в 1901 году. Но в 1960-е годы по неизвестным причинам портрет был переатрибутирован на «Портрет графа Воронцова-Дашкова». В результате проведенных исследований была восстановлена первичная атрибуция и доказано, что «Портрет Фредерикса» из казахстанского музея не является этюдом для картины «Заседание Государственного совета», а имеет самостоятельное значение.

Ключевые слова: Фредерикс, Воронцов-Дашков, министр императорского двора и уделов, заседание Государственного Совета, Репин, Грабарь, ГМИ РК им. А. Кастеева, В.А. Теляковский, этюд.

**Сырлыбаева Галина Николаевна,
өнертанушы, классикалық шет ел өнері
секторының жетекшісі
ҚР СО мүшесі. АІСА мүшесі**

**ТАНЫС БЕЙТАНЫС. Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚР МӨМ
КОЛЛЕКЦИЯСЫНДАҒЫ И.Е. РЕПИННІҢ ЕР АДАМНЫҢ
ПОРТРЕТІ ТУРАЛЫ**

Таныс бейтаныс. Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ коллекциясындағы И.Е. Репиннің ер адамның портреті туралы

1939 жылы Т. Шевченко атындағы Қазақ мемлекеттік көркемсурет галереясына Ленинград сатып алу комиссиясынан И.Е. Репиннің 1901 жылы жазған «Барон Фредерикстің портреті» алынды. Алайда 1960-жылдары белгісіз себептермен портрет «Граф Воронцов-Дашковтың портреті» деп қайта атрибуцияланды. Жүргізілген зерттеулер нәтижесінде алғашқы атрибуциясы қалпына келтіріліп, Қазақстан мұражайындағы «Фредерикстің портреті» «Мемлекеттік кеңес отырысы» картинасының этюді емес, дербес мәнді туынды екендігі дәлелденді.

Түйінді сөздер: Фредерикс, Воронцов-Дашков, Император сарайы мен оның меншігіндегі жер министрі, Мемлекеттік Кеңес отырысы, Репин, Грабарь, Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ, В.А. Теляковский, этюд.

Поводом для разговора о произведениях И.Е. Репина из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева послужила карточка научного описания, составленная на одну из его работ. Это портрет пожилого мужчины в военном мундире с авторской подписью, поступивший в 1939 году из Ленинградской закупочной комиссии, которая работала в те годы при Эрмитаже. Полотно значилось как «Портрет барона В.Б. Фредерикса». На основе первичных документов – акта №2 от 12 февраля 1939 года была заполнена карточка научного описания в 1954 году. Но позже, фамилия Фредерикс была зачеркнута и без каких-либо ссылок на источники, переправлена на «Воронцов-Дашков». При составлении каталога русской живописи пришлось довериться изменениям, внесенным предыдущим поколением сотрудников отдела старых мастеров и портрет вошел в каталог под измененным именем. Но занимаясь изучением судьбы и творчества Всеволода Теляковского, театрального художника, сосланного на 26 лет из Ленинграда в Казахстан, совершенно случайно возник интерес к этому портрету. При работе с личным архивом художника в Санкт-Петербурге, среди его бумаг, различных документов, была найдена фотография с упомянутого портрета. И его наследники уверенно и без колебаний называли человека, изображенного на портрете бароном Фредериксом. Будем и мы его называть по первичной атрибуции – «Портрет барона Владимира Борисовича Фредерикса». Дело в том, что барон Фредерикс сыграл ключевую роль в жизни отца художника – Владимира Аркадьевича, а в дальнейшем и в выборе жизненного пути и его самого. Как известно, Владимир Аркадьевич служил в Лейб-гвардии Конном полку в чине полковника. Но уже в 1898 году его назначают неожиданно для него самого, управляющим Московской конторой Императорских театров – Большого и Малого. Владимир Аркадьевич вспоминал: «Назначен я был по личному выбору бывшего тогда министром двора барона В.Б. Фредерикса, с согласия Николая II» [1, с. 25]. В 1901-м он уже становится Директором всех Императорских театров. В Конногвардейском полку его непосредственным командиром как раз и был барон Фредерикс, который вскоре продвинулся в своей карьере и получил пост Министра императорского двора и уделов при Николае II. В его многочисленные обязанности входило и кураторство императорскими театрами. Теляковского он хорошо знал, и понимал, что они «сработаются». По иронии судьбы оба сослуживца вошли в историю: один – как последний директор императорских театров, другой – как последний министр двора.

На посту министра Фредерикс сменил графа Иллариона Ивановича Воронцова-Дашкова (1837-1916), который выполнял эти обязанности при

Александре III. Видимо, именно этот факт и смутил сотрудников отдела. И Фредерикс и Воронцов-Дашков занимали одинаковые должности, но в разные исторические периоды, при разных императорах. Обоим было присвоено звание – генерал от кавалерии, и оба имели отношение к Государственному Совету. Самое простое и доступное действие в такой ситуации – сравнить фотографии этих двух государственных деятелей с упомянутым живописным портретом. При сопоставлении становится очевидным, что изображенный на портрете военный никак не похож на Воронцова-Дашкова. На этом можно было бы и завершить исследование, но думается, целесообразно привести дополнительные факторы в пользу первичной версии, чтобы окончательно утвердиться в правильности атрибуции.



Илья Репин. Портрет В.Б. Фредерикса. 1901. Картон, масло

Как известно, директор императорских театров, после вступления в должность, начинает вести дневниковые записи, а после революции на их основе пишет мемуары, ставшие бесценным источником информации о русском театре конца 19-начала 20 века. Первое их издание было осуществлено еще при жизни Владимира Аркадьевича Теляковского в марте 1924 года. В 1960-е годы появилась идея переиздать их с внесением дополнений. Его сын Всеволод Владимирович, в апреле 1961 года возвращается из ссылки в Ленинград. 7 июня 1961 года он пишет Р. Великановой, ленинградке, оставшейся после эвакуации в Алма-Ате: «...Я случайно услышал, что хотят переиздать книжку моего отца. Я отправился в издательство «Искусство». Там оказывается меня знают и

даже, что я живу в Алма-Ата – это из-за книги воспоминаний о Головине и я стал «птицей» (важной – авт). Там мне подтвердили намерение – и были очень рады, что я зашел, тем более, что я им предложил рукописи. 1-й части у них не было и они вообще не знали с чего начать – так что я теперь занят приведением всего этого в порядок для того, чтобы дать им на прочтение. В план издательства она уже включена» [2,7]. На страницах сборника мемуаров Владимира Теляковского, который вышел в 1965 году, опубликован «Портрет барона В.Б. Фредерикса» из казахстанского музея [1, с. 81-82]. Работая над подготовкой сборника, Вс. Теляковский, скорее всего, и передал фотографию портрета для публикации, поскольку коллекция КГХГ им. Т. Шевченко еще была мало известна в «центре», и вряд ли в те годы в Ленинграде кто-нибудь мог знать, что существует подобный портрет. Прецедент уже был. В 1960 году в Ленинграде вышел сборник воспоминаний о А.Я. Головине, где была статья Вс. Теляковского. Там же был опубликован портрет его сводного брата С. Фелейзена работы А. Головина [3, с. 343]. Это полотно – из личной коллекции Вс. Теляковского, никогда ранее не публиковалось, поскольку поступило от художника в галерею в 1961 году на временное хранение, и только в 1963 году было зарегистрировано в Книге поступлений. Всеволод Владимирович, знавший лично Фредерикса, не подвергал сомнению, что на портрете изображен кто-то другой.



В.Б. Фредерикс. Фотография

Безусловно, чтобы утвердить первичную атрибуцию, следует обратиться и к исследованию знаменитой картины И.Е. Репина «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего

юбилея со дня его учреждения» (1903. Холст, масло. 400x877. ГРМ). Во первых, изображения этих двух персонажей присутствуют на полотне, во вторых, портрет Фредерикса многими воспринимается как этюд к этой знаменитой картине, но так ли это?

Исследователями картины была составлена схема расположения всех участников этого грандиозного по массовости и торжественности события. Все персонажи пронумерованы, и на этом основании составлена таблица с перечнем имен членов Государственного совета соответственно этой нумерации. Наши герои изображены в разных частях огромного зала. Воронцов-Дашков значится под номером 22 и находится в правой части картины, в первых рядах заседающих, а Фредерикс – под номером 58 – с левой, практически в самой удаленной части помещения. Кстати, возникает вопрос – почему министр императорского двора сидит практически на «окраине». На самом деле, Фредерикс не был членом Государственного совета. Лишь 4 ноября 1905 года, как видим уже после написания картины, он был назначен на эту должность с сохранением всех прежних обязанностей. Но по своему положению при дворе, он мог присутствовать на заседаниях Государственного совета в качестве наблюдателя.

Вернемся к схеме картины. И здесь нас ожидает сюрприз. Оказалось, что Воронцов-Дашков изображен в композиции со спины. Его лицо абсолютно не видно. Грабарь, восхищаясь живописным мастерством Репина, выразившимся в портретных этюдах, писал: «Таковы необычайно удавшиеся портретные этюды с кн. Хилкова, Рихтера, Ивашенкова и великолепно почувствованный затылок и спина гр. Воронцова-Дашкова. Все они взяты в одной общей им решительной до дерзости манере, ограничивающейся передачей основного, минуя детали» [4, с. 229]. А вот фигура Фредерикса в картине изображена в профиль. Этюд, повторяющий в точности позу Фредерикса, в настоящее время находится в Национальном художественном музее Республики Беларусь. И по фотографиям и по двум живописным изображениям определяется одно лицо – перед нами Владимир Борисович Фредерикс. Можно с уверенностью сказать, что изменение записи в карточке научного описания сделано ошибочно.

В Государственном Русском музее представлено 25 этюдов-портретов к картине «Заседание Государственного совета» и среди них – «Портрет И.И. Воронцова-Дашкова» (1902. Холст, масло. 82,5x60), о котором мы говорили. Найти этот портрет мне посчастливилось в каталоге Русского музея «Живопись. Первая половина 20 века», том 12. Кроме основных каталожных данных, там есть дополнительная информация: «Этюд (1901) – Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева

(Алма-Ата) [5, с. 140]. Имеется ввиду «наш» портрет В.Б. Фредерикса. И в каталоге ГРМ 1980 года эта ссылка уже есть [6, с. 250]. Ошибка оказалась общей. Кто ее инициировал – сейчас уже не важно.



И.И. Воронцов-Даиков. Фотография

Еще одна проблема, связанная с портретом. Принято считать, что «наш» портрет также является этюдом к картине «Заседание Государственного совета». Но он полностью отличается от «белорусского» этюда, не только композиционно, живописными приемами, но и своим содержанием, я бы сказала, своим назначением. Перед художником при создании этих портретов стояли разные задачи, разные цели, что отразилось и на конечном результате.

С просьбой написать это историческое полотно к Репину обратились в апреле 1901 года от имени правительства. Безусловно, без министерства императорского двора дело не обошлось, поскольку оно курировало не только императорские театры, но Императорскую академию художеств. В это время И. Репин преподавал в Академии художеств и в ходе переговоров, обсуждения, как бы сегодня сказали, этого грандиозного проекта, вполне могло произойти знакомство Репина и Фредерикса.

Илья Ефимович начал подготовительную работу не с этюдов участников, а с разработки общей концепции, композиции, зарисовок зала, выбора точки зрения, построении перспективы. Поэтому основная масса портретных этюдов была выполнена в 1902-1903 годы.

По свидетельству Грабаря, начиная работать над «Государственным советом», Репин выдвинул неперемное условие, чтобы все члены Гос. совета ему позировали, решительно отказавшись использовать фотографии: «Каждый день Репин писал кого-нибудь из членов совета на том месте, где тот обычно сидел, в той позе и тем жестом, которые художник уже до того успел у каждого подсмотреть. Писались портретные этюды с натуры в один, два, три и четыре сеанса, в зависимости от занятости данного лица, настроения Репина и успеха сеанса» [3, с. 228]. Об этом же писал и А.А. Федоров-Давыдов: «В характеристике решающей является передача позы, жеста, манеры держаться...» [7, с. 138]. «Белорусский» этюд, написанный в 1902 году, о чем свидетельствует автограф самого художника, также совпадает с окончательным вариантом композиционного расположения фигуры Фредерикса. Это действительно этюд, созданный по законам жанра – написан раскованно, свободно, широкой кистью и соответствует общим параметрам других этюдов: практически все этюды поясные, выполнены с элементами интерьера зала, где происходило заседание.

Таким образом, при написании «белорусского» этюда перед художником стояла задача создать портрет, который бы монтировался в общую концепцию монументального полотна, подчиняясь единому строю картины – колористическому, структурному, композиционному, не нарушая его цельности. Мне могут возразить, что эти два портрета – звенья одной цепи, процесс изучения натуры, поиск адекватных средств выражения. Но у Репина было слишком мало времени и слишком много работы, чтобы он мог позволить себе варьировать образы участников заседания. Он сразу брал необходимую точку зрения и сразу определял нужный ракурс и позу того или иного персонажа. В этом-то и проявилась его гениальность. Наглядный пример – этюды двух портретов министра финансов С.Ю. Витте. Один находится в ГТГ, другой – в ГРМ. Оба написаны в 1903 году. Несмотря на то, что один выполнен в гражданском костюме, а другой – в мундире, самое главное для Репина – это ракурс. А он совпадает.

В этюде из Минска, естественно и в картине, Фредерикс изображен с правой стороны, боком к зрителю. Все его регалии, ордена и медали остаются вне поля зрения. Зритель видит только золотые погоны, наверняка, по традиции с вензелем Николая II, аксельбанты – принадлежность формы генералов, красную муаровую ленту через плечо.

На «нашем» же портрете Репин изображает министра императорского двора, как и положено в жанре парадного портрета, с наиболее выгодной

стороны, в данном случае, с левой. Композиция усложняется. Это уже победренный портрет: нужно было показать и руку в белой перчатке, и шпагу у пояса, и стать, военную выправку офицера лейб-гвардии Конного полка, сохранившуюся, несмотря на возраст портретируемого. За долголетнюю и безупречную службу Владимир Борисович был удостоен самых престижных наград Российской империи – Орден святой Анны 1-й и 2-й степени, Орден Святого Станислава 1-й степени, Орден Белого орла, Орден Святого Александра Невского и т.д. Некоторые из них представлены на портрете. Эполеты сменили погоны, появилась голубая лента вместо красной... Изменился и характер живописи, она становится более плотной, «конкретной». Даже размерами «наш» портрет отличается от основной массы этюдов, написанных для картины, значительно им уступая. Если в среднем ширина этюдов составляет примерно 50 см (плюс-минус), а я просмотрела все 25 этюдов из коллекции Русского музея, чтобы выявить некие закономерности и общности, то у портрета из ГМИ РК – всего 27.

Безусловно, «Портрет В.Б. Фредерикса», вызван к жизни «Заседанием Госсовета». Эта картина свела чиновника и художника, но история рождения и бытования портрета совсем другая.

Список литературы

1. Теляковский В.А. Воспоминания. 1898-1917. – Л.-М.: Искусство, 1965.
2. ЦГА РК. Ф. 1760. Оп. 1 доп. Д. 117.
3. Грабарь И. Репин. В 2-х т. Т. 1. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963.
4. Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. – Л., М.: Искусство, 1960.
5. Русский музей. Живопись. Первая половина XX века. Каталог. Н-Р. Т. 12. – СПб: Palace Editions, 2013.
6. Государственный Русский музей. Живопись. XIII-н. XX века. Каталог. – Л.: Аврора, Искусство, 1980.
7. Федоров-Давыдов А.А. Илья Ефимович Репин. – М.: Искусство, 1961.

**Мамытова Самал Мұхтарқызы,
Қазақстан бейнелеу өнері
ғылыми орталығы графика
секторының жетекшісі
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ**

**ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЗАМАНАУИ ГРАФИКАСЫ. ДАМУ
МӘСЕЛЕЛЕРІ
(«ҚАЗАҚ ХАНДЫҒЫНЫҢ 550 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
ГРАФИКА ӨНЕРІ» КӨРМЕСІ НЕГІЗІНДЕ)**

Ұсынылған баяндамада Қазақстанның заманауи графика өнеріндегі көкейкесті мәселелер ҚР Суретшілер одағының «Қазақ хандығының 550 жылдығына арналған графика өнері» көрмесі негізінде қарастырылады. Автор график-суретшілердің бірқатар жұмыстарын талдай отырып, басты мәселелерді айқындайды.

Түйінді сөздер: Қазақстанның заманауи графикасы, даму мәселелері, көрме, Қазақ хандығы, түпнұсқа және баспа графика.

**Мамытова Самал Мухтаровна,
руководитель сектора графики
научного центра изобразительного
искусства Казахстана
ГМИ РК им. А. Кастеева**

**СОВРЕМЕННАЯ ГРАФИКА КАЗАХСТАНА. ПРОБЛЕМЫ
РАЗВИТИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ ГРАФИКИ К 550-ЛЕТИЮ
КАЗАХСКОГО ХАНСТВА)**

В представленном докладе рассматриваются актуальные проблемы современного искусства графики Казахстана на примере выставки графики Союза художников РК, посвященной 550-летию Казахского ханства. Автор определяет эти проблемы, анализируя ряд графических работ современных художников-графиков.

Ключевые слова: современная графика Казахстана, проблемы развития, выставка, Казахское ханство, оригинальная и печатная графика.

Графика өнері көркем шығармашылықтың ең көне және аса кең таралған түрі. Графиканың негізі – сурет. Ол адамзат тарихының ерте кезеңдерінен бастау алған. Оның дәлелі - тас дәуірінің ежелгі кезеңінен сақталған, сүйектер мен тастарға қашалған және үңгірлердің қабырғаларына салынған суреттер.

Қазақ бейнелеу өнерінің қайнар көзі саналатын Әбілхан Қастеевтің, ағайынды Қожахмет пен Құлахмет Қожықовтардың, Әубәкір Ысмайловтың графикалық жұмыстары ұлттық көркемсурет мектебінің дамуы негізінде жатыр.

Ал, бүгінгі отандық графика өнерінің ахуалын, даму бағытын айқындау өзекті тақырыптардың біріне айналып отыр. Себебі, графика өнері суретшілердің көру алаңынан біртіндеп жоғалып, таза табиғи болмысынан алшақтап, өзге жанаша формалар арқылы жүзеге асырылуда. Осы орайда, графиканың қалыптасқан дәстүрлері өнердің одан әрі дами түсуіне еш мүмкіндік туғызбай, бүгінгі шеберлер өз ойларын, басты нысанды ішкі қабылдауы мен көзқарасы арқылы көрсетуде. Дегенмен, Қазақстанның заманауи графикасының жай-күйін саралау үшін осы кезеңді жан-жақты қамтыған бір ғана шығармашылық көрмені басты нысанға алған жөн.

Биылғы жылдың мәдени құбылыстарының біріне айналған Қазақ хандығының 550 жылдығы аясындағы «Қазақ хандығының 550 жылдығына арналған графика өнері» көрмесі отандық графика өнерінің заманауи бейнесі мен даму мәселелерін айшықтауға негіз салды. Аталмыш тақырыпты қамтыған көрмедегі жұмыстар графиканың алуан түрлері мен тәсілдерінде орындалған. Мысалы, туындының түпкі ой мен мазмұнын толыққанды, әрі дәлелді іске асыруда көптеген бейнелеу тәсілдерінің ішінен ыңғайлысын тауып, авторлық бірегей техникасын қалыптастырған Оразбек Есенбаев жібек бетінде шарикті қаламмен сурет салуымен ерекшеленеді. Оның тарихи тақырыптар мен аңыздарға құрылған «Шоқындыру», «Қыпшақ ханы – Ахмет. Грузин патшасы – Давид» және «Білге Қаған ескерткіші» (2013) күрделі композициялары автордың жеке көзқарастарынан туындаған. Суретші көп тұлғалы графикалық жұмыстарында ақ пен қараның арақатынасы мен қозғалысты тудыратын штрихтардың күрделі де нәзік байланысы арқылы үлкен айқындылыққа қол жеткізеді. Сонымен бірге, бейненің тек көлемін ғана емес, олар орналасқан кеңістікті, яғни ортаны ұтымды көрсетеді.

Қазақ батырларының бейнелері мен шайқас көріністері басты тақырыбы болып табылатын Рақымжан Қасымжан ақ қағазда туш және қаламұшпен жұмыс істейді. Оның графикалық парақтары жұмсақ пішінімен, сызықтардың нақтылығымен, бейнелердің шарттылығымен ерекшеленеді. Суретшінің шығармашылығындағы жылқы мен көшпелі мәдениет қазақ халқының ұлттық болмысымен біте қайнасқан. Атты батырлары күрделі қимыл-қозғалыста және түрлі ракурсте бейнеленсе де, адам мен жылқы үйлесімділігі тұтас ажырамас бейнеде суреттеледі. Мысалы, автор «Қақтығыс» атты туындысында техниканы еркін білуінің,

жоғары шеберлігінің нәтижесінде күрделі қозғалысты сенімді бере білген. Сонымен қатар, ол әрбір парағында ақ пен қара штрихтардың, түстік дақтардың, динамикалы сызықтардың өзара байланысы кеңістік арқылы шешімін тапқан.

Белгілі суретшілер Балтас Оспан, Мұхтар Сыздықовтың суреттері, Серік Әлжановтың пастельдері, Серік Тайновтың құрғақ қылқалам тәсіліндегі жұмыстары, Қанат Шүкірбековтың триптихі, А. Чунчалиевтің акварелдері түпнұсқа графикаға жақсы мысал болып, дара стильдік ерекшеліктерін айқын көрсетті. Алайда, бұл композицияларда орындалуы мен материалды толыққанды нанымды, тарихи шындық пен дәлдікті беруде кемшіліктер кездеседі. Мәселен, хандар мен батырлардың және жануарлардың анатомиялық, пропорциялық қателіктері, тарихи тұлғалардың немесе сол дәуірдің шынайы бейнесін сәйкесінше дәлдікпен бере алмауы мен кейіпкер ретіндегі бейнелерін сомдауда жаттандылық пен жасандылықтар орын алған.

Ж. Сағымбаевтың «Дат тақсыр», «Жеті жарғы», «Жорық алдында» шығармалары граттография тәсілінде орындалған. Олардың басты ерекшелігі шеңберге құралған композициялар мен силуэттердің айқындылығы.

Суретші Нұрлан Бажировтың туындыларын таза графика деп айту қиын, әйтсе де, оларды техникалық орындалуының негізінде – сол баяғы қағаз, қаламмен салынған сурет, акварель, гуашь, пастель және көптеген басқа да авторлық құпиясы бар аралас техникада салу. Оның композицияларындағы басты кейіпкері—жылқылар. Олар барынша күрделі ракурста бейнеленумен ерекшеленеді. Бұл композицияларда негізінен тек сүйемелдеуші материал, болмысы ерекше жаралғандардың әсемділігі, күш-қуаты және тектілігі сезіледі. Демек, Бажиров сурет салуды керемет игерген. Бұл оның өзіндік бейнелік-пластика қалыптастырудағы ұтымды қыры болып табылады. Әйтсе де, оның шамадан тыс нақыштауы туындыларына жасандылықты береді. Сонымен қатар ол графикалық жұмыстарының сыртқы шешімінде экспрессионизм, кейде сюрреализмнің көркем ұстанымдарын қолданады.

Заманауи суретшілер буыны жазықтық бетінде шынайы болып көрінетін бейнелерді, көрініс тудыратын тәсілдер мен әдістерді қалыптастырды. Ол екі көлемді жазықтықта үш жазықты әлем пайда болатын графика өнеріне тән шарттылық еді. Осы орайда, «Ұлылармен сұхбат» көрмесінің қатысушылары Санкт-Петербургтік суретшілердің шығармалары мен отандық график-суретшілердің жұмыстарын салыстырмалы түрде қарастыруға болады. Суретші Латиф Казбеков, Нұрлан Бажиров секілді өзіндік бейнелеу әдіс-тәсілін қалыптастырған. Оның өзі ойлап тапқан

авторлық қағазының ерекшелігі, жаңа техникалық тәсілдерінде жатыр. Акварель парақшаларындағы басты кейіпкерлер, шығармашылығының негізгі нысаны ағаштардан туындайды. Мәселен, жылдың әр мезгіліндегі, өмірінің әр кезеңіндегі ағаштар арқылы адам өмірінің қақтығыстары мен драматизмін ерекше бір кейіпте сезінуге ой салады. Себебі, ол ағаштардың күрделі фактурасы мен құрылымында толассыз энергия мен драмалық, трагедиялық мәселелер кескінделген. Осы арқылы Л. Қазбековтің қоғамдағы өзекті тақырыптарға айналған қасіреттерді айшықтау ұмтылысын ұғу қиын емес.

Автор түпкі ойды терең ашып көрсету үшін, жан-жақты, егжей-тегжейлі және дәйекті түрде баяндайды. Шығармашылық еңбек жолында өз басынан өткерген ішкі ойын құмарлана беруге, көрсетуге күш салады. Ол шығармашылығындағы негізгі идеяларын түстік құрылым арқылы береді. Суретшінің тұлғасы өзін философ, пайымдаушы, шебер еңбеккер, суретші, зияткер, бір сөзбен айтқанда, бар Шеберлікті бойына жинаған көп қырлы тұлға ретінде көрсетеді. Шебердің таңдаулы техникасы оның шығармашылық бағытына, жеке мінезіне және темпераментіне жақсы сәйкес келеді. Яғни, осы тәсілдің тілі арқылы ол өз ойларын дұрыс жеткізе алды.

Р. Бертілеудің акварельдік парақшалары ерекше сазбен дыбыс береді. Бұлар халықтың ұлттық дүниетанымындағы көремдік-пластикалық образдардың көмегімен туындаған философиялық жалпылама тұжырымдарға сүйенген дерексіз символикалық композициялар.

Баспа графикасы техникалық орындалу жағынан аса күрделі болғандықтан баяу дамып, негізгі тәсілдері (литография, офорт, акватинта, меццо-тинто, құрғақ ине т.б.), екінші планға ысырылды. Оның негізгі себептерінің бірі жаңа техникалық жетістіктердің қарыштап дамуы еді. Аталмыш дамудың нәтижесінде, кітап иллюстрацияларындағы қол еңбегі ығыстырылып, графиктердің шығармашылығы жиі сұранысқа ие кескіндеме, мүсін өнеріне алмасты. Даму мәселелерінің екінші бір өзектілігі баспа графикасының көрмелік экспозициялардан біртеңдеп жоғалып жеке өнер ретінде болашағы бұлыңғыр күйге түсті. Дегенмен, оның дамуы үшін сара жол салған суретшілердің бірегейі Темірхан Ордабеков. Ол дәстүрлі баспа графикасын бірден-бір жалғастырушы. Әсіресе, линогравюра техникасында тынбай еңбектенеді. Бұл тәсіл линолеумнің ойлап табылуымен пайда болғандықтан тұрмыстық қажеттіліктерді өтейді. Шебердің шығармашылығының кең ауқымдылығы тарихи тақырыптардың, әсіресе, түркі әлемі мен жыраулардың, тарихи тұлғалар антологиясының психологиялық иірімдерін аса мұқиятты, сабырлықпен суреттеуде шынайы нақтылықты көзден таса қалдырмайды.

Тарих қойнауы, туған жер тақырыптарында сыр шерткен талантты графиктердің жас буын өкілдерінің бірі Батухан Бәйменнің шығармашылығы тақырыбы жағынан ұстазы Т.Ордабековпен ұқсас. Көп фигуралы композициялар кілем жазықтығы қағидаты бойынша шешім тапқан, ассоциациялар ұлттық қазақ кілемдеріндегі рендей қою қызыл түсті белсенді түрде шешім тапқан. Суретшінің «Ауылым – алтын бесігім» топтамасындағы шығармалардың барлығында адамдар бейнесі оны қоршаған әлеммен тығыз байланыста беріледі. Кейіпкерлер ретіндегі адамдар, бәйтеректер, жылқы жануары мен кілемдерге дейін ұлттық менталитетті, оның тыныс-тіршілігін, өмірін дөп басып көрсетеді. Шығарманың кеңістіктігі шеңберіндегі тұлғалардың көптігіне қарамастан, көркемдік біртұтастыққа ие. Әрі қасаңдықтан ада, ұлттық мінез-құлықты айна-қатессіз суреттейді.

Сонымен, заманауи қазақ графикасының өзекті мәселелерін айқындау үшін, «Қазақ хандығының 550 жылдығына арналған графика өнері» атты көрмесіндегі графиктердің шығармашылықтары талданды. Олардың шығармашылығын сараптау арқылы төмендегідей тұжырымдарды келтіруге болады:

Біріншіден, Қазақстанның заманауи графика өнері тақырыптар көкжиегінің біржақтылығымен көрініс тапты. Ұлттық тақырыптармен шектелу бар, қоғамдағы әлеуметтік, өзекті мәселелер көру, бейнелеу аймағынан тысқары қалғаны аңғарылады.

Екіншіден, Заманауи суретші – өз уақытының жүйкесі іспетті. Олар салондық немесе сыйкәделік сипаттағы жеңіл, үстіртін дүниелер жасамай (мысалы, батырлар мен киіз үйлерге толы композициялар), қазіргі қоғамда белең алған мәселелер мен өзі өмір сүріп жатқан уақыттың шынайы бейнесін көре алуы тиіс. Соны өз ой елегінен өткізіп, өнері арқылы көзқарасын білдіргені жөн. Яғни, заманауи графиканы жеке өнер ретінде дамытуда жалаң, үстіртін қатынастардың белең алғаны айқындалды.

Үшіншіден, Графика – түпкі ойды суреттеуде, сол сияқты оны қабылдауда әбігерлікке және шалағайлыққа төзбейтін нәзік зияткерлік өнер. Сондықтан ол көркем шығармашылықтың басқа түрлеріне қарағанда азырақ сұранысқа ие. Онда ақиқат, өмірлік тәжірибенің шындығы, авторлық қиялдың адалдығы әрі тазалығы сақталған. Осы айқындамаларды сақтай отырып, ол әрдайым ең күрделі шығармашылық, мәдени үрдістердің нақ ортасында жүреді. Сол себепті, графикалық шығармаларды орындау шеберлігі жауапкершілікті талабына сай көрініс табуы қажет. Ол өнердің ең маңызды тірегі ретінде қабылдануы шарт.

**Ким Елизавета Михайловна,
руководитель
Центра зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева**

КОМПЛЕКТОВАНИЕ ФОНДОВ – НАУЧНАЯ СТРАТЕГИЯ МУЗЕЯ

Важнейшая часть научной работы художественного музея – комплектование фондов. По музейной инструкции председателем фондово-закупочной комиссии является заместитель директора по науке, а секретарем, заполняющим все документы – ученый секретарь музея. Сотрудники научных центров музея, зная свои фонды, лучше всех понимают, какой период не охвачен и какие произведения нужно предоставить на закупку в коллекцию. Музей должен иметь научную стратегию пополнения коллекции. Фонды музея формируют научное направление работы сотрудников. Одним из важнейших показателей научной стратегии художественного музея является постоянная экспозиция.

Ключевые слова: комплектование, фонды, научная стратегия, музей XXI века, дары, приоритетное направление, современное искусство, экспозиция.

**Ким Елизавета Михайловна,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Шет ел өнері орталығының жетекшісі**

ҚОРДЫ ЖИНАҚТАУ – МУЗЕЙДІҢ ҒЫЛЫМИ СТРАТЕГИЯСЫ

Көркемдік музейдегі ғылыми жұмыстардың аса маңызды бөлігі – қорды жинақтау. Музей нұсқамасы бойынша қор-сатып алу комиссиясының төрағасы – директордың ғылым жөніндегі орынбасары, ал оның қажетті құжаттарын толтыратын хатшысы – музейдің ғылыми хатшысы. Өз қорларын білетін музейдің ғылыми орталықтарының қызметкерлері коллекцияда қандай кезеңнің қамтылмай қалғанын және қандай туынды сатып алу керек екенін бәрінен де жақсы түсінеді. Музейдің коллекцияны толықтырудан ғылыми стратегиясы болуы тиіс. Музей қоры қызметкерлердің ғылыми бағытын қалыптастырады. Көркемдік музейдің ғылыми стратегиясының аса маңызды көрсеткіштерінің бірі – тұрақты экспозиция.

Түйінді сөздер: жинақтау, ғылыми стратегия, XXI ғасырдың музейі, сыйлықтар, басым бағыт, қазіргі заман өнері, экспозиция.

2015 год – юбилейный для Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева. В этом году вышло много публикаций, посвященных этому событию, поэтому на исторической части мы не будем подробно останавливаться. Всем хорошо известно, что коллекция фонда началась с выставки 1935 года, которая была посвящена 15-летию КазАССР. В 1935-1936 года были передачи из центральных музеев страны – Москвы

и Ленинграда, формировался музей энциклопедического направления. В 1950-е годы легендарный директор Л.Г. Плахотная, – выдерживая прежнюю стратегию, привнесла новое дыхание в формирование коллекции. Ею была поставлена задача – собрать лучшее в искусстве Казахстана, искусство русского авангарда и одну из лучших коллекций современного искусства (схожие задачи у ГРМ, музея Нукуса).

Каковы задачи комплектования музея в XXI веке? В 2010 году по заданию Министерства культуры РК сотрудники музея К.В. Ли, А.Ж. Джадайбаев, Е.М. Ким разработали проект по концепции Национального музея в Астане. Приведу небольшой фрагмент.

Задача музея:

1. Комплектование, изучение и представление материального и нематериального культурного наследия стран и народов Востока – Казахстана, Средней Азии, Ближнего и Дальнего Востока.
2. Способствование интеграции духовно-культурного наследия народов региона на основе взаимодействия культур, сохранения их идентичности в эпоху глобализации.
3. Совершенствование музейной практики на основе новейших технологий. Расширение научных исследований на основе музейных коллекций.
4. Развитие образовательных и интерактивных программ для всех категорий посетителей.
5. Создание на базе музея международного научно-исследовательского института.

Основные позиции близки музею им. А. Кастеева. Сегодня музей, к сожалению, не может продолжать собирать классическое искусство, невозможно купить живопись Рембрандта. Искусство импрессионистов так же стоит огромных денег, как и произведения начала XX века. Уже не купить с первых рук произведения народно-прикладного искусства казахов. В XX веке стали активно создаваться художественные музеи в странах Дальнего Востока. Япония, Южная Корея, Китай становятся лидерами в строительстве музейных зданий. Рабочая группа по строительству Национального музея в Астане объездила крупнейшие музеи этого региона. В основу музея в Астане были взяты объекты Южной Кореи.

Коллекции этих музеев основываются на искусстве XX-XXI веков. Японский музей в Казанава называется «Музей современного искусства XXI века» и никаких комплексов, что не начинают экспозицию с палеолита.

Думается, что ГМИ РК им. А. Кастеева мог бы комплектовать фонды произведениями стран и народов Востока – Казахстана, Средней Азии,

Ближнего и Дальнего Востока. Тем более в музее есть хорошая база уже собранной коллекции. Музей смог бы стать уникальным в регионе, где можно было бы в пространстве одного музея сравнить искусство разных стран Востока.

Проанализируем характер комплектования фондов музея за 2010-2015 годы.¹

Год	Дары	Из ДХВ	Из библиотеки	Закупки
2010	2	-	-	-
2011	20	8	-	-
2012	87	296	-	18
2013	20	259	-	58
2014	31	-	165	1
2015	15	-	107	-

2010. 2 произведения в дар, показательно, музей на ремонте, выставок нет. Поступило в дар два экспоната народно-прикладного искусства.

2011. 20 произведений в дар, из них 4 произведения в фонды современного зарубежного искусства (Кибардин – Россия, Михалик – США, Вершурен – Франция), остальное Казахстан. 8 произведений из ДХВ (Исмаилова).

2012. 87 произведений в дар, из них 12 в фонды современного зарубежного искусства (Рахель Биачи – И алия, Ясенка Тукан-Вайан – Франция, Парыгин – Россия, Казимова – Россия, Бабаджанов – Киргизия), остальное Казахстан. 296 произведений из ДХВ (Казахстан) – принято решение о ликвидации ДХВ. 18 произведений закуплено на сумму 3 796 000 тг. – Казахстан.

2013. 20 произведений в дар, из них в фонды современного зарубежного искусства 3 экспоната: Салах Абдул – Египет, Валкенштайн – Австрия, Гурбанов – Туркмения, остальное – Казахстан. 259 произведений из ДХВ – Казахстан. 58 произведений (закуплено на сумму 10 779 850 тг.), 2 экспоната в фонд современного зарубежного искусства: Багдасарян – Армения, Зинштейн – Россия, 4 – народно-прикладное искусство, остальное ИЗО Казахстана.

2014. 31 произведение в дар, из них в фонд современного зарубежного искусства 6 листов графики художников Санкт-Петербурга, остальное – Казахстан. 165 произведений из библиотеки – Западная Европа, русское, советское искусство. 1 произведение – Казахстан, закуплено на сумму 525 000 тг. – Нурекеев, Казахстан.

1 Акты поступления за 2010 – 2015 годы. Сектор учета в отделе хранения ГМИ РК им. А. Кастеева

2015. 18 произведений в дар, из них 11 произведений в фонд современного зарубежного искусства – Фирсов, Газеев, Талащук, Казбеков, Байтереков, Лукка, Кондуров, остальное – Казахстан. 107 произведений из библиотеки – Западная Европа, русское, советское искусство.

Итого, за 5 лет поступило в фонды музея 1 087 экспонатов. Из них из ДХВ – 563, из библиотеки – 272, дары – 175, закупки – 77.

Какой можно сделать вывод. Самые значительные поступления из ДХВ и библиотеки – закончились, в ближайшие годы закупок не предвидится, остается графа случайных даров. Дары – это очень хорошо, но они не выстраивают генеральную линию научного комплектования фондов музея. Но поддерживать это направление необходимо. Можно привести множество примеров, как во многих музеях мира оформляется доска дарителей, что стимулирует людей на благородные поступки. Сотрудники музея прекрасно знают, что необходимо восполнить лакуны изобразительного искусства Казахстана 1990-2000 годов. Возможно, необходимо составление программы подобно проекту «Эрмитаж 20/21» – последовательный показ современного искусства и пополнение фондов. Таким образом, остается приоритетным направлением – современное искусство, в том числе контемпори арт, не смотря на сопротивление хранителей музея из-за сложности хранения объектов.

Из последних новостей: в Алматы строится музей современного искусства, будет ли он конкурентом музею им. А. Кастеева, нужно об этом задуматься. Рядом с этим музеем будет выстроен огромный депозитарий (фондохранилище) для частных коллекций. ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве строит современный депозитарий, где наряду с музейной коллекцией будут храниться и частные коллекции, с полным соблюдением температурно-влажностного режима и присмотром специалистов, надежной охраной. И коллекционерам спокойно, и музей зарабатывает деньги. Мечта ГМИ РК им. А. Кастеева выстроить рядом с основным зданием депозитарий остается мечтой, и шанс заработать деньги музей, видимо, упустил.

Отражением политики и стратегии научного комплектования фондов музея является постоянная экспозиция. По ней прочитывается история коллекции, стратегия настоящего и будущего формирования фондов музея. Но это, однако, тема следующего сообщения.

Список литературы

1. Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в Государственных музеях СССР. М., 1985.

**Шкляева Светлана Аркадьевна,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории
изобразительного искусства
КазНАИ им. Т. Жургенова**

«НОВЫЕ ВЕРСИИ СТАРЫХ СЮЖЕТОВ»: К ОПЫТУ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАДИЦИОННЫХ КАЗАХСКИХ УКРАШЕНИЙ

В статье рассматривается опыт создания ювелирных произведений современными зарубежными фирмами на основе композиций традиционных казахских украшений. Народные традиции украшений в изделиях известных ювелирных Домов интерпретируются в постмодернистском дискурсе игры, цитаты или иконического подобия. Важно то, что казахское ювелирное искусство стало творческим импульсом поисков в выполнении драгоценных украшений.

Ключевые слова: казахские украшения, зарубежные ювелирные Дома, рациональный выбор

**Шкляева Светлана Аркадьевна,
өнертану кандидаты,
Т. Жургенов атындағы ҚазҰОА-ның
«бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы»
кафедрасының профессоры**

ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ ӘШЕКЕЙЛЕРІНІҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫНЫҢ ТӘЖІРИБЕСІНЕ: «КӨНЕ КӨРІНІСТІҢ ЖАҢА НҰСҚАЛАРЫ»

Мақалада қазақтың дәстүрлік әшекей бұйымдарының композициясының негізінде заманауи батыстық зергерлік фирмаларының құрылу тәжірибесі қарастырылады. Танымал зергерлік үйлердің бұйымдарындағы ұлттық дәстүрлік әшекейлер ойындар, цитаталар немесе иконаға ұқсас постмодернистік дискурсте интерпретацияланады. (түсіндіріледі). Бастысы, ұлттық зергерлік өнер бірегей құнды заманауи әшекейлерді жасау шығармашылық реакцияны туындатты.

Кілт сөздер: қазақ әшекейлері, батыстық зергерлік Үйлер, ұтымды таңдау, бірегей қымбат әшекейлер.

Обширная коллекция традиционных казахских ювелирных украшений, собранная И.Н. Тасмагамбетовым, известнейшим современным государственным деятелем и ученым Казахстана, с огромным успехом экспонируется в Президентском центре культуры, музее этнографии столицы Республики – Астане.

Многие украшения коллекции представлены исследователем в альбоме «Изделия мастеров-зергеров Центральной Азии», выпущенном в 1997 году [1]. Как часто бывает в дружных семьях, увлечение от отца передается детям: А.И. Тасмагамбетова – страстная поклонница казахского традиционного ювелирного искусства. Асель Имангалиевна – Президент благотворительного фонда «Саби», занимающегося реализацией проектов действенной помощи нуждающимся казахстанцам. Бенефициары фонда – дети-сироты, дети из малообеспеченных и неблагополучных семей и инвалиды. Столь благородная деятельность фонда сопряжена с активной формой презентации традиционного и современного казахского искусства за рубежом. Так, в 2008 году, в Лондоне были успешно проведены выставка современного казахского искусства и благотворительный аукцион «Art Nomad».

Другой концептуальный художественный проект «Nomad's Way» был осуществлен фондом в феврале 2012 года в Нью-Йорке. Основная цель масштабной акции, посвященной 20-летию независимости страны, – представить уникальные изделия традиционного ювелирного искусства и особенности культуры Казахстана, огромной евразийской страны, активно стремящейся к интеграции в современном мире.

По проекту «Nomad's Way» в аукционном доме Christie's была впервые представлена экспозиция традиционных казахских ювелирных украшений из коллекции И. Н. Тасмагамбетова и устроен благотворительный аукцион в Нью-Йоркской публичной библиотеке NYPL. Идея создания для благотворительного аукциона коллекции драгоценных ювелирных украшений, выполненных на основе композиций традиционных казахских украшений, знаменитыми зарубежными ювелирными Домами: Avakian, Shatila, de Grisogono, Jacob&Co, Chopard – принадлежит А.И. Тасмагамбетовой. На аукционе драгоценные изделия, безвозмездно переданные ювелирными фирмами для осуществления благотворительных проектов фонда, были предложены как лоты.

Современная эстетика искусства постмодерна отмечает свободное и избирательное отношение художников к наработанному творческому опыту всего мира, в том числе и народному. По мнению М.А. Некрасовой, в народном искусстве отражается культура коллективного опыта восприятия мира, духовность и логика, а также своеобразная «родовая память» [2, с. 64-71].

Традиционное сознание и духовность в казахском ювелирном искусстве выражаются через композиционные решения и символические образы, технологические предпочтения, и мы рассмотрим произведения народного искусства, послужившие непосредственными источниками новой интерпретации для европейских ювелирных Домов, и украшения, созданные этими компаниями.

Традиционные женские височные украшения – *шекелік* (серебро, коралл, бирюза, XIX век, Западный Казахстан) стали источником вдохновения для швейцарского ювелирного Дома Chopard.



Шекелік – женские височные украшения. Серебро, коралл, бирюза. XIX век. Западный Казахстан. Из частной коллекции И.Н. Тасмагамбетова
Ювелирный Дом Chopard. Серьги «Розовый свет зари». Золото, розовый опал, бриллианты. 2011

Многоярусные *шекелік* обычно крепили за края головного убора или прядки волос. Женские височные украшения на территории Казахстана были известны еще в эпоху бронзы: они часто отмечаются археологами в исследованиях и реконструкциях костюма [3].

Сложная объемная композиция традиционного височного украшения строится по вертикали: стержень, образующий крючок *шекелік*, украшен ритмичными плотными витками проволоки – струнциалом, полым шаром с двумя рядами накладной скани и расположенными по окружности шара небольшими подвесками-стержнями с кораллами и подвесками-бляшками в форме стилизованной головы змеи – *жылан бас*.

Завершает стержень *шекелік* коралл, закрепленный изгибом проволоки в виде знака вопроса. Круговая центральная композиция *шекелік* дополнена ярусным звеном, которое крепится к середине крючка подвески. Фронтальное расположение в пространстве дополнительного звена определяет плоский медальон трехчастной лепестковой формы с тремя вставками из бирюзы и подвесками-стержнями с кораллами и серебряными монетами царской России. Яркая, праздничная композиция парных височных украшений связана с благопожелательной и апотропейной символикой материалов и элементов *шекелік*: серебро означает чистоту помыслов, коралл – плодородие, бирюза – счастье, трехчастный медальон – гармонию, монеты – богатство, подвеска-бляшка в форме стилизованной головы змеи – *жылан бас* – также древний тюркский символ бессмертия и мудрости, благополучия семьи.

Основой нового решения украшения ювелирного Дома Chopard – серег «Розовый свет зари» (золото, розовый опал, бриллианты, 2011) –

становится впечатление от просмотренного традиционного украшения с символическими смыслами, но визуальный образ воплотился в композиции серег с ассоциативной рациональностью современного видения в ином ритме чередования и сочетания объемных геометрических форм. Сложная пространственность построения плоских элементов традиционного украшения в серьгах Chopard заменяется нарастающими объемами элементов, выстроенных по вертикали, – ритмично повторяющихся соединительных шариков разной величины, конуса со сферическим завершением, подчеркнутым пояском бриллиантов, и золотой полусферы с подвесками. Золотая полусфера с кабошонами опала и пояском бриллиантов в украшении как бы щедро открывает каскад золотых цепочных подвесок с чередующимися одинаковыми бусинками опала, неравномерными в своем расположении и создающими живой и легкий ритм, контрастный размеренной верхней части серег. Удивительный цвет розового опала создает эмоциональную колористическую доминанту, дополненную благородным цветом золота и искрящихся бриллиантов. Название серег – «Розовый свет зари», как текстовый дискурс, обращает внимание и на ассоциативность решения композиции украшения.

Шынжырлы білезік – браслет с кольцами (серебро, сердолик, XIX век, Западный Казахстан) – визуальная основа творческого поиска швейцарского ювелирного Дома de Grisogono.



Шынжырлы білезік – браслет с кольцами. Серебро, сердолик. XIX век. Западный Казахстан. Из частной коллекции И.Н. Тасмагамбетова

Ювелирный Дом *De Grisogono*. Браслет с кольцом «Бархан». Розовое золото, оранжевые сапфиры, цитрины. 2011

В *шынжырлы білезік* соединительные цепочки, в отличие от известного типа браслета с тремя кольцами – *бес білезік*, завершают только два кольца. Широкий плоский браслет выполнен в технике ложной зерни, распространенной в традиционном ювелирном деле Западного Казахстана.

Композиционный и технологический прием с выложенными круглыми шариками зерни треугольниками встречается на территории Казахстана в ювелирных изделиях полихромного стиля племен усуней, гуннов и канглы (Центральный Казахстан, Семиречье, долины рек Таласа и Сырдарьи, конец I тыс. до н.э. – первая половина I тыс. н.э.).

Три овальных плоских сердолика в высоких кастах украшены треугольниками с убывающими рядами ложной зерни, создающих определенный ритм сердоликовых фоновых треугольников. В промежутках между ними полосками, треугольниками, ромбами с ложной зернью выложен узор, который на позолоченном фоне браслета образует дополнительные динамичные фоновые линии. Ковровое расположение орнамента подчеркивают фризовые бордюры браслета и медальонные окружения. Переход к кольцам осуществляется при помощи соединительного элемента и круглого медальона с плоским сердоликом, разделенным крестовидной серединой на сегменты с треугольниками ложной зерни. В круглом медальоне также выявляется сердоликовая фоновая фигура, напоминающая мальтийский крест. Прикрепленные кольца имеют одинаковый декор: овал с двумя ромбическими фигурами, украшенными ложной зернью, и сетчатый рисунок, образованный треугольниками с ложной зернью на ободке перстня.

Композиция традиционного браслетного гарнитура интерпретируется в украшении de Grisogono – браслете с кольцом «Бархан» (розовое золото, оранжевые сапфиры, цитрины, 2011). В этом украшении художника, как и в изделии Дома Chopard, привлекает сложная структура традиционного браслета с кольцами. Фоновые промежутки между треугольниками зерни, которые воспринимаются как ломаные зигзагообразные орнаментальные линии в традиционном украшении, становятся композиционным замыслом для выполнения выразительных и организующих ритмичных волнообразных элементов с ограненными оранжевыми сапфирами. Ушковое разряженное плетение по краям браслета сочетается с более плотным рисунком плетения в его центре и имитирует подвижность светотени рельефа традиционного украшения. Тонкое кольцо с изгибом волнообразного элемента с ограненными оранжевыми сапфирами, прикрепленного золотой цепочкой с тремя овальными кабошонами цитрина, чередующимися через равные интервалы цепочки к браслету, завершает стильное украшение. Как и в первом примере, дискурсивное название браслета – «Бархан» – придает новый смысл композиционного прочтения украшения, включающий еще и некий ассоциативный геоландшафтный подтекст: недалеко от Алматы находится «поющий» бархан, издающий мелодичный звук, подобный органному [4].

Шолты – традиционное украшение для кос (серебро, сердолик, смальта, начало XX века, Северный Казахстан) послужили иконическим прототипом для серег американского ювелирного Дома Jacob&Co «Красные маки степи» (розовое золото, красная эмаль, бриллианты 2011).



Шолпы – украшение для кос. Серебро, сердолик, смальта. Начало XX века. Северный Казахстан. Из частной коллекции И.Н. Тасмагамбетова
Ювелирный Дом *Jacob&Co*. Серьги «Красные маки степи». Розовое золото, красная эмаль. 2011

Шолты отличаются сложным композиционным ритмическим построением. Навершие шолп – полый шар с круговым струнциалом, предваряющий развитие каскадной композиции украшения, – соединяется с треугольной пластинкой, обрамленной филигранью и черневой полосой. Вертикальный рисунок сдвоенного трилистника (трилистник или *уш жапырақ* – символ тюркской богини Умай, известный еще с эпохи древних тюрков) выполнен в технике черни, характерной для ювелирного дела Северного Казахстана, и рельефно выделяется на фоне гравированной плоскости. Следующий элемент украшения – прямоугольная пластина с черненым рисунком трилистников в клеймах – объединяет в ярусе треугольные и ромбические медальоны со скругленными мягкими краями и круглым сердоликом в центре. Второй ярус *шолп* строится по композиционному подобию первого. Легкий пуансонный рисунок специальным приемом – углубленными «скобочками» – украшает стертую поверхность монет и нижних подвесок украшения. Согласованный ритм в расположении семи (сакральное число!) глазков сердолика – *ақық*, любимого камня пророка Мухаммеда, – в фигурной фестончатой оправе, а также вертикалей треугольников, ромбов, круглых монеток-медальонов, горизонталей прямоугольных орнаментированных пластин, диагоналей круглых подвесок, завершающих нижний край композиции украшения, создает удивительную живую игру элементов сложного по своей структуре ювелирного произведения. Треугольные

пластинки *шолт* ассоциируются с формой *тұмар*, по поверью, обладающего защитной силой божественного могущества. Мотив ромба в украшениях – символ женского начала, плодородия, а красный цвет вставок обозначает огонь и солнце. Разные техники – чернь, филигрань, зернь, гравировка, пайка – дополняют друг друга, создавая единое звучное композиционное пространство ювелирного произведения.

Предложенный образец традиционного украшения почти цитатно – структурно и формально – повторен в новом образце – серьгах «Красные маки степи». Гармония ритма и соотношений элементов современных многоярусных серег убеждают в тонком чувстве понимания и предпочтения пропорциональной взаимосвязи деталей воссозданного с большой точностью, достоверностью народного украшения. В украшении, выполненном в современных материалах, – розовом золоте, дополненном глазками красной эмали и бриллиантами как оригинальными каймами, завершающими все детали, – сохраняются формы геометрических символов казахских украшений, имеющих смысл оберегов.

Серьги у казахского народа считаются оберегом и обязательным украшением, завершающим внешний облик и девочки, и невесты, и женщин разного возраста. Когда дарили серьги, говорили: «Чтобы не болели и не слышали плохое уши, чтобы лицо было прекрасным» [5, с. 265].

Пример традиционного украшения – *бес білезік* – браслет с кольцами (серебро, начало XX века, Южный Казахстан) выбран швейцарским ювелирным домом Shatila. Пластинчатый праздничный браслет имеет незамкнутую форму с фигурными окончаниями в виде зубчиков, называемых в народе *тіс*. При помощи дополнительного кольца и медальона, трех цепочек браслет соединяется с тремя кольцами, которые напоминают формы птичьего клюва – *құс тұмсық*.



Бес білезік – браслет с кольцами. Серебро. Начало XX века. Южный Казахстан. Из частной коллекции И.Н. Тасмагамбетова

Ювелирный Дом Shatila. Браслет с кольцами «Эдельвейс». Золото, бриллианты. 2011

В народном представлении кольцо такой формы символизировало свободный полет птицы, и обычно его посылали как весточку своим родителям дочь, вышедшая замуж, сообщая им о своей счастливой и устроенной жизни. Объемный рисунок на браслете с динамичной вихревой розеткой в центре, сочными рядами крупной зерни, филигранны и растительным орнаментом, выполнен мастером в едином приподнятом эмоциональном настрое. Среднее и правое кольца в стилистическом отношении близки орнаментальному решению на плоскости браслета. На левом кольце расположен лаконичный рисунок, выложенный зернью в виде цветка.

Версия браслета: произведение Shatila – браслет с кольцами «Эдельвейс» (белое золото, бриллианты, 2011). В нем сохраняется структура традиционного браслета с переходом к кольцам при помощи медальонов и звеньев с бриллиантами и преодолевается замкнутость форм элементов традиционного украшения. Свободная, непринужденная композиция созданного браслетного гарнитура напоминает ювелирное произведение эпохи модерн, когда сама форма украшения решалась как единый орнаментальный сюжет. Сохраняется и впечатление динамичности и «сочности» декорирующих элементов – разнообразных по форме бриллиантов, окруженных как зернью в традиционном браслете, россыпью более мелких искрящихся бриллиантов. Открытые элементы завитков браслетного гарнитура напоминают традиционный орнаментальный мотив *уш жапырақ* – трилистник.

Бойтұмар или амулетница (серебро, жемчуг, начало XX века, Западный Казахстан) – женское нагрудное украшение в виде полой трубочки с вложенным амулетом (лист бумаги с текстом молитвы из Корана, клочок шерсти верблюда или барана и т.д.). *Бойтұмар* казашки обычно носили на цепочке.



Бойтұмар – амулетница. Серебро, жемчуг. Начало XX века. Западный Казахстан. Из частной коллекции И.Н. Тасмагамбетова

Ювелирный Дом Avakian. Амулет «Тенгри». Золото, сапфиры, бриллианты. 2011

Серебряный цилиндр амулетницы с обеих сторон украшают куполообразные навершия, увенчанные круглой зернью, выложенной в форме розетки-пирамидки. Разные объемы амулетницы объединяют в единое целое симметричные вертикальные декоративные полосы. Они состоят из филигранных поясков, симметричных рядов штампованных треугольников с ложной зернью, разделенных между собою уплощенными, гравированными по окружности одиночными зернинками и завершенных сложенными из подобной уплощенной зерни трехчастными фигурами. Можно отметить доминирующую форму треугольника декора, который известен в народе как древний символ защиты – *тұмар*. Лаконичная композиционная и благородная колористическая сдержанность декора амулетницы оживляется ритмом подвижных подвесок-струнчалов, завершенных бусинками жемчуга неправильной формы – *інжу*, охранным символом. В народном фольклоре жемчуг защищает обладателя украшения от глаза и наговора, а также олицетворяет богатство и счастье.

Мерцание серебра и жемчуга украшения своим блеском напоминает о культе луны, широко распространенном в традиционном мировоззрении казахского народа: древние тюрки верили в магическую силу Луны.

В новой композиционной редакции украшения-амулета «Тенгри» (белое золото, сапфиры, бриллианты, 2011) Дома Avakian оставлена структура и форма традиционного *бойтұмар*: цилиндр и система подвесок с мерной вертикальной ритмикой. Сохранен сакральный символ защиты – треугольник *тұмар*. Свободная игра с подобиями форм треугольника, возможностями соединения ограненных сапфиров и бриллиантов в визуальную иллюзию плоскости ромбов, благодаря системе оригинальных креплений камней в подвесках, создает, в какой-то мере, ощущение воспроизведенного значения знака ромба – символа плодородия – и ритмики мотива орнамента *қолтырмаш*, состоящего из фигур ромбов и часто используемого в народном ткачестве. Сапфирами украшены и сферические навершия крышек амулета. Геометрические вариации придали новому драгоценному украшению с одной стороны, строгую упорядоченную рациональность образа, обусловленную, вероятно, названием амулета «Тенгри» или именем высшей сакральной субстанции, «вечно голубого неба» – *Көк Тәңір* (Небесное Откровение), а, с другой, – явно духовный смысл.

