



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

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



Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің
25 жылдығына арналған

**ТӘУЕЛСІЗДІК БЕЙНЕЛЕРІ.
ЕГЕМЕН ҚАЗАҚСТАННЫҢ ӨНЕРІ**

атты жыл сайын өтетін
ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ -2016
ғылыми–тәжірибелік конференция

**ОБРАЗЫ НЕЗАВИСИМОСТИ.
ИСКУССТВО СУВЕРЕННОГО КАЗАХСТАНА**

Ежегодная научно-практическая конференция
КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2016,
посвященная 25-летию Независимости
Республики Казахстан

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 ОҚУЛАРЫ
Ғылыми-практикалық конференция материалдары

**ТӘУЕЛСІЗДІК БЕЙНЕЛЕРІ.
ЕГЕМЕН ҚАЗАҚСТАННЫҢ ӨНЕРІ**

2016

КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ
Материалы научно-практической конференции
**ОБРАЗЫ НЕЗАВИСИМОСТИ.
ИСКУССТВО СУВЕРЕННОГО КАЗАХСТАНА**

АЛМАТЫ 2016

УДК 75/76
ГИ 29

Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі
Ғылыми кеңесінің шешімімен баспаға ұсынылады
Печатается по решению Ученого совета
Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева

Директор Г.К. Шалабаева

Ғылыми жетекші: директордың
ғылыми істер жөніндегі орынбасары
С. Көпжанова
Үйлестіруші, жауапты редакторы:
Е. Резникова
Редакторлары: Е. Нұразхан, Г. Сырлыбаева
Қазақ тіліне аударған: К. Қышқашева
Беттеген: Н. Қажиахмет

Научный руководитель: заместитель
директора по научной работе
С. Кобжанова
Координатор, ответственный редактор:
Е. Резникова
Редакторы: Е. Нуразхан, Г. Сырлыбаева
Перевод на казахский: К. Кишқашева
Верстка: Н. Қажиахмет

ГИ 29 Тәуелсіздік бейнелері. Егемен қазақстанның өнері: ғылыми-практикалық конференция материалдары. – Алматы, 2016 – 247 с.

Образы Независимости. Искусство суверенного Казахстана: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2016 – 247 с.

ISBN 978-601-7090-20-3

Жинақ 2016 жылы 13-14 қазанда Алматы қаласында Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен жыл сайынғы «Қастеев оқулары» – «Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері» ғылыми-практикалық конференциясының қорытындысы бойынша әзірленді. Бұл конференция әрі Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 25 жылдығына арналды.

«Қастеев оқулары-2016» материалдарының басылымы ежелден қазіргі кезге дейінгі көркем мұраны сақтап, насихаттауға, оны зерттеуге байланысты музей қызметінің түрлі қырын қамтыған. Басылым өнертанушыларға, музей қызметкерлері мен барша өнер сүйер қауымға арналған.

Сборник подготовлен по итогам ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения» – «Образы Независимости. Искусство суверенного Казахстана», которая состоялась 13-14 октября 2016 года в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева в Алматы и была посвящена 25-летию Независимости Казахстана.

Издание включает материалы «Кастеевских чтений-2016» 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.

УДК 75/76

ISBN 978-601-7090-20-3



ISBN 978-601-7090-20-3,

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

**ОДИН ДЕНЬ ИЗ ЖИЗНИ МУЗЕЯ КАСТЕЕВА.
К ВОПРОСУ НАУЧНОЙ АТТРИБУЦИИ И ПРОБЛЕМЕ ЕЕ
ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ**

Художественный музей справедливо воспринимается всеми как храм искусства, в нем собраны ценные экспонаты – произведения искусства. Однако, музей не просто хранилище – это общественный институт, в котором тщательно и продуманно культивируется и преподносится эстетически преображенная история, культура, искусство, сама жизнь. Это место, где творится служенье музам, место, почти сакральное, в котором пришедший человек выпадает из бытового измерения. Поход в музей – явление не случайное и не спонтанное, оно подготовлено предшествующим багажом знаний и воспитания, подсознательной работой мозга, произвольно переваривающего информацию, поступающую порой из различных источников, начиная от афиш, билбордов на улицах и заканчивая телевидением, газетами и интернетом. В музее работают профессионалы, в основе деятельности которых лежат эпистемологические основания тех или иных форм деятельности и функционирования музея. В качестве основных музейных функций можно называть функции документирования, то есть сбора и изучения предметов; сохранения наследия; научную работу; удовлетворение общественного интереса к памятникам культуры и искусства, рекреационную функцию, эстетическую функцию. Музей может пониматься как «память культуры», информационная система, социально-эстетический феномен, это также инструмент формирования мировоззрения и системы ценностей. Более того, институт музея можно рассматривать как компенсаторный механизм, противостоящий процессам обеднения культуры и в целях ее дополнения.

В обычном, повседневном восприятии людей музей – пространство созерцания и художественного познания, я бы добавила еще: сосредоточения и медитации. Отсюда впечатление сумеречного покоя и гулкой тишины, изредка нарушаемой экскурсоводами в сопровождении группы особо пристрастных зрителей. Эту же тишину соблюдают практически безмолвные смотрители, стражи порядка и чистоты. Помимо смотрителей, которых замечают или не замечают посетители, в музее работают «невидимые» научные сотрудники и целый отряд работников, обеспечивающих жизнедеятельность здания музея.

В представлении многих людей работа научных сотрудников музея – это

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

организация и курирование привозимых временных выставок в активной части, а в остальном тишь да гладь, соответствующая формулировке «сохранение культурного наследия». Но это лишь видимая часть работы, это лишь «верхушка айсберга». Здесь не учитывается научно-исследовательская работа к конференциям, подготовка лекций и экскурсий, ежедневная, кропотливая работа с картотекой, сравнение и сопоставление старых записей с экспонатами, которые приносят порой массу открытий. Там где когда-то была сделана поспешная запись о неизвестном авторе, вдруг выясняется авторство, обнаруживается подпись или уточнение авторства требует долгой работы по атрибуции того или иного заинтересовавшего экспоната. Ведь аутентичность – необходимое условие для музейного экспоната, подтверждающая к тому же научный статус музея. Такая исследовательская работа воплощается затем в написании научных статей. Помимо атрибуции отдельных экспонатов идет постоянная работа по изучению фондов, проведению и составлению экспертиз. Составной частью повседневного труда научного сотрудника является проведение индивидуального научного исследования по той или иной теме, участие в конференциях, круглых столах, заседаниях художественно-методического, экспертного советов и т.д., такова вполне будничная и привычная деятельность музейного сотрудника. Однако, и в нашей размеренной жизни случаются не рядовые события.

Март 2016 года ознаменовался для двух ведущих сотрудников нашего музея не только праздником 8 марта, но и необходимостью срочной командировки и работой в праздничные дни в режиме секретности с 9 утра и до 11 ночи. Случай, надо признать – экстраординарный, и связан он именно с научной атрибуцией. Дело в том, что опыт и знания профессиональных искусствоведов понадобились для проведения описи и выявления художественной ценности, авторства целой коллекции предметов искусства человека, который оказался под следствием. Перед искусствоведами была поставлена задача в кратчайшие сроки произвести опись и определить ценность свыше 600 предметов коллекции. И пока остальные женщины принимали цветы и подарки по случаю 8 марта, наши самоотверженные коллеги С. Кобжанова и М. Копелиович, не разгибая спины и не отнимая пальцев от клавиатуры, сфотографировали и описали все предметы. Следующую задачу, которую поставили перед ними следователи: подтвердить или определить авторство картин, их подлинность и оценочную стоимость. Причем требовали дать ответ незамедлительно! Можно понять следователей, которые по понятным причинам не знают, что процесс этот длительный, требует тщательной и скрупулезной работы, а самое главное – технологической экспертизы. Ведь любое необоснованное утверждение может повлечь за собой ответственность и репутационные риски. В Государственном музее искусств им. А. Кастеева существует экспертная комиссия в составе сильных и опытных искусствоведов, которые работают над составлением и выдачей экспертиз. Причем, как первоначальное, так и окончательное решение принимается коллегиально, хотя развернутое исследование и написание заключения готовит один из экспертов. Способы исследования: на сегодняшний

день, в основном, путем тщательного сравнительно-сопоставительного анализа с имеющимися в фондах эталонными образцами, в которых изучается манера письма и наложения красок, индивидуальных приемов техники, изучения образцов подписи; каждый сантиметр картины изучается под микроскопом. В некоторых случаях проводится ультрафиолетовое и рентгенологическое исследование. В связи с отсутствием специального оборудования, в особых случаях образцы красок посылаются в Киев для лабораторного исследования химического состава красок. Поэтому процесс экспертизы произведения искусства может занимать длительное время.

Процесс установления авторства, то есть атрибуция произведения искусства – кропотливая, научная работа исследователя. Таким образом, атрибуция художественного произведения – это длительный научно-исследовательский процесс, предполагающий коллегиальное обсуждение, применение различных методов исследования (спектральный, рентгенографический, химический и т.д., а также культурологический, основанный на сравнительно-сопоставительном анализе с применением эталонных произведений, авторство и время создания которых имеет научное подтверждение). Такой фундаментальный комплексный метод экспертизы требует значительного времени, иногда продолжающийся в течение нескольких месяцев. Так, на подготовку экспертного заключения одной работы в рамках музейной деятельности требуется от 10 до 30 дней. В других случаях на это уходят годы переписки и согласований с другими музеями, выезды и командировки, участие в научных конференциях.

Желанием приоткрыть завесу над скрытой частью работы научных сотрудников музея продиктована данная статья. Итак, в один из теплых апрельских дней 2016 года состоялся Ученый Совет музея, в состав которого входят, помимо сотрудников музея, приглашенные специалисты. На повестку Ученого Совета обычно выносятся особо важные и сложные проблемы и задачи, в то время как художественно-методический совет решает текущие, творческие вопросы деятельности музея. Все вопросы, вынесенные в этот раз на обсуждение Ученого Совета, касались научной атрибуции.

Первый доклад о том, как из двух инвентарных объектов получился один.

В 1936 году от родственницы Н. Хлудова в ГМИ РК им. А. Кастеева поступили две его работы, выполненные маслом на бумаге. При передаче каждой композиции был присвоен свой инвентарный номер: «Этюд. Склон горы» (31x22) и «Горный пейзаж» (32x22). По прошествии 80 лет было принято решение передать их на реставрацию. При детальном рассмотрении и сопоставлении листов обнаружилось, что они составляют единую композицию, по линии разрыва бумаги обрывки в точности совпали. Не вызвало сомнений единство сюжета – горный скалистый пейзаж. С выводами руководителя «Центра изобразительного искусства Казахстана» Самал Мамытовой согласился и Ученый Совет. Так, вместо двух, небольших оборванных по краю листов музей обрел одну полноценную картину.

Следующий доклад был о переатрибуции произведения из фонда русского искусства. Исследователь – руководитель «Центра зарубежного искусства»

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

Сырлыбаева Г.Н. В 1960 году в фонд ГМИ РК им. А. Кастеева была приобретена у К.Ф. Сухованченко, проживавшего в Москве, картина под названием «Дети князей Трубецких» (Холст, масло. 177,5x133). Картина была принята как произведение неизвестного автора конца XIX – начала XX века, что определялось по характерным особенностям полотна, выполненного в стилистике модерна: пластичность формы, особое внимание к силуэту, формообразующий мазок. Ранее работа не привлекала особого внимания сотрудников отдела по причинам незавершенности картины, ее этюдного характера, плохой сохранности, кроме того она требовала серьезной реставрации. И как следствие, приговор: ее не экспозиционность.

С момента приобретения работы прошло более пятидесяти лет. Поскольку коллекция классического зарубежного искусства не пополняется с 1980-х годов, то взор концентрируется на том, что есть, соответственно происходит переоценка ценностей. Изменилось также отношение к этюдному материалу, в целом. У сотрудников центра возникло желание сделать картину составной частью постоянной экспозиции, тем более она привлекала хорошим размером и сюжетом. Картина радует лирическим настроением: две милые девочки с огромной собакой изображены в парке, вдалеке на скамейке еще одна девочка с дамой, вероятно гувернанткой. И хотя полотно было не завершенным, имело этюдный характер, оно приковывало к себе внимание живописностью, свободным и размашистым мазком уверенного в своих возможностях художника. Галина Николаевна обратила внимание, что слева внизу на полотне стоит неразборчивая авторская подпись, в которой можно разглядеть концовку: «...ровь». Первая буква тоже просматривается, но достоверно определить ее не представлялось возможным. Вероятно, подпись случайно была смазана художником в процессе работы. Левый нижний угол художник прописал вертикальными длинными и широкими мазками, под которые попал край одежды девочки и подпись. А поскольку портрет так и остался недописанным, художник не восстановил ее. Имелся и намек на дату исполнения – «19...». По живописной манере исследователь Сырлыбаева Г. Н. определила круг художников, близких к В. Серову, возможно, одного из его учеников. Работа началась с поиска достоверной научной информации в источниках: справочной и мемуарной литературе, затем долгая переписка и многочисленные консультации с другими музеями.

Первый источник, с которого начала работу Галина Николаевна - «Словарь русских художников» под редакцией Э.Г. Коновалова. Кого нужно было искать? Художника, который учился у Серова в конце 19 века и начал свою самостоятельную творческую карьеру в начале 20 века. Были просмотрены все фамилии художников, которые заканчивались на «...ров» и отвечали заданным хронологическим рамкам. Художников с заданными параметрами оказалось не много, в том числе – Семен Гаврилович Никифоров (1877-1912). «Я искала по возрасту и из круга Серова. Он оказался единственным, кто подходил. Потом я нашла письмо Серова, где он ходатайствует о нем», – повествует Галина Николаевна. В справочнике приведены данные о том, что Никифоров учился в

Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), где преподавал В. Серов. Там было сказано, что с 1904 года художник был экспонентом, а с 1905 года членом Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ). В энциклопедии ТПХВ были найдены дополнительные биографические сведения о художнике. Действительно, в 1899 году Никифоров перешел в мастерскую В.С. Серова, проучившись у него до 1903 года. Полученная информация убеждала, что путь исследования был выбран правильно. Принадлежность к кругу Серова подтвердили и в Государственной Третьяковской галерее. Выяснилось, что Серов очень ценил его как молодого художника. На XXXIV выставке ТПХВ в марте 1906 года Никифоров выставил картину «Портрет детей кн. П.Н. Трубецкого». Это доказывало, что С. Никифоров был знаком с семьей Трубецких и писал для них заказные портреты. Вероятность того, что художник мог быть автором исследуемой картины, все более возрастала. В процессе поиска Г. Сырлыбаева выяснила, что в 1927 году в Рязанский областной художественный музей поступило 100 произведений Семена Никифорова из его мастерской. В рязанский музей ею была отправлена фоторепродукция картины, с просьбой подтвердить или опровергнуть авторство Никифорова. Однако, ответ прозвучал уклончиво. При этом сотрудники рязанского музея сообщили, что какой-то портрет детей князя Трубецкого работы художника Никифорова хранится в Национальном художественном музее Республики Беларусь. Белорусский портрет оказался той самой картиной, которая экспонировалась на XXXIV выставке ТПХВ и была воспроизведена в энциклопедии! Минский портрет был создан в 1903 году, написан маслом на холсте, размеры – 136x107,6. В этом портрете особенно ощущается близость манеры исполнения Никифорова и живописной техники его учителя – Валентина Серова.

Далее исследователю предстояло выяснить: какие именно Трубецкие и чьи дети на подписанном (т.е. минском) портрете и на портрете из Кастеевского музея.

Князь Петр Николаевич Трубецкой (1858-1911) – из старинного дворянского рода, был крупным государственным и политическим деятелем, землевладельцем, родоначальником виноделия в Украине. Вел светский образ жизни, был состоятельным человеком и вполне мог пригласить для исполнения портрета своих детей любого художника. В. Серов рекомендовал С. Никифорова для исполнения заказного портрета, о чем свидетельствует его переписка 1902 года с Т.А. Рачинской, бывшей в то время попечительницей начального женского училища в Москве. «Со своей стороны я бы очень рекомендовал другого, тоже окончившего мой класс ученика, не менее даровитого и твердого в рисунке, а именно Никифорова – это очень милый и скромный человек, который никак не может выбиться из своей семьи и отцовского начала; должен писать грошовые иконы; он просил меня помочь ему, то есть дать ему какое-нибудь место, которое дало бы ему в свою очередь возможность стать на собственные ноги в глазах отца и избавиться от опостылевших икон. В самом деле, Таничка, если это от тебя зависит, я бы просил тебя за него, повторяю, что это хороший живописец и рисовальщик, на которого положиться можно совершенно» [1].

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

У Петра Николаевича было три дочери. На портрете изображены три девочки разных возрастов. Если представить, что портрет написан в 1900-1901 гг., то можно предположить, что на переднем плане – старшая Софья, рядом с ней – средняя Любовь. На дальнем плане с гувернанткой – самая младшая Александра. Они изображены с огромной собакой во время прогулки по аллее парка в Москве. Дело в том, что семья каждый год на лето выезжала за город, в свое имение Узкое, которое находилось в 12 верстах от Москвы. В мае - июне семья переезжала на природу, а в сентябре возвращалась в Москву. В 1909 году покинула Москву, переехав в Санкт-Петербург, в связи с новым назначением Петра Николаевича – отца семейства – членом Государственного Совета. Исходя из того, что портрет написан в 1900-1901 годах, когда семья проживала на Знаменке, в качестве пейзажа воспроизведен, по всей вероятности близлежащий ландшафт.

Г. Сырлыбаева показала, что художник Семен Никифоров был знаком с семьей. В итоге она пришла к выводу, что он является автором картины и предложила другое, более точное название – «Портрет дочерей князя П.Н. Трубецкого». В картине очевиден широкий мазок, характерный для Никифорова, как ученика Серова, этюдный подход и колористическая гамма. К сожалению, талантливый художник умер в 35 лет. Ранний уход из жизни повлиял на то, что он не успел получить широкую известность.

Результатом проведенного серьезного исследования стало установление авторства, так как полотно значилось как НХ (неизвестный художник), а также переименование, скорее уточнение название картины.

Вердиктом Ученого Совета, учитывая многолетний опыт работы Галины Николаевны, проведенный ею аналитический, искусствоведческий, сравнительно-сопоставительный методы исследования, стало решение: принять эти выводы, но для окончательной научной достоверности провести также рентгенограмму или технологическую экспертизу.

Следующий вопрос заседания Ученого Совета касался переатрибуции произведения из фонда западноевропейского искусства. Старший научный сотрудник «Центра зарубежного искусства» М. Копелиович представила собранию прекрасный портрет, на котором была изображена женщина редкой красоты. И вот история картины...

Женский портрет неизвестного французского художника круга Пьера Миньяра поступил в 1936 году в числе 100 произведений, переданных тогда в дар Государственным музеем изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. Картина была определена как не экспозиционная. Карточку для архивного каталога заполнила тогдашний сотрудник музея Ираида Кучис и уже тогда предположила, что на портрете изображена Гортензия Манчини, выдающаяся женщина своего времени.

Во время исследования Марией Маркеловной были использованы не только визуальные, сравнительно-сопоставительные методы, но и технико-технологические исследования в Санкт-Петербурге и Киеве. Выяснилось, что холст загрунтован в два слоя, был определен состав грунта и красочных

материалов и подтвержден период создания – XVII век. Исследователь представила на слайдах 5 разных портретов Манчини из музейных и частных собраний и все не подписанные. В 2008 году один из портретов, запечатлевших образ Манчини, продавался на аукционе Sotheby's. Был приглашен известный эксперт из Италии, подтвердивший, что работа написана в 1675 году Футом.

Сделав рентгенограмму портрета из собрания музея Кастеева, М. Копелиович направила ее в Государственный Эрмитаж специалисту Косолапову, который сравнил ее с работами Фута, хранящимися в Эрмитаже. Копелиович, демонстрируя подборку портретов показала, что на полотне изображена Гортензия Манчини в образе богини Афродиты. Картина была выполнена в Риме или Савоие в 1668-1675 в мастерской художника Фута Якоба Фердинанда. Результатом проведенных исследований стал вывод о том, что портрет написан не самим Футом, а сделан в его мастерской.

Следующий научный доклад – переатрибуция произведения В. Шухаева, исследователь – старший научный сотрудник центра «Изобразительного искусства Казахстана» К. Мукажанова. Заняться произведениями Шухаева ее сподвигла выставка «Василий Шухаев (1887-1973) «Ретроспектива», прошедшая в Москве в 2014 году. Доклад по итогам проведенного исследования был представлен на конференции в Москве.

В кастеевской музейной коллекции находятся 4 произведения Шухаева, приобретенные с персональной выставки художника в 1977 году. Они поступили от его вдовы через доверенное лицо. Казалось бы, с ними все ясно, однако в процессе изучения произведений исследователю открылись неожиданные обстоятельства. Работы представляют два важных этапа творчества художника. Так, картина «Сайрест. Церковь и дерево» (1929) относится к французскому периоду, а три другие работы – исторический пейзаж «Ацхурская крепость» (1952), «Натюрморт. Канделябр и книги» (1967) и подготовительный этюд к картине «Сбор чайного листа» (1950–1951) – к последнему, грузинскому периоду.

В ходе подготовки произведений Шухаева к выставке в Московском музее современного искусства были отобраны три живописные работы. Первая – картина «Сайрест. Церковь и дерево» – поступила от вдовы автора с названием, закрепленным в каталоге выставки Шухаева 1977 года. Между тем, сомнения вызывало название изображенной местности – Сайрест. Похожее название – Серест (франц. Seyreste) – относится к небольшой деревне на юге Франции. Судя по фотоснимкам, в деревне есть церковь, но ее внешний облик ничего общего с церковью, изображенной на картине из Казахстана, не имеет. Благодаря московской выставке, стало известно, как выглядел Серест на одном из пейзажей Шухаева, представленном в ее экспозиции. То, что на картине из музея Кастеева изображен не Серест стало очевидным.