Сравнивая современные композиционные решения драгоценных украшений зарубежными ювелирными Домами на основе предложенных им казахских традиционных женских украшений, можно прийти к выводу, что в них предпочтительным и рациональным выбором среди всех средств создания украшения, становится, прежде всего, формальная

организующая структура, и она отмечена во всех рассмотренных произведениях знаменитых компаний. Но структура или системный художественный текст, читаемый в народных украшениях на разных уровнях (композиционном, семиотическом, апотропейном и др.), в современных решениях ювелирных изделий предстает как результат игры, намека, фантазии, цитаты или иконического подобия.

К использованным художественно-выразительным средствам можно отнести ритмические соотношения элементов декора, некоторые символические формы, характерные для традиционных украшений: концептуальной символической насыщенностью отличается изделие Дома Avakian (амулет «Тенгри»).

Неоднозначными для решения ассоциативных оригинальных украшений, не связанных с опытом традиционного сознания, оказались природные реалии Казахстана: в четырех из пяти произведениях названия украшений, как текстовой дискурс, поясняют творческий замысел художников (Chopard – серьги «Розовый свет зари», de Grisogono – браслет с кольцом «Бархан», Jacob&Co – серьги «Красные маки степи», Shatila – браслет с кольцами «Эдельвейс»).

«Новые версии старых сюжетов», как испытанный творческий метод, используются не только в изобразительном искусстве постмодерна, но и, как видим, в частных примерах ювелирного дела. Особенно приятно то, что богатые традиции ювелирного искусства казахского народа вызвали непринужденную творческую реакцию при создании уникальных драгоценных украшений в известных зарубежных ювелирных Домах.

Список литературы

1. Тасмагамбетов И. Изделия мастеров-зергеров Центральной Азии. – Алматы: Дидар, 1997. – 248 с.
2. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.
3. Усманова Э.Р. Костюм женщины эпохи бронзы Казахстана. – Караганда – Лисаковск: ТаиС, 2010. – 176 с.
4. www.alemproject.kz (дата обращения 20.02.13).
5. Тохтабаева Ш.Ж. Серебряный путь казахских мастеров. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 474 с.

Әбілдаева Лаура Орақбайқызы,
ҚР МӨМ білім беру, экскурсия
жұмыстары бөлімінің экскурсия жүргізушісі,
Әл-Фараби ҚазҰУ
«Музей ісі және ескерткіштерді қорғау»
мамандығының ІІ курс магистранты

МАТЕРИАЛДЫҚ ЕМЕС МӘДЕНИ МҰРАНЫ ЖАНДАНДЫРУ ЖӨНІНДЕГІ МҰРАЖАЙ ҚЫЗМЕТІ

Мақалада материалдық емес мәдени мұраны сақтау және насихаттаудағы музей қызметінің маңыздылығы қарастырылады. Материалдық емес мәдени мұраларды музей саласында насихаттаудың негізгі бағыттары, әдіс-тәсілдері мен олардың музеологиядағы рефлексиясы қаралды.

Дәстүрлерді табиғи трансляциялау механизмімен жойған, материалдық емес мұра компоненттерін қайта қарастыруда музейлік көрсету объектілерін барынша сақтау және жандандыру мақсатында, «Материалдық емес мәдени мұраның музеефикациясы» ұғымының маңызы анықталады. Нәтижесінде материалдық емес мәдени мұраны этникалық мәдениетті сақтаудың негізі ретінде музей қызметінде ұсыну қабілеттілігі айқындалды.

Тірек сөздер: материалдық емес мәдени мұра, жаңа музеология, музейлік педагогика, мәдени туризм, музеефикация, музей коммуникациясы.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЯ ПО АКТУАЛИЗАЦИИ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

В статье рассматривается роль музеев в хранении и популяризации нематериального культурного наследия, а также основные направления деятельности музеев и их способы и методы по популяризации нематериального культурного наследия, их рефлексия в музеологии.

Проясняется суть понятия «Музеефикация нематериального культурного наследия» с целью сохранения и восстановления музейных объектов экспонирования путем исследования компонентов нематериального наследия, утративших механизм естественной трансляции традиций. Что в результате доказывает, что в первую очередь именно музеи выполняют важную миссию по сохранению нематериального культурного наследия как этнической культуры.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, новая музеология, музейная педагогика, культурный туризм, музеефикация, музейная коммуникация.

Қазақ елі ел болуда өз дәстүрі мен менталитетін сақтай отырып, дамудың жаңа бағытына бет алып келе жатыр. Тәуелсіздік алған күннен бастап, өшкенін жаңғыртып, халыққа рух беретін мәдени мұралары қалың елмен қайта қауышты. Қайта қауышқан дүниелерінің ішінен ұрпақтар арасындағы рухани байланысты нығайтатын, өткен тарихынан сыр шертіп

тұрар дүниесінің бірі – материалдық емес мәдени мұралары. Еліміздің мәдениетін қалыптастыруда шешуші рөл атқаратын материалдық емес мәдени мұралары ұлттық мәдениеттің маңызды бөлшегі әрі сана-сезімнің тірегі болып табылады.

Материалды емес мәдени мұра (ағылш. *Intangible cultural heritage*) – 1990-шы жылдары материалдық мұраға басты көңіл бөлетін Әлемдік мұра тізімі аналогиясына сәйкес ұсынылған құндылық атауы. Материалдық емес мәдени мұра деп қоғамдастықтар, топтар және кейбір жағдайларда жекелеген адамдар өздерінің мәдени мұрасының бір бөлігі ретінде таныған әдет-ғұрыптарды, орындау мен айту нысандарын, білім мен дағдыларды, сондай-ақ олармен байланысты құралдарды, заттарды, артефактілерді және мәдени кеңістіктерді айтамыз. Ұрпақтан ұрпаққа мұра болып қалатын осындай материалдық емес мәдени мұраны қоғамдастықтар мен топтар оларды қоршаған ортаға, олардың табиғатпен өзара іс-қимылына және тарихына байланысты үнемі жаңадан жасап отырады және мұндай мұралар олардың бойында өзіндік ерекшелік пен сабақтастық сезімін қалыптастыру арқылы мәдени әртүрлілік пен адам шығармашылығын құрметтеуге ықпал етеді [1].

Материалдық емес мәдени мұраны қорғау туралы конвенция алғаш рет 2003 жылы 17 қазанда Парижде қабылданған. Қазақстан Республикасы Конвенцияны 2011 жылғы 21 желтоқсандағы № 514-IV Заңға сәйкес ратификациялады [2].

Қазақстан дүниежүзінің мәдени мұрасын сақтауды мақсат тұтқан ЮНЕСКО-мен тығыз жұмыс жасап келеді. Қазақстанның материалдық емес мәдени мұрасын сақтау жөніндегі Ұлттық Комитет құрылып, 2013 жылы 21 қыркүйекте Қазақстан Үкіметі «Материалдық емес мәдени мұраны қорғау және дамыту» жөніндегі тұжырымдаманы мақұлдады. Соның негізінде біршама ұлттық құндылықтарымыз қазақ халқының атынан әлемге таныла бастады. Мысалға айтар болсақ, 2014 жылдың 26 қарашасында ЮНЕСКО штаб-пәтерінде материалдық емес мәдени мұраны қорғау жөніндегі Үкіметаралық комиссияның тоғызыншы сессиясында материалдық емес мұрасының репрезентативтік тізіміне қазақтың дәстүрлі домбырамен орындалатын күйлерін орындау өнері, сондай-ақ Қырғызстан республикасымен бірге – қырғыз және қазақ киіз үйлерін (түркі көшпелі халықтарының) даярлау дағдылары мен дәстүрлі білімдері енді. Сонымен бірге ерекше атап өтетін дүниелердің бірі айтыс өнері ЮНЕСКО-ның 2015 ж. 2 желтоқсанында Намибияда өткен оныншы сессиясында тағы да қырғыз халқымен бірге материалдық емес мәдени мұралар тізіміне енгізілді.

Материалдық емес мәдени мұраны қорғау және дамыту саласында басқа елдердің тәжірибиесінен де алар дүниелеріміз көбірек. Тамыры тереңде жатқан Қытайда 2011 жылы 1 қаңтарда «Материалдық емес мәдени мұра туралы» Заң күшіне енді. Олар: дәстүрлі ауыз әдебиеті мен тіл; дәстүрлі өнер, каллиграфия, музыка, би, драма, халықтық өнер мен акробатика; дәстүрлі технологиялар, медицина, күнтізбе; дәстүрлі ғұрыптар, фестивальдар және өзге де халықтық салт-дәстүрлер; дәстүрлі халықтық спорт түрлері мен сауықтар. Сонымен қатар, заңда материалдық емес мәдени мұраларды зерттеу, «материалдық емес мәдени мұралар каталогын» қалыптастыру тәртіптері регламенттелген, сондай-ақ азаматтардың, заңды тұлғалардың, шетелдік ұйымдардың материалдық емес мәдени мұра саласындағы заңнаманы бұзғаны үшін жауапкершілігі белгіленген [3]. Оңтүстік көршіміз Өзбекстан Республикасында өз дәстүрі мен менталитетін насихаттауда алдына ел салмай келеді. Өзбек халқы материалдық емес мәдени мұраларды сақтау туралы конвенцияны 2001 жылы 30 тамызда қабылдаған. Аталған елдің заңында «материалдық емес мәдени мұра объектілері» – тарихи, ғылыми, көркем және өзге де мәдени құндылықтар: салт-дәстүрлер, халық шығармашылығы (сөз өнері, би, музыка, көрсетілімдер), сондай-ақ олармен, халықтық көркемдік кәсіптермен және қолданбалы өнермен байланысты білімдер, дағдылар, құралдар, артефактілер, мәдени кеңістіктер ұғымы енгізілген [3]. Америка құрлығынан Колумбия материалдық емес мұраларын қорғауға бар күш-жігерін салып келеді. Колумбияда жыл сайын 700-дей дәстүрлі мейрамдар мен карнавалдар өтеді. 2002 жылдан бастап Колумбия үкіметі ЮНЕСКО-мен бірлесіп ел тұрғындарына материалдық емес мәдени мұраның маңызын түсіндіру мақсатында ауқымды шаралар ұйымдастыруды қолға алған. Нәтижесінде материалдық емес мәдени мұраның деректер базасы жасалды, материалдық емес мәдени мұраларға қатысты сюжеттер мен бағдарламалар дайындалып, телеарналарда көрсетілді, семинарлар мен кездесулер өткізіледі [4].

Әлем бойынша 149 мемлекет Конвенцияны ратификациялау, қабылдау, бекіту арқылы материалдық емес мәдени мұраны қорғау туралы міндеттеме алған. Осыған байланысты осы мемлекеттер материалдық емес мәдени мұраны қорғау, есепке алу, анықтау, құжаттау, зерттеу, оның рөлін арттыру мақсатында тиісті заңдар қабылдады [2].

Материалдық емес мәдени мұра ұлттық мәдениеттің маңызды құрамдас бөлігі, ұрпақтардың рухани байланысын нығайтатын ұлттық сана-сезімнің негізі ретінде халық мәдениетін қалыптастыруда басты рөл атқарады. XX ғасырдағы жаһандану мен жаңғыру үдерісі көптеген материалды емес мәдени мұра нысандарының жоғалып кетуіне айтарлықтай әсер етті.

Қазіргі кезде, Қазақстанда дәстүрлі күйшілік мектептердің бір-екі өкілдері ғана қалған. Олар – Маңғыстау күйшілік мектебінің өкілі Ә. Өскенбаев, Арқа күйшілік мектебінің өкілі Ф. Тұтқабеков пен Қ. Сәдуақасов, және т.б. Осындай материалдық емес мәдени мұраны сақтаушылардың өмірден озуы Қазақстанның материалдық емес мәдени мұрасының кейбір түрлерінің жойылуына әсер етуі мүмкін [2].

Жоғарыда қазақ-қырғыз елдері біріге отырып, Айтыс өнерін ЮНЕСКО тізіміне енген материалдық емес мұралар қатарына қосқанын айтып өттік. Айтыс — ауыз әдебиетінде ежелден қалыптасқан поэзиялық жанр, топ алдында қолма-қол суырып салып айтылатын сөз сайысы, жыр жарысы. Айтыс — синкреттік жанр, ол тұрмыс-салт жырларынан бастау алып, келе-келе ақындар айтысына ұласқан. Айтыста осыған орай лирикалық, эпикалық, драмалық сипаттар мол ұшырасады. Сол арқылы бұл жанр ауыз әдебиетінің өзге түрлерімен қанаттаса дамып, бір-біріне елеулі әсер-ықпал жасап отырған. Батырлық және лиро-эпос жырларына да әсерін тигізіп, өзі де арнасы кең мол салаға айналған.

Күй мен айтыс өнері музей саласында тірі музей, этникалық музей экспозициясында, материалдық мәдениет экспозициясындағы, домбыра, т.б. мәдениет мазмұнына қатысты экспозициясында ғылыми-көпшілік материалдарда, аудио-видео көрсетілімде, каталогтарда, музейлік жолсеріктерде, музеографиялық өнімдердің барлық түрінде қамтуға және панорама, диорама қойылымында да қолдануға болады. ЮНЕСКО тізіміне және алдын-ала тізімге енген үміткер мұраларды музей саласында насихаттаудың тағы бір жолы музейлік турнирлер, фестивальдер, симпозиумдар, шебер сыныптар, музейлік дискурстар, экскурстар, фильмдер көрсетілімін ұйымдастыру болып табылады [5].

Музейде материалдық емес мұраларды қорғау, сақтау, насихаттау бағытында жұмыс жүргізу қазіргі заманғы музей ісіне қойылатын жаңа талап, міндет.

Материалдық емес мәдени мұраны дамытудың музей қызметіндегі негізгі бағыттары мен міндеттерінің бірқатары төменде көрсетілгендей көрініс береді:

- 1) материалдық емес мәдени мұраны қорғау және дамыту саласында әлемдік тәжірибені пайдалану;
- 2) инновациялық және ақпараттық технологияларды қолдану арқылы материалдық емес мәдени мұраны музей кеңістігінде жаңғырту;
- 3) материалдық емес мәдени мұраны музейлік педагогикаға енгізу;
- 4) музей қорындағы қазақ халқының материалдық емес мәдени мұрасын баспа және электрондық бұқаралық ақпарат құралдары арқылы насихаттау.

Сонымен қатар, ұлттық мәдениетке қауіп төндіріп отырған қазіргі жаһандану мен «бұқаралық мәдениетке» тосқауыл қоюға, жастарды жағымсыз әлеуметтік құбылыстардың, радикалды діни ағымдардың ықпалынан сақтауға, рухани құндылықтарды қайта жаңғырту арқылы олардың бойында патриоттық, адамгершілік қасиеттерді қалыптастыруға, отбасылық және қоғамдық қатынастарды тұрақтандыруға қол жеткіземіз деген сенімдемін. Көпке дейін материалдық емес мұраны таныстыру оның элементтерін көрсетумен ғана шектелді: әдет-ғұрып, салт-дәстүр, жасалу жолдары бұлардың бәрі материалдық емес мұра түсінігін біріктіруші түсінікпен байланыссыз мәдениеттің жеке жасаушысы ретінде берілді [5,8].

Музей ісінің осы заманғы жай-күйі музейдің ықпалдастығына, кешендігіне, өзара шарттылығына және сақтау нысандарына бағытталған. 2010 жылы Хэйлунцзян аймағындағы Харбинде материалдық емес мәдени мұрасын сақтайтын алғашқы музей ашылды. Осы сәтке дейін Қытайда этникалық мәдениетті жан-жақты көрсетуге бағытталған материалдық емес мәдени мұра тақырыбында көрмелер жүріп жатты.

Экспозициядағы материалдық емес нысандардың материалдық заттар арқылы көрінісі, ол музейдегі этникалық мәдениеттің «бейнесі» ретінде материалдық емес мұраны таныстыру туралы айтуға мүмкіндік береді. Осылайша, материалдық емес мұраға айналуы және оны музей қызметіне қосылуы музейдің жаңа тұжырымдамалық үлгісінің қалыптасуы оны «жанды» ететін, өзінің институционалдық ерекшелігін сақтайтын, адамның мүддесіне, сауалына сай деп қарауға болады.

Жалпы музей халықтар жадысының маңызды нысандарын қамтитын, бас ақпараттың факторы, өркениеттің орнықты және үйлесімді даму институты сынды. Ғалымдар музейді мәдени мұраларды сақтайтын қор ретінде ғана емес, сондай-ақ «оқытушы, ғылым-білім зерттеулер» орталығы ретінде қабылдауды ұсынады [6].

Музей әдет-ғұрыптарды, мерекелерді т.с.с. материалдарды аудиоға жазып, бейне таспаға түсіріп, сандық тасымалдаушы және белгілі бір қор жиынтығы ретінде сақтайтыны сөзсіз. Осылайша халықтың мәдениет музеефикациясы жүзеге асырылып отыр, жоғалтып алған дәстүрді музейлерде барынша сақтау мен жандандыру мақсатында.

Музейде музеефикация шеңберіндегі материалдық емес мұра элементтерін музейлік интерпретация, ғылыми қайта құру, жаңғырту мен жандандыру жолымен жасалуы мүмкін [7]. Музейлік интерпретация қалай болғанда да музей жұмысының барлық кезеңінде, тұтастай алғанда музей жиынтығы, музей экспозициясы немесе музей дискурсы мән-мәтінінде материалдық емес мұра нысандарын түсіндіруде күрделі, көп

деңгейлі үдеріс болып саналады. Көбінесе музей интерпретациясы – ғылыми дәлелді ұйымдастыру кезеңі үшін негіз болады. Материалдық емес мұра жағдайындағы қайта құру дәстүрлі мәдениеттің жоғалтып алған элементтерін қайта жаңғырту, олардың жұмыс істеуі туралы ақпаратты алу мақсатында үлгілеу болып табылады. Мұнда дәстүрді тасымалдаушы рөлінде музей, музей қызметкерлері, музей клубтары мен үйірмелерінің мүшелері, келушілер болуы мүмкін [8].

Музейдің материалдық емес мұрамен жұмысындағы қорытынды кезеңі ревитализация яғни «жандану» болып табылады. Бұл әдістің бірегейлігі материалды емес мұра нысандарының, «тірі музей» құрамына кіре отырып қабілеттілігін қалпына келтіру болып табылады.

Тірі музей – табиғат және тарихи-мәдени ортада өзінің табиғи болмысын сақтап қалған, материалдық және материалдық емес мәдениеттер жиынтығының дәстүрлі түрлерін сақтап отырған, олардың қызметін ылғи жандандырып, өзекті мәселе ретінде көрсетуге бағытталған музейлік тип [9].

Музейдегі материалдық емес мұраны түсіну мен сақтаудағы жаңа бетбұрыстар «жаңа музеологияда» – 1980-ші жылдарда пайда болған шетел музеологиясындағы бағыт, экомузей және басқа да жаңа үлгідегі музейлер қауымын дамытудың теориялық тәжірибесін талдап қорыту негізінде орын алған. Экомузей бастамашысы Скэнсен–Стокгольм төңірегінде ашық аспан астындағы алғашқы музей болып табылады. Белгілі музей зерттеуші және «Беделді музей» атты кітаптың авторы–Кеннет Хадсонның пікірінше оның негізгі міндеті халық өмірінің барлық көріністерінде маңызды ғылыми зерделеуді сақтау мен түсінуде, ол құбылыстың этникалық сипатын, белгіленген ұстанымды, мәдениет пен табиғат мұра нысандарын қоса отырып көрсетеді.

Осы «жаңа музеологияның» басты міндеті–музейді қоршаған ортаға біріктіру, музейді қоғам мүлкіне айналдыру, музей міндетін өзгерту, музей кеңістігін, аудиториясын кеңейту, «музей-форумын», «музей-диалогын» құру. «Жаңа музеология» шеңберінде музей бәрінен бұрын жергілікті қоғамдастықтың өзекті мәселелерін шешуге бағытталғандығын қарап тексереді. Одан басқа, мұндай жағдайда мұраны сақтау кешенді сипат алады, ол сондай-ақ мәдениет қана емес, табиғатты да қамтиды [10].

Музей саласындағы музейлік педагогиканың алатын орны елеулі.«Музей педагогикасы» терминін 1939-1944 жылдары Берлиннің этнографиялық музейіндегі «Мектеп және музей» бөлімінің басшысы – А. Рейхвейн енгізді, бірақ келушілермен жұмыс істеу әдісі бұған дейін қалыптасқан болатын. Музей педагогикасы – бұл музейтану, педагогика, мәдениеттану, әдептің түйіскен жеріндегі тәртіпаралық бағыт. Музей

педагогикасы мен материалдық емес мәдени мұрасының жалғасу нүктесі мұрагерлік қағидат болып табылады, оның мәнісі-ұрпақаралық білім мен мәдени кодтарды тапсыру [10]. Музеологиядағы ерекше маңыздылығына байланысты «мұрагерлік іс» деген айрықша термин енгізілуде, ол бұрынғы құндылықтарды сақтаудың, насихаттайтын, шоғырландырудың және жандандырудың жүйелі үдерісі дегенді түсіндіреді, оны тоқтату орны толмас шығынға ұшыратады. Музейдегі мұрагерлік іс музейдің ғылыми-білім қызметінде іске асады. Музейдегі дәстүр мұрагерлігі «музей коммуникациясы» арқылы жүзеге асырылады [11].

Осылайша, музей қызметтік аясында өзгертулер туғызған музей бағыттары мұраларды ұсыну мен сақтауда кешенді тәсілдемелерге алып келді, сөйтіп одан алынған нәтижелер оның материалды емес жасаушысын таратты, оның музеймен этникалық ерекшелігі мен өзара шарттылығын анықтады. Сондықтан музейде материалдық емес мұраны сақтау халық мәдениетінің жеке элементтерін музеефикациялау арқылы жүзеге асырылады, музей педагогикасы тәсілдері негізінде насихатталады және мәдени туризм жолымен жандандырылады [10,8].

Қорыта айтқанда, музеймен материалдық емес мұра этникалық мәдениетті сақтаудың нәтижелі негіздемесі болып табылады. Сондай-ақ материалдық емес мәдени мұраларымызды қайта жаңғырту, қорғау және дамыту мақсатында музей қызметіндегі өзектілігі айқындалды.

Әдебиеттер тізімі

<http://www.rusfolknsasledie>.

http://mks.gov.kz/kaz/proekty_npa/zakonoproekty/kultura_4/

<http://www.unesco.org/culture/ich/>

http://online.zakon.kz/Document/doc_id=31385954

Хэйлуңцзян: Открыт первый Музей нематериального культурного наследия // Партнеры. 21.10.2010.

Шляхтина Л.М. Основы музейного дела. Теория и практика. – М., 2009.

Каулен М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. М.: Этерна, 2012.

1. Museam definition // ICOM. URL: <http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>

2. Сотникова С.И. Музеология. - М., 2010.

3. Колесникова И.А. О феномене музейной педагогики // Художественный музей в образовательном процессе. СПб., 1998. С. 6–15. 8.

<http://www.madenimura.kz/kk/culture-legacy/intangible-heritage/national-list/>.

**Баженова Наталия Александровна,
СНС центра прикладного
искусства Казахстана
ГМИ РК им. А Кастеева**

ТЕХНИКИ ТКАЧЕСТВА, КАК ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ВЫЯВЛЕНИЯ ОРНАМЕНТА В КАЗАХСКИХ ТКАНЫХ ИЗДЕЛИЯХ

В своей статье автор обращается к теме казахского народного ткачества, исследует известные в народе техники ткачества и их влияние на образование орнамента. Касается технологических приемов, композиционных схем, колористического содержания тканых изделий. Рассматривает их видовое разнообразие и функциональную значимость. Делает попытку определить роль и значение этого вида искусства в быту и в обрядовых церемониях.

Ключевые слова: прикладное искусство Казахстана, традиционный текстиль, техника вязания, композиция орнамента, текстильные изделия, ковры.

**Баженова Наталия Александровна,
өнертанушы,
Қазақстан қолданбалы өнер
орталығының аға ғылыми қызметкері**

ҚАЗАҚТЫҢ ТОҚЫМА ӨНЕРІДЕГІ ӨРНЕКТЕР ТОҚЫМА ТЕХНИКАСЫНДАҒЫ ЕҢ БАСТЫ ӘДІСТЕМЕЛЕРДІҢ БІРІ

Қазақтың тоқыма өнеріндегі өрнектер тоқыма техникасындағы ең басты әдістемелердің бірі. Автор өзінің мақаласында қазақтың тоқымашылық өнерінің қыр-сырын зерттей отырып, тоқыма өнерінің бірнеше түрін және қандай өрнектерді қолдануға болатындығын ашып жазған. Сондай-ақ, баяндамасында отандық әдебиеттегі қазақ халқының тоқыма өнері туралы мазмұндық бөлігін талдайды.

Түйінді сөздер: Қазақтың қолданбалы өнері, қазақтың дәстүрлі тоқыма өнері, току техникасы, өрнекті композиция, тоқыма бұйымдары, кілем.

«Вне искусства дух нации отсутствует,
вне искусства темна наука».

Н.К. Рерих

В коллекции ГМИ им. А. Кастеева – 478 единиц тканых изделий из всех областей Казахстана. На протяжении многих лет сотрудники занимались комплектацией и изучением коллекции казахского народного прикладного искусства, в том числе и предметов ткачества, созданных в период с конца XIX до 80-х годов XX века. Благодаря экспедициям удалось значительно пополнить фонд ткачества.

Ручное ткачество — это один из древнейших видов казахского декоративно-прикладного искусства. Тканые изделия составляли значительную и неотъемлемую часть быта, играли немаловажную роль в обрядовых церемониях. Результаты археологических раскопок свидетельствуют о том, что в эпоху бронзы люди занимались прядением и ткачеством. В могильниках периода II тыс. до н.э. встречаются фрагменты различных изделий домашнего обихода, сотканных на ткацком станке из шерстяной и растительной пряжи, а также каменные, глиняные и костяные пряслицы. [1, с. 48]

В ткачестве реализуется богатый творческий потенциал народа, его умение в сложных переплетениях передать красоту орнамента и в стилизованных формах запечатлеть разнообразие окружающего мира.

Утилитарность бытовых тканых изделий гармонично сочеталась с высокими эстетическими качествами произведений – подлинных шедевров народного искусства, непревзойденных по глубине колорита, изяществу орнамента и высокому уровню построения композиции.

На сегодняшний день зафиксировано более двадцати пяти разновидностей тканых изделий. Одно из первых мест по масштабности и ритуально-бытовой значимости принадлежит коврам. Они использовались для утепления стен и пола, входили в приданое невесты, вручались в качестве ценных даров дорогим гостям. И в последний путь человека сопровождал ковер, играя роль савана.

Ткутся ковры на широконавойных (вертикальных и горизонтальных) и узконавойных станках. Их можно подразделить на два основных вида: ворсовые – *түкті кілем* и безворсовые – *тақыркілем*. Хотя такое разделение условно, так как ворсовое ткачество – это одна из многочисленных техник используемых казахскими мастерицами для создания не только ковров, но и других бытовых и ритуальных вещей. Ворсовые ковры изготавливали в южных регионах Казахстана.

Безворсовое ткачество представляет наиболее интересный раздел в виду своего повсеместного распространения на территории Казахстана, видового разнообразия и использования различных техник ткачества. Именно техники ткачества во многом определяют фактуру и рисунок декора тканых изделий, выступая основным формообразующим принципом.

Орнаментальные композиции, символически изображающие зооморфные, растительные, космогонические мотивы, подчинены геометрическому стилю, что обусловлено самой технологией.

Автором выявлено четырнадцать техник ткачества, часть из них зафиксированы в отечественной литературе. Так в книге «Шедевры

Великой степи» Ш.Ж. Тохтабаева пишет: «Всего существовало шесть способов тканья...». [1, с. 50] При тщательном изучении выявились несколько не описанных ранее техник ткачества, этнические названия которых предстоит еще выяснить. В данной статье автор намеревается описать их, подробней останавливаясь на вновь выявленных.

К техникам безворсового ткачества относятся:

1. Техника простого продольно-поперечного переплетения нитей основы и утка. Применяется для изготовления полотнянки, образующей начало и завершение ковров, для тыльных сторон чехлов и других тканых изделий имеющих лицевую и изнаночную стороны. Казахские мастерицы называют эту технику *тақыр*. У других народов, например афганцев эта техника называется *килим* (рис. 1). Ткется на вертикальных и горизонтальных ковровых станках.

2. Техника, применяемая при ткачестве паласных изделий типа *такта алаша*. Создаются такие изделия на узконавойном ткацком станке *өрмек*. В отличие от продольно-поперечного переплетения, где видны и нити утка и нити основы, ткется изделие таким образом, что видны только разноцветные нити основы, уток же скрывается в промежутках переплетений (рис. 2). Декор таких паласов представляет собой цветные чередующиеся однотонные полосы. Нить утка с помощью челнока перебрасывается в открывающийся с помощью специальной доски-распорки зев и прогоняется в одну сторону. Затем прибавляется специальным инструментом к основному полотну, после чего зев меняется и те нити, которые были позади, выходят на передний план, и утковая нить, обогнув крайнюю нить, возвращается в обратную сторону. За счет тугого натяжения нитей основы и уточной нити такой же толщины, ткачество получается вертикальным, так как уток полностью скрыт между нитями основы и поверхность полотна образуется нитями основы. Если же нить утка толще нитей основы, то ткачество получается горизонтальным, так как в этом случае поверхность полотна создается уже уточными нитями, а не нитями основы. Этот метод применяется в ткачестве современных гобеленов.

3. К одному из красивейших и своеобразных способов выявления орнамента, можно отнести технику *терме*. Она используется для создания многих изделий таких, как *қызыл басқур*, *қызыл бау*, *алаша*, и ряде других безворсовых изделий в том числе и небольших по размеру (рис. 3). Этот метод относится к числу переборных. Мастерица выделяет необходимые для узоров цветные нити с помощью палочки называемой *теру агаши*, и пропускает в образовавшийся зев утковую нить. При этом виде ткачества утковая нить остается скрытой, поэтому для нее используют нити

естественной окраски, тогда как для основы берут цветную пряжу. Основа для таких изделий натягивается в два ряда, причем разного цвета, поэтому поверхность полотна приобретает объемный рельеф – орнамент содержит в себе крапинки фоновой цвета, а фон оттеняет цвет орнамента.

4. Техника *кежим теру* – одна из распространенных. Применяется при изготовлении безворсовых ковров, алаша и других бытовых изделий (рис. 4). Метод создания так же является переборным, но отличается от техники *терме* тем, что утковая нить выделяет нужные цветные нити для узора только на лицевой стороне, тогда, как другие нити не нужные в данный момент, для выявления деталей орнамента, не захваченные уткой нитью, свисают с обратной стороны. Декор в таких изделиях подчинен линейному принципу. Полосы украшены рядами мелких орнаментированных цепочек, в которых раппортно повторяется один и тот же элемент.

5. *Бескесте*. Одноименное название безворсового постилочного ковра. Орнамент на поверхности изделия образуется за счет дополнительного цветного утка путем перебрасывания нитей утка через несколько нитей основы, в зависимости от характера рисунка. С обратной стороны остаются кончики ниток, создавая лохматость и дополнительную толщину (рис. 6).

6. *Өрү* – условное название техники, так как народное, традиционное пока еще не установлено. Поверхность изделия сотканного в этой технике имеет своеобразный рельеф на лицевой части, напоминающий ряды мелких косичек, плотно прилегающих друг к другу (рис. 7, 7а). Достигается этот эффект путем обматывания ниткой утка нитей основы в одну сторону и после сплошного прогона уткой нитью, в другую сторону. Огибая крайнюю нить основы, уток тянется к следующей нити и так далее. Размер косичек зависит от количества нитей основы, через которые обматывается уток и толщины нити. Эту традиционную технику стали успешно использовать в ткачестве современных гобеленов. Очень эффектно эта техника смотрится в сочетании с ворсом, где ворс образует рельефный орнамент, а техника *өрү* выступает в качестве фона.

7. *Орама* – одна из распространенных техник (рис. 8). Ковры, выполняемые в этой технике, удобнее ткать на вертикальных станках. Эта техника двусторонняя, если не считать незначительное количество нитей и узелков с изнаночной стороны. Орнамент имеет ступенчатый абрис. Особенность данного вида заключается в том, что при создании орнамента по вертикали остаются прорезы по контуру рисунка, которые, однако, не нарушают целостности изделия. Прорезы остаются за счет того, что нить утка, доходя до границы рисунка, не соединяется со следующей

нитью, а возвращается назад, обмотав нить основы. От этого произошло и название техники. *Орама* означает обматывать. [1, с.55]

8. Ворсовые двойные узлы, срезанные под корень, образуют еще одну своеобразную технику ткачества, применяемую в большинстве своем для выявления орнамента в *ақ басқұр*. Эта техника характерна для изделий южно-казахстанского региона, преимущественно Чимкентской области. Эта техника не описана в литературе (рис. 9).

9. В крепежных лентах *ақ басқұр* встречается также односторонняя техника ткачества, где дополнительной уточной нитью разных цветов формируется рисунок орнамента. За счет наложения нитей поверх основного белого полотна рисунок выступает над его поверхностью, а различная длина стежка образует форму орнамента. Причем обратная сторона остается без рисунка, лишь иногда встречаются узелки цветных нитей (рис. 10).

10. *Бидай теру*. Техника, образующая рельефную структуру лицевой части изделия, создающую подобие зерен пшеницы расположенных в ряд. К сожалению, автору не удалось найти образец изделия выполненного в этой технике.

11. *Смешанная техника*. Используется два вида ткачества: обычная (рис. 2) создающая фон изделия и техника ворсового ткачества, образующая орнамент *ақ басқұр* (рис. 11). Известны также другие сочетания техник.

12. Классическая техника ворсового ткачества применяется для изготовления ворсовых ковров и других изделий меньшего размера. Известен полуторный и двойной узлы. Казахские мастерицы чаще применяли полуторный узел. На обратной стороне изделий видны узлы и нити прогонного утка. По узлам определяют плотность изделий: высчитывается количество узлов на 10 см по горизонтальной и вертикальной оси, и полученные результаты умножаются (рис. 12).

13. Техника ткачества, применяемая для создания ворсовых *басқұр*. (рис. 13). Эта техника отличается от классической тем, что обратная сторона изделий остается почти белой, без явно выраженных узлов. В этом случае используются белые нити основы, белая прогонная нить, и цветные нити для ворса. Достигается это тем, что узел выходит на передний план, скрываясь в основном полотне изделия. Это возможно благодаря использованию узконавойного станка *өрмек*.

14. Техника ткачества, осуществляемая с помощью дощечек с отверстиями. Этим способом ткали пояса и узкие узорные ленты шириной 3-5 см. Подробно этот способ описан в книге М. С. Муканова «Казахские домашние художественные ремесла». [5]

15. *Шалу* – этот метод не является ткачеством. Мастерицы плели тонкие тесемки и ремешки просто на руках – пальцами, без использования какого либо станка или приспособления. [2]

Рассмотрим разновидности тканых изделий и используемые в них техники выявления орнамента.

Известны следующие виды безворсовых ковров.

Тақыр кілем – под этим названием собраны разнообразнейшие по композициям безворсовые ковры, сотканые в технике орама:

Боднос кілем – название появилось вследствие изображаемого на нем декора в виде крупных шести, восьмигранных орнаментированных медальонов, напоминающих подносы. Ковры отличаются цветовой яркостью и разнообразием.

Бескесте – для всех безворсовых ковров с таким названием характерен мелкий рисунок, вписанный в геометрическую вертикальную или горизонтальную сетку. Название изделия, возможно, происходит от названия самой техники, в которой ткется изделие. *Бескесте* или по-другому *біз кесте*, где *біз* – это инструмент для вышивки, представляющий собой шило с крючком, а *кесте* в переводе означает вышивка. Эта техника действительно напоминает вышивку. Характерные черты этих изделий: отсутствие центра, обязательное наличие многочастного бордюра и дополнительных многослойных полос по левую и правую стороны от окантовки, частично декорированных орнаментом. Как и в *баднас кілем* композиция центрального поля не замыкается, а словно продолжается за пределами бордюра.

Шаршы кілем – композиция ковров этого типа состоит из квадратов или ромбов расположенных в один, реже два ряда.

Тақта кілем – состоит из чередующихся по цвету полос и ромбовидных розеток по центру ковра.

Арабы кілем. Исследователь ковров Средней Азии Л. В. Мошкова, ссылаясь на труды Боголюбова, С.М. Дудина и А. Фелькерзама, указывает на то, что у арабов почти не было ворсового ткачества, а основным видом ковровых изделий являлись безворсовые паласные изделия. Некоторые из них стали популярны во многих азиатских странах, в том числе и Казахстане. Потомки переднеазиатских арабов, переселившиеся в Среднюю Азию в VIII-XIV вв. н. э., до сих пор проживают на этой территории. Подобные ковры ткали на всей территории Казахстана. Для них характерна прочно утвердившаяся орнаментальная композиция. Ведущий цвет – красный и его оттенки. Главной композиционной доминантой выступает орнамент *алабас*, представляющий собой вертикальный стержень, основание и

навершие, которого имеет идентичный рисунок в виде многослойных ступенчатых треугольных фигур разных цветовых сочетаний. Безворсовый ковер – *тақыр кілем* [тк-463] является уникальным образцом смешения казахских мотивов и арабы кілем. Цветовая гамма ковра яркая, насыщенная, доминируют желтый и оранжевый в гармоничном соотношении с зеленым и коричневым. Узоры располагаются по вертикали и разграничиваются цветными полосами. Композиционными доминантами этого изделия служат мотивы *алабас, қарға түйек, өрмекші, ботакөз*.

Алаша – палас, сшитый из полос, сотканых на узконовойном ткацком станке *өрмек*. Полосы шириной 30 – 40 см, разрезаются на несколько частей и сшиваются по долевой части. Края простегивают тканью. Для всех изделий алаша характерна композиция в виде орнаментированных полос, чередующихся по ширине. Применяются такие техники ткачества как *кежим теру, терме* и простая техника для *такта алаша*, не декорированная орнаментом.

Большое разнообразие представляют тканые изделия небольших размеров, таких как *төсеніш* – дорожка. Размеры этих изделий произвольные и варьируются от 44 до 80 см по ширине и от 110 до 3 и более метров по длине. Для дорожек характерна традиционная форма композиции: узорная часть украшается несколькими медальонами по центру, обязательное наличие орнаментированного бордюра. Коврики – *кілемше* размером 45x65 см очень разнообразны по технике исполнения и композиционному решению. Это и ромбовидные многослойные фигуры с орнаментами *қос, сынар мұйіз* характерные для узорных циновок *шым-ши* и медальоны с теми же орнаментами, расположенными в ряд. Для создания *кілемше* используются и полосы *қызыл басқұр*. Религиозные воззрения не остались в стороне, с особым почтением мастерицы ткали молитвенные коврики *жәйнамаз, намазлық*. Это небольшие изделия с изображением арки, михраба мечети в сочетании с различными орнаментальными мотивами.

Особое место в интерьере юрты отведено узорным крепежным лентам *басқұр* и *бау*, (*кереге бау, белдік бау, жел бау, ортаңғы бау, үзік бау, шанырақ бау, шекпен бау, уық бау, танғыш*) стягивающих каркас юрты и играющих роль декора в подкупольном пространстве. *Бау*, пересекая купол по диагонали, размещались между деревянными жердями и войлочным покрытием. Ленты с кистями *желбау, шашақбау* подвязывались одним концом к купольному навершию *шанарақ*, а другим к грузу, что делалось для устойчивости юрты при сильных ветрах. *Бау* служили также для скрепления наружных войлочных покрытий. Средняя длина *басқұр* от

15 до 20 метров, но встречаются экземпляры, длина которых достигает и 30 метров. В коллекции ГМИ насчитывается 155 единиц этих изделий. В ткачестве *басқұр* и *бау* применяются такие виды техник как *терме* и *смешанное ткачество*. Тканые полосы *басқұр*, *бау*, ленты с кистями *желбау* по словам мастериц больше выполняют декоративную функцию украшения внутреннего интерьера жилья и без них юрта выглядела бы словно «раздетой». [1, с. 51]

Немаловажную роль в быту и в обрядовых церемониях занимали сумы различного назначения. Переметные сумы *қоржын* использовались в хозяйстве для перевоза поклажи на вьючных животных, а также в обряде сватовства. [5, с. 70] В коллекции 44 единицы этих изделий. Размер варьируется от 38x82 до 55x123. Традиционная форма представляет собой два кармана, соединенных между собой. Ткутся эти изделия на небольших горизонтальных станках. Ткачество начинается с лицевой части кармана. Обычно она украшается орнаментальной композицией с использованием ворсового или безворсового ткачества, затем ткется тыльная сторона первого кармана с переходом в лицевую, соединительную полосу и снова ткется тыльная сторона и лицевая часть уже второго кармана, орнаментальная композиция которого зеркально отражает композицию первого. Получается цельно сотканное полотно. После чего лицевые части каждого из карманов сгибают и пришивают по бокам к тыльным сторонам. Карманы плотно закрываются оригинальным методом «петля в петлю» прототипом современной молнии. Петли легко сплетаются между собой и расстегиваются одним движением руки.

Аяқ қап – сумы, предназначенные для хранения различных бытовых вещей. Эти изделия очень насыщены декоративным оформлением, помимо орнамента на лицевой стороне они украшаются кистями – *шашақ* и плетеной бахромой из цветных скрученных между собой нитей. Они вывешиваются на кереге юрты с помощью петель. Сумы *тәсеқ қап*, *керме қап* или по другому *кереге қап* также используются в хозяйстве для хранения одежды, постельных принадлежностей и в отличие от *аяқ қап* обладают большим размером и вытянутой по горизонтали прямоугольной формой. *Тең* – это чехол для постельных принадлежностей и других вещей, но если вышеописанные сумы состоят из двух тканых плоскостей – узорной лицевой и изнаночной, то *тең* приобретает объемную форму и напоминает удлиненную прямоугольную коробку с округленными краями.

Использовались в быту и сумы для ручной клади. *Қөл дорба* – небольшие прямоугольные изделия размером примерно 45x55 см с ручкой. Закрываются такие сумы 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. Есть еще просто сумы, называемые *дорба*, необходимые в хозяйстве. Мастерицы украшали даже сундуки, не имеющие самостоятельного декора, изготавливая чехлы и покрывала – *сандық қап*, *сандық жапқыш*, используя для этого фрагменты баскуров, бау или же ткали их специально для определенного предмета, учитывая его размеры. По нижнему краю пришивали многослойные цветные кисти. Специально для кормления лошадей ткались сумы *ат дорба*. В них насыпали корм – овес, пшеницу и подвязывали на загривке. Изделия украшали цветными кистями по краям и углам. Ткали и попоны для лошадей и верблюдов *ат жабу*, *тұйе жабу*.

В юрте для того, чтобы отделить разные части друг от друга, например, спальню от бытового пространства, использовали тканые занавески *шымылдық*. Они могли быть сшиты из ткани и украшены богатой вышивкой, но верхняя часть изготавливалась наподобие узорных лент *басқұр* и *бау*, с нижней стороны по всей длине подшивалась цветная плетеная сетка с кистями.

Среди предметов ткачества есть вещи которые изготавливаются руками и не могут быть отнесены к ткачеству напрямую, но они являются незаменимым украшением в интерьере юрты и используются как самостоятельно, так и являются декоративным дополнением для многих других тканых изделий. Это цветные кисти – *шашақ*. Изготавливали их с помощью веретена – *ұршық*.

Люди верили в то, что определенные предметы способны оградить их семью от разного рода напастей. Для этих целей женщины ткали *тұмар* – оберег для жилья и отдельных его частей. Он имеет треугольную или пятиугольную форму. Ткали его в основном в технике ворсового ткачества, с изображениями растительных геометризованных форм и обильно украшали многоярусными кистями *шашақ*.

Подытоживая данное исследование, нельзя не сказать о современном состоянии казахского традиционного ткачества. На сегодняшний день оно, как и многие другие виды народного искусства, переживает период забвения, если не считать преподавание в творческих ВУЗах и незначительные очаги ковроткачества на юге Казахстана. Мастериц, владеющих всеми техниками ткачества, остается все меньше. В виду этого, автор считает целесообразным зафиксировать в письменном виде и с помощью видео весь процесс ткачества от начала до завершения, всех имеющихся техник ткачества, таким образом, чтобы каждый желающий смог научиться их воспроизводить. Документальные фильмы о прикладном

искусстве казахов, авторство которых принадлежит отечественным режиссерам, не ставят целью показать процесс полностью, а лишь несут ознакомительный характер.

В отечественной литературе раздел ткачества представлен кратко и не получил полного систематического искусствоведческого анализа. Отдельных изданий, посвященных данной тематике, на сегодняшний день нет. Некоторые техники ткачества описаны в трудах М. С. Муканова. Но он больше делает акцент на орнаменте и видовом разнообразии изделий. За немногими исключениями предшествующие исследования акцентированы на конечный результат процесса ткачества, затрагивая, как правило, этнографическую и историческую части. Не достаает, к примеру, ясного представления о полном цикле технологического процесса ткачества с описанием всех имеющихся в народе техник ткачества, орудиях их производства. А также мало информации о художественных особенностях казахского ткачества, его территориальных отличительных признаках, о роли традиций ткачества в современном художественном процессе. Вполне возможно, что 14 техник ткачества – это далеко не все выявленные техники. Автор не сомневается в том, что глубокое изучение казахского ткачества выявило бы еще много интересных аспектов.

В заключении хочется привести высказывание Святослава Рериха: «Только устремляясь к чему-то лучшему и возвышенному, можем мы возвыситься сами; и в этом свете какой первостепенной становится необходимость защиты и сохранения всех бесчисленных проявлений человеческого гения, вверенных нам на хранение предшествующими поколениями!». [9, с. 131]

Список литературы

1. Тохтабаева Ш.Ж. Шедевры Великой Степи. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008.
2. Касенова К.С., Шкляева С.А. Учимся ткать ковры и гобелены. Пособие для ремесленников Алматы. 2009. – с.112.
3. Маргулан А.Х. Альбом. Казахское народное прикладное искусство [Текст] Т.1. – Алма-Ата: Өнер, 1996. – с. 6.
4. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX-начала XX вв. – Ташкент: Изд. ФАН, 1970. – с. 256.
5. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата, 1979.
6. Мехди Зариф Сост. Ковры. Справочник. – Москва: АСТ Астрель, 2006.
7. Рерих С.Н. Искусство и Жизнь. МЦР. Мастер-Банк. – М., 2004.

**Пен Ирина Петровна,
магистр искусствоведения,
МНС центра зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева**

**К ВОПРОСУ ОБ АВТОПОРТРЕТАХ КАК ЛИЧНОСТНОЙ
И КУЛЬТУРНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ГРАВЮРАХ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ МАСТЕРОВ НАЧАЛА XIX ВЕКА**

(на основе поступлений 2000 года в фонды ГМИ РК)

В ГМИ РК имени А. Кастеева находится коллекция гравюр с автопортретов западноевропейских мастеров начала XIX века, созданных в печатной мастерской «A ch. Paris imp» во Франции. Повышенный интерес к автопортретам граверами этого периода связан с изменением социального положения художников в обществе, уделяется внимание не только произведению, но и непосредственно его автору. Проблема автопортрета долгое время находится в центре внимания исследователей. Существуют специальные исследования истории этого жанра в работах Ф. Рида, Л. Гольдшнайдера. Психологическое осмысление проблемы осуществляли в своих трудах Л. Выготский, А. Потебня, К. Юнг.

В автопортретах прослеживается диалог художника и эпохи, в котором репрезентирует себя культура определенного периода. Для произведений Ренессанса характерна передача внутреннего состояния модели. В XVII столетии перед художниками стояла задача уловить как психологическое, так и физическое сходство, указывая на индивидуальность портретируемого. Для автопортретов начала XVIII века важно показать социальный статус, значимость художника в обществе. При этом уже к концу столетия возникает и утверждается новый реалистический портрет, во многом связанный с гуманистическими идеалами эпохи Просвещения. В автопортрете художники анализируют тончайшие нюансы чувств и настроений.

Целостная культурно-историческая динамика автопортретного образа, указывает как на саму личность портретируемого, так и отражает воспринимаемую автором реальность. Автопортрет – не столько изображение физического облика художника, сколько изображение результатов анализа личностной и культурной самоидентификации.

Ключевые слова: Автопортрет, гравюра, репродукционная гравюра, XIX век, западноевропейские художники, самопознание.

**Пен Ирина Петровна,
өнертану магистрі,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Шет ел өнері орталығының
кіші ғылыми қызметкері**

**XIX ҒАСЫРДЫҢ БАСЫНДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА
ШЕБЕРЛЕРІНІҢ ГРАВЮРАЛАРЫНДАҒЫ ӨЗІНЕ-ӨЗІ**

ТҮЛҒАЛЫҚ ЖӘНЕ МӘДЕНИ БІРЕГЕЙ АНЫҚТАМА БЕРЕТІН АВТОПОРТРЕТТЕРІ ТУРАЛЫ МӘСЕЛЕГЕ ОРАЙ (ҚР МӨМ қорына 2000 жылы келіп түскен туындылар негізінде)

Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде Франциядағы «A ch. Paris imp» баспа шеберханасында салынған XIX ғасырдың басындағы Батыс Еуропа шеберлерінің автопортреттерінен гравюралар коллекциясы бар. Осы кезеңдегі граверлардың автопортретке деген зор ынтасы қоғамдағы суретшілердің әлеуметтік жағдайларының өзгеруіне байланысты туындыға ғана емес, тікелей оның авторына да көңіл бөлінеді. Автопортрет мәселесі ұзақ уақыт бойы зерттеушілердің назарында болады. Бұл жанрдың тарихын арнайы зерттеулер Ф. Рид пен Л. Гольдшнайдердің жұмыстарында кездеседі. Л. Выготский, А. Потенбня, К. Юнг өз еңбектерінде проблеманы психологиялық ұғынуды жүзеге асырған.

В автопортретах прослеживается диалог художника и эпохи, в котором репрезентирует себя культура определенного периода. Автопортреттерде суретші мен өзін белгілі бір кезеңнің мәдениеті қайта таныстыратын дәуір екеуінің арасындағы диалог байқалады. Ренессанс туындыларына модельдің ішкі ахуалын беру тән. XVII ғасырда суретшілердің алдында бейнеленетін адамның жеке басын көрсете отырып, оның психологиялық ұқсастығымен қоса пішін ұқсастығын да ұстау міндеті тұрды. XVIII ғасыр автопортреттері үшін суретшінің әлеуметтік дәрежесін, мәнділігін көрсету маңызды болды. Сонымен бірге ғасырдың аяғына қарай-ақ көбінесе Ағарту дәуірінің гуманистік мұраттарына байланысты жаңа реалистік портрет пайда болып, сол беки түседі. Суретшілер автопортретте сезім мен көңіл-күйдің нәзік нюанстарына талдау жасайды.

Автопортреттік образдың тұтас мәдени-тарихи динамикасы портреттегі бейненің дәл өзін бергендей, автор қабылдаған ақиқатты да қамтиды. Автопортрет – суретші келбетінің қаншалықты бейнеленгенінде емес, тұлғалық және мәдени бірегей анықтамаға жасалған талдау нәтижесін қаншалықты бергенінде болып тұр.

Түйінді сөздер: Автопортрет, гравюра, жаңғыртылған гравюра, XIX ғасыр, Батыс Еуропа суретшілері, өзін-өзі тану.

Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева – один из крупнейших художественных музеев, ведущий научно-исследовательский и культурно-просветительский центр в области изобразительного искусства в Казахстане. С момента его создания в 1935 году была собрана уникальная коллекция, которая представляет художественное наследие Казахстана, стран Европы и Азии. Коллекция фонда ГМИ РК им. А. Кастеева насчитывает около 24 000 экспонатов. Их формирование не происходило одномоментно, это результат планомерной работы закупок, дарений, поступлений из других музеев. Среди последних следует отметить 277 гравюр западноевропейских мастеров первой половины XIX века, поступивших из библиотеки ГМИ РК имени А.Кастеева в 2000 году (Акт 2333/2 (17), где они хранились с 1963 года, прибыв из собрания Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде.

В ходе инвентарного описания было выявлено, что преобладающим жанром в коллекции является автопортрет, где запечатлены художники

Западной Европы XV-XVIII веков. Однако остаются открытыми вопросы, почему именно этот жанр стал наиболее популярным среди гравюров XIX века, какое значение автопортрет имеет в творчестве художника. В этой связи, возникает необходимость комплексного исследования проблемы автопортретов в гравюрах западноевропейских мастеров в процессе художественного самосознания.

Представляется целесообразным рассмотреть термин резцовой гравюры. **Резцовая гравюра** – старейшая разновидность гравюры на металле, в которой углубленные элементы печатной формы создаются с помощью острого резца. Она возникла на основе украшения резьбой различных металлических изделий в первой половине XV века, и на протяжении столетия совершенствовалась в работах анонимных мастеров орнамента, а уже к началу XVI века достигла своего расцвета. Развитие гравюрных техник объясняется потребностью быстро развивающегося книгоиздания.

Любовь к искусству, постоянно требовавшая все более точных воспроизведений знаменитых произведений живописи, способствовала развитию широко распространившейся **репродукционной гравюры**. Основная роль, которую она играла в обществе, была сравнима с фотографией. Именно потребность репродуцирования привела к большому числу технических открытий в гравюре в конце XVIII века. К этому времени уже существовали все разновидности гравюры, в том числе офорт с техниками пунктир (когда переходы тона создаются сгущением и разрежением набитых специальными заостренными стержнями – пунсонами – точек), акватинта (т. е. окрашенная вода; рисунок на металлической доске протравливается кислотой через нанесенную на нее асфальтовую или канифольную пыль), лавис (когда рисунок наносится кистью, смоченной кислотой, прямо на доску, а при печати краска заполняет протравленные места), карандашная манера (воспроизводит шероховатый и зернистый штрих карандаша) [1].

В XIX веке началось возрождение оригинальной гравюры, наблюдается рост ее популярности, причем преимущественно иллюстративно-репродукционной. В это время в Европе в связи с социальными изменениями происходит демократизация в обществе: художник окончательно перестает ассоциироваться с ремесленником, становится интересной его личность. Так, в печатной мастерской «A ch. Paris imp» во Франции были воспроизведены репродукционные гравюры с работ известных художников, значительное количество гравюр посвящено автопортретам.

Автопортрет как художественно-историческое явление — предмет пристального внимания искусствознания. Существуют специальные

исследования истории автопортрета. В обширных монографиях Ф. Рида «Автопортрет» и Л. Гольдшнайдера «500 автопортретов от античности до наших дней», изданных в 1930-х годах, прослеживаются происхождение, становление, развитие автопортрета в истории европейского изобразительного искусства.

Психологическое осмысление проблемы осуществляли Л. Выготский, А. Потебня, К. Юнг. В философско-психологической концепции языка А. Потебни самопонимание личности рассматривается как духовное странствие человека от чувственного первообраза к себе возможному в поэтическом слове. Л. Выготский приходит к выводу о необходимости изучать «чистую, безличную психологию искусства, безотносительно к автору и читателю». Исследовательский ракурс работ И. Кона складывается в результате интеграции историко-культурологического и психологического планов анализа самосознания «Я». В искусстве реализуется сущностная творческая воля культуры к отражению, описанию себя, самовыражению, «самопортретированию».

Автопортрет — это уникальный, доступный только сфере изобразительного искусства способ представления субъекта творчества, Художника, пластической фиксации его индивидуальности. Личность, сформированная социальной средой и эпохой, и одновременно, единственная в своем роде, осваивает культурное наследие, вступает в разнообразные контакты с современной художественной действительностью, мыслит и переживает, осмысленно пропускает воспринимаемую реальность через «сердце и голову», а в итоге воплощает в автопортрете. Типология автопортрета выстраивается как спектр форм диалога художника и эпохи, в которых репрезентирует себя культура [2].

Так, антропоцентризм ренессансного гуманизма выявляет «идеальная автопортретность» творчества мастеров эпохи. В гравюре 1843 года с автопортрета итальянского живописца, мастера флорентийской школы, реформатора живописи эпохи кватроченто **Мазаччо** (КП-17794) проявляются основные черты, характерные новой эпохе. Этот портрет относится к одним из первых, которые изображают лицо не в профиль, как это было на первых портретах на античных монетах и медалях, а в трехчетвертном обороте. Выход из профиля в фас является композиционным симптомом становления жанра европейского портрета в эпоху раннего Возрождения. Однако изображение дано на условном, ирреальном фоне, как в искусстве Средневековья. При этом фигура, одежда и головной убор четко не прописаны, даны практически схематично. Все внимание сконцентрировано на лице изображенного, его эмоциях и переживаниях.

Схожий принцип изображения представлен в автопортрете художника-маньериста сиенской школы **Доменико Беккафуми** (КП-17772). Сыну крестьянина пришлось много работать, дабы снискать уважение и признание. Мы видим суровое сосредоточенное лицо человека, который привык достигать целей упорным трудом.

Портретисты Ренессанса во многом идеализировали модель, но при этом непременно старались постигнуть ее сущность. Основной задачей художника является отражение внутреннего мира, души и ее граней. Такой художественный язык неотъемлемо связан с мировоззренческой концепцией Ренессанса с его гуманистическим идеалом, который как нельзя лучше отражается в работе «Речь о достоинстве человека» Пико делла Мирандолла: «Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь!» [3].