В архиве музея, а также в отделе рукописей Государственного Русского музея хранится переписка сотрудников Музея искусств Казахстана с Верой Федоровной Шухаевой, освещающая подробности приобретения работ ее мужа. Изучение этих документов, других литературных источников (прежде всего, каталогов произведений художника), а также самих работ составило

основу предпринятого искусствоведом Мукажановой К. исследования.

Для новой атрибуции пейзажа из кастеевских фондов необходимо было, прежде всего, выяснить, какая местность изображена на нем, сравнить название этой местности с названиями произведений художника французского периода, а также технику, материал и размеры картины с соответствующими параметрами произведений 1929 года в каталогах выставок Шухаева.

В рамках подготовки выставки летом 2014 года сотрудники Московского музея побывали в Тбилиси, где в коллекциях разных музеев знакомились с произведениями Шухаева. Именно московские коллеги обратили внимание на картину «Церковь в Ла-Брюйер. Франция» из собрания Дома-музея Елены Ахвледиани, а также на буклет с воспроизведением этой работы. Как оказалось, на картине из тбилисского музея в окружении небольших жилых домов изображена именно та церковь, которая крупным планом запечатлена на картине из Музея искусств Казахстана. Опираясь на название Ла-Брюйер (фр. LaBruyère), удалось выяснить, что это коммуна во французском регионе Франш-Конте, департамент Верхняя Сона. Коммуна расположена приблизительно в 330 км к востоку от Парижа. Сейчас Ла-Брюйер входит в состав кантона Фоконье-э-ла-Мер, округ коммуны Люр. Заметим, что Ла-Брюйер и Серест находятся в разных департаментах и разных регионах.

Изучение прижизненных каталогов выставок Шухаева показало, что в 1929 году художник создал две темперы, включающие название «Ла-Брюйер»: «Церковь в LaBruyère» размером 60x78 см и «LaBruyère» – 60x67. Обе картины автор представил сначала на московско-ленинградской выставке 1936 года, а спустя двадцать лет, на ленинградской выставке 1968 года, но почему-то с одинаковыми размерами. Возможно, картины экспонировались также на ленинградской выставке Шухаева 1962-1963 гг., но, поскольку выставка проходила без каталога, доподлинно это неизвестно.

Картину 1929 года «Церковь в Ла Брюйере» (67x60) дважды упомянул в своей монографии о Шухаеве Игорь Гаврилович Мямлин, отметив запечатленную в ней тишину «небольшой площади перед каменной церковью в пасмурный день». О том, что собой представляет картина «Ла Брюйер. Юг Франции», информация в книге Мямлина сводилась к сведениям о материале, технике и размерах, однако размеры приведены почти такие же, как в картине «Церковь в Ла Брюйере»: 60x67. Те же размеры приведены и в каталоге выставки 1968 года. По всей видимости, в обоих случаях допущена ошибка. Однако если следовать каталогу выставки 1936 года, то размеры 60x67 относятся к пейзажу «La Bruyère», а размеры 60x78 – к картине «Церковь в La Bruyère» и именно эти размеры у картины из Музея искусств Казахстана. Судя по фотографии экспозиции выставки 1968 года, картина экспонировалась на этой выставке, хотя в каталоге приведены размеры 60x67. Экспонировалась картина и на квартирной выставке Святослава Рихтера, о чем свидетельствует сохранившаяся фотография в частном архиве.

В итоге Мукажанова приходит к выводу, что картина из Музея искусств Казахстана в действительности носит название «Церковь в La Bruyère», а картина из тбилисского Дома-музея Елены Ахвледиани, на которой изображен

вид городка с птичьего полета с церковью в центре, – «La Bruyère». Таким образом, выставка Шухаева в Московском музее современного искусства сфокусировала внимание на произведениях художника из собрания Музея искусств Казахстана и способствовала их исследованию, что привело к атрибуции, способствовавшей уточнению и изменению названий двух произведений – из собраний казахстанского музея и тбилисского Дома-музея Елены Ахвледиани. После того, как казахстанский исследователь обратила на нее внимание, еще три работы из других собраний получили переатрибуцию.

Впервые с названием «Церковь в La Bruyère», атрибутированная картина из собрания Музея искусств Казахстана опубликована в каталоге московской выставки «Ретроспектива. Выставка В.И. Шухаева (1887-1973)».

Вердикт Ученого Совета музея: принять выводы исследователя, внести изменения в документы.

Ну, и последняя история: переатрибуция картины из фондов русского искусства. Исследователь – искусствовед, сотрудник центра Фондов и хранения – Школьная И.А.

Готовя изобразительный ряд к лекции «Костюм и эпоха», искусствовед натолкнулась на знакомый портрет. Это был живописный портрет императрицы Александры Федоровны, жены императора Николая I, кисти известного немецкого художника XIX в. Франца Крюгера (1836, Государственный исторический музей). В коллекции ГМИ им. А. Кастеева есть очень похожий портрет, хранящийся в разделе зарубежного графического искусства. Поступил он в музей в 1936 г. из ЦГМК и был занесен в инвентарную книгу как «Неизвестный художник. Женский портрет» (Бумага, литография. 56x60)

Заинтересовавшись идентичностью портретов, Школьная продолжила научный поиск. Как оказалось, в свое время портрет Александры Федоровны кисти Ф. Крюгера был невероятно популярен. С него было сделано большое количество копий, как в России, так и в Германии. Александра Фёдоровна (1798-1860) – урождённая принцесса Фридерика Луиза Шарлотта Вильгельмина Прусская (1798-1860), дочь прусского короля Вильгельма III. Живописные и графические копии портрета хранятся в собраниях Государственного Эрмитажа, ГМИ им. А.С. Пушкина, Государственных музеев-заповедников «Петергоф», «Царское село», «Гатчина», Немецкого исторического музея в Берлине, Британского музея в Лондоне, в других музеях и частных коллекциях. Выполнены они в разных техниках – живопись на холсте, миниатюры на слоновой кости, печатная графика.

Внимательно изучив портрет, хранящийся в музее Кастеева, Ирина Арьевна обнаружила, что, во-первых, под изображением есть крупная подпись русским и латинским шрифтом: «Александра Федоровна», во-вторых, внизу, справа и слева имеются очень мелкие надписи латинскими буквами. При увеличенном изображении они выглядели следующим образом: слева – “KoniglithogrInstitutzuBerlin”, справа - “N.dNatgemvF. KrugerlithvWildt”, что в переводе с немецкого можно прочесть как «Королевский институт литографии в Берлине» и «С оригинала Ф. Крюгера литография Вильдта».

Таким образом, данный портрет был атрибутирован Ириной Арьевой как:

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

«Крюгер, Франц (Krüger, Franz. Германия, 1797-1857). Художник, автор портрета. Вильдт, Карл (Wildt, Carl. Германия, Берлин. Работал в 1830-1870-е гг.), Рисовальщик, гравер. Портрет императрицы Александры Федоровны в русском костюме. Середина 19 в. Б., литография, гуашь, белила, ручная раскраска. 56х60».

После столь доказательного выступления членам Ученого Совета оставалось лишь согласиться с выводами искусствоведа и принять решение документально зафиксировать и внести изменения, т.е. сделать переатрибуцию произведения, которое ранее именовалось как «Неизвестный художник. Женский портрет».

Вот таким был день из жизни Музея искусств им. А. Кастеева, который продемонстрировал собравшимся, среди которых были приглашенные профессора, какая долгая работа предшествовала данному заседанию Ученого Совета. Специалистами музея была проведена тщательная, скрупулезная работа и такой работы впереди еще много. Интересна и ответственна работа искусствоведа-музейщика, для которого нужен высокий профессиональный уровень, чутье и интуиция ученого, умение и навыки интерпретации художественных произведений, хорошая доказательная база. В этом плане представляет интерес подход С. Пирса к изучению артефактов в музее. Он ориентирован, в первую очередь, на процесс культурной интерпретации. Интерпретация, по мнению данного исследователя — это осознание совокупности различных качеств предмета, как единого целого. Для того, чтобы интерпретировать предмет, необходимо исследовать следующие области: материал, включая также дизайн, конструкцию и технологию; историю, предполагающую описание функций и предназначения предмета, среды бытования, пространственных отношений; и, наконец, значение, охватывающее эмоциональную и психологическую нагрузку, роль в социальной организации, мифологии и т.п. Таким образом, интерпретация является заключительной и интегрирующей стадией атрибуции, включающей в себя изучение перечисленных областей.

Возникает необходимость привлечения таких понятий как эмоциональное восприятие, опыт, мировоззрение и других аспектов, отражающих как значение музея для разнообразных процессов, происходящих в современном обществе, так и его роль в формировании личности. Знание является не суммой общепринятых истин, а совокупностью практик, включающих в себя процедуры наблюдения, изучения, расшифровки, регистрации и принятия решений. В каждое новое высказывание включается вся совокупность. Знание, лишенное дискурсивной практики невозможно. Для всех нас важно понимать, что музей – важнейший институт социокультурной памяти, в которой сохраняется и транслируется культурный код нации.

Знания и опыт работы ветеранов музея бесценны, его необходимо передавать молодым, сохранять преемственность поколений и эта задача не менее важна, чем вся остальная деятельность музея. Необходимо растить молодые кадры, которые были бы столь же преданны избранному пути, своей профессии, беззаветно служили искусству и музею. К сожалению, молодежь сегодняшнего дня не особо спешит на работу в музей. Факультет музееведения есть в КазГУ, но

его нет в главном храме, готовящем кадры профессиональных искусствоведов – Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, нет курсов по художественной экспертизе и реставрации. Молодежь, закончившая учебные заведения за границей, не задерживается в музее, уходя в частные структуры, или в свободное плавание, стремясь продюсировать собственные арт-проекты. Кто-то не выдерживает нужной планки, столкнувшись и не справившись с профессиональными требованиями, предъявляемыми к сотрудникам музея. В целом, нормальный процесс естественного отбора. К счастью, есть и те, кто задерживаются в музее, проникаясь духом вечности и храмовости, духовности и непреходящей ценности классического искусства, интересных коллабораций с современными художниками из разных стран мира. Работа в музейных проектах априори поднимает всех ее участников на определенную ступень признания, определяющего достойный уровень профессионализма. Молодежь здесь работает рядом с опытными профессионалами, имеющими за плечами 20-30 лет работы в музее, готовыми делиться своими знаниями и опытом.

Примечания

1. Цит. по Сырлыбаева Г. Атрибуция картины неизвестного художника конца XIX – начала XX в. «Дети князей Трубецких» из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева. Кастеевские чтения. – 2012: Мат. научно-практической конференции. – Алматы: ГМИ РК им. А. Кастеева, 2014. – с. 41-49.

Список литературы

1. Бонами З.А. Музей и проблема трансляции культурно-исторических кодов. // Музей и образование. М., 1989. С. 24 — 28.
2. Дукельский В.Ю. Музейные коллекции и предметный мир культуры. // Некоторые проблемы исследований современной культуры. М., 1987.

Колчигин Сергей,
доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник
Института философии, политологии
и религиоведения МОН РК

ЕВГЕНИЙ СИДОРКИН: ОНТОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматриваются ключевые проблемы смысла творчества как бытия, развития духовных основ личности автора и человека, самой цели творчества и созидания. Размышления философа об универсалистской логике мифа Овидия и универсализме творчества Сидоркина переходят к размышлениям о феномене графика, сравнивая его творческий метод с методами европейских мастеров кисти. Рассуждения о глобальной цели искусства, о необходимости художнику быть философом и мудрецом подводят автора к мысли о раздвоенности личности художника-поэта, печальной участи гениев. Поводом к написанию этой статьи стал выход в свет книги Г. Шалабаевой «Евгений Сидоркин. Онтология художественного метода», при этом, данная статья не просто рецензия. Богато иллюстрированная книга о Евгении Сидоркине сподвигла автора статьи на глубокие размышления о бытии и духовности, о самом акте творчества, о личности художника и проблемах искусства.

Эта книга порадует многих. И не только тех, кто непосредственно причастен к миру искусства, но и всех мыслящих и ищущих людей. «**Евгений Сидоркин. Онтология художественного метода**» – так называется довольно необычное издание, вышедшее в Алматы в 2005 году. Прошло 11 лет с момента публикации, однако, книга не утратила своей актуальности и востребованности, особенно на фоне того, как мало пишется и издается трудов глубоко и всесторонне осмысливающих творчество выдающихся художников и, в целом, о развитии, этапах становления искусства Казахстана. Уже давно эту книгу не найти на полках книжных магазинов, хотя спрос на нее вполне очевиден, она нужна не только новым поколениям искусствоведов и художников, но самому широкому кругу читателей, которых интересуют искусство и культура Казахстана.

Необычность самой книги заключается, прежде всего, в том, что перед казахстанским читателем творчество выдающегося казахстанского художника, пожалуй, впервые предстает в столь подробном и последовательном виде, и это уже само по себе заслуживает искренних слов благодарности. Но есть еще один важный момент, на который хочется обратить внимание читателей.

Автор этой книги-альбома – Заслуженный деятель РК, профессор, доктор философских наук, **Гульмира Кенжеболатовна Шалабаева**. С философским профессионализмом и интеллектуальной интуицией Гульмиры Кенжеболатовны как раз и связан еще один оттенок некоторой необычности рецензируемой книги.

Дело в том, что очень часто художественные издания, посвященные искусству и его творцам, не поднимаются выше довольно тривиальных

внешних оценок. Такой анализ касается, безусловно, важных моментов: биографии живописца, его манеры, излюбленных тем и прочего, однако что-то во всем этом оставляет читателя неудовлетворенным.

Что же именно?

Наверное, то, что творчество есть тайна, и ее глубину никак не исчерпать оценками поверхности судеб и произведений художников.

Вот почему, в данном случае, важно и ново для книг об изобразительном искусстве то, что Г.Шалабаева не просто пересказывает жизненную и творческую биографию Е.Сидоркина, не просто комментирует его произведения, но старается воспроизвести, воссоздать в главных, сущностных чертах глубинный смысл его жизни и его искусства.

Эта книга – не искусствоведческая, а философская. Поэтому и в названии ее стоит слово «онтология», термин, означающий философское «учение о бытии», «мысль о бытии» и который ни в коем случае не следует путать с «антологией» – собранием произведений.

Немаловажно и то, что в книге соблюдена надлежащая мера в соотношении текста и иллюстративного материала. Текст в такого рода книге не должен заслонять собою произведений художника. В то же время он не должен сводиться и к искусствоведческому минимуму, простому пояснению к иллюстрациям, коль скоро автор книги желает осмыслить творчество художника по-настоящему, на уровне философского разумения.

И первый вопрос, который возникает у того, кто уже знаком с произведениями Евгения Матвеевича Сидоркина, творившего по большей части в русле казахской культурной традиции и ставшего в ней классиком, состоит в том, каким образом соотносятся *явно противоположные* понятия и феномены – традиция и творчество.

По-видимому, прямой зависимости, так же, как и прямого противостояния, здесь нет. Ведь бывает так, что традиция постепенно занижается, перерастая в *моду*, а то и *догму*, – и тогда от творчества не остается ничего. Но, бывает и наоборот: традиция задает высокие образцы – и новые поколения творцов стараются выдерживать эту высоту, создавая в устоявшихся рамках не модные или конъюнктурные «вещи», а индивидуально-неповторимые интерпретации высоких канонов.

О Сидоркине надо сказать именно это: в русле традиции он работал новаторски. Отчасти это объясняется образцовостью самой традиции, но, в конечном счете – талантом мастера и его живым отношением к той культуре, в рамках которой он творил.

Если говорить шире, всё в человеческом бытии и творчестве (даже мышление и понимание) зависит от внутреннего *чувственного отношения* человека – к миру, людям, культуре, самому себе. «Мироотношение художника, состояние его души – определяющее звено в его творчестве, – пишет Г.Шалабаева. – Любая картина – проекция на холсте или бумаге духовного мира автора» (с.11-12). Это замечено очень верно и точно. Повторю и подчеркну: в жизни и творчестве это вообще главное.

Однако хорошо известно и вполне очевидно, что в последние годы имеет

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

место серьезнейший кризис не только искусства, но и всех сторон жизнедеятельности человека. И выйти из него возможно только при условии развития духовных основ бытия человека в мире, т.е. бытия подлинно человеческого.

В этой связи как раз и возникает вопрос о том, каким же в этом контексте должно быть искусство? Какие истины оно должно освоить, чтобы научиться воссоздавать и обогащать человеческую жизнь? Должен ли художник уходить от жизни в вымысел или, напротив, творить сказку в реальности?

В связи с этими вопросами позволю себе несколько обобщений, не слишком уклоняясь от основной темы разговора.

Созидание связано с духовным развитием человека. Поэтому очень важно увидеть *цели* созидания. Если кто-то берется творить, он должен понимать, *что*, на самом деле он делает, для чего он это делает и какую ответственность в этом случае он несет. Нельзя браться за творчество только потому, что посчитал себя художником. Этого недостаточно.

Конечно, нельзя запретить творить. Но, если подходишь к творчеству неправильно, не лучше ли будет держать свои произведения у себя дома и не торопиться показывать кому-то? Потому что это еще не та зрелость – внутренняя, психологическая, – чтобы открыто начать воздействовать на психику тех, кто к этому будет прикасаться. Ибо художник по понятию своему – творец. Не просто механик, техник, а именно творец, создатель какого-то *психологического мира*. И умение выстраивать психологическую среду в произведении будет очень плотно зависеть от того, насколько правильно скорректирован внутренний мир художника.

Если же художник будет тренировать технические навыки, «ставить руку», но не изменять внутренний мир в правильную сторону, то, как бы грамотно и умело он что-то ни «схватил», произведение будет в той или иной степени пустым. Там будет некий вакуум. Хуже того, там будет боль, страдание. Там неизбежно будет его, художника, автора, способность завидовать, бояться и т.п. Она вся будет воплощена через его руки в пастели, в мелках, в масле, в карандаше. И с течением времени очень скоро человек начнет ярко чувствовать то, что находится в произведении, – ибо все это он имеет внутри.

Поэтому еще и еще раз надо подчеркнуть: чтобы говорить о действительном духовном и культурном возрождении, прежде надо возродить духовный мир самого художника.

Цель определяется для любого произведения. И чем глобальнее видит художник окружающую реальность, тем больший смысл он вообще способен заложить в свое творение. Он может глубже поколебать и круто поменять какие-то внутренние психические качества зрителя. Это зависит от зрелости, от опыта души, ну и, конечно, еще и от технического умения. Можно переживать глубоко, но не суметь это выразить или выразить недостаточно полно, узковато. И пока что это умение, собственно, чаще всего и бывает недостаточным. Что ж, это нарабатывается со временем в практике. И духовный мир изменяется опять-таки в практике: он определяется тем, как ты выстраиваешь взаимоотношения с ближними, с окружающим миром... Это и есть *духовность* в подлинном смысле этого слова. А сторона, т.е. *культура*, – в

практике неустанной работы, когда ты постоянно трудишься, технически стремишься к совершенствованию своих произведений.

Говоря о технике художественных творений Евгения Сидоркина, нельзя не обратить внимания на удивительное единство *неслиянного* в них: с одной стороны, мощного напора, динамики, а с другой – сосредоточенности и созерцательного романтического настроения. Переходом меж тем и другим служит у художника пластика. Такое триединство делает произведения Е.Сидоркина поистине живыми. А это – один из важнейших критериев подлинного искусства.

Главные персонажи Е. Сидоркина – люди. И они у него так гибко и естественно вписаны в окружающий мир, что не будет преувеличением сказать: человек понимается Сидоркиным (быть может, осознанно, а быть может – интуитивно) как проявление природы, как природа, обретшая лицо и душу. Не то чтобы человек у него вращался в природу; наоборот, природа прорастает – и перерастает – в человека. Характерны в этом отношении «Яблоки Алма-Аты», некоторые автолитографии серий «Из мглы веков» и листы из серии «Читая Сакена Сейфуллина».

Это очень близко универсалистской логике мифа с его постоянными превращениями всего во всё. Здесь невольно напрашивается параллель с «Метаморфозами» Овидия, – однако у казахстанского художника природа трансформируется, перерождается в человека, тогда как в овидиевых метаморфозах дело обстоит наоборот: там человек погружается в природную стихию и трагически пленяется ею. Иначе говоря, мифотворчество античного классика вдохновлено идеей некоего завершения бытия («погружения в основание», как сказал бы Гегель), перехода от Космоса вновь к первозданному Хаосу; меж тем как творчество Евгения Сидоркина – это, скорее, изображение бытия начала, или начала бытия. Здесь всё только зарождается, Хаос динамично переходит в Космос, и в Мироздании утверждается Порядок.

Универсализм Сидоркина – не только в общей тональности мироощущения художника, но еще и в том, что его произведения – очень разные по настрою, технике, материалу. Его можно назвать казахстанским Пикассо, а в некоторых случаях – казахстанским Босхом, порой – казахстанским Николаем Рерихом, а иногда – японским графиком или древним сакским мастером... При этом – поразительно! – индивидуальность художника ничуть не теряется. Возможно даже, становится еще более рельефной.

Быть может, этот феномен связан с природой самой реальности, которую старается отобразить живописец? Ведь и сам мир вокруг нас – очень разный. А значит, чтобы воссоздать его в искусстве правдиво, необходимо использовать самые разнообразные технические средства и приемы. Более того, в первую очередь необходимо постижение того, что Мир есть живое и разумное Целое, или, по выражению Гульмиры Шалабаевой, «осознание внутреннего единства, объективной всеобщности различных сторон жизни...» [1, с.88].

Окружающая реальность... Нередко она тяготит человека – оттого, что он ее неправильно видит. Конечно, есть вещи, от которых можно быстро устать, при всех своих усилиях видеть это хорошим; но есть масса и тех обстоятельств, от

которых устаешь только потому, что неправильно их видишь. И если изменить такое видение, реальность станет прекрасной.