В автопортрете **Джулио Романо** (КП-17834), одного из основателей и наиболее самобытных представителей искусства маньеризма, также основной задачей ставится передача внутреннего состояния. Лицо приближено к зрителю, широко раскрытые глаза практически приглашают заглянуть во внутренний мир художника. Такой композиционный прием характерен для большинства автопортретов времени Возрождения.

В конце XVI века в Италии формируется стиль барокко. В отличие от искусства эпохи Ренессанса, человек теперь не центр мира, его творец, а лишь его часть, подвластная изменениям и тяготам окружающей среды. Искусство барокко построено на контрастах и ассиметрии, перегружено декором и мелкими деталями. Барокко в переводе с итальянского означает «странный», «вычурный», что и стало емким описанием моды того периода, ознаменовавшей рождение новой эстетики. В автопортрете Гвидо Рени художник изображен в широкополой шляпе, его одеяние украшает большой отложной воротник белого цвета, тяжелую ткань декорируют сложные складки на камзоле, тщательно выстрижены усы и борода. Несмотря на спокойную статичную позу, лицо выглядит встревоженно, отражая непростые искания эпохи.

Испанию этого периода раздирают междоусобицы, упадок торговли и запустение многих городов порождают массовые восстания, из субъекта европейской политики некогда процветающая страна превращается в объект территориальных притязаний Франции и теряет ряд владений в Центральной Европе. Героем жутких легенд и сплетен из-за натуралистичности полотен был **Хусепе де Рибера**. Многие годы он делал

зарисовки во время допросов в тюрьмах, наблюдая, как ведут себя люди под пытками. Его творчеству характерны резкие контрасты света и тени, драматические сцены мученичества, в которых воплощается победа воли над физическим страданием, полуфигурные изображения философов древности и святых, трактованные как образы представителей социальных низов. В автопортрете Хусепе де Рибера (КП-17829) стремится передать свои сопереживания страданиям современников. Его лицо слегка наклонено, уголки губ опущены, глаза полны печали.

В Европе XVII века в жизни европейских стран произошли коренные сдвиги — общественные, идеологические и научные. Они повлияли на сложение новых форм портрета, который теперь наполнен изменившимся мировосприятием. Оно порвало с антропоцентризмом, который был присущ Возрождению. Личность испытывала кризис, взгляд на действительность больше не был гармоничным, внутренний мир человека усложнялся. Возникли более сложные связи с внешним миром, но при этом одновременно присутствовало стремление к более глубокому самопознанию. Поэтому в портрете происходит поиск: создатели ищут бóльшую адекватность истинному облику модели, пытаются раскрыть ее характер многосложно. Демократизация в обществе, порождает отход от прежних традиций написания портретов, художники в поиске новых художественных решений.

В автопортрете **Гиацинта Риго** (КП-17831) автор гордится собственной профессией, он изображен на рабочем месте, позади него мольберт, одной рукой он держит кисти, а другая расположена на поясе. Обращает на себя внимание уверенная осанка и гордо вскинутая голова. Художник как бы представляет себя обществу. Автопортрет **Франса ван Миериса** (КП-17806) – картина в картине. Автор не только изображает себя на рабочем месте, но и демонстрирует результаты собственного труда.

С исходом XVII века манерность и условность, водворившиеся во всех видах живописи, помешали портрету удержаться на достигнутой им высоте. В работах появляется приторная сентиментальность, холодная театральность, условная репрезентативность. Задавая тон во всех видах искусства, французская культура определяет в это время и развитие портрета. Преобладающим становится тип придворно-аристократического портрета, расцветшего при дворе Людовиков. Содержание исторического процесса составляло утверждение господства классических форм развитого буржуазно-капиталистического общества и его культуры.

В автопортрете одного из наиболее успешных и востребованных итальянских живописцев XVIII века Помпео Джираломо

Батони перед зрителем предстает человек, принадлежавший к высшим слоям привилегированного общества. Слава портретиста привлекала в мастерскую Батони высшую аристократическую знать со всей Европы, ему заказывали портреты папы и монархи. Он был хранителем папских коллекций, а его дом сделался местом встреч деятелей искусства тех дней, общественным и интеллектуальным центром. Он стал столь авторитетным мастером, что многие современники, посвятившие ему страницы своих произведений, пытались разобраться, что такое «манера Батони», почему ему суждено было занять лидирующее положение в Риме и стать, по словам Винкельмана, «одним из лучших в мире». Искусство Батони не знало конфликтов с общественным вкусом и находило неизменное признание у современников. Художник изображает себя на пике славы. На нем светлый парик, уложенный по последней моде того времени, камзол оторочен мехом, из под него выглядывают края шелковой рубашки. Бросается в глаза и нагрудное украшение в виде креста с двумя перекладинами. Очевидно, что художнику важно подчеркнуть свое положение в обществе.

Тем не менее, ближе к последней трети XVIII века ситуация начинает исправляться. Возникает и утверждается новый реалистический портрет, во многом связанный с гуманистическими идеалами эпохи Просвещения. В основе интеллектуального движения лежали рационализм и свободомыслие. Эпоха Просвещения, начавшись в Англии под влиянием научной революции XVII века, распространилась во Францию, Германию, Россию и охватила другие страны Европы. В основе философии Просвещения лежала критика существовавших в то время традиционных институтов, обычаев и морали. В портретном искусстве этого времени складывается тип скромного камерного портрета, полностью освобождающегося от каких-либо черт внешней обстановки, демонстративного поведения моделей.

XVIII в. — век портрета, но уже на новом витке развития культуры. Мастера XVIII в. создали искусство утонченное, дифференцированное, анализирующее тончайшие нюансы чувств и настроений. Изящная интимность, сдержанная лиричность, вежливо-беспощадная аналитическая наблюдательность — таковы художественные особенности автопортрета **Джошуа Рейнольдса**. Внимание уделяется не внешним атрибутам, а внутреннему состоянию. Сэр Джошуа Рейнольдс (1723-1792) — английский исторический и портретный живописец, представитель английской школы портретной живописи, первый президент Королевской академии художеств, член лондонского королевского общества. Несмотря на высокий социальный статус, Рейнольдс родился в Плимптоне в

графстве Девоншир, художник не подчеркивает его в автопортрете, для него главное – передача внутреннего состояния.

Так, в автопортретах прослеживается диалог художника и эпохи, в которых репрезентирует себя культура определенного периода. Если для произведений Ренессанса характерно «всматривание» в глаза, передача внутреннего состояния модели, то в XVII столетии необходимо уловить как психологическое, так и физическое сходство, указывая на индивидуальность портретируемого. Для автопортретов начала XVIII века важно показать социальный статус, значимость художника в обществе. При этом, уже к концу столетия возникает и утверждается новый реалистический портрет, во многом связанный с гуманистическими идеалами эпохи Просвещения. В автопортрете художники анализируют тончайшие нюансы чувств и настроений. При этом с изменением задач изменяются и художественные приемы. От показа лица крупным планом намечается тенденция к отдалению взгляда художника от внутреннего состояния натуры к ее внешнему облику. Однако, несмотря на различия концептуальные, мы видим и явное сходство автопортретов в плане художественного решения. Задача гравюров стояла в точном копировании оригинала произведения, но техника гравюры предполагает включение некоторых нюансов, обоснованных ее техническими возможностями, а именно: введение большей контрастности и резкости изображения.

Таким образом, проблема автопортрета пронизывает основные этапы развития европейской художественной культуры. Целостная культурно-историческая динамика автопортретного образа указывает как на саму личность портретируемого, так и отражает воспринимаемую автором реальность. В то же время, история культуры, «прочитанная» через памятники автопортрета, обретает совершенно своеобразный вид. Вследствие его саморефлексирующей природы, те черты, репрезентирующие эпоху, которые несет в себе каждое художественное произведение, предстают в автопортрете в концентрированном, предельно обостренном виде. Автопортрет – не столько изображение физического облика художника, сколько изображение результатов анализа личностной и культурной самоидентификации.

Список литературы

1. <http://www.printsmuseum.ru/technics/view/6/>
2. Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника: дисс. канд. фил. наук. Ростов-на-Дону, 2013. – 170 с.
3. http://psylib.org.ua/books/_pikodel.htm

**Ақылбекова Анжелика Русланқызы,
Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік
өнер музейі директорының көрме
қызметі және сыртқы байланыс
жөніндегі орынбасары**

МУЗЕЙ ҚЫЗМЕТІ ЖҮЙЕСІНДЕГІ БАЛАЛАРДЫҢ КӨРКЕМДІК- ЭСТЕТИКАЛЫҚ БІЛІМІ

**Акилбекова Анжелика Руслановна,
заместитель директора
по выставочной деятельности
и внешним связям
ГМИ РК им. А. Кастеева**

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ДЕТЕЙ В СИСТЕМЕ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Рубеж XX-XXI вв. охарактеризовался активным реформированием системы образования. Этот процесс продолжается и в настоящее время. Одной из его характеристик является взаимодействие между учебными заведениями и различными учреждениями культуры в вопросах сохранения культурной идентичности подрастающего поколения средствами учебно-воспитательного процесса. Одной из функций Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева является образовательная деятельность. Новые ориентиры, стоящие перед обществом в области формирования образованной личности, актуализируют задачи воспитания у подрастающего поколения способности к самостоятельному мышлению и осознанному жизненному выбору, развития их кругозора и общей эрудированности, стремления к саморазвитию и творческого отношения к действительности, что объективно предполагает обращение к опыту образовательной деятельности музея, сложившимся традициям музейной педагогики. В этой ситуации возрастает роль ГМИ как образовательно-воспитательного института, способного транслировать традиционные культурные стандарты, имеющие общенациональное и мировое значение и тем самым обеспечивать межпоколенческую передачу культурного наследия, преемственность гуманистических ценностей и воспроизводство национального духовного достояния.

К проблеме выявления потенциала художественных музеев – как института образования и воспитания личности, обращались многие музеологи – А.В. Бакушинский, М.Д. Гнедовский, М.В. Новорусский и

др., философы и культурологи – М.М. Бахтин, В.С. Библер, Н.Ф. Федоров. В их работах представлено обоснование роли художественно-творческого освоения окружающей действительности ребенком в направлении приобретения им качества субъекта познания. Эта идея была созвучна работам педагогов, рассматривавших образование ребенка как процесс культуросообразного становления его личности (В.П. Вахтеров, А.П. Нечаев, П.Ф. Каптерев, Л.Н. Толстой, К.Д. Ушинский).

Во второй половине XX-начале XXI века на основе коммуникативной модели деятельности музеев была поставлена проблема выявления его педагогического потенциала в отношении образования и развития личности детей и молодежи, построения педагогически обоснованной системы взаимодействия художественного музея и образовательного учреждения, разработки теоретических принципов отбора и развития педагогических средств художественно-эстетического воспитания и их совершенствования в условиях образовательного пространства художественного музея.

С начала 1990-х годов были созданы оригинальные музейно-педагогические программы, ориентированные на дошкольников, учащихся всех школьных ступеней, а также студентов вузов: «Окружающий мир и музей» (Т.Н. Панкратова и Т.В. Чумалова), «Предметный мир культуры» (М.Ю. Юхневич и др.), «Здравствуй, музей!» (Б.А. Столяров и др.), «Образ и мысль» (И.А. Колесникова и др.).

Таким образом, за последние годы художественными музеями накоплен определенный теоретический и практический материал, с одной стороны, продолжающий музейно-педагогические идеи и подходы предыдущего времени, с другой, отражающий современные изменения в системе образования и в сфере музейной деятельности.

В связи с выше указанным, предлагаю проект образовательной программы в системе деятельности ГМИ РК им А. Кастеева:

Специфика:

Проект предлагает дополнительное образование детей различных возрастных категорий в пространстве музея с учетом всех направлений его деятельности (научная, экспозиционная, экскурсионная, реставрационная, хранительская).

Инновационность: возможность получения дополнительного художественно – эстетического образования в системе музейной деятельности.

Цель проекта:

Ключевая идея современной системы образования – создание оптимальных (эффективных, качественных и доступных) условий

для развития и самореализации любого ребенка. Творческая студия-мастерская, предоставляющая программу комплексного обучения детей в области изобразительного искусства дает возможности для максимальной реализации творческого потенциала детей – от освоения теоретических основ художественного творчества, до изучения различных техник в разных видах искусства, включая экспо и видеодизайн, а также современные технологические методы. Формирование общей культуры обучающихся, их духовно-нравственное и художественное развитие в рамках взаимодействия музея, детского сада, школы, колледжа является важным фактором раскрытия творческих способностей детей и молодежи. Содержание проекта направлено на приобщение учащихся к изобразительному искусству во всем многообразии его содержательных характеристик, а также к музею как к культурной среде, формирующей визуальную культуру и эстетические предпочтения личности.

Таким образом, основными целями проекта являются:

1. Комплексное художественно-эстетическое образование и воспитание детей различных возрастных категорий.

В образовательной программе обучение и воспитание неделимы. Программа направлена на воспитание гражданина Республики Казахстан – человека с высоким умственным потенциалом, способного критически и креативно мыслить, сильного духом, умеющего применить свои знания во благо прогресса общества.

2. Приобщение детей к миру пластических искусств как неотъемлемой части духовно-материальной культуры, эффективного средства формирования и развития их личности.

3. Введение в программу дополнительного образования Методики мастер-классов по разным направлениям творческой деятельности (художник-живописец, художник-график, скульптор и т.д.).

4. Введение в программу дополнительного образования формы индивидуальных мастерских (подобие академий) с заслуженными мастерами изобразительного искусства Казахстана в музейном пространстве.

5. Научно-исследовательская работа на базе данного проекта по выявлению более успешной формы обучения изобразительного искусства и выявления оригинальных методик, дающих наиболее эффективный результат.

6. Отслеживание и воспитание талантливых студийцев с целью пополнения музейных кадров (на данном этапе музейной деятельности возник «кадровый голод» – выпускники профильных ВУЗов не имеют понятия о музейной специфике).

7. Самоокупаемость проекта – на всех стадиях обучения.

8. Дополнительное финансирование проекта при условии получения лицензии на образовательную деятельность.

Задачи проекта:

1. Обеспечить, в том числе и средствами компьютерных технологий, поэтапное развитие визуальной грамотности, визуального решения и визуальной культуры.

2. Сформировать представления о специфике истории и языка изобразительного искусства.

3. Развить способности восприятия и понимания произведений искусства во взаимосвязи с окружающей средой.

4. Развить способности и сформировать на основе изобразительного искусства и музейной среды навыки межличностного общения.

5. Развить способность понимания искусства в его социальном, историческом и личностном контекстах.

6. Развить художественный вкус.

7. Воспитать зрительскую и музейную культуру.

Перспектива развития:

Открытие школы (малой академии) с семилетним обучением в сфере изобразительного искусства и музейного дела в экспозиционных пространствах ГМИ РК им А. Кастеева, с выдачей дипломов по окончании учебы (при получении лицензии Министерства образования).

Пояснительная записка:

Дополнительное образование оказывает существенное воспитательное воздействие на детей дошкольного и школьного возраста. Оно способствует возникновению у ребенка потребности в саморазвитии, формирует у него готовность и привычку к творческой деятельности, повышает его собственную самооценку и его статус в глазах сверстников, педагогов, родителей.

Занятость детей во внеурочное время содействует укреплению самодисциплины, развитию самоорганизованности и самоконтроля. Появление навыков содержательного проведения досуга позволяет

формировать у детей практические навыки здорового образа жизни, умение противостоять негативному воздействию окружающей среды.

По своему содержанию, дополнительное образование детей является всеохватывающим. В окружающей нас действительности, будь то живая или неживая природа, система общественных отношений, сфера сознания, нет ничего такого, что не могло стать предметом дополнительного образования. Именно поэтому оно в состоянии удовлетворять самые разнообразные интересы личности.

Наличие в общеобразовательных школах мультимедийных образовательных блоков, компьютеризация школьного образования практически привела к тому, что на уроках рисования уменьшается количество часов, отведенных на практические (творческие) задания по рисунку, живописи, композиции и декоративно-прикладному искусству.

Ожидаемые результаты:

Таким образом, образовательный проект по дополнительному художественно – эстетическому образованию в сфере изобразительного искусства позволяет учащимся студии:

1. Компенсировать недостатки практических и творческих уроков проводимых общеобразовательной школой.
2. Сформировать креативное мышление и привить интеллектуально-творческие приемы в использовании изобразительных техник.
3. Развить зрительную память, чувство формы, линии и цвета.
4. Расширить свой кругозор и эстетические потребности.
5. Интегрировать полученные навыки и технические приемы в дальнейшем.

Реализация проекта:

Проект самоокупаем.

Проект «Творческая студия-мастерская» реализуется на базе образовательной программы ГМИ РК им. А. Кастеева по рекомендации методического совета музея.

Учебный процесс проходит в трех формах:

1. **Практические занятия.** Дополнительные, комплексные, более расширенные занятия (в отличие от общеобразовательных школ) по изобразительному искусству в специально оборудованной учебными материалами студии и в экспозиционных залах музея в форме практических

занятий. Занятия – в классе группами не более 10-12 человек по дисциплинам: живопись, рисунок, композиция, скульптура, ДПИ.

2. **Теоретические занятия.** Лекции, семинары, экскурсии по истории изобразительного искусства адаптированные на дошкольное воспитание (дети от 4 до 6 лет), школьное воспитание (дети от 7 до 14 лет), взрослые от 15 и выше.

3. **Форма индивидуальных мастерских** (подобие академий) с заслуженными мастерами изобразительного искусства Казахстана в специально оборудованной учебными материалами студии, в экспозиционных залах музея, в художественных мастерских.

Исполнительская группа проекта:

- научный руководитель проекта,
- координатор проекта,
- педагоги по практическим занятиям: живопись, рисунок, композиция, декоративно-прикладное искусство,
- лекторы по теории и истории изобразительного искусства (лекции, адаптированные для детей разных возрастных категорий),
- мэтры, заслуженные художники и искусствоведы (члены СХ РК и приглашенные из ближнего и дальнего зарубежья).

Обязанности научных сотрудников, работающих в проекте:

1. Ведение практических занятий в специально оборудованном зале или в экспозиционных залах музея по часам согласно расписанию.
2. Ведение экскурсий, чтение лекций по теории и истории изобразительного искусства, адаптированные для детей школьного и дошкольного возрастов по залам ГМИ по часам согласно расписанию.

Обязанности координатора проекта:

1. Занимается пропагандой проекта.
2. Совместно с экономистом координатор проекта заключает договоры с учащимися изостудии.
3. Отслеживает и просчитывает заработную плату педагогов совместно с экономистом в процентных отношениях.
4. Координатор проекта составляет расписание практических уроков, графики работы лекторов и экскурсоводов, расписание мастер-классов.

5. Совместно с руководителем проекта занимается организацией отчетных выставок в залах ГМИ – две выставки в год.

Обязанности научного руководителя:

1. Разработать учебно-образовательную программу для детей дошкольного и школьного возраста в виде теоретических и практических занятий по изобразительному искусству и музейным дисциплинам.

2. Разработать учебно-образовательную программу для взрослых в виде теоретических и практических занятий по изобразительному искусству.

3. Отслеживать и внедрять новые учебные методики по образовательной программе изобразительного искусства.

Финансовая деятельность:

Проект полностью самокупаем, что дает возможность сотрудникам музея за счет работы студии-мастерской получать дополнительную заработную плату к основной.

Проект может существовать на договорной системе.

1. Договор на оказание услуг по дополнительному художественно-эстетическому образованию в сфере изобразительного искусства.

2. Договор заключает музей с родителями детей дошкольного и школьного возраста, а так же с другими возрастными категориями людей.

3. Индивидуальный договор с научными сотрудниками о дополнительных отчислениях в фонд заработной платы каждого сотрудника в процентных соотношениях.

Список литературы

1. Бакушинский А. Художественное творчество и воспитание. Эстетика словесного творчества – М., 1979.
2. Педагогика детства. – Карапуз, 2009.
3. Культура. Диалог культур. // Вопросы философии. – 1989.
4. Обучение детей дошкольного возраста. // Народная школа. – №8.
5. Чумалова Т.В. Окружающий мир и музей. Методические материалы для начальной школы.
6. Панкратова Т.Н., Чумалова Т.В. Предметный мир культуры. Методические материалы – музеи Санкт-Петербурга. // Народная школа.

**Копелиович Мария Маркеловна,
СНС центра зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева**

АВТОР «ЗИМНЕГО ПЕЙЗАЖА» – «МАСТЕР» ИЛИ «ПСЕВДОМАСТЕР»?

В статье рассматривается вопрос атрибуции живописного произведения из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева «Зимний пейзаж» работы неизвестного нидерландского художника. С 1908 года этот живописец получил имя «Мастер зимних пейзажей», благодаря Петербургскому искусствоведу В.А. Щавинскому, приобретшему в свою коллекцию зимний ландшафт. С помощью сравнительного и стилистического анализов, благодаря переписке с зам. директора Киевского Национального музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко Еленой Живковой, автор статьи доказывает, что «Зимний пейзаж» написан в 17 столетии неизвестным фламандским художником, который принадлежит к группе живописцев, писавших зимние мотивы. В мировой искусствоведческой литературе с 1980-х годов их принято называть «псевдомастерами зимних пейзажей».

Ключевые слова: атрибуция, исследования, Мастер зимнего пейзажа, Нидерланды, Лейтенс.

«ҚЫСҚЫ ПЕЙЗАЖДЫҢ» АВТОРЫ «ШЕБЕР» МЕ ӘЛДЕ «ЖАЛҒАН ШЕБЕР» МЕ?

Мақалада Ә. Кастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер мұражайы қорындағы белгісіз нидерланд суретшісінің «Қысқы пейзаж» кескіндемелік туындысын атрибуциялау мәселесі сөз болады. Өз коллекциясына қысқы көріністі сатып алған петербургтік өнертанушы В.А. Щавинскийдің арқасында бұл кескіндемеші 1908 жылдан «Қысқы пейзаждар шебері» деген атқа ие болды. Салыстырмалы және стилистикалық талдаудың көмегімен Богдан және Варвара Ханенколар атындағы Киев Ұлттық өнер мұражайы директорының орынбасары Елена Живковамен хат алысудың нәтижесінде, мақала авторы «Қысқы пейзаж» қысқы көріністерді бейнелейтін кескіндемешілер тобына жататын 17 ғасырдағы белгісіз фламанд суретшісі жазғанын дәлелдейді. Әлемдік өнертану әдебиетінде 1980-жылдардан бастап оларды «қысқы пейзаждың жалған шеберлері» деп атайтын болған.

Түйін сөздер: атрибуция, зерттеулер, қысқы пейзаж шебері, Нидерланды, Лейтенс

Картина «Зимний пейзаж» (инв. 1629-ж, илл.1) из коллекции Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева привлекает внимание необычайно интересной трактовкой пейзажного мотива. Автор изобразил зимнее утро. Длинные тени от деревьев лежат на снегу, расцвеченного солнцем в серо-розово-охристые тона. Величественные деревья, расположенные в правой части композиции, с переплетенными многочисленными ветками, образуют мощные кроны, закрывающие

полнеба. Первый план картины затемнен. Не освещенные солнцем темные силуэты одного большого и двух небольших деревьев образуют, так называемое, «двухкулисное» пространство. Через проем между деревьями первого плана просматривается изображение небольшого дома с двухскатной крышей и другие детали фона у линии горизонта. Такое понимание пространства является новшеством, привнесенным нидерландским искусством XVI века в живопись.

У деревьев первого плана кроны обрезаны краем холста и фрагментом показан ствол большого дерева, что способствует увеличению масштабности и пространственной глубины на полотне. В проеме между деревьями изображен охотник с пикой на плече, в широкополой шляпе, верхней одежде зеленоватого цвета и красных сапогах-ботфортах. Рядом с ним бежит собака. Левая часть композиции «Зимнего пейзажа» решена более облегченно: открытое пространство, покрытое сугробами, заполнено маленькими фигурками людей. Трое мужчин направляются в сторону городка, один из них в синей верхней одежде несет за спиной вязанку хвороста, двое других в одежде красного и коричневого цвета, беседуя, идут по дороге. Далее изображен бегущий в противоположную сторону мужчина со сворой собак. У линии горизонта среди лесного массива художник помещает большой дом. Точка зрения сверху, масштабное соотношение огромных деревьев и маленьких человеческих фигурок, животных и летающих птиц создают панорамность восприятия ландшафта в целом.

Произведение «Зимний пейзаж» работы неизвестного нидерландского художника XVII века поступило в коллекцию музея из частной коллекции Александра Георгиевича Шибанова. Он был известным художником-пушкинистом и коллекционером, проживавшим в Ленинграде по улице Герцена 48, в квартире 29. Его сын Владимир, тоже художник, в 1960-е годы работал в комиссионном магазине, торговавшем антиквариатом. Магазин располагался по Невскому проспекту в доме № 7 недалеко от Адмиралтейства. Об этом написал Борис Николаевич Грибанов (1918-1999) в своей автобиографической книге «Картины и жизнь. Записки коллекционера» [1, с.270]. Полотно, стоившее в те годы 900 рублей и приобретенное в собрание музея, было реставрировано еще до поступления в фонды: холст был продублирован. Поэтому с холстом, на котором написана картина, к сожалению, нельзя поработать визуально или исследовать микроскопом. В момент поступления в правом верхнем углу имелось выпуклое вдавление овальной формы. Живописная поверхность была покрыта мелкосетчатым кракелюром,

наблюдались следы зареставрированных выпадов красочного слоя. Позднее музейными реставраторами были устранены выпуклости и эти следы реставрации. Картина была принята на основании протокола отбора и оценки произведений старых мастеров, утвержденных заместителем министра культуры Мусой Днишевым, для пополнения фондов галереи от 3 декабря 1961 года. По акту № 786/5 от 29 января 1962 года произведение «Зимний пейзаж», имеющее размеры 78x103, принял в коллекцию галереи Абдулганиев Шакур Галиевич, художник и главный хранитель КГХГ (Казахская Государственная художественная галерея им. Т.Г. Шевченко).

Из истории атрибуции

В июле 1962 года сотрудник галереи музыковед и историк искусств Ираида Харлампиевна Кучис (1902-1968), заполнила карточку научного описания. На основании первичных документов и каталогов Государственного Эрмитажа (инв. №№ 4677, 4678), Киевского Государственного музея западноевропейского искусства (1961, инв. № 71), Путеводителя Киевского музея [2, с. 31] она приписала «Зимний пейзаж» кисти неизвестного нидерландского художника XVII века. Следующее предположение в этом же году было сделано Малицкой Ксенией Михайловной, заведующей отделом западноевропейского искусства ГМИИ им. А. С. Пушкина. Она данное произведение отнесла к творчеству нидерландского художника, условно названного «Мастером зимних пейзажей».

Это нарицательное имя впервые появилось в 1908 году, когда петербургский коллекционер, известный искусствовед, знаток живописных школ европейского Севера Щавинский Василий Александрович (см. прилож. 1) использовал это словосочетание в статье для журнала «Старые годы» (1910), где работал. Он обозначил им имя одного неизвестного нидерландского художника, картину которого купил в свою коллекцию у И.Я. Забельского (см. прилож. 2). Произведение называлось «Зимний пейзаж» и произвело на Василия Александровича сильнейшее впечатление весьма самобытной манерой письма. В каталоге своей коллекции Щавинский указал имя коллекционера, у которого приобрел Забельский эту картину. Она поступила в 1880-годах к последнему из семьи помещиков Петербургской губернии – Ильиных (см. прилож. 3).

В это время Щавинский Василий Александрович работал в комитете по подготовке выставки, организованной этим журналом, и нашел в частных российских коллекциях, по его словам, «три зимних пейзажа настолько по общему характеру композиции и стилю рисунка, близких друг к другу, что сразу признал в них произведения одной кисти» [3]. Глубокие знания и широчайшая эрудиция позволили Щавинскому указать также на картину

Франкена Франса II «В доме антиквара» (существует разная интерпретация названия картины, например, «Интерьер галереи», «Кабинет ценителя искусств») из Венского Музея истории искусств (ил. 2), где среди прочих предметов коллекционирования изображен очень характерный ландшафт «Мастера зимних пейзажей». Также в коллекции Государственного Эрмитажа он обнаружил рисунок, который считал эскизом к картине Франкена. Щавинский первый предложил весомые аргументы для сосредоточения поисков и датировки произведений мастера. Имя этого художника, как нередко случается в истории искусства, потерялось бы навеки, если бы не проявленный интерес русского исследователя. Работая в Эрмитаже, Щавинский имел возможность сравнить картину из своей коллекции с полотнами других художников северной школы (Питер Брейгель Старший, Йоос де Момпер...). Именно это обстоятельство позволило ему сделать заключение, что «Зимний пейзаж» из его коллекции написан в XVII веке, в Нидерландах. «Преисполненные таинственной силы пейзажи, не похожие на изображения зимы других художников, уже в XVII веке украшали известные художественные собрания. Вероятнее всего, еще при жизни «Мастер зимних пейзажей» заслужил славу, достойную его таланта. Тем не менее, понадобилось почти столетие для того, чтобы несколько поколений специалистов, в конце концов, смогли установить настоящее имя этого виртуоза кисти» [4].

В июле 1965 года Ираида Кучис вновь обратилась к карточке научного описания после переписки с Еленой Юльевной Фехнер, искусствоведом, ученицей Андрея Белого, работавшей в то время в Государственном Эрмитаже. Фехнер провела сравнительные и стилистические сопоставления с оригинальным пейзажем Г. Лейтенса, находившимся в Варшавском музее (Museum narodowy). Кучис пишет: «По заключению Е.Ю. Фехнер музейную работу не следует приписывать Мастеру зимних пейзажей. Вернее, пейзаж написан фламандским художником уже в XVII веке. На основании последнего заключения автор пейзажа указан в каталоге КГХГ 1964 года фламандским мастером». В конце 1980-х годов, во время создания постоянной экспозиции зала искусства Западной Европы, Пузанова Наталья Алексеевна вновь вернула музейному полотну авторство «Мастера зимних пейзажей». Причины, которые позволили ей вернуть имя былого автора, неизвестны, они нигде документально не оформлены. И наконец, в 2013 году в музее работали три сотрудника Центра Культурной инвентаризации Фламандского и Голландского искусства. Директор Центра Лия Гортер, после визуального просмотра

картины, вновь предположила, что музейный пейзаж, возможно, принадлежит кисти Гейсбрехта Лейтенса (1586-1643/1656), т.е. «Мастеру зимних пейзажей».

Заинтересовавшись данным произведением начала поиски информации для его дополнительной атрибуции. День за днем, листая страницы Интернета, обнаружила статью за 2011 год «Забытые имена. Гейсбрехт Лейтенс (1586- 1643/1656). Нидерланды», написанную сотрудницей Национального музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко (Киев) Еленой Живковой [5]. Проинициировала переписку. Как оказалось, с 2006 года Живкова с другими сотрудниками музея начала комплексное изучение творчества фламандского художника Гейсбрехта Лейтенса, в том числе три года провела в архивах Бельгии и Голландии. Живкова любезно поделилась своими открытиями, за что выражаю ей глубочайшую признательность.

Елена знакомит с изысканиями знатока искусства Голландии Петрусом Рееликом, который еще в 1942 году опубликовал зимний пейзаж из своей коллекции. На оборотной стороне полотна была монограмма из двух букв «Г» и «Л». В списках мастеров гильдии св. Луки города Антверпена Реелик разыскал сведения о художнике, начальные буквы имени которого совпадали с этой монограммой – Гейсбрехт Лейтенс. Учитывая известные сведения о стилевых особенностях, характерных деталях авторского почерка подобных картин в европейских музеях и частных коллекциях, указанные В. Щавинским, П. Реелик высказал предположение, что «Мастер зимних пейзажей» и Гейсбрехт Лейтенс – один и тот же художник. Список аутентичных произведений мастера исследователь расширил от трех, указанных Щавинским, до восемнадцати.

Живкова рассказывает и о другой исследовательнице из Германии Эдит Грейндл, которая обнаружила и атрибутировала уже сорок четыре достоверных произведения загадочного мастера. Для окончательной уверенности в тождественности монограммиста «Г Л» и антверпенского «Мастера зимних пейзажей» этих документально подтвержденных фактов было недостаточно. И вот в 1988 году в журнале «Ди Кунст» другой немецкий специалист Урсула Хертинг опубликовала типичную по стилю картину «Зимний пейзаж с сокольничим и замерзшим ручьем». Произведение было подписано уже не монограммой, полным именем художника – Гейсбрехт Лейтенс. В музее им. Ханенко после длительного комплексного исследования произведения из его фондов, Елена Живкова и другие специалисты вернули «жемчужине киевской коллекции настоящее имя ее автора» [5]. Как и предполагал В. А. Щавинский, им оказался

нидерландский художник конца XVI – первой половины XVII веков – Гейсбрехт Лейтенс.

Киевская исследовательница воспроизводит другие материалы, приведенные Урсулой Хертинг. Ученая из Германии подчеркивает своеобразную интерпретацию художниками Севера знакомых явлений, привыкших мифологизировать живописные образы. Она предложила ряд эмоциональных оценок «темы зимы», которые Елена приводит в статье полностью. Последуем ее примеру: «В XVI-XVII столетиях популярным было изображение времен года. При этом голландская традиция пользовалась преимущественно персонификацией: с каждым временем года связывался определенный возраст человека. Так, в виде юноши изображали весну, задумчивый старец служил персонификацией зимы. Кроме подобных аллегорических воплощений во Фландрии второй половины XVI века укоренилась новая традиция – сезонные пейзажи. Пейзажи с бегством в Египет или рождением Христа стали новым воплощением именно зимних сцен. Развитию изображений такого типа в значительной степени способствовали картины фламандских художников Питера Брейгеля Старшего, Абеля Гриммера или Лукаса ван Валькенборха. Наряду с библейскими сюжетами в зимних пейзажах присутствовали и жанровые элементы. По отдельным мотивам и сезонным сценам из повседневной жизни можно было узнать о каком месяце идет речь. В ноябре животные с пастбища возвращались в хлев, люди забивали скот; декабрь – месяц праздников; в январе от дома к дому ходил народный театр, изображающий сцены Рождества, также собирали хворост; февраль – время карнавала. В картинах Питера Брейгеля впервые появляются изображения зимних сцен, связанных со страданием и бедностью. Страх перед зимой ассоциировался со страхом смерти. Так же как мы готовимся к зиме, нужно готовиться и к смерти. Об этих содержательных параллелях нельзя забывать, созерцая зимние пейзажи Гейсбрехта Лейтенса. До сих пор подобным иконографическим аспектам его картин не уделяли достаточно внимания» [12].

Сегодня известно, что в конце XVI – начале XVII столетий весь запад Европы, особенно Нидерланды, страдали от непривычно холодных зим, следующих друг за другом. Этот период в истории ряда европейских стран даже получил название «малый ледниковый период». Страх перед зимой был жесткой реальностью, люди умирали от холода прямо на улицах и дорогах. Но, несмотря на суровость метеорологических условий, нидерландские художники увидели в заснеженных долинах, замерзших каналах, деревьях, покрытых инеем, источник вдохновения

для создания прекрасных произведений. Картины зимних ландшафтов были весьма популярными в 17 веке, это своего рода ноу-хау «золотого века живописи». Популярность зимних пейзажей была настолько высока, что некоторые живописцы стали посвящать все свое время этому жанру. Перечень имен художников, обратившихся к теме зимы, говорит сам за себя: Питер Брейгель Старший, Абель Гриммер, Денис ван Альслот, Хендрик Аверкамп, Лукас ван Валькенборх и другие. К этому ряду можно отнести и автора «Зимнего пейзажа» из ГМИ РК им. Кастеева.

Елена Живкова указала на основные принципы построения композиции, на выбор деталей, стаффажа, материала для письма, являющихся общим для всех известных зимних сцен, изображенных Гейсбрехтом Лейтенсом – «Мастером зимних пейзажей».

1. Все произведения Лейтенса написаны на деревянной основе.
2. Кулисное построение части пейзажного пространства с использованием выразительного светотеневого контраста между первым и дальними планами.
3. Наличие элементов «воздушной перспективы», примененных в построении пространства: уменьшение четкости контуров и интенсивности цвета по мере приближения к линии горизонта.
4. Кроны старых деревьев первого плана обрезаны верхним краем композиции, что подчеркивает их величие.
5. Хроматическое единство, достигнутое благодаря повсеместному просвечиванию сквозь красочный слой деревянной основы и использованию небольшого количества одних и тех же пигментов в разной тональности.
6. Преобладание на первом плане приглушенных коричневато-серых оттенков в изображении элементов пейзажа, ярких красок – в одежде персонажей.
7. Использование большого количества белил для преобразования коричневого в нежно-розовый, темно-серого – в голубоватый, ярко-синие-зеленого в едва ощутимый цвет морской воды. Оттенки цветов преобразованы во все светлые оттенки с приближением к линии горизонта.
8. Густонаселенность пейзажей.
9. Характерные приемы изображения старых деревьев на первом плане.
10. Характерная, почти графическая манера письма тончайшей кистью маленьких веточек.

Живописная манера Лейтенса построена на чередовании кроющих и полукроющих слоев краски и многослойном нанесении цветных лессировок. Как выяснилось, Гейсбрехт Лейтенс не всегда подписывал

свои картины, поэтому критерием для атрибуции картин этого мастера является именно его живописная техника. По словам исследователя его творчества Урсулы Хертинг, «никто из подражателей или копиистов не мог с таким же совершенством воспроизвести эту технику многократного нанесения прозрачных лессировок» [12]. Талантливый живописец писал небольшие картины, полные любопытных деталей и увлекательного рассказа. Чаще всего его привлекали сюжеты, в которых стремление к достоверности изображения сочеталось с интересом к аллегоричности и символике содержания.

Нужно сказать, что были попытки исследователей обнаружить другое имя «Мастера зимних пейзажей», но они не увенчались успехом. По результатам международной дискуссии ученых было признано, что существует целая группа картин, изображающих зимние пейзажи, менее совершенных по качеству и отмеченных характеристиками, отклоняющимися от стиля Лейтенса. Неизвестных авторов этой группы произведений было предложено назвать условным именем «Псевдомастер зимних пейзажей».

Живописное произведение из музейной коллекции на непрофессиональный взгляд соответствует характеристикам зимних пейзажей Лейтенса. Но имеется множество различий:

а) музейный ландшафт написан на холсте, не на дереве, это главное отличие;

б) Гейсбрехт изображал высокие кирпичные дома со шпильями, т.е. архитектуру другого стиля, более сложную, чем на музейной картине, которая проста и примитивна;

в) в пейзаже из фондов музея нет той прозрачности красок, рафинированности хроматического единства, что свойственно для произведений Лейтенса;

г) не проявлена изящная характерность, графичность в написании маленьких веточек;

д) нет аллеи из тонких небольших деревьев дальнего плана, ведущей вглубь пространства;

е) «двухкулисное» пространство у «Мастера» выявлено более полно, подробно, с плавными переходами от первого к дальнему плану;

ж) зимний ландшафт не изобилует «населением», отсутствует большое количества птиц среди деревьев и в небе, нет их разнообразия и более подробной характеристики видов птиц, они однотипны;

з) манера письма Лейтенса совершенно другая, чем на музейном пейзаже: отсутствуют кроющие и полукроющие мазки его лессировочной техники;

к) у Гейсбрехта зима таинственная и волшебная: деревья покрыты легкой изморозью, земля пушистым снегом.

Елена Живкова, которая видела практически все оригинальные работы нидерландца, также не нашла в почерке художника музейного пейзажа виртуозности, изящества и загадочности, которые свойственны работам Лейтенса. Ее атрибуция была произведена по качественным фотографиям. Сегодня компьютерные исследования фотографий картин позволяют достаточно убедительно оперировать ими и использовать их для компетентных сопоставлений и сравнений. В результате сравнительно-сопоставительных исследований музейного пейзажа с уже атрибутированными работами нидерландского художника конца XVI – первой половины XVII веков напрашивается вывод, что Гейсбрехт Лейтенс не является автором «Зимнего пейзажа» из коллекции ГМИ РК им. Кастеева.

Проведенные исследования позволяют говорить, что «Зимний пейзаж» написан неизвестным художником – последователем Гейсбрехта Лейтенса, творившим в XVII веке. Адепта можно назвать «псевдомастером», как предлагают члены международной ученой коллегии. Но для получения более объективной картины об исследуемом объекте, необходимо сочетать искусствоведческую атрибуцию, которая проведена в данной статье, с технико-технологической экспертизой.

Приложение

Дополнительные сведения о лицах, упомянутых в тексте статьи

1. Щавинский Василий Александрович (1868-1924), известный коллекционер западноевропейского искусства, искусствовед и ученый-химик. Начальное образование он получил в Каменец-Подольской гимназии, затем обучался в реальной школе Новозыбкова Черниговской губернии. В 1898 году, получив высшее образование в Политехническом институте Цюриха, он возвращается в Россию. Щавинский работает в одной из лабораторий мыловаренного завода А. Жукова в Петербурге, а с 1915 года становится директором этого предприятия. Василий Александрович в 1924 году трагически погиб на улице Ленинграда, похоронен на Волковском кладбище Петербурга. Щавинский интересовался вопросами истории западноевропейского искусства, вопросами техники и технологии создания произведений. Результаты своих исследований он неоднократно публиковал в журналах. Например, в журнале «Старые годы» была напечатана его статья «История голландской живописи по коллекции Петра Петровича Семенова-Тян-Шанского» (1909), а так же статьи о проблемах сохранения и реставрации полотен – «О материалах старинной

картины» (1908), «По поводу реставрации Эрмитажных картин» (1915). Коллекционировать произведения искусства Василий Александрович начал под влиянием своего дяди М. П. Фабрициуса, имевшего прекрасную коллекцию живописи, где были представлены картины русских художников – от В. Боровиковского до И. Репина, а также произведения европейских мастеров. Большой интерес к искусству, особенно к истории нидерландской живописи, стал определяющим в решении Щавинского, принятом в 1906 году – начать собирать собственную коллекцию картин и предметов старины.

2. Забельский Иван Яковлевич (1843-1910) – петербургский купец, 1872-1878 годы – купец 2-й гильдии, 1878-1882 годы – купец 1-й гильдии. Соучредитель «Товарищества нефтяного производства братьев Нобель». Он вошел в Товарищество как пайщик, вложив в дело 135 000 рублей. Также Забельский увлекался псовой охотой и собаками, автор примечаний и комментариев к первому изданию на русском языке (1890) книги Эдуарда Лаверака, владельца английских сеттеров. Похоронен в Санкт-Петербурге на Новодевичьем кладбище.

3. Возможно, полотно было приобретено у Алексея Алексеевича Ильина (1858-1942), сына генерал-лейтенанта Алексея Афиногеновича Ильина и его жены Александры Федоровны. Алексей Алексеевич с отличием окончил Александровский лицей, входил в Комитет Пушкинского лицейского общества и был попечителем лицея. Был действительным статским советником, членом Государственного Совета по выборам от дворянства Санкт-Петербургской губернии, членом Совета Государственного банка, главой Российского общества Красного Креста. Владел картографическим производством, именем Сари и рядом деревень Санкт-Петербургской губернии. После Октябрьской революции руководил секцией нумизматики Академии истории материальной культуры (с 1918), был сотрудником отдела нумизматики Государственного Эрмитажа (1920-1940), куда передал свою обширную коллекцию монет. Был членом-корреспондентом АН СССР. Привлекался по «золотому делу» в 1932-1933 годах («золотые дела» организовывались чекистами с целью вымогательства у арестованных валюты и ценностей). Умер от голода во время блокады Ленинграда.

4. Лейтенс Гейсбрехт (1586-1643/1656). Фламандский художник-пейзажист эпохи раннего барокко. Прославился изображением зимних пейзажей. Считается одним из самых малоизученных фламандских художников. Жизнеописание его частично было восстановлено лишь в конце 20 века. Происходил из города Антверпена. Сначала был

подмастерьем и изучал художественное мастерство под руководством художника Жака Вролика, картины которого не найдены. В 1611 году он стал художником и членом гильдии святого Луки в Антверпене. С этого времени он имел право на открытие собственной мастерской в городе и брать на обучение учащихся. Последние годы жизни задокументированы плохо. По разным данным, он умер или в 1643, или до 1656 году. Есть сведения, что он сотрудничал с другими мастерами, среди которых Винсент Мало, Себастьян Вранкс, Франс Франкен Младший. Последний создал картину «Кабинет поклонника искусств» (Музей истории искусств, Вена, Австрия), где в интерьере частной галереи сделал изображение одного из «Зимних пейзажей» своего антверпенского коллеги. Гейсбрехт Лейтенс не единственный художник, кто создавал картины с зимними пейзажами, но он обращался к этой тематике чаще других. Он наблюдал за зимней природой, животными и птицами и выработал свою индивидуальную манеру, которая отличала его от философских обобщений Брейгеля Старшего, уютных деталей и находок Лукаса ван Фалькенборха. Деревья на его полотнах запорошены снегом, нередко имеют необычную форму, множество веток переполнены изображениями различных, но легко узнаваемых, птиц.

Список литературы

1. Грибанов Б.Н. Картины и жизнь. Записки коллекционера. – М.: Права человека, 1999. – с. 270.
2. Путеводитель Киевского музея. – 1957. – с. 31.
3. Государственный Эрмитаж, отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи. – Л.-М.: «Искусство», 1958.
4. Живкова Е. Таинственный виртуоз «малой ледниковой эры» http://gazeta.zn.ua/CULTURE/tainstvennyy_virtuoz_maloy_lednikovoy_ery.html
5. Елена Живкова. Атрибутивное сообщение. Произведение Гейсбрехта Лейтенса в коллекции Музея искусств им. Б.И. и В.Н. Ханенко.
6. Государственный Эрмитаж. Рисунки фламандской школы 17-18 веков. Составитель М. В. Доброклонский. М. «Искусство», 1955
7. Государственный Эрмитаж. Голландская и фламандская живопись. Научный редактор В. Ф. Левинсон-Лессинг. Прага, Л., «Артия», «Аврора», издание третье, 1962
8. Фехнер Е. Ю. Голландская живопись XVII века. М., «Изобразительное искусство», 1979
9. Елена Живкова. Таинственный виртуоз «малой ледниковой эры» // Зеркало недели. – 2007. – № 18 (647).

http://gazeta.zn.ua/CULTURE/tainstvennyy_virtuoz_maloy_lednikovoy_ery.html

10. Реелик П. К вопросу об идентификации «Мастера зимних пейзажей» (Гейсбрехта Лейтенса?), 1942. Статья переведена и прислана Е. Живковой
11. Грейндл Э. К вопросу о стилистических особенностях Гейсбрехта Лейтенса. 1973. Статья переведена и прислана Е. Живковой
12. Хертинг У. «Мастер зимних пейзажей». Журнал «Де Кунст», 1988. Статья переведена и прислана Е. Живковой
13. Борис Т. П. Коллекция В. А. Щавинского в истории музейного дела Украины: Сборник статей научной конференции. – Киев, 2015.
14. Никулин Н. Н. Искусство Нидерландов XV-XVI веков. Очерк-путеводитель. –Киев, 2014/
<http://elena-v-kuzmina.blogspot.com/2015/01/gijsbrecht-leytens-c-1586-c-1656.html>
15. Живкова Т. Атрибутивное сообщение. Произведение Гейсбрехта Лейтенса в коллекции Музея искусств им. Б. И. и В. Н. Ханенко.

Нұразхан Еркін Ибрагимұлы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-нің
Ә. Қастеев мұрасын зерттеу
орталығының жетекшісі

Ә. ҚАСТЕЕВТІҢ МУЗЕЙ - ҮЙІ – РУХАНИ ҚАРАШАҢЫРАҚТАРЫМЫЗДЫҢ БІРІ

Ә. Қастеевтің музей-үйі – ұлтымыздың рухани орталықтарының бірі. Бұл үйде 15 жылдай қазақ бейнелеу өнерінің негізін қалаушы, Қазақ КСР Халық суретшісі, Ш. Уәлиханов атындағы Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты Ә. Қастеев тұрып, еңбек етті. Музей-үй 2014 жылы 17 қаңтарда қалың көрерменге өз есігін айқара ашты.

Баяндамада осы үйдің салынғанына дейін де, осында көшіп келгеннен кейін де суретші мен оның отбасының көптеген жылдар бойы бастарынан өткерген қиындықтары туралы баяндалады. Бірақ, барлық тұрмыстық қиындықтарға қарамастан, ол табанды да қажырлы еңбек ете берді, көптеген ұлы туындыларды дүниеге әкелді.

Бұл үйге әр жылдары Ә. Қастеевтің туыстары мен жерлестері ғана емес, республикамыз бен шет елдердің белгілі тұлғалары да үздіксіз келіп тұрды.

«Қара шаңырақ» – қазақ халқы үшін руханиятқа толы, елін-жерін сүюге шақыратын қасиетті мекен. Ә. Қастеевтің музей-үйі тұңғыш кәсіби суретші, ерекше жаны жайсаң, кең пейілді адам тұрып, еңбек еткен үй болғандықтан, ол осы атауға әбден лайық. Бұл үй суретшінің суретшінің көзі тірісінде де, қазір де қандай болса, сондай болып қалуы тиіс.

Түйінді сөздер: музей-үй, тарихы және мәні, Ә. Қастеевтің өмірі.

ДОМ-МУЗЕЙ А. КАСТЕЕВА КАК КУЛЬТУРНЫЙ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

Дом-музей А. Кастеева является одним из духовных центров нации. В этом доме в течение 15 лет жил и работал основоположник казахского изобразительного искусства, Народный художник Казахской ССР, Лауреат государственной премии им. Ч. Валиханова. Дом-музей открыл свои двери широкой публики 17 января 2014 г.

В докладе говорится о трудностях, которые пришлось пережить художнику и его семье в течение многих лет, как до постройки этого дома, так и после переезда в этот дом. Но, несмотря на все бытовые неудобства, он упорно и плодотворно продолжал работать, создавая множество великолепных произведений искусства.

Этот дом в разные годы беспрерывно посещали не только родственники и земляки А. Кастеева, но и известные личности республики и зарубежья.

«Қара шаңырақ» – для казахского народа является святым домом, наполненным духовности и отечества. Дом-музей А. Кастеева соответствует этому определению, так как в нем жил и творил первый профессиональный художник, удивительно душевный и доброжелательный человек. Этот дом должен оставаться таковым как при жизни художника, так и в настоящее время.

Ключевые слова: дом-музей, история и значение, жизнь А. Кастеева.

Халық суретшісі Ә. Қастеев өмірінің соңғы 15 жылында тұрып, еңбек еткен үйінің рухани өміріміздегі алар орны мен маңызына тоқтайды. Ұлы суретшінің тұрмыста көрген кейбір кіншылықтары мен адами қасиеттері жөнінде тың деректер баяндалады.

Қазақ бейнелеу өнерінің атасы, Халық суретшісі, Мемлекеттік сыйлықтың иегері Әбілхан Қастеевтің туғанына 110 жылдығына орай 2014 жылы 17 қаңтарда, жеке үйі Музей-үй ретінде есігін көпшілік қауымға ашып, мәдени өміріміздегі елеулі жаңалық болып аталып өтілді. Суретшінің өмірі, тұрмысы, бейнелеу өнеріндегі тар жол, тайғақ кешулері жарты ғасырдан астам уақыт бойына аңыз әңгімелер мен деректі зерттеулердің, өнертанушылар мен зиялы қауымның назарында болып, үнемі толығыда. Ауыр тұрмыстың дәмін бала күнінен татса да жаратушының берген таудай талабының арқасында талантына жол ашылды. Қазақ деген халықтың еуропалық үлгідегі бейнелеу өнерінің алғашқы қарлығаштарының бірі де бірегейі болу бақытына қолы жетті. Ғаламат еңбекқорлығы мен өмірді сүйген, табиғат пен туған халқына деген шексіз махаббатынан мыңдаған суреттер туындап, рухани байлығымыздың алтын қорына қосылды.

Әбілхан ағаның 15 жыл отбасымен тұрып, қарапайым адами бақытын көрген шаңырақ бүгінде Музей-үй атанды. Музей үйдің ел назарына дұрыс көрінуі үшін, ұлы суретшінің тыныстап, мандай терін төккен қасиетті орында қызмет етіп жатқанымызды – бізге де тағдырдың берген сыйы деп қабылдаймыз.



Дегенмен, бұл үйдің салыну тарихында көпшілікке белгісіздеу қиындықтары болғанын да айта кеткеніміз жөн сияқты. 1942 жылы Республиканың Еңбек сіңірген өнер қайраткері атағын алған

кезде суретшінің тұрмысына қамқорлық жасау керектігі жөнінде, шығармашылықпен алаңсыз айналысуы үшін, баспана мәселесін шешіп беруді Алматы қаласының басшылығына нұсқау берілген Үкімет қаулысында (№ 560, 28.11.1942 ж.) көрсетілген екен. Бірақ, Алматыда баспана тауқыметін тартқан қандастары секілді Қастеев отбасы да пәтер тапшылығын бастарынан кешеді. 1936 жылы алғашқы үй-жайы айына бір сом төлеп тұрған, төбесі сабанмен жабылған қарапайым жер үй болса, кейінен Суретшілер одағының төрағасы Мұхамеджан Жанкин Медеу шатқалындағы екі бөлмелі үйін береді. Ол үй қыста тұруға мүмкін болмағандықтан қаладағы екі бөлмелі үйінің бір бөлмесіне көшіріп, үлкен қамқорлық жасайды. 1940 жылдардың басынан ол кездегі Өзбек көшесі, 134 – үй, 6-пәтерде (қазіргі Сейфуллин даңғылы) Мұхтар Әуезовтен босаған пәтерде бес-алты баласымен қысылысып жеке үйге көшкенше тұрады.

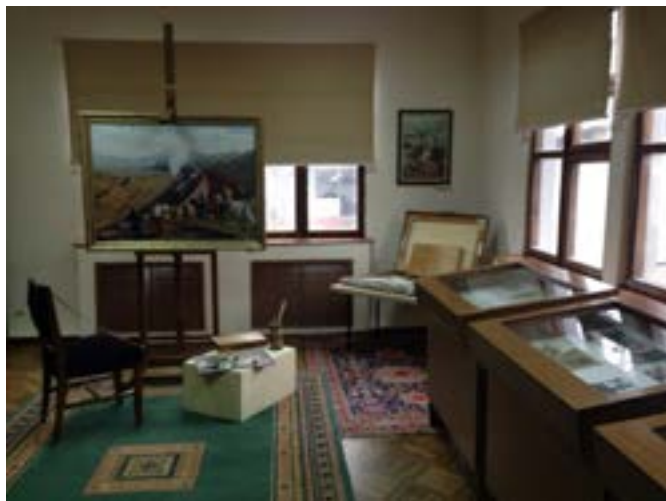
Пәтер тарлығын, шығармашылықпен айналысуға Республика халық суретшісі бола тұра шеберханасының жоқтығын айтып Республика Орталық Партия комитетінің бірінші хатшысы Ж. Шаяхметовке 1947 жылы жазған хатында баяндайды. Үй салу мәселесі тек 1956 жылы ғана қолға алынады. Оның өзінде сол кездегі Министрлер Кеңесінің төрағасы Д.А. Қонаевтің Әбілхан ағаны құрметтеп, арнайы көңіл бөліп, нұсқау беруінің арқасында 1958 жылы жүзеге асады. Бәлкім, Әбілхан аға Димаш інісімен кездеспегенде бұл қамқорлық та қанша уақытқа шегінерін кім білсін?.. 1950 -жылдардың басында Республика Ғылым Академиясының президенті Дінмұхамед Ахметұлы Қонаев бірде ғылым академиясының орталық есігіне қарама-қарсы гүлзардағы орындықта өзімен - өзі ойланып отырған Әбілхан ағасын көріп, бұрылып барып сәлем береді. Хал-жағдайын, отбасы амандығын, шығармашылық жаңалықтарын сұрастырады. Әбілхан аға үлкен қызметтерде жүген Димекене ұят та болса үй тарлығын, жеке шеберханасының жоқтығын айтса керек. Республиканың тұңғыш Халық суретшісінің қиындау тұрмыстық күйі Димаш ағаның көңілін қозғап, көкейінде қалады. Ол Республика Министрлер Кеңесінің төрағасы болып тағайындалған соң, суретші ағасының баспана мәселесін шешуді қолға алып, орындалмай жатқан Үкімет шешіміне қозғау салады. Бірақ, бұл жерде де суретшіге деген қиянат жалғасын табады. Үйдің қабырғасы кірпіштен емес, қамыс қосылған саздан тұрғызылады. Сол уақытта осы үйдің прорабы өзіне кірпіштен үй салып алған көрінеді. Үйге орнатылған темір пешке от жағылған. Одан жылитын төрт жылу трубасының тек екеуі ғана жылу шашқан. Балалары суық тиіп, жиі-жиі ауыра берген. Ал, бұл үйге кіргенге дейін 1955 жылы балаларының ішіндегі ең бір

таланттысы, суретші, музыкалық аспаптардың сан түрінде еркін ойнайтын қаблетті Нұртайы жүрек талмасынан қайтыс болған еді. Енді қалған балаларының ауырмай-сырқамай аяқтанып кетулерін тілейді. Әбілхан аға қала басшыларына әлденеше рет арызданған соң, үйді осы аумақта орналасқан тубдиспансердің жылу қазандығына қосады. Бірақ, мәселе онымен шешілмейді. Гүлдәрия Әбілханқызының айтуында қазандыққа от уақытында дұрыс жағылмаған.