Художник изображает ту же реальность, с которой имеет дело каждый человек. Но он изображает и тем самым позволяет видеть то, мимо чего каждый из нас постоянно проходит в своей жизни (и поэтому устаёт). Мы всё время прикасаемся к чему-то, но не замечаем этой красоты. И если это не замечаемое удачно изображено, произведение ориентирует сознание, человек начинает обращать на это свой взор и – *видеть* это.

«Видеть – или погибнуть»... Завет Пьера Тейяр де Шардена прямо указывает на существенное требование к подлинному искусству: помогать человеку жить, не дать ему погибнуть в фигуральном или даже прямом смысле. Искусство, с этой точки зрения, – хотя и не панацея, не последнее средство спасения человека от его бесчисленных проблем и в первую очередь – от чрезмерного эгоизма, но, по крайней мере, один из стимулов, подвигающих людей к тому, чтобы осознать необходимость самоизменения.

Вот почему художник должен суметь выделить то главное, что необходимо сказать об этом предмете или человеке. Иными словами, задача художника – подметить и запечатлеть истинное существо вещей и людей. Художник должен быть философом, более того – мудрецом, чтобы проникать в суть реальности достаточно глубоко. Тогда он становится замечательным живописцем: тонким колористом, чутким психологом, прекрасным портретистом...

Соревноваться с фотографией бессмысленно. Реализм – это попытка изображения правдивым языком, но в это изображение вкладывается свое переживание, вносятся свои элементы, которые немножко «изменяют» реальность – добавляются, может быть, более подчеркнуто, какие-то новые тона, начинают меняться какие-то наклоны, вносятся какие-то дополнительные оттенки, которые как раз важно здесь внести. Так, при изображении характера человека, бывает, вносится черта, которая редко у него проявляется, но она между тем – его основная человеческая черта. И, рисуя его, важно внести именно эту черту. Такое сочетание вскрывает и расцветчивает мир человека. Поэтическая вольность смыкается с точностью взгляда; рациональная строгость сочетается с романтическим мироощущением.

Евгений Сидоркин в полной мере обладал способностью к подобному синтезу. Здесь я полностью согласен с мнением Гульмиры Шалабаевой о том, что художник превосходно владел методом поэтического осмысления действительности, которое соединялось у него с трезвым взглядом на окружающую жизнь [1, с.137].

Это сочетание и есть то, что отличает реализм от натурализма. Натурализм пытается увековечить наличную реальность во всех ее ничтожных проявлениях. Реализм – в надлежащем смысле этого слова – стремится увидеть главное, действительно необходимое человеку и сотворить в реальности сказку.

Сказка?.. Значит, преображенная действительность. В этой связи не могу не подчеркнуть следующую особенность творчества Евгения Сидоркина.

Большинство его работ – литографии, а это – своеобразная вечность в камне, или, так сказать, камни вечности. Многие его творения – на стыке живописи,

скульптуры, дизайна, монументально-декоративного искусства. Это крайне важно, потому что живопись – тот базисный вид искусства, который способен *непосредственно, предметно* воздействовать на окружающую реальность, преобразовывать ее по законам гармонии. Не словами и не звуками человек сможет преобразовать мир окружающий – нет, прежде всего, руками своими, творениями рук.

Вот почему в идеале, в истинно человеческом обществе, желать рисовать должны все без исключения. Потому что любое созидание начинается с умения представить это в своей голове и изобразить.

Но, разумеется, недостаточно будет и одного лишь желания. Потому что желать рисовать должен каждый нормальный человек, и сохранение этого детского качества – явление нормальное. Если кто-то перестал хотеть рисовать, он просто стал слишком взрослым, слишком сухим. У него произошло огрубление восприятия. Правда, многие боятся рисовать, потому, что не хотят выглядеть неумелыми. Неуверенность в себе ломает их внутренний мир. Но пускай произведение получится далеко не совершенным, всё же, главное – это детская непосредственность, желание отобразить и как-то пережить красивое.

К слову сказать, целостное осмысление творчества художника возможно, прежде всего, через индивидуальное творческое предназначение его, а, следовательно, уже через детские и юношеские его устремления.

И удивительное дело. Когда я смотрю на цветные иллюстрации Евгения Сидоркина к «Казахскому эпосу», во мне и самом невольно пробуждаются ощущения из детства. С таким же трепетом и чувством прикосновения к тайне и красоте я разглядывал в те далекие годы иллюстрации разных художников к русским, казахским, индийским народным сказкам, иллюстрации В. Алфеевского к сказкам Андерсена.

«Я без оглядки окунулся в этот своеобразный мир», – писал Сидоркин о казахской культуре. Подобное могут сказать многие творческие люди, – хотя, к сожалению, не все. Проникновение в мир инокультурный – для большинства феномен до сих пор удивительный, между тем как он должен быть естественным для любого истинного творца – художника, поэта, музыканта. Достаточно вспомнить «всемирность» Пушкина, преклонение Лермонтова перед горцами Шотландии и Кавказа, жизнь и творчество Поля Гогена, Джозефа Конрада, Гийома Аполлинера, Николая Рериха. А в казахстанской культуре последнего столетия – Евгения Брусиловского, Олжаса Сулейменова, Герольда Бельгера и многих других.

Любить и ценить *своё* не составляет сущности человека: она заключена не в своемерии и себялюбии, а во внимании и любви ко всему иному, чем ты сам.

Другое дело, что далеко не каждому, пускай и талантливому, художнику удается перевоплотиться в представителя иной культуры *по технике исполнения*. А вот Евгений Сидоркин «действует как мастер полисемантических языков культуры», – справедливо отмечает Гульмира Шалабаева [1, с.55]. У Сидоркина постижение инокультурных реалий и смыслов глубоко и органично настолько, что мы вправе сказать: художник не просто изучал мир культуры

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

казахского этноса и вживался в него, но был его полноправным и естественным представителем.

Это – свидетельство *универсальности* человеческого существа, его способности быть любым; а, кроме того, – проявление человеческой *духовности* как живого интереса и заботливого отношения ко всему, что отлично от его индивидуального мира (т.е., по существу, речь идет о способности жить в гармонии со всем окружающим). В целом, именно в этом, думаю, и кроются онтологические основания и истоки творчества Евгения Сидоркина.

Гульмира Шалабаева называет стиль художника *симфонизмом*, а самого Евгения Сидоркина – *универсалистом*. Действительно, он – прекрасный иллюстратор, он – мастер литографии, автор монументально-декоративных работ, сценограф, вдумчивый и лиричный портретист... Всё это проистекает от того, что он как личность воплотил в себе и своей жизни универсальность, микрокосмичность, открытость инобытию и бытию – для других.

В целом, это должно быть понятно. Ибо для кого должен в первую очередь работать художник: для себя, для своего собственного удовлетворения? Или все-таки иметь в виду кого-то еще? Полагаю, это вопрос риторический.

И последнее, на чем хотелось бы заострить внимание.

В жизни и творчестве Евгения Сидоркина, как и всякого человека, были свои подъемы, спады, перемены. Будущим исследователям еще предстоит как следует разобраться и с классификацией периодов творчества художника, и с обстоятельствами, которые определяли переход от одного периода к другому. Я же здесь замечу только одно.

На мой взгляд, иллюстрации на темы казахских народных сказок (1958-1959) и казахского эпоса (1959-1961) – вершина или средоточие творчества Евгения Сидоркина. До этого – сатира, после этого – гротеск, доходящий до мрачного модернизма... Эти иллюстрации обычно считаются еще не «настоящим» Сидоркиным, каковым сделали его произведения более строгого и даже сурового характера и исполненные в совершенно иной технике. Но я позволил бы себе сказать так: в его творчестве последних лет Дух Святой уступил место Духу Жизни. Или, выражаясь, быть может, несколько точнее, – начала плоти, материи стали доминировать над началами духовными. Гармония сменилась адским кружением и сплетением тел в иллюстрациях к Рабле и Салтыкову-Щедрину, горькой сатирой при взгляде на человеческий хаос.

Жаль, но это, увы, печальное правило в жизни большинства творческих людей: один кончает жизнь самоубийством, другой дерется на дуэли и гибнет, третий впадает в депрессию, а порою оказывается пациентом психиатрической клиники... Потому что творческий человек – это особый, двойственный, или раздвоенный, тип человека, который я называю условно «*поэтом*» (чье место – срединное, между «*обывателем*» и «*святым*»): тип, способный творить блистающие миры, но не умеющий воплотить и удержать их в мире здешнем, грубом и требующем для своего возделывания терпения гигантского, кажущегося нынешнему человечеству едва ли не сверхчеловеческим.

...Книга Гульмиры Кенжеболатовны Шалабаевой исполнена светлой печали и серьезных раздумий о судьбе художника. Она не только с любовью написана, но и со вкусом оформлена. Этот прекрасный фолиант достоин представлять Казахстан за рубежом, особенно в дальнем зарубежье, создавая нашей республике надлежащий имидж.

И еще одна отрадная мысль. Евгений Матвеевич Сидоркин с удовольствием работал как иллюстратор. И сегодня, как и в былые годы, его произведения вновь легли в основу книги, составили ее великолепный иллюстративный ряд.

Жизнь художника продолжается.

1. Шалабаева Г.К. Евгений Сидоркин. Онтология художественного метода. – Алматы, 2005.

Примечание: Впервые статья была опубликована в сокращенном варианте в журнале «Книголюб», 2005, № 11 (90). – С.38-39.

**Кобжанова Светлана Жумасултановна,
кандидат искусствоведения,
заместитель директора
по научной работе
ГМИ РК им. А.Кастеева**

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЕЯ С СОВРЕМЕННЫМ ИСКУССТВОМ

Музей – типичное и привычное место для встречи с искусством. Проблематика взаимодействия музея и современного искусства достаточно сложный вопрос. В данном контексте мы рассматриваем современное искусство в новом пространстве XXI века.

Посещение ГМИ РК им. А. Кастеева начинается с его архитектуры. Чтобы в полной мере оценить то впечатление, которое он производил изначально, нужно представить себе этот район в 1970-е годы. Новые, ясные, чистые формы, выразительный геометрический объем, 30-метровая пирамида из стекла возвысились на берегу реки.

Вопрос о строительстве нового здания для галереи, архитектура которого учитывала бы специфику музейной деятельности, решался на государственном уровне. В 1965 году Совет министров КазССР принял решение о проектировании и строительстве специального здания для Казахской государственной художественной галереи. Группа архитекторов и инженеров мастерской №2 института «Алмаатагипрогор» в составе Э. Кузнецовой, О. Наумовой, Б. Новикова разработала уникальный проект. Строительные работы велись с 1968 по 1976 год. Новое здание казахстанского музея проектировалось с учетом пожеланий музейных сотрудников, отвечало всем необходимым современным техническим параметрам.



Ажиев У. Строительство художественной галереи. 1976. Б., акварель.

Музей, как и другие церемониальные сооружения, — это сложный архитектурный феномен, внутри которого произведения искусства отобраны и распределены в некоей последовательности пространств. Совокупность художественных и архитектурных форм организует опыт посетителя так же, как сценарий организует сценическое действие. Реакция индивидов зависит от их образования, культуры, класса. Но архитектура — это предзаданный фактор, диктующий всем одну и ту же структуру. Следуя архитектурному сценарию, посетитель вовлекается в действие, которое точнее всего было бы назвать ритуалом, при котором сам музей и музейное искусство реализуют идеологию. Вводный зал, наиболее торжественный и парадный, выполняет роль камертона, эмоционально настраивающего каждого входящего. Как культовые объекты мечети и церкви, музей играет уникальную идеологическую роль.

С помощью содержащихся в нем объектов и всего, что их окружает, музей превращает абстрактную идеологию в реальное верование.



ГМИРК им. А. Кастеева. Вид сверху

В 1976 году музей посетил Д.А. Кунаев, первый секретарь ЦК КП Казахстана, а также в разные годы М. Горбачев, Н. Назарбаев и многие известные государственные деятели, видные политики, выдающиеся деятели культуры и науки.

В музее скульптура и живопись играют ту же роль, что и в других типах ритуальной архитектуры. В нашем случае произведения искусства составляют неотъемлемую часть сооружения — в некотором смысле его голос. Монументальные иконографические программы часто воскрешают мифическое или историческое прошлое, одушевляющее и узаконивающее те ценности, которые восхваляются в данном церемониальном пространстве.

В национальном музее РК в г. Астане скульптурные кинетические композиции и видеосопровождение, пафосные полотна, выполняя роль визуального комментария, проясняют назначение данного объекта

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

национальной значимости. Таким образом, музей служит церемониальным сооружением, где его пространство и наполнение (коллекция) составляют ансамбль художественных примеров, который работает как иконографическая программа. В ГМИ РК им. А. Кастеева произведения осматриваются одно за другим, будучи помещенными в неисторическое окружение, т.е. первичная задача музея видится в размещении объектов в нейтральном пространстве, где их можно воспринимать без помех. В рамках рассмотрения нашей темы необходимо коснуться и экономической составляющей вопроса. В советский период существовали реальные дотации от государства. Поступления проводились через Дирекцию художественных выставок Министерства культуры Казахстана и Художественный фонд Союза художников КазССР.

Коллекция произведений музея начинается с европейской живописи XVI века и в идеале должна простираться до актуального искусства. Обратимся к ситуации настоящего времени. Современное искусство в Казахстане было достаточно развито на галерейном, фестивальном, коммерческом уровне. Но в музее такому искусству сложно. Чтобы привыкнуть друг к другу: актуальному искусству к музею и к посетителю, с 1990-х годов существовал проект 4-й зал изобразительного искусства Казахстана с презентацией авторских концепций. Знаковая живопись А. Сыдыханова прозвучала именно здесь. С позиций нынешнего времени можно констатировать, что галереи поддерживали художников, воспитали коллекционеров, но не выстроили коммуникации с публикой. Современное искусство остается непонятным большей ее части, и более того, даже встречает отторжение, вместе с тем, наблюдается явное давление значимости личности зарубежного куратора. В этой связи необходимо отметить выставки частных собраний и галерей, которые приходят в музей, потому что именно здесь зачастую человек впервые встречается с искусством, где можно выстроить отношения публики и современного искусства.

Для музея же важно знать отличаются ли произведения художников, которые сделаны заведомо для продажи, под вкус современных коллекционеров, от тех которые созданы ради художественного образа. Важным моментом является определение истинной глубины исследования наследия народа от работ спекулирующих на данной проблематике.

Научные сотрудники отбирают этапные работы из мастерских в экспозицию в стремлении получить определенный результат от долговременного сотрудничества с современными художниками. В первую очередь необходимо определить есть ли отличие «коммерческого» современного искусства от «музейного» современного искусства, определить художественную значимость или идеологическую основу.

Отношения с современным искусством в настоящий период является показателем большого комплекса проблем, которые сопровождают взаимодействие государственного учреждения и творческих индивидуальностей.

Традиционно посетитель приходит в музей получить эмоциональное впечатление, зачастую положительного характера. Посетитель описывает мотив своего посещения как "прикосновение к прекрасному". Но произведения современных авторов, в большей степени философские размышления

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері

фото и видео-арту, для которых не подходит традиционный язык описания художественного произведения, и все привычные инструменты искусствоведческого описания не могут быть применены.

В настоящий период исчезла оппозиция так называемого официального и неофициального искусства, определявшая художественную жизнь XX века, но и появилась возможность собирать и показывать в музее актуальное искусство, соблюдая определенную корректность. Необходимо прямо и честно отметить, что классический музей, каким воспринимается ГМИ РК им. А. Кастеева, не примет некоторые проекты. Достаточно вспомнить художественный активизм на грани социального и художественного – перформанс с рыбой на



К.Ибрагимов

Новой площади К. Ибрагимова. Вместе с тем, произведения Е. Мельдибекова, рассчитанные на восприятие трансформации исторических личностей, были представлены в нашей экспозиции.



Е. Мельдибеков Мутации 2005



*Е. Мельдибеков
Ленин в стиле Джакометти*

Институциональная сторона сейчас такова, что каждый молодой художник сотрудничает с определенной галереей и куратором современного искусства, многие из которых искренне уверены, что именно они создают искусство. В результате возникает ситуация, когда «кураторы уже есть, а искусства еще нет». Стремительное продвижение выносит творчество на публику неожиданно

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

быстро, без достижения определенных успехов в формировании индивидуального творческого метода.

Музей активно работал с первым поколением художников Независимого Казахстана, заменяя собой другие институции: галереи, рынок, менеджмент... С начала века художественный процесс нормализовался, и музей занял нейтральную позицию. Только время определит и расставит приоритеты в именах мастеров, работающих в живописи, скульптуре, графике XXI века. Достаточно вспомнить высказывание И. Кабакова: «В будущее возьмут не всех».

Обратимся к проблемам формирования коллекции современного искусства Казахстана. У молодых художников сместились понятия, им важнее кратковременные действия: выставки, аукционы и т.д. Действительно, музейные сотрудники не способствуют материальному продвижению художника, скорее это исследователи творчества, способного дать интеллектуальный импульс. Музейные критики привыкли к «раздумьям» и в этом смысле им сложнее общаться на интернет-поле, где основным критерием служат быстрота, провокация, дискурсы.

В целом взаимодействие искусства с массовой культурой, а если объект сам по себе создан как тиражированный продукт, усиливает проблематику художественной оценки и критериев. В этом смысле возникает вопрос «гламурализации» современного формообразования.

Общественное мнение изначально отождествляет коллекцию с магистральной линией развития истории искусства Казахстана. Посетители приходят в уверенности, что увидят не просто шедевры, но произведения, которые являются эталонными. Проходя постоянную экспозицию, зритель уверен, что смотрит на последовательность произведений художников, чья уникальность заверена авторитетным мнением и чьи характерные стилистические признаки легко узнаются. Эти работы, хотя и выставленные как



Р. Аканаев Дон Кихот 2014

эмблемы индивидуализма, подчиняются хорошо отработанной исторической схеме музея. Отдельные художники приобретают значение и вес в истории искусства, в соответствии с тем, насколько значительный вклад они внесли в

развитие общей схемы. Посетитель воспринимает произведения в экспозиции как отдельные моменты на исторической шкале. По словам Майкла Комптона, хранителя галереи Тейт: «Мы показываем искусство так, что, если вы приглядитесь к посетителям, вы обнаружите, что они проводят у каждой картины в среднем 1,6 секунды. Я думаю, когда они видят картину, они вряд ли думают что-то кроме «о, это типичный кубизм», «а это типичный образец работы прерафаэлитов», «какой чудесный Мондриан» и так далее. На самом деле они никогда не встречаются с отдельной картиной».

По мере продвижения по предписанному маршруту иконографическая программа подчеркивает ключевые моменты и поворотные точки истории искусства. Отдельные работы должны восприниматься как форпосты, кульминационные моменты в авторизованной истории, в то время как другие, ее вторичные проявления, помещены в галереях в стороне от главного маршрута, вне магистрального движения истории современного искусства.

В идеологии искусства в том виде, в котором она воплощается в ГМИ РК им. А.Кастеева, она принимает форму отделения эстетически – подлинной ценности художественного опыта.

Как институция ГМИ РК им. А. Кастеева воспринимается зрителем убежищем от материалистического общества и социальных проблем, но в своей сути, особенно в отношении искусства современного зарубежного и искусства Казахстана, музей утверждает именно исторические ценности, которые вроде бы отрицает, заставляя проживать этапы и быть в ситуации того или иного периода.

Энциклопедическому музею необходимо чувствовать пульс, темпы, формы развития современного искусства. С этой целью в Центральном выставочном зале планируется запустить лабораторию творческих проектов.

В заключении хотелось бы отметить, что в стремлении представить современное искусство, мы выбираем роль посредника, при том, что первоначальные намерения художников не имеют значения в системе музейных координат, поскольку нас интересует не производство искусства, а его восприятие и художественное значение в нейтральном пространстве нашего музея.

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

**КОВРОТКАЧЕСТВО КАК ФЕНОМЕН МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ.
К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ОБЩНОСТИ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

*«Цивилизации делают современные народы похожими,
а культуры несут в себе их различия»*

Георгий Гачев

Проблема осмысления наследия традиционной культуры в современном мире является сегодня особенно актуальной. Казахстан в 2016 году отмечает историческую дату – 25летие Независимости.

Утверждение независимой государственности вызывает необходимость решений судьбоносных вопросов своей истории и культуры. В том числе: обращение к своим истокам и корням, попытки обозначить свое место в мировой цивилизации. Одним из основных условий является зрелое самосознание народа. Новое обретение своего «я» представляет собой сложный процесс, который наряду с созданием современного духовного «автопортрета» предполагает осмысление всего историко-культурного опыта нации. Переведенная в плоскость национального утверждения эта духовная самооценка решает две основные задачи: 1) избавление от псевдоценностей и ложных стереотипов; 2) восстановление и сохранение в обществе непреходящих духовных ценностей, без которых нация превращается в простую сумму индивидов. Поэтому то, что сегодня мы по-новому осмысливаем историю казахской культуры, имеет программное значение.

В XXI веке главным в сознании любого постсоветского общества должно стать осмысление себя как части мировой цивилизации, как части более широкого универсума.

Тем не менее, как бы ни был богат духовный мир народа, он остается миром национальным, вырастает в определенных пространственно-временных границах, фиксирует своеобразие мироощущения и миропонимания этноса, народа, нации. Этим он велик и вместе с тем ограничен.

Народное декоративно-прикладное искусство и, в частности, ковроткачество, как один из его видов и является выражением духовной, культурно-исторической константы народа. Ковроткачество, как известно, имеет

несколько параметров. Это национальный уровень, выделяющий своеобразие той или иной страны; региональный, который при всем национальном своеобразии может нести в себе общие черты региона, т.е. тех стран, которые и составляют тот или иной регион; ментальный, несущий в себе те или иные духовные, мировоззренческие установки, в том числе религиозные. Наконец, уровень, отображающий тот фундаментальный пласт культуры, который лежит в основе генетического кода, формировавшийся еще в глубокой древности. Так, казахская и туркменская культуры относятся к тюркскому ареалу, в отличие от, например, афганской. Свообразие художественных традиций Центральной и Средней Азии складывалось с древнейших времен. Как справедливо пишет Камола Акилова: «В нем продолжают жить традиции ахеменидские, античные, тюркские, раннесредневековые, мусульманские, европейские» [1].

Общность культуры тюркских народов основывается не только, конечно, на лингвистической родственности языков, но и явственно отражает общность художественно-образного мировосприятия, поэтического языка, специфику ментальности, выражающейся в художественной картине мира. Так, например, узор цветка в виде ромба на коврах встречается практически у всех народов тюркского ареала. Точно также цветовая предрасположенность к оттенкам красного цвета, в спектре от ало-оранжевого до темно-бордового. Красный, как излюбленный цвет народных мастериц, символизирует огонь, солнце, отводит от дурного глаза и оберегает от злых духов.

Традиционное декоративно-прикладное искусство любого народа – это всегда уникальное самобытное явление, которое, формируясь столетиями и передаваясь из поколения в поколение, максимально полно впитало в себя философию мировосприятия и национальные особенности народа. Феномен прикладного искусства Казахстана определяется кочевым укладом, многообразием видов и типов изделий, технологических приемов при работе с различными материалами, оригинальностью орнаментально-декоративных решений, присущими данному региону. Произведения древнего традиционного прикладного искусства Казахстана являются важнейшей частью национального культурного наследия страны.

В полной мере номадическое мироощущение воплотилось в юрте – уникальном виде древнейшего передвижного жилища народа, жизнь которого исторически была связана с постоянными перемещениями с места на место. По представлению кочевников юрта является воплощением модели Вселенной в миниатюре. Ковры играли первостепенную роль в оформлении интерьера юрты. Юрта и предметы в ней отражают накопленный запас впечатлений и восприятия природы и окружающего мира. Важная особенность интерьера юрты – все вещи находятся на виду. И каждая из них, помимо своего прямого утилитарного назначения, одновременно служит предметом убранства жилища.

Раздел прикладного искусства Казахстана является одним из ключевых в коллекции Государственного музея искусств РК имени А. Кастеева, история которого насчитывает уже более 80 лет. Коллекция произведений традиционного прикладного искусства Казахстана в нашем музее включает в

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

себя около пяти тысяч единиц хранения. Этот тематический раздел размещен в самом первом зале постоянной экспозиции, открывая музейное пространство для зрителей. Он символически отсылает к историческим истокам и национальной традиции далекого прошлого, оказавшим в дальнейшем значительное влияние на развитие и формирование профессиональной школы изобразительного искусства Казахстана.пространство для зрителей. Он символически отсылает к историческим истокам и национальной традиции далекого прошлого, оказавшим в дальнейшем значительное влияние на развитие и формирование профессиональной школы изобразительного искусства Казахстана.



Художественный текстиль в коллекции музея насчитывает более тысячи экспонатов, что составляет вторую по численности, после ювелирных изделий, часть музейного собрания. Это и традиционные войлочные текеметы и сырмаки, ворсовые и безворсовые ковры, разноцветные узорчатые алаша, вышитые настенные тускиизы и узорные циновки шим ши. Помимо собственно ковров в казахской традиции было широко развито ткачество утилитарных предметов, необходимых в быту – подвесных сумок (аяк кап), переметных сум (коржын), чехлов для сундуков, тюков и т.д. По сути, каждое изделие можно воспринимать как некий многофункциональный объект, который, помимо прямого утилитарного предназначения, нес в себе эстетическую составляющую, служа также предметом украшения интерьера юрты.

Орнаментированные изделия из войлока

Знакомство с экспозицией казахского народного прикладного искусства в музее начинается с обзора орнаментированных изделий из войлока, из которого изготавливались постилочные ковры текеметы, сырмаки и войлочные тускиизы. Этот материал является самым распространенным, универсальным и доступным, он традиционно использовался кочевыми племенами с древнейших времен. В казахском ремесле обработка и выделка шерсти занимала ведущее место, и ее технология совершенствовалась длительное время, достигнув высокого уровня исполнения. Свойства шерсти – экологичность, легкость, воздухопроницаемость, способность удерживать тепло и отражать жару – позволили ей стать важнейшим исходным сырьем для производства различных типов изделий.

Получив широкое распространение в кочевой среде с глубокой древности,

что подтверждают археологические раскопки Пазырыкского кургана (III-V вв. до н.э.), войлок активно применяется кочевниками вплоть до XX века. Он используется как во внешнем оформлении юрты, так и во внутреннем убранстве. Для внешней оболочки каркаса юрты используется особый сорт шерсти, из которой получают плотное водонепроницаемое и светозащитное полотно.

Распространенным типом напольных постилочных ковров являются текеметы, которые изготавливаются путем накатки узора на шерстяную основу полуготового войлока. При такой технологии рисунок получается размытым. Вплетаясь в основу, узор теряет четкость очертаний, что позволяет достичь почти акварельных эффектов перетекания границы орнамента в фон. В основном текеметы – это большие полотна с легко читаемым орнаментом. Благодаря умелой ритмической организации плоскости полотна при помощи цвета и орнамента, простые войлочные изделия в руках народных мастериц превращаются в подлинные произведения искусства. К создателю орнаментального рисунка текемета предъявляются особые требования: важно соблюдать соотношение фона и рисунка, а также цветовое их решение. В любой декоративной композиции соблюдается симметрия изображения. Необходимо, чтобы рисунок, выделяясь на фоне текемета, в то же время составлял с ним единое композиционное целое. Обычно цветовая гамма текемета не превышает 4-5 тонов, в композиции преобладают крупные элементы, а основным мотивом является зооморфный орнамент. Ведь орнаменты, как система, всегда являются отражением мировоззрения и философии народа, его истории, быта и уклада жизни.



Обычно, на центральном поле ковра по горизонтальной оси размещаются 3-4 ромба, крестовины или же солярные розетки с астральной, космогонической символикой. Таким образом, казахский орнамент, как своеобразный феномен художественно-исторической памяти народа, представляет собой неиссякаемый источник информации об окружающем мире.



Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

Центральное поле декоративного соляренного текемета из Западного Казахстана украшено 4-мя соляренными кругами, словно излучающими космическую энергию Солнца. Соляренный круг, мировая гора, крестовина, древо жизни, ромб, квадрат – архетипические знаки, хранящие в себе отголоски древних верований и космогонических мифов, которые символизируют гармонию и совершенство мироздания.

Другим типом постилочных ковров являются сырмаки, которые отличаются иной техникой исполнения – инкрустация или аппликация. По сравнению с текеметами, сырмаки изготавливали из готового и уже свалянного войлока контрастных цветов. Положив белый и темный войлоки в два слоя, орнамент насквозь вырезали ножом, затем части сшивали, а место стыка обводили ярким шерстяным шнуром – жиек, поэтому контуры узоров сырмака имели графически четкие очертания.



Нередко ковер состоял из симметричных, зеркально отражающих друг друга, одинаковых половин. В экспозиции представлены два сырмака, изготовленные аналогичным способом. Тяготение к форме квадрата в композиционном строе обозначает ориентацию по сторонам света: север, юг, восток и запад, а в элементах зооморфного орнамента угадывается стилизованный образ парящих птиц. Другой сырмак декорирован парными роговидными узорами и отсылает к образу мирового дерева.

Предметы из шерсти, созданные путем валяния, имеют прямую связь с образом барана, который издревле трактовался как символ плодородия и изобилия. Не случайно ведущий элемент казахского орнамента в виде роговидного закрученного элемента носит название «кошкар муйыз» и означает рог барана, символизируя богатство и благополучие. Каждый предмет быта в целом, и текстильные изделия в частности, включали в себя благоприятный посыл и энергетику благопожелания, которую нередко народные мастера зашифровывали в семантическом знаковом толковании используемых элементов орнамента.

Казахский орнамент подразделяет на несколько основных типов: космогонический, геометрический, зооморфный и растительный. Наиболее распространенным из них в войлочном производстве является зооморфный орнамент. С определенностью можно сказать о происхождении и значении зооморфных мотивов, основанных на стилизации «звериного стиля»: изображения животных и птиц или воспроизведение отдельных частей их фигур. Замена фигуры животного изображением какой-либо ее части связано с трансформацией реалистических и экспрессивных образов в орнаментальные

мотивы.

Помимо семантического значения орнамента, велика была смысловая роль цветовой символики в художественном решении композиции. Доминирующий красный цвет трактуется как символ красоты, молодости, здоровья; белый ассоциируется с молоком – цвет чистоты, истины, радости; желтый символизирует счастье; зеленый цвет – надежда и молодость; синий – цвет неба Тенгри, а коричневый – почетный цвет земли.

Изготовление сырмаков пользуется любовью у казашек-мастериц, и каждая, при наличии сырья, стремится создать этот прекрасный вид войлочного ковра.

Предназначение войлочных ковров различно. Например, текемет используется в качестве подстилки на пол, сверху он может устилаться одеялами, а нередко и коврами. Сырмак, как наиболее ценный по своему оформлению, войлочный ковер украшает стены жилища, может служить покрывалом постели, то есть больше выполняет декоративную функцию, хотя и не исключено его утилитарное использование.

Казахская вышивка

Ярким национальным своеобразием отличается казахская народная вышивка, которая применялась для декорирования настенных ковров тускиизов и других изделий. Вышивка подразделялась на ряд подвидов в зависимости от технологии исполнения.

Большой художественный интерес представляют казахские настенные вышитые ковры – тускиизы. Для них характерны симметричность композиции и декоративность и насыщенность цветового решения. Тускииз занимал почетное место в юрте и исполнял функцию ковра-оберега. Он олицетворяет семейное счастье и является неотъемлемой частью приданого невесты. Искусству вышивать девочек обучали с детства, они уверенно владели необходимым набором приспособлений и инструментов: иглой, крючком, разноцветными нитями. По обычаю девушка сама должна была вышить ковер и привести в дом жениха, чтобы родственники мужа по его красоте могли судить об искусности будущей хозяйки.

Тускииз имеет характерные композиционные особенности – широкий окаймляющий бордюр с богатой вышивкой в сочетании с центральным полем локальных цветов, это создавало мощный декоративный эффект. В орнаменте вышивки обычно преобладают флористические, растительно-цветочные мотивы, которые изначально несут в себе идею возрождения природы, поклонения культу плодородия.

В древнейшую эпоху эти ковры изготавливались из войлока и тонко выделанной кожи. Позднее, в средневековье в качестве основы стали использовать привозные ткани: китайский бархат, бухарский шелк, российское сукно.

Подлинным шедевром народного искусства и жемчужиной музейной коллекции является «коралловый» тускииз, который был приобретен в фонд музея во время специально организованной экспедиции. Центральное поле ковра из бархата ярко красного цвета, а широкий, темный бордюр, заполнен



пышной гирляндой полевых цветов, вышитых гладью. Серебряные пластины, включенные в композицию, контрастно выделяются на черном бархате, органично сочетаются с многоцветным шелком, который образует причудливый рисунок стеблей и цветов. Но главным декоративным элементом являются рельефные коралловые цветы, яркость которых оттеняет темный фон и гладкую фактуру ковра.

Ткачество

И, наконец, третий тип ковров, имевших важное значение в казахском быту, это тканые ковры из шерстяной пряжи, реже хлопчатобумажных нитей. Ими застилали пол, украшали стены жилища, они использовались для украшения и утепления. Шерстяное ткачество распространено на территории Казахстана с эпохи бронзы, уже тогда ткацкий станок и веретено были известны племенам андроновцев. Появление геометрических элементов в казахском орнаменте также восходит ко второму тысячелетию до нашей эры, то есть к моменту появления ворсовых и безворсовых ковров.

По техническим приемам казахские ковры подразделяются на ворсовые, безворсовые и сшитые – алаша. Традиционный центр ворсового ковроткачества сосредоточен на юге Казахстана, что во многом было обусловлено близостью Туркменистана и Узбекистана, оказавших определенное влияние на развитие этой техники в Казахстане. Среди ковров Средней Азии особое место занимают исключительные по красоте и качеству туркменские ковры, имеющие заслуженную славу во всем мире. Главное различие, на мой взгляд, заключается в том, что туркменские ковры четко подразделяются по племенному и географическому признаку. Как известно, они подразделяются на салорские, текинские, пендинские, йомудские, эрсаринские. Более того, исследователи отмечают использование определенных узоров в разных видах ковров. В зависимости от района изготовления ковры подразделяются на различные типы, отличающиеся характером орнаментальных узоров, что особенно ярко проступает в гёлях (гуль – цветок, каз.).

В казахских ворсовых коврах нет особых подразделений и типов ковров по родовому или географическому признакам по двум веским причинам: изготавливались только в двух районах Казахстана – южно-казахстанская область и восточная (?); все они имеют практически одинаковое композиционное решение. Специфические особенности – это широкий бордюр, преобладание красного цвета – жизнеутверждающего символа

здоровья, красоты и плодородия, а также достаточно крупные розетки на центральном поле ковра обычно в количестве трех или четырех. В целом же, колористическая гамма казахских тканых ковров насчитывала от 4 до 9 цветов, символика которых уже рассматривалась нами выше.

Для изготовления ворсовых ковров использовался ткацкий станок ормек. На изготовление изделия размером два на три метра уходило около двух-трех месяцев. Среди ворсовых ковров Казахстана в прошлом наиболее распространенные были ковры под названием калыклем, которое происходит от персидского слова «галы» – ковер. Их отличали размещенные строгими рядами повторяющиеся геометрические или растительные узоры и многоплановая кайма. Ковры подобного типа есть у туркменов и узбеков. Количество розеток, размещенных по горизонтальной оси в ряд, очевидно, связано с символическим обозначением чисел. Для геометрических узоров, превалирующих в ворсовых коврах, характерно равновесие между отдельными элементами, пропорциональное деление фигур, вписанных в композицию. Число 4 соотносится с количеством времен года или сторон света, а число 3 является символом совершенства, воплощая природу триединства. Применяя систему линейного орнамента и комбинируя небольшое число элементов геометрического орнамента, мастерицы добиваются множества вариантов решения ковровых композиций. В основе – принцип повторяемости и комбинирования преобладающих элементов, лаконичность и простота композиционного замысла. Использование распространенного элемента орнамента «жұлдыз» - звезда несет в себе символику ислама, связанную с идеей звездного неба, бесконечной Вселенной. Бордюрная кайма выполняет защитную функцию от воздействия внешних сил.

Безворсовое ткачество распространено в Казахстане почти повсеместно. В гладкой и смешанной техниках ткали паласы. Особенно красивыми были тканые полосы для украшения юрты – баскуры, служившие для дополнительной стяжки юрты и усиления ее прочности. На протяжении всей длины изделия, достигающей 20-25 метров, ткачихи старались варьировать и не повторять сюжеты орнаментальной композиции.

Безворсовые ковры различаются по технологиям плетения. Их композиции традиционны, это квадратные или ромбические узоры розетки, украшающие центральное поле. Орнамент строится на традиционных казахских узорах, сочетающих элементы бараньих рогов, птичьего клюва, глаза верблюжонка, амулетов и многих других.

Традиционные тканые ковры обладали большой ценностью и относились к предметам роскоши, будучи главным предметом в приданом невесты, или служа знаком почести в качестве подарка высшей знати. Но все же главную ценность этих изделий, их уникальность и самобытность, определяют традиции кочевой культуры, основанные на глубоком понимании красоты и гармонии окружающего мира.

Объем доклада не позволяет более подробно остановиться на бесконечном многообразии стилистик, технологий и художественных особенностей казахских национальных ковровых изделий. Я представила краткий обзорный

материал, который дает общее представление об основных типах казахских ковров. Исконно народные виды декоративно-прикладного искусства нуждаются во всемерной поддержке в этом быстро развивающемся мире, нельзя утратить секреты мастерства, красоту и духовность, заложенные в этих произведениях искусства и культуры.

Интересным, на мой взгляд, моментом для исследователей декоративно-прикладного искусства в области ковроткачества, является феномен группы ковров «казах», производимых азербайджанскими мастерицами. Думается, что специфика этих ковров связана не только с названием местности, где они производятся. Как известно, исторические названия также возникали не на пустом месте и всегда несли семантическую нагрузку или имели объективные исторические причины. Исследователи отмечают своеобразие ковров «казах», производимых в Азербайджане, географически расположенном на Кавказе, выражением тюркских, в частности, среднеазиатских взаимовлияний. Они прослеживают это в композиции и рисунках ковров. Данный аспект еще ждет своих вдумчивых исследователей.

Назрела необходимость изучения подлинных художественных традиций тюркских стран и, в целом, Востока. «При всех этнокультурных влияниях различных исторических периодов большую роль в сложении симбиоза традиций играли местные художественные традиции. Изучение традиционной культуры региона как этнокультурного явления на современном этапе содержит много дискуссионных положений, требующих уточнений, углублений исследовательской мысли» [2]. Только культурная самоидентификация народа укажет его место в мире. С этой точки зрения несостоятельно стремление к общечеловеческой культуре как данности. «При пестром многообразии национальных характеров такая общечеловеческая культура свелась бы либо к удовлетворению чисто материальных потребностей при полном игнорировании духовных, либо навязывала бы всем народам формы жизни, выработанные из национального характера какой-нибудь одной «этнографической особи» [3]. Национальная культура запрограммирована на самосохранение, ее пространственный потенциал замыкается на понятии граница. Высвечивание такой границы становится процессом выявления ее специфики и уникальности. Продолжатель культурной традиции тот, кто превращает ее в элемент своего духовного бытия, т.е. воссоздает заново.

В этом плане, встает проблема интерпретации многовековых художественных традиций. Думаю, было бы целесообразным межкультурное сотрудничество в виде проводимых международных конференций, создания международных творческих коллективов, обмена специалистами, совместного исследовательского творчества. То обстоятельство, что здесь, в Ашхабаде организована данная международная конференция, интерес, проявленный к ней у международного сообщества, лишний раз подтверждает тот факт, что традиционные ковры, как произведения декоративно-прикладного искусства, имеют непреходящее значение, как великое наследие художественной культуры народа.

Подводя итог, важно отметить, что эпоха урбанизации и глобализации стирает

границы и смешивает национальные традиции, многие из которых сегодня находятся под угрозой исчезновения. Тем важнее сохранять этническую аутентичность. Именно уникальные образцы художественного творчества и являются этими важнейшими знаковыми источниками и историческими свидетельствами мудрости ушедших веков.

Важная миссия музеев – сохранение культурной и исторической памяти народа, и Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева не является исключением.

Список литературы

1. Акилова К. Поиски смысла. Ташкент, 2016. – с. 68.
2. Акилова К. Там же, с. 68.
3. Трубецкой Н.С. Об истории и ложном национализме // К проблеме русского самосознания. – Берлин, 1927.

**Орынбасарұлы Төлеген ,
Атырау облыстық Ш. Сариев атындағы
көркемсурет және қолданбалы-сәндік
өнер музейінің басшысы**

МУЗЕЙ ҚОРЫНА ТҮСКЕН СЫЙЛЫҚТАР

(Ш. Сариев атындағы Атырау облыстық бейнелеу және сәндік қолданбалы өнер музейінде өткен көрме бойынша).

Әлемдік өркениеттің биік белестеріне бет алған егемен еліміздің Елбасы ұсынған бес институтционалдық реформа, оларды жүзеге асыру жолында белгіленген 100 қадам қазақстандықтарды жігерлендіріп, ортақ іске құлшындыра түсті. Осыған байланысты Қазақстанның Алматы мен Атырау сынды үлкен қалаларында орналасқан өнер музейлері арасындағы қарым-қатынас ұлғайып, мәдени іс-шараларды бірлесе ұйымдастыруда мемлекетіміздің даму жолына өзіндік үлесін қосуда.

2016 жылдың 19 тамызында Ш. Сариев атындағы Атырау облыстық бейнелеу және сәндік қолданбалы өнер музейінде Тәуелсіздігіміздің 25 жылдығына орай Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі көрме ұйымдастырды. Көрмеге еліміздің белгілі суретшілерінің құнды кескіндеме және графикалары қойылып, жоғары деңгейдегі 75 туындылар жинағы сыйға тарту етілді. Дәлірек тоқталсақ С. Романов, Н. Нұрмұхаммедов, М. Қисамединов, Ә. Сыдыханов, К. Баранов, Н. Гаев, И. Бондоренко, В. Антошенко-Оленов, А. Степанов, В. Ткаченко, Н. Наседкин, Т. Әбуов, К. Муллашев, А. Хайдаров, З. Түсіпова, М. Аманжолов, К. Есіркеев, А. Сапугов, Р. Мамбекова тағы да басқа суретшілердің шығармаларымен музейіміздің қоры толықтырылды. Театр және кино өнеріне жататын Г. Ысмайылова, Ы. Қарсақбаев, И. Бальхозин, И. Корогодин, В. Семизоров, А. Семичастный, Э. Гейдебрехт, Ф. Мұқанов, П. Ибрагимовтың эскиздік жұмыстары да экспозицияда өз орнын тапты. Көрмеден алынған жұмыстар біздің музейіміздің коллекциясы үшін маңызы зор.

Баяндаманың негізгі мазмұны Ш. Сариев атындағы Атырау облыстық бейнелеу және сәндік қолданбалы өнер музейі қорының толығы болғандықтан, мұражайдың өз жинағына қысқаша сапаттама берсе артық болмас. Музей есігі 1992 жылы 2 сәуірде ашылды. Қорда бастапқы жылдары 1211 жұмыс көрсетілген болатын. Жылдан жылға коллекция тұрақты түрде толығып, бүгінгі күні 1294 экспонатты құрады. Мұражай экспозициясы 1950 жылдан 1970 жылға дейінгі кезеңінен тұратын орталық зал, Маңғышлақ көне өнері және ежелгі дәуір залдары, қазіргі заманғы бейнелеу өнері, графика,

сәндік-қолданбалы өнері сондай-ақ Ш. Сариев көркемөнер залдарында орналасқан.