Бала күнінен көрген ауыр тұрмыстың әсері ме, әлде елге танымал суретші, қоғам қайраткері дәрежесіне көтерілсе де осындай тұрмысындағы қолайсыздықтардың салдары ма екен, Әбілхан ағаның жүрегі сыр беріп, “инфаркт” деген пәленің құлағы көріне бастайды. Кейде қан қысымы артып мазасын алады. Ал, 1966 жылы Кеңес Одағының үздік өнерпаздары құрамында арнайы кемемен Жерорта, Қызыл теңіз арқылы ашық мұхитқа шығатын сапарға дайындалады. Бұл теңіз жағалауындағы мемлекеттер мен өркениет ескерткіштерін көру мүмкіндігі туғанда, ғұмырында шетелге шығып көрмеген ұлы суретші ерекше көңіл күйде, аса қуанышты жағдайда сол күндерді асыға күтеді. Үйіне келген достары мен әріптестеріне сапарының маршрутын картадан көрсетіп, теңіз жағалауындағы Испания, Италия, Франция, Египет т.б. елдердің топырағын басып, өнер ескерткіштерін көру бақытына кенелетіндігін қиялымен елестете әңгімелейді. Ол елдер туралы кітаптар мен энциклопедиялардан танымдық дүниелерді тауып оқып, білімін толықтыра түседі. Бірақ, дәрігерлік комиссияның “бұл сапарға денсаулығыңыз жарамайды”

деген қортындысы, әйгілі елдер мен жерлерді көрсем деген арманын су сепкендей басады. Алып ұшқан көңілі құлазиды. Бұл оқиға да Әбілхан ағаның денсаулығының нашарлауына “ өз үлесін ” қосқан секілді.



1966 жылы қала архитекторы Нұрғазы Оразымбетовтың басшылығымен үй орнынан күреліп, осы қазіргі үй (бұл да қамыс қосылған саздан) бой көтереді. 1968 жылы қосымша шеберхана салынады. Бірақ, жылу беру мәселесі сол күйінде шешімін таппай тек 1973 жылы 15 қазанда ғана қаланың орталық жылу жүйесіне қосылады. Ал, бір жарым айдан соң 2 қарашада ұлы суретші өз ауласында отырып, жүрек талмасынан қайтыс болады.

Қазақ КСР-нің Халық суретшісі, Ш. Уәлиханов атындағы Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, екі мәрте Қазақстан Суретшілер одағының төрағасы, екі мәрте Қазақ КСР Жоғары Кеңесінің депутаты, бірнеше ордендер мен медалдардың кавалері бола тұра баспанадан осындай қиыншылық көрген Әбілхан ағаның жүрегі қалай ауырмасын. Жазды күндері көбінесе ел аралап, табиғатқа шығып жұмыстар жасаған. Ал, күз, қыс, көктем айларында иығына пальтосын жамылып, аяғына жылы байпағын киіп, салқын шеберханасында сурет сала берген. Ол жылуды, өмірге деген қызығушылықты сүйікті шығармашылық жұмысынан тапқан секілді. Ешкімге дауыс көтермеген, ренішін білдірмеген, мен сондай таланттымын, атақтымын деп кеуде кермеген қарапайым да сабырлы суретші еңбектің ұлы үлгісін көрсетіп кетті. Сурет салудағы шеберлігін ұштаумен, бір туындыдан екіншісіне үнемі өсумен болған. Біз оны өмірінің соңында жазған 1970 жылдардың басындағы Қапшағайға арналған туындыларынан көреміз.



Иә, сол 1970-жылдары қала әкімшілігі Ленин және Шевченко көшелерінің қиылысындағы көп қабатты үйден үш бөлмелі пәтер береді. Бірақ ол үйге үйленген, балалары бар екі ұлын кіргізеді.

Суретшінің туғанына 100 жыл толуына орай Мемлекеттік хатшы Иманғали Тасмағамбетов мерейтойды ЮНЕСКО деңгейінде атап өту жөнінде шараларды қолға алады. Ә. Қастеев атындағы МӨМ-нің алдынан ескерткіш орнату, отбасы отырған үйді музей жасау жөнінде игі іс қолға алынады. Қала әкімдігі отбасына екі бөлмелі екі пәтер бергізіп, жеке үйді өз қарамағына алғанымен, музей ашу ісі кейінге қалдырыла береді. Біресе қалалық әкімдік, біресе Ә. Қастеев атындағы МӨМ қарамағына өткен он жылда үйдегі мебельдертозып, жоғалуына жол берілген. Тек суретшінің 110 жылдығы қарсаңында Ә. Қастеев атындағы МӨМ-нің өз күшімен жөндеу жұмыстары жүргізілген соң, балаларының қолында сақталып қалған зат-бұйымдары, картиналардың көшірмелері әзірленіп мұражай үйі дайын болады. Бұл жерде музей директоры Бақыт Сералиевтің ынталы еңбегін айта кеткеніміз жөн. Содай-ақ, ғылыми хатшы Г. Молдашева, Қазақстан бейнелеу өнері орталығының жетекшісі Ә. Жадайбаев қызметкерлерімен және суретшінің қызы Гүлдәрия Қастеева ауқымды жұмыстар атқарды. Музей-үйдің ашылу салтанатына Қазақстанның Халық суретшісі, 85 жастағы ақсақалымыз Сабыр Мәмбеев, Парламент сенатының депутаты Нұрлан Оразалин, Мәжіліс депутаттары: Қуаныш Сұлтанов, Мәулен Әшімбаев, Алматы қаласы Медеу ауданының әкімі Сұлтанбек Мәкежанов, қала әкімдігі Мәдениет басқармасының қызметкерлері басқа да құрметті қонақтар қатысты.

Үстіміздегі жыл Ә. Қастеев атындағы өнер музейінің 80 жылдығына орай музей-үйдің аяқталмай қалған жөндеу жұмыстарын жалғастырып, суретшінің өмірі және шығармашылығымен танысам дееушілерге мүмкіндігінше жағдай жасалды.

Қарашаңырақ – қазақ халқында қасиетті ұғым. Мәселен, алғаш шаңырақ көтерген М. Әуезов ат. академ. драма театры, тұңғыш ашылған оқу орындары: ҚазПИ, ҚазМУ, Ұлттық кітапхана секілді руханиятымызға қызмет етіп жатқан қарашаңырақтар еліміздің мақтанышы. Сондай-ақ, ұлы тұлғалар өмір сүріп, қызмет еткен, маңайына ізгілік пен еңбектің, білім мен өнердің сәулесін шашқан мекен-жайлар да қарашаңыраққа саналған. Солай деп, Жидебайдағы Абайдың, Ұзынағаштағы Жамбылдың, Алматыдағы А. Байтұрсынұлы, М. Әуезов, Д. Қонаев, С. Мұқанов пен Ғ. Мүсіреповтің музей-үйлерін айтар едік.



1929 жылы көркемсурет студиясына білім алуға келген жігіттің өздігінен салған суреттерін көрген 78 жастағы қарт суретші Н.Г. Хлудов: «осыншама жасқа келгенде қазақтан шыққан мұндай талантты суретшіні көргенім үшін бақыттымын» деп қолын қысқан екен. Сол бағаны өмірінің соңына дейін дәлелдеп өткен халқымыздың біртуар қылқалам шебері Ә. Қастеевтің Музей-үйі де өнеріміз бен мәдени өмірімізде өзгеше орны бар, қадірлі де қасиетті қарашаңыраққа саналуы тиіс. Өйткені, бұл Музей-үй өнеріміздің бәйтерегі, елі мен жерінің ұлылығын қылқаламымен жырлаған дархан дарын иесінің отбасы мен ұрпағының ғана емес, бейнелеу өнеріміздің бір құтты мекені. Неге десеңіз, бұл үйде Әбілхан аға

өзі барда тағы бір ұлы талант, халқымыздың мақтанышы Орал Таңсықбаев жиі атбасын тіреп, құрметті қонағы болған. Дарынды замандастары мен іні-қарындастары: Әубәкір Ысмайылов, Құлахмет Қожықов, Хәкімжан Наурызбаев, Үкі Әжиев, Сахи Романов, Нағымбек Нұрмұхаммедов, Қанафия Телжанов, Сабыр Мәмбеев, Молдахмет Кенбаев, Гүлфайрус Ысмайылова, Евгений Сидоркин, Жанатай Шарденов, Бек Төлеков, Загруддин Назыровтар жиі болып, дидарласып тұрған. Шет елден келген қонақтар: американдық Рокуэл Кент оншақты адаммен, Арменияның өнер апталығында Мартирос Сарьян, Қырғызстанның әйгілі суретшілері Гапар Айтиев, Сабырбек Ақылбеков, Моңғолия, Венгриядан келген белгілі өнер адамдары бұл үйден дәм татқан екен. Өзіміздің өнер жұлдыздарымыз: Шара Жиенқұлова, Жамал Омарова, Нұрғиса Тілендиев, жазушы Сәбит Мұқанов, кинооператор Ескендір Тынышбаевтар да жиі бас қосқан. Ал, кейін елге белгілі болған жас суретшілер ағаның батасын алып, ақыл-кеңесін тыңдаған. Сондай-ақ, жаз айларында елден, туған ауылынан ағайын-жерлестері оқуға балаларын әкелсе де, дәрігерге қаралуға келсе де осы үйге түсіп, орын болса үйге қонып, болмаса ауладағы шатыр астында жатқан. Барлығы Сақыш апаның кең дастарханынан дәм татып, шаруалары біткен соң алғыстарын айтып, ауылдарына қайтып отырған.

Міне, Әбілхан ағаның үйі кезінде осындай дастарханы жиылмаған қонақжайлылығы өз алдына, бейнелеу өнерінің өркендеуіне рух берген, үлгі-өнеге көрсеткен қарашаңырақ деп айтуға толық негіз бар. Ендігі мақсат – Музей-үйдің экспонаттарын толықтыра түсу, суретшінің өмірі мен шығармашылығын тереңдете зерттей беру, суретшінің мол мұрасын насихаттап, Музей-үйдің мәртебесін көтеру. Ескірген, қираған тұстарын жөндеп, ауланы абаттандырып, республикамыздағы әзірше суретшіге арналған жалғыз Музей-үйді өз еліміз бен сырттан келген қонақтарға лайықты көрсетіп, таныстырсақ деген ойдамыз.

**Жұбаниязова Гүлнар Қуандыққызы,
Қазақтың қолданбалы өнері
орталығының аға ғылыми қызметкері**

ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ ТЕРІ ҰҚСАТУ ТӘСІЛДЕРІ ЖӘНЕ ҚОЛДАНЫЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Қазақ халқының дәстүрлі тері өңдеу дәстүрлері тамырын тереңнен тартады. Автор оған айғақ ретінде дәстүрлі тері өңдеу дәстүрлері жайлы баяндайтын интервьюді алған, былғарыны өңдеу үшін қолданылатын ерітінділер мен олардың қолданылу ретін атап өткен. Халық шеберінен алынған мәлімет отандық әдебиетте жарық көрмеген. Үй жануарлары мен жабайы аңдардың терісінен жасалған бұйымдардың сапасы мен ерекше қасиеттері терінің өңделу ерекшелігіне байланысты болады.

Түйінді сөздер: қазақтың қолданбалы өнері, терінің дәстүрлі өңдеу, тері өңдеу, терінің өңдеу тәсілдері, теріден жасалған бұйымдардың түрлері.

КАЗАХСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ВИДЫ ОБРАБОТКИ КОЖИ И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ

Традиционные методы обработки кожи казахского народа имеют истоки в глубокой древности. В качестве доказательств автор приводит интервью с казахским народным мастером, в котором рассказывается о методах традиционной обработки кожи, перечисляются растворы для протравливания кожи и правила их использования. Информация, полученная от народного мастера, не отражена в отечественной литературе. Качество и отличительные особенности изделий, изготовленных из шкур домашних и диких животных, зависят от специфики обработки кожи.

Ключевые слова: казахское прикладное искусство, традиционная обработка кожи, выделка кожи, способы протравки кожи, виды изделий из кожи.

Ғасырдан ғасырға ұласқан тері өңдеу – қолданбалы өнерде негізгі орын алады. Сонау ертедегі тас дәуірден қалыптасқан тері ұқсатудың дәстүрлі тәсілі ұрпақтан-ұрпаққа сабақтасып келеді.

Егер көне тарихымызды парақтар болсақ, біздің заманымыздан бұрын XII-V ғ. мезолит кезеңінен мал терісін өңдеу тәсілі қалыптасып, дамыған. Сол кезден-ақ тіршілікте киім ретінде қолданған. Қола дәуірінде Сібір, Жайық өңірі, Солтүстік Қазақстан және Орта Азия даласында мекендеген тайпалар: Андронов және Беғазы-Дандыбай мәдениетінде (б.з.б. I-II мыңжылдық және б.з.б. 10-8 мыңжылдық) мал шаруашылығымен айналысып, оларды азық етумен қатар теріден киім, ыдыс-аяқ, күрке, қайық, ат әбзелдері және әртүрлі қайыс баулар жасаған (сурет-1,2). Біздің заманымыздан бұрынғы VII-I ғасырларда өмір сүрген сақ тайпасының мәдени тарихында тері ұқсату кәсібі жақсы дамыған. Қазіргі Қазақстанның территориясында сақ-скифтер, үйсіндер, қаңлылар, ғұндар, сарматтар

оңтүстік Сібір, Алтай, Сырдария мен Амудария аймағында, Жетісу, Тянь-Шан жеріне дейін, сонымен қатар орталық және Солтүстік Қазақстан, Оңтүстік Орал аймағында мекен еткені тарихымыздан мәлім. Осы мәдени ошақтарда XX ғасырдың бас кезінен бастап бүгінгі күнде археологиялық қазбалардан табылған жәдігерлердің ішінде теріден жасалған кісе-белдіктің бөліктері куә болады (сурет-3). Сол табылған бөліктеріне қарай макетін жасап көргенімізде (сурет-3. а) жаугершілікте немесе саятшылықта тағатын кісе белдіктің формасы, семсер-қанжар қыны, қорамсақ, найзаілер бау, оқшантай, қалта сияқты бөліктері тағылатын орындары белгіленді. Оған дәлел: сақ (б.з.б. VII-I ғ.), көне түрік (б.з. VI-XII ғ.) дәуіріндегі балбал тастар мүсіндері (сурет-3. б).²

Дегенмен, мал терісінен өңделетін бұйымдарды жалпы теріден жасалған заттар деп қараймыз. Қазақ халқының дәстүрлі тері бұйымдардың ерекшелігіне қарай қандай мал терісі өңделеді, қалай қолданылады деген сұрақтарға жауап іздемей келеміз. Осы мәселеде теориялық ғылыми-зерттеу деректерді қарастырғанда бұйымдардың тек көркемдік жағы, қолданудағы ырым-жоралғылары, тілдегі фразеологизмдік түсініктер ғана қарастырылған.

Жалпы қазақ халқының сәндік-қолданбалы өнерінің шығу тарихы, көркемділігі, қолдану қасиетті, пайда болуы жағы терең зерттеліп, ал материалды дайындау жолындағы әдістер мен сол материалды қолдану ережесінің ерекшелігі шеберлердің ауыз екі айтылып кеткен қысқа қайырмасы қағаз бетіне түсірілген. Айталық, Маргулан А.Х. «Казахская юрта и его убранство». М., 1964, Оразбаева Н.А. «Народное декоративно-прикладное искусство казахов». Л., 1970, Басенов Т.К. «Прикладное искусство Казахстана». М., 1970, Мұқанов С. «Халық мұрасы». Алматы, 1974, Тәжімұратов Ә. «Шебердің қолы ортақ». Алматы, 1977, Муканов М.С. «Казахские домашние художественные ремесла». Алма-Ата, 1979, Муканов М.С. «Казахская юрта». Алма-Ата, 1981, Тохимуратов А. «Казахское прикладное искусство». Алма-Ата, 1981, Джанибеков У.Д. «Культура казахского ремесла». Алма-Ата, 1982, Арғынбаев Х. «Қазақ халқының колөнері». Алматы, 1987, Маргулан А.Х. «Казахское народное прикладное искусство». Алма-Ата, 1987, Джанибеков У.Д. «ЭХО». Алма-Ата, 1991, «Казахи – историко этнографическое исследование». А., 1995, ал 2000 жылдан бүгінгі күнде Қазақ халқының дәстүрлі қолданбалы өнері туралы басылымдарда да осы мәселе қайталанып келеді.

2 Ахметжанов Қ.С. «Батырлардың қару-жарағы, әскери өнері, салт-дәстүрлер». Алматы, «Дәуір» 1996,

Луковски И. «Изделие из кожи». М., 1991, стр.-16

Қазақтың қолданбалы өнерінің саласын зерттеп, айтарлықтай мәлімет беретін тек С. Қасимановтың 1995 жылы басылған еңбегі. Бұл еңбекте тері ұқсату өнерінің ерекшелігін тамаша дәріптеген. Тері илеу әдістерін, қанша түрге бөлінетінін, теріден қандай бұйымдар жасалатыны және оның аталымдарына жалпы түсінік берген. Бірақ бұйымдардың ерекшелігіне қарай қандай ашытқы қолдану керек екені айқындалмаған. Осындай тұжырымдар тері өңдеудің әдіс-тәсілі және оның қолданудағы тәртібі туралы ғылыми зерттеулер басқа қолданбалы өнер салаларына қарағанда кенжелеп қалғанын көреміз. Сондықтан, бұл тақырыпты зерттеудегі мақсатым тері ұқсату өнерінің дәстүрлі әдісінің маңызын ашу болмақ.

Қазақтың дәстүрлі мал терісін ұқсату тәсілдерінің бірнеше түрі бар. Бұл тәсіл түрлері және олардың аталым ерекшелігі, қолдану процесі келешек үшін маңызды деп ойлаймын. Өйткені бүгінде мал терісін өңдеу мәселесі механикаландырылған. Мұндай тері өңдеу фабрикалар біздің елімізде ХХ ғасырдың екінші жартысында ашылғаны баршамызға мәлім. Арнайы ашылған кәсіптік-техникалық мектептер де бүгінде өз ісін жалғастыруда. Бұл даму жолындағы бірден-бір жетістігіміз. Дәстүрлі ұқсатуға қарағанда механикалық жолмен өңдеу ісі туралы зерттелген мәліметтер де баршылық. Бірақ дәстүрлі және механикалық ұқсату екі түрлі өндіріс. Он терілердің айырмашылығы болады. Айталық химиялық ашытқымен механикалық станокта ұқсатылған терілер табиғи болмысын жоғалтады. Қазіргі кезде қолмен емес сол механикалық машиналарда ұқсатылған былғары, қайыстардан жасалған бұйымдарды көреміз. Егер де салыстырмалы тұрғыда қарастырсақ қолмен иленген терілердің жасалатын бұйымға қарай майы алынады, ал механикалық станокта тазартылған терілерде майы тегіс жойылып, тек қазіргі қолданыстағы етік, сөмке, сырт киім, белдік дайындауға ғана жарайды. Яғни дәстүрлі ұқсату үрдісінен қарағанда созылмалы ерекшелігі жойылады.

Дәстүрлі ұқсату әдісінің сыры халық шеберлерінің дүкенінен шықпайды. Біздер шебердің белгілі бір бұйымды халыққа көрсеткенде оны қалай жасағанына емес сәндік мәнеріне мән береміз. Осы мәселе де халық шеберлерімен кездесіп, жинаған мәліметтер және өзімнің жеке тәжірбиемнің нәтижесі мақаланың негізгі болмақ.

Тері ұқсатудың ежелден келе жатқан әдісі жидіту процесі. Жидіту үшін арнайы ашытқылар дайындалған. Қара бидайдан немесе қара бидай ұнынан дайындалатын ашытқыны – “*малма*” деп аталса, “*и*” ашытқысы – ашыған айран, құрт езбесі немесе құртың сары суынан жасалады.³ Бұл

3 Батыс Қазақстан. Ақтөбе, Милы ауылының халық шебері Ибрахим Ысқақов ұстамен сұқбат 1995.

аталған ашытқылармен төрт түлік малдың терісінен шылғи (шикі, қам), шылғи қайыс, қайыс, көн, тулақ жасау үшін қолданады. Ашытқыға ірі қара мал терісін он бес-жиырма тәулікке дейін салып күніге бірнеше рет сапсып тұрады. Уақ мал терісін алты-тоғыз тәулікке ғана жидітеді. Уақыты жеткенде жүнін қырып көріп, дайын болғанда жүнін толық сылып тастап суық суға жуады. Жоғарыда аталған шылғи теріден өкшелі саптама етіктің өкшесі, сірісі, ұлтарағы, дулыға, даңғыра дайындалса, қайыстан қамшы таспалары, ат әбзелдерінің тартпа, тоқым, бөстек, ер адамдардың жалпақ белдіктерін, әртүрлі баулар өндіреді.

“Құрым” – мал жүнін жуған қайнатпа суынан алынған шайыр.⁴ Бұл ашытқыны бояу ретінде де қолданылады. Құрымға салынған тері қара қошқыл қоңыр түске реңделеді. Әдетегідей ірі қара мал терісі онбес-жиырма күн, ал қой, ешкі терісі алты-тоғыз күнге дейін жидітіледі. Оларды күніне екі-үш рет сапсып, ашытқыға батырылған терінің іріп кетпеуін қадағалап отыру маңызды. Өйткені құрым басқа ашытқыға қарағанда өткір болады. Құрымға жидітілген мал терісі реңді, жұмсақ болып шығады. Бұл процесте былғары (*жылқы, сиыр, өгіз, серке терісі*), көксауыр (*жылқы терісі*), опайке (*сиыр-тайынша*), көзел (*ешкі терісі*), шегрен (*қой терісі*), сактиян (*ірі қара малдың терісінен жасалатын сапалы былғары*) терілерін өндіреді.

“*Былғары*” – төрт түлік мал терісін құрымға салып жидітілген түрі. Шеберлер былғарыны дайындауда алдымен терінің құрымда іріп кетпеуін, сосын кергішке тартуда тез кеуіп кетпеуін, созу процесінде аса жұқармауын қадағалайды. Негізінде былғарының өн бойы бірнеше бөлікке бөлінеді. Оны жіліктеу деп атайды. Олар “*жон*”, “*сауыр*”, “*мойын*”, “*бауыр*”, “*нұшпақ*”, “*үйек*” терісі болып бөлінеді⁵ (сурет-4).

Аталымына қарай былғары жілігінің жон терісінен жарғақтон, шапан (*Ел арасында шеге шапан деп атайды. Мұндай шапандар құдалықта қыздың әкесіне кигізеді. Уәдеміз шегедей болсын деген ұғымда арнай тігілген.*) жарғақ шалбар, сауыт ішінен киетін қаттама (*көкірекше*), жағлан, кесе қап, тұскиіз тіксе, кобыз бен шертердің бет жағын қаптау үшін де қолданған.

4 Батыс Қазақстан. Ақтөбе, Милы ауылының халық шебері Ибрахим Ысқақов ұстамен сұқбат 1995,

Суретші, шебер, ҚР СО мүшесі Дәркенбай Шоқпарұлымен сұқбат материал 2002.

5 Қасиманов С. Қазақ халқының колөнері. Алматы, “Қазақстан”, 1995, 74-93 – бет.

Шоқпарұлы Д., Дәркембайұлы Д. «Қазақтың қолданбалы өнері». Алматы, 2007, 89-97 – бет

Сауыр, көксауыр терісінен саптама, жарма қонышты шоңқайма, кебіс, мәсі, өкшелі мәсі, мықшима (өкшелі қайқайма тұмсықты саптама етік), көк етік жасалынады, ал мойын терісінен торсық, жанторсық, саба, көнек, қауға дайындалады. Мойын терісі басқа бөліктеріне қарағанда қалындау, төзімді болып келеді. Ыдысаяқтарды жылқы, өгіз, серке терісінен дайындалған былғарыдан жасайды. Саба, мес жасауда серкенің терісін еттен пышақ жүзін тигізбей қолмен сылып бүтін алады (сурет-5). Серке терісінің фактурасы басқа мал терісіне қарағанда қалың, төзімді болып келеді. Ал бауыр теріден кісе белдік, ат әбзелдері құйысқан, жүген дайындалса, үйектен шылбыр баулар, қайыс баулар, таспалар тілінеді. Пұшпақ теріден мәсінің өкше, сірісін, табан басар (ұлтарак) жасайды.

Жоғарыда аталған ашытқылардың аталымы мен қолдану әдісінің ерекшелігі туралы Ақтөбе өңірінің, Милы ауылының халық шебері Ибрахим Ысқақұлы ұстаның дүкеніне әкем – суретші, шебер, ҚР СО мүшесі, ҚР мәдениет қайраткері Жұбаниязов Қ.Н. бата алуға барған кезде (сонда 1993-1999 жылдары Жұбаниязовтар әулеті Ақтөбе облыстық тарихи өлкетану мұражайында этнодизайндық жұмысымен қатар қазақ халқының ұлттық бұйымдарын, киіз үй жиһаздарын жасады) тілдескен еді (сурет-6). Ұста Ибрахим ақсақал қолымен тері ұқсатып, ат әбзелдерін жасайтын шебер. Ол әкесі Ысқақ ұстаның жалғыз тұяғы және өнерін жалғастырушы. Негізінде шебер, ұсталар ісмерлік сырын аша бермейді. Бірақ, шебердің тері ұқсату өнерінің қыр-сырын шешіле шерткені қазақтың қасиетті ырымдарының бірі қас ұстаның дүкенінде төске маңдайын тигізіп бата алу рәсімі себеп болды.

Бір айтып кетер жәйіт, “дүкен” дегеніміз – ұстахана, шеберхана. Дүкен құрған күні мал сойып, дүкен иесі Дәуіт пайғамбарға бағыштап дұға оқып, ырым жасайды. Малдың қанын дүкендегі құрал-жабдықтарға жағып шыққан. Осы салт жорамалды халық арасында “дүкен майлау” деп аталған.⁶ Дүкен майлау рәсімі көктемде және күзде қайталанып отырылған. Бұл дүкеннің қасиетімен, рухтық қуатын күшейтіп, бастаған істің жеңіл басталып, аяқталуына себеп деп есептеген. Мұндай әдет басқа түркі халықтарында да кездеседі. Халық түсінігінде дүкен ұстаған және оның иесі – қасиетті болып саналған. Сондықтан ұсталар дүкенге ешкімді кіргізбей, бұйымдарын көрсетпей жасаған. Көріп қойған жағдайда ол бұйым «киесінен, қасиетінен айырылады» деген ұғым қалыптасқан.

Жалпы тері жидітетін сұйықтық арнайы үлкен ағаш қақпақты күбіде бірнеше (3-4 күн) тәулік бойы ашытылады. Жидітілген терінің ширатылған

6 Қасиманов С. «Қазақ халқының қолөнері». Алматы. “Қазақстан”, 1995, 194–бет.

жүнін қыру, сабалау әдісі ментазалап суық суға жуады, сосын терінің көлеміне қарай 30 минут, немесе бір сағатқа тұзды суға салып залалсыздандырылады (дезинфекциялау). Ұқсатылған теріні көлеңкеге жайып аз тобарсығаннан кейін ағаш кергішке (*талдың басы жұмыр айыр бұтағынан жасалынады*) ет жағын керіп (сурет-7) қолдың жылуымен уқалап кептіріледі. Сондай-ақ кептіру үрдісінде терінің ет және сырт жағын алма кезек үн мен тұз құрғақтай себіліп арнайы қыру құралымен қалған еттерін, майын, жүнін тазалайды. Мұндай құралдар қойдың жақ сүйегінен (қырғыш, тарак) жасалған (сурет-8). Тері ұқсату процесіндегі бұл құралдарды бүгінде халық шеберлері сирек қолданады. Бүгінде басты қолданатын қыру құралы шалғы орақ немесе темірден жасалған жүзді тарак (сурет-9).

Мал терісінің ішінде ең қымбат саналатын елтірі, мари, сеңсең және аң терілері. Бұл терілерді көн деп те атайды. Өйткені олардың тек ет жағы ғана “И” жағылып жүні, құндызы бұзылмауын қадағаланады. Жағылған “И” бір-екі күн ғана тұрып, сосын ұнға тұзды құртты араластырып жағып жәй қолмен уқалап қалған ет, майларын тазалайды да сабаумен керіп сілкиді. Үй жануарларына қарағанда аң терісінің фактурасы өте жұқа келеді. Сондықтан шеберлердің аң терісін ұқсату процестері (илеу, қыру) мұқияттылықпен сақталады. Аң терісінен ішіктер, тымақ, бөрік тігеді. Ішіктерде аң терісін ішіне қаратып, сыртын матамен қаптайды, ал баскиімдерде құндыз жағы сыртына келтіріп ішіне матадан сырып тақия тігіп біріктіреді.

Мари – өлі туылған қозының терісі. Елтірі – туылғанына екі күн болған қозының терісі (сурет-10). Бұл терілерден құлақшын, мақпал, сәтеннен мақталанып сырылған сеңсең тонның жаға-жеңіне арнайы жұмсақ етіп илейді. Сеңсең тон мен тымақ үш-бес айлық қозының қырқылмаған көктем терісінен тігіледі (сурет-11). Бұл терілердің ет жағы ұқсатылады. Мұндай терілерден *бөстек, тұлып, шанаиш, дорба, шарқай* жасалады.

Ұқсатылған жүнді терілердің ішінде ертеден келе жатқан киімнің бірі – “*аба*” немесе “*өбістірме*” (сурет-12). Аба – жылқы терісінен дайындалатын сулық немесе жауындық деп аталады.⁷ Сулық жасайтын терінің ет жағын малма жағып илейді, тобарсыған соң талқыға (*Ағаштан жасалған станок. Бір басында арнайы ілгіші, екінші жағы бастырып қоятын құрал*) салып созғылап, қолмен уқалап жұмсартады. Дайын болған теріні (көнді) үлгіге салып пішіп, ал мойын терісін көмкере тігіп, екі шынтақ тұсын қолға еркін киіліп, шешілетіндей етіп 20 см-дей тіліп қаймалап тігеді. Абаның тамақ жағы мен белдемше жағына қайыс бау тағылады. Кейде абаны тайдың

7 Шоқпарұлы Д., Дәркембайұлы Д. «Қазақтың қолданбалы өнері». Алматы, 2007, 135-137 – бет

терісінен жасайды. Өйткені тайдың терісі жылтыр болып келгендіктен жауын суы сіңіп кетпей сырғып кетеді. Сол жағын да шеберлер есептеген.

Қортындылай келгенде мал мен аң терісін ұқсату өнерінің біраз сырын аштық. Тері өңдеу, оны қолдану мәдениеті қолөнеріміз үшін маңызы зор. Тілге қарапайым болғанымен істің басы мен аяғы өте күрделі. Халық шеберлерінің өнердегі аманатын жоғалтпай тәжірбиелік тұрғыда білім ордаларында қолға алынса құба-құп болар еді.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Ахметжанов Қ.С. «Батырлардың қару-жарағы, әскери өнері, салт-дәстүрлер». Алматы: Дәуір, 1996.
2. Луковски И. «Изделие из кожи». – М., 1991.
3. Батыс Қазақстан. Ақтөбе, Милы ауылының халық шебері Ибрахим Ысқақов ұстамен сұқбат 1995.
4. Шоқпарұлы Д. «Қазақтың қолданбалы өнері». – Алматы: Алматыкітап, 2007.
5. Қасиманов С. «Қазақ халқының қолөнері». – Алматы, 1995.
6. Маргулан А.Х. «Казахское народное прикладное искусство». Т.3. – Алматы: Өнер, 1994.
7. Джанибеков У.Д. «ЭХО». – Алматы: Өнер, 1991.
8. Тәжімұратов Ә. «Шебердің қолы ортақ». – Алматы, 1977.
9. Арғынбаев Х. «Қазақ халқының қолөнері». – Алматы, 1987.
10. Грязнов М.П. «Культура и искусство скифов и ранних кочевников Алтая». – Л., 1966. – с. 90-98.
11. Джанибеков У.Д. «Культура казахского ремесла». – Алма-Ата, 1982.
12. Оразбаева Н.А. «Народное декоративно-прикладное искусство казахов». – Л., 1970.
13. Басенов Т.К. «Прикладное искусство Казахстана». – М., 1970.
14. Ставыский Б.Я., Мясина М. «Народное и прикладное искусство Средней Азии и Казахстана». – М., 1970.
15. Сычев Н.С. «Народное декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана». – М., 1980.
16. Тохимуратов А. «Казахское прикладное искусство». – Алма-Ата, 1981.
17. Королева Н.С., Уткин П.И. «Народные художественные промыслы». – М., 1982.
18. Казахи – историко-этнографическое исследование. – Алматы, 1995.
19. Тохтабаева Ш.Ж. «Народное декоративное-прикладное искусство казахов: традиции и современность» // История искусств Казахстана. Очерк. – Алматы, 2004.

**Әди Батиза,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-нің
Ә. Қастеев мұрасын зерттеу
орталығының ғылыми қызметкері**

Ә.ҚАСТЕЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ САЛТ-ДАСТҮРЛЕР КӨРІНІСІ

Мақалада ұлттық құндылықтардың, ұлттық өнер туындыларының қайта өркендеу мәселелері қарастырылады. Әбілхан Қастеев өз шығармашылығында көшпенділердің өмірі мен тұрмысын бейнелей отырып, шығармаларында шынайы тарихи оқиғаларды аспандата жырлайды, көшпенділердің дүниені қабылдауы мен дәстүрлерінде олардың терең философиялық мәнін ашады. Суретшінің туындылары қазақ халқының рухани қазынасы мен оның мәдениетін заң бойынша байытып, кеңейте түсті.

Қылқалам шеберінің туындыларындағы ұлттық өзіндік сана-сезімі, оның дүние туралы ұғымының тазалығы, образдарды дәріптеудегі шынайылығы, табиғат пен дәстүрлі тұрмыстың өзара байланысы ерекше қазынаға айналып әрі бойына жан бітіп, ұрпақтан ұрпаққа берілетініне күмән жоқ. Сонымен бірге мақалада ұлттық мәдениеттің бір бөлігі ретінде жастардың рухани-мәдени дамуына Қазақстан бейнелеу өнерінің ықпалына көңіл бөлінген.

Түйінді сөздер: Ұлттық салт- дәстүрлер, ұлттық өнер туындылары, рухани мұра, тұрмыстық жанр, этномәдениет.

СЦЕНЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОБЫЧАЕВ И ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КАСТЕЕВА

В статье рассматриваются проблемы возрождения национальных ценностей, национальных произведений искусства. Абылхан Кастеев, отображая в своем творчестве жизнь и быт кочевников, раскрывает в своих работах глубокое философское содержание в мировосприятии и традициях, воспевая и возвышая реальные исторические события. Произведения художника по праву обогатили и расширили духовную сокровищницу казахского народа и его культуру.

Нет сомнений в том, что национальное самоосознание в произведениях мастера, его чистота мировосприятия, искренность в воспевании образов, взаимосвязь природы и традиционного быта, являясь особой ценностью и возрождаясь, будут передаваться из поколения в поколение. Вместе с тем, в статье уделено внимание вопросу влияния изобразительного искусства Казахстана, как части национальной культуры, на духовно-культурное развитие молодежи.

Ключевые слова: Национальные традиции, национальное изобразительное искусство, духовное наследие, бытовой жанр, этнокультура.

Түйінді сөздер: Ұлттық салт- дәстүрлер, ұлттық өнер туындылары, рухани мұра, тұрмыстық жанр, этномәдениет.

Ә. Қастеев туындыларында бейнеленген ұлттық салт-дәстүрлер көріністерінің нақтылығы және кең ауқымдылығы жөнінде баяндалады.

Суретші өз ұлтының этнографиясы мен өмір салтының ерекшелектерін терең біліп, оған көркемдік сипат берген суреткерлігіне талдау жасалады.

Мәдениет – ұлттың бет-бейнесі, рухани болмысы, жаны, ақыл ойы, парасаты. Өркениетті ұлт ең алдымен ұлықтаған ұлы тұлғаларымен, әлемдік мәдениеттің алтын қорына үлкенді-кішілі қосқан үлесімен мақтанады. Сол ұлт мақтанышына айналған қазақ бейнелеу өнерінде өшпес із қалдырған дара талант иесі Әбілхан Қастеев шығармашылығы бүгінгі ұрпақтың асыл қазынасы.

Қазіргі таңдағы еліміз тәуелсіздігінің нығайуының басты бір шарты – мәдени, рухани саламыздың өркендеуі мен дамуы. Әсіресе, этномәдениеттің маңызды саласы болып табылатын бейнелеу өнерінің тарихи тамырлары зерделеніп, оның ұлттық рух шеңберінде дамуы үшін терең астарлы, философиялық көркем шығармалардың тууы. Көрерменіне айтар тағылымы мен көзғарастарын анықтау, зерттеуді талап етер шындық. Қазіргі жаһандану үрдісі тұрғысынан қарағанда ұлттық құндылықтарымызбен, ұлттық өнер туындыларын тарихи-әлеуметтік тұрғыда қайта жаңғырту, жастардың рухани-мәдени дамуы үшін құнды мұра болып саналады. Бұл турасында Ә.Қастеев туындыларының берер тағылымы ұшан теңіз. Сонау тарихымыздағы көшпенді халықтың тұрмыс-тіршілігін өз болымысында жеткізе отырып, көшпелі дәуір салты мен дүние танымының терең философиялық мағынасын айқындап, шынайы тарихи кезеңдерді жоғары жыр деңгейіне көтерген суретші шығармашылығы рухани қорымыздың кеңеюне өз үлесін қосып келеді.

Қиын-қыстау заманда ел арасынан шығып, бұрын-соңды халық жанына сіңбеген өнерді игеру, тұңғыш атағына ие болу суретшіге оңайға соқпады. Өмірдің талай сындарына мұқалмай, қажырлы еңбек арқасында өзін-өзі шынықтырған халық суретшісі, қазақ кәсіби өнерінің негізін салып, еліміздің кескіндеме өнерінің атасына айналды.

Ә.Қастеев шығармашылығының арқауы халықтық дәстүрлі өнер бастауларынан нәр алған туындылар қатарымен толығады. Халық тұрмысының айқын көрінісі болған тақырыптық картиналары 1934 жылы жазылған «Шөп шабу», «Калхоздағы сүт фермасы» (1936), «Колхоз тойы» (1937), атты еңбектері көрермен жадында сақтаулы. Бұл еңбектерде суретші колхоз тұрмысының әкелген жетістігін жеткізеді. Осы туындылармен қатар «Қызды еріксіз әкету» (1937), «Қалың малға сатылған қалыңдық» (1937) секілді ескіліктің құрбанына айналған әйел теңсіздігін бейнелейтін жарқын композициялары арқылы қазақ халқының өткенімен бүгінін салыстыра суреттейді.

Қайталанбас бірегей туындылар қатарына «Бие сауу» (1936), «Жайлауда» (1959), «Көкпар» (1936), туындыларын айрықша атап өткен жөн. Шебердың шығармашылығында қайсыбір туындысына көз жүгіртпейік олардың өн бойынан ұлттық болмыс, ұлттық үн есіп тұрғаны айқын. Десекте, ғасырлар қойнауындағы халықтық мәдениетті еркін меңгеріп, қыл қалам тілімен сөйлете білген дарын иесінің «Киіз үйдің ішкі көрінісі» атты шағын шығармасы қазақ кескіндемесіндегі алғаш рет интерьер көрінісі болып саналады. Көшпелі қазақ дала мәдениетіндегі баспана болған киіз үйдің ішкі әшекей бейнесі арқылы халықтың ұлттық қол өнер жетістіктерін баян етеді. Сәндік әшекейлер қазақ тұрмысында өте бай қолданыстағы бұйымдар оның әрбір бөлшегіне мән беріп, ұқыптылықпен суреттеп, көрермен санасына нанымды етіп жеткізе білу суретшінің өзіне ғана тән ерекшеліктерінің бірі. Ал «Бие сауу» туындысы сахара баурайындағы бие баудағы шынайы көрініс берілген. Жылқы малын қасиетті санайтын халқымыз сергек, секемшіл, сезімтал мінезін қадыр тұтып, халқымызды жылқы мінезді деуі де тегін емес. Кенепті ұтымды пайдаланған суретші жайлаудағы әр тұлғаның қимыл-қозғалысын басты назарға ұстай отырып, жылқы жануарының болмыс бітімін, пластикалық шешімін, өзара бір-бірімен байланысын ырғақты күйде береді. Бұл туралы белгілі өнертанушы Б.Байжігітов: «Әбілхан Қастеевтің шығармалары өзінің аяқталғанымен, ұқыптылығымен, қарапайымдылығымен және түсініктілігімен әр уақыт көрермен назарын өзіне аударып отырады. Оның әсіресе, 1930 жылдардағы туындыларынан қазақтың дәстүрлі өнеріне жақын әуен байқалады. Суретші жұмыстарында кездейсоқ штрихтар, бояу таңбалары жоқ. Оның шығармаларындағы дәстүрлі ой-сана – шындықтың, бүкпесіз психологизм мен еш нәрсені назардан тыс қалдырмай бейнелеу тәсілінен көрінеді», - деп өз ойын тұжырымдаған[1,192].

Әр халықтың әлеуметтік – рухани болмысы өнер тұлғаларының еңбегімен өлшенері хақ. Халықтық санадан, салт - дәстүрден туған өнер ғана мәңгілік деуге болады. Осындай мәңгілік өнерде кескіндемемен қоса графика саласы бойыншада еңбек еткен, майталман қылқалам шебері өзіндік қол таңбасымен дараланады.

Қазақ фольклорының құрамына енетін жанрлар мен эпостар ауыз әдебиетінің ажырамас бөлігі. Осы халық шығармашылығындағы ауыздан-ауызға таралып келе жатқан фольклорды суретші аса қызығушылықпен кішкентайнан санасына сіңіріп жадында сақтап өседі. Оны өз туындыларында айқын образдармен сомдайды. Адам сырын тереңдеп айрықша әсермен бейнелеу – өнердегі үлкен құбылыс, тұрмыстық өмірді ұлттық бейнеде дәстүрлі сипатқа ие етіп жырлау Ә. Қастеев еңбектерінің

жемісі болып табылады. Графикалық танымал шығармалары «Сүндетке отырғызу» (1939), «Той» (1949), «Қол шеберлері жұмыс үстінде» (1947) атты композициялары тартымды бейнеленген.

«Той» картинасында көп тұлғалы композиция желісіне құралған шығармада той сәтінің болымысын дәлме-дәл суреттеп, контурлық мәнермен көмкереді. Дәстүрлі ерекшеліктерге бай көркем графикадағы көріністерден қазақи той салтанатын аңғару қиын емес. Туындының оң жақ бөлігіндегі қыз бен жігіт образдарынан бұл үйлену тойның қуанышы болса керек. Қазақ халқында қайсыбір той – әдет-ғұрып дәстүріне негізделеді. Дүние жүзінің барлық халықтарында тойдың өз атауы бар. Қазақ халқының мәдени өмірінде той ежелгі заманнан үлкен орын алады, әсіресе осылардың ішінде үйлену тойының орны бөлек. Ол жаңа өмірдің бастауы, балалықтан, жастық шақтан келесі кезеңге, жауапкершілігі мол өмірдің игілікті адами құндылықтарын сақтап, дамытуға бағытталған аманатты сатысына өту барысы болып табылады. Бұл жайында белгілі өнертанушы Р. Ерғалиева төмендегідей анықтама береді: «Суретші орыстың реалистік мектебінде жұмыс істей отырып, өз кенептерінің бейнелік құрылымын, кеңістікті қабылдау мен жеткізу қағидаларын, тақырып пен сюжет таңдауда, түстік ерекшелігі мен композициясы дүниетанымдық көзқарастың, ойлау жүйесінің ұлттық ерекшелігімен жарқын көрініс тапты» [2, 12].

Жайлау баурайында тігілген киізүйді ақ-қара түстердің контрастында беру арқылы айшықтай отырып, композицияның маңызды бір бөлігі етіп қарастырады. «Той дегенде қу бас домалайды» демекші, үлкен-кіші жиналған бұл той арпалысқан қалың жұртшылықтың шынайы бейнесін кейіпкерлердің ішкі эмоциясы мен іс-қимыл арқылы береді. Суретшінің ішкі жан дүниесін, рухани байлығын, шебер суретшілік болымысын ашатын келесі топтамаларының бірі жырау, жыршы Жамбыл бабамыздың тұлғасына құрылған композицияларымен ерекшеленеді. «Жамбыл шабыт үстінде» (1963), «Жамбыл ауылдастармен кездесуде» (1959), «Жамбыл баларымен бірге» (1963) атты туындыларында композиция орталық бөлікке топтастырыла ұйымдастырылып тепе-теңдікте шешілсе, артқы пландағы тау силуэтімен оң жақ бөлікте орналасқан киіз үй көрінісі ғасырдан – ғасырғаата – бабамыздан келе жатқан өмір көрінісінен хабар береді.

Жыраудың жырларын бар ықыласымен тыңдаған көпшілік, кәрі-жасына дейін ден қойып, құрмет тұтып назар аударуда. Шығарманың әсерлі жеткізілгенін автор кішкене балалардың ілтипаты арқылы көрсетеді. Мұнда Жырау өткен тарихтан сыр шертетін қисса-дастандар

желісін жырлауда ма, алде халыққа үгіт-насихат айтуда ма ол жағын шебер көрермен назарына ұсынады. Ал «Сүндетке отырғызу» атты еңбегінде киіз үйдің ішкі бөлігінде орналасқан композиция бар акцентті төрдегі қарияларға бере отырып салтымыздағы мұсылмандық әдет-ғұрыптың өту барысы сипатталады.

Шығарманың екі жағындағы аналар қауымының сұлбасына зер салсақ, ұрпақ тәрбиесіне ерекше көңіл бөлгенін аңғарамыз. Жас нәрестенің өмірдегі маңызды сәтіне бүкіл халық болып қуанысып жатқан сюжеттен әңгіме тақырыбы өрбиді. Сол жақ бөлікте әулетті отбасында жарық дүниеге келген жас баланың шалқадан жатқан бейнесі көзге түседі. Киіз үйдің ішкі бір бөлік көрінісін ала отырып көшпелі қазақ даласындағы киіз үй көрінісін бағалы ұлттық бұйымдарымыздың әсемдігімен ерекшелеп, қарама-қайшы түстерде, ақ және қара дақтар мен нәзік сызықтар иірімінде баяндалған туынды сюжеті киіз үй ішіне жан берсе, екінші жағынан осы отбасының дәулетті, бай жандар екенін дәлелдейді. Ата образының бейнеленуі көрген жанды өзіне бірден тәнті ететіні сөзсіз, өйткені атаның отырысы, киген киімі, басына орағын салдесі мен жас нәрестеге үлкен үмітпен қараған көзқарасынан асыл текті, данагөй, шешен кәрия екенін бірден байқай аласыз. Ал ана бейнесінде суретші оның қайсар ұлдың кішкентай жүзіне үміт артқан күйінде мейірлене, сүйсіне қараған ана махаббатының шынайы болмысын өз мәресіне жеткізе суреттеген. А.Қастеевтің осы жылдардағы жазылған еңбектері туралы өнертанушы А.Асылбекова өз ой пікірінде: «Тұрмыстық жанрдағы суретші қолтаңбасының өзіндік мәнерін 1950-1960 жылдардағы тұрмыстық жанр дамуының алғышарты, өрбу нүктесі, өзегі ретінде қарастырамыз» - дейді. Шығармашылығында тұрмыстық көріністер бірін-бірі толықтырып тақырып аясын кеңейте түскен топтамалық картиналар жиынтығы, жекеден жалпыға ұмтылған көріністер – бүкіл қазақ халқының дәстүрлі тұрмысының негізін жинақтайды [3,232-236].

Ал жазушы Әміртай Бөриев Әбілхан Қастеев ағамыз туралы еңбектеріндегі ой тоғанысында «Әбілхан Қастеевтің халыққа етене жақындығы – қанындағы қасиеті, о баста-ақ ел тұрмысына қанығып, сол қазынаны көшіріп, көпшіліктің көз алдына айнытпай жайып салуы. Бояу мен сурет өнерінің сан түрлі сызықтарының мәнімен жете білмесе де, жұрт жүрегіне жақын ғып бейнелеуге тырысты. Халықтың хал-күйін ғана емес, ішкі жан дүниесінің дірілін, демін, мінез-құлқы мен қабілетін астастыра білді» деп жеткізеді [4,6].

Қорыта келгенде Ә.Қастеев еңбектерінде қазақылық ұғым, өзінің дүние танымының тазалығымен, бейнелердің шынайы сезімдермен дараланып

берілуі, сұлу табиғатпен тығыз байланысқан дәстүрлі өмір салты өзіндік құндылықтармен ерекшеленіп мәңгі ұрпақтар жалғастығында жаңғыра бермек!

Пайдаланған әдебиеттер

1. Байжігітов Б.К. «Бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері: Кеңістік пен уақыт ырғағындағы тұрақты сурет үлгілері». Философия ғылымының докторы ғылыми дәрежесін алуға арналған докторлық диссертация. – Алматы: 1998. – 192 б.
2. Ергалиева Р. «Казахское искусство XX в. и традиционная духовность». / Сб. ст. Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии. – Алмата: 2003. – 12 б.
3. Асылбекова А.М. «Қазақ кескідеме өнеріндегі тұрмыстық жанрдың қалыптасуы мен дамуы». / Жамбыл және түркі халықтарының эпикалық мұрасы атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары. – Алматы, 2011. 11-12 сәуір. – 232-236 б.
4. Бөриев Ә. «Суретшінің сый алтыны». – Алматы: Өнер, 1986. – 6 б.

**Исабаева Клара Камилловна,
специалист по связям
с общественностью
и внешним связям
ГМИ РК им. А. Кастеева**

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ПРОЕКТЫ МУЗЕЯ КАСТЕЕВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Статья К. Исабаевой анализирует международные проекты Государственного музея искусств им. А. Кастеева в 2015 году в связи с современной международной обстановкой начала XXI века. Она рассматривает подходы русских и американских ученых к международным проектам, их важности для роста взаимопонимания между народами, развития диалога, повышения толерантности и предотвращения межэтнических конфликтов. В статье также раскрывается одна из ведущих миссий Музея им. А. Кастеева – приобщение казахстанцев ко всемирному культурному наследию и каким образом музей через международные проекты осуществляет эту миссию. Здесь дается краткий анализ основных направлений международной деятельности музея – налаживание партнерских отношений с зарубежными дипмиссиями, международными организациями и ведущими музеями мира, проведение совместных выставок, круглых столов, международных конференций.

Ключевые слова: Музей Кастеева, международные проекты, вызовы 21 века, повышение толерантности, развитие диалога, международные выставки, международные научные конференции.

ҚАСТЕЕВ МҰРАЖАЙЫНЫҢ ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢДЕГІ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ЖОБАЛАРЫ

К. Исабаеваның мақаласы XXI ғасырдың басындағы заманауи халықаралық ахуалға байланысты Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер мұражайының 2015 жылғы халықаралық жобаларына талдау жасайды. Ол орыс және американдық ғалымдарының халықаралық жобаларға ықпалын, олардың халықтар арасындағы өзара түсіністіктің нығайуына тигізетін маңызын, диалогтардың дамуын, толеранттықтың артуын және этникааралық жанжалдарды болдырмау жолдарын қарастырады. Сондай-ақ, мақалада Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-нің басты миссиясы – қазақстандықтарды әлемдік мұраға тарту екенін және мұражайдың халықаралық жобалар арқылы осы міндетті қалай жүзеге асыратынын ашық айтады. Мұнда мұражайдың халықаралық қызметіндегі басты бағыттары – шет елдік дипломатиялық миссиялармен, халықаралық ұйымдармен және әлемнің жетекші мұражайларымен серіктестік қатынастарды реттеуге, бірлескен көрмелер, дөңгелек столдар, халықаралық конференциялар мен басқа да шаралар өткізуге қысқаша талдау беріледі.

Түйінді сөздер: Қастеев мұражайы, әлемдік мәдени мұра, мұражай міндеті, халықаралық жобалар, 21 ғасырдың сын-тегеуріндері, толеранттылықты арттыру, диалогты дамыту, халықаралық көрмелер, халықаралық ғылыми конференциялар.

С момента основания музея им. А. Кастеева в 1935 году одна из миссий музея – приобщение населения Казахстана ко всемирному культурному наследию. Именно эта миссия определила энциклопедический характер музея. Со времени приобретения республикой независимости роль данной миссии значительно возросла в связи со статусом Казахстана как независимого государства.

Международные проекты музея способствуют глубокому приобщению казахстанцев ко всемирному культурному наследию, а также углубляют двусторонние или многосторонние как культурные, так и дружеские политические связи нашей страны. Интересен в этом отношении подход наших американских коллег из Смитсоновского института о необходимости международных выставок, который был озвучен на семинаре к 170-летию Абая в июле этого года. Они отметили, что американской публике была не очень понятна культура Туркменистана, но после проведения этнографической выставки об этой древней культуре – у них наметился рост понимания. Главная задача исследований в области этнографии Смитсоновского института – это рост понимания американской публики зарубежной культуры через научные этнографические исследования, выставки и музыкальные этно-концерты.

Как отмечает в своей научной работе российский ученый, доктор исторических наук, профессор кафедры международных гуманитарных связей Владимир Иванович Фокин: «Международные отношения в области культуры являются составной частью всей системы международных отношений. По мере усложнения процессов мирового развития культурное сотрудничество оказывает все более существенное влияние на развитие этой системы. Возросло осознание целостности современного мира, опасности его деления на замкнутые этнокультурные и военно-политические группировки. Преодоление барьеров, созданных в ходе исторического развития, стало насущной потребностью нашего времени. Международные культурные обмены являются теми мостами, которые соединяют культуры народов мира и культуры различных типов цивилизации, т. е. обеспечивают единство мировой цивилизации. Международные контакты в сфере науки, образования и искусства способствуют расширению представлений о культуре, образе жизни, духовном мире людей разных стран, способствует росту взаимопонимания между народами» [1, с. 2].

Другой российский ученый из Челябинского государственного университета А. В. Казакова развивает понятие «единство мировой цивилизации» Фокина, вводя такие понятия, как «культура мира» и

«цивилизованное единство», под которыми она понимает формирование единой мировой культурно-цивилизационной системы, когда мы можем наблюдать всеобщую взаимозависимость различных стран и народов, которые все-таки сохраняют свои национальные культуры, но в то же время эта взаимозависимость способствует становлению качественно нового явления – цивилизационного единства, требующего от различных стран и народов соблюдения единых для всего мирового сообщества норм и правил. В контексте цивилизационного единства может стать все более реальным сценарий разрешения межэтнических и межнациональных конфликтов, отмечает она, где в качестве главного механизма будет служить диалог между различными странами и народами, построенный на принципах толерантности и терпимости по отношению друг к другу [2, с. 1].

Начало 21 века ознаменовалось новыми печальными вызовами человечеству, когда акты кровопролития имели место не только на полях сражений, но и в концертных залах, кинотеатрах, школах, и понятия «единство мировой цивилизации» или «цивилизационное единство» приобретают особую актуальность.

Начиная с конца 30-х годов, с первой зарубежной выставки музея в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китая в 1938 году, Государственный музей искусств им. А. Кастеева имеет богатую историю совместных международных проектов, внесших значительный вклад в налаживание и укрепление международных отношений между Казахстаном и другими странами. Открывшийся в 2015 году центр менеджмента и внешних связей музея с гордостью продолжает эти традиции музея.

Центр принимает активное участие в международных проектах музея, лидируя во многих из них. Деятельность центра включает: ведение международных двусторонних переговоров, в том числе и на английском языке, налаживание связей и контактов с дипломатическими миссиями, международными организациями и иностранными компаниями, деловую переписку с иностранными партнерами, запросы в зарубежные дипмиссии по атрибуции произведений музея им. А. Кастеева, содействие иностранным специалистам по изучению произведений различных школ изобразительного искусства, хранящихся в музее, проведение пиар-кампаний международных выставок, работу с зарубежными стажерами и многое другое.

В 2015 году в музее прошли активные переговоры с послами США, Франции, Швеции, генконсулами Германии и Венгрии о совместных проектах, результатами которых стали выставки «Мануфактуры

Германии» к 25-летию Объединения Германии и Неделе Германии в Казахстане, «Одна Победа» к 70-летию Победы во Второй Мировой войне, французского фотохудожника Франка Фогеля к Климатическому саммиту ООН COP-21 в ноябре-декабре 2015 года в Париже, «Истории мастеров венгерского искусства», а также были обсуждены вопросы дальнейших совместных проектов.

Наибольшее же число международных проектов в 2015 году было осуществлено с Российской Федерацией – в музее прошли выставки российских художников: Алексея Фирсова, Василия Власова, коллективная выставка ведущих художников Москвы и Санкт-Петербурга «Диалоги с великими» и персональная выставка президента Российской академии художеств Зураба Церетели.

В 2016 году в музее пройдут выставки «Истории мастеров венгерского искусства» в январе, немецкой графики в апреле 2016 года и немецкого фотохудожника Дитера Зайца в апреле 2016 года.

Выставка «Истории мастеров венгерского искусства» организована совместно с Генеральным консульством Венгрии в Алматы и венгерским Фондом КОГАРТ. На ней будет представлено большое число венгерских графиков, творивших во второй половине XX века, таких как Тибор Чернуш, Жужа Переели, Мартон Такач, Иштван Орос, Миклош Боршош, Имре Кэри и других. Ежегодно Фонд КОГАРТ проводит 8-10 крупных выставок – уже было организовано более 100 в Венгрии и несколько международных – в Болгарии, России, Китае, Италии, а январе 2016 года и в Казахстане.