Графика туындыларының арасында Қазақстанның алғашқы қылқалам шеберлері Ә. Қастеев, Ә. Ысмайылов, Қ. Қожықов, Г. Ысмайылова, С. Романов, Н. Нұрмұхамедов, С. Мәмбеев, М. Кенбаев, Ж. Шәрденов, И. Исабаев, М. Қисамединов Ү. Әжиевтермен қатар Қазақстандағы орыс суретшілерінің ішінен В. Антощенко-Оленев, Э. Бабад, Л. Леонтьев, К. Баранов, Н. Гаев, А. Дячкин, А. Гурьев, Т. Говорова, И. Квачко, және басқаларының жұмыстары сақталған. Сонымен қатар Атырау облысының тумалары болып келетін суретшілердің көптеген кескіндемелік үлгілері бар, Айталық Ә. Сыдыханов, М. Калимов, К. Досниязов, Ж. Аралбаев, А. Айтмағамбетов, К. Аманов, А. Жантасов, С. Кәрібаев сынды суретшілердің өзіндік орны ерекше. Жергілікті жас суретшілер қатарында Э. Жұмабаев мен Р. Слекеновтің жұмыстары экспозицияда қойылған. Музейде қолданбалы өнер шеберлері Ә. Бапанов пен С. Бапанова, Л. Калимова, К. Айтқалиев, А. Назарқұл және басқаларының жұмыстары да аз емес.

Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінен сыйға тартылған кескіндемелік, графикалық туындыларды жіктеп қарастырғанда бірнеше тақырып іріктеліп шығады. Композициялық құрылымы мен шешімдері жағынан бір-біріне жақын екі өнерді қатар қарастырғанда жалпы экспозиция тұтастығы өзгермейді. Тақырыптарды талқылауда хронологиялық рет те өздігінше жүйеленіп, көрменің толықтай мазмұны айқындала түседі. Әрине, статистикалық деректер қызығушылық арттыратыны сөзсіз, дегенмен олар коллекцияның ерекшеліктерін түсіндірмейді. Сондықтан түпнұсқалы кескіндеме және графика өнерінің кәсіби қалыптасуын анықтап, мағлұматтар бойынша нақты деректерді саралап, коллекцияның құндылығын ашу керек. Аталған жинақ қазақ тарихымен үздіксіз байланыста болғандықтан, оның әрбір кезеңі өзіндік сипаттауды қажет етеді.

Жаңадан келіп түскен жұмыстар ХХ ғасырда өткен қоғамдық және идеологиялық жүйелердің түрлі ерекшеліктері мен Қазақстанның қиын-қыстау кезеңдегі тарихи оқиғаларын, мәдениеті мен ұлттық салт-дәсүрлерін, жалпы қазіргі кезеңдегі құбылыстарды баяндайды. Көрмедегі Қазақстан кескіндемесінің кезеңдерін ұлттық мектептердің тәжірибелеріне сүйенуде, экспозицияға қойылған туындылар арқылы Қазақстан суретшілерінің тұлғалы тобы және олардың өнер тарихындағы алатын орнындары да анықталады.

Көрме туындыларын жіктеуде алғашқы тақырып 30 жылдарғы суретшілердің шығармаларынан бастау алып, Кеңес үкіметі кезеңіндегі болған халық тағдыры мен тыныс-тіршілігінен үзінді келтіреді. Кейбір суретшілердің жұмыстары кейінгі жылдары жазылғанмен сол заманның рухын айқын ашып береді. Алдымен соцреализм үлгісіндегі туындыларға көңіл бөлейік. Айталық графикада В. Антощенко-Оленовтың «Үгітші, ақын К. Түлеуов» атты композициясында Кеңес үкіметін жырлаған кейіпкердің келбетіне тоқталады. Оның атқарған ісін тереңірек қарастыруда, көрерменнің көзін киіз үйдің ішіне жүгіртеді. Төріне Лениннің портретін іліп, дастархан үстінде баян аспабын ойнаған ақынға, оны тыңдап отырған отбасына назар аударуда жалпы қазақ

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

даласында болып жатқан идеологиялық жүйеден мысал келтіреді. Аталған тақырып іспеттес А. Дячкин Кеңес үкіметінің өнер теоретигі мен алғашқы сыншысы саналған «А. Луначарскийдің портретін» жасаған. Ол осылайша терең көзқарасты интеллегенция мен білімге құштарлы адамдардың жинақы образын идеалдандырып суреттеді. Х. Рахимов «Алтайдың тұңғыш коммунарлары туралы жыр» атты графикалық парақшасында жаңа қоғамға аяқ басқан бұқара халықтың жаңсақтық қорқыныштары мен сенімсіз үміттерін салыстыра іздеген. В. Тимофеев «Қысқы аулау» линогравюрасында еңбек тақырыбын ашуда балықшылардың басты кәсібіне назар аударады. Қысқы мезгілде камысты көл жағалауының маңына тор тастап, үлкен олжаға кенелген балықшыларды жоғарыдан бақылаған тікұшақ арқылы алынған түпкі табыс көзінің үкіметке түсетінін ескереді. Н. Гаевтың литографиялық баспада орындаған «Аға шопан Д. Ғанибаевтың портретінде» ілінген шам қасында тымақ киіп, өз кәсібін мақтан тұтқан салмақты кісінің күлімсіреген образы беріледі.

Осы іспеттес көріністер кескіндемелік шығармаларда да кең қарастырылған. С. Романовтың «Кино түсірілімде», «Ұжымдастыру», «Ақсақал», «Колхозшының портреті», «Әйел портретінің эскизі» сынды бірнеше шығармасы көзге түседі. Композициялық көріністерінде ұжымдастыру кезеңін сол замадағы адамдардың қалай қабылдағандығын астарлы түрде сипаттап, портреттерінде колхозшылардың қарапайым бейнелерін қалпынша кенепте қалдырған.

Экспозицияның бір бөлігі тарихта Екінші дүниежүзілік Ұлы Отан соғысы жылдарын құрайды. Бұл уақыттар қазақ жері үшін де ауыр заман болғаны ақиқат. Соғысты басынан кешірген суретші Н. Наседкин осы тақырыпта көптеген шығармалар жазған. Солардың ішіндегі «Реттеуші» атты жұмысы ерекше орын алған. Әскери сарбаз қыздың портретін жазуда сұрапыл соғыс кезеңінде әйел адамның қатайған қысқы аязда жауға төтеп беруге даярлығын көрсеткен. Г. Шереметьев «Черкаскіні қорғауға қатысқан Ю. Дудкин бейнесі» немесе, И. Бондаренко «Кеңес Одағының батыры Г. Ильясовтың бейнесі» атты портреттерінде соғыс жылдарында қиын-қыстау кезеңді басынан өткерген азаматтарға құрметпен қарап, ел үшін атқарған еңбектеріне ілтипат білдіреді. Д. Калачев «Алдыңғы шепте» атты шығармасымен сұрғылт бұлтты төндіріп, көрерменді майдан ортасынан бір ақ шығарады.

Соғыс жылдарынан кейінгі жылдардың да өзіндік үлкен орыны бар. Ол кездегі елдің тұрмысы тек еңбекпен ғана түзелген. Осы орайда көрмеге қойылған еңбек тақырыбындағы жұмыстарды шолып өткен абзал. Шығармаларында мазмұны жағынан жаңалық тапқан «алпысыншы жылдықтарға» жататын М. Қисаметдиновтың «Назар аудару», «Жасампаздық» атты көмірмен орындалған графикасына көз жүгіртеміз. Еңбек ету үстіндегі ер азаматтардың қимыл-қозғалысын сипаттауда, ауыр жұмысқа белі қайыса кіріскен азаматтардың келбеттік сұлбаларынан қазақ жігіттері екендігі айқын көрінеді. Бұл арқылы жалпы Қазақстанның әрбір түпкірінде шикізат өнімдерін шығаратын зауыт-фабрикалардың пайда болуымен, ондағы негізгі қара жұмысты сол кезеңнің жастары атқарғандығын байқаймыз. Дегенмен кейбір

суретшілердің шығармашылығында еңбек шаттық пен қуанышқа толтырылған. Айталық Г. Шереметьевтің «Жастар бригадасында» егістікке себілген судың салдарынан күнмен шағылысқан шұғыла, қолдарындағы кетпендерін ұстап сәл кідіріп, дем алған қыздар бейнеленген. Осындай еңбектегі қуанышты Ә. Хайдаровтың «Камшат» атты портретінен көре аламыз. Кең алқапта егілген бидайды комбайнмен оратын келіншек еш қиындықты мойымайтындығы, керісінше белсене кірісетіндігі бет-әлпетінен білінетіндей. Ә. Сапуговтың «Мақта жинаушылар» атты туындысында жұмысшылардың журналға тіркелуі іспеттес немесе өзара әңгімесі баяндалған. Өмірінің жарты бөлігі жұмысқа кететін халықтың үйреншікті тұрмысына осы картина айғақ.

Көрменің келесі қатарын еңбек тақырыбына ұласқан өндірістік пейзаждар түзеді. В. Малькевичтің «Магнитка» атты ксилографиялық парақшасында түбінде жас ағаштар өскен алып зауыттардың мұржаларынан будақтаған қара түтіні мен қатаң формалы металлургиялық домналар мен цех құрылыстары суреттелген. Аталған қалашық республиканың болашаққа талпынған қозғалысқа толы жаңа өмірінің гимні болғандықтан, қазақстанның әр түпкірінен келген жастары жұмыс атқарып, болашақта осында тұрып, өмірлерін жалғастарған. П. Величко «Мұзды таң» атты түрлі түсті линогравюрасында құрылыс үстіндегі биік үйлердің іргесі оларды орнықтырудағы ұзына созылған бірнеше крандардың сұлбасы төмендегі жалпақ ауылды баса түскендей. Бұл арқылы ескі мен жаңаның ауысуы, үлкен қалалардың туындауы сипатталады.

Экспозицияны жандандыра түсетін, тіршілік сыйлайтын пейзаж жанрының орны бір бөлек. Бұл пейзаждарда қазақ жерлерінің сұлулығы көркемделіп, туған жерге деген махаббаттан туындаған. Бейнелеу өнерінде З. Түсіпова пейзаж жанрына жазған шығармаларынан ауыл иісі аңқып тұрады. Оның «Туған өлке» атты кескіндемесінде тау бөктерінде орналасқан көне қазақ ауылына алыстан көз тастап, қызылды-жасылды, көгілдір, қоңырқай алуан түстердің қою реңдерін қолданып, ауылдың бейқам өмірін сағынышпен жырлайды. А. Айдосовтың «Түрген тауындағы» ымырттағы бөктер жасыл колоритпен көмкеріліп, аспандағы аймен лирикалы күйге бөленген. С. Әлімбетовтың «Жылы кешінде» аула түбіне қонақтап отырған күрке тауығы бейнеленген пейзажында оңтүстіктегі алшақ ауылдардың ыстық ауасы сезіледі. Д. Орымхановтың «Ақбұлағы» бетіне қар түскен тау төбесінің маңындағы бұлақтың аймағы жазылған. Мұнда да күн батардағы кешқұрымға тоқталады. Жоғарыда аталған пейзаждардың барлығында суретшілердің табиғатқа деген сүйіспеншілігі, туған жерге деген ыстық махаббаты мазмұнның шешуші негізіне айналған.

Сыйға тартылған композициялардың ішінде халықтың өмірі, тыныс-тіршілігінен бөлек демалыс және спорт тақырыптары да кездеседі. Бұл жерде В. Антошенко-Оленовтың шығармашылығына қайта оралып, оның «Қажымұқан» атты портреттік линогравюрасына назар аударған жөн. Қазақы шапан мен тақия киген портретте орасан күштің иесі, қазақ халқының тарихындағы тұңғыш кәсіпқой балуаны Қажымұқанның образы бізге тіке қарап тұр. Мұндай мықты XX ғасырдың басында түркі халықтарының ішінде қазақта ғана болды.

Портреттің артқы фонында кәсіби ойындардың үзіндісін береді. Н. Гаевтың «Шабуыл, Хоккейшілер» атты графикасында ойынның қызу үстіндегі нағыз тартысы берілген. Шығармада дене салмағының соқтығыстары, кенет бұрылған қимылдар, сырғанап ұшқан шайба сынды динамикалық қозғалыстардың барлығы бір мезетте өте түседі. Демалыс тақырыбында баспа графикасына жататын түрлі-түсті линогравюра техникасын жоғары кәсіби деңгейде меңгерген суретші К. Барановтың «Суға шомылу» атты туындысынан алып теңіздің көпіршікті толқынын торауылдай ұшқан ақ шағалалар көрінісі мен шомылуға беттеген жастар сұлбасы қуанышты да қызу қанды өмірден үзінді келтіреді.

Тақырыптардың ішінде өзекті проблемаларды қозғайтын полигон тақырыбындағы шығармалар да бар. Мұнда әлемді жаппай қарусыздандыру, Семейдегі ядролық сынақ алаңын жабылуына ықпал еткен түрлі мәселелер көтеріледі. С. Романовтың «Атом полигоны. Аласапыран» атты шығармасында қолдан жасалған алапаттың қасіреті айтылады. Бесік пен бейітті сипаттауда адамның ғұмырының бір мезетте қысқарғаны, жалпы жер бетін тажал ядролық түгін жапқанын көрсеткен. Ал, Ә. Қайдаров «1949 жыл 29 тамыз» атты үрейлі кескіндемесінде бұл көріністі сөзбе-сөз жазып өтеді. Егістік алқаптарынан бастап бір отбасының тұтастай күйіп кетуі арқылы Семей өңірінде және жалпы қазақ халқының трагедиясын, ұрпағының зардабын ащы айқаймен жеткізгендей. К. Муллашевтың «Радиация» атты абстрактілі туындысында ядролық бомбаның салдарынан мутацияға ұшыраған денелерді көруге болады. Бұл жан түршігерлік Полигонның кесірі адамзаттың генетикалық жалғасына да үлкен қиянат келтіретіндегін суретшілер безек қаға ашынып кескіндеген.

Көрмеде театр және кино өнері кескіндемесіне арналған эскиздік нобайлар да өзіндік ерекшеліктерімен көрерменді тартып алады. Осы салада қызмет атқарған суретшілердің шығармашылығы үлкен театрлық қойыламдардың, кино түсірілімдердің қалыптасуына маңызды рөл атқарған. И. Бальхозиннің «Мерекелі» концертке арналған нобайында жиектеріне ою түскен кереге мен шаңырақ бейнеленген. Ортадағы қызыл бояу араласқан шеңберге орақ пен балғаның символын түсіруде, Кеңес үкіметінің билеп тұрған кезеңін нұсқайды. И. Корогодиннің «Боранда. Фрельді өлтіру» атты Т. Хренниковтың спектаклі бойынша жасаған декорациялық эскизінде орманды жартас арасындағы үш кейіпкердің сұлбасын беріп, қан қызыл бояуды эскиз бетінің бір-екі жерінде жағады. Сахна безендіруде осы бояу жығысы жарықтың қызметін атқаруда іске асуы мүмкін. Г. Ысмайылова «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» атты Е. Брусиловскийдің балетіне арнаған эскизінде көк колориттің ортасындағы киіз үйдің көрінер-көрінбес сұлбасын орналастырады. Ортаға билеп тұрған фигураны жіберіп, сахнаны көгілдір буға кенелтуде кеңістіктің ауқымдығын арттырады. Ы. Қарсақбаевтың «Жер дауысы» атты көркем фильмге арнаған эскизінде сызықты перспективаның көмегімен терең кеңістікті ашады. Жіңішке дәліз бойында отырған ақ халатты кейіпкер арқылы оқиғаның өтетін жерін, яғни аурухана ішінің жалпы құрылымына назар аударады. В. Семизоров «Айсұлу» атты Т. Мұхаметжановтың операсына арналған эскизі ертегілер әлеміне

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері

жетелеп кетеді. Ф. Мұқановтың «Абай мен Әйгерім» атты М. Әуезовтың спектакліне арналған эскизінде нәзік те көгілдір, күлгін түстердің реңдері сахна төрінің атмосферасына лирикалы сезімдерін таратады. Әрине барлық суретшілердің эскиздік туындыларын атап шығу мүмкін емес. Театр суретшілері бір эскизбен ғана шектеліп қана қоймай, бір көрініске бірнеше нобайлар жасап шығады. Егер барлығын жинастыратын болса аяқталған көркем спектакльдер мен фильмдердің сюжетіне ұласады.

Еліміздің әрбір кезеңдеріндегі басынан кешкен түрлі тақырыптары ашатын графикалық парақтар мен кескіндемелер, театр және кино өнерінің эскиздері қорымызға енген таптырмас дүние болып табылмақ. Халқымыздың рухани асыл қазынасы саналатын бұл туындылар Атырау қаласы және Батыс Қазақстанның маңындағы елді мекендердің тұрғындарына жалпы болашақ ұрпаққа қалған құнды мұра ретінде ұлттық көз қарасты нығайтып, қазақ өнері тарихын танытуда бір саты ықпалын тигізбек. Тәуелсіздігіміздің 25 жылдығына орай көрме ұйымдастырып, өзара қарым-қатынасымызды ұлғайтуға ат салысқан Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейіне, біздің Ш. Сариев атындағы Атырау облыстық бейнелеу және сәндік қолданбалы өнер музейі үлкен құрметпен шексіз алғысын білдіреді.

**Тохтабаева Шайзада Жаппаровна,
ГНС Института востоковедения
им. Р.Б. Сулейменова, КН МОН РК,
доктор исторических наук, доцент**

РАРИТЕТЫ КАЗАХСКИХ ВЫШИТЫХ КОВРОВ

Жизнь кочевых казахов в неразрывном единстве с природой обусловила целесообразное использование имеющегося материала (дерева, камыша, продуктов животноводства) и своеобразие эстетико-философского осмысления универсума. Если выбор материала, конструирование определенных форм вещей, приспособленных к мобильному образу жизни, были продиктованы практической необходимостью, то декоративно-смысловое наполнение предметного мира было определено стремлением казахского народа к передаче художественно-образным языком своего представления о вселенной с небесными светилами, флорой, фауной. Все это было запечатлено в красках и линиях, получивших декоративное обобщение в орнаментальных образах, пронизывающих весь бытовой строй.

Пристрастие к художественному оформлению предметов быта стимулировало развитие народного декоративно-прикладного искусства – важнейшей и доминирующей формы традиционной культуры этноса.

По сути, данный вид творческой деятельности, представляющий собой репрезентативный источник историко-культурного содержания, играет роль своеобразного камертона в художественной самоидентификации казахского народа. Наиболее яркие проявления в народном искусстве, выходя за рамки этноса, становятся достижением всего человечества.

В условиях существующей планетарной глобализации появилась реальная угроза постепенного растворения некоторых этносов в общем мировом потоке нового столетия. Согласно гуманитарным разработкам, национальное прикладное искусство, как и фольклор, язык, традиционные обряды являются наиболее важными явлениями культуры, определяющими этно-идентичность народа. В связи с этим, проблемы, связанные с задачами сохранения культурного наследия казахов, приобрели особую остроту.

Оставляя в стороне характеристику различных видов казахского прикладного творчества, обратим внимание на вышивку. Выбор рассматриваемой темы определен постановкой проблемы – уточнение атрибуции артефактов, хранящихся в музейных собраниях Европы. Поскольку ранее были опубликованы материалы, посвященные настенным вышитым коврам *tұскиіз* [1, с.64-75; 2, 111 -115], в статье рассматриваются отдельные их типы, не получившие полного осмысления, а также приводятся данные

обобщающего характера, связанные со структурными признаками художественных произведений.



*Настенный ковер тускииз. Кон. XIX-нач. XX вв. Восточный Казахстан.
Шелк, тигровая шкура, тамбурный шов, золотое шитье. ГМИ РК*

Исключительные по живописности тускиизы, зрительно организовывая декоративный ритм убранства юрты, акцентировали и выделяли важные «почетные» места в интерьере. Причем все они имели неповторимый узор, хотя и сообразующийся с общей тональностью орнаментально-цветового строя юрты. Красочное великолепие природы, словно по волшебству, оживало в полотнах, радуя глаз разнообразием форм, линий, цвета.

Следует отметить, что казахские мастерицы в качестве фона в основном предпочитали красный, черный, реже терракотовый бархат или сукно, с чем связывали колорит вышивки, основывающийся на контрасте или гармонии родственных цветов. Если красный бархат полотна усиливал пышную нарядность вышивки, придавая декору особую остроту, то черный бархат, служа контрастным и одновременно сдерживающим фоном для полихромной вышивки, вносил особое очарование в художественный образ. Некоторые образцы разноцветной вышивки на фоне черного бархата воспринимаются изумительными по силе эстетического воздействия. Тускииз осмысливался как своего рода талисман семьи, что обуславливалось богатой символикой орнамента. Художественная выразительность данных изделий достигается за счет богатой интерпретации орнаментальных мотивов, колорита и необычайного разнообразия композиционного строения. По художественному уровню этих произведений судили об уровне творческого потенциала хозяйки и ее дочерей.

Особое эстетическое внимание, пронизанное магико-религиозными представлениями, уделялось декору убранства (настенного ковра, занавеси, покрывала, подушек), супружеской кровати. Эти изделия: настенный ковер *тұскиіз*, покрывало *төсек жапқыш*, занавеска *төсек шымылдық* входили в разряд сакральных изделий, что определило запрет на дарение их чужим людям. Если отдать эти вещи на сторону или продать их, то это могло привести к появлению холодных отношений между супругами и расстройству их брака. Дарить или продавать, можно было, лишь новые вещи. По народному

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

представлению, красивые тускиизы магическим образом могли стимулировать улучшение важных параметров жизни хозяев. Своеобразием вышитых тускиизов, предназначенных для дочери на выданье, является некая техническая незавершенность, проявленная в том, что нить после последнего шва не завязывается в узел, а нижний край ковра не подшивается. Считается, что имитация незаконченной работы, по принципу подобия, будет способствовать продолжению этого творческого процесса в других полотнах, предназначенных для других дочерей, которые непременно будут здоровы. Таким приемом магически обыгрывается идея круговорота жизни.

Особенно бережно относились к тускиизам, принадлежавшим родителям со счастливой судьбой. В этом аспекте интересно привести примеры, когда кусок от старого ковра, принадлежавшего хозяевам, прожившим долго и в благополучии, вставляли в центральное поле нового ковра, либо пришивали небольшой фрагмент в нижней части вышитого бордюра. Этот обычай определил наличие в некоторых тускиизах инородных фрагментов, хотя мастерицы старались приблизить художественное решение нового полотна к стилистике старых фрагментов. Бывало, что в центральное поле ковра вставлялась шкура барса или тигра. Такие изделия, как наиболее ценные и престижные, украшали почетное место *төр*, придавая интерьеру юрты не только чрезвычайно декоративный эффект, но и приобщая дом, на символическом уровне, к энергетической мощи зверя. Данные ковры могли повесить и над супружеской кроватью, что должно было, по принципу контактной магии, способствовать мужеству, бесстрашию и силе хозяина.

Следует отметить, что выразительности и богатства орнаментальной композиции ковров достигали путем взаимодействия крупных и мелких модулей, масштабных и линейных узоров, сочетания плотного сплошного орнамента и легкого, разряженного узора в виде изящных вкраплений капель, кружочков, словно повисших в воздухе.



Настенный ковер тускииз. Кон. XIX-нач. XX вв.

В тускиизах довольно часто множатся разного масштаба динамичные

солярные знаки, в которых центрические композиции отличаются интегральным характером построений. Характерно выделение центра и многократное обрамление его орнаментальными фризами с разным ритмическим рисунком. Здесь выявляется некоторая закономерность в комбинаторике узоров, что, видимо, определено не только художественными задачами, но и семантическим содержанием. Обращает на себя внимание композиционная упорядоченность декора, наличие системы в счете узоров, строгая иерархия и ритм. Одновременно эти узоры можно толковать и как воплощение дифференциации мира, когда вписываются одна в другую сакральные категории: космос, земля, народ, племя, род.



Тускииз. XX в. Восточный Казахстан Сукно, драп, хлопок, шелковые нити, тамбурный шов. ГМИ РК

В таком же русле решен декор впечатляющего старинного тускииза, отличающегося особой динамикой композиционного строя. Если не брать во внимание неоднородную кайму из синей ткани, пришитой в современное время, произведение поражает редкой орнаментально-колористической гармонией.

В полотне вокруг центрального мотива в виде солярного знака множатся более мелкие вихревые розетки, а также диагонально расположенные растительные побеги, иногда одиночные расчлененные образования, усиливающие впечатление энергичного движения. Примечательно, что в данном образце вышивки мотивы солнечных лучей изображены в виде стилизованного изображения хлопчатника.

Четко выраженную сложившуюся стилистическую традицию представляют тускиизы Семипалатинской, Талды-Корганской областей. При ограниченности составных элементов, преимущественно растительного характера (цветы, листва и стебли) в разнообразной цвето-пластической трактовке, мастерицы добиваются особой силы эмоционального впечатления. Важно, что вышитые участки полотна выполняются непременно на бархате черного цвета. Существенным выразительным средством, усилившим композиционную цельность, является колорит, разработанный в тончайших оттенках приглушенного красного, голубого, желтого, серого, белого цветов. Эти

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

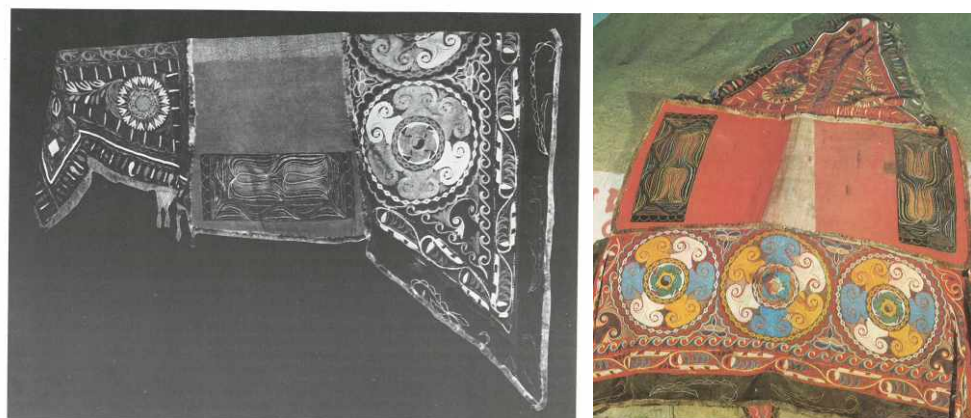
переходы, градации цвета придали художественной идее декора особое



*Настенные ковры тускииз. Кон. XIX-нач. XX вв. Семипалатинская обл.
Сукно, хлопок, хлоп. нити, тамбурный шов. ГМИ РК*

очарование. В целом полифония сдержанных красок, ритм затейливого узора в сочетании с черным бархатом производят впечатление некоего иносказания. Ковер, словно обладая магнетическим притяжением, надолго завораживает внимание любого человека. Дело в том, что мастерицы идентифицируют понятие райского сада с такого рода декоративным решением. На вопрос: «Почему ковры не вышивают на красном бархате?», – женщины отвечали, что именно такой сдержанный в цвете узор, словно проступая из темной ночи, создает атмосферу волшебства и таинственности, усиливая их воображение. «У такого ковра при рассеянном свете, особенно в сумерки легко мечтается», – отвечали с улыбкой хозяйки. «Райский сад мы представляем именно таким, где все тонко, нежно и легко как небесные облака».

Помимо музейных экспонатов особый интерес вызывают публикации, среди которых примечательна книга-альбом А.Х. Маргулана [3]. В данном издании на странице 231 запечатлено трехчастное полотно XIX в. – попона для свадебной лошади *ат жамши* из фонда МАЭ. Анализ данного экспоната позволил



Конская попона ат жамши. XIX в. Ткань, тамбурная вышивка. МАЭ

выявить его неоднородность, поскольку изделие сшито из трех кусков с разным

художественным решением. Передняя часть треугольной формы декорирована мотивами солярных знаков, горького перца и растительных побегов. Серединная часть полотна декорирована по бокам мотивами бутона. Нижнюю часть изделия составляет прямоугольное полотно, основная изобразительная плоскость которого организована тремя крупными солярными розетками, составленными из волют. Все розетки акцентированы окружностью с преобладанием узора «плетенка» разных цветов. Центральное поле полотна обрамлено цепочкой мотива бегущей волны, затем каймой из мотивов «бадам» с листвой.

В целом, несмотря на объединительные элементы всего изделия: красный цвет тканевой основы, присутствие черной каймы в верхней и нижней части, следует отметить чужеродность трех полотен.

На странице 14 дополнительно воспроизведена передняя часть этого же составного полотна под наименованием *туурлыккас* т.е. изделия для



Украшение для свода юрты туурлыккас. XIX в. Ткань, тамбурный шов. МАЭ

декорирования свода юрты. А.Х. Маргулан, как глубокий знаток бытовой традиционной культуры казахов, совершенно верно обозначил функциональную роль данной части полотна. Сама треугольная форма изделия, острием направленная вверх, органична конструктивной особенности купольной части юрты. Примечателен декор изделия. Мотивы солярных знаков и растительных побегов символизируют животворящие идеи. Тогда как стилизованные изображения горького перца, расположенные цепочкой по краям полотна, согласно традиционному представлению казахов, выполняли защитно-охранную функцию, распространяющуюся на все жилище – юрту.

Спустя 21 год удалось обнаружить в книге-альбоме «Из фондов кунсткамеры» [4, с. 130] похожее полотно (с вариациями солярных знаков), покрывающем шейную часть лошади, запечатленной на фото 1897 года. На

снимке «Приезд невесты» свадебная попона также неоднородная и состоит из двух отдельных частей, между которыми кожаный подседельник *токым*. Если сравнить полотна в составе *ат жамши* и свадебной попоны, то можно отметить, что сопоставляемые изделия являются не копиями друг друга, а вариантами с некоторыми различиями в деталях, что свидетельствует о творческой самостоятельности композиционных решений.

В этой же книге (на другой странице) имеется фото 1907 года С. М. Дудина [4, с. 174]. На снимке воспроизведено трехчастное вышитое полотно, обозначенное как чепрак для лошади невесты Семиречья. По сути, это же трехчастное полотно воспроизведено в публикации П.Х. Маргулана, где оно было обозначено как попона для свадебной лошади.

Если брать во внимание интересующий нас тип полотна с солярными знаками, то, как видим, оно включено в состав попоны свадебной лошади дважды: в одном образце оно предназначено для покрытия крупа лошади, а в другом – шейной части. Следует отметить, что у казахов были в ходу цельные декоративные попоны *ат жабу*, используемые в праздничных ситуациях. Что касается трехчастного вышитого полотна, то, скорее всего, оно было составлено из имеющихся полотен по случаю замужества дочери. Тем более, что у казахов было в традиции образовывать одно целое за счет сшивания отдельных изделий или даже их фрагментов, отличающихся эффектной декоративностью, а главное бывших в употреблении удачливых, счастливых родственников. Считалось, что такого рода вещи будут, стимулировать здоровье и счастье. Помимо этого значимо было символическое осмысление мотива в виде солярных знаков, присутствующих во всех вариантах изучаемых полотен. Воспроизведение образа солнца в сознании казахов наделялось охранно-защитной силой и одновременно стимулирующей идеи плодородия. Это и объясняет включение изображений солярных знаков не только в свадебные конские попоны, ритуальных по функции назначения, но и войлочные ковры, ювелирные украшения, мужские халаты и разнообразные изделия других видов прикладного искусства.

Практически такое же полотно, обозначенное как вышитый настенный ковер с такого же рода декоративной композицией (солярные знаки) с небольшими вариациями было обнаружено в 2011 году в Бернском историческом музее, в фонде Анри Мозера – швейцарского путешественника XIX в., побывавшего в Казахстане. По снимку данного ковра был проведен анализ и соответствующее описание [5, илл. 54, с. 224, 225]. Изделие по высокому уровню образной характеристики и силе художественного воздействия относится к раритетам вышивального искусства казахов.

Итак, полотно с данным типом композиции удалось зафиксировать уже три раза. Несмотря на это обстоятельство, все же было сомнение относительно принадлежности этих раритетных произведений к казахскому искусству. Такого рода произведения отсутствуют в фондах ГМИ РК, ЦГМ РК, не встречались они и в обследованных областных историко-краеведческих музеях Семипалатинска, Кокчетавы, Актау, Шымкента, Караганды.

Однако, сопоставление второстепенных орнаментальных мотивов данных полотен неожиданно выявило некоторое тождество с казахскими мужскими халатами *шапан* XIX в., экспонируемых в Музее антропологии и этнографии АН России (Санкт-Петербург) [3, с. 248, 249], а также с выше рассмотренным тускиизом. В частности, в сравниваемых изделиях перекликаются красный цвет полотна, мотивы в виде вяза из перисто-рассеченной листвы, а также обрамление солярных знаков окружностью в виде плетенки, цепочки ромбов и т.д. Этот факт уже дает основание приблизить изучаемое произведение к казахской традиции.

И наконец, уверенность в окончательной атрибуции произведений предоставили обнаруженные в 2016 году в запасниках историко-этнографического музея Павлодара старинные экспонаты: ковер и два фрагмента, выполненные на сукне красного цвета, вышитые в технике тамбура. Орнаментальные мотивы (солярные знаки, перисто-рассеченная листва) павлодарских экспонатов представляют собой вариации рассмотренных произведений из европейских музейных фондов. Вкупе все эти параллели дают основание для отнесения интересующих произведений из МАЭ и швейцарской коллекции А. Мозера к казахской культуре.

Гипотетически, можно полагать, что рассматриваемые полотна из европейских собраний, *тускииз*, павлодарские экспонаты, являются уникальными образцами вышивального искусства конца XIX в. Видимо, существовали артели по вышивальному делу, где работали казахские девушки и женщины, организацией обучения которых в ремесленных училищах занимался И.А. Алтынсарин [6, с. 151, 385]. Очевидно, такие изделия вышивались в городских условиях и предназначались для элитарной части казахского общества. Дело в том, что именно произведения, принадлежавшие состоятельным казахам, а это были, несомненно, художественные раритеты, оказались уязвимыми, с точки зрения, включения их в национальный фонд сокровищ. События послереволюционного времени (раскулачивание, конфискация имущества богатых, миграция казахов в другие страны, годы коллективизации и голодомор 1930-х годах) оказали негативное воздействие на целостность и сохранность этнического художественного наследия. В итоге многие произведения канули в лету. Проиллюстрированные произведения из европейских собраний, направив исследовательское внимание в нужном направлении, дали возможность выявить, восстановить и обозначить интересное стилевое направление в вышивальном искусстве казахов.

Список литературы

- 1. Тохтабаева Ш.Ж. Шедевры Великой степи. Алматы: Дайк-Пресс, 2008.**
2. Тохтабаева Ш.Ж. Художественные традиции казахской вышивки // Отан Тарихы. Алматы, 2001, № 2. – с. 111–115.
3. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 2. Алматы: Онер, 1987.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

4. Казахская традиционная культура в собраниях кунсткамеры. Алматы: Институт культурной политики и искусствознания, 2008.
5. Рукописи и артефакты по истории и культуре Казахстана из фонда Анри Мозера. Алматы: Дайк-Пресс, 2012. – 400 с., илл. 54.
6. Алтынсарин И.А. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. Алма-Ата: Наука, 1976.

Сокращения

МАЭ – Музей антропологии и этнографии АН России, Санкт-Петербург

ГМИ РК – Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева

ЦГМ РК – Центральный государственный музей РК

ПОИКМ – Павлодарский историко-краеведческий музей

Жадабайев Амир Жалынович,
кандидат искусствоведения,
руководитель центра
научной экспертизы
ГМИ РК им. А. Кастеева

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА. ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Актуализация вопросов, связанных с историческим знанием накануне празднования 25-летия Независимости Казахстана, представляется совершенно логичным явлением. Ведь именно в прошлом можно обнаружить ответы на многие вопросы, волнующие нас сегодня. Но новое время ставит и новые задачи. История – это всегда поле столкновений различных



Б. Мырзахметов Хан Аблай

геополитических сил, культурных феноменов, выдающихся личностей и философских концепций. Согласно Гегелю «Всемирная история есть выражение божественного, абсолютного процесса духа в его высших образах» [1]. Постижение смысла и значения истории своей страны всегда было одной из ключевых целей человека в процессе созидания себя как личности, определении собственной судьбы.

Мы сегодня являемся свидетелями того, как быстро меняются оценки тех или иных исторических фактов, как они переосмысливаются в свете новых эмпирических знаний. Некоторые историки Запада выдвигают теории о конце истории (Фукуяма), согласно которой существование в мире либеральной демократии западного образца «свидетельствует о конечной точке социокультурной эволюции человечества и формировании окончательной формы правительства». При этом «конец истории, однако, не означает конец событийной истории, но означает конец века идеологических противостояний, глобальных революций и войн, а вместе с ними — конец искусства и философии» [2]. Следует также сказать, что еще не изжито учение о так называемых «исторических» и «неисторических» народах, отражающее доминирование на протяжении длительного времени европоцентристских взглядов в различных областях социальной и культурной

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

жизни общества. Глобализация мира заставляет пересмотреть многие прежде незыблемые постулаты, относящиеся к всеобщей истории, как судьбе человечества.

Развитие человечества есть сумма историй всех существовавших и существующих национальных государств, и империй, которые, в свою очередь, есть реализация и проекция судеб отдельных конкретных народов и людей. Нас, граждан независимого Казахстана, естественно, волнует судьба нашего народа, стоящего на пороге обретения собственной истории, протяженность которой из прошлого в будущее пересекает судьбы нас и наших современников. Мы многое еще только открываем в нашем прошлом, делаем усилия нашей души и разума в стремлении постичь истину, понять свое место и предназначение во всемирной истории. В одном из своих выступлений Первый Президент Независимого Казахстана Н. Назарбаев отмечал: «История нашего государства «порой драматическая, порой милосердная, но всегда пронизанная стремлением к Независимости». В этих словах отражается одно из основополагающих и высших целей целых поколений наших соотечественников, стать единым народом, сплоченным духом и единым устремлением к процветанию своего многонационального государства.

В казахском изобразительном искусстве историческая тематика заняла одно из центральных мест с начала 1990-х годов, когда вопросы национальной самоидентификации и поиска прочной духовной основы нации стали как никогда актуальными и жизненно необходимыми. Исторический жанр, таким образом, получил значительный импульс своего развития именно в эти годы. В республике стали сниматься фильмы, выходить книги, повествующие о прошлом Казахстана. Из исторического небытия возвращались личности и события. Многие явления прошлого были подвергнуты кардинальной переоценке, что, однако, не означало тотального отказа от достижений прошлых поколений. Особенностью современного периода является плюрализм мнений, который допускает сосуществование многих, часто диаметрально противоположных взглядов на то или иное событие прошлого нашего народа. Сегодня уже недостаточно изучать только свою историю, необходимо делать попытку ее синхронизации в потоке общемировой истории, соизмерять наши задачи с общими гуманистическими ценностями человечества.

В казахском изобразительном искусстве историческая тематика стала развиваться с самого начала ассимиляции европейской изобразительной традиции. В творчестве основателей национального изобразительного искусства А. Кастеева, Н. Хлудова, А. Исмаилова, К. Ходжикова и других мастеров исторический жанр занимал значительное место. Как известно, в период существования СССР национальная история каждой республики рассматривалась исключительно сквозь призму идеологической доктрины коммунизма, чем объясняется односторонность и ангажированность большинства художественных произведений, созданных в области исторического жанра в те годы. Но, тем не менее, казахстанские художники всегда стремились воссоздать события прошлого максимально объективно, формируя предпосылки для поступательного развития исторической картины. В

постсоветский период исторический жанр занял одно из ключевых мест в изобразительном искусстве Независимого Казахстана. Этому способствовал ряд инициатив Лидера нации Первого Президента Республики Казахстан Н. Назарбаева обеспечивающих сохранение духовного наследия прошлого, содействуя ученым и художникам в изучении и воссоздании средствами искусства истории своей страны. Государство и отдельные меценаты также стимулировали усилия творческих деятелей в этом направлении посредством ряда специальных программ и конкурсов. К примеру, совсем недавно в нашей стране отмечался 550-летний юбилей образования Казахского ханства, в рамках которого в ГМИ им. А. Кастеева была развернута большая тематическая выставка исторических полотен. В 2012 году проводился республиканский конкурс, посвященный казахскому эпосу. Недавно в новой столице Казахстана городе Астане был открыт Национальный исторический музей, а также музей военной истории Казахстана. В республике осуществляется государственная программа «Народ в потоке истории», исследователями собираются материалы по истории казахского народа в зарубежных архивах, реализуются и другие масштабные проекты. Все это свидетельствует о необходимости дальнейших совместных усилий государства, науки, бизнеса и творческих деятелей в направлении изучения и воссоздания объективной национальной истории.

В области современной исторической живописи Казахстана, безусловно, основной целью является создание визуальной летописи Казахстана. Об этом свидетельствуют многие республиканские выставки последних лет, представлявших большое количество живописных, графических, скульптурных и прикладных произведений. Как известно исторический жанр всегда был наиболее сложным из всех других жанров в силу своей синтетичности, масштабности и ответственности задач, разрешаемых художниками. В силу этого от мастеров искусства, работающих в этом направлении требуются не только художественные способности, но, также и глубокие научные знания, умение работать с архивными источниками и материальными объектами. Помимо этого, и это, наверное, самое главное, художники должны обладать способностью вообразить или представить конкретное историческое событие в его мельчайших деталях и образах, чтобы затем предать видимое обобщению и соотнести его с высокой общественной идеей.

Известный казахский поэт и общественный деятель О. Сулейменов как-то



К. Ажибеков Адыраспан

выразил мысль о том, что «история наша – несколько вспышек в ночной степи». Эта яркая и точная метафора перекликается со словами немецкого философа Карла Ясперса, приведенными в книге «Смысл и назначение истории» (1948): «Человечество имеет единые истоки и общую цель», которые «ощутимы лишь в мерцании многозначных символов» [3]. Именно эта трансцендентность

«мерцающих» и «вспыхивающих» символов истории делают наши усилия в ее постижении особенно значительными, переходящими от эмпирического знания фактов к гегелевскому пониманию их высшего смысла и значения.

Как было уже сказано, историческая картина всегда занимала высшее положение в иерархии жанров искусства. Известный общественный деятель России XVIII века А. Сумароков видел ее цель в том, чтобы «изображать историю своего отечества и лица в оной великих людей, ... ибо таковы умножают геройский огонь, и любовь к отечеству... сие многое подаст потомству в истории Просвещения, силу заражения и подражании славных дел». Сегодня, в нашем искусстве, данная высокая и благородная миссия исторической картины сохраняет свою актуальность и значимость.