В августе 2015 года за содействием в центр обратился ведущий эксперт по старым мастерам Италии Аукционного дома Кристис в Милане – Марко Рекоминни, цель которого – изучение итальянских старых мастеров в коллекции музея и подготовка публикации об этих художниках в научных изданиях Италии.

В декабре 2015 года в центре начала проходить стажировку студентка из США.

В 2015 году центр также организовал ряд продолжительных эксклюзивных интервью на канале «Білім және мәдениет» с зарубежными выдающимися художниками, музейными специалистами, экспертами в области искусства, кураторами и дипломатами, такими как Алексей Фирсов, Зураб Церетели, Виталий Пацюков, Дмитрий Северюхин (Россия), Дитер Роелстрате (Бельгия), Андерс Крюгер (Швеция), Пол Тэйлор (США), лорд Марк Полтимор (Великобритания) и посол Франции в Казахстане Франсис Етьенн, тесно работавшими над различными проектами с нашим музеем.

Еще один важный аспект международных связей – это соответствие современному уровню научно-технического прогресса. Вхождение в единое мировое культурное и научное пространство, общение с коллегами из музеев других стран и обмен передовым опытом открывают новые перспективы для развития музея. Сотрудники Государственного музея искусств им. А. Кастеева принимают активное участие в международных конференциях.

Самым крупным международным проектом 2015 года для музея стала научно-практическая конференция «Музей XXI века. Стратегия развития», посвященная 80-летию музея искусств А. Кастеева, в которой приняли участие ведущие музейные специалисты Эрмитажа, Музея современного искусства города Москвы, Музея Первого Президента Республики Казахстан в Астане, специалисты в области искусства и архитектуры Великобритании, Германии и многих других музеев, включая четырех докторов наук, семерых кандидатов наук и научных сотрудников Государственного музея искусств им. А. Кастеева.

Они поделились передовым музейным опытом, а также обсудили глобальные музейные вопросы, включая современный музей и парадигму его развития, музейную науку в 21 веке и ее перспективы, правовое поле в музейной деятельности, нормативно-правовое регулирование деятельности музеев, опыт тематических экспозиций, музейный пиар-менеджмент в 21 веке, роль музеев в информационно-цивилизованном развитии человечества, вопросы подготовки музейных специалистов, взаимодействие музеев и коллекционеров и многие другие.

Так, например, доклад немецкого архитектора Филиппа Мойзера предоставил музейным специалистам уникальную возможность ознакомления с 10 параметрами дизайна современного музейного здания, как это практикуется в Германии. В связи с распространением в Казахстане мировых бизнес-практик, включая торги произведениями искусства на аукционах, большой интерес музейного сообщества вызвал доклад-презентация лорда Марка Полтимора «Международный аукцион Sotheby's: ключевые факторы отбора произведений искусства для участия в аукционе», в котором он перечислил наиважнейшие факторы, влияющие на аукционную стоимость предметов искусства. В числе этих факторов – является ли произведение подлинником, источник происхождения, историческая значимость, то, что изображено на картине, размер работы, ее редкость (последняя ли это работа данного художника), качество, сохранность, новизна для рынка и другие. Лорд Полтимор сделал это на примерах картин Пикассо, Малевича, Мунка и других.

Библиография

1. Фокин В.И. Диссертация «Международное сотрудничество в области культуры и СССР, 20 - 30-е годы XX века» - <http://www.dissercat.com/content/mezhdunarodnoe-sotrudnichestvo-v-oblasti-kultury-i-sssr-20-30-e-gody-khkh-veka> стр.2
2. Казакова А.В. Роль культуры в развитии дипломатических отношений между Азербайджаном и Россией. Южно-Уральский государственный университет, Челябинск, Россия. – с. 2.

**Ахметова Эльмира Рысбекқызы,
өнертану ғылымының кандидаты,
мүсінші, ҚР СО мүшесі**

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЗАМАНАУИ МОНУМЕНТАЛДЫ МҮСІНІ

**Ахметова Эльмира Рысбековна,
кандидат искусствоведения,
скульптор, член СХ РК**

СОВРЕМЕННАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА КАЗАХСТАНА

Последнее двадцатилетие, связанное с обретением Независимости, характеризуется активным ростом и развитием монументальной скульптуры. Монументальная скульптура в этот период воплощает мировоззрение народа, идеологию и взгляды самого государства. И если в камерных работах продолжался поиск авангардных формально-художественных решений, то в работах монументального направления наблюдается возвращение к принципам реалистической пластики классического академизма. На первый план выходит героика, монументальная скульптура представляется в репрезентативном образе.

Первым памятником в этом ряду является установленный в 1996-1998 годах на центральной площади города Алматы – площади Республики скульптурно-архитектурный комплекс «Монумент независимости» (скульпторы А. Жумабай, К. Суранши, Н. Далбай, М. Мансуров, архитектор Ш. Валиханов). Комплекс представляет собой художественное произведение, объединяющее архитектуру (здания, включенные в площадь), скульптуру, тексты изречений выдающихся деятелей науки, культуры и государства. Изобразительные мотивы решеток художественного литья, полукругом обрамляющие центральную стелу, повествуют о главных, эпохальных событиях истории Казахстана, включая торжественное избрание на пост первого Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева. С фронтальной стороны обелиска на памятной доске помещен отпечаток ладони Президента, возлагаемой на Конституцию во время присяги. Вокруг установлены, выполненные в тюркской традиции каменные изваяния балбалы, на которых в стиле рунической письменности на казахском и русском языках выбиты афоризмы-изречения прославленных исторических лиц прошлого и

настоящего времени [1]. Центром композиции является вертикальная скульптурная стела. Ее венчает скульптурная бронзовая копия «золотого воина» из сакского кургана VI-IV веков до н.э., найденного в курганном захоронении под Алма-Атой в 1969 году. Фигура стоит на крылатом барсе, символизирующем твердую государственную власть на казахстанской земле. Стела установлена на полукруглом стилобате, размещенном в центре круглой площадки [2]. У подножия стелы размещены скульптуры, состоящие из фигур старца-аксакала, символизирующего «Мудреца-неба», женщины – «Матери-земли» и двух детей на жеребятках, все фигуры связаны с символикой четырех стран света, откуда поступает живительная энергия, делающая землю плодоносящей. Содержательный замысел авторов, безусловно, вызывает уважение. Вместе с тем очевидны и многочисленные недоработки, которые снижают художественно-эстетическое достоинство всей работы и, тем самым, препятствуют полноценному восприятию ее содержательного посыла. Так, фигуры людей построены анатомически неправильно, особенно это ярко проявляется в изображениях детей: бросаются в глаза их большие головы и тонкие тела, сидящие на жеребятках с такими же пропорциями. Все фигуры словно собраны из разных мест – разный пластический стиль, несоответствие масштабов друг с другом, в итоге каждая скульптура живет отдельной жизнью [3]. Монументальный комплекс не воспринимается единым целым, в нем отсутствует целостная аллегория величия славной истории предков, по идее авторов сопрягаемая со знаковым событием – обретением государственной Независимости. В то время еще не было Государственной комиссии по утверждению памятников, художественные советы уже не существовали, и решение об утверждении памятника принималось группой чиновников, которые не увидели все эти недостатки ни при рассмотрении моделей, ни после установки комплекса.

Один из первых памятников периода Независимости в Астане – монумент «Три бия», находящийся рядом со зданием Верховного суда Казахстана, являющийся своего рода, памятником правосудия. Авторы композиции – скульптуры М. Мансуров, А. Нартов, Н. Далбай, архитектор К. Жарылгапов. Памятник посвящен трем биям, представляющим три главных рода – жуза казахского народа, которые смогли объединить их в единый ель – народ. Великие казахские бии – Толе би, Казыбек би, Айтеке би, деятельность которых была связана со сложным историческим периодом борьбы казахского ханства против джунгарского нашествия в конце XVII-начале XVIII веков. Основная идея скульптурного сооружения – напоминание о том, что без народного единства невозможно

существование нации, это своего рода символ-призыв к преемственности заложенной биями идеи народного объединения. Работа установлена рядом с магистралью Бейбитшилик, которая еще до строительства новой части города была его центральным проспектом. Первоначально, по-видимому, композиция задумывалась не для установки у проезжей части дороги, т.к. с одной стороны ее движение упирается в спины сидящих рядом фигур. Такое композиционное решение имеет целью размещение монумента или у стены здания, или в таком месте, где за спинами будет высокий кустарник, либо что-нибудь еще, но никак не оживленная трасса. Пластический язык скульптур максимально обобщен, скуп и упрощен. Его манера напоминает суровый стиль, в рамках которого выполнялась монументальная скульптура 1970-х годов. Образная характеристика биев, посаженных на высокий постамент, не отличается друг от друга ни выражением лиц, ни какими-то дополнительными деталями, дающими представление об особенностях этих исторических личностей, или той важной исторической миссии, которую они выполняли. Все это снижает ценность памятника. Авторам не удалось в полной мере воплотить поставленные задачи.

Утверждение идей независимости прочитывается в конной скульптуре Кенесары в Астане, созданной скульптором Н. Далбай. Кенесары-хан изображен гордо восседающим на коне. Композиция вместе с пьедесталом в целом отдаленно напоминает знаменитого «Медного всадника» в Санкт-Петербурге. Скульптор, возможно, специально апеллирует к известному произведению искусства, стремясь через канонический образ подчеркнуть значимость фигуры Кенесары-хана для Казахстана. Он подчеркнуто использует сдержанную патетику классицистических образов и сугубо реалистическую изобразительную манеру. Памятник установлен на берегу Ишима, набережная которого вплотную застроена высотными зданиями. Скульптура практически втиснута в это пространство и не вписывается в городскую среду по своему масштабу. Ее размер не учитывает высоту окружающих зданий, поэтому возникает ощущение ее затерянности среди монументальных геометрических объемов.

В начале 2000-х годов, в связи с широким строительством по всей стране и необходимостью воздвижения монументальных памятников, которые должны были не только придать национальную адресность современным в целом унифицированным обликам новостроек, но и формировать пропагандистские идеи новой государственности, создаются Государственные комиссии по приему памятников при акиматах (городских администрациях) и комиссия республиканского масштаба. В

их задачи входил контроль за созданием таких объектов, соответствие их историческим целям и художественному уровню. Кроме указанных задач, такое решение было продиктовано сложившейся ситуацией с практически неконтролируемым потоком появления разных монументов, устанавливаемых повсеместно в аулах, районных центрах, городах непрофессиональными авторами, где оплаченные частные заказы должны были «восхвалять» семейного предка заказчика, тем самым подчеркивая его собственную «историческую» значимость. В 2000-е годы страна буквально покрывается огромным количеством бронзовых памятников, в основном это статуи батыров на коне. Складывался своеобразный канонический образ предка в виде конного воина в средневековом убранстве.

В 2004 году правительство Казахстана принимает государственную программу «Культурное наследие», в которой планируется только в 2005 году установить 20 новых памятников, правда это по всей стране и под контролем комиссий. В этот период в республике становится актуальным стилистика классицизма и барокко, в живописных и скульптурных работах обычно изображаются битвы и сражения, скачущие на конях батыры, а исторические личности заняты важными государственными делами. Во многих монументальных скульптурах Казахстана присутствует заимствованность из известных образцов европейского искусства, авторы либо повторяют, либо варьируют известные образы, только дополняя их казахскими атрибутами и костюмами. Всеобщая «батыризация» монументальных памятников вызвала своеобразную реплику со стороны одного из известных представителей казахстанского «contemporary art» Ербосына Мельдибекова, скульптора по образованию. На одной из выставок актуального искусства в Алматы в конце 1990-х годов он экспонирует инсталляцию «Памятник герою», где на подиуме, имитирующем пьедестал монумента, размещены четыре отрубленные до колена ноги лошади в порядке, как это представляется практически во всех классических конных монументах. Работа вызвала в то время скандал, но сегодня уже стала одной из хрестоматийных в ряду произведений современного казахстанского искусства.

Создание контрольных комиссий во многих случаях пресекли установку памятников низкого профессионального уровня. Одной из работ, заслуживающей внимания, можно назвать архитектурно-художественный ансамбль с конным монументом Исатаю и Махамбету (2003, авторы скульптуры и рельефа Б. Абишев и Е. Сергебаев, архитекторы С. Букебай и Б. Тайталиев), установленный в нефтяной столице Казахстана Атырау.

Рабочая комиссия несколько раз выезжала на место, отслеживая все этапы исполнительского процесса. Монумент представляет собой двухфигурную конную композицию, отлитую в бронзе. Вокруг скульптуры расположено множество фонтанов и симметрично расставлены 16 гранитных плит, на которых высечены стихи Махамбета, которые помогают понять весь ход борьбы, начавшийся от подготовки восстания до его кульминационных событий и трагического подавления. С тыльной стороны монумента — усеченная сфера, представляющая собой раскрытый курган, на срезе которого барельеф, посвященный теме единства предводителей восстания с народом. Памятник, установленный на пересечении центральных улиц, удачно входит в городскую среду. Архитектурно-монументальный комплекс, благодаря выверенной масштабной соразмерности всех составляющих, пластической выразительности, силе и убедительности образов героев воспринимается как величественный памятник, выражающий уважение казахского народа к своим героям, отдающего историческую дань их подвигу. Можно сказать, что это одно из значимых монументальных художественных произведений в Казахстане.

Среди ярких примеров одиночных монументальных памятников, выполненных в рамках программы культурного наследия, посвященных реальной исторической личности, является монумент Райымбек-батыру. Он был установлен в 2012 году в Алматы на пересечении улиц Райымбека и Пушкина [4]. Работа выполнена по всем канонам конных памятников историческим лицам. Ее отличительные качества – репрезентативность и «барочный» пафос. Фигура воина в эмоциональном порыве привстает в седле. Основная опора общей скульптурной массы приходится на живописно-струящийся длинный конский хвост. Постамент из красного гранита имеет классическую прямоугольную форму. На постаменте выгравированы годы жизни батыра, а также строки из стихотворения Мукагали Макатаева: «Ұрпағына медет бер, Ұлы бабам!». Пластический язык скульптуры тонко и точно передает душевные переживания батыра, подчеркнутые живой подвижной экспрессией фигуры, раскрывающей кульминацию призывного порыва воина и полководца, и возможно даже самой битвы, определившей перелом в сражении. Реалистическая трактовка и историческая конкретика одеяния батыра выполнены с документальной точностью средневекового снаряжения. Следование натуре в изображении всех составляющих композиции не мешает скульптору достичь обобщенного языка пластики, совмещения психологического портрета и собирательного образа-символа. Автор добивается мощного раскрытия художественного образа Райымбека, точно передает пафосную символику

в изображении эпического воина, защитника своей Родины. В монументе Райымбека Е. Рахмадиева удачно сочетается классическое решение монумента конного воина, принятое в художественной практике при разработке героических образов, и авторская интерпретация, наполняющая эмоциональной выразительностью работу в целом.

В 2010 году Казахстан по согласованию с правительством Москвы в качестве особого дара устанавливает архитектурно-монументальный памятник Абаю на Чистопрудном бульваре в Москве (авторы: скульпторы Марат и Саид Айнековы, архитекторы Т. Сулейменов и С. Файзуллин, дизайнер И. Поляков). Композиция, расположенная недалеко от здания казахстанского посольства, деликатно вписывается в уже сложившуюся архитектурную среду, не загромождая пешеходной зоны. Масштабное соответствие окружающему пространству сообщает ей органическое соответствие городскому пространству. Абай изображен сидящим с чуть подогнутой левой ногой – «по-казахски». Пьедестал, круглый в плане, представляет собой раскручивающуюся вверх спираль с усеченным верхом, на площадке которой располагается фигура. От пьедестала по обе стороны отходят две закругляющиеся стены, два крыла, образующие своеобразный курдонер перед пешеходной зоной. В нем на песке установлены тюркские изваяния – символы Великой степи. На стенах надписи на казахском и русском языках: «Вечен поэт бессмертного слова» (автор М. Ауэзов). Художники не стали изображать Абая по уже сложившемуся канону – пожилым и уставшим. Абай представлен здесь среднего возраста, полным сил, его лицо с полуприкрытыми глазами передает медитативное состояние, соответствующее глубоко погруженному в свои мысли человеку. Пластический язык строг и лаконичен, без лишней детализации. Такой прием был выбран авторами для достижения максимальной психологической выразительности образа. Этот архитектурно-монументальный комплекс в целом является одной из самых удачных работ казахстанских авторов среди других, связанных с абаевской темой.

Активное формирование городской инфраструктуры новой столицы Казахстана – Астаны поставило задачу развития как ее художественно-эстетической составляющей, так и идеологической. Именно идеологическая содержательность должна была внести в городскую среду национальную адресность, акцентировать внимание на важных исторических событиях, лежащих в основе казахской государственности, стать своего рода образным символом нового мировоззрения, объединяющего в единое целое прошлое, настоящее и будущее страны.

Ответственность такой задачи, многослойность ее целевых аспектов могли быть отражены в создании как отдельных памятников, так и в целостных архитектурно-художественных ансамблях, где в комплексном разновекторном решении воплощается смысловое разнообразие исторических тем и событий. Такой работой стал сегодня главный памятник в стране – монументально-художественный комплекс «Казак ели», крупнейшая символическая монументальная композиция в Астане, который является визитной карточкой столицы (скульпторы Далбай Н., Мансуров М., Досжанов Б., Ермеков Т., Смагулов С., Нурбатыров К.). Основная тематическая концепция монумента – судьба казахского народа, устремленного в счастливое будущее. В центре композиции установлена стела, которую венчает символ свободы – бронзовая птица Самрук, способная заново обретать жизнь после смерти. Сам монумент высотой 91 метр, символизирует 1991 год, когда была подписана декларация о Независимости. Стелла окружена 120-метровой белой колоннадой, рядом с ней по обеим сторонам – фонтаны. В комплекс входят четыре многофигурные бронзовые рельефные композиции, сюжеты рельефов отображают исторические события в становлении государственности казахского народа. Здесь изображены шесть батыров и ханы Жанибек и Керей, которые боролись за казахские земли и их независимость. Каждый сюжет имеет свое название. В композиции «Мужество» представлены образы казахских батыров. В рельефе «Созидание» на фоне индустриальных пейзажей изображены фигуры садовода, чабана, шахтера. В композиции «Будущее» фигуры девушки и юноши, олицетворяющие молодежь Казахстана. На центральном барельефе под названием «Президент и народ Казахстана» изображен глава государства Нурсултан Назарбаев во время принятия присяги. Позже перед комплексом была установлена большая кругообразно композиционная группа «Отан коргаушылар», которая завершила формирование комплекса, придав ему законченную целостность (скульптор Н. Далбай). Скульптурная композиция посвящена защитникам отечества с древнейших времен до наших дней. Группу центрирует помещенная на возвышении скульптура матери. Ее образ наполнен чувством достоинства и благородства. Удачное решение скульптора прослеживается в обобщенной трактовке женского образа в строгом одеянии, глубине его психологической характеристики. При всей величественности и строгости монументального комплекса, которые удалось в целом передать авторам, его восприятие снижают отдельные недоработки, становящиеся очевидными при близком рассмотрении деталей. Есть много и других вопросов по лепке и

структурному построению разных изобразительных мотивов. Но сама идея арочного комплекса и скульптурная композиция, находящаяся перед ним, интересна, а установка круглой скульптуры удачно оживляет общее впечатление от всего ансамбля.

Совершенно новым для художественной практики является установка в Астане к 20-летию Независимости Казахстана триумфальной Арки – сооружения, имеющего особое значение в европейской культурной традиции. В казахстанском контексте ее каноническое архитектурное решение с введением аллегорических скульптурных фигур, символизирующих народ и нацию, должно было создать интегральной образ культурного единства востока и запада, лежащий в основе концепции евразийства. Арка установлена в центральной части проспекта Орынбор. Ее архитектурный облик абсолютно традиционен для объектов такого типа. На широком проспекте, рассчитанном на большие автопотоки с двух сторон, объект выглядит несколько мелковатым, это впечатление подчеркивается суженным арочным пространством, несоразмерным его параметрам. В основании каждой из сторон арки помещены объемные скульптуры, каждая высотой 4,4 м. Скульптура старца символизирует мудрость, духовность, уважение к старшему поколению. Фигура женщины традиционно несет семантику матери, хранительницы очага – важный для казахов образ, связанный с такими национальными ценностями, как земля предков, Родина. В нишах фасада со стороны города с левой стороны установлена фигура средневекового воина-батыра, времени Анракайского сражения [5], а с правой – современного солдата, защитника Родины. Под каждой из фигур расположен солярный знак – символ вечности. В верхней части над каждой из скульптур расположен герб республики. На фронтальной части монумента – надпись «Мәңгілік Ел», имеющая глубокие исторические корни и большое смысловое значение. В верхней части фасада – сложный орнаментальный мотив, который используется в Государственном флаге. В боковых пилонах находятся ниши, где также расположены символические объекты – «Тай-қазан», олицетворяющий единение, гостеприимство и достаток. Боковые стены декорированы сложными казахскими орнаментами, где в центре, в верхней части (по геральдическому принципу) расположен щит казахских воинов «Қалқан». Во все времена он символизировал силу, защиту, надежность, стойкость, победу. Внутри арочный проем с обеих сторон украшен рельефными панно. Венчает все сооружение помещенная на фронте арки выдержка из первой статьи Конституции Республики Казахстан: «Республика Казахстан утверждает себя демократическим, светским, правовым и социальным государством, высшими ценностями

которого являются человек, его жизнь, права и свободы». Триумфальные ворота, сооружаемые в честь важных исторических событий, главным образом военных побед, устанавливались как главный въезд в город. Таким образом, въезжающие должны были в первую очередь ознакомиться с важнейшим историческим событием, которое имело государственное значение для страны. Имеет этот объект и некое функциональное значение – ворота обозначали главную границу города. В Астане Триумфальная арка носит больше декоративный и идеологический характер, и самим фактом своего присутствия декларирует связь Казахстана с исторической европейской традицией.

Важную роль в формировании нового облика столицы выполняют мосты, в нескольких местах перекинутые через извилистое русло реки Есиль, протекающей через весь город. Они стали важной составляющей урбанистического образа Астаны. Мосты позволяют разгружать транспортные потоки и являются связующим звеном между правым и левым берегами реки, разделяющей старый и новый город. Каждый из них имеет собственное название – «Тулпар», «Караоткель» и «Серуен». В первоначальном оформлении на каждом из мостов были установлены фигуры животных – коней, баранов, оленей, каждая из них высотой свыше двух метров. В народе эти мосты так и называли – «Лошадиный», «Бараний» и «Олений». Огромные скульптуры животных, стоящих на задних ногах в «позе адорации» по двое с двух сторон мостов наводили ужас: они были гигантского размера и, нависая над автомобилями или прохожими, грозили обрушиться на проезжую часть в любой момент. Анатомические нарушения еще более подчеркивали их «монстровидность». Несуразность этих объектов, несоответствие их городской среде были столь очевидны, что два года назад эти скульптуры все-таки убрали. Их заменили колоннами, декорированными прорезными бронзовыми узорами в стиле золотой каркаралинской диадемы позднего сакского периода. «Мостовая культура» в Астане еще только формируется, отсюда столь явные ошибки в решении таких задач.

Названные примеры монументальной скульптуры Казахстана далеко не исчерпывают всего ее многообразия. Однако и они говорят о масштабах поисков, о стремлении художников зафиксировать важнейшие события жизни государства в разные исторические периоды его существования, о попытках мастеров использовать широкий круг традиций, как местных, так и общеевропейских. Несмотря на явные недочеты многих комплексов (композиций), сам факт их создания является, безусловно, важной страницей культурного развития республики.

Примечания

1. Здесь можно прочесть следующее высказывание Президента Назарбаева: «Только мир и согласие общества обеспечивают право каждого человека на достойную жизнь и труд. Свобода – не своеволие, а торжество справедливости и права».

2. Снизу фронтальной стелы высечены слова на двух языках: «25 декабря 1990 г. провозглашен государственный суверенитет Казахстана»; «16 декабря 1991 г. объявлена государственная независимость Казахстана».

3. Центральная стела – увеличенная копия памятника камнерезного искусства кулыптаса из некрополя Ушкан-ата работы народного мастера Егесина (XIX в.).

4. Райымбек – великий казахский батыр XVIII века, легендарный эпический борец за свободу казахов от джунгарских захватчиков, возглавивший казахское войско, освободившее Семиречье. За храбрость и полководческий талант Абылай хан назначил Райымбека одним из своих полководцев.

Анракайское сражение (каз. Аңырақайшайқасы; декабрь 1729 – январь 1730) – сражение в серии казахо-джунгарских войн.

Список литературы

1. Елеукенова Г.Ш. Очерки истории средневековой скульптуры Казахстана / Казахский Гос. ин-т театра и кино им. Т. Жургенова. – Алматы: Гылым, 1999.
2. Ибраева В. Искусство Казахстана. Постсоветский период. – Алматы, 2014.
3. Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости. – Алматы, 2009.
4. Кривдина О.А., Тычинин Б.Б. Размышления о скульптуре. – СПб.: Северная звезда, 2010.
5. Культура племен и народностей Казахстана в VI-XII вв. История Казахской ССР. Т. 1. Алма-Ата, 1957.
6. Кумарова С. Резцом ваятеля. – Алма-Ата: Казахстан, 1974.
7. Кызласов Л.Р. О назначении древнетюркских каменных изваяний, изображающих людей // Советская археология. – 1964. – № 2.
8. ЛиК.В.Шестидесятники. Тюркский романтизм. Иллюстрированный альбом «Соны Сурлеу» / Куратор издания, автор текста, сост. К. В. Ли. – Алматы: Казахстаника, 2004.
9. Искусство Казахстана 1985–2005 гг. Иллюстрированный альбом / Авт. вст. текста и сост. К. В. Ли. – Алматы: Берел, 2006.

**Танская Оксана Анатольевна,
руководитель Центра
лекционно-экскурсионной работы
ГМИ РК им. А.Кастеева**

ПРОЕКТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В МУЗЕЕ ИСКУССТВ: ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ОБРАЗА МУЗЕЯ

В статье предлагается анализ деятельности современного музея в аспекте организации арт-проектов. Рассматривается состояние музейной среды как ретранслятора культурной информации, с одной стороны, и значимого социально-культурного института, с другой, нуждающееся в изменении, как техник экспонирования, так и способа подачи информации. В рамках чего проблема современной музейной деятельности видится в создании и обеспечении новых методов для интереса более широкой зрительской аудитории к объектам музейной экспозиции в условиях развития современных технологий и новых форм восприятия. В статье приводятся примеры различных арт-проектов, уже осуществленных ГМИ РК им. А. Кастеева, а также приводится подробное описание хода выполнения и результатов одного из крупных и значимых проектов музея.

Ключевые слова: Арт-проект, культурная информация, современный музей, новые формы, Парк скульптуры, музейная среда.

**Танская Оксана Анатольевна,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
дәріс-экскурсия жұмыстары
орталығының жетекшісі**

ӨНЕР МУЗЕЙІНДЕГІ ЖОБАЛЫҚ ҚЫЗМЕТ: МУЗЕЙДІҢ ЖАҢА БЕЙНЕСІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ

Мақалада арт-жобаларды ұйымдастыру аспектісінде заманауи музей қызметіне талдау жасалады. Бір жағынан, музейлік орта ахуалын мәдени ақпаратты таратушы ретінде, екіншіден, экспозициялаушы техник ретінде ақпарат беру тәсілін өзгертуді қажет ететін маңызды мәдени-әлеуметтік институт ретінде қарастырылады. Заманауи музей қызметінің проблемасы аясында заманауи технологиялар мен қабылдаудың жаңа формаларын дамыту жағдайында музей экспозициясы объектілеріне көрермендер аудиториясын молырақ тартудың жаңа тәсілдерін жасап, қамтамасыз ету кезінде көрінеді. Мақалада Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-де өткізілген түрлі арт-жобалар мысалға келтіріліп, мұражайдың ірі әрі маңызды жобаларының бірінің орындалу барысы мен нәтижелесі толық сипатталады.

Түйінді сөздер: Арт-жоба, мәдени ақпарат, заманауи музей, жаңа формалар, Мүсін саябағы, музейлік орта

Теория

Трудно переоценить воздействие духовных ценностей на эмоциональное благополучие человека. Искусство, и прежде всего, изобразительное

искусство – это то немногое, что в силах уладить конфликты, способно раскрепостить и обнажить эмоции, а также помочь человеку понять свое предназначение и ценность жизни. Для каждого в отдельности общение с прекрасным представляет нечто индивидуальное, сугубо личное. Поэтому существует большое разнообразие методов и способов погружения в волшебный, до конца не изведанный мир искусства – мир вечных, духовных ценностей.

Один из действенных способов общения с искусством – это посещение галереи, выставочного зала и, наконец, художественного музея. В отличие от других родственных институций, крупный музей – это, как правило, всегда социальный инструмент, центр культурной жизни города и страны, центр науки, коммуникации, культурной информации и, в современное время даже, творческих инноваций. А в прошлом – в эпоху античности музей называли храмом муз (от лат. museum, от гр. museion — храм муз). Не будет, пожалуй, преувеличением, если я осмелюсь привести следующее сравнение – это как в случае с ритуальным посещением храма, куда верующий приходит для непосредственного общения со Всевышним через свои молитвы и с целью эмоционально-духовного удовлетворения. Так, придя в музей, посетитель получает возможность непосредственного общения с материальным наследием человечества, испытывает истинное наслаждение от данного процесса и также получает эмоционально-духовное удовлетворение. В данном контексте посещение храма муз «равнозначно богослужению, хотя от какой бы то ни было собственно теологии оно воздерживается» [1, с. 496]. Надеюсь, данное сравнение покажется и вам актуальным.

Другое дело, что зритель предыдущих поколений привык к тому, что музей – это сонная тишина в экспозиционных залах, редко нарушаемая экскурсиями и открытием периодических выставок. В этом контексте приведу определение феномена музея, данное французским поэтом и философом П. Валери: «Музей – это навощенные пустынности, на которых лежит печать храма и салона, кладбища и школы» [2, с. 2]. К счастью, такой привычный и скучный формат – картина на стене и смотрительница возле нее – уже практически себя изжил. Современный музей сегодня – это интересно, увлекательно, многогранно и, наконец, это модно. Иницилируя новые проекты и программы, музей теперь становится настоящим мультимедийным, интерактивным, познавательным центром, арт-клубом, если хотите, который может объединить поклонников самых разных форм искусства. В последние несколько лет музей невероятно быстрыми шагами направляется в сторону изменения в «художественный

Диснейленд для «возвышенного» развлечения» [3, с. 147]. Лучше всех, пожалуй, на эту тему высказался М.Б. Пиотровский: «Современный музей – это нечто среднее между храмом, Диснейлендом и парком культуры. И нельзя допустить, чтобы чего-то стало больше» [4, с. 103].

В продвижении музея на новый уровень восприятия зрительской аудитории одним из главных аспектов деятельности является внедрение и организация различных арт-проектов. К слову, к проектной деятельности музей Кастеева впервые обратился относительно недавно, четко осознав, что музейное лицо требует кардинального изменения своего интерфейса. Мы прекрасно понимаем, что проектная деятельность – это эффективное и, одновременно, эффектное стремление соответствовать требованиям времени в ответ на актуальные вопросы зрителя, в процессе формирования его сознания и это именно то, что позволит музею выйти на новые рубежи, на новые горизонты.

Музей создан для того, чтобы быть нужным людям. Более того, сегодня именно посетители, определяют стратегию и тактику работы музея. Но, несмотря на это, у каждого музея в организации инноваций должна существовать собственная стратегия действий. Ведь музей всегда должен помнить, что он прямая и абсолютная противоположность, так называемого, «культурного фастфуда» [5, с. 37-44].

Многообразие целей и задач музейного развития определяет и множество разновидностей художественных проектов. Арт-проекты различаются по градусу инновации и уровню научной, художественной или технической значимости: *модернизационный*, когда существующая или базовая концепция кардинально не изменяется, а лишь расширяется, обогащается ее содержание; *новаторский*, когда привычная концепция существенным образом отличается от прежней; *опережающий*, когда базисные инновации проекта основаны на опережающих технических решениях, ранее нигде не применявшихся. По предметно-содержательной структуре и по характеру инновационной деятельности арт-проекты подразделяются на *исследовательские*, *социо-культурные* и *художественно-технические*, а по уровню решения – на международные, республиканские, региональные, отраслевые и отдельного предприятия. Арт-проекты также можно разграничить по периоду их реализации – долгосрочные и кратковременные. С точки зрения масштаба решаемых задач проекты подразделяются следующим образом: *монопроекты* – выполняемые, как правило, одной организацией или даже одним отделом (центром), отличаются постановкой однозначной цели, осуществляются в жестких временных и финансовых рамках, требуют участия

координатора или руководителя проекта; *мультипроекты* – комплексные программы, объединяющие десятки монопроектов, направленных на достижение сложной инновационной цели, требуют участия больших координационных подразделений (например, проект «Ночь музеев – 2015»); *мегапроекты* – многоцелевые комплексные программы, объединяющие ряд мультипроектов и монопроектов, связанных между собой одной целевой сеткой, требуют централизованного финансирования и руководства из координационного центра (например, проект «ARTBAT FEST 2015»).

Таким образом, проект представляет собой сложную систему процессов, взаимообусловленных и взаимоувязанных по ресурсам, срокам и стадиям. Кроме того, проекты могут отличаться по ряду классификационных признаков – интегральный, авторский, инновационный, синтетический, интерактивный, медиативный и т.д. и т.п. Но любая из проектных музейных форм, в своем уже осуществленном варианте, превращает музей в живой организм.

Итак, создание проекта – дело многогранное, требующее не только креативности высказывания, но и финансового, контентного, идейного и другого вливания. Да и уровень значимости проекта определяет сложность, длительность, состав исполнителей, масштаб, характер продвижения результатов инновационного процесса, что влияет на содержание проектного управления. Поэтому над созданием проекта и воплощением его в жизнь трудится, как правило, целая команда творческих, креативных людей. В музейной сфере – это может быть орг-группа, состоящая из сотрудников различных центров и отделов. Создание кураторской или креативной группы – это вообще неотъемлемая часть любого проекта и должна она формироваться на самом раннем этапе своего осуществления. Так, на базе музея организовывается ряд обсуждений в формате открытых дискуссий, когда все желающие – активные люди арт-среды, могли бы высказаться, как правильной выстроить стратегию и распланировать этапы реализации проекта.

Разумеется, любая креативная команда нуждается в администраторе, посреднике или тьюторе, роль которого берет на себя куратор. Абсолютно каждый, без исключения, проект должен иметь куратора! Перечень его задач чрезвычайно обширен – придать пространству другую сущность, заставить это пространство заговорить со зрителем и, порой, на совершенно новом языке. Да и вся административная часть работы, в том числе, продвижение проекта, организация GR, PR и рекламной кампании, работа с тагетированной аудиторией, разработка индивидуального маркетингового механизма, аналитическая работа, разработка всех

POS-материалов, вплоть до участия в дизайне, также ложится на плечи куратора.

Существует, конечно, и определенная структура или стандартный набор кодов, необходимый в организации любого арт-проекта. Выглядит это примерно так: главный герой – художественный объект, неотъемлемая часть действия – зритель и, наконец, сам музей – место действия, полемическая площадка, основное пространство для осуществления проекта. Задача музейного проекта – открыть неизвестные страницы истории изобразительного искусства или рассмотреть в новом ракурсе уже известные факты.

Кстати, о фактах, за последние 10-15 лет общество сильно изменилось. Мы постепенно переходим в эпоху «трансмодерна» (теоретик искусств Ахмас К. в своей статье «Музеология – Музееведение в XXI веке» неоднократно упоминал о переходе в «эпоху трансмодерна»), когда отныне будут «продаваться» не буквы и цифры, а картины и образы [6]. Это очень благодатное время для воплощения самых неожиданных идей, для реализации самых разнообразных арт-проектов. Более того, мы уже вошли в стадию «информационного общества», где коммуникативные качества проекта, товара, услуги, страны, города, человека стали главными. Если не забывать о вышеперечисленных особенностях нового времени, новой системе отношений и восприятий ценностей, то тогда, наверняка, реализованный проект найдет отклик в сердцах зрителя.

Какие особенности нового общества мы должны знать и учитывать в своей работе? Как создавать новые «коммуникативные продукты»? И как сегодня должны измениться наши подходы к продвижению музейного проекта? Однозначно ответить на все эти вопросы не представляется возможным в формате данной статьи. Но следует учесть главное – в современное время мы не можем слепо копировать выставки или художественные программы предыдущих поколений. Так, скажем, превратить выставку в проект – это, конечно не просто, но можно придать выставке проектные черты и тогда высока вероятность появления принципиально нового диалога между экспозицией и зрительской аудиторией. Мы живем в XXI веке и должны, привычные каждому, ощущения, эмоции, мировоззрение облачить в какие-то другие – новые формы. К примеру, эти формы могут гармонично сочетаться с традиционными или, напротив, стать альтернативными, экспериментальными.

Сегодня существует много новых направлений в организации музейного проекта и эта сфера деятельности предоставляет невероятно широкие возможности для контакта с обществом – современным, нацеленным

на новые формы диалога. Главное – это постоянное обновление уникального контента. Ведь музейный посетитель желает чувствовать свою собственную значимость – «это все для меня». Необходимо также учитывать кардинально разные запросы различной целевой аудитории (дети дошкольного возраста, школьники младшего, среднего и старшего звена, студенты, молодые мамы, бизнесмены, пенсионеры, туристы...). Немаловажны и индивидуальные потребности аудитории. Кто-то очень хочет погрузиться в ощущения и для них важно внедрить «телесные опыты» – запах, температура, музыкальное сопровождение, но кому-то более важны погружения в знания. Исходя из этого, можно сделать вывод – новые эксперименты с традиционным искусством не только возможны, но и необходимы. Главное – это градус креативности, который позволяет ничто или что-нибудь превратить во что-то значимое, ценное или, по меньшей мере, незабываемое.

От теории к практике

Далее, в качестве примера, считаю необходимым привести краткий перечень наиболее значимых проектов Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева, организованных за последние 1-2 года и дать им классификацию по различным признакам.

Модернизационные проекты:

- Проект по внедрению QR-кодов (долгосрочный исследовательский и научно-технический мультипроект, в данный момент находится на стадии внедрения и реализации, частично осуществлен в мемориальном зале А. Кастеева).

- Проект выездной версии выставки музея «Легенды великой степи», посвященной 550-летию Казахского Ханства в городе София (Болгария) (кратковременный интегральный художественный монопроект).

Новаторский:

- Масштабный проект Street Dinner (кратковременный социально-культурный интегральный синтетический мультипроект с элементами интерактива).

- Проект «Музейный сувенир» (долгосрочный художественно-технический мегапроект).

Опережающий:

- Проект «Парк скульптуры – Музей под открытым небом» (долгосрочный интегральный авторский художественный монопроект).

- Проект «Виртуальная 3D галерея» в рамках долгосрочной программы «МУЗЕЙ БУДУЩЕГО» (интегральный долгосрочный художественно-технический мультипроект).

· Масштабный синтетический проект Kazakhstan Fashion Week (интегральный кратковременный социально-культурный монопроект).

Так, мы видим, в своей проектной деятельности музей обращается к разным вопросам, к разным проблемам. И если ГМИ им. А. Кастеева является культурным центром Алматы, то его сердцевина – музейные сотрудники. Они работают на пересечении различных направлений, соединяют прошлое, настоящее и будущее в различных проектах, различных музейных программах. И теперь, с определенного времени, музей Кастеева знаменит не только своей богатейшей коллекцией, но и активной проектной деятельностью. Мы обладаем мощным интеллектуальным ресурсом и, вместе с тем, у нас много планов.

Проект «Парк скульптуры – Музей под открытым небом»

Более года назад в самом сердце Алматы, на территории главной сокровищницы изобразительного искусства нашей страны – музея им. А. Кастеева появился «Парк скульптуры – Музей под открытым небом» (автор проекта О. Танская) с настоящими произведениями, так называемой, парковой скульптуры.

Автором наибольшего числа произведений для Парка стал скульптор городского формата – Павел Шорохов, который в Музее под открытым небом выставил 6 скульптурных композиций, одна из них – «И все опять повторится с начала...» была создана специально для данного Проекта. В своих произведениях художник часто обращается к теме архаики, скифским мотивам, он не равнодушен также и к анималистическому жанру и воспеванию традиционных особенностей уклада жизни кочевого народа.

Четыре скульптуры предоставил ведущий казахстанский скульптор Шокан Толеш. Он наиболее известен зрителю своей работой над скульптурным образом Первого Президента, что установлен в одноименном парке (монументально-скульптурная композиция «Казахстан»). Произведения Шокана отличаются от других своей реалистичностью в исполнении и метафоричной трактовкой образов, в них – легенды и сказания казахского народа, а также бесконечное любование историческими особенностями и национальной символикой.

Одной из самых ранних в исполнении работ и гордостью Парка стала бронзовая скульптура Вагифа Рахманова «Баку 20 января 1990 года», для которой характерна политическая подоплека, связанная с историческими событиями в СССР. Вагиф Юсуфович, пожалуй, самый титулованный среди всех других участников Проекта и единственный из них, кто носит звание Заслуженного деятеля искусств РК.

Еще один экспонат на тему истории Советского государства выставил Аскар Есдаулетов – мастер работы с таким материалом, как чугун. Его скульптурный «квартет» под названием «За светлое будущее» посвящен жертвам политических репрессий и в своем исполнении имеет элемент интерактива. Для этого в скульптуре вместо лиц автор помещает зеркала, что позволяет каждому зрителю, увидев свое отражение, ощутить контакт с эпохой, стать частью самой скульптуры и концептуальной задумки художника.

Среди других экспонатов Парка особо хотелось бы отметить «Кокпар» известного художника концептуального направления, ныне ушедшего из жизни Молдакула Нарымбетова. Работы этого автора не раз принимали участие в различных художественных выставках и бьеннале современного искусства, а также стали постоянными резидентами известного в Алматы фестиваля «ArtBatFest». И неизменно вызывают общественный резонанс. «Кокпар» – это монументальная авторская трактовка известной национальной игры, выполненная в таком не характерном для классической скульптуры материале, как резина (автомобильные шины).

В Музее под открытым небом представлены работы и других прославленных авторов республики, среди которых «бренд отечественной скульптуры» Эдуард Казарян, художник-эколог Георгий Трякин-Бухаров, мастера каменной скульптуры Аскар Есенбаев и Алтай Бесенов, а также скульпторы, которые взрастили не одно поколение выпускников кафедры скульптуры КазНАИ им. Т. Жугенова – Нурлан Темиров и профессор Малик Жунисбаев.

И наконец, настоящим украшением «Парка скульптуры – Музея под открытым небом» стал «Дон Кихот» Руслана Аканаева, к слову, единственного живописца среди всех участников Проекта. Автор собрал свой 3-х метровый шедевр исключительно из автомобильных деталей, причем каждая прикручена вручную без помощи сварки. На сборку композиции ушло 9 месяцев (срок вынашивания ребенка), хотя идея создания этой композиции родилась еще 8 лет назад. Таким образом, данный проект «Парк скульптуры» подтолкнул Руслана, как впрочем и других участников Проекта, к воплощению давней идеи в жизнь.

А теперь о том, как создавался «Парк скульптуры – Музей под открытым небом». Разумеется, организаторам понадобилось немало времени, для того чтобы творческий замысел обрел реальные черты и чтобы обрисовалась общая схема работы над воплощением задуманного. Для начала было определено место локации Парка. Сомнений не было, территория уникального Музея под открытым небом должна соседствовать с музеем

искусств им. А. Кастеева. Далее началась работа по созданию тематико-экспозиционного пространства, а также по поиску и отбору произведений скульптуры, согласно идейной концепции. Надо признаться, что многие из известных отечественных скульпторов незамедлительно откликнулись на приглашение принять участие в Проекте и с радостью предоставили свои произведения.

Концепцией проекта было задумано разграничить площадь Парка на две самостоятельные экспозиционные зоны, одна из которых нацелена на демонстрацию классических скульптурных композиций, а вторая на экспонирование концептуальных арт-объектов. Такая эклектичность в подборе экспонатов предоставила возможность авторам различных художественных направлений стать участниками Проекта, а самому Парку ответить разнообразным вкусам зрительской аудитории.

Немаловажным в работе по отбору произведений стал вопрос сохранности, ведь скульптуры в Парке под открытым небом должны радовать посетителей круглый год, соответственно выдерживать любые погодные условия. Именно поэтому предпочтение отдавалось таким материалам, как камень, бронза, металл, чугун и пластик.

Ни в коем случае нельзя обойти вниманием экологическую составляющую «Музея под открытым небом», которая, ни много ни мало, стала уникальной особенностью Арт-Проекта. Ведь освещение Парка реализовано исключительно с помощью альтернативных источников энергии, в частности солнечной, кстати, весьма актуальной на сегодняшний день. Кроме того, солнечные панели и осветительные приборы наряду со скульптурой, стали равноценными экспонатами Парка – эдакий Showroom!

Теперь «Парк скульптуры – Музей под открытым небом», с легкой руки его организаторов (О. Танской, Н. Сатыбалды, А. Акилбековой, С. Кобжановой и Г. Молдашевой) и Генерального партнера (Казкоммерцбанк), стал новой досуговой зоной городского масштаба.

Список литературы

1. Гессе Г. Игра в бисер: Роман / Пер. с нем. С. Апта. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 496 с.
2. Валери П. Проблема музеев – периодическое издание «Мир чудес», 2003. – с. 2.
3. Гройс Б. Медиа-искусство в музее // Он же. Комментарии к искусству. – М., 2003. – С. 147.
4. Сапанжа О. Турист в современном музее: философия просвещения, технология развлечения. Вопросы музеологии. – М., 2010. – с. 103.
Ляшко А. Выставочный фасфуд: осмысляя аппетиты современной

художественной жизни. [<http://cyberleninka.ru/article/n/vystavochnyy-fastfud-osmyslyaya-appetity-sovremennoy-hudozhestvennoy-zhizni>] – Периодическое издание. «Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)» – Выпуск № 2 / 2007. – с. 37-44.

Чугунова А. Музейная архитектура в контексте современной культуры. Вопросы музеологии. – 2010. – № 1. – С. 34-43.

**Қожамұратова Алтынжан Сәрсембайқызы,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ Орталық
көрме залының жетекшісі**

ҚАЗІРГІ ӨМІРДЕГІ ӨНЕР ЖӘНЕ ЖАҢА ТЕХНОЛОГИЯЛАР

Мақалада бейнелеу өнері саласында инновациялық технологияны пайдаланудың өзектілігі инновациялық формалардың зияткерлік ақпаратқа қол жетімділікті дамытудың мүмкіндігі ретінде қарастырылады. Музей коллекциясындағы өнер туындыларын, тұтастай алғанда бейнелеу өнерін танымал ету мақсатымен түрлі категориядағы әлеуетті келушілерді тартуға бағытталған музей қызметі талданады. Визуалдық ақпаратты берудің жаңа интерактивтік формаларын жасауда компьютерлік графика мен анимацияның мүмкіндіктері ашылады.

Түйінді сөздер: инновациялық технология, компьютерлік графика, визуалдық ақпарат, интерактивтік формалар.

**Хожамұратова Алтынжан Сәрсембаевна,
руководитель Центрального
выставочного зала
ГМИ РК им. А.Кастеева**

ИСКУССТВО И НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В статье рассматривается актуальность использования инновационных технологий в сфере изобразительного искусства как возможность развития инновационных форм доступа к интеллектуальной информации. Анализируется деятельность музея, направленная на привлечение потенциальных посетителей различных категорий с целью популяризации музейной коллекции произведений искусства и изобразительного искусства в целом. Указывается на необходимость активного внедрения новых цифровых технологий, что эффективно повлияет на привлекательность музея как досугового центра. Раскрываются возможности компьютерной графики и анимации в создании новых интерактивных форм подачи визуальной информации.

Ключевые слова: инновационные технологии, компьютерная графика, визуальная информация, интерактивные формы.

Существование и развитие искусства, в том числе изобразительного, невозможно без постоянного обновления. Инновационные технологии, проникая во все сферы человеческой жизни, являются мощным стимулом для развития новых направлений и форм выражения в изобразительном искусстве.

В рамках масштабной социальной модернизации страны Глава государства поставил задачу по развитию инновационных форм доступа

к интеллектуальной информации. В Концепции культурной политики Республики Казахстан, разработанной Министерством культуры также обозначается необходимость широкого применения информационных и инновационных технологий в сфере культуры. Появление новых возможностей доступа к произведениям искусства – это определяющий, ключевой для его развития фактор, не только дающий мощный импульс к развитию традиционных видов искусств, но и делающий возможным появление совершенно новых видов и сочетаний. С внедрением новых технологий человечество получает инструмент практически ничем не ограниченного доступа ко всему разнообразию произведений искусства. Новые возможности открываются как для традиционно массовых видов искусства, как музыка и кино, так и для изобразительного искусства, ведь теперь для получения доступа к ним не нужно ни покупать физический носитель информации, ни приобретать оборудование для его просмотра, ни устанавливать специализированное программное обеспечение. Требуется лишь любое из средств воспроизведения или отображения аудио или визуальной информации с доступом в Интернет, коих сейчас великое множество: от мобильных телефонов до специализированных профессиональных мониторов.

Предложенный в рамках масштабной социальной модернизации проект «E-culture.kz», рассматривается как виртуальный портал, «который позволит сфокусировать культурную жизнь страны на одном популярном ресурсе. Это самый доступный формат продвижения культуры и искусства Казахстана в мировое пространство и возможности сделать ее широко узнаваемой» [1, с. 18]. Новые технологии позволяют создавать электронные копии высочайшего качества, включая трехмерные, и организовывать сервисы виртуальных экскурсий по музеям, такие, как, например, сервис Google Art Project. А это не только совершенно иной уровень охвата аудитории, но и возможность представить ценителям искусства существенно более полный перечень объектов хранения, ведь виртуальное пространство не ограничено физическими размерами музейных залов.

Актуальным массовым и популярным видом цифрового визуального искусства в настоящее время стала компьютерная графика. «Отличительной особенностью компьютерного искусства от традиционных форм визуального искусства является техничность и алгоритмизация творческого процесса» [2]. Средствами компьютерной графики создается цифровой образ, который может быть изменен в любое время и с ним можно производить разные манипуляции, сохраняя при этом разные

варианты, что ранее было невозможно сделать в традиционных формах изобразительного искусства. Компьютерные художники работают во всех жанрах современного изобразительного искусства, используя все виды компьютерной графики, создавая коллажи, нео-сюрреалистические композиции, фантазийные работы и цифровую живопись.

Современному музею время диктует необходимость использования возможностей компьютерной графики и анимации в интерактивных проектах, адресованных как детям, так и взрослой аудитории. И, думаю, нет необходимости изобретать «велосипед», можно позаимствовать опыт других музеев и культурных центров, а также отдельных художников-аниматоров.

Например, можно создать интерактивную анимацию по мотивам произведений известных художников, опираясь на завораживающую работу цифрового художника Petros Vrellis, который взял за основу шедевр мировой живописи – произведение Ван Гога и превратил его в нечто совершенно уникальное. «Анимированная картина у художника теперь живет своей жизнью, реагирует на движение, прикосновение пользователя к сенсорному экрану и координирует все это со звуком. Прибегнув к помощи современных технологий, художник создает полнейшую иллюзию «погружения» в картину». [3]

Или же следующий интересный опыт – организация выставки картин, предназначенных для изучения их слепыми в музее Прадо. Такая возможность появилась, благодаря 3D-печати. «Текстурированные копии разрабатывались при активном участии слабовидящих людей, а распечатывались на 3D-принтере Didu. Основная идея создания этих работ заключалась в том, что выпуклые изображения будут легче восприниматься на ощупь. Вместе с тем, возле каждой картины есть аудио-гид и описание, сделанное шрифтом Брайля. Зрячие посетители при желании могут надеть темные очки и получить новые впечатления, воспринимая картины на ощупь» [4].

Для таких проектов, конечно же, нужно выделить отдельное экспозиционное пространство. Примеров для изучения и применения в собственной практике немало. Они достаточно эффективны и позволяют завоевать, привлечь зрителя разных возрастов, у которых сейчас огромный выбор более доступных досуговых форм.

В художественной практике на выставках все чаще представляются произведения, выполненные средствами компьютерной графики, которые требуют экспонирования на специальных больших плазменных, жидкокристаллических мониторах. И это наталкивает на необходимость

дополнительного оснащения музеев и галерей соответствующим оборудованием, что требует немалых затрат. Но это требование времени и мы должны быть открыты к новым веяниям и дать возможность зрителю получать информацию в доступной, интересной им форме. Современные креативные выставочные проекты все чаще стали проводиться и у нас в музее, и мы сталкиваемся с проблемой недостатка современного мобильного технологичного оборудования, позволяющего конструировать соответствующие экспозиционные пространства.

Я же сегодня также хочу сказать о том, что вся арт-индустрия современного искусства у нас, в частности, ориентирована на взрослую аудиторию. А для детей мы в основном ограничиваемся проведением конкурса детских рисунков и фестивалей. Сегодня, в век компьютерных технологий наши дети лучше нас владеют гаджетами. Нам же нужно направить их способности и возможности, затрачиваемые на бесполезное, несодержательное времяпрепровождение за компьютерными играми, на потребление более полезной информации, которую мы с вами предложим им в виде привлекательных арт-медиа-проектов, в которые была бы заложена как познавательная, так и воспитательная смысловая нагрузка.

Например, 3Д выставка, развлекательного, коммерческого характера, представленная российскими художниками-дизайнерами в 2014 году в нашем музее показала, что детям интересны подобные форматы современного искусства. Наша же задача, задача художников и арт-менеджеров, создать такие интерактивные проекты, которые носили бы не только зрелищно-развлекательный, но еще и познавательный, воспитательный характер. В интересной и доступной для детского восприятия форме необходимо прививать национальные и общечеловеческие ценности.

Необходимо разработать и внедрить в практику разнообразные формы современного искусства с применением новых технологий, в том числе и цифровых, которые будут способствовать более интенсивному акту коммуникации между посетителем и произведением искусства, творческому и личностному развитию. Дать возможность детям включиться в сам процесс творчества.

В настоящее время в рамках образовательной программы Государственного музея искусств РК им. А.Кастеева по внедрению новых технологии в изобразительное искусство «Өнерге саяхат» разрабатывается проект анимационного центра под руководством президента Ассоциации анимационного кино Казахстана Гали

Мырзашева. Вести занятия будут режиссеры, художники, монтажеры и другие члены Ассоциации анимационного кино Казахстана. Они готовы помочь освоить азы и сделать анимацию – этот уникальный синтез разных жанров – доступным для всех неравнодушных и творческих людей. Необходимость создания в Алматы студии анимационного искусства вызвана растущим интересом молодого поколения алматинцев к компьютерной графике, которая дает возможность реализовать творческие идеи посредством анимации, создавать свои собственные мультфильмы и тематические ролики.

Актуальность данной образовательной программы заключается в возможности творческой реализации ребенка в сфере анимации, способствующей комплексному эстетическому развитию. Более того, анимация способствует формированию личности с раннего возраста, концентрации внимания, понятию и принятию реальности, формирует мышление и способность рассуждать. Так, анимация включает в себя неограниченное число видов деятельности, открыта для них. Каждому обучающемуся представляется возможным побывать и режиссером, и художником, и оператором, и монтажником, и, несомненно, аниматором (научиться оживлять). Помимо этого, предметная анимация предполагает работу с различным материалом – бумагой, пластилином, сыпучими материалами, куклами, и любыми другими, что предоставляет неограниченную свободу фантазии.

В процессе обучения учащиеся студии знакомятся с разными видами искусства: киноискусство, комиксы, изобразительное искусство, скульптура, декоративно-прикладное искусство, литература, музыкальное искусство, театральное искусство, фотоискусство; занимаются конструированием, лепкой, рисованием, съемкой, монтажом, наложением звука, учатся работать с разными программами и оборудованием: Edius, Adobe Premiere, Adobe Photoshop, видеокамера, цифровая камера, принтер, сканер, планшет и т.д.

В коллективной работе над созданием мультфильма или тематического ролика дети получают возможность самовыражения, приобщения к работе в команде, как со своими сверстниками, так и со взрослыми. В процесс создания анимационных фильмов будут привлечены родители, дедушки и бабушки.

Думаю, что мы, сотрудники музея, не ограничимся известными формами внедрения новых технологий в изобразительное искусство и наших потенциальных посетителей, взрослых и самых маленьких, ждут интересные встречи в пространстве музея.