В целом, в казахском изобразительном искусстве, на мой взгляд, можно выделить три направления в эволюции исторической картины. К *первому* относятся произведения, в которых художники следуют традициям классической европейской, русской и советской живописи XIX-XX века. В полотнах А. Кастеева, Н. Нурмухаммедова, К. Тельжанова, М. Калимова, М. Кенбаева, В. Киреева, Т. Тлеужанова, Д. Кастеева, прежде всего, ставится задача объективной фиксации события в предельной исторической достоверности образов. Художники создают картины в соответствии с классическими образцами, обогащая их собственным пониманием современного взгляда на историческое прошлое. *Второе* направление, получившее название этно-романтизм, характерно мифопоэтическим подходом в решении исторического сюжета. Среди мастеров, работающих в данном стиле можно назвать А. Дузельханова, Е. Сидоркина, И. Исабаева, Ж. Кайрамбаева, К. Ажибекова, Е. Садырбаева, О. Жубаниязова и др. К *третьей* группе относятся произведения, в которых воплощение исторической тематики осуществляется в отвлеченных полуабстрактных формах, иррациональных подходах в трактовке конкретных событий и явлений. К этим художникам можно отнести А. Сыдыханова, А. Аканаева, Е. Толепбая, А. Казгулова, А. Есдаулетова и др. Данное деление, естественно, является условным и отражает разнообразие авторских походов и концепций в решении исторической темы.

Одним из значительных событий 2016 года, безусловно, является проведение республиканской выставки-конкурса на создание произведений изобразительного искусства, посвященных истории казахского народа, организованного ГМИ им. А. Кастеева при поддержке Министерства культуры и спорта РК. Подобные инициативы государства, стимулирующие творческий процесс, имеют свою историю. Так, к примеру, в XVIII веке российская императрица Екатерина II обратилась к известному ученому М. Ломоносову с просьбой выбрать в российской истории сюжеты для написания живописных картин по русской истории. В 1843 году королева Англии спонсировала выставку английских художников на тему истории Британии.

Особенностью конкурса, объявленного в Казахстане, является то, что упор будет сделан именно на объективности исторических параметров произведений. Для консультативной помощи участникам конкурса 2 марта 2016 года в ГМИ им. А. Кастеева был проведен научно-практический семинар

«Образные характеристики исторического жанра в мировом и национальном изобразительном искусстве». В нем приняли участие ученые историки, искусствоведы, кураторы, студенты ВУЗов и художники.

Основной целью семинара было подчеркнуть важность обращения художников к письменным и научным источникам, книгам, музейным и коллекционным артефактам, а также другим теоретическим и вещественным материалам в ходе работы над художественными произведениями на историческую тему. При этом следует принимать во внимание тот факт, что на сегодняшний день в науке и общественном мнении существуют различные, часто диаметрально противоположные оценки на то или иное историческое событие. В качестве примера была приведена такая личность как Кенесары Касымов, отношение к которой неоднократно менялось от позитивного к откровенно негативному, в зависимости от существующих на тот или иной момент идеологических установок. В связи с этим художникам, по мнению выступающих специалистов, следует работать в тесном контакте с учеными-историками и искусствоведами. В результате обсуждения были определены основные параметры, определяющие формат исторической картины:

- ❖ Произведение исторического жанра всегда глубоко национально по своему духу и художественному воплощению.
- ❖ Неотъемлемой частью исторической картины (скульптуры) является достоверность представляемых фактов и реалии времени.
- ❖ Историческое произведение – это гармоничный синтез всех основных жанров классического искусства (пейзаж, портрет, натюрморт и т.д.).
- ❖ Историческое полотно всегда отражает какое-либо событие в определенном временном континууме, то есть оно всегда повествовательно.
- ❖ Эпичность – одно из важнейших признаков исторического жанра, заключающего в себе помимо документальной точности и мифологическую фольклорную традицию.
- ❖ В исторической картине всегда присутствует авторская субъективная интерпретация и трактовка изображаемого события.
- ❖ И наконец, важнейшим и во многом определяющим фактором высокого художественного уровня исторического произведения является присутствие творческого воображения автора, посредством которого синтезируются и обретают целостность все предыдущие элементы данного жанра.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

Результатом семинара стало осознание и утверждение положения о том, что на сегодняшний день существует настоятельная необходимость в дальнейшем развитии исторической живописи и скульптуры в Казахстане. К сожалению, художники все еще крайне редко опираются на научные факты и достоверные источники в ходе работы над историческими произведениями, полагаясь в основном на свою интуицию и внешнюю аффектацию представляемого действия.

В процессе создания исторического полотна автору необходимо избавиться от таких факторов как ангажированность, конъюнктура и субъективность, которые, как показывает опыт, крайне негативно сказываются на результате работы. Можно с уверенностью утверждать, что только время может быть судьей для исторического живописца, которого оно призывает воплотить самое себя в возвышенных и совершенных формах. Историческая живопись Казахстана на современном этапе представляет собой сложное и противоречивое явление, эволюционирующее в направлении преодоления догматизма и идеологических рамок в пользу вдохновенного созидания полотен, воспевающих славные страницы истории своего народа.

Список литературы

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Кн. 1. – СПб.: Наука, 1993
2. Fukuyama Francis, The End of History and the Last Man. Free Press 1992
3. Ясперс Карл. Смысл и назначение истории. М.: Политиздат, 1991

**Бимендиев Абдибек Шарбекович,
независимый исследователь,
кандидат технических наук**

**ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ КАЗАХСКИХ ЧИНГИЗИДОВ
КАК ХАНСКИЕ РЕГАЛИИ
(на материалах изобразительных источников)**

С момента обретения государственного суверенитета, и в наше время особенно, мы все наблюдаем возрастающий и стойкий интерес казахстанцев к вопросам истории казахской государственности и этнической идентичности. Среди всех аспектов истории Казахстана наибольшее внимание приковано к истории Казахского ханства, истории сложения казахского этноса, военной и политической деятельности элиты того времени. Правящая элита каждой эпохи, верховная власть в каждом государстве имеет свою особую социально-культурную природу и свою собственную оригинальную историю, которая в Казахском ханстве наиболее ярко и концентрированно выражается в знаковых символах и атрибутах казахских чингизидов.

По сведениям средневековых источников в Казахском ханстве существовали особые государственные регалии наподобие короны, особые символы и атрибуты власти. Их история еще недостаточно изучена. Проведенные нами исследования показывают [1, с. 18-46; 2, с. 75-98], что к этим символам относятся, в первую очередь – знамя, трон, головной убор, выполнявший функцию короны («тәж» – на каз.), тамга и др. атрибуты власти, унаследованные казахскими чингизидами из практики Монгольской империи по аналогии с синхронными государствами чингизидов Евразийского пространства.

Несмотря на существующие письменные и устные сведения о наличии знаковых символов власти Казахского ханства, на сегодняшний день у исследователей нет точных данных о том, как выглядело казахское знамя, какой формы и цвета оно было, что изображалось на полотнищах, размеры стяга; каков был трон казахских ханов; какова была корона, один из ярких символов, отличающий носителя от своих соплеменников; и каков был государственный герб, и были ли таковые регалии государственности, или это просто вымышленные и образные выражения историков средневековья.

В этой работе мы хотели привести промежуточные результаты, полученные нами. Также обращаем внимание исследователей истории Казахской государственности и искусствоведов на предметы искусства прошлых эпох, сохранившиеся изобразительные материалы, опубликованные зарисовки путешественников XVIII–XIX вв., миниатюры средневековых авторов разных

эпох – материалы, которые наглядно отражают наличие всех регалий, символов власти казахских правителей в далеком и относительно недавнем историческом прошлом.

Так, в работе «Знамя как символ власти казахских ханов-чингизидов (по изобразительным и этнографическим источникам)» нами были раскрыты и реконструированы три вида знамен казахских чингизидов:

1) Красно-зеленое знамя, со своеобразным оформлением полотнища с косицей, орнаментированной окантовкой, совпадающей с окантовкой миндалевидных ханских печатей;

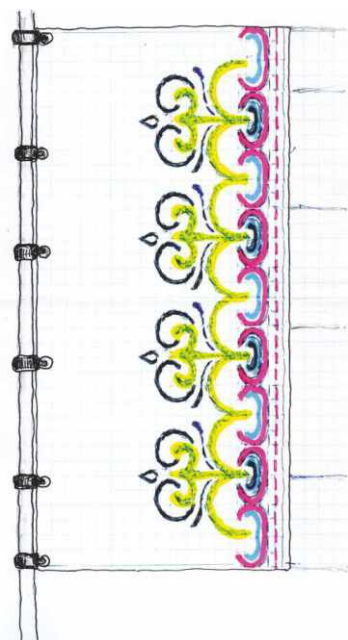


Рис. 1а. Казахское белое знамя.
Реконструкция
Бимендиева А.Ш.
Знамя № 2.



Рис. 1б. Казахский флаг.
Проект А.Кастеева.

2) Белое знамя, возможно наподобие «Абылай ханның Ақ туы», по данным Н. Атыгаева, очень часто упоминаемое в устных преданиях [3, с. 125].

3) Пестрое знамя, аналоги которого упоминаются в казахском фольклоре. Оно могло быть «көк ала ту» («синее пестрое знамя»), либо «ала-шубар ту» («огненно пестрое знамя»).

Семантика орнаментальных мотивов Белого знамени, на наш взгляд, очень оригинальна. Причем, рассматриваемый орнамент, как художественное явление, представляет собой очень насыщенную по цвету, многослойную композицию, рис. 1а. Он (орнамент) включает в себя, характерные для кочевников евразийских степей средневековья, рогообразные мотивы. На наш взгляд, в основе семантики орнамента Белого знамени, представлено «мировое дерево», символизирующее по древнетюркскому мировоззрению, древко знамени с навершием каплевидной формы. Оно совпадает с аналогичными формами печатей казахских ханов и султанов, являющихся, на наш взгляд, вместилищем харизмы Чингиз-хана [4, с. 15]. Ассиметричные формы трилистников (два конца торчат вверх, а третий загнут вниз), т.н. «лапа сокола», мотив, восходящий к сюжетам «Сокровенного сказания монголов»: «белый сокол, зажавший в когтях солнце и луну» и, являющийся иконографическим

воплощением харизмы Есугея и «народа кият» [1, с. 28].

В знамени изображено всего четыре древка, представляющих собой символические знамена, каждое из которых опирается на три ножки. Это созвучно походной форме крепления и установки стяга у кочевников, но опоры, на которых стоят древки знамен – «ат тұяғы», говорят о конном сопровождении.

Здесь уместно вспомнить оригинальные сведения русского дипломата

Я.П.Гавердовского о знаменах казахов, воинском состоянии и образе ведения войны: «Как скоро старейшина или султан, управлявший родом, выставлял у своей хижины знамя, тогда все могущие управлять оружием, как бы возбужденные от сна, хватались за оное...Стекшись в единое место... выбирала из среды своей храброго и отважного начальника ...избранные сии особы назначили из своего общества двух родовых предводителей... Один из оных должен был представлять главу воинства, ...без которого никаких предприятий производить не позволялось, другому же поручалось хранение родового знамени. Если для военного предприятия шли несколько родов, то частные военачальники избирали четырех военных полководцев, из коих двое хранили главное знамя всей орды, а другие управляли советом» [5, с. 434].

Если «девятиножное знамя» Чингиз-хана водружалось в центре ставки Великого предка, то для казахских чингизидов таким сакральным числом, видимо, была цифра четыре. В реконструированном Белом знамени казахских чингизидов символизм этой цифры можно трактовать как четыре бок о бок стоящие знамена – знамя старшего хана (как при хане Тауке) и стяги ханов трех жузов. Таков, на наш взгляд, посыл изображенных четырех орнаментов – мировых древа, на обнаруженных нами казахских знаменах.

В работе «Символы власти казахских чингизидов. Трон – как феномен кочевой культуры» мы показали наличие сложной системы оформления власти с наличием таких главных атрибутов как парадный трон и балдахин – аналог зонта. В менее торжественных случаях трон заменялся «подушкой власти», именовавшийся в источниках как «ханское место». Эти наши предположения обосновываются историческими и этнографическими материалами, а также изобразительным наследием художников XVIII–XIX вв., среди них Джон Касл, французский художник А. де Барбиш и английский художник Томас Аткинсон [2, с. 75-98].

Наличие в среде казахских правителей такого феномена как трон наглядно подтверждается свидетельствами очевидца – Томаса Аткинсона [2, с. 85-87], рис. 2б, а «ханское место» – подушку власти, можно увидеть в работе Ч.Ч. Валиханова [6, с. 258-259], рис. 2в.

Головной убор казахских чингизидов, запечатленный в работах английского художника Джона Касла, также очень интересен для нашей темы. С одной стороны это еще один феномен кочевой культуры казахов. С другой – маркер знатности и регалий носителей соответствующего головного убора, рис. 3.

При этом необходимо отметить, что существование короны, как символа власти у казахских правителей, широко представлено в устном фольклоре, передававшемся из поколения в поколение. Упоминание и свидетельства о существовании короны у казахских ханов имеются и в письменных источниках.

Так, неизвестный автор первой четверти XVI в., описывая поездку посла шибанидов Джанибек-султана к правителю Казахского ханства Касым-хану, пишет: «...Приглядевшись, он увидел Касым-хана... На голове у него была украшенная драгоценными камнями корона Чингис-хана...» [3, с. 47, 124].

Далее анонимный автор этой работы отмечает: «... справа на красивом сиденье, поджав ноги, сидел сын его [Касым-хана], Абу-л-Хайр-хан. На голове у



Рис. 2. Трон казахских чингизидов в гравюрах Т. Аткинсона.



Рис. 2в. Портрет султана Тезека.
Ч.Валиханов

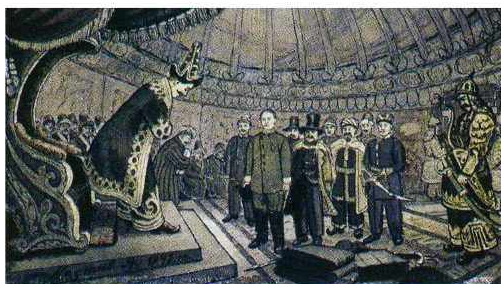


Рис. 2г. Трон казахского чингизида. Проект А.Кастеева

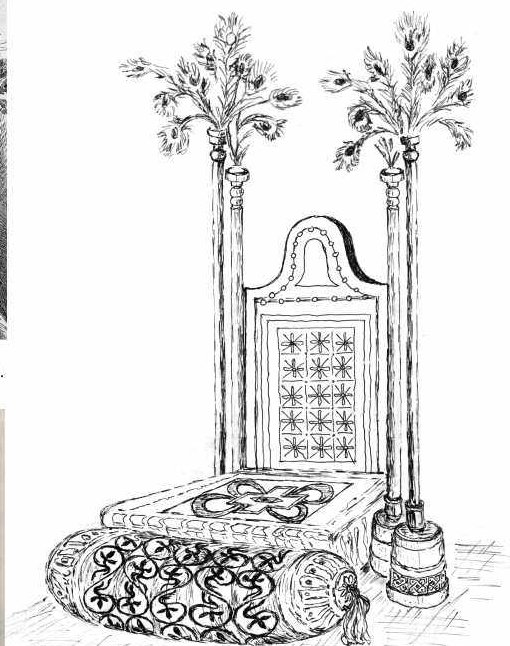


Рис. 2д. Реконструкция трона казахского чингизида, Бимендиева А.Ш.

него была узбекская шапочка, обернутая чалмой с желтой каймой, куда была вставлена булавка, украшенная драгоценными камнями» [3, с. 47]. При этом под «узбекской шапочкой», здесь видимо имеется в виду войлочная шапка, средневековый вариант казахской «султанской шапки».

Относительно XVIII в. имеются сведения о «головном уборе» другого казахского хана – Абулхаир-хана, когда он правил в Хиве. Очевидец этих событий Д. Гладышев пишет: «Хан сидел на ханском месте, ... и на нем была надета чалма красная шелковая» [7, с. 12]. Этого известного казахского хана в его казахских кочевьях запечатлел в своих работах Джон Касл. В этих работах казахский хан одет в конусообразную остроконечную шапку [8, с. 55-67], рис. 3.

Аналогичную остроконечную шапку можно наблюдать на картине европейского художника XIII в. «Битва при Легнице», рис. 4 [9]. В картине изображена битва татаро-монгол (слева) Джучидов и европейских рыцарей (справа). В этой битве, как известно, монголы разбили европейских рыцарей. Художник изобразил момент сраженного предводителя Чингис-хана,



Рис. 3. Абулхайр хан. Пастель и гравюра. Художник Джон Касл, XVIII в.

хотя он в этой битве не участвовал. Обратим внимание на головной убор Чингис-хана – это остроконечная шапка с двумя перьями, отороченная по краю синим ажурным материалом.

Еще один источник, который свидетельствует о существовании короны казахских чингизидов и напрямую исходит от самих носителей титулов правителей, казахских ханов и султанов – это герб князя Чингиса [10, с. 84], рис. 5 а-б. Герб князя Чингиса – это официальный геральдический знак сына хана Бокеевской Орды Жангира, князя и генерал-лейтенанта султан хаджи Губайдуллы Жангир оглы Чингис-хана, где официальные родовые чингизовские регалии признаны, как принадлежавшие казахским чингизидам [11]. Из текста описания герба, приведенного в «общем гербовнике дворянских родов Всероссийской империи» вытекает, что основными элементами герба казахского чингизида являются две тамги: первый – в виде скошенного креста Х – знак Чингис-хана, второй – тамга в виде буквы т – знак ханов Букеевской Киргизской (Казахской) Орды. Центральный элемент герба – это булатный шишак Чингис-хана с двумя серебряными перьями в виде султанов. В данном



Рис. 4. «Битва при Легнице», перья в головном уборе чингизида

5



б

Рис. 5. Герб российского князя и генерал-лейтенанта Султан Хаджи Губайдулла Жангир-оглы Чингис-хана, сына хана Бокеевской Орды Жангира. Утвержден в 1866 г.

случае булатный шишак Чингис-хана с золотыми украшениями и серебряными перьями – это боевой вариант короны казахских ханов чингизидов, он соответствует канонам доспехов золотоордынских правителей, например, булатному шишаку Токтамыш-хана, который изображен в работе средневекового художника [12, с. 80-84], рис. 6.

Таким образом, как видно из нашего анализа, остроконечные и конусные шапки имеют древнюю историю и сакральный смысл, возведенный в ранг царственности, как символ правителей. Войлочный материал имел двойное значение. С одной стороны это его практичность, с другой священность в мировоззрении кочевников, в некоторых случаях имел социальное отличительное значение. Формы в виде остроконечных и конусообразных головных уборов, играли глубокую идеологическую и мифологическую роль, будучи изготовленными в соответствии с мифологическими представлениями

древних номадов. По наблюдениям Т.Д. Скрынниковой головной убор лидеране просто часть обыденной одежды, он являлся и «атрибутом правителя». Она также обращает внимание, на то что § 255 «Сокровенного сказания» – чингисовские наставления о «Великой шапке», являлись необходимым условием наследования власти Угедеем [13, с. 198-199, 258].

Иконографическим воплощением харизмы Чингис-хана для его потомков казахских чингизидов, являлось наличие в головном уборе двух перьев – черного и белого, восходящих к обрядовым действиям, связанных с харизмой Чингис-хана, а также к его двум знаменам «Цаган сульдэ» (Белое знамя) и «Хара сульдэ» (Черное знамя). «Цаган сульдэ» символизировало покровительство, оказанное небом Чингис-хану и его роду; «Хара сульдэ» представляло воплощение его харизмы, т.е. Чингис-хана [1, с. 28-29].

Надо отметить, что эти символы на островерхом головном уборе любого



казахского чингизида, утвердились как говорящие знаки, как знаки Казахских ханов и султанов. Этот язык образов для большинства подданных оказался более понятным, в то же время более доступным, чем тексты сложных письменных законов и привилегий. На это обращает внимание Ч.Ч. Валиханов в заметке к зарисовке «Портрет старшего султана Тезека»: «... в старинном головном уборе, украшенном перьями птицы каркара, сильно напоминающем нам головные уборы монголов...» [6, 257-258]. Надо отметить, что Ч.Ч. Валиханов был внимателен в передаче особенностей пышных парадных костюмов и головных уборов.



Рис. 6. "Султаны" чингизидов на шлеме герба князя Чингиса, ба и в миниатюрах Зафар-наме, 6б, 6в.

английский путешественник Т.Аткинсон при встрече казахского чингизида: «На голове у него была красная в виде конуса шапка, украшенная свиным пером, которое показывало, что султан принадлежит к потомкам Чингис-хана» [14].

Казахские чингизиды, кроме Великого предка Чингис-хана, практически заменившего культ Тенгри, поклонялись и харизме предков по линии

ближайшей ветви. Иконографическим изображением этой харизмы выступает тамга, знак тамги – т.

Из сохранившихся этнографических и художественных зарисовок и картин XIV, XVIII–XIX вв. можно извлечь («прочитать») ценные сведения об одежде, ее деталях, чертах, особенностях покроя, размерах, материале. Однако, самое главное, изобразительные источники дают сведения о скрытых символах в головных уборах, их декорации, способах ношения, именно эти нюансы являются наиболее устойчивыми, неслучайными, являющимися характерными для всего хронологического периода и территориального охвата. В течение всего рассматриваемого периода характерными особенностями головных уборов чингизидов, оставшихся в наследство от кочевых предков, остаются использование меха и войлока, сохранение высокой остроконечной верхушки, несмотря на изменение в хозяйстве, социально-экономической жизни, а также широкое культурное взаимодействие с другими народами. Сравнение головных уборов на рис. 7 показывает стойкое сохранение именно этих головных уборов (мужских меховых шапок, войлочных шляп «калпак») и даже возрождение традиции их ношения на рубеже XV–XVI вв. В этом контексте для нас представляет интерес характер отражения символических знаков власти, т.е. знака тамги (знак т) в самом символе власти, т.е. в головном уборе. На рис. 7а-б [15, с. 46, 84, 546] можно обнаружить расположение знаков власти в обозримом месте головного убора, возможно для усиления характера воздействия символа власти чингизида на политическое поведение людей. Это воздействие определяется не только связью политического символа с мировоззренческими представлениями, но и с уровнем развития общественного сознания кочевого общества, в котором преобладает магическая ментальность, где символ (головной убор с тамгой), практически отождествляется с властью.