Список литературы

1. Концепция культурной политики в Республике Казахстан (Утверждена Указом Президента Республики Казахстан 4 ноября 2014 года). Стр.18.
2. Турлюн Л.Н. Компьютерная графика – актуальный вид современного искусства.
3. Интерактивная анимация по мотивам картины Ван Гога. <http://www.kulturologia.ru/blogs/030914/21317/>
4. «Слепые смогут «рассмотреть» 3D-копии мировых шедевров живописи». <http://www.kulturologia.ru/blogs/270215/23494/>

**Черкасова Мария Алексеевна,
Шет ел өнері орталығының ғылыми
қызметкері**

**ӘЛЕУМЕТТІК ЖҮЙЕЛЕР – Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚР МӨМ-ДЕ
ӨТКЕН «ФРАНЦИЯ ІНЖУ-МАРЖАНДАРЫ» КӨРМЕСІ
НЕГІЗІНДЕ МУЗЕЙДІҢ PR ҚЫЗМЕТІН ІЛГЕРІ БАСТЫРУ ҚҰРАЛЫ**

2012 жылы Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен «Франция інжу-маржандары» көрмесі көпшіліктің де қызығушылығын арттырып, баспасөз тарапынан да зор көңіл бөлінді. Бұл музейге келушілердің санын арттыруға себін тигізді. Музейдің PR қызметінің жұмысының басты өлшемі көрме ашылар алдында барлық республикалық ақпарат көздерінде жарияланған жарнама болды. Музей әкімшілігі бірнеше әлеуметтік сайтта аккаунт ашуға шешім қабылдады. Әлемдегі танымал әрі маңызды әлеуметтік желілер коммерциялық жарнама алдында айқын басымдыққа қол жеткізді. Күн сайын, көрме жұмысының қарсаңында және көрме өтіп жатқан кезде желіде әрбір пайдаланушыға арнап фотоесебі мен мәтіні қоса берілген көрме дайындығының барлық процесіне ақпарат жаңартылып отырды. Осылайша, әрбір ықыласты пайдаланушы оқиға афишасы мен экспозиция барысын көріп отыруға мүмкіндік алды. Бүгінгі таңда әлеуметтік желілердің ролі Интернет желісін пайдаланушылар арасында басым позицияға ие болып отыр және олардың мәні мен атқарымы айқын сияқты. Бірақ осыдан бірнеше жыл бұрын бұл жаңа, енді-енді танымал болып келе жатқан құбылыс болғандықтан, Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің қызметін мұрағатқа енгізудің маңызы арта түспек.

Түйінді сөздер: Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейі, әлеуметтік желілер, Франция інжу-маржандары, жарнама, PR қызмет.

**Черкасова Мария Алексеевна,
научный сотрудник центра
зарубежного искусства**

**СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРОДВИЖЕНИЯ
PR ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ В ГМИ
РК «ЖЕМЧУЖИНЫ ФРАНЦИИ»**

Выставка «Жемчужины Франции», прошедшая в 2012 году в Государственном музее искусств им. А. Кастеева, вызвала повышенный интерес у публики и большое внимание со стороны прессы. Это позволило привлечь большое количество посетителей в музей. Основным критерием в работе PR деятельности музея накануне открытия выставки стала реклама во всех республиканских информационных источниках. Администрацией музея было принято решение завести аккаунты в нескольких социальных сетях. Популярные и актуальные во всем мире социальные сети обладали заметными преимуществами перед коммерческой рекламой. Ежедневно, в преддверии и во время работы выставки обновлялась информация в сети, посвящая каждого пользователя во все процессы подготовки выставки с приложенным фотоотчетом и текстом. Таким образом, каждый

заинтересованный пользователь смог увидеть афишу событий и процесс экспозиции. На сегодняшний день роль социальных сетей занимает доминирующую позицию среди пользователей сети Интернет и их значимость и функциональность кажется очевидной, но еще несколько лет назад, это явление было новым, только набиравшим популярность, поэтому становится актуальным для внесения в архив деятельности Государственного музея искусств им. А. Кастеева.

Ключевые слова: Государственный музей искусств им. А. Кастеева, социальные сети, Жемчужины Франции, реклама, PR деятельность.

ӘЛЕУМЕТТІК ЖҮЙЕЛЕР – Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚР МӨМ-ДЕ ӨТКЕН «ФРАНЦИЯ ІНЖУ-МАРЖАНДАРЫ» КӨРМЕСІ МЫСАЛЫНДА МУЗЕЙДІҢ PR ҚЫЗМЕТІН ІЛГЕРІ БАСТЫРУ ҚҰРАЛЫ

2012 жылы Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-де өткен «Франция інжу-маржандары» көрмесі көпшіліктің ықыласын арттырып, баспасөз тарапынан да көп назар аударылған еді. Бұл оқиға музейге көрерменді көбірек тартуға себін тигізді. Көрменің ашылу қарсаңында республиканың барлық ақпараттық көздеріндегі жарнама музейдің PR қызметіндегі басты критерий болды. Музей әкімшілігі бірнеше әлеуметтік желіде аккаунт ашуға шешім қабылдады. Әлемдегі әйгілі әрі өзекті желілер коммерциялық жарнама алдында елеулі басымдыққа ие болды. Күн сайын, көрменің ашылу қарсаңында және көрме жұмыс істеп тұрған кезде желілерде әрбір пайдаланушыға арнап фотоесебі мен мәтінін қоса, көрменің барлық әзірлік жұмысы жайлы ақпарат жаңартылып отырды. Осылайша, әрбір қызыққан пайдаланушы оқиға афишасы мен экспозиция процесін көріп отыруға мүмкіндік алды. Бүгінгі күні әлеуметтік желелердің ролі Интернет желісін пайдаланушылар арасында үстем бағыт алып отыр және олардың маңыздылығы мен атқарымдығы айқын сияқты, бірақ осыдан бірнеше жыл бұрын бұл құбылыс әлі жаңа, енді-енді қанатын жайып келе жатқан болатын, сондықтан Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ қызметін мұрағатқа енгізу актуалды бола түсуде.

Түйінді сөздер: Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ, әлеуметтік желілер, Франция інжу-маржандары, жарнама, PR қызмет.

2012 год для культурной жизни Казахстана имел большое значение. 8 июня в ГМИ им. А. Кастеева открылась выставка лучших произведений из Франции. 400 произведений из 10 ведущих музеев Франции прибыли в Алматы 16 мая 2012 года.

Процесс переговоров подготовки выставки был достаточно долгим. Французская сторона 2 года собирала подробную информацию, пошагово изучая пространство и особенности музейного помещения, систему охраны и безопасности, было подписано огромное количество документов. Музей выдержал все требования и нормы. Организаторы пришли к соглашению, и дата выставки была определена.

Началась подготовка залов – приезжали дизайнеры и сценографы, по сантиметру вымеряя освещение, экспозиционное пространство, продумывали затемнение потолков, размещение щитов и цветовой дизайн стен. Таким образом, выставка «Жемчужины Франции» по тематико-экспозиционному плану, заняла большую часть залов ГМИ РК им. А. Кастеева.

Год спустя экспонаты приехали в Казахстан, в Государственный музей искусств им. А. Кастеева. Грузовые машины с сигнальными устройствами, в сопровождении многочисленной охраны привезли бесценные экспонаты французского искусства в музей 16 мая 2012 года.

Была поставлена задача рассказать каждому казахстанцу не только об открытых мероприятиях, связанных с выставкой, но и посвятить в «сакральный» процесс экспозиции (монтажа выставки), начиная с приезда грузовых машин и распаковки до подвески произведений с помощью фотоотчета и доступного сопроводительного тезиса.

В 2012 году социальные сети только набирали популярность. В музее это был своего рода эксперимент. К отработанной системе PR деятельности музея – приглашение прессы и зрителей по средствам e-mail и телефонных звонков, передачи пригласительного из рук в руки по составленным спискам, а также размещения коммерческой рекламы на телеканалах и в печатных изданиях, добавилось освещение события в самых популярных источниках на сегодняшний день – социальных сетях во всемирной паутине.

Таким образом, у Государственного музея искусств им. А. Кастеева появились свои аккаунты в Facebook, twitter, ВКонтакте и национальной блогплатформе uvision, где регулярно освещалась подготовка к выставке. Стоит отметить, что специфика у каждого социального интернет ресурса разная.

Facebook – одна из крупнейших социальных сетей в мире. Исходя из названия – дословно «книга лиц», изначально создана для размещения анкет студентов с фото и описанием досуга, хобби и так далее. На сегодняшний день в FB доступны 2 вида анкет – «монопользователь» с отчетом рабочей/личной/досуговой жизни в виде фото и комментариев к ним и создание целой группы. Превышая определенный лимит подписчиков – приобретаешь статус страницы в виде сообщества, с безграничным количеством подписчиков и правом размещения фото/видеоотчетов и достаточно большого текстового материала. Это и есть безусловное преимущество Facebook. В Facebook доступна знаменитая функция «like», что предполагает положительную оценку той или иной фотографии

разместившего ее пользователя, что в виртуальном пространстве особенно важно, то есть появляется фактический отзыв конкретного человека. А также функция «поделиться», что дает рекомендацию к прочтению подписчиков, воспользовавшихся данной кнопкой, а их подписчики соответственно своим, так информация распространяется за считанные секунды миллионам людей.

Twitter (англ. чиркать, щебетать) – синоним краткости. Размещение фото и ограниченного числа символов к ней, либо размещение краткой информации без фото вообще, с возможностью дискутирования и комментирования подписчиков такими же краткими репликами с размещениями #хэштегов (Хэштег — это ключевое слово или фраза, отмеченное символом «решетка»), благодаря хештегам появилась возможность сжать рамки поиска – найти конкретное фото, ссылку или информацию в поисковых системах.

ВКонтакте – аналог «Одноклассников», «Мой мир». Изначально – социальная сеть для поиска одноклассников/однокурсников/коллег с целью объединения и общения в одном интернет-пространстве. Функции аналогичны facebook – создание анкеты одного участника или группы лиц, придерживающихся одного интереса и активно продвигающих его в сети.

Казахстанская блог платформа uvision – направленность отличается от социальных сетей тем, что здесь основная цель – создание подробного качественного фотоотчета с описанием в виде рецензии/оценки/рекомендации, интернет-журнал событий, интернет-журнал дневник или блог.

Все описанные выше сети объединяет возможность создания бесплатной страницы-сообщества как альтернативе web сайту с неизменным преимуществом – большой аудиторией. От компьютера к компьютеру, от пользователя к пользователю переходит информация и становится известной населению. Это и есть «реклама». То без чего не обходится сегодня ни один бренд, trademark, товары и услуги, представленные на рынке. Социальные сети – это не только ресурсы для общения и объединения людей по интересам, это еще и площадка для продвижения, как других сайтов, так и конечного продукта. Есть несколько причин, по которым продвижения в Социальных сетях является популярным и эффективным методом:

- Количество пользователей увеличивается, соответственно, увеличивается и аудитория, воспринимающая рекламу.

- Большинство активных пользователей проводит в социальных сетях достаточно много времени и обращает внимания на все новинки.
- В социальных сетях легко выделить необходимую целевую аудиторию, так как большинство пользователей состоят в различных группах и сообществах сообразно своим интересам.
- Доверие интересной информации в социальных сетях несколько выше, нежели доверие к чисто рекламному контенту.
- Возможность прямого общения с целевой аудиторией – пользователями сетей, участниками тематических групп .

Государственный музей искусств им. А. Кастеева воплотил эти цели и задачи на страницах созданных виртуальных групп. Ежедневно готовился фоторепортаж каждого этапа подготовительных работ экспозиции с текстом, дублирующийся в нескольких социальных сетях. Мы фотографировали приезд груза, распаковку произведений, систему монтажа выставки французской стороны и на протяжении всей выставки делали все сплоченно, происходил постоянный обмен опытом. К примеру, мы публиковали деталь, рядом комментариев как пакуются произведения искусства во Франции. Один из наиболее важных моментов – экспозиция. Так как вся работа делалась дистанционно, создание этикеток с изображениями подлинников была бесспорным помощником. Большая работа велась реставраторами музея – каждое распакованное произведение фотографировалось, с целью дальнейшего за ним наблюдения до конца работы выставки.

Таким образом, регулярно публикуя новый материал, мы приоткрыли ранее сокровенный для посетителей процесс. Постепенно о музее узнавали все больше людей, так как компьютер и Интернет в наши дни – это средство получения массовой информации. Процесс создания выставки теперь становится общедоступным и обсуждаемым материалом.

Было проведено огромное количество экскурсий не только для алматинцев, гости приезжали со всего Казахстана, так как о выставке узнала вся Республика. В день было в 3-4 экскурсии, то есть за 2 месяца прошло более 150 экскурсий. И во многом информированность населения состоялась благодаря сети Интернет и его активными пользователями.

Сегодня человек вовлечен во все социальные и политические процессы, он хочет быть увиденным и услышанным. Медийное пространство и Человек – современная картина мира. С появлением социальных сетей,

мы размещаем и получаем информацию обо всем, что происходит на нашей планете за секунды.

2012 год – сравнительно недавний срок для внедрения такого вида практики в музейную деятельность, но надо учитывать, что свое распространение социальные сети получили в 2008 году, и количество подписчиков измерялось единицами. Получив популярность к 2010 году, ежедневно к нам подписывались до 10 человек, на сегодняшний день аудитория читателей составляет более 5 тысяч только в сети facebook! Большую работу на данном этапе ведет центр внешних связей и PR деятельности музея, о музее слышат, говорят, на всех мероприятиях присутствуют республиканские СМИ и ни одна свежая новость не проходит без упоминания о Государственном музее искусств им. А. Кастеева.

**Гулиев Акимжан Илахунович,
мәдениеттану ғылымының кандидаты,
«DUNIYA ART» заманауи өнер галереясы»
Қоғамдық қорының президенті**

ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ҰЙҒЫР СУРЕТШІЛЕРІНІҢ ЗАМАНАУИ КЕСКІНДЕМЕДЕГІ ЭТНОМӘДЕНИ ДӘСТҮРЛЕРІ

**Гулиев Акимжан Илахунович,
кандидат культурологии,
Президент Общественного фонда
«Галерея современного искусства
«DUNIYA ART»**

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ УЙГУРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Преимственность традиций в изобразительном искусстве не слепое подражание существующим школам или копирование стилистических особенностей, приемов, техники и технологии, – это проникновение в глубинные пласты художественного наследия, извлечение из него концептуальных идейных содержаний, образных мышлений.

Конечно, в первую очередь глубоко волнуют художников пласты древнего искусства, связанные с этногенезом уйгуров Восточного Туркестана, которые столетиями были тайной не только для уйгурских художников, но и для всего человечества. Высокий уровень мирового народного искусства в контексте искусств Центральной Азии обязывал каждого художника относиться к наследию благоговейно, нацеливаясь на высокие планки творчества и как, преемнику народных традиций развивать новые устои в современном искусстве. Этот святой идеал вдохновлял невероятной духовной силой каждого вступившего в Ассоциацию уйгурских художников. В начальный период работы галереи «Мин-ой», уйгурские художники предпочитали достигать цели в своих формальных поисках и экспериментах деятельности коллективной мысли.

Быстро развивающийся арт-процесс требовал от художников более глубокого и широкого осмысления творчества в целом и каждого отдельно. Одним словом, художники нуждались в очередном толчке, ускорении дальнейшего развития искусства. Для этого каждый нуждался

в огромном заряде энергии и тут творцам стал необходим самый главный, соответствующий мощный заряжающий ее источник.

Таким «источником энергии» творчества для всех художников, естественно, было и остается культурное наследие народа Восточного Туркестана. Наступает период массового паломничества художников к историческим и культурным местам исторической родины. В период с 1990 по 1995 годы художники Абдукерим Иса, Ахмет Ахат, Т. Миррахимов, Р. Юсупов, М. Кагаров, К. Зульфугаров, Л. Ибрагимов посещают Восточный Туркестан (СУАР), древние города Хотан, Кашгар, Турфан и др. С большим интересом и вниманием они изучают архитектурные памятники, предметы декоративно-прикладного искусства и уникальные шедевры синтетического искусства, хранимые в древних пещерных храмах «Мин-ой».

Художники получают от путешествия массу впечатлений, что явилось мощным стимулом для дальнейшего творчества. В результате сильного воздействия они не только восхищаются, но и получают глубокое эстетическое удовлетворение, их мировоззрение серьезно меняется. В первую очередь, в сознании происходит переориентация духовных ценностей. Они благоговейно обращаются к тайным знаниям Востока, осмысливается восточная философия. Духовное наследие древнейших времен преломляется через современное видение художников, рождаются совершенно новые философские понятия. В результате упорных трудов и неустанных поисков уйгурские художники во второй половине 90-х годов, добиваются больших успехов.

В течение десяти лет все художники в своих поисках уверенно шли по «национальному» пути, удачно сочетая древневосточные, европейские и русские традиции в искусстве. В этом смысле деятельность галереи «Мин-ой», объединившей многих уйгурских художников, стала важным шагом в реализации идей сохранения уникальной самобытности древнейшей национальной культуры [1, с. 58].

Параметры обращения к национальному художественному наследию широки, они имеют несколько направлений. Одна из линий – непосредственное обращение к древней восточной и уйгурской настенной живописи.

Прежде чем вести разговор об абстракционизме в искусстве уйгурских художников, который занимает одну из ведущих линий в их творчестве, нужно сказать несколько слов об абстрактных понятиях в религии как категории древней восточной философии, глубоко корнями уходящей в древнее культурное наследие. Как известно, уйгурами Восточного

Туркестана была принята форма буддизма – «махаяна». В поздний период буддизма в искусстве появилась тенденция изображать, помимо обожествленного Будды, и небесные Будды и бодхисатвы.

В Хотанском оазисе основным сюжетом изображения настенной живописи были легенды и учения о трех телах Будды. Сама идея изображения Будды в образе космического тела является абстрактной, так как космос является пустым местом, т.е. высшей степенью абстракции [2]. Следовательно, буддийская теология построена на основе абстрактной философии.

Современная абстрактная живопись и графика уйгурских художников как новое направление искусства, имеющее свои традиции, обладает общей точкой соприкосновения с древним искусством. Уйгурские художники, обращаясь к древней настенной живописи, черпают из нее главную концепцию – абстракцию, которая составляет основную идею в структуре современной живописи и графики. Нужно отметить, что художники заимствовали замысел абстракции в целях, с одной стороны, – поиска новых изобразительных средств, способов типизации, повышенной экспрессии, универсальных символов, сжатых пластических форм; с другой, – для выражения своего внутреннего мира, эмоционального и психологического состояния души и, наконец, национального характера.

Таким образом, идея абстракции, на которой основан авангардизм, существует в древней культуре восточного народа с давних времен. Значит, уйгурские художники осуществляют очень важный процесс – возрождение древней традиции, но это происходит в другом, современном ракурсе.

Это происходит после большого отрезка исторического пути – более десяти веков! Благодаря уйгурским художникам, по сути дела, происходит второе перерождение уйгурской настенной живописи уже в другом облике, в другом духовном содержании. Она приобретает более свободный и подвижный характер, освобождается от определенной религиозно-схоластической идеи и выходит за пространство пещерных храмов. В этом заключается большая историческая заслуга уйгурских художников.

Идеей абстракции увлечены почти все уйгурские художники. Но особенно ярко она выражается в работах М. Кагарова, Л. Ибрагимова, А. Исы, А. Ахата, Г. Ашимовой, А. Зульфугарова и др. Это не просто «голая» абстракция, направленная на решение проблем формы и цвета, а абстрактное искусство художников с восточным менталитетом, общими интересами, стремящихся к единой цели, имеющих богатую национально-культурную основу.

Другая линия обращения к древнему наследию – это заимствование адекватных изобразительных средств, так называемые почерк, стиль, манера письма. Стиль Л. Ибрагимова – это синтез доисламских древнеуйгурских фресок, пещерных храмов «Мин-ой», старинных самаркандских росписей, восточной миниатюры и матиссовских традиций европейской живописи. Основу композиции его произведений составляют мягкие цветовые тональные решения и контрастная линейность.

В целом, стиль письма художника напоминает древнюю Хотанскую школу. По утверждению М. Буссагли, профессора Римского университета, «в этом стиле – высокоразвитая стилизация и плоский, практически двухмерный, дизайн. Тенденция к геометрическим упрощениям. Контуры тела и лица – круглые «доскообразные» – переданы четкой контурной линией, которую искусствоведы называют «проволочной» [3, с. 55].

По мнению художника, в линии заключено нечто загадочное и магическое, великая мудрость и сила. Он говорит: «Моя линия – это вдох, она мягка и спокойна, в ней нет резких изломанных углов. Она живая и эта линия должна быть непрерывной, однажды прервавшись, она умрет». Действительно, о «магической» и «живой» линии говорят работы «Императрица» (1999), «АЗ-Я-ТЫ» (2001), «Сон девушки» (2001), «Мустанг» (2005), «Весна» (2007), «Мустанги» (2008). Они выполнены с большим вдохновением, одним вдохом художника, высокой техникой мастерства, легким касанием кисти, напоминающим технику дальневосточных творцов высокого класса. Кроме того, эти работы и другие последующие произведения Ибрагимова подобного характера, являются межжанровым мостом, связывающим между собой живопись и графику. Это тот вариант, когда произведения художника строятся на основе монохромной композиции, контрастных линий.

Нужно отметить, что на выработку такого стиля художника, безусловно, повлияла древняя настенная живопись Турфанского оазиса. Достаточно привести в качестве примера анализ исследователя, изучавшего изображения уйгуров-донаторов в храмах Безаклик: «Они размещаются у входа в храм. Отличаются они стандартом, ... формой одежды и техникой передачи ровной контурной «проволочной» линией без светотеневой моделировки объемов» [4, с. 55].

В основном, Ибрагимов создает цельные условные композиции, на основе тона и «проволочных» линий, дополняющих друг друга, иногда состоящих из отдельных блоков. У художника своеобразные архетипы, характерные для образов персонажей на древней настенной живописи Восточного Туркестана – с округленными овалами лица. Надо отметить

еще одну весьма важную особенность приема художника, который он перенял у древних мастеров, – это единая иконография образов, верность стилизованных фигур персонажей и их поз единому и эстетическому идеалу, отдельно напоминающему фигуры из буддийских росписей [5, с. 132].

В живописи М. Кагарова наблюдается отражение культурного наследия в разнообразном спектре проявлений. Ярко отражается та главная линия, которую мы рассматривали в творчестве Ибрагимова – обращение к самой технике и стилистике письма древней живописи храмов «Мин-ой». Поворотным событием в творчестве Медата Кагарова стала его поездка на историческую родину, в Восточный Туркестан... Он вернулся оттуда с иным мировоззрением и мировосприятием жизни, так называемой «Турфанский стиль» полностью захватил его [6, с. 57].

Большая серия картин «Турфанский стиль»: «Молитва в полдень» (1994), «Грустная мелодия II» (1994), «Вечерний туалет 1», «Вечер III», «Сон» (1995), «Турфанский дует», «К вечеру» (1996) и другие работы показали его любовь к древнему уйгурскому искусству. Он не копирует древний «Турфанский стиль» напрямую, а предлагает свою версию, свой вариант интерпретации творческого замысла на современном языке искусства в духе мастеров того времени. Этот «дух» проявляется в разных аспектах и неожиданных ситуациях произведений, как-будто художник впитал в себя этот стиль и, пропуская через себя, вдохнул в него вторую жизнь. В каждой работе присутствуют элементы изображения древней настенной живописи – доскообразные, округленные лица персонажей, изображения лиц на фоне такой же формы.

Этот элемент исходит из традиции буддийской иконографии, догматики махаяны и эзотерического буддизма. Изображения Будды, окруженного огненной мандорлой, символизируют Будду – божество, сопричастность его светозарным и огненным началам космоса. Символ «божества» есть почти во всех произведениях, посвященных «Турфанской серии». Его широко использует также в композициях Л. Ибрагимов. Кроме того, художник иногда прибегает и к линейной «проволочной» технике, но, в отличие от Ибрагимова, Кагаров использует линии в зависимости от характера работы. В его произведениях они иногда могут занять главенствующую роль, выступая как основной элемент в структуре композиции, а порой им отводится второстепенное значение и они уступают тональным или цветовым решениям. Мягкие тона картины тоже занимают временную позицию. Подчас они, переходя в контрастные цвета, составляют основной колорит картины. Самая главная для художника ассоциативность картины

– ее общий строй, в котором он старается передать свои идеи в духе той эпохи. «Дух» картины может быть разного характера, в зависимости от строя картины, – ярко-веселым, приглушенно-грустным, иногда просто музыкальным.

Еще одна линия – интерес художников к памяти культуры народа, которая тесно связана с одной из распространенных тем постмодернизма – мифом, мистикой, фольклором и философией.

Творчество Л. Ибрагимова обращено к историческим корням, древнейшим традициям философии, поэзии, мистики Востока. Художник, осознавая свою этническую и культурную идентичность, причастность к великим народным традициям, сакрально относясь к своим «идеалам», писал: «Я родился пять тысяч лет назад...» [7]. В то же время углубление художника в историю и восточную философию закономерно усилило в его искусстве интерес к возвышенным, порой мистическим, идеям и представлениям [8, с. 131].

Персонажи картин Л. Ибрагимова принадлежат не вульгарному трехмерному миру и историческому времени, а некоему вневременному полю сознания. Каждый изобразительный мотив, цветовое решение произведений приобретает символическое звучание. В мире полотен художника, рядом с земными существами – дервишами, восточными красавицами, конями, птицам, присутствуют и этнографические элементы культуры. Это мифологические персонажи – ангелы, кентавры, древние луноликие боги и другие, притом последние все вместе, – в одном пространстве картины («Ритм долины», «Турфанки», «Хотанка», «Кентавр», «Танец под луной» – 1999). Все они вступают в не всегда понятные нам, непостижимые божественные игры, таинственные ритуалы, происходящие в воображаемом мире художника, где сплетаются реальный и мифологичный мир действий.

Идея суфизма присутствует во многих работах уйгурских художников. В мистических сюжетах Л. Ибрагимова изображения богов – яркое отражение идеи суфизма. Достаточно привести тот факт, что основной чертой проявления мистицизма в суфизме является аллегорическое толкование Корана – та'виль и религии вообще. Более того, суфии признают писания Ветхого и Нового заветов, считая Коран их логическим продолжением.

В творчестве М. Кагарова идеи суфизма занимают достаточно заметное место. Художник посвящает этой теме целую серию работ – «Посещение святых мест» (1996), «Затмение луны» (1997), «Восточная мадонна» (1998), «Восточный гороскоп» и др.

Разумеется, суфизм многолик и тесно переплетается с народными традициями, уходя глубокими корнями в древний азиатский гуманизм. Поэтому эта идея интересна и работы уйгурских художников, из серии «Суфии-арт», наполнены божественной философией.

В мусульманском священном Писании-Коране – нет однозначных запретов, как нет однозначных дозволений на изображение окружающего предметного мира и живых людей. В одном изречении Корана написано, что «Аллах красив и Он любит красоту»; в другом Хадисе: «Начертал Аллах красоту на всех лицах», где ясно сказано отношение Ислама к эстетическим категориям красоты. Поэтому разнообразные древние пласты традиций суфизма дают художникам свободу полета мыслей, широкие идеи в необъятном мире творчества. Внимательно изучая картины Маэстро (Кагарова – Г.А.), я думаю о том, что в каждой из них заключена молитва, а она уже в течение многих столетий, является не чем иным как жертвоприношением божеству. Для этого необязательно нужен храм, потому что он в душе верующего [9, с. 68]. С идеей суфизма связана еще одна тенденция – лирико-романтическая, т.е. перевод всех объективных явлений в иной, воображаемый мир, на основе эмоциональных, интуитивных чувств художника (полеты, сновидения, фантастика и др.).

В аспекте обращения к национальному художественному наследию интересным является использование традиционных символов и создание своих символических образов. С 1993 года творчеству А. Исы присуща знаковая философия: поклонение живой природе, ее силе, страсти и огню. Для художника тигровая тематика – символ вечной энергии. Художник свой собственный стиль назвал оригинально – «Тигровая каллиграфия». В названии заложена своеобразная игра: вместо привычных графических листов с каллиграфическими изображениями, художник пишет довольно большие по размеру живописные, определяя их при этом как каллиграфия. Все его работы легко объединяются в серию, где главным элементом изображения является тигр. Если в одних работах тигры распознаются, то в других абстрагированы до неузнаваемости.

Почему все-таки тигров выбрал художник основным изобразительным элементом? Этот образ в культуре имеет множество значений – от национальной символики до религиозного символа. В жизни уйгурского народа тигр играл значительную роль. На определенном историческом этапе уйгуры, переходили от одной религии в другую, сменяли обряды, ритуалы, символы, тотемы и т.п. Некоторые традиции, укоренившиеся в народе, так и оставались в неизменном виде. Например, тигр в шаманизме

олицетворяет сверхчеловеческие силы – это посланец лесных богов, верхом на нем могут ехать только боги, бессмертные или изгоняющие злых духов.

В буддизме тигр олицетворяет три принципа: силу, благородство и мужество. Как пишет В. Бучинская: «Тигровая каллиграфия» – это связь современного языка искусства и традиций восточных культур, свой путь создания «Шаман арт» – сплава искусства и религии, где картина не воспроизводит видимую реальность, а становится непосредственным предметом общения человека с Космосом, Богом, Высшим Духом,.. Тигры – это не материальные животные из плоти и крови... Это сгустки вибрирующей энергии...» [10, с. 3].

Если в одних работах художника Юсупова – это крик души, это антитеза, то в других – восхищение древней культурой. Символизм, миф, идеи суфизма пронизывают каждое его полотно. Художник придерживается принципов целостности искусства. Понятно, на Востоке живопись, музыка, поэзия – суть неразделимые понятия. Мукамная система имеет прямые аналогии в творчестве Юсупова. В контексте суфизма система мукамов – это религиозно-философское понятие, движение к истине (Богу) и путь к нему – тераката. Джалалидин Руми – суфийский проповедник – эту концепцию представляет кругами. Танец, медиативное кружение – ни что иное как образ путника в движении. В суфизме условия перехода из одного мукама в другой предполагают «движение в пути». Ученый Сафи ад-Дин свой трактат по музыке назвал Книгой кругов (1236), поскольку понятие «круг» у автора подразумевалось не только как упорядочение музыкальных структур (ладов и ритмов), но и как философское соотнесение музыки с явлениями немзыкальными, имевшими также циклическую природу с зодиакальным кругом [11].

Цикл работ, посвященный Восточному Туркестану, воспринимается как мукам. Известно, что мукам состоит из циклических музыкальных произведений, включающих разделы. Каждый раздел, в свою очередь, расчленяется на ряд самостоятельных частей. Принцип «круга» в работах Юсупова присутствует, начиная с раннего периода – «Зов» (1990), «Мирное небо», «Земля предков» (1991), «Зачем расцвел урюк» (1993) и др. В последующие периоды в композициях художника «круг» приобретает более завуалированный характер – «Ветры времени» (1995), «Камлания» (1996), «Магический цветок» (1998). Аналогичный прием построения композиций, придание символического выражения кругу, несущему емкие идеи как вечность явлений жизни, природы, встречается и в работах А. Зульфугарова (из серии «Хотанские сокровища»).

В картинах А. Зульфугарова отражаются не сюжеты легенд, он использует их основные мифологические, философские идеи (Триптих: «Человек-рыба», «Человек-птица», «Человек-олень»). Например, в древней легенде сказано, что предки уйгуров произошли от дерева, которое росло на священной родовой горе в верховьях Селенги и низовьях Толы. Может быть, замысел картины «Отшельник-дерево» (1996) родился из этой легенды, несущей идею целостности человека и природы.

Список литературы

1. Джадайбаев А. Пульсация духа. // Тамыр. – № 1. –2003. – С.58-60.
2. Тюляева С. Живопись аджанты [Текст] / С. Тюляева // Сокровища искусства стран Азии и Африки. – Выпуск 1. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – с. 184.
3. Bussagli M. Central-Asia Painting. – Geneva, 1978. – с. 135.
4. Ахмедова Н. Традиции, самобытность, диалог: Особенности развития живописи Центральной Азии XX века [Текст] / Нигора Ахмедова. Монография. – Ташкент, 2004. – с. 224.
5. Кагаров Медат. Графика. Живопись [текст] Медат Кагаров. – Спонсор издания: группа компаний РТС. – Алматы: Перекресток, 2008. – с. 127.
6. Здесь и далее цитируются стихи Л. Ибрагимова из Книги «Послание Великой Книги или Мое откровение»; пер. на нем. Фридрих Хитцера. – Швейцария: Иннарон, 1997. Находится в коллекции национальной библиотеки Лувра (Париж).
7. Ахмедова Н. Традиция. Самобытность. Диалог. – Ташкент, 2004. – с. 224.
8. Хамраев Фархад. Кагаров Медат. Альбом: Графика. Живопись. Спонсор издания: группа компаний РТС. – Алматы: Перекресток, 2008. – с. 127.
9. Абдужерим Исса. Тигровая каллиграфия: каталог [Текст] / Алматы: DIDAR, 1998. – с. 3 (спонсор «Мобил»).
Исламская музыка [электронный ресурс] Режим доступа: www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/

**Антонова Ирина Владимировна,
кандидат исторических наук,
член Международной Ассоциации
театральных критиков
АІСТ, UNIMA**

МУЗЕЙ АРДЕНН КАК ИНСТИТУТ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАСЛЕДИЯ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Музей Арденн является одной из главных достопримечательностей французского города Шарлевиль-Мезьера, расположенного в департаменте Арденн региона Шампань-Арденн. Город был основан герцогом Шарлем Гонзаго в XVII в. как ремесленный и торговый центр, славившийся своими замечательными кузнецами и оружейниками. Коллекция музея Арденн насчитывает большое количество железных предметов, начиная от римской и меровингской эпох. Ценной частью экспозиции является также коллекция уникального оружия. Мастерством местных оружейников восхищался в свое время русский царь Петр I.

Однако судьба распорядилась так, что своей славой этот провинциальный французский городок с населением порядка 50 тысяч человек обязан кукольному театру. Шарлевиль-Мезьер удивительным образом стал центром притяжения для всех кукольников современного мира, его Кукольной столицей. По инициативе французского актера Жака Феликса с 1961 г. здесь стали проводить Международные фестивали кукольных театров, а в 1980 г. УНИМА – Международный союз кукольников – принял решение о переносе в Шарлевиль-Мезьер своей резиденции.

Город является также родиной великого французского поэта Артюра Рэмбо. В ознаменование 140-летия со дня его рождения в 1994 г. и был открыт Музей Арденн. Сегодня два зала этого музея отданы под коллекцию театральных кукол. С музеем взаимодействует расположенный тут же, на площади Уинстона Черчилля, единственный в мире Международный Институт марионетки, располагающий собственной коллекцией театральных кукол. Институт проводит большую работу, направленную на изучение истории кукольного театра разных стран, сохранение его письменного наследия, собирание старинных кукол, а также исследование современных форм театра кукол. Фонды музея пополняются за счет частных коллекций, отдельных приобретений, а также предметов, подаренных современными практиками мирового кукольного театра.

Исследовательская работа специалистов из разных стран, ежегодно приезжающих в Шарлевиль-Мезьер для стажировок в Институте и Высшей школе марионетки, определяет направления деятельности музея Арденн по расширению и сохранению коллекции театральных кукол. Как писала британский реставратор Сара Уолден, именно «...благодаря осведомленности о достижениях прошлых веков, мы вдохновляемся на их сохранение. Но наше понимание того, что нужно сохранять, так же, как и определение состояния, при котором нужно прибегать к предохранительным мерам, весьма зависит «от современных приоритетов» [4, с. 22]. Перед этой проблемой – проблемой приоритетов в культурной политике – сегодня оказался музей Арденн, который функционирует прежде всего как универсальный музей краеведческого направления. Очевидно, что работа с театральной куклой является особенной в его деятельности, требующей специфических условий для хранения, реставрации и экспонирования марионеток. Сегодня разработан проект объединения коллекции музея Арденн с коллекцией кукол Института марионетки, тем более, что для этого требуется только убрать стену между ними. Одной из задач этого проекта является активизация культурной жизни города и сохранение его привлекательности для туристов не только во время, но и в периоды между фестивалями кукольных театров. «...У нашего фестиваля и нашей школы есть мировая известность, – говорит мэр города Филипп Пайя. – Но мы не должны почивать на лаврах. Нужно оставаться столицей марионеток между двумя фестивалями» [5]. Работы в этом направлении намечены на 2016 год.

Музейная коллекция включает в основном региональные образцы театрального кукольного искусства – это марионетки северо-восточной Франции, Бельгии, Германии. В постоянной экспозиции представлены как отдельные куклы, так и элементы декораций, афиши и сцены из спектаклей. Самые старинные льежские и французские куклы датируются XIX в. Среди них есть как перчаточные, так и куклы на нитях и другие.

Традиционные перчаточные куклы выполнялись из дерева или папье-маше (головы и ручки), а их наряды – из самых разнообразных тканей. Лица расписывали красками. Все эти куклы прожили долгую и тяжелую жизнь на сцене, прежде чем попасть в музейную витрину. Причем, отношения между ними в период театральной практики, по выражению реставратора театральных кукол музея марионеток в г. Лионе Кристин Эрвуэн, «не были нежными». Состояние поступающих в музей кукол свидетельствует о том, что чаще всего их персонажи занимались сведением счетов и выяснением отношений, а проще говоря, драками. К. Эрвуэн называет

себя «эстетическим хирургом», исправляющим сломанные головы, носы, уши, ручки [6]. Однако именно куклы «с прошлым» вызывают особый интерес как у музейщиков, так и у посетителей, поскольку обладают, по словам Г. Вельфлина, «богатой, переливчатой жизни формой». «Мы называем живописной фигуру оборванного нищего в потертой шляпе и истоптанных башмаках, – пишет исследователь, – между тем как ботинки и шляпа, только что вышедшие из магазина, не считаются живописными» [1, с. 29]. Лица игравших когда-то кукол сохранили на себе отпечатки этой непростой живописности.

Кроме традиционных материалов для изготовления кукол современные скульпторы и сами кукольники используют также поролон, латекс, пенопласт, а также подручный «хлам»: в коллекциях встречаются куклы, сделанные из старых мыльниц, башмаков, банок из-под каких-то продуктов... Это требует дополнительных условий для их хранения и грамотного экспонирования.

По традиции (так делают все кукольники мира до сих пор) кукол хранят в больших деревянных ящиках, сундуках, перекладывая каждую куклу куском полотняной ткани. Некоторые экспонаты оборачиваются бумагой. Перед тем, как поместить куклу в витрину, мастер-реставратор проверяет не только ее физическую сохранность, но и «жизнеспособность»: кукла должна быть в полной технической исправности. Другими словами, задача заключается в том, чтобы в случае необходимости вернуть к жизни механизм, позволяющий актеру немедленно ввести куклу в спектакль.

Особую сложность представляет реставрация кукол в нитях (марионеток) и на тростях, то есть закрепленных на подвижных основах. Сначала распутывают и восстанавливают все нити. Затем все части кукольного тела отлаживаются в соответствии с ее первоначальной конструкцией. И лишь после этого кукла устанавливается в соответствующей витрине. Марионеток подвешивают на ваге, тростевых прикрепляют к какой-либо основе. Кукол перчаточных, так называемых «петрушек», надевают на большие пустые бутылки из-под вина. Бутылка в данном случае выполняет роль руки кукловода.

Традиционные куклы чаще всего играли либо просто на улице, без каких-либо декораций (лучшей декорацией были и есть городские дома, маленькие площади и улочки на фоне голубого или, наоборот, облачного неба), либо используя так называемые «Кастле» – ширмы, закрывающие кукловода с одной или трех-четырех сторон. Кастле чаще всего имеют вполне очевидное зеркало сцены, образуемое аркой, ограничивающей вертикаль видимого сценического пространства. При этом арка

придумывается и оформляется кукловодом в соответствии с определенной идеей и определенным образом украшается или, наоборот, оставляется минималистской и нейтральной. Сложных декораций, а также аксессуаров практически не используют. Музей Арденн имеет несколько подобного рода экспонатов, но главное его богатство – старые куклы, «гиньоли», столь популярные и любимые во Франции.

Гиньоль отличается ярко выраженным национальным характером, что проявляется не только в его темно-коричневом одеянии, шапочке и традиционной косичке-катогане, которую заплетали французским мальчикам в прошлом. Главное отличие внешнего облика Гиньоля от своего старшего собрата Полишинеля (а также итальянского Пульчинеллы и русского Петрушки) заключается, пожалуй, в выражении лица. Лицо Гиньоля гораздо менее рельефное, чем лицо Полишинеля. Его профиль видимо уплощен, нос маленький и немного вздернутый, а улыбка не напоминает оскал. Раскрашивалось лицо Гиньоля тоже особым образом – оно было бледным, как маска, с ярко-красным ртом и черными выразительными бровями. Однако его недемоническая внешность никого не вводила в заблуждение. Гиньоль был такой же задира и убийца, как и его «коллеги» по кукольно-масочному цеху – Полишинель, Панч, Петрушка, Пульчинелла, Дон Кристоаль, Дон Роберто... Такими они остались до сегодняшнего дня – не изменилась не только внешность традиционной европейской куклы, но и ее характер. Это кажущаяся простота перчатки с надетой на указательный палец кукловода деревянной головкой и ловкими ручками отсылает нас к изначальной и универсальной простоте всякого символа. В свое время русский режиссер В. Мейерхольд отмечал эту особенность традиционной куклы. Когда человек «начинает совершенствовать механизм своей куклы, – писал он, – она утрачивает часть своего обаяния... кукла всем существом своим противится варварской переделке... в переделывании есть такая грань, переступить которую значило бы прийти к неизбежной замене куклы человеком» [3, с. 216].

Весьма сложный механизм деревянных кукол из бельгийского Льежа, также представленных в коллекции музея Арденн, представляет принципиально иную, с одной стороны, более «антропоморфную», а с другой, более технологичную конструкцию. Эти куклы, наряженные в оригинальные и тщательно выполненные костюмы горожан, с выразительными индивидуальными лицами напоминают, однако, кукол, с которыми играют дети. Их размеры и вес могут быть разными, в том числе и довольно большими и тяжелыми (в отличие от перчаток,

которые всегда соразмерны человеческой кисти). Эти деревянные статуи управляются, как правило, нитями, иногда тростями. Они менее подвижны, однако их выраженная человекообразность конкретизирует сюжет и временные рамки представления. Хранение и реставрация таких кукол требует особых усилий, поскольку их тела подвержены тем же опасностям, как и другие предметы из дерева – высыханию, гниению и т.п. Особый интерес, безусловно, представляет роспись лиц таких кукол. Лица не имеют подвижных частей, и художнику (чаще всего это был сам кукловод) приходилось искать для каждого персонажа особое выражение лица, форму бровей, носа и рта, а также их раскраску. В коллекции музея Арденн есть несколько хорошо сохранившихся бельгийских кукол, позволяющих составить представление об их характерах. Они подвешиваются за крюки, закрепленные в их деревянных головах. Это позволяет осмотреть статичную фигуру куклы целиком, как скульптуру. Однако даже в этой «подвешенной» статике куклы сохраняют внутренний динамизм, являющийся нам в живописных складках их одежд и ритме одинаково свешивающихся рук и ног.

«У разных времен – свои театральные куклы, которые чутко реагируют на изменение жизни, сознания, культуры людей, – писал российский исследователь кукольного театра Б. Голдовский. – Есть время марионеток, а есть – петрушек, проходили века театра теней, вертепа, столетия «тростевых», бывали и годы кукол-автоматов...» [2, с. 5]. Музей Арденн в двух небольших залах предоставляет посетителям возможность почувствовать очаровательную «старинность» традиционных марионеток, их отстраненность от забот нынешнего столетия и одновременную причастность к извечным человеческим ценностям.

Кроме своей постоянной экспозиции музей Арденн организует тематические выставки во время Международных фестивалей театров кукол. Выставки проходят в специальной галерее, расположенной между двором и садом – неотъемлемыми частями музейного комплекса. В 2015 году знаменитый французский кукольник Жан-Пьер Леско показал здесь выставку «Хоровод теней», представляющую вырезанных из бумаги, сукна и кожи силуэты марионеток из Китая, Индии, Индонезии, Турции.

Однако наиболее удивительной частью всей экспозиции музея Арденн является 10-метровая фигура Большого Кукольника, вмонтированная в арку, соединяющую здание музея и Международного института марионетки. Эта фигура была установлена в 1991 году, и с тех пор в определенные часы пальцы Большого Кукольника начинают двигаться, поднимая и опуская нити, к которым прикреплены 12 комплектов

марионеток, рассказывающих древнюю легенду о четырех сыновьях короля Эмона. Самого Кукольника можно видеть только во внутреннем дворе музея и Института марионетки, а его механизм – через стеклянную стену, соединяющую эти две уважаемые институции.

Город кукол и кукольников посредством своего музея транслирует бесценное народное искусство не только профессионалам, но и детям. В музее разработана анимационная экскурсия-игра «Марионетки рассказывают...», рассчитанная на младших школьников. Экскурсия включает три главные темы: происхождение марионеток, различные техники манипуляции, знакомство с персонажами и репертуаром.

Таким образом, в городе, пронизанном атмосферой кукольного театра, игры, творчества, музей Арденн сам выполняет функцию своеобразного кукловода, держа в своих руках все нити и направляя диффузионные потоки в единое русло культурной жизни региона.

Список литературы

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
2. Голдовский Б.П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. – М.: «ВАЙН ГРАФ», 2013. – 320 с.
3. Мейерхольд В.Э. О театре// Статьи, письма, речи, беседы. Ч.1. 1891-1917. – М.: Искусство, 1968.
4. Уолден С. Реставрация живописи – спасение или уничтожение? – М.: Астрель: АСТ, 2007. – 206 с.
<http://www.lunion.com/accueil/un-musee-de-la-marionnette-a-charleville-mezieres-ia0b0n317619>
<http://atelier-du-49.over-blog.com/2014/09/restauration-de-marionnettes-a-main-pour-castelet.html>

**Кульмагамбетова Дильда Ерлановна,
бакалавр истории искусств,
МНС центра зарубежного искусства**

АРТ-ЯРМАРКИ КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ART INTERNATIONAL ISTANBUL

В статье рассматривается феномен возникновения и развития ярмарок современного искусства. На примере стамбульской ярмарки современного искусства Art International Istanbul, проанализированы особенности этого феномена. Озвучен поэтапно механизм принятия участия в ярмарке современного искусства. Определены сходства и различия между двумя основными формами репрезентации современного искусства - музейной и ярмарочной. На сегодняшний день ярмарки играют очень важную роль в развитии современного искусства, они становятся наиболее востребованным элементом современного арт-рынка. В основе любой ярмарки лежит экспозиция. Именно в этом и заключается главное сходство между музейной формой репрезентации и формой ярмарочной. И хотя и музеи и ярмарки выполняют популяризаторскую функцию, основной задачей любой ярмарки является продажа произведений искусства. В этом и состоит первостепенное отличие ярмарочной формы репрезентации искусства от формы музейной. Иными словами, ярмарки убеждают зрителя, что любое произведение искусства – это, прежде всего, вещь, имеющая свою цену, в то время как музеи учат воспринимать искусство как нечто бесценное.

Ключевые слова: ярмарка, современное искусство, форма репрезентации, арт-рынок, Art International Istanbul

ӨНЕР ЖӘРМЕҢКЕЛЕР ЗАМАНАУИ ӨНЕРДІҢ ӨКІЛДІК НЫСАН РЕТІНДЕ ART INTERNATIONAL ISTANBUL МЫСАЛЫНДА

Мақалада заманауи өнер жәрмеңкесінің пайда болу және даму феномені қарастырылады. Стамбулдағы Art International Istanbul заманауи өнер жәрмеңкесі негізінде осы феноменнің ерекшеліктеріне талдау жасалады. Заманауи өнер жәрмеңкесіне қатысу механизмі сатылап жария болды. Қазіргі заман өнерін қайта таныстырудың басты екі түрі – музейлік және жәрмеңкелік түрлерінің арасындағы ұқсастықтар мен айырмашылықтар анықталды. Жәрмеңкелер бүгінгі күнге заманауи өнердің дамуында маңызды роль атқарады, олар кез келген жәрмеңкенің заманауи арт-рыноқтың сұранысы мол элементі бола түсуде. Жәрмеңкенің негізін экспозиция құрайды. Қайта таныстырылымның музейлік және жәрмеңкелік түрлерінің арасындағы басты ұқсастық та дәл осында. Музейлер де, жәрмеңкелер де дәріптеушілік, таратушылық қызмет атқарса да, кез келген жәрмеңкенің басты міндеті – өнер туындыларын сату. Өнерді қайта таныстырудың жәрмеңкелік түрінің музейлік түрінен айырмашылығы да осында. Басқаша сөзбен айтқанда, жәрмеңкелер кез келген өнер туындысының ең алдымен, құны бар бұйым екеніне, сонымен қатар

құны болған соң музейлердің өнерді баға жетпес зат ретінде қабылдауға үйрететіне көрерменнің көзін жеткізеді

Түйінді сөздер: жәрмеңке, заманауи өнер, қайта таныстырылымның түрі, арт-рынок, Art International Istanbul

Ярмарки современного искусства – это коммерческие выставки, которые обычно длятся несколько дней и на которых встречаются различные арт-дилеры, коллекционеры, кураторы, художественные критики и просто любители искусства. Сегодня подобные ярмарки проводятся по всему миру, предлагая участникам возможность всего за несколько дней увидеть такое количество произведений искусства, которое раньше возможно можно было посмотреть, только путешествуя длительное время по разным странам. Кроме того, работы, представленные на подобных ярмарках, как в количественном, так и в качественном отношении ни в коем случае не уступают произведениям искусства, которые продаются в ведущих аукционных домах или демонстрируются в музеях современного искусства. Самая главная особенность ярмарок современного искусства состоит в том, что практически любой желающий может приобрести понравившееся произведение, если, конечно, ему это по карману. Именно поэтому ярмарки современного искусства зачастую называют «супермаркетами искусства».

В сравнении с другими рыночными формами потребления искусства (такими, как покупка предметов на аукционных торгах, в художественной галерее или в салоне, у дилера, в мастерской автора), ярмарка имеет несколько преимуществ. Во-первых, здесь предлагается много произведений сразу, и все они уже прошли отбор. Во-вторых, во время ярмарки происходит целый ряд мероприятий — выставки, конференции, посещение частных галерей. В-третьих, на ярмарках можно пообщаться с «людьми своего круга» — с коллекционерами, художниками, галеристами — здесь встречаются люди, разделяющие одни и те же вкусы и пристрастия. Ярмарки, таким образом, помимо своей прямой и главной — коммерческой функции, выполняют еще одну. Они превращаются в институт репрезентации, популяризации и актуализации современного искусства.

История ярмарок современного искусства, в таком формате, в каком они проводятся сегодня, берет свое начало в далеком 1967 году, когда в Германии, в городе Кельн, впервые была организована коммерческая ярмарка современного искусства. Она получила название «Kunstmarkt Köln» и на сегодняшний день является старейшей ярмаркой, созданной

по инициативе и для галерей, выставляющих современное искусство и торгующих им. Сегодня эта ярмарка известна для всех любителей современного искусства как Art Cologne. Она до сих пор проводится каждый год и собирает в течение шести дней галереи современного искусства более чем из двадцати стран мира. Мероприятие носит открытый характер и ежегодно становится местом встречи 60-ти тысяч зрителей, пришедших полюбоваться современным искусством.

За более чем сорокалетнюю историю ярмарок современного искусства, выявились и так называемые лидеры – ярмарки, пользующиеся на сегодняшний день наибольшей популярностью и имеющие наиболее престижный статус. Среди них: Art Basel (проводится в Базеле, Майами, Гонконге), Международная ярмарка современного искусства Fiac (Париж) и Frieze (Лондон).

В сентябре 2015 года мне посчастливилось самой принять участие в ярмарке современного искусства Art International Istanbul в составе «Aspan Gallery», поэтому проанализировать феномен ярмарок современного искусства я смогу, опираясь не только на свое исследование, но и на личный профессиональный опыт.

Art International Istanbul – молодая стамбульская ярмарка современного искусства впервые организованная в сентябре 2013 года. В этом году ярмарка прошла уже в третий раз. На примере Art International Istanbul рассмотрим все этапы, которые необходимо пройти для того, чтобы принять участие в той или иной ярмарке.

Самым первым этапом является подготовительный процесс. Он достаточно длителен и по степени своей важности ничуть не уступает самой ярмарке. Все начинается с подачи заявления на участие. Это происходит, естественно, задолго до проведения самого мероприятия. Обычно галерея заполняет специальную форму с демонстрацией тех объектов, которые она планирует экспонировать (речь может идти о произведениях одного или нескольких художников), высылает концепцию предполагаемой выставки, а также легенду, как и чем галерея планирует привлекать внимание к своему стенду. В случае «Aspan Gallery», это была персональная выставка современного казахстанского художника Ербосына Мельдибекова. Концепция выставки, разработанная галереей, получила название «Игра», как и произведение, которое Мельдибеков создал специально для этой ярмарки.

После того, как заявление на участие заполнено, и все необходимые документы предоставлены, компетентное жюри ярмарки внимательно изучает все бумаги. Кстати сказать, жюри сохраняет за собой право

отказать галерее в участии, если посчитает, что по какой-либо причине ее уровень не соответствует уровню ярмарки, или что художники, чьи работы представляются галереей, не вызовут интерес у зрителей. Таким молодым галереям, как «Aspan Gallery», которые пока не успели зарекомендовать себя на международном уровне, гораздо легче добиться участия в молодых ярмарках. Именно поэтому Art International Istanbul был идеальным вариантом. Жюри ярмарки без проблем позволило галерее принять участие и выслало план места, в котором должно было проводиться мероприятие.

Место проведения является еще одной важной особенностью ярмарок современного искусства. Все галереи, которые принимают участие в той или иной ярмарке, располагаются под одной крышей чаще всего в стенах какого-нибудь выставочного павильона. Каждой галерее предоставляется ограниченное выставочное пространство, так называемый стенд. Иными словами, в распоряжении всех галерей имеется примерно одинаковая выставочная площадь. Как правило, пространство имеет вид белого куба (англ. «white cube») – выставочная концепция, согласно которой объекты искусства экспонируются в белом пространстве. При таком способе экспонирования все внимание зрителей сосредоточено на произведениях искусства, а архитектура остается незаметной. Белый куб Ярмарка Art International Istanbul в 2015 году проводилась в Haliç Kongre Merkezi – народном конгресс центре, который располагается на берегу Босфора. Эта близость к проливу была с умом использована организаторами ярмарки, так как выставочная программа была разделена на две секции: одна часть произведений выставлялась внутри конгресс центра, а другая часть демонстрировалась снаружи, на набережной. Практически все работы Мельдибекова, привезенные «Aspan Gallery», расположились внутри предоставленного выставочного пространства площадью в 30 м². Также художником была изготовлена монументальная скульптура-трансформер из дерева, которая, по решению организаторов, была выставлена снаружи, на набережной. Таким образом, казахстанское современное искусство было представлено во всех секциях стамбульской ярмарки.

После того, как выставочная программа одобрена, и положение стенда определено, команда галереи прибывает в страну проведения ярмарки и, наконец, приступает к монтажу. Начинается он, как правило, за несколько дней до открытия самого мероприятия. В случае Art International Istanbul, которая стартовала 5 сентября 2015 года, команда «Aspan Gallery» приступила к монтажу за два дня до официального открытия. В выставочный павильон были доставлены все произведения Ербосына Мельдибекова, были также привезены инструменты, которые могли понадобиться для монтажа. При

помощи команды опытных работников, в стенде, который заняла галерея, были произведены все необходимые модификации – доставлены тумбы разной высоты и ширины, налажено освещение и пр. Иными словами, на этом этапе работы особой разницы между монтажом музейной выставки и монтажом экспозиции на ярмарке нет.

Как уже было сказано в начале статьи, все ярмарки современного искусства длятся всего несколько дней и открыты для широкого круга посетителей. Но, так как речь все-таки идет о мероприятии в сфере искусства, то существует правило, согласно которому все крупные коллекционеры, кураторы, журналисты, репортеры и прочие важные персоны имеют возможность посетить ярмарку раньше других зрителей. К примеру, Art International Istanbul официально открылась 5 сентября, но уже 4 сентября все VIP-гости прибыли в Haliç Kongre Merkezi и имели возможность первыми увидеть, а значит и первыми купить заинтересовавшие их произведения. Вообще, если говорить об известных и респектабельных ярмарках современного искусства, то порой, чтобы получить шанс первыми увидеть желанное произведение и сделать выгодное предложение относительно его покупки, коллекционеры идут на различные хитрости. Примером может послужить случай, произошедший на ярмарке современного искусства Art Basel, когда консультант по вопросам искусства и коллекционер Филипп Сегало воспользовался услугами голливудского гримера, который изменил его прическу, и прошел на ярмарку по пропуску работника фирмы, доставляющего грузы (случай описан в книге Сары Торнтон «Семь дней в искусстве»).

В течение всех трех дней, что проводилась ярмарка Art International Istanbul, моей задачей было встречать посетителей стенда «Aspan Gallery» и рассказывать им о работах Мельдибекова. В случае возникновения дополнительных вопросов, галереей были разработаны специальные каталоги с небольшой научной статьей, объясняющей концепцию выставки. Также было приготовлено большое количество биографий художника. Еще один важный документ, который должна иметь каждая галерея, принимающая участие в любой ярмарке современного искусства – это прайс-лист, в котором указываются цены всех представленных работ. В этом, пожалуй, есть наибольшее отличие ярмарки современного искусства от экспозиции, созданной в стенах музея.

Первый день Art International Istanbul был настоящим сумасшествием, так как нахлынуло огромное количество журналистов, коллекционеров и кураторов, с каждым нужно было успеть пообщаться, ответить на их вопросы касательно художника и его произведений, и самым непривычным

было то, что все они спрашивали: «А почему вот эта работа, а вон ту вы за сколько продаете?». Все-таки верно говорят, что на ярмарках роль галериста снижается до роли торговца.

5 сентября состоялось официальное открытие для всех остальных зрителей. Последующие дни ярмарки были уже не такими напряженными, а среди посетителей преобладали рядовые любители искусства, хотя иногда кураторы и коллекционеры все же появлялись. За это время очень большое количество людей посетило стенд «Aspan Gallery». Было интересно наблюдать за реакцией зрителей на работы Мельдибекова. Как это часто бывает, когда дело касается современного искусства – были люди, которые откровенно не понимали произведений художника, были также и такие, которых, наоборот очень заинтересовало его творчество.

Если сравнивать все искусство, которое было представлено на Art International Istanbul, то, пожалуй, стенд «Aspan Gallery» оказался самым политизированным. Творчество казахстанского современного художника Ербосына Мельдибекова вообще очень тесно связано с политикой и судьбой Центрально-Азиатского региона, и работы, выставленные в Стамбуле, не явились исключением. Остальные галереи выставляли в основном сразу нескольких художников, и политического посыла в их работах было мало. Всего в ярмарке Art International Istanbul приняло участие около 90 галерей из 25 стран мира.

Подводя итог, нужно сказать, что на сегодняшний день ярмарки современного искусства, как отдельно взятый институт, играют очень важную роль. Они во многом определяют развитие истории современного искусства, устанавливая новые тенденции и направления. Безусловно, у музейной и ярмарочной форм репрезентации современного искусства есть много схожих аспектов: во-первых, в обоих случаях искусство демонстрируется зрителям посредством организации выставок (под этим понимается и кураторская работа, и монтаж), во-вторых, как ярмарки, так и музеи являются местами популяризации искусства, носят просветительский характер. Однако различий между этими двумя явлениями тоже немало: это, в первую очередь, исключительно коммерческая функция ярмарок в отличие от научно-исследовательской направленности деятельности музеев. К тому же важен и тот факт, что ярмарки современного искусства навязывают людям мысль о том, что искусство – это вещь, которую можно купить и что у каждого произведения искусства есть определенная цена, в то время как музей, наоборот, убеждает своих посетителей в уникальности и бесценности каждой представленной работы.

Список литературы

1. <http://www.artcologne.com/ART-COLOGNE/index-2.php>
2. <http://www.artinternational-istanbul.com/homepage>
3. <http://www.tafterjournal.it/2014/07/30/contemporary-art-fairs-as-new-forms-of-cultural-consumption-and-urban-experience/>
4. Торнтон С. Семь дней в искусстве. – Санкт-Петербург: Азбука. – 2014.

**Оразқұлова Қалдыгүл Серікбайқызы,
Т. Жүргенов атындағы ҚҰӨА
философия ғылымдарының кандидаты**

ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕСІНДЕГІ ПОСТМОДЕРНИЗМ

Мақалада бейнелеу өнеріндегі «постмодернизм» ұғымы, оның дәстүрлі кескіндемедегі және қазіргі заман өнеріндегі ролі мен қырлары қарастырылады. Қазақстан кескіндемеші-суретшілерінің шығармашылығындағы постмодернистік белгілер.

ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕСІНДЕГІ ПОСТМОДЕРНИЗМ

В статье рассматривается понятие «постмодернизма» в изобразительном искусстве, его роль и грани в традиционной живописи и современном искусстве. Постмодернистические признаки в творчестве казахстанских художников-живописцев.

Бүгінгі күні көрмелерге қойылған өнердің түрлері де, жанрлары да әртүрлі. Дәстүрлі кескіндеменің орнын перформанстар, инсталляциялар жаулап алуда. Көркемөнерден рахат алатын көрермен заманауи өнердің не екенін түсіне алмастан, біреулері оларға таңырқап қараса, ал енді біреулері оған қарсы шығып, өнер өнер болудан қалды деп жатыр.

Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер мұражайының қақ ортасынан орын алған Ербосын Мелдібековтың мыжылып төңкерілген темір қол жуғыштары өнер ме, жоқ әлде кенепте орындалған кескіндемелер өнер ме? Осылардың қайсысын өнер деп айта аламыз?

Әрине, бұл сауалдарға жауап беру үшін заманауи өнерді түсіну керек болып отыр. Еуропа асып келіп жатқан заманауи жаңа өнерді қабылдау бізге біршама қиындықтар тудыратыны анық. Әлемдік жаһанданумен байланысы бар заманауи өнер – «постмодернизм» өнері деп аталады.

Постмодернизмнің қазақ кескіндемешілерінің шығармашылығындағы көрінісін айқындауда, бізге постмодернизмнің белгілерін түсінуді қажет етеді. Сонымен, постмодерн модерннен кейінгі дегенді білдіреді. Өнердің шығу тегі немесе бастауы, өнерді өткен кезеңдерге қайта оралтады немесе өнер өзіне дейінгі өнерге қарсы заманауи жаңа өнерді дамытады және өнер болашаққа бағытталады. Сонымен, өнердің өткен шағы, осы кезі және болашағы болмақ. XX ғасырдың басындағы модернизм өзіне дейінгілерді жоққа шығарып, оларға қарсы өнердің заманауи жаңаша тілін, стилін қалыптасуға ұмтылды.

Америкадан басталған «реди-мейд» дәстүрлі кескіндемеге қарсы шығып, дәстүрлі кескіндеменің тоқырауына әкелді. Реди-мейдтің кескіндемеден шыққанына ешкімнің де күмәні жоқ. Дегенмен, өнер

дайын заттардың тілімен сөйлеп, өзінің «өнер дегеніміз адамның қолынан шебер жасалғандардың барлығы» деген бастапқы түсінігіне қайта оралғандай. Дәстүрлі кескіндемеде өнер суретшінің көзімен қабылданған дүниенің шынайы көрінісінің көркем бейнесі. XX ғасырдан бастап, өнер шынайы сыртқы көріністің ұқсастығынан ішкі жан дүниенің түрлі психологиялық күйлерін ашып көрсетуге бағытталды. Модернизмде сыртқы ұқсастыққа көңіл бөлу азайып, ішкі күйлерді бейнелеу алға шықса, ал, постмодернизмдегі «өнер» – ол таңдау еді. Біртіндеп, кескіндеменің дәстүрлі көркем тілі мен әдіс-тәсілдері өзгеріске ұшырады. Кескіндемеші бейнеленуші нысанның бейнесін жасауда, оны қалай айқындау керектігіне таңдау жасайды. Демек, суретші үшін кескіндеменің дәстүрлі әдіс-тәсілін қалауы міндетті болмай қалды.

Дәстүрлі кескіндеме өнеріне реди-мейд келгеннен бастап, дәстүрлі өнер бұрынғы беделін жоғалта бастады. Ал шындығында, дәстүрлі кескіндеменің беделінің құлдырауы «көне шеберлерге» ұқсап кескіндемені жазуда бояуды өздері қолдан жасау мен оның дәстүрі шебер кескіндемеші мен шәкірттің арасында сақталатын құпия болудан қалды. Кескіндемешілер өнеркәсіпте дайындалған құтыдағы бояуларды, яғни дайын (реди-мейдті) алып көркем туындыларын жазатын болды. Демек, постмодернизмді кескіндемеде реди-мейдтің пайда болуы мен дәстүрлі кескіндемеге қарсы шығу, дүкен сөрелерінде дайын құтыдағы бояулардың пайда болуынан бастау алады. Құтыдағы бояу – реди-мейдті кескіндемемен байланыстырушы дәстүр. Дюшанның пікірінше, барлық картиналардың мәні жасалып жетілдірілген реди-мейд.

Бояулар өнеркәсіпте дайындала бастағаннан кескіндемешілер өздерінің шығармаларын шеберханаларда емес, лабораторияларда және фабрикаларда жалғастырды. Суретшілер ендігі жерде қол өнері ғана емес, өнер болып саналатын кескіндеменің ерекше тәсілін меңгеруші емес, енді олар химия мен инженердің еншісіне ауысты. Кескіндемешілер сонау Ван Эйктің дәуірінен көзінің қарашығындай сақтап келген, тек сенімді шәкірттеріне ғана мирас етілген шеберханаларда пайда болған кескіндеменің рецептері бәсекелестік үшін көрерменге шықты. Енді тіпті суретшілер эстетикалық алаңға емес, фавриканттар – экономикалық алаңға шықты. «Дәстүрді жалғастырушы болып табылатын кескіндеменің тәсілі, экзотериялық ерекшелігінен айрылды және бір жағынан ғылыми ілім жетістігі болып, ал екінші жағынан – жетістіктері технологиялық даму мен рентабельділікке байланысты тауар болып табылды» [1, с. 343]. Өнеркәсіп ұсынған дайын құтыдағы бояуы пайдаланудан кескіндемеде дәстүрлі жүйе бұзылды. Шәкірттің көзі мен қолын үйретіп қана қоймастан, ұстаздан шәкіртке мұра

болып қалатын, шеберхананың құпияларын сақтаудың кепілдігі жоғалды. Сонымен ұстаздан шәкіртке берілетін кескіндеменің дәстүрі біртіндеп артта қала бастады. Осылай дәстүрлі кескіндеме мен реди-мейд заманауи кескіндемеде қатар дамыды. Екі бағыт бір-бірімен бәсекеге түсті. Дәстүрлі кескіндеме – кескіндеменің барлық дәстүрін сақтап қалуға тырысты, ал, реди-мейдтен заманауи өнердің түрлерінің дамуы басталды.

Бүгінгі дәстүрлі өнер мен заманауи өнер өзінің бағытын өткеннен алып болашаққа проекциялайды. Олай дейтін себебіміз, өнерде мәңгі бейнеленетін тақырыптар мен бейнелер бар – архетиптер.

Б. Ибраев «Правила игры» журналына берген сұхбатында мәдениеттердің құлдырауын «этникалық ми» ұғымымен және бүгінде өнердегі, мәдениеттегі құлдыраулардың себебін қазір жүріп жатқан осы тарихи кәрілік үдеріспен байланысты деген: «Егер әрбір стильді өткенге немесе болашаққа қайта бет бұру дейтін болсақ, демек, белгілі бір кезеңдерде, өткен заманның идеалдарына қайта оралу – бароккоға, классикаға... бірақ тек болашаққа ғана бағытталған кезең бар, мысалы, өткен ғасырдың жиырмасыншы жылдары. Ол осындай циклді қайталаулар жиілеген сайын стильдердің араласуынан эклектика пайда болады. Тіпті суперэтностардың стильдері де мұндай жағдайда өте тез жылдамдықпен өзгеріске ұшырайды деген. Ең өкініштісі мұндай жағдайда этностың шығармашылығы өледі. Оның құрылымы мынадай: ми эстетикалық және көркем стильдердің ауысуында көрінеді. Қарт адамның миы жаңа идеяларды тудыра алмайды. Қазір сондай жағдай болып жатыр. Барлығы жаһандану деп жатқанымен – өнердің шығу тегінің жоғалғанын ешкім де аңғармайды» [2, 55 б.].

Деррида постмодернистік эстетика үдерісінде құрастыру жолы қайталана беретін және Вавилон мұнарасының күйреуіне ұқсас «деконструкция» (қайта құрастыру) түсінігін енгізді. Оның нәтижесінде тілдердің, жанрлардың, стильдердің араласуы жүрді. Яғни олардың арасындағы шекараның жойылуы. Өнерден алатынның барлығы алынған, әбден қалжыраған, тіпті деконструкцияланған құрылымдарда да жұмыс жүрмейтін аядан жаңадан дүниені қайта жасап шығаруға ұмтылды. Деконструкцияның негізгі нысаны – белгі, хат, сөз, мәтін, тұжырым, метафоралар, бейсаналық және т.б.

Постмодернизм феноменін ұғынуға Ф.Лиотар, Ж.Деррида, М.Фуко және басқа да ғалымдардың тигізген еңбектері зор. Олар постмодернизмнің келесі белгілерін айқындады: 1) белгісіздік, айқындалмағанның барлық түрлері, екі ойлылық; 2) фрагменттілік; постмодернист-суретші коллажды, монтажды таңдайды, яғни дайын мәтіндерді құрастырады; 3) арнайы шарттылықтар мен канондарды қайта канондау; 4) «жекелікті

өшіруге» ұмтылушылық, «Меннің» көптігін айқындай түсу; 5) көрінбеу, көрінбеген, ирреалистік; 6) ирония; 7) жанрлардың өзгеруі, түсініксіз пішіндердің пайда болуы; 8) карнавалдану, перформанс: заттарға «көңілді қатынас», өмірдің «жабайы ретсіздігіне» қатысу; 9) конструктивизм – «постмодернизм шынайлықты конструкциялайды».

Постмодернизмнің төңірегінде шыққан дау, зерттеушілерді постмодернизмнің табиғатын тереңінен қарастыруға қозғау салды. Ю.Хабермаст бойынша, постмодернизм – өнер өмірден алшақтаған, яғни адамның рухының өмірі автономды аумаққа өткен, постиндустриалды қоғамның рәмізі. Басқа ғалымдардың көзқарасы бойынша, постмодернизм модернизмнің дамуының жаңа фазасы (Ж. – Ф. Лиотар) «Мен постмодернді метанарративті әдістерге сенбеушілік деп айқындаймын» [3]; ескірген эстетиканы жаңа пішіндермен алмастыру (П. Кавека).

Бұқараға және жоғары интеллектуалды аудиторияға бағытталған («гибритті принцип») постмодернистік өнер, өзіне дейін мәдени дәстүрлер қалыптастырған барлық ережелерден бас тартады. Өздерінің шығармаларында постмодернистер қоғамда салтанат құрған ұжымдық бейсаналықтың импульстарын айқындайды.

Постмодернистердің сілтемелерге қызығушылығынан бұл бағыттың өнерін түпнұсқаға ұқсамайтын қайталаулар деген. Дегенмен, бұл бағыттың ірі идеологы Р. Барт, түпнұсқалық – көп элементтердің түрліше көрсетілу еркіндігіне қатысты деді.

Қоғамның басқа да салаларындағыдай, өнерге деген сын күрт өзгерді. Өзгергені жөніндегі фактор, - жаңа технологиялардың әсері, жаңа электронды тәсілдердің пайда болуы, шығармашылық ортаға әйел-суретшілердің келуі, жаңа пішіндер, көптеген жаңа мәдени және қоғамдық аймақтардың араласуы және т.б. Осылардың барлығы жаңаша әдістермен іске асырылды және суретшілердің тақырып таңдауына әсер етті. Бүгінгі күні суретші ойлап тапқанның барлығы да құндылық болып табылады. Олар оригиналдылық пен экстраавангарттылықты шығармашылық бастауларға балап, көп жағдайда интеллектуалды ойлаудан, күрделі тұжырымдардан, бас тартады. Философиялық пен шығармашылық арасындағы қарапайымдылықтың арасының алшақтығы сонша, сандыраққа (абсурдқа) дейін барады. Постмодернизм шынайылық пен ирреалдылық, ұқсастық пен ұқсамайтындық, жалпы рационалдылық пен иррационалдылықтың арасындағы кереғарлықтың алшақтаған шағы.

Пішінді (Фигуративті) мен абстрактылық арасындағы ерекшелік тіпті ажыратылмастай деңгейге жетті. «Кескіндеме кескіндеме үшін» қарапайымнан эклектикалы конфигурацияға дейін пайдаланды.

Жалпы стиль мен тәсілдердегі эклектикалық заманауи бейнелеу өнерінің ерекшелігінің бірі болып отыр. «Постмодернист көркем шығармаға келгенде айқын бір стильді ұстанбайды, онда бірнеше стильдер араласып, сапырылысып кетеді, яғни эклектика. Бұл жерде «стиль – дегеніміз адам» деген Бюфанның қағидасынан да адыра қаламыз. Қоршаған ортаны опонай ретсіздікке, бейберетексіздікке айналдыра салатын постмодернизмнің көркем тілге әсері бар. Постмодернизмнің көркем өнерінде кейіпкерлер реалды өмірде де, ирреалды өмірде де өмір сүре береді. Сондықтан кескіндемеде нақты белгіленетін пішіннің аядағы орны бұзылды. Олар үшін оқиғаның нақтылығы, уақыттың айқындылығы керек емес. Бір шығармада бірнеше қатар (параллель) кеңістіктер мен әлемдер болуы мүмкін, ал кейіпкерлер бір-бірімен шектеусіз араласа береді.

XXI ғасыр суретшісі картинада өзінің әлемін бейнелейді. Егер де бұрын суретшілер шынайы дүниенің, яғни натураны бейнелеген болса, ал заманауи жаңа суретшілер өз әлемін бейнелейді. XX ғасырдың абстракционистері мен модернистері натурадан алшақтағанымен, бәрібір қандай да бір сыртқы көріністі бейнеледі. Ал, XXI ғасырдың кескіндемешілері ішкі дүниені жасауға дейін жетті.

Ә. Бапановтың постмодернистік иронияда орындалған шығармасы ретінде «Ойпырмай» жұмысын айтуға болады. Бұнда алуан сызықтар мен түрлі түстердің араласуынан туындайтын бейнелер мен көріністер адамды еріксіз шытырман ойларға жетелейді.

Қазіргі заманғы мәдени менталитеттің бір келбетін неомифологиялық сана деп аталуы жайдан болмаса керек. Мифке қайта оралу XXI ғасырдың көркем өнерінің барлық саласына тән болып отыр. Қазақ өнерінің де кейбір көркемөнердің мәтіндерінде мифологиялық сюжеттер мен мотивтерді қолданып қана қоймай, тіпті олардың құрылымының өзі мифке ұқсас болып келеді.

Миф пен өнердің ұқсастығы, мифте ілкі заманғы кезеңдегі ғаламның, әлемнің, тіршіліктің жаратылысын баян ететін болса, өнер осы алғашқы жаратылысты өнердің құдыретімен қайта-қайта тудырып отырады. Құдайдың құдыретімен жаратылған дүние көркем, оның ешбір міні де, артық қосып алары да жоқ. Ол мәңгі гармониялы, әуенді және көркем. Мінсіз әсемдікті тек өнер ғана жырлай алмақ.

«Ұлттық постэклектизмде» суретшілер кескіндеме мен түрлі дайын материалдарды жапсырып жасалған коллаждарды өнерге әкелді. Композицияның тым бай құрылуы, оның тым әрленуі, өнердің қайнар көзі ретінде қазақ ұлттық дәстүрлі сәнді-қолданбалы өнеріне жақындата түсті. Ұлттық идея дәстүр мен инновациялықтың біріккен жерінде, постмодернизмде қайта жандана түсті.

Жан Бодрийяр «Симулякр и симулякр» эссесінде «біз қазір реалдылықта өмір сүрмейміз, гиперреалдылықта: белгіленгендер белгілермен алмастырылған» [4] деген. Бүгінде көптеген адамдар постмодернистік өнерді ұнатпайды, дегенмен масс-медия, виртуалды ақша мен гиперреалды жарнамалардың ортасында өмір сүреді. Гиперреалдылықтың соңы, өте ащы шынайы реалдылықтың бар екендігіне қайта әкеледі.

Американдық ғалым Кевин Харт «Постмодернистердің қандай да бір стильдің шеңберінде жұмыс істейтіні анық – мысалы, скептицизм және ирония», деп олардың бір-бірінен ажырату қиын екендігін айтады. Сонымен постмодернизм эссенциализм мен антиэссенциалистер, реализм мен антиреализм деген кереғарлықтардан тұрады деген ойды келтіреді. Оның пайымдауынша постмодернизм кереғарлықтардың үйлесімділігі: «Шын мәнісінде, метафизикалық қарсыреализм метафизикалық реализмнен ажырамайтын байланыста, ал шындықтың антиреализмі – шынайы реализмнің оппоненті. Көптеген постмодернистер метафизикалық антиреализмді және шынайы антиреализмді қолдайды: санадан тыс шынайылық жоқ және ешқандай да шындық мұндай мәртебеге ие емес. Әдетте мұндай адамдар тіл мен шынайылық арасындағы сәйкестікті мойындамайды. Осы ұстанымдағылар үшін тіл ақпараттарды тарқатып қана қоймайды, сонымен қатар берілетінді біршама конструкциялайды. Біздің шынайы дүние жайында объективті түсінігіміз жоқ, өйткені біз тілдің шеңберінен шығып кетеміз» [5, 45-50 б.]. Антиреализм көркемөнерде түрлі нәрселерді әкеледі: мысалы, әркім өз өнерінде, яғни автордың өз тілінде жарияланады. Сондықтан да бүгінгі көркемөнердің бағыты әрбір суретшінің қолтаңбасына байланысты бағыт алады. Дегенмен, оларды біріктіретін постмодернистік түсініктер. Бүгінгі суретшілер шынайы дүниенің көрінісінен оның құрылымына, мәніне, болмысына, күйіне көбірек көңіл бөледі және әр суретшінің шындығы өзінде.

Постмодерннің ирониясы – радикалды ирония. Иронияның дәстүрлі түсінігі қарапайымдылыққа, адамдардың әдеттеріне, стереотиптерге қатысты скептикалық қатынаста. Ирония замандағы болып жатқандарға келемежбен қарап, оларға күлу. Ирония өзінің қажеттіліктерін жасыру: жалпы мағынасы айқындала бастаған кезде, фрагменттерден, сынықтардан жаңа нысан жасалады. Ол жекеге ие және «мен осылай көремін» дегенді білдіреді. Өнердегі жасырын, астарлы мәтінді сананың мәдени тұжырымнан алып тақырыптайды.

«Постмодерн тілі – бұл сөйлесу тілі емес. Өйткені ол жоғары білімдіге арналғандықтан, элитарлы да емес. Ол байланыс жасау тілі де емес. Бұны Малевичтің «қара шаршысы» автордың айтуынша, шексіздік, өнердің аяқталуын білдіреді. «Қара шаршы» кескіндемелік шығарма емес – декларация.

Картинадағы идея кескіндемелік «жағыспен» жазылмаған, өйткені кескіндеме орнына бояу пайдаланған» [6, 127 б.]. Бұл заманауи өнермен қандай байланыста? «Өнер деген сөздің этимологиясы «жасау» дегенді білдіреді, жай «жасау». Бір нәрсені жасау және оны қолмен жасау. Сондықтан өнер дегеніміз қолдан жасау, жалпы индивидтің қолынан шыққанның барлығы» [7]. Бұл Тьерри де Дювтің бірінші силлогизімі бойынша, ал бұдан шығатыны: «жасау дегеніміз не? Жасау дегеніміз бір құты қызыл және көк түсті бояуды алу, оны палитраға сығу, мұнда үнемі қайсы түсті алу керек және оны қайда қою керек дегенде таңдау бар», - деп, осыдан мынадай қорытынды шығарады: «егер өнер – жасау болса, ал жасау – таңдау, демек өнер – таңдау». Демек, «өнер дегеніміз қолдан шыққанның барлығы» деген Дюшанның пікіріне қайта ораламыз. Дюшан осыған қатысты былай деген: «таңдау үшін құтыдағы бояу мен қылқаламды алса да болады немесе машинамен жасалған, дайын затты алуға немесе біреудің қолынан шыққан дүниелерді, - сіз өзіңіз таңдап алғандықтан, өзіңізге пайдалануға болады. Кескіндемеде таңдау ең бастысы» - деп, Дюшан кескіндеме өнеріне реди-мейдті әкеледі.

Функционалды эстетикамен байланысты, Дюшан ойлап тапқан реди-мейд өнерге тән нәрселерді жоққа шығаруға ұмтылды. Реди-мейд қоршаған ортадағы қарапайым заттарға өнер атағын берді. Функционалдылық заттарға, материалдылыққа және олардың пайдасына көңіл аударды, реди-мейд те материалдылыққа, олардың пайдасына көңіл бөлгенімен барлық эстетикалық құндылықтарға зиян келтірді. Функционализм өндірістік үдерістің талғамы мен шеберлігіне көңіл бөлсе, реди-мейд болса өзін өндірістік объект ретінде қарастырады және ешқандай да қолөнеріне, оның талғамына көңіл бөлмейді. Реди-мейдте өнердің аты ғана қалады. «Дюшан өнерді жалпыға ортақ етуге ұмтылмады, керісінше ол «таза» өнердің бұқаралық қоғамда қалай өмір сүру керектігін, өзінің өнері арқылы көрсетті» [1, 227 б.].

Дюшанның өнер дегеніміз «қолдан жасағанның барлығы және ол дайын зат та болуы мүмкін» деген, өнер жайындағы ойынан бейнелеу өнерінде басқаша бетбұрыс пайда болды. Бейнелеу өнерінің дәстүрлі тұжырымы опырыла бастады. Бүгінгі күні «өнер таң қалдыру» дегенді ұстанып, заманауи өнерде өнер/өнеремес деген ұғымдар да пайда болды. Дегенмен жоғарыда айтқандай заманауи өнердің қызметі «қолдан жасалған дүниелер мен адамды есі кетердей таң қалдыру» болып отыр. Бүгінгі Қазақстан суретшілері де ондай түсініктен кенде емес. Соның бірі – Сева Демидов.

Сева Демидовтың атын шығарған түрлі материал мен жанрда – керамистер, қолөнершілер, шеберлер, кукла шеберлері және басқалары да өздерінің hand made (қолдан жасалған) жұмыстарымен көрмелер ұйымдастыратын, Art Mania салоны. Ол өзін де арт-маньяк деп атаған.

Оның аты да көп: Шляпашы, Есуастар королі, Сиқыршы, Шайұнатушы (Чайловеком) және т.б.. Ол көрмесін ашқанда, оның өнері ғана көрерменді қызықтырмайды, ол өзі де өнер туындысына айналып кеткісі келгендей, түрлі таңқаларлық киімдерді киінеді. Бұл суретшілер (егер айтуға болатын болса) өздерінің заттарымен ешбір қиындықсыз айырылыса береді. Дәстүрлі суретшілер өздерінің қолдарынан жасалған өнер туындыларынан айырылғысы келмей, олардың құнын құнсыздандырса, hand made суретшілері олармен оңай қоштаса салады.

Олардың бағдарламасы, жоспары да жоқ. Олардың кәсіби деңгейі жоғары болуы шарт та емес. Міне бүгінгі бейнелеу өнерінің бір қыры. Бұл өнер ме, өнер емес пе деген сауал әлі де толастай қойған жоқ.

Сева Демидов өзінің жұмыстарын түймелерден, заттардың қиындыларынан, бөлшектерінен, бір нәрселердің қабықтарынан, картондардан, ашық хаттардың қиындыларынан жасады – бір сөзбен айтқанда, фрагменттер мен қиындылар. Өзін суретші деп жүрген Сева Демидовтың жұмыстары сандыраққа келеді.

Ал, дәстүрлі кескіндеменің тәсілдерінен бас тартып, көркем шығарма жасау табиғаттың дәл көшірмесі емес, оның философиялық мәнінде және суретші үшін тәсіл таңдау өз еркінде деген заманауи көзқарасты ұстанатын суретші Ербосын Мелдібековтың шығармалары тұжырымды.

Ербосын Мелдібековтың «Мәңгі оралу» (2015 ж.) атты көрмесі Ө.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер мұражайында Виктор Мизианоның кураторлық жетекшілігімен өтті.

Көрменің «Мәңгі оралу» деп аталуы – белгілі бір мазмұндық мағынасы бар. Біріншіден, Ербосын Мелдібековтың жұмысының ерекшелігін көрсетеді – суретші бар шығармашылық жолында көркемөнердің мұраларымен диалог құруды тоқтатқан емес. Оның көптеген шығармалары Еуропалық кескіндемеге, классикалық мүсіндерге және Орталық Азияның заманауи өнері мен дәстүрлеріне жол сілтейді. Бұл өте маңызды, өйткені суретшінің мақсаты ұлттық өнердің тамырларын іздеу. Дәстүрлі мәдениеттен тарқаған Мелдібековтың ұмтылысы тек жаңару, қайталау ғана емес оралу мағынасы мен мазмұны да шығады. «Мәңгі оралу» - Орталық Азияның тарихи үдерістердің үнемі қайталанып сызықты дамымастан, дөңгелек бойымен дамуы, яғни тарихи тағдырының қайталануы. Заманауи тарихтың басында тарихты осылай қабылдау, «мәңгі оралу» терминін қалыптастырған, неміс философы Фридрих Ницше ұсынған болатын.

Көрменің тұжырымы, өнердің тұйық кеңістікте дамидынын көрме залында өткізуінен де байқауға болады. Алғаш рет заманауи көрме жеке көрме залында емес, тұрақты көрме залында қойылды. Осылай заманауи

суретші мұражайда дәстүрлі кескіндеме өнері мен заманауи өнер арасында диалог құрады.

Сонымен постмодернист суретшілер үшін бейнелеу объектісі – оның өз әлемі, яғни өнер неғұрлым интравертті бола түсті.

Постмодернизм кескіндемесі өткен заманның дәстүрлерінен бас тартпастан оны керісінше дәріптеді. Кескіндеменің дәстүрді бейнелейтін мазмұны өткен заманның бір фрагменттерін алды және ол фрагменттер монументалдылыққа ие болды. Мифтерге қайта оралу, кескіндеменің кеңістігін осы заманның орнын бейнелеуге емес, жалпы ілкі замандық уақыт пен осы заман, болашақ бірігіп араласып жатты. Сондықтан кескіндемеде белгілі бір уақыт пен кеңістік те жоғалды. Шынайы кеңістік пен ирреалды кеңістіктің шекарасы жоғалды. Ал, бұл кескіндеме әдісінде эклектикалыққа әкелсе, ұлттық кескіндеме өнерінде «ұлттық постэлективизмді» дамытты.

Постмодернизм модернизмнің бағыттарынан қол үзбестен, олардың әдіс-тәсілдерін кеңінен пайдаланды. Постмодернизм табиғат сұлулығына сәйкес келмейтін, техногенді сұлулықты дамытты – сұлулық техниканың көмегімен шыққан дүниелермен салыстырылды. Ұзақ уақыттар бойы өзгеріске ұшырай қоймаған бейнелеу өнерінің тілі абстрактілі өнер пайда болғаннан бастап, өзгерістерге ұшырады. Ол көптеген көрермендердің өнерді абсурт деп қабылдауына әкелді. Осы кезден бастап өнер/өнеремес деген түсініктер пайда болды. Постмодернизм өнері өзінің тамырын іздейді және сол арқылы өткен тарихпен, өнермен диалог құрады.

Әдебиеттер тізімі

1. Дюв. Т. де. «Живописный номинализм». Марсель Дюшан, живопись и современность. / пер. с фр. А. Шестакова. – М.: Изд. Института Гайдара, 2012. – 368 с.
2. Этнический мозг. Беседа о прошлом и будущем с известным архитектором и культурологом Беком Ибраевым. // «Правила игры». 2005. – 55-57 б.
3. Cahoon L. «From modernism to Postmodernism». – London, 2003. – P. 123.
4. Vaudrillard, Jean. «[Http://home.sprintmail.com/lifeform/Beck_Links.html](http://home.sprintmail.com/lifeform/Beck_Links.html)»
5. Харт К. «Постмодернизм» / Кевин Харт. – пер. с англ. К. Ткаченко. – М: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 272 с.
6. Манин В.С. «Неискусство как искусство». – СПб.: Аврора, 2006. – 269 с.
7. Duchamp M. «I propose to strain the laws of physics». Art. cit. P. 62.

**Кистаубаева Айгуль Кадырбековна,
кандидат исторических наук
руководитель Центра
по изучению истории Казахстана,
Центральный государственный
музей РК**

**Жапакова Гульсара Сакеновна,
научный сотрудник,
Центральный государственный
музей РК**

ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИЧНОГО КОМПЛЕКСА НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА КАЗССР АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА НА ОСНОВЕ ФОНДОВЫХ МАТЕРИАЛОВ ЦГМ РК

В статье рассматриваются наиболее интересные эпизоды биографии одного из первых художников-казахов – Абылхана Кастеева. Авторами статьи дается характеристика подлинных документов личного характера из фондов Центрального государственного музея РК. Данные документы отражают творческую и общественную деятельность А. Кастеева. Особый интерес заслуживает история создания картины «Амангельды Иманов».

В 1942 г. за первую персональную выставку художнику было присвоено звание «Заслуженного деятеля КазССР». Абылхан Кастеев в 1944 г. был награжден почетной грамотой за успешную работу по увековечению и чествованию народного героя – Амангельды Иманова.

В 1944 г. Абылхану Кастееву за заслуги в развитии изобразительного искусства было присвоено почетное звание – «Народный художник КазССР».

За серию акварелей «На земле Казахстана» в 1966 г. художник был удостоен Государственной премии КазССР.

Творчество А. Кастеева является высокохудожественной страницей изобразительного искусства Казахстана, которое подкупает своей теплотой и непосредственностью художника в восприятии окружающего мира.

Ключевые слова: фондовые материалы, народный художник, заслуженный деятель, пейзаж, личный комплекс, изобразительное искусство, персональная выставка, картины.

ҚАЗКСР ХАЛЫҚ СУРЕТШІСІ ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВТІҢ ЖЕКЕ КЕШЕНІН ЗЕРТТЕУ ҚР МОМ ҚОР МАТЕРИАЛДАРЫНЫҢ НЕГІЗІНДЕ

Мақалада қазақтың мандайына біткен біртуар суретшісі Әбілхан Қастеев ғұмырнамасындағы ең қызықты эпизодтар қарастырылады. Мақала авторлары Қазақстан Республикасының Мемлекеттік Орталық музей қорындағы жеке сипаттағы құжаттардың

түпнұсқаларына сипаттама береді. Аталмыш құжаттар Ә. Қастеевтің шығармашылық және қоғамдық қызметін жан-жақты көрсетеді. «Амангелді Иманов» кескіндемесінің қалыптасу тарихы ерекше орынға ие.

1942 жылы алғашқы жеке көрме ұйымдастырған кезде суретші Әбілхан Қастеевке «ҚазКСР Еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағы берілді. 1944 жылы Ә.Қастеев Амангелді Имановтың мәңгі және құрметті халық батыры екендігін дәлелдеудегі табысты жұмысы үшін Құрмет грамотасымен марапатталды.

1944 жылы Ә. Қастеевке бейнелеу өнерін дамытуға қосқан үлесі үшін «ҚазКСР Халық суретшісі» құрмет белгісімен марапатталды.

1966 жылы Әбілхан Қастеевке «Қазақстан жерінде» атты акварельдік топтамасы үшін Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығы беріледі.

Ә.Қастеев шығармашылығы Қазақстанның бейнелеу өнеріндегі жоғары көркемдік беттерінде жазылатын ұлы суретші.

Тірек сөздер: қор материалдары, халық суретшісі, еңбек сіңірген қайраткер, пейзаж, жеке кешені, бейнелеу өнері, жеке көрме, кескіндеме.

Абылхан Кастеев – один из первых художников-казахов, посвятивших свою жизнь профессиональному занятию живописью в традициях европейского изобразительного искусства. Художник широкого и многогранного дарования, среди своих современников он был наиболее одаренным и самобытным, отличавшимся большим упорством в достижении своих целей, огромным трудолюбием, честным отношением к своему делу.

Родился А. Кастеев в 1904 г. в местечке Шежин недалеко от Джаркента в бедной семье казаха-скотовода. В детстве потеряв отца, Абылхан Кастеев рано испытал нужду, тяжесть подневольного труда, работал пастухом у местного бая. Может быть, именно это обстоятельство наложило свой отпечаток на мировосприятие Кастеева, развил его обостренное чувство справедливости и добра.



*Иллюстрация 1. А. Кастеев – народный художник КазССР. 1964 г.
Фото (оригинал). Глянцевая бумага, черно-белое изображение
12,2x17,5. Сохранность – в правом верхнем углу имеются сгибы. КП 17308/2*

Творчество Кастеева чрезвычайно разнообразно: это и произведения на исторические темы, жанровые картины, показывающие быт казахов в дореволюционный период и в эпоху социалистических преобразований. Большое место в его творчестве занимают портреты и пейзажи. При этом художник проявляет исключительное упорство и настойчивость в отображении многих сторон жизни своего народа, всего нового, что происходит вокруг него. Все это передается с присущим ему чувством глубокой любви и внимания ко всему изображаемому. В лучших произведениях ему удается достигнуть большой жизненной правдивости и поэтичности. Его акварельные листы, посвященные природе родного края, всегда оживлены присутствием человека или небольшим жанровым мотивом.

Абылхан Кастеев отличался поразительным трудолюбием. Природа родного Казахстана была для него постоянным источником вдохновения. Ему не составляло труда написать пейзаж разного времени года, различного состояния – от грустного пасмурного до солнечно-мажорного. С природой он был на «ты».



Иллюстрация 2. Абылхан Кастеев. Река Или. КП 14029

Пейзажи Абылхана Кастеева полны лиризма и музыкальности [1, с. 18-19]. Благоприятное влияние на А. Кастеева, несомненно, оказало и казахское народное прикладное искусство. Его мать, большая мастерица и выдумщица, всю жизнь сама изготавливала различные изделия и с любовью украшала ими свою юрту. Тем самым она прививала своему сыну своеобразный художественный вкус.

В 1926 году в 22 года Абылхан Кастеев впервые выезжает из аула в Джаркент. Не имея даже начального образования, он устраивается чернорабочим, а все свободное время посвящает рисованию. Первые работы А. Кастеева – это портреты близких и родственников. Уже тогда он мог раскрыть характерные черты своего персонажа. Он нарисовал в профиль портреты старшего брата, младшей сестры, С. Кисыкбаева.

В 1927 году в Казахстане развернулось строительство важного объекта того периода – железнодорожной магистрали Турксиб. Абылхан Кастеев пошел работать на стройку. В работе «Автопортрет» он изобразил себя как строителя Турксиба: на нем рабочая одежда, на голове – тымак. Глубокие морщины на лбу, щеках, подбородке как бы подчеркивают силу воли, упорство. Портрет притягивает взор зрителя своей гармоничностью, полнотою образа, мягкими полутонами. Коренные изменения в жизни казахского народа происходили на глазах А. Кастеева. В своем творчестве он стремился отразить жизнь республики, его главная тема – жизнь родного народа.

В 1929 году в 25 летнем возрасте А. Кастеева направляют на учебу в Алма-Ату, где его приняли в художественную студию Н.Г. Хлудова. Н.Г. Хлудов останется единственным педагогом Абылхана Кастеева, и будущий художник через всю свою жизнь пронесет добрые чувства и глубокую признательность своему учителю, старшему товарищу и другу. Лучшим достижением Абылхана Кастеева в раннем творчестве стал портрет. Художник стремился отобразить черты национального характера, глубину чувств.

В 1939 году Абылхан Кастеев создал несколько акварельных листов, посвященных жизни легендарного героя гражданской войны в Казахстане, народному батыру Амангельды Иманову [2, с. 26]. Он пишет множество сюжетных произведений, отображающих походы и бои восставшего народа с царскими войсками. Много времени и сил отдает Кастеев созданию портретного образа самого Амангельды.



*Иллюстрация 4. Кастеев А. Амангельды Иманов.
1944. Б., акв. 80х50. КП 3521*

Готовясь к юбилейной выставке, посвященной 20-летию восстания 1916 года и памяти народного героя А. Иманова, А. Кастеев впервые обращается к историко-революционной теме, которая займет в дальнейшем значительное место в его творчестве. В Алма-Ате в 1944 г. была организована художественная выставка, посвященная 25-летию гибели Амангельды Иманова, на которой экспонировались и произведения Абылхана Кастеева. Подтверждением высокой оценки работы Кастеева служит правительственная грамота.



Иллюстрация 4. Грамота. 29 июня 1944 г. Алма-Ата.

Дерматин, бумага, типографская печать, машинопись, чернила, печать.

Бумага плотная, папка обтянута красным дерматином. 27 x 36,5.

Сохранность средняя, загрязнена, имеются пятна, пожелтела, потерта, нижний и правый края порваны, посередине имеются дырка и сгибы. КП 15966-13

Президиум Верховного Совета КазССР наградил Абылхана Кастеева грамотой за успешную работу по подготовке к увековечению и чествованию памяти народного героя Амангельды Иманова.

В 1942 году состоялась первая персональная выставка художника в Алма-Ате, посвященная 15-летию творческой деятельности [3, с. 20-21]. Указом Президиума Верховного Совета КазССР в 1942 году Абылхану Кастееву было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР.



Иллюстрация 5. Удостоверение №90 от 4 ноября 1942 г. Алма-Ата. Дерматин, бумага, типографская печать, машинопись, чернила, печать. 6,8 x 10; фото: 2,5 x 2. Сохранность – плохая, сильно загрязнен, потерт, углы потерты. КП 15885/17 [5].

За заслуги в развитии изобразительного искусства в 1944 году Указом Президиума Верховного Совета КазССР А. Кастееву было присуждено почетное звание «Народный художник КазССР». Им были написаны картины: «В гостях у героев труда», «Ковровщицы на жайлау», «Вручение переходящего Красного знамени». Он создает ряд картин, посвященных теме родины: «Советский Казахстан», «На земле Казахстана», «Целина». В новую серию, посвященную степи, богатой хлебом, вошли его картины «Красная юрта», «Подъем целины в горной местности», «Жайлау Шалкоде», «Уборочная страда», «Золотое зерно». Они выделяются глубиной мысли, точностью образов.



Иллюстрация 6. Удостоверение Народного художника Казахской ССР № 157 (дубликат) 29 января 1944 г., Алма-Ата. Дерматин, бумага, картон, типографская печать, машинопись, чернила, печать. 6,5 x 9,7 см; фото: 3,2 x 2,2 см. Сохранность – плохая, сильно загрязнен, потерт, углы потерты, оторван. КП 15885-18

В 1955 г. А. Кастеев был депутатом Верховного Совета Казахской ССР 4-5-го созывов [5].



Иллюстрация 7. Депутатский билет № 399. Четвертый созыв 1955 г.
Дерматин, бумага, картон, типографская печать, машинопись, чернила, печать. 7,2 x 10,3; фото: 4,3 x 3,2. Сохранность – средняя, потерт, загрязнен, углы потерты. КП 15885-15



Иллюстрация 8. Депутатский билет №226. 1955 г.
Дерматин, бумага, типографская печать, машинопись, чернила, печать.
7,2 x 9,8; фото: 3,5 x 2,7.
Сохранность – средняя, потерт, загрязнен, углы потерты. (КП 15885-16)

В 1966 году художник был удостоен Государственной премии КазССР за серию акварелей «На земле Казахстана» [5].





*Иллюстрация 9. Удостоверение № 11. 1 июля 1968. Алма-Ата
Кожа, бумага, картон, типографская печать, машинопись, чернила, печать.
6,2 x 8,8; фото: 3,1 x 2,6. Сохранность – средняя, потерт, загрязнен, имеются
жировые пятна. КП 15885-10*

В 1967 году Абылхану Кастееву присуждается премия Казахской ССР им. Чокана Валиханова. В последние годы жизни художник создает несколько больших программных произведений – это «Сарбазы Амангельды» (1970), «Джамбул в родном ауле» (1972) и др. [4, с. 17-18].

Абылхан Кастеев умер в 1973 году, оставив после себя огромное творческое наследие. Творчество Абылхана Кастеева занимает особое место в истории культуры Казахстана, сыграло заметную роль в становлении изобразительного искусства республики, в формировании его самобытности и заложило основы дальнейшего его развития.

Список литературы

1. Абылхан Кастеев. Альбом. – Алма-Ата: Онер, 1986. – 258 с.
2. Лазарев М. Мастера акварели. // Художник. 1971. – № 1. – С. 26-28.
3. Вандровская Е.В. В горном ауле (творчество Народного художника КазССР А. Кастеева). // Творчество. 1964. – № 5. – С. 20-21.
4. Галимжанова А.С. Гармония световых отношений в картинах А. Кастеева, А. Исмаилова, С. Айтбаева, Ш. Сариева в контексте казахской традиционной культуры мироздания // Материалы международной научно-практической конференции. ЮНЕСКО и изучение феномена Великого шелкового пути в современном мире (29 мая 2009 г.). – Алматы, 2009. – С. 122 - 125.
5. Данные из фотодокументального фонда Центрального государственного музея РК.

Ибраева Лаура,
Қор сақтау тобының,
қор сақтаушы маманы,
ҚР Мемлекеттік орталық музейінің

ҚАЗАҚТЫҢ ҰЛТТЫҚ КИІМДЕРІНДЕГІ КӨНЕ ДӘСТҮР КӨРІНІСІ (ҚР МОМ ҚОРЫНАН)

Ерте заманнан күні бүгінге дейін өзінің қадір-қасиетін жоймай, қол өнерінің озық үлгісі ретінде ғана емес, әрі әсем, әрі ыңғайлылығымен де пайдаланудан қалмай келе жатқан қазақтың ұлттық киімдері әлі де аз емес. Қазақ халқының ұлттық киімдерінде халықтың экономикалық және табиғи жағдайларға байланысты қалыптасқан ертедегі дәстүрлер көрініс тапқан. Киім-кешектер адам денесін сыртқы ортаның әсерінен қорғаумен қатар, «танымдық міндеттер» де атқарған. Киім иесінің қоғамдағы әлеуметтік орны мен мәртебесін көрсететін белгі [1].

Қазақ халқының қол өнері көне заман тарихымен бірге дамып, бірге қайнасып келе жатқан бай қазына. Қазақ халқының қол өнерінің бір саласы – киім тігу. Шаруашылықтағы, әлеуметтік қатынастардағы өзгерістер, сондай-ақ көрші елдермен қарым-қатынастар киімдерге әсерін тигізді. Ал бұл өз кезегінде қазақтың ұлттық киімдерінде елеулі өзгерістер туғызады. Еуразия даласын қоныс еткен көшпелі ел қазақтардың басқа халықтарға ұқсамайтын киім үлгілерін табиғи ерекшеліктер мен көшпелі тіршілікке сәйкес қалыптасты. Қазақы киімнің барша сымбаты мен ою-өрнегінде, әрбір әшекейінде халқымыздың тарихының, ой-дүниесінің қайталанбас көрінісі бар. Ол – біздің ұлттық мәдениетіміз.

Қазақы ортада негізінен қазақы киімдерді төрт-түліктің терісінен, иірілген жүн мен жібек мата, былғары қосындыларынан дайындап тіккен. Сонымен қатар иірілген жүн және жібек маталардан, былғарыдан дайындаған. Қазақтардың арасында *құлан*, *сайғақ*, *барыс* терілерімен қатар, *бұлғын*, *сусар*, *күзен*, *түлкі* сияқты жабайы аңдардың терілері кең қолданылған. Киім тоқуға, тігуге арналған жіптерді қырқылған қой-ешкі мен түйенің жүндерін иіріп жасаған.

Сырттан алынған жіп, жібек, жүн маталар көшпелілер өмірінде қолданысқа ерте енген. Мұндай маталарды көбінесе байлар сатып алып пайдаланған. XI ғасырдағы араб гелографы Ыдырыстың мәлімдеуінше: Байлар қызыл және түсті жібек маталардан киімдер тіккен. Мұндай киімдерді киюге тек солардың ғана қол жетімді болған [2].

XIX ғ. соңы – XX ғ. басында қазақтар киімдерін көбінесе фабрикалық жіптерден тоқылған *шыт, барқыт, пүліш* сияқты маталардан тіккен. Ауқатты әлеуметтік топқа жататындар және айырбас жолымен *барқыт, жібек*, парша сияқты маталардың жақсысын сатып алып отырған. Алайда сырт киімдерді, аяқ киімдер мен бас киімдерді тігуде қолда бар жүн, киіз, тері шикізат бұйымдары өз маңызын жойған жоқ [3].

Ерлердің киімдері етек – жеңі кең, ішкі киім – жейдеден, ішкі және сыртқы шалбар, шапандар әртүрлі түрлі-түсті маталардан тігілген.

Шалбарлар былғары, қамқа, шегрен сынды матадан тігіліп, кестемен безендірілген. XV-XVII ғасырларда жеңсіз кебенектер мен жұқа ақ матадан тігілген қаттаулар үлкен сұраныста болды. Сонымен қатар түйе жүнінен тоқылатын шекпен де көне киімдер қатарына жатады. Қайыстан, барқыттан жасалған белдіктер мен кісе белбеу киімнің негізгі бір бөлігі болып есептеледі.

Қазақтардың сырт киімдері негізінен жасалған материалына байланысты ерекшеленеді. Айталық шапандар матадан, шекпендер жүн мен теріден жасалып, тысталады. Шапан матадан астарланып, арасына жүн салынып, сырылып тігілсе, шекпен иірілген жабағы жүннен тоқылып, етегінің шалғайы кең болып келеді.

Ер адамдардың сырт киімдерінің ішіндегі кең тарағаны ұзын етек шапан. Шапан әртүрлі қалыңдықта, әртүрлі маталардан тігілді. Дегенмен матаның бір түсті, әрі кір көтерімді болуы маңызды болды. Шапандарды жылдың барлық мезгілінде киді. Сондықтан оны халық арасында кең тараған сырт киім деуге болады. Сонымен қатар ертедегі киімнің бірі – түйенің немесе қойдың жабағы жүнін ішіне қаратып, сыртын матамен тыстап, сырып тіккен күпі. Күпінің етегі тобыққа дейін түсіп тұрады, пішімі кең болып келеді.

Қарапайым қысқы киімдердің бірі – қой немесе аң терісінің түгі ішіне қаратып тігілетін – тон. Тонды дайындау үшін жүнді арнайы өңдеп, бояған. Ауқатты адамдар, байлар тонды төрт-бес айлық қозылардың терісінен тіктірген [4]. Тон тігетін теріні ең алдымен шел майынан арылтады. Одан соң оны күбіге салып не ашық күйінде илейді. Қой мен ешкінің терісінен тон тіккенде терінің жүні мен тігісі ішіне қарайды. Тонды тебен инемен басып тігіп, немесе шалып тігіп кестелейді. Кейде сыртына тыстық жапсырып қаптама тон да тігеді. Қаптама тондардың тыстарын әр түсті жіппен кестелеп, елтірі, сеңсең, аң терілерінен қайырма жаға жасап тіккен. ҚР МОМ қорында сеңсең, қасқыр, шолақ, қамқа және елтірі тондар бар. Соның ішінде 1979 жылы шеберден алынған шолақ тон (КП 15958) туралы айта кететін болсақ, ол қоңыр сары түске боялған

қой терісінен (ішкі жүн жағы қара, ақ) жасалған әйелдің қысқы сырт киімі. Пішімі трапеция пошымды, етек шалғайы кеңдеу. Кең, қондырма женді. Артының бел тұсында қималаған белбеуі бар. Етек, жеңіне және жағасына қарай теріден жұрын салынған. Қайырма қиық жағалы. Солға қаусырынады, үш дана қайыс түймебау және қайыстан түйілген түймесі бар.

Теріден тігіліп, тысталатын сырт киімнің бірі – ішік. Байлар оны қымбат, бағалы аң терілерінен тіккізген. Сыртын барқыт, жылтыр сәнді мата сәтенмен тыстаған. Түлкі жоны мен құндыз терісінен жаға мен өңір салған. Павлодар облысы, Баянауыл ауданында тігілген пұшпақ ішік (КП 659) ҚР МОМ қорына 1946 жылы алынды. Түлкі пұшпағынан құрап, ала жолақты (сары, жасыл түсті) жібекпен тысталған әйелдің сырт киімі. Кебенекше ойып пішілген, етек шалғайы кеңірек, бүйіріне шабу салынған. Иығында тігіс жоқ, жеңі ұшына қарай сыптығыр. Жағасы, етегі және өңірі құндыз терісімен жұрындалған.

Қысқы сулық ретінде киетін киімдердің бірі – кебенек. Ол қар мен жауын шашында мал шаруашылығына ыңғайлы болып табылады. Ол арнайы жұқалау әрі тығыз етіп басылған киізден тігіледі.

Сырт киімдердің көбі түймесіз тігілген. Алдыңғы өңірі мен айқастырыла жабылып, белбеу тағылған. Кісе белдіктерге оқ дәрілер, пышақтар т.б. сияқты қарулар мен қаруға қажетті жабдықтарды салып қоюға арналған қындар мен қалташалар бекітіледі.

Бас киімдердің ер адамдарға, әйелдерге, балаларға арналған түрлері болды. Еркектер мен әйелдерге арналған бас киімдер әртүрлілігімен ерекшеленеді. Ұлттық бас киімдердің ежелгі түрлерінің бірі жұқа киізден тігілген – қалпақ. Ал киізден тігілген қалпақты ақ қалпақ, қалпақ етегінің қайырма жырығы барын айыр қалпақ деп аталады [5].

Ер адамдар шаштарын үнемі тақырлап алып жүретіндіктен үйде де бастарына матадан тігілген тақия киіп жүрген. Жылдың барлық мезгілдерінде киетін бас киімнің қарапайым түрі – бөрік. Оның негізін киізден тігіп, сыртын матамен қаптайтын болған.

Тымақ – жылдың суық мезгілінде киетін бас киім түрі. Оның көбісі биік, маңдай тұсы сыртқа қайырылған, екі құлағы мен жауырынға дейін жауып тұратын желкелігі болады. Ол қыстың қақаған суығында да басты, құлақты, мойнды суықтан қорғайға ыңғайлы болды. Қазақта тымақтың түрлері көп, соның ең бағалысы - түлкі тымақ. Оның маңдайы мен құлақтарының ішкі жағына түлкі терісі тігіледі де, сырты мақпалмен, пүлішпен немесе басқа асыл маталармен сырылып тысталады. Үш бұрышты киізден құралып, шошақ болып келеді.

Тымақ терісіне қарай сусар, елтірі, түлкі, барыс, бұлғын, далбай, сеңсең, жабағы тымақ, қарсақ, пұшпақ тымақ және пошымына қарай – жаба салма, қайырма, төрт сай, дөңгелек төбе, шошақ төбе, жекей тымақ (жеңіл) деп бөлінеді. Түлкі пұшпағы, сусар, құндыз терісінен жасалған тымақтар сәнді де, бағалы бұйым ретінде саналады [6].

Ер адамдар негізінен былғарыдан тігілген саптама етіктер киген. Аяқ киімдер оң аяқ пен сол аяққа бірдей киілген. Көбінесе қайқы тұмсықты, өкшелі болып келетін аяқ киімдер оң аяқ пен сол аяққа деп жіктелмеген. Етіктің басы, яғни төменгі бөлігі жылқы мен сиыр терісінен тігілсе, қонышы аяқты бүгуге ыңғайлы болу үшін қой мен ешкінің жұмсақ терісінен тіккен.

XVIII ғ. мен XIX ғ. басында етіктердің тұмсығын жоғары қайқайтып, биік өкшелі етіп тіккен. Өкшелі аяқ киімдер атқа мініп, үзеңгіге аяқ салуға ыңғайлы болған. Сонымен қатар жүруге ыңғайлы өкшесіз аяқ киімдер де болған [7].

Үйге қиетін өкшелі аяқ киімнің бірі – мәсі. Мәсі – аяқ киімнің бір түрі. Оны былғарыдан, шегіреннен, құрамнан тігеді. Мәсінің сыртынан кебіс не ластық (калош) киіледі. Көбінесе мәсінің қонышы астарланып, көмкеріледі. Ал ұлтаны жалаң қабат болады. Ол тарамыспен жағынан жөрмеп немесе жара шаншып өбістіре тігу арқылы ұлтарылады. Етікші мәсі тіккенде ең алдымен мәсінің басын, қонышын жұқа былғарыдан, ұлтанын қалың былғарыдан пішіп алады. Одан соң тігісін ішіне қаратып, басын қондырады. Осыдан кейін мәсінің қонышын тігеді. Мәсінің қонышын қусырғанда тігістің арасына жіңішке сыздық салады. Мәсі - әрі жеңіл, әрі жұмсақ аяқ киім. Ол әсіресе тазалық үшін қолайлы. Соңғы жылдары жергілікті кәсіпорындар мәсіні көптеп шығаратын болады. Аяқ киімнің бұл түріне деген сұраныс жылдан-жылға көбейе түседі.

Әйел киімдерінің де әр аймақта әр түрлі үлгілер мен әр алуан атаулар бар. Солардың ішінде қазақ елінің бәріне тән түрлері: көйлек, кимешек, жаулық, сәукеле, желек, тақия, қамзол, кәзекей, кебіс-мәсі, көкірекше сияқты заттар. Әйел киімдері әшекей, ажар жағынан ел салты бойынша төрт топқа арналып тігілген. Олар қыз киімдері, келіншек киімдері, орта жастағы әйелдер мен қарт бәйбішелердің киімдері. Бұлардың әрқайсысының тігілу мәнері де әшекейі де әр қилы. Қыз киімдерінің кеуделері тар, қынамалы, омырауы мен жаға-жеңдері кестелі, көйлектері қос етекті, бас киімдері үкілі, моншақты, аяқ киімдері биік өкшелі, жеңіл және қай киімі болса да алтын, күміс, меруерт моншақтармен әшекейленеді. Қыздар көбінесе құндыз бөрік, қатипа тақия киіп, шолпы тағып жүреді. Қыздар төсін жасыру үшін кеудесін көкірекшемен қатты

тартып тастап жүрген. Келіншектер бір күрсақ көтергенше қыз киімдерін кие береді. Бірақ олар бөрік, тақия кимейді, үкі тақпайды және жалаңбас жүрмейді. Күрсақ көтерген келіншектер киімдерін мол етіп тігеді. Олардың бас киімдері шаршы, сарала жаң, торғын шәлі, қызға қарағанда әшекей заттары аздау болып келеді. Орта жастағы әйелдер құбатөбел киінеді. Олардың көйлектері қос етексіз, белі мен жеңі кең болып бүріледі. Бұл жастағы әйелдер шаршыны орап тартады. Жақтарын оқаламайды, жәй кестелейді. Қарт әйелдердің киімі неғұрлым етексіз, мол қаусырмалы, қалталы, әшекейлерінің көбі тана, түйме, тіс шұқуыш, қапсырма, оқалы өңір сияқты заттар болған. Олар шолпы тақпаған, алқа салмаған. Ал оқалы жақ, көксауыр кебіс, кестелі мәсі, білезік, сырға, сақина, күміс түйме, теңге сияқты әшекейлі заттарды қай жастағы әйелдер болсын тағына берген.