Украшение головных уборов двумя перьями представляет собой символизацию родственной связи носителя, т.е. казахского чингизида, с тотемным предком, харизмой Чингис-хана в виде его двух знамен («Хара сульде» и «Цаган сульде»), тем самым, легитимируя власть чингизида или его родовой группы над конкретной территорией. Поздние головные уборы казахских чингизидов украшались не только перьями, но и другими дополнительными символическими изображениями, как правило, рисунками, орнаментально представляющими древо и знамена (заменитель тех же перьев), свидетельствовавшими о властных полномочиях его носителя. Таким образом, покрытый визуальными знаками прав и обязанностей предводителя, головной убор конической формы приобрел особую значимость и воспринимался в казахском обществе как символ власти, рис. 8 а, б [15, с. 25].

Дополнительно можно отметить еще одно наблюдение – при раскрое и развертке визуальных знаков головного убора на плоскость, все четыре древа располагаются таким образом, что материал, в котором присутствуют узоры,



Рис. 7а. Знак *т* на головном уборе казаха и татаро-монгола XIII в.



Рис. 7б. Знак *т* на головных уборах казахов (на рис. де Барбиша) и гербе князя Чингиса.

превращается в знамя казахского чингизида, приведенные нами ранее в работе. Обобщая сказанное, можно провести параллели, связанные с изучением потестарно-политической символики и атрибутики власти в традиционных политических культурах народов мира (индейцев Аляски XIX в.): «Самыми престижными атрибутами считались головные уборы, которые красноречивее других прочих атрибутов указывали на высокий статус своего владельца и воспринимались как символы его власти. ... Среди них особо значимым считался конический головной убор, декор которого обычно нес такую высокую символическую нагрузку, что данный тип убора вождя приравнялся к родовому гербу» [16, с. 285-299].



Рис. 8а. Казахский султан с соколом. 1812. Художник Е. Корнеев.



Рис. 8а. Портрет султана Адиль Нуралиева. 1854. Художник Р. Чередеев

Список литературы

1. Бимендиев А.Ш. Знамя как символ власти казахских ханов-чингизидов (по изобразительным и этнографическим источникам) // Отан тарихы. – 2015. – № 3. – С. 18–46.
2. Бимендиев А.Ш. Символы власти казахских чингизидов. Трон – как феномен кочевой культуры // Отан тарихы. – 2015. – № 4. – С. 75–98.
3. Атыгаев Н.А. Казахское ханство в потоке истории. Очерки. – Алматы: Елтаным, 2015. – 384 с.
4. Бимендиев А.Ш. К проблеме образа птиц в навершиях знамен у казахских правителей средневековья // Отан тарихы. – 2016. – № 2. – С. 12–36.
5. История Казахстана в русских источниках XVI–XX веков. Том V: Первые историко-этнографические описания казахских земель. Первая половина XIX века / Сост. И.В. Ерофеева, Б.Т. Жанаев. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 620 с.
6. Бимендиев А.Ш. Чокан Валиханов о «Великой шапке» и «тронном месте» казахских чингизидов // «Қазіргі жоғары білім жүйесіндегі археология, этнология және музейтану» атты «VIII Оразбаев окулары» халықаралық ғылыми-әдістемелік конференция материалдары / жауапты ред. А.Б. Қалыш. – Алматы: Қазақ университеті, 2016. – С. 257–260.
7. Поездка из Орска в Хиву и обратно, совершенная в 1740–1741 гг. Гладышевым и Муравиным. Изд. с приложением совр. карты Миллерова пути от Орска до Зюнгорских владений и обратно, Я.В. Ханьковым, действ. чл. Имп. русск. геогр. общества. – СПб.: Типография министерства внутренних дел, 1851. – 85 с.
8. Бимендиев А.Ш. К открытию новых портретных изображений казахских ханов Абулхаира и Ералы работы художника Джона Касла, хранящихся в фондах Третьяковской галереи и Русского музея // Материалы международной научной конференции «Развитие Казахского ханства: эпоха, события. личности», посвященной 550-летию Казахского ханства (1 октября 2015 года). – Актобе, 2015. – С. 55–67.
9. Музей Гетти, Калифорния, США. Эл. ресурс: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/4019/unknown-maker-the-battle-of-liegnitz-the-beheading-of-heinrich-and-his-soul-carried-by-angels-to-heaven-silesian-1353/?artview=dor93528>
10. Мукатаев Г.К. Хан Жангир. Великий преобразователь степи. – СПб.: Изд-во М.В. Иркиной, 2001. – 88 с.
11. Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Герб князя Чингиса. – Часть 12. – С. 12. РГИА. СПб // эл. ресурс: <http://gerbovnik.ru/arms/1973.html>
12. Бимендиев А.Ш. Знамя Казахского ханства в изобразительных и этнографических источниках. Часть 1 // Политическое и культурное влияние Казахского ханства в евразийском пространстве. Сб. матер. Междун. науч.-практ. конф. – Семей: ГУ им. Шакарима г. Семей, 2015. – С. 80–84.
13. Скрынникова Т.Д. Харизма и власть в эпоху Чингис-хана. Изд. 2-е, перераб. и исправл. – СПб.: Евразия, 2013. – 384 с.
14. Аткинсон Т. Путешествие по русско-китайской границе и степям Центральной Азии. Всемирный путешественник, 1871. – Т. IX. – СПб, 2005.
15. Казахи. История и культура / Гл. рук. проекта А.Ш. Бимендиев. – Алматы: АО «АБДИ Компани», 2014. – 656 с. 16. Дзенiskeвич Г.И. Символы статуса тлинкитского вождя // Символы и атрибуты власти: Генезис, семантика, функции / Отв. ред. В.А. Попов; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). — СПб.: МАЭ РАН, 1996. — С. 285–300.
16. Дзенiskeвич Г.И. Символы статуса тлинкитского вождя // Символы и атрибуты власти: Генезис, семантика, функции / Отв. ред. В.А. Попов; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). — СПб.: МАЭ РАН, 1996. — С. 285–300.

**Сырлыбаева Галина Николаевна,
Руководитель центра
зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева**

**КОНКУРС, ПОСВЯЩЕННЫЙ 25-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ
АМАНГЕЛЬДЫ ИМАНОВА.
АЛМА-АТА. 1944 ГОД.
К 100-ЛЕТИЮ ВОССТАНИЯ 1916 ГОДА**

В 1942-1945 годы в Алма-Ате Союзом художников Казахстана были осуществлены крупнейшие выставочные проекты, две самые масштабные республиканские выставки времени, посвященные Великой Отечественной войне, объединившие практически всех художников, находившихся в городе в то не простое время. И если на первой 1942 года принимали участие 64 художника, экспонировалось 143 произведения по разделам, охватывающим все виды изобразительного искусства, то на второй, которая состоялась на следующий 1943 год, участвовали 71 художник. Количество экспонатов – более 800! В некоторых источниках указывалась еще большая цифра – 900-1000. Количественный рекорд удастся преодолеть лишь на выставках 1960-х годов, которые объединят уже художников всего Казахстана.

В этом ряду уникальных событий военного времени мы называем и мероприятия, связанные с чествованием памяти Амангельды Иманова в связи с 25-летием со дня его смерти. Были задействованы практически все творческие союзы – союз художников, композиторов, архитекторов, писателей, Казахский филиал Академии наук СССР, различные спортивные организации. Все, что создавалось, в предшествующий период, в предвоенный, подготовило и обострило интерес к личности Амангельды уже в годы войны.

Решение увековечить образ Амангельды Иманова в изобразительном искусстве, пожалуй, впервые возникает в 1936 году, как всегда, по устоявшейся традиции в связи со знаменательной датой – 20-летием известного восстания, которое он инициировал и возглавил в 1916 году. Возникла необходимость создания памятника герою, ставшему национальным. Были приглашены московские скульпторы, объявлен конкурс. История продолжилась и в 1938, и в 1939-м годах. В результате проведенного конкурса лучшими проектами были признаны работы И.А. Андреева и А.И. Тенеты, представителей производственного бюро Московского союза скульпторов. Утвердили и срок открытия памятника – 1 апреля 1940 года.

Но, несмотря на проведенную огромную подготовительную работу, Совнарком Союза ССР отклонил ходатайство об отпуске в 1939 году -

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

«Амангельды на боевом коне». Гипсовая модель была приобретена КГХГ им. Шевченко, но в 1950-м году выставлена на списание.

Думается, что неудача с памятниками объясняется не только отсутствием финансирования. К этому времени еще не сложилась иконография героя. Московские скульпторы, не владея в полной мере историческими фактами, данными о личности Иманова, создавали образ универсального, в какой-то степени абстрактного, вождя. Это, безусловно, сказалось на образном решении всего проекта.

Пожалуй, самое первое изображение Амангельды Иманова появилось еще в 1937 году: «Когда в 1937 году в Алма-Ате при артели «Ковровщица» была открыта гобеленовая мастерская, в числе первых ее изделий появился гобелен «Амангельды», исполненный по эскизу художника Н. Цивчинского. По существу, это было первое монументальное воплощение образа Амангельды в изобразительном искусстве Казахстана. Размер ковра с изображением Амангельды на скачущем коне достигал двадцати квадратных метров и по своему характеру был рассчитан на обозрение массой народа в большом помещении, наподобие настенных росписей, мозаик, украшающих интерьеры общественных зданий. С тех пор изображение Амангельды на коне стало очень распространенным» [2]. Н. Цивчинский приезжает в Алма-Ату в сентябре 1937 года как раз для организации коврово-гобеленой мастерской.

В 1938 году Джамбулу Джабаеву подарили новый дом, который сейчас является музеем. Одну из его комнат – рабочий кабинет переводчиков, украшает монументальный гобелен с изображением Амангельды на коне. Сотрудники музея сообщили, что ковер с изображением скачущего на коне Амангельды поступил также в 1938 году. До 1980-х годов в музее не велись инвентарные книги, и кому принадлежит авторство гобелена – они не знают. Но его размеры совпадают с указанными в цитируемой статье – 4000х5000. Думаю, что речь идет об одном и том же экспонате. В те годы вряд ли по силам было выполнить два и более таких ковров. Цивчинский на много лет вперед определил иконографию сюжетной композиции с изображением Амангельды.

В 1939 году начинает свою работу над образом Амангельды и художник Абылхан Кастеев, создавая многочисленные акварельные и карандашные зарисовки героя, первые живописные полотна, ему посвященные. Эта кропотливая работа завершилась созданием канонического портрета Амангельды Иманова, позже, уже в годы войны, принятого в качестве эталонного изображения.

К образу Амангельды обратились и кинематографисты. Режиссер киностудии «Ленфильм» М.З. Левин совместно с казахстанскими актерами и режиссерами в 1938 году снял первый казахский звуковой фильм «Амангельды». Киноповесть о легендарном батыре была написана Г. Мусреповым по мотивам ранее сочиненной пьесы «Амангельды». Главную роль сыграл, как известно, Е. Умурзаков. Премьера состоялась 25 января 1939 года.

Уже в 1943 году началась подготовка к 25-летию со дня смерти А. Иманова. По решению ЦК партии и правительства республики Казахский филиал

АН СССР снарядил научную экспедицию по сбору материалов о жизни и деятельности батыра А. Иманова.

Но основные события прошли в 1944 году.

Активно включились в процесс создания музыкальных произведений в честь Амангельды и композиторы Алма-Аты. У Б. Ерзаковича, написавшего исследование «Образ Амангельды в музыке», читаем: «Марши, посвященные Амангельды, писали многие композиторы, в частности находившийся в военные годы в Алма-Ате московский композитор С. С. Туликов, создавший торжественный казахский марш «Амангельды». Второй марш был написан для оркестра казахских народных инструментов композитором Л. Хамиди.

Фортепианное трио «Памяти Амангельды» сочинил старейший казахстанский композитор С.И. Шабельский. Композиторы стремились воплотить образ батыра и в симфонической музыке. Известны симфоническая поэма «Амангельды» В. В. Великанова (1944); «Степная поэма» украинского композитора М.А. Скорульского (1944)» [3]. Продолжая разговор о музыкальных воплощениях образа Амангельды, следует упомянуть и написанную в 1945 году в соавторстве Брусиловский – Тулебаев оперу «Амангельды», тем более, что эскизы декораций к ней, выполненные театральным художником А. Ненашевым, находятся в фондах ГМИ РК.

Мероприятия, связанные с изобразительным искусством включали несколько проектов: конкурс на создание портрета национального героя, тематическую выставку, посвященную событию и конкурс на создание памятника Иманову.

Для многих художников это было важным событием. В ходе подготовки к изданию второго номера журнала «Художник Казахстана» в 1944 году, которое так и не было осуществлено, для рубрики «Художники о своей работе», некоторые мастера писали о своих творческих планах. В частности Б. Месропян, живописец из Москвы, сообщил: «В этом году все мое внимание отдано работе над образом Амангельды Иманова. К юбилейной выставке, посвященной ему, я готовлю шесть композиций, из них – одну автолитографию...» [4].

12 марта 1944 года в «Казахстанской правде» появилось объявление: «Правительственная Комиссия по увековечению и чествованию памяти батыра казахского народа Амангельды Иманова объявила открытый конкурс на портрет Амангельды в живописи, графике, скульптуре. В основу создания художественного образа батыра принят документальный портрет Амангельды, выполненный художником Кастеевым. Портрет в живописи должен быть выполнен на полотне масляными красками и представлен на жюри вполне законченным в размере не менее натуры и не более 1,25 натуры. В композицию живописного портрета обязательно включение всей фигуры батыра и возможно введение соответствующих аксессуаров. Портрет в графике и в скульптуре может быть выполнен в любом материале и технике, композиция в размере – по усмотрению автора». Для эвакуированных художников, пожелавших принять участие в конкурсе, доктор исторических наук А. Маргулан охотно согласился рассказать историю Амангельды, его биографию, пройденный путь. Им были

прочитаны три лекции. Кроме того, он провел консультации для четырнадцати художников, посещая некоторых даже на дому. [5] В конкурсе приняли участие 14 художников, создавших 24 портрета: С. Бондар, Г. Брылов, Б. Урманче, Н. Карповский, А. Бортников, А. Черкасский, Б. Месропян, А. Риттих и др. И. Рык представил скульптуру из дерева высотой около 1 метра.

17-18 июня 1944 года Казахстан отмечал 25-летие со дня смерти Амангельды. По всей республике прошли конноспортивные состязания и соревнования по национальным видам борьбы.

А 20 июня в Центральном музее Казахстана была открыта тематическая выставка к юбилейной дате, которая включала и выставку конкурсных работ.

Какие же работы были представлены? Сюжеты некоторых из них представлены в статье «Казахстанской правды»: «Художники Алма-Ата деятельно готовятся к выставке, которая будет открыта в столице Казахстана в мае, к 25-летию со дня смерти Амангельды Иманова. ... Над композицией «Арест Амангельды» работает Аксельрод, над портретами на линолеуме и металле – Брылов. Две акварели на тему «Амангельды – защитник казахской бедноты» готовит Б. Бланк. Над большой картиной о штурме Тургая работает А. Бергер, над тремя портретами батыра – С. Бондар. Две композиционные работы задумала Р. Великанова, «Поход Амангельды» – тема будущей работы Т. Глебовой, скульптор Х. Ганофт лепит бюст и проект конного памятника. На темы «Амангельды перед боем» и «Ночь перед Тургаем» пишет картины А. Исмаилов. Заслуженный деятель искусств РСФСР Б. Дубровский-Эшке задумал две больших картины «Штурм Тургая» и «Амангельды в Петербурге», над сюитой офортов работает Калмыков, над картиной «Встреча Амангельды с Тараном» – О. Кужеленко, «Юный Амангельды беседует с Садыком» – тема картины В. Каптерева, О. Кудрявцева работает над скульптурным бюстом героя и проектом памятника. Заслуженный деятель искусств КазССР М. Левин занят тремя батальными картинами и иллюстрациями к книге для дошкольников об Амангельды. «Амангельды среди сарбазов» – тема живописного полотна Леонтьева, акварельным портрет Амангельды создает профессор Д. Митрохин, тематические рисунки и композиционный портрет героя готовит Б. Месропян, над батальными мотивами в оригинальной технике – на золотых досках – работает А. Ненашев, бюст народного батыра лепит И. Рык. Большое живописное полотно Б. Урманче посвящено теме Амангельды» [6].

Выставка объединила художников различных творческих ориентиров. Т. Глебова – наследница традиций школы мастеров аналитического искусства П. Филонова. Р. Великанова – ученица К. Малевича и К. Петрова-Водкина. В. Каптерев – последователь Ван Гога, А. Матисса и М. Врубеля. М. Аксельрод, Б. Урманче, А. Черкасский – художники, исповедующие живописные традиции русской и французской школы. Представители более академического исполнения – А. Риттих, А. Бортников, Б. Дубовский-Эшке.

Поскольку местонахождение и судьба многих произведений, созданных для этой выставки, неизвестны, обратимся к публикациям на эту тему, где даны описания некоторых из них: «В конкурсе на лучший портрет Амангельды в 1944 году принял участие известный в те годы живописец А.М. Черкасский,

связавший свое творчество с жизнью Казахстана. Задумав портрет Амангельды, художник исполнил его как большую картину, в которой композиционно соединены портрет Амангельды и природа Казахстана. Пейзаж, написанный активно и широко, явился не нейтральным фоном, не просто местом действия, но стал важнейшим смысловым и эмоциональным компонентом в создании художественного произведения. Образ человека на фоне родной природы обретал своеобразное символическое воплощение» [2]. Двумя годами раньше, на 1-й республиканской выставке, посвященной Великой Отечественной, Черкасский уже представлял подобную композицию – картину «Комсомольцы-джигиты – будущие гвардейцы» (ГМИ РК. Холст, масло. 171x209). Черкасский на обсуждении выставки говорил о том, что у него был выбран другой сюжет для картины, «но эти горы, с первого дня моего приезда меня очаровали, не давали мне покоя, и, очевидно, пейзаж был причиной для зарождения этой темы» [7]. Красота казахского пейзажа не отпускала его, и этот прием – фигура человека на фоне природы, был повторен и в создании портрета Амангельды. И уже в 1946 году утверждён в более известной картине мастера «Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев».

Далее: «В скульптуре первое воплощение образа Амангельды было осуществлено во время войны украинским мастером О. Кудрявцевой. Ее работы портрет «Амангельды Иманов» был в числе лучших на выставке 1944 года. О. Кудрявцева вылепила только голову Амангельды, но движение, смелый поворот, энергичная и сильная лепка лица создают образ героический, приподнято-эмоциональный. Лаконизм, острота характеристики и ее обобщенность, отсутствие второстепенных деталей и подробностей позволили скульптору создать выразительный образ героя» [2]. О. Кудрявцева – скульптор из Харькова, прибывшая в Казахстан в годы войны в эвакуацию, сыграла определенную роль в становлении национальной скульптуры в республике. Она давала первые уроки молодому талантливому юноше, будущему казахстанскому скульптору Х. Наурзбаеву, который в 1943-44 годах учился в алматинском художественном училище. Вскоре она стала его преподавателем в Харьковском художественном институте, где Наурзбаев учился в 1945-1951 годах. Благодаря усилиям и настойчивости художника, в 1952 году открылось скульптурное отделение алматинского художественного училища, которым он руководил до 1964 года.

Поскольку я занимаюсь изучением творчества А. Риттиха и на сегодняшний день удалось установить местонахождение некоторых его работ, выполненных для этой выставки, обратимся именно к этим произведениям. По предварительным спискам установлено, что им было выполнено пять работ: «Портрет Амангельды» (1944. Бумага, сангина), «Смерть Амангельды» (1944. Холст, масло), «Портрет Амангельды» (1944. Холст, масло), «Штурм Тургайского моста» (1944), «Амангельды в камышах» (1944). Они были приобретены непосредственно с выставки в 1944 году у самого автора. Три последних из них в настоящее время находятся в Центральном государственном музее Республики Казахстан в достаточно хорошей сохранности. Одна из интереснейших работ – «Амангельды в камышах». Художник

использовал достаточно редкий сюжет. Омар Шипин, участник восстания 1916 года вспоминал: «Вскоре довольно внушительный отряд под предводительством Амангельды Иманова закрепился в местечке Акмурзакопасы, расположенном на берегу р. Тургай, среди густых зарослей камыша. Амангельды облюбовал это место как базу для своих многочисленных отрядов джигитов» [8]. Драматизм достигается за счет цветового решения и напряженности фигуры героя, всматривающегося вдаль и настороженно прислушивающегося в ожидании своих соратников. Но героический пафос снижается такой бытовой подробностью, как изображение казана на костре.

Как оказалось картина «Амангельды в камышах» в точности повторяет композицию швейцарского живописца Арнольда Беклина «Пан в камышах», написанную в 1859 году. Беклин – художник, в творчестве которого сочетаются элементы романтизма и символизма, был кумиром для многих, как европейских, так и русских молодых художников конца 19-начала 20 века. Не избежал влияния этого мастера и Риттих. Обратимся к воспоминаниям Евгения Кибрика, русского графика, видевшего ранние произведения нашего героя: «...как я сейчас понимаю, работал явно в манере Беклина, так поразившего в свое время молодого Репина. Придя знакомиться, я огляделся по сторонам, и мне показалось, что я очутился в незнакомом мне, таинственном и прекрасном мире. Стены были завешаны небольшими, выполненными масляными красками картинами Александра Александровича. Вот девушка в белом выезжает из сказочного леса, сидя на спине единорога; вот русалки, освещенные луной, играют в темной реке; вот болотные огни среди кувшинок мерцают в глубине картины и т.п. Все это было тонко нарисовано, полно фантазии и сделано с большим мастерством» [9]. О Беклине Риттих, видимо не забывал никогда. Молодой Риттих мог видеть «Пана в камышах» во время своего пребывания в Мюнхене и скорее всего, имел репродукцию или фотографию, которая и помогла ему оперативно среагировать на запросы времени. Это