Ертеде көйлектердің жағасын жатқызып тіксе, XIX ғ. ортасынан бастап тік жағалы етіп тігіле бастаған. Алдырына тік жырық қалдырып, жоғарғы жағы тамақ астынан түймеленген. Алдыңғы өңір жабық тұру үшін көйлектің сыртынан өңірше алқалар, өңіржиектер таққан.

Жас келіншектер мен қыздардың салтанатты киімдерінің алдыңғы өңірін, жағасы мен жеңін кестелеп немесе ашық түсті матадан оқа ретінде тоспа бастырып сәндеген. Әйелдердің шалбарлары ер адамдардікінен айтарлықтай ерекшеленбеді. Оларды шұға, мәуіті сияқты маталардан, қой мен ешкінің терісінен тіккен. Дәулетті отбасылардың балақтары кестеленген барқыт шалбарлар киген. Олар негізінен көшіп-қонғанда бар жақсыларын киіп, сәнденетін болған.

Сырт киімнің қарапайым түрі – шапан. Шапан – Қазақстан мен Орта Азия халықтарының ұлттық киімі. Оны қалың матадан арасына жүн, мақта салып, астарлап немесе қос астарлап сырып тігеді. Ол негізінен тік жағалы да болады. Шапан: сырмалы шапан, қаптал шапан, қималы шапан деп бөлінеді. Қыз-келіншектерге арналған қималы шапанды түрлі-түсті масатыдан тігіп, жаға-жеңіне, етегі мен екі өңіріне зер ұстайды. Түйме орнына асыл тастар орнатылған күміс қапсырма (ілгек) тағады. Қарапайым отбасындағы әйелдердің көбінің шапаннан өзге сырт киімдері де болмаған. Тек тұрмысқа шыққан әйелдердің ғана арнайы қысқы киімдері болған. Оның өзі күпі мен ішікпен шектелді. Ішіктер негізінен ауқатты қазақ әйелдеріне қол жетімді болды. Кедейлер қажет болса күйеулерінің тондарын киген. Жастарға арналған күпі мен тонның сыртын ашық түсті матамен тыстаса, егде әйелдердікі бір түсті қою матамен қаптап киген.

Қорыта келгенде, Орталық музейдің ерекше қоры саналатын киім-кешектер қорында аталмыш киімдердің барлық түрлері сақталған. Аталмыш қордың қалыптасу тарихын «орынбор» және «алматы»

кезеңдеріне бөлуге болады. Қолда бар мәліметтерге сүйенсек, «орынбор» кезеңінде жинақталған киім-кешектер саны небәрі 8 бірлікті құраған екен. Қалғаны, яғни 363 бірлігі «алматы» кезеңінде жинақталды.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Хинаят Б., Сужикова А. «Қазақ халқының ұлттық киімдері». Алматы: Алматы кітап, 2007.
2. «Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық». Алматы: “Аруна Ltd.” ЖШС, 2005
3. «Шаңырақ: Үй-тұрмыстық энциклопедиясы». Алматы : Қаз.Сов. энцикл. Бас ред., 1990
4. «Қазақстан»: «Ұлттық энциклопедия» / Бас редактор Ә. Нысанбаев – Алматы «[Қазақ энциклопедиясы](#)» Бас редакциясы, 1998 жыл.
5. Арғынбаев Х. А. «Қазақ халқының қол өнері». – Алматы, 1987.
6. «Қазақтың дәстүрлі киім-кешегі» (иллюстрациялық ғылыми каталог) – Алматы: Өнер, 2009. Ғылыми редактор және жоба жетекшісі – Нұрсан Әлімбай.
7. Хинаят Б., Сужикова А. «Қазақ халқының ұлттық киімдері». Алматы: Алматыкітап, 2011.

**Дужнова Татьяна Николаевна,
художник–реставратор по графике,
Центральный Государственный
музей РК**

РЕСТАВРАЦИЯ УНИКАЛЬНОЙ КОЛЛЕКЦИИ РАБОТ ХУДОЖНИКА Н.В. ЦИВЧИНСКОГО, ВЫПОЛНЕННЫХ В СТАЛИНГРАДЕ В 1942 ГОДУ

В статье на примере графических рисунков рассматриваются особенности реставрации предметов изобразительного искусства. Описаны особенности сохранения исторических и культурных ценностей, которые несут важную информацию по истории и культуре. На примере реставрации графических рисунков, изображающих сцены войны, автором показаны разнообразные техники восстановления повреждений на бумаге посредством использования для этого различных материалов и средств: акварельных красок, туши, графических и цветных карандашей и др.

В ходе выполнения реставрационных работ продемонстрирована также смешанная техника в закрашивании и тонировании зарисовок.

Ключевые слова: рисунок, реставрация, акварель, графика, зарисовка, смешанная техника.

СУРЕТШІ Н.В.ЦИВЧИНСКИЙДІҢ 1942Ж. СТАЛИНГРАД ТҮБІНДЕ САЛҒАН БІРЕГЕЙ СУРЕТТЕРІНІҢ КОЛЛЕКЦИЯЛАРЫН ҚАЛПЫНА КЕЛТІРУ

Мақалада графикалық бейнелеу өнері туындыларын қалпына келтірудің ерекшеліктері қарастырылады. Тарихи және мәдени маңызды құндылықтарды сақтаудың өзгешеліктері сипатталады. Автор соғысты бейнелейтін графикалық суреттерді түрлі материалдар мен құралдарды: акварелді бояу, тушь, графикалық және түрлі-түсті қарындаш және т.б. пайдалану арқылы қалпына келтірудің сан алуан әдістерін көрсетеді.

Қалпына келтіру жұмыстары барысында дақтарды бояу және рең беру кезінде аралас техникалар пайдаланылғаны көрсетілген.

Тірек сөздер: сурет, қалпына келтіру, акварель, графика, суреттеме, аралас техника.

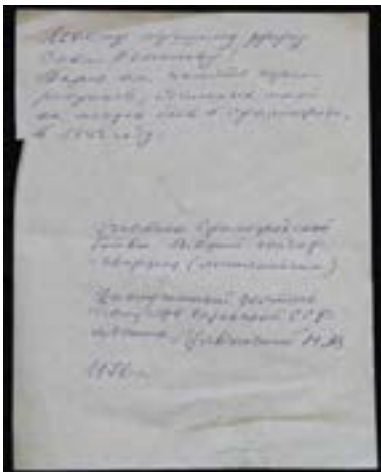
Николай Владимирович Цивчинский (13.16.1905, Петербург–24.02.1985, Алма-Ата) – советский художник монументального и декоративно-прикладного искусства, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР (1947), бывший солдат, гвардеец (минометчик). Н.В. Цивчинский в 1927 году окончил Украинский технологический институт керамики и стекла в городе Межегорье [1]. В 1927-1929 годах работал в Харьковской области на Будянском фаянсовом заводе. С 1937 году жил и трудился в Алма-Ате, в 1937-1941 – работал художником ковровогообеленной фабрики. Участник Великой Отечественной войны. В 1945 году вернулся в алматинскую

ковровогобеленную фабрику в качестве художника.

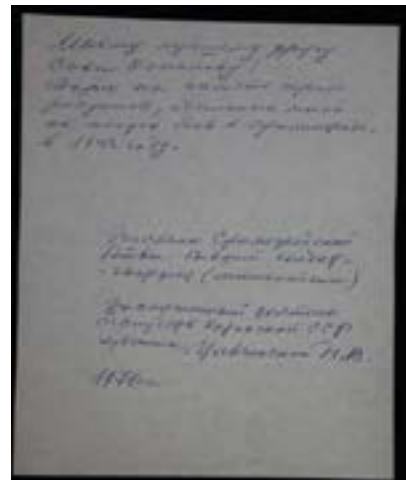
Николай Владимирович Цивчинский является автором первых казахстанских гобеленов: «На красной площади» (1949), «Весна» (1956), «Абай» (1956). В области монументально-декоративного искусства оформлял Дворец металлургов в Усть-Каменогорске (1957), Дворец культуры строителей в Балхаше, кафе «Шолпан» в Алма-Ате (1961) и др.

Наиболее значительны произведения, созданные им в соавторстве с М.С. Кенбаевым в Алма-Ате: мозаики «Кокпар», «Кобланды» в ресторане «Алма-Ата» (1963), «Енлик-Кебек» на фасаде гостиницы «Алма-Ата» (1965), в кафе «Айнабулак» (1966), «Девушка с сувениром» и сграффито «Казахские народные ремесла» для мозаики магазина «Казахстан» (1972), роспись «Казахская национальная одежда» и витраж «Одевание невесты в доме моделей» (1969), оформление Дворца бракосочетаний (1971), а также в Джамбуле – роспись «Козы Корпеш – Баян-Сулу» в ресторане «Восток» (1968) и другие [1].

В Центральном государственном музее РК (далее – ЦГМ РК) хранится уникальная коллекция рисунков художника Николая Владимировича Цивчинского, поступившая по акту приемки-сдачи № 44 от 21.05.1998, принятая в основной фонд отдела истории советского периода в раздел «Казахстан в годы Великой Отечественной войны». Коллекция состоит из 61 рисунка, выполненных во время боев в Сталинграде 1942 года, которые в 1976 году художник подарил своему другу Сахи Романову, приложив к ним письмо.



а) до реставрации



б) после реставрации

Иллюстрация 1. Письмо Сахи Романову. КП 25930/1

Текст письма художника Цивчинского Н.В. другу Сахи Романову: *Моему лучшему другу Сахи Романову. Дарю на память серию рисунков, сделанных мной на местах боев в Сталинграде в 1942 году.*

Участник Сталинградской битвы, бывший солдат-гвардеец (минометчик). Заслуженный деятель искусств Казахской ССР. Художник Цивчинский Н.В. 1976 г. (илл.1 а, б).

Известно, что 14 июля 1942 года в Сталинградской области было объявлено военное положение. Ускоренно формировались новые части и подразделения народного ополчения. Сталинградская битва началась 17 июля в 1942 г., в крайне трудных для советских войск условиях. Гитлеровцы были уверены, что они с ходу возьмут Сталинград. Однако еще на дальних подступах к Сталинграду отборные дивизии Вермахта натолкнулись на упорнейшее сопротивление советских войск. Продвижение врага резко затормозилось. Героическая оборона Сталинграда предопределила крах стратегических планов гитлеровского блока на 1942 год, опрокинув надежды фашистов. Полный разгром этой группировки вошел в историю, как достойное завершение Великой Сталинградской битвы [2].

Многие сюжеты боев под Сталинградом были «написаны» талантливейшим художником Николаем Цивчинским и отражают всю правду тех суровых и страшных дней. Художник Цивчинский Н.В. делал рисунки военных лет на разнообразной бумаге небольших размеров. В своих рисунках автор применял различные техники. Это акварель, графический и цветные карандаши, черная тушь, а также смешанная техника. Самыми яркими примерами разнообразной использованной техники являются рисунки:

1. В кармане Тулеген Жунусов. Бумага, черная тушь. 24 x 14,5. КП 25930/5
2. Сталинград 1942. Пленный немец (представитель арийской расы три дня просидел в воронке). Бумага, картон, цветные карандаши, 22,4x32. КП 25930/60
3. Сталинград 1942. Командный пункт. Бумага, акварель. 24 x 14,5. КП25930/28
4. Голова убитого немца. Бумага, смешанная техника, цветные карандаши, акварель. 32x21,9. КП 25930/42
5. Телефонист. Бумага, картон, цветной карандаш. 24 x 31. КП 25930/49
6. Минометный расчет. Смешанная техника, черная тушь, акварель, 24,5 x 16,5. КП 25930/38

В фондовых коллекциях ЦГМ РК хранятся работы художника. По истечении времени многие из них требуют возвращения «в жизнь»,

реставрации. Реставрировать картины – значит возвращать, в данном случае, к жизни поврежденные произведения изобразительного искусства.

В статье представлены рисунки из коллекции художника Цивчинского Н.В до, в процессе и после реставрации.

Некоторые особенности отбора и реставрации произведений искусства

Обычно работа по реставрации начинается с описания состояния сохранности экспоната, профилактического осмотра экспонатов, отбора на реставрацию. В ходе работы обязательно производится фотофиксация всей последовательности реставрации.

После определения состояния сохранности экспоната реставратор уточняет, производит полное описание сохранности экспоната, указывая все повреждения. Вначале описывается состояние сохранности основы с лицевой стороны, затем – красочного или печатного слоя, далее – основы с оборотной стороны или дублировочного листа и монтировки. Описываются разрывы, прорывы, проколы, срывы фактуры, указываются их размеры и местонахождение. Если множество мелких разрывов по всем краям, то их можно обобщить.

Для оборота указываются наклейки, этикетки, штампы, инвекторные номера, надписи, подписи (карандашами, чернилами, тушью, цветными карандашами) [3].

О ходе реставрационных работ (по одной технологии)

После произведения механической обработки тканью (ватой), лицевая часть рисунка обеспыливается сухой мягкой кистью. Обратная сторона, расположенного на оргстекле рисунка промывается влажной губкой, смоченной дистиллированной водой на фильтровальной бумаге. Просушка производится между двух слоев фильтровальной бумаги также на оргстекле. После пластифицирования ватным тампоном оборотной стороны, смоченным дистиллированной водой на фильтровальной бумаге, лишняя влага промокательными движениями отжимается греческой губкой и фильтровальной бумагой.

Склеивание (под пленкой) разрывов встык выполняется посредством подклеивания рисовой бумагой (клей пшеничный). После чего восполняются проколы, восстанавливаются утраты. При этом, бумагу необходимо подобрать близкую к оригиналу по толщине, цвету, фактуре. После всех проведенных процедур, необходимо отпрессовать в прессе между двух слоев сукна в течение 10 суток, а затем между двух листов картона в течение 10 суток, тонировать потертость красочного слоя, восстановить авторскую надпись и переложить в двойную микалентную бумагу (подложку).



а) до реставрации.



б) процесс реставрации



в) процесс реставрации



г) после реставрации

Иллюстрация 2. Н.В. Цивчинский. Берег Волги у Сталинграда. 1942. Бумага, тушь. КП 25930/20



а) до реставрации



б) процесс реставрации



в) процесс реставрации



г) после реставрации

*Иллюстрация 3. Н.В. Цивчинский. Готовность отвечать. 1942. Бумага, карандаш.
КП 25930/15*

Описание выполненных реставрационных работ по одной технологии (методы, инструменты)

Таким образом, в ходе реставрационных работ произведены:

– механическая обработка рисунков. Лицевая часть и обратная сторона картины обработаны с помощью скальпеля, резинки, резиновой крошки на фильтровальной бумаге на оргстекле. Лицевая часть обеспылена сухой, мягкой кистью, обороты промыты влажной губкой, смоченной дистиллированной водой от желтизны на оргстекле. Просушено между двух листов фильтровальной бумаги на оргстекле, в естественных условиях, при естественном освещении;

– пластифицировано с оборотов ватным тампоном, смоченным дистиллированной водой на фильтровальной бумаге на оргстекле. Лишняя влага отжата сухой греческой губкой и фильтровальной бумагой промакательными движениями;

– во влажном состоянии на фильтровальной бумаге на оргстекле (под пленкой) склеены разрывы встык, края разрывов слегка заточены скальпелем. Нижние края разрывов смазаны мучным клеем (1:2) кисточкой, для того, чтобы клей не попал на лицевую сторону произведения, под участок склейки подкладывалась тонкая, плотная пленка, которая затем убиралась. Далее сверху еще раз смазаны клеем и приглажены кисточкой, после чего подклеены микалентной бумагой, в некоторых местах подклеены рисовой бумагой;

- восполнены проколы, бумага подбиралась по цвету, толщине, фактуре, близкая к оригинальной;
- отпрессованы в прессе между двух сукон в течение 10 суток, через сутки сукна менялись на сухие. Затем отпрессовано в прессе между двух листов картона в течение 10 суток;
- тонированы потертости красочного слоя (чернила, тушь, графитный, цветные карандаши, акварель);
- восстановлены потертости надписей графитным карандашом;
- лист (зарисовка, картина) переложен в двойную микалентную бумагу (подложку).

После проведенных реставрационных работ по требуемой технологии, музейные предметы, в данном случае рисунки были переданы в фонд хранения ЦГМ РК. (илл.2 а,б,в,г, илл.3 а,б,в,г)

В процессе реставрации были использованы инструменты: скальпель, резинка, резиновая крошка, вата стерильная, дистиллированная вода, клей пшеничный, пресс, сукно, картон, ножницы, оргстекло. Для тонирования рисунков были применены цветные карандаши, графический карандаш, черная тушь, акварель. Для подклейки применялась разная бумага – фильтровальная, микалентная, рисовая, конденсаторная бумага.

В результате реставрации коллекции рисунков восстановлена авторская основа. После устранения деформаций, склейки разрывов, укрепления перегибов и заломов, коллекция приобрела стабильное состояние, бумажной основе вернули общий ровный естественный тон и сохранили свежесть красок. На изображениях после обеспыливания, удаления поверхностных загрязнений, ослабления затеков и неравномерного пожелтения основы наиболее интенсивно раскрылись и «заиграли» краски и цвета, использованные автором.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что в результате кропотливых реставрационных мероприятий на протяжении 2 лет, уникальная коллекция рисунков художника Цивчинского Н.В., сделанных с натуры во время боев под Сталинградом была полностью восстановлена и открыла возможность для изучения и экспонирования произведений. Прделанная работа позволила вернуть к жизни уникальный памятник отечественной культуры, связывающий воедино прошлое с настоящим.

Список литературы

1. Художники Казахстана: Справочник Союза художников Казахстана / Сост.: Л.П.Андрющенко, А.М.Жакбалиева. – Алматы: Өнер, 1987. – 176 с.
2. Великая Отечественная война 1941-1945: Словарь-справочник /

Под общ.ред. М.М.Кирияна. – М.: Политиздат, 1985. – 527 с.

3. Реставрация произведений графики. ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. – Москва, 1995. – 183 с.

References:

1. Hudozhniki Kazahstana: Spravochnik / Sost.: L.P.Andrjushhenko, A.M.Zhakbalieva.- Almaty: Оner, 1987.- 176s.- (Sojuz hudozhnikov Kazahstana
2. Velikaja Otechestvennaja vojna 1941-1945: Slovar'-spravochnik / Pod obshh.red. M.M.Kir'jana.- M: Politizdat, 1985.- 527s.
3. Restavracija proizvedenij grafiki. VHNRC im.I.Je. Grabarja. – Moskva, 1995. – 183s.

**Ибраева Дана Тлеутаевна,
художник–реставратор по
коврово–войлочным изделиям,
Центральный
Государственный музей РК**

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РЕСТАВРАЦИИ КАЗАХСКОГО ВОЙЛОЧНОГО КОВРА – ТЕКЕМЕТ

В статье, на примере традиционных постилочных ковров – текемет, хранящихся в фондовых коллекциях Центрального государственного музея Республики Казахстан рассматриваются методы, принципы и техника реставрации казахских войлочных ковров. При этом раскрываются вопросы не только по соблюдению требуемых мер по хранению и поддержанию традиционных войлочных изделий в специальных условиях (температурный режим, уровень влажности и т.п.), но, прежде всего, вопросы о необходимости научного подхода к реставрации музейных предметов в целом. К тому же, обращено особое внимание на необходимость проведения предварительных исследований экспонатов, в данном случае, войлочных изделий, с целью определения методов реставрационных работ.

Немаловажное значение, нередко, имеет и легенда предмета, описание материалов, из которых они изготовлены. Такие первоначальные данные позволяют более тщательно и верно подойти к восстановлению текстуры материала, правильному выбору других компонентов, содержащихся в красителях и т.п., деталях самого предмета (в данном случае – текемете).

На примере текемета показан практически полный ход работы над его реставрацией. Описаны методы устранения причин разрушений, определены техника обработки шерсти (материала), а также и критерии, необходимые для восстановления предмета до надлежащего вида.

Уделено внимание необходимости хранения предметов музейного значения, таких как, например, бывших в обиходе текеметов, сырмаков и т.п., в музеях, так как они, являясь предметом материальной культуры казахов, представляют собой историческую ценность и несут в себе информацию о богатстве номадической культуры.

Ключевые слова: текемет, жилище, интерьер, орнамент, юрта, музей, экспонат, реставрация.

Ыбыраева Д.Т.

ҚАЗАҚТЫҢ КИІЗ КІЛЕМ – ТЕКЕМЕТІН ҚАЛПЫНА КЕЛТІРУДІҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ ТУРАЛЫ

Мақалада Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейінің қорларында сақталған дәстүрлі төсеніштік кілем – текеметтер мысалында қазақ кілем бұйымдарының қалпына келтірудің әдістері, қағидаттары мен әдісітері қарастырылады. Бұл ретте дәстүрлі киіз бұйымдарын арнайы жағдайларда (температуралық режим, ылғалдылық

деңгейі және т.с.с.) сақтау және ұстау жөніндегі талап етілетін шараларды сақтау туралы мәселелер ғана емес, сондай-ақ бәрінен бұрын бүтіндей алғанда музей заттарын қалпына келтіруге ғылыми тұрғыдан қарау қажеттігі туралы мәселелер де талданып қаралады. Оның үстіне қалпына келтіру жұмыстарының тәсілдерін анықтау мақсатымен экспонаттарды, бұл ретте киіз бұйымдарын алдын ала зерттеуді жүргізуге айрықша назар аударылған.

Оның неден дайындалғандығы туралы зат туралы аңызға да, материал сипаттамасына да назар аударудың кейде мәні бар. Мұндай бастапқы мәліметтер материалдың текстурасын қалпына келтіруге мұқият және анық қарауға, материалдың өзінің бояғыштары мен тағы да сол сияқты бөлшектерін құрайтын басқа да құрауыштарын (бұл жағдайда – текеметте) дұрыс таңдауға мүмкіндік береді.

Текемет мысалында оны қалпына келтіру жұмысының іс жүзінде толық барысы көрсетілген. Бүліну себептерін жою әдістері сипатталған, жүнді (материалды) өңдеу тәсілдері, сондай-ақ затты тиісті түріне дейін қалпына келтіруге қажетті өлшемдер анықталды.

Музейдегі күнделікті тұрмыста қолданылған текеметтер, сырмақтар және т.с.с. секілді музейлік мәнді заттарды сақтау қажеттілігіне назар аударылды. Өйткені олар қазақтардың материалдық мәдениеті заттары болып табыла отырып, әрі тарихи құндылыққа ие және номадтық (көшпелілік) мәдениетінің байлығы туралы ақпарат береді.

Тірек сөздер: текемет, тұрғын жай, интерьер, ою-өрнек, киіз, музей, экспонат, қалпына келтіру.

Текемет – изделие для жилища, изготовленное из кошмы с нанесением на ее поверхность различного рода орнаментов. Известный исследователь казахских ковровых изделий Тохтабаева Ш. пишет «текемет используется и в качестве циновки. В целях предохранения от сырости белый чий (песчаный тростник) равномерно раскладывается на пол юрты, на него настилается узорчатый текемет. Наряду с тем, что подобная циновка из чия, узорчато обшитая разноцветной шерстью, надежно защищает от сырости, сохраняет тепло, она создает уют в доме, украшает интерьер юрты, дома.

Искусство кошмоваляния известно издревле. В качестве доказательства можно привести текеметы, обнаруженные во время археологических раскопок Пазырикского кургана, а также других могильников, относящихся к эпохе древнего железа (IX в. до н.э. – III–IV вв. н.э.). В основном текеметы по цвету различаются как белые, так и черные. Т.е. если его фон выбран черный, то лицевые узоры будут соответственно белого цвета, и наоборот, если фон белый, то узоры будут черные. Наряду с этим, для получения более яркой расцветки текемета на его белый или черный фон равномерно раскладывали разноцветные (красного, желтого, зеленого и серого) узоры из шерсти. Как правило, композиция текемета аналогична ковру, по центру – (көл) – иногда его называют (табақ), по краям широкая полоса (қорған) и междурядье между (қорған) и (көл) разделяют тоненькие полоски так называемые (су). По середине текемета расположены два или несколько

(шаршы) – квадратов, внутри которых помещены узоры (төрткүлак), украшенные орнаментом (мүйіз). Края обшиты тоненькой полоской (су) другого цвета нежели фон, а междурядье декорируют узорами (иткұйрық) или (тұлғамүйіз, тұмарша, сыңармүйіз). Края других украшают бахромой из козьего или конского волоса» [1].

В фондах Центрального государственного музея РК хранятся различные виды казахских традиционных войлочных изделий: текеметы, сырмаки и др. [2]. К сожалению, при сдаче в музей многие предметы музейного значения бывают значительно разрушены временем или неправильным хранением. В таких случаях, после принятия этих предметов в фонд музея нередко требуется их реставрация. (Реставрация происходит от латинского глагола *restauo*, что значит «восстанавливаю» откуда *restauratio* – «восстановление»). Этим достигается восстановление внешнего вида вещи, что в первую очередь и определяет историческую или художественную ценность экспоната.

Разработка методики реставрации войлока чрезвычайно актуальна, так как войлочные изделия хранятся во многих музеях, но не могут быть экспонированы по причине того, что находятся не всегда в удовлетворительном состоянии и продолжают разрушаться. Даже при соблюдении всех норм режима хранения и системы хранения музей не может гарантировать полной и вечной сохранности предмета. Кроме того, в процессе комплектования фондов музей может становиться владельцем предметов, чей внешний вид далек от идеала. Это требует мер по восстановлению предмета или хотя бы поддержанию его в том виде, в котором его получили, и по недопущению ухудшения свойств экспоната. Эти и другие задачи решаются в ходе Реставрационного совета музея.

При работе над музейной вещью необходимо соблюдение целого ряда условий:

а) оптимальная устойчивость консервирующих компонентов по отношению к различным условиям хранения и времени;

б) сохранение присущего данной вещи внешнего вида (цвет, структура поверхности);

в) безопасность процессов и инертность вводимых материалов по отношению к материалу самой вещи;

г) обратимость процессов, применяемых к экспонату (возможность при желании вернуть экспонат в первоначальное состояние);

д) простота метода, освоение которого практически доступно и возможно в музейных условиях [3].

Обязательным принципом является абсолютная недопустимость неудач, ошибок, брака в работе, так как погубленный экспонат заменить невозможно. Это вызывает необходимость глубокого научного подхода к вопросам консервации и реставрации музейных ценностей, необходимость проведения предварительных исследований материальной основы экспоната, чтобы правильно выбрать тот или иной метод его обработки. Принципы реставрации выработаны поколениями реставраторов и обязательны при любой реставрации.

В качестве безусловного музейного принципа реставрации сейчас принято считать, что нельзя при реставрации закрывать своим «творчеством» подлинную работу автора. Это самое главное и самое первое правило, которое должен соблюдать каждый реставратор. Если подлинный предмет имеет какие-то пустоты, выпады, которые мешают представить себе предмет в полном объеме, то иногда, учитывая наши зрительные восприятия или же необходимость закрепления оставшегося, приходится делать какие-то вставки, но не более того.

Второй принцип реставрации: нельзя вносить в предмет реставрации свои домыслы и добавления, изменяющие его документальность и, не являющиеся, безусловно, необходимыми для поддержания целостности данного объекта.

Третий принцип реставрации определяется следующим положением: реставрация должна в первую очередь быть направлена на устранение причин и последствий разрушительных процессов и удаление всех посторонних наслоений.

Четвертый принцип: никакая реставрация не допустима без точного знания природы объекта, техники его обработки, и без основательного знания природы и характера действия применяемых реактивов. Никакие средства, природа которых неизвестна или держится в тайне, недопустимы.

Наконец, пятый принцип: каждая неудача должна быть изучена со всех сторон и выяснена ее причина, а весь процесс работы и его результат записаны, при всякой реставрации, как бы незначительна она ни была.

Лучшими критериями правильности реставрации предметов из войлока является степень их сохранности по истечении хотя бы нескольких десятков лет. Такой срок, правда невелик в музейных условиях, но все же состояние реставрированного предмета в настоящее время является убедительным аргументом в выборе того или иного вида реставрации. С этой точки зрения интересным является работа над текеметом КП 18728 из фондов ЦГМ РК.

Историческая легенда экспоната: Текемет – войлок постилочный. Актюбинская область. Середина XX в. Материал – полускатанный войлок.

Техника – валяние. Размер – 160 x 275. Мастер – Науризова Мииз (кабак). Приобретен в 1983 году у Науризовой С.З.

Сохранность – средняя (пыльный, отслоение орнаментов от основы, многочисленные потертости, выцвела краска, пятна и дырочки разных размеров, порывы). Основа текемета изготовлена из коричневого войлока. Центральное поле прямоугольной формы орнаментировано тремя ромбами с вписанными узорами (қос мүйіз) желтого, малинового, оранжевого цветов. В углах, образованных ромбами узоры (сыңар) и (шаршы мүйіз). Узкий внутренний бордюор орнаментирован оранжевым узором (сыңар өкше) по длине, синим – по ширине и вокруг трех групп ромбов. Широкий внешний бордюор орнаментирован узорами (қошқар мүйіз).

Описание процесса реставрации

Перед тем, как начать работу над музейным экспонатом, заполняется паспорт с описанием истории происхождения изделия (автор, материал, размер, сохранность и т.д.).

Далее идет визуальное изучение и фотосъемка данного предмета до реставрации – общий вид с лицевой и изнаночной стороны, а также детально, где необходимо произвести реставрацию (илл.1 а,б).



а) Лицевая сторона



б) Изнаночная сторона

Иллюстрация 1. Общий вид текемета до реставрации

Для начала, в хорошо освещенной реставрационной мастерской с вытяжкой, поверхность войлочного ковра подвергается очистке с двух сторон пылесосом только широким наконечником, снабженным щетинной щеткой. Особую осторожность, работая пылесосом, надо соблюдать при очистке его слабых и рыхлых мест, обеспыливая их через наложенный на него тюль или марлю.

Затем текемет лицевой стороной настилается на большой реставрационный стол (остальная часть скатывается в рулон) и чистится

мягкой щеткой от прилипших личинок моли, колючек, мелких соломинок и т.д. Прилипшие на поверхность комочки неизвестного происхождения аккуратно счищаются острым скальпелем. Неглубоко вевшиеся пятна грязи чистятся губкой с пенкой детского мыла.

В некоторых местах разлохмаченные, рыхлые края музейного экспоната, предварительно равномерно распределяются и плотно приглаживаются руками на столе, для того, чтобы произвести мелкими стежками, с помощью специальной изогнутой иглы, стягивающую, маскировочную штопку армированными нитками, подобранными по цвету войлока (илл.2 а,б).



а) до реставрации



б) после реставрации

Иллюстрация 2. Фрагменты текемета до и после реставрации

Утраты и дыры разной величины по всему текемету восполняются войлочными кусочками, не отличающимися по цвету и фактуре от оригинала. Отошедшие от основы войлочного изделия цветные орнаменты фиксируются на месте и проглаживаются утюгом через влажную марлю (илл.3 а,б).



а) до реставрации



б) после реставрации

Иллюстрация 3. Фрагменты поверхности текемета

На изнаночной стороне экспоната, также, закрепляются многочисленные порывы, порезы и другие повреждения. Старые порванные и потертые петли удаляются, и для того, чтобы войлок не провисал, к нему в горизонтальном направлении пришиваются полоски из прочного не тянущегося материала, где часто размещаются новые петли с расчетом равномерного распределения веса тяжелого войлочного ковра. Это улучшает условия крепления отреставрированного экспоната при вертикальной экспозиции.

Если в углу реставрируемого предмета ослаблен КП номер, то он крепится редкими стежками.

Отреставрированный текемет фотографируется снова для фиксации конечного результата вышеперечисленных воздействий (илл.4 а,б).



а) Лицевая сторона

б) Изнаночная сторона

Иллюстрация 4. Текемет после проведения реставрационных работ

В заключение вся проделанная работа по реставрации войлочного изделия описывается в паспорте. Экспонат, приобретя экспозиционный вид, сдается в хранение, где должен находиться в оптимальных условиях температурно–влажностного режима, вдали от отопительных приборов.

Предмет, который попадает в музей, является историческим документом. Стало быть, мы никогда не должны забывать, что значение предмета весьма многообразно и, реставрируя предмет, мы должны сохранить все его особенности, которые могут говорить о том, или ином значении этого предмета, как исторического документа.

Резюмируя, необходимо отметить, что изготовление текемета было широко распространено по всему Казахстану. Хотя, этот вид искусства был также распространен в соседних регионах, к примеру, у туркмен.

Список литературы

1. Тохтабаева Ш. Казахские ковры из войлока. // Nomad Kazakhstan (журнал). – 2011.
2. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия. 5 том. Ө-Я. Ғылыми

редакторы және жоба жетекшісі Нұрсан Әлімбай. – Алматы РПК «Слон», 2014. – 736 б., ил.

3. Формаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. – М., 1947.

4. Алимбай Н. Казахские ковры и ковровые изделия. Из коллекции Центрального государственного музея РК. Научный каталог. – Алматы, 2012.

5. Избасканова М.К. Технология изготовления текемета и других войлочных изделий // Методическое пособие. – Алматы, 1993.

6. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Том 2. – Алма-Ата, 1987.

7. Муканов М.С. Казахская юрта. – Алма-Ата: Кайнар, 1981.

8. Джанибеков У.Д. ЭХО... – Алма-Ата: Өнер, 1991.

**Азмұханова М.А.,
специалист высшей категории
группы по хранению фондов,
Центральный Государственный
музей РК**

**БИОГРАФИЯ И ЛИЧНЫЙ КОМПЛЕКС ДОКТОРА
ИСТОРИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОРА КАСЫМБАЕВА
Ж.К., ХРАНЯЩИЙСЯ В ФОНДАХ ЦЕНТРАЛЬНОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

В статье рассматривается личность Ж. Касымбаева, как ученого-историка, который внес вклад в исследования, посвященные развитию городов Восточного Казахстана. Был автором единственной монографии о старшем султанине Қунанбае Оскенбаеве, которая была посвящена 150-летию юбилею великого Абая. Имя Ж. Касымбаева известно как автора типовых, обязательных программ, школьных атласов и учебников.

Ключевые слова: ученый-историк, монография, музейный предмет, исследователь, Восточный Казахстан.

**Әзмұханова М.А.,
ҚР Мемлекеттік орталық музейі
қор сақтау тобының жоғары
дәрежелі қор сақтаушы маманы**

**ҚР МОМ ҚОРЫНДА САҚТАЛҒАН ТАРИХ ҒЫЛЫМДАРЫНЫҢ
ДОКТОРЫ, ПРОФЕССОР Ж.ҚАСЫМБАЕВТЫҢ ӨМІРБАЯНЫ
МЕН ЖЕКЕ ЗАТТАРЫ**

Бұл мақалада Шығыс Қазақстанның қалаларын зерттеуде өзіндік үлес қосқан тарихшы-ғалым Жанұзақ Қасымбаевтың жеке заттары және оның өмірбаяны қарастырылады. Тарих ғылымдарының докторы, профессор Ж.Қасымбаев Абайдың әкесі аға сұлтан Құнанбай Өскенбайұлы жайлы алғаш монографиялық еңбек, сондай-ақ мектеп бағдарламасындағы тарих пәні бойынша бірнеше оқулық жазып, атластық карталар жасаған ғалым.

Тірек сөздер: тарихшы-ғалым, монография, музейлік мәнді жәдігерлер, зерттеуші, Шығыс Қазақстан.

Жанұзақ Қасымбаев 1941 ж. желтоқсан айының 25-інде Шығыс Қазақстан (бұрынғы Семей) облысы, Аякөз (Шұбартау) ауданы Баршатас селосында дүниеге келді. Әкесі Собыханов Қасымбай, стахановшыл, елді азық-түлікпен қамтамасыз етудегі ерен еңбегі үшін 1941 ж. КСРО Ет және сүт министрлігінің Құрмет грамотасымен марапатталған. 1942 ж. майданда қаза тапты. Анасы Собыханова (Рашаева) Қайшатай өмірінің басты кезеңінде қара жұмыста еңбек етіп, зейнеткер қалпында 1977 дүние

салды [1, 15 б.]. Қаршадайынан өмір тауқыметін басынан кешірген Ж. Қасымбаев бес жасынан еңбекке баулынып, анасымен бірге өмір мектебіне төселді.

1949-1959жж. ол Баршатастағы С.М. Киров атындағы орта мектепте білім алды. 1928ж. ашылған мектепте кейіннен ҚР ғылымы мен мәдениетіне сүбелі үлес қосқан бірқатар абзал жандар оқыды: О. Хаймолдин, Б. Жылысбаев, Е.Рахмадиев, Т. Шойынбаев, М. Рашев, М. Мағауин, Х. Әдібаев, Н. Рымғалиев, К.Ыбраев, К.Ахманбаев, Т.Тілеуханов, т.б.

Соғыстан кейінгі жылдарда орталықтан алыстағы қазақ өңірлері енді ғана жоғары оқу орнын тамамдаған оқытушылармен қамтамасыз етіле бастағанда, осы бір шалғайдағы оқу орны барлық дерлік пәндерден жоғары педагогикалық, тіпті университеттік білімі бар мұғалімдермен толықтырылған еді. Болашақ тарихшының білім деңгейіне де осы жағдайдың тікелей әсер еткені айғақ.

1959 ж. Ж. Қасымбаев Алматыдағы П.И. Чайковский атындағы музыкалық училищесінің «Баян» бөлімінде білім алды. 1959-1960 жж. Талантты жастың С.М. Киров атындағы университеттің тарих факультетінде тыңғылықты білімге тартылуы, оның келешектегі ғылыми-педагогикалық деңгейінің жетіле түсуін мейлінше нығайтты. Е. Бекмаханов, М. Ахынжанов, С.Кенжебаев, Г.И. Семенюк, М. Даришев, кейін тарих ғылымдарының докторы, профессорлар- Ә.С.Такенов, С.К. Жақыпбеков, Т.Ә. Найзағарин, т.б. жас тарихшының кәсіпқойлық дәрежесіне біршама әсер етті.

Ж. Қасымбаевтың тек ғылыми ғана емес, сонымен қатар өмір жолына ұстаздық жол сілтеген абзал жанды педагогтердің бірі – Г.И. Семенюк болатын.

Ж. Қасымбаевтың 1970 ж. «Семей қаласының тарихы (1718-1917жж.)» тақырыбында қорғаған кандидаттық диссертациясының жетекшісі Г.И. Семенюктың ұстаздық орны тым ерекше. Оның жас тарихшыны адамгершілік қасиеттерге баулыған еңбегі тіпті бір төбе. Осы кезден Ж.Қасымбаевтың шығармашылық ізденісінің басты бағыттары қалыптасты. Мәскеу, Санкт-Петербург, Омбы, Томск, Барнаул, Новосибирск, Орынбор, Астрахан, Элиста, Ташкент, т.б. қалалардың бай архив қорларынан жинастырылған, сұрыпталған құнды құжаттар негізінде 1983 ж. «Шығыс Қазақстан қалаларының қазақ ауылымен, орыс шаруа мекендерімен және іргелес мемлекеттермен қарым-қатынастардың орталықтары ретінде дамуы (XVIII ғ. 20-шы жылдары-1917 ж.)» атты тақырыпта қорғалған докторлық диссертациясы тарих ғылымдарындағы жаңалық. Осы және кейінірек жарияланған басқа да зерттеулерінде

тарихшы тұңғыш рет кейінгі феодалдық қоғамның ыдырай бастауы және капиталистік процестің алшақ отарланған өлкеде орын тебе бастаған жаңа құбылыстардың өзіндік ерекшеліктері хақында жаңа концептуалды теориялық қағиданы тұңғыш рет негіздеді [2,15- 16 б.].

Оның докторлық диссертациясының азаматтық тарих ғылымы саласындағы қомақты үлес екендігін КСРО Ғылым Академиясының Тарих институтының КСРО халықтарының тарихы бөлімінің арнайы отырысында Н.Бекмаханова, К. Юсупов, Ш. Мухамедяров, Түркмен Ғылым Академиясының мүше- корреспонденті С.Г. Агаджанов, т.б. басып айтқан.

Осы жұмыстың ресми сарапшылары КСРО Мемлекеттік және Лениндік сыйлықтарының иегері В.Я. Янин, белгілі ғалымдар Х. Арғынбаев, Н.В. Алексеенко, зерттеуге пікір жазған академик Ю.С. Кукушкин, Қырғыз Академиясының мүше – корреспонденті К.Үсембаев, Х.Зияев, ғылыми кеңесте сөз сөйлеген академик А.Нүсіпбеков, мүше – корреспондент Б.Сүлейменов, т.б. диссертацияда шешілген проблемалардың тың сарынын ерекше атаған. Осы проблеманың төңірегінде Ж.Қасымбаев көп кешікпей бірнеше қомақты зерттеулер жариялады. [3, 16 б.].

Аталмыш монографиялар: «Под надежную защиту России» А.,1986; «Города Восточного Казахстана в 1861-1917 годах» (Социально-экономический аспект. А., 1990) КСРО және шет елдің баспасөз бетінде тура бағасын алды. «Вопросы истории», Военно-исторический журнал», «Наука в Сибири», « Известия АН КазССР, (Серия общественных наук)» «Южный Урал» (Оренбург) зерттеулердің концептуалдық жаңашылдығына ерекше мән берген.

XX ғ. 80-ші жылдарының екінші жартысы – ғалымның зертеушілік кезеңіндегі басты кезең. КОКП-ның идеологиялық күйреуі, қауымның шынайы дербестікке ұмтылуы ел тарихының жаңа кезеңіне алғышарт қалыптастырды.

Академиялық жүйеде қызметте болмаған, Ж. Қасымбаев ізденуші талабы мен зерттеушілік талғамын шыңдауы барысында ғылыми жұмысын оқу-педагогикалық жүйемен ұштастыра білді.

Көптеген ұлтжанды ел азаматтары қатарында Ж. Қасымбаев ізденуші талабы мен зерттеушілік талғамын шыңдауы барысында ғылыми жұмысын оқу-педагогикалық жүйемен ұштастыра білді.

Көптеген ұлтжанды ел азаматтары қатарында Ж. Қасымбаев та 1986 жылдың қасіретін басынан өткізді. Қазақ жерінің Ресейге қосылуы хақында ұлтшылдық сарынның ықпалында қалған деген жалған айып тағылған ғалым-педагог құдіретті Мемлекеттік Қауіпсіздік комитетінің тырнағынан азар дегенде арылды. Партия жиналысында жеке мәселесі қаралған ғалымды жергілікті баспасөз де біраз төмпештеп бақты. Соңғы жылдарда сол мезетте қуғынға

түскен ғалымдар хақында, соның ішінде Ж.Қасымбаев туралы да жазылғанына көпшілік куә. Сол желтоқсан қасіретінде табандылығын айқындаған автордың бұдан кейінгі зерттеулерінің оның жылтыраған әсем сөзден аулақ, елдің бұрынғысы мен болашағын ұштастыратын проблемаларға арнауы кездейсоқ емес. Уфада, Екатеринбургте, Бішкекте, Ташкентте, Новосибирскіде, Омбыда, Томскіде, Орынборда, бірнеше мәрте Мәскеуде жарияланған еңбектері өткен заманда, яғни, Кеңес өкіметі кезінде көмескі ғана көтерілген даулы оқиғаларды жаңғыртуы автордың табандылығының көрінісі. Қазақ жерінің Ресей империясы құрамына қосылуының саяси астарларын айқындаған ғалымның пікірлері осы күндері қоғам негіз ретінде қабылдаған баға [4, 17 б.] .

Сол 80-ші жылдардың соңы 90-шы жылдардың басында өткен ғылыми таластар объективті түрде зерттеушілердің тың деректер негізінде тыңғылықты дәлелденген, түбірлі зерттеушілерді талап еткені белгілі. Тағы да архив қорларында ізденіс жалғастырылды. 1993 жылы жаңа құжаттарға негізделген Кенесары хан хақындағы 30 000 данамен баспадан шыққан зерттеу Е.Бекмахановтың атақты зерттеуінен кейінгі екінші кітап. Қай жағынан қарастырса да Ж. Қасымбаевтың 90-жылдары жарық көрген монографиялары оқырмандардың ойынан шықты, ұлттық санаға жаңаша дем беруге бір үлес еді. 1995 жылы жарияланған Құнанбай қажыға, атақты аға сұлтанға арналған тұңғыш, тарихи монографиясы Абайтануға қосылған елеулі үлес екендігін сарапшылар бірауыздан баспа бетінде атап өткендігін де естен шығармаған жөн. Ал 1995 жылы «Атамұра» корпорациясы 30 000 данамен Ақмоланың тарихына арналған ғалымның зерттеуін жариялады. Ол кезде жаңа астананы Алматыдан басқа қалаға көшіруге тіпті шешім де қабылданбаған болатын.

Көп жылдар бойы қоғамдық ой-пікірді өзіне тартқан – Ұлы жібек жолы. Қазақ даласының осы тұста дәнекерлік орны айқындалса да, кейінгі тағдыры күңгірт еді. Талантты ғалым бұл халықаралық мәні өте зор мәселеге де өзінің ауыз толтыра айтатын үлесін қосты. 1996 ж. «Өлке» баспасы жариялаған «Қазақстан–Китай. Караванная торговля в XIX-начале XX вв.» атта ірі монографиясы соған дәлел. Көптеген архив құжаттарына негізделген аталмыш зерттеу оқырмандардың көңілінен шықты. «Жень Минь Жибао» өзінің Орталық Азия бойынша шеф корреспонденті Инь Шугуанның ғалыммен сұхбатын оқырмандарына ұсынды (09.XII.1966). Монографияның терең мазмұны, бай деректік негізі Мюнхенде шығатын «Orient» журналының сарапшысының пікірінде де баса айтылады.

Ж.Қасымбаевтың соңғы кездегі ғылыми ізденістері есімдері империялық қыспақ заманында көлеңкеге ығыстырылған, қызметтері алаланып, көмескі сипатталған хандар мен белді шыңғыс тұқымдарының, батырлар

мен белді көшпенді қауым өкілдеріне арналды. 1999 жылы 1-ші том; Ералы (1792-1794), Есім, (1794-1797), Барак сұлтан, Абылайдың үш жүзге ортақ хандығы, Әбілқайырдың өмірінің ақырғы жылдарына арналды; 2-ші том: Айшуақ хан (1719-1810). А., 2001; IV-том: Жәңгір хан (1801-1845). А., 2001. Жалпы көлемі 80 баспа табақтан асатын төрт томдық, Отан тарихындағы бұл жүйелі зерттеу тарих ғылымындағы айқын құбылыс. [5,18 б.].

Ж.Қасымбаев тарих ғылымында тұңғыш рет Ресей империясында генерал шеніне жеткен алғашқы қазақтар туралы да бірінші монография жариялады. Тағы да билеуші-сұлтан Баймұхамед Айшуақовқа арналған бұл зерттеу тың, сирек кездесетін архив құжаттарына негізделген. Талантты ғалым Қазақстан тарихының 5-томдығының ХҮІІІ-ХХғғ. басындағы оқиғаларға арналған үшінші томына белсене қатысып, оның төртінші бөлігінен астамын өзі жазды.

Тарихшы тек терең ойлы, проблемаларды кеңінен қамтыған ауқымды ғалым ғана емес, 40 жылға жуық мектептен бастап, жоғары оқу орнын да қамтыған шебер педагог. Абай атындағы Алматы университетіндегі 35 жыл ұстаздық қызметінде мыңдаған талапты жастар ұлағатты ұстаздан дәріс алды, білімдерін жетілдірді.

Ұстаздық қызметін Ж.Қасымбаевтың өзі де күнделікті қызу еңбегінің басты қосынды бөлігі ретінде қарайды. 2 доктор, 30-дан астам ХҮІІІ-ХХғғ. басындағы ұлтымыздың тарихынан қорғаған ғылым кандидаттары – талапты ұстаздың мектебінен шыққан мамандар.

Кемеліне келген ғалым-педагогтің табыстарына ТМД елдерінің және алшақ жатқан шет елдердің тарихшылары да қанық. Оның басшылығымен, тіпті тікелей қатысуымен жоғары және орта мектепке арналған тұңғыш типтік бағдарламалар, тақырыптық карталар, оқу құралдары жастардың отан тарихынан білімін жетілдіруде қаншалықты мәні бар екендігін қалай атап өтпеске. Белгілі ғалым, қоғам және мемлекет қайраткері Өзбекәлі Жәнібековтің тікелей тапсырмасымен ұйымдастырылған 1988 жылғы оқулықтар дайындау конкурсында тұңғыш жүлденің иегері Ж.Қасымбаевтың 9 сыныпқа арналған алғашқы оқулығы 1990 жылы жарық көрсе, қазір ол басылым 6 рет қазақ, 5-орыс, 3-ұйғыр тілдерінде жарық көріп, оқулықтардың жалпы данасы 1 миллион 200 мың данадан асып түсті. 2000 жылы жалпы білім беретін 12 сыныптық жүйенің 8 сыныпқа арналған байқау оқулығы да жарық көріп, сынақ тәжірибесінен өтуде. Мұның барлығы өмір жолын мектеп табалдырғынан бастаған педагогтің 40 жылға жуық еңбегінің нәтижесі десек, қателеспейміз [5, 19 б.].

Ж. Қасымбаев шынайы қалыптасқан шебер, көпшіліктің қалауынан шыққан кәсіпқой лектор, ғалым-педагог әрқашан отан тарихының өзекті

мәселелерін уағыздауда тартынбайтын, талмайтын талант. Шетелдік «Би-Си-Си», «Азаттық» және басқа да арналарында Ж. Қасымбаевтың хабарлары жиі-жиі естіледі. Қазақ радиосының «Зерде» ұлттық бағдарламасы халқымыздың тарихының басты белестеріне арналған аптааралық арнайы хабарын 4 жылдан астам үзбей тындаушыларға Ж. Қасымбаевпен бірлесе отырып жеткізуде.

Ж.Қасымбаев бірқатар саяси астарлары әлі де алыпқашты, ой тудырып отырған проблемаларға баспасөзде дәлелді бағасын берген публицист. Қазір оның еңбектері кең танылған. 1986-1991 жылдары КСРО Ғылым Академиясының проблемалық кеңесінің тарих саласы бойынша мүшесі; 1995-1997 жылдары Гарвард университетінің жанындағы орталық оның еңбектерін Орталық Азияны зерттеуші ірі ғалымдардың био-библиографиялық жинағына кіргізген; 1991-1992 жж. ҚР ЖАК-тың эксперт комиссиясы мүшесі, 1989-1991 жж. Абай атындағы университеттің жанындағы арнайы Кеңес төрағасының орынбасары; 1992 жылдан осы күндерге дейін – төрағасы; 1992-1996 жж. Қырғыстан Республикасы ЖАК-ның эксперт комиссия мүшесі; 1994 жылдан ҚР Мәдениет, баспа ісі және қоғамдық келісім министрлігінің жанындағы оқу- педагогикалық басылымдар шығарудың эксперт комиссиясының төрағасы. Бірқатар мерзімді басылымдардың редакциялық алқа мүшесі; 1996-2000 жж. Білім және ғылым министрлігі жанындағы оқу-әдістемелік Кеңестің қоғамдық ғылымдар саласы бойынша төрағасы.

Ж.Қасымбаевтың ғылыми педагогикалық еңбегі өзінің бағасын алған. 1986, 1988 жж. Ағарту ісінің үздігі; 1990 ж. ҚР Еңбегі сіңген қызметкер; 1999 ж. «Парасат» орденінің иегері; 1996 ж. - Гуманитарлық Академияның толық мүшесі; Қазақстан тарихшылары Ассоциациясының құрметті мүшесі; Ұлттық Академияның «Құрмет грамотасын» алған, бірнеше жүлденің иегері.

«Өмірдің басты фактісі – кітаптар, түйіні бар оқиға-ойлар» – деген атақты орыс тарихшысы В.О. Ключевскийдің пікірінде сабақтастық тәлім бар. Еңбектер мен терең тұжырымды ой қозғау – Ж.Қасымбаевтың да өмірінің бір түйіні. Ол Отан тарихының бір күрделі кезеңінде еңбек етуші, ізденіс үстіндегі зерттеушісі.

Кең арналы талмайтын ғалым, тамаша публицист, ұлағатты ұстаз, ұлтының абзал перзенті. Ол өз еңбегінің қызығын көрген, болашағы айқын тарихшы. Өзінің 60- жылдығын еліне деген сүйіспеншілігімен, шығармашылық өрісімен, жаңа зерттеушілік нәтижелерімен атап өтіп отырған кемеліне келген тарихшы [6, 20 б.].

Қазақстан Республикасы Мемлекеттік Орталық музейі қорында тарих ғылымдарының докторы, профессоры Ж.Қасымбаевтың жеке заттары (құмыра, музыкалық аспап – баян, портативті жазу машинкасы) сақтаулы.



ҚР MOM қорында сақтаулы КП 22023 нөмірлі

«баян» – орыс халқының музыкалық аспабы, дей тұрғанымен бұл аспапты ғалым Ж.Қасымбаев өте жақсы меңгерген, себебі жоғарыда айтып өткендей ол кісі музыкалық училищенің «Баян» бөлімін бітірген. Аспаптың оң жақ клавиатурасы 3 қатар түймелерден түзілген, ал сол жағында 5 қатар түймелерден тұратын, 3-4 октаваны қамтитын дыбыстық қатар және дайын аккордтық сүйемелдер бар. Бауы қоңыр былғарыдан тұрады. Ағаш, металл, пластмасса. Ұзындығы - 50 см., ені – 40 см. Бұл «баянды» 1988 ж ҚР MOM-ге сыйға Қасымбаевтың жанұясы тапсырған.

ҚР MOM қорында сақтаулы **КП 27874/1** нөмірлі «құмыра». «Шақшақ Жәнібек батыр - 300жыл» - сопақша формалы құмыра – белгілі, тарихшы-ғалым, профессор Жанұзақ Касымбаевтікі. Бет жағында «Торғай-Шақшақ Жәнібек батыр-300 жыл» – деген жазуы бар. Арқалық, 1999. Қыш, екі түсті бояу, рельефтік бейне. Өлшемі 11x35x 18см. Бұл жәдігерді де 2014 жылы ҚР MOM-ге сыйға Қасымбаевтың жанұясы тапсырған.



ҚР MOM қорында сақтаулы

КП 27874/2 нөмірлі портативті жазу машинкесі ғалымның жеке заттарының ішіндегі ең құндысы. Өйткені ғалым өзінің барлық ғылыми еңбектерін осы жазу машинкасы арқылы жазған. «Москва»- қорабымен бірге. Алматы. 2004. Металл, пластик, мата, резеңке, былғары. Өлшемі 40x41x15 см. Бұл заттарды 2014 ж. ҚР МОМ-ге сыйға Қасымбаевтың жанұясы тапсырған.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Жанұзақ Қасымбаев: Биобиблиографиясына мәліметтер/Құраст.: Г.К.Кенжебаев, Т.Т. Далаева, Б.Берлібаев– Алматы: Наш Мир, 2002. – 76 бет.
2. Қасымбаев Жанұзақ (р.25.12.1941) // Казахская ССР. Краткая энциклопедия. Том 3. – Алма-Ата, 1989. – С. 262.
3. «Қазақстан». Ұлттық энциклопедия (Бас. Ред. Ә. Нысанбаев. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» бас редакциясы, 1991 – 720 бет. 213 бет.
4. Қазақстан. Ұлттық энциклопедия / Бас. Ред. Б. Аяған. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» бас редакциясы, 2004. – 696 бет. – 120 бет.

ӘОЖ 75 (063)
КБЖ 85.14
К 44

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

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

Директор Г. Шалабаева

Редакторлары Е. Нұразхан, Г. Сырлыбаева
Редакторы Е. Нұразхан, Г. Сырлыбаева

Құрастырушысы Е. Резникова
Составитель Е. Резникова

Беттеген І. Рыспеков
Верстка И. Рыспеков

Қазақ тіліне аударған К. Қышқашева
Перевод на казахский язык К. Кишкашева

К 44
ISBN 978-601-7090-19-7

Қастеев оқулары: ғыл.-практ. конф. мат.-лы. – Алматы, 2016. – 250 б.
Кастеевские чтения: мат.-лы научно-практ. конф. – Алматы, 2016. – 250 с.

Жинақ 2015 жылы 25 қарашада Алматы қаласында Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен жыл сайынғы «Қастеев оқулары» ғылыми-практикалық конференциясының қорытындысы бойынша әзірленді.

«Қастеев оқулары-2015» материалдарының басылымы ежелден қазіргі кезге дейінгі көркем мұраны сақтап, насихаттауға, оны зерттеуге байланысты музей қызметінің түрлі аспектісін қамтыған. Басылым өнертанушыларға, музей қызметкерлері мен барша өнер сүйер қауымға арналған.

Сборник подготовлен по итогам ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения», которая состоялась 25 ноября 2015 года в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева в Алматы.

Издание включает материалы «Кастеевских чтений-2015» и охватывает различные аспекты музейной деятельности, связанные с изучением, сохранением и пропагандой художественного наследия от древности до современности. Издание рассчитано на искусствоведов, сотрудников музеев и широкий круг любителей искусства.



ӘОЖ 75 (063)
КБЖ 85.14

ISBN 978-601-7090-19-7

© Ә. Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер музейі, 2015
© Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева, 2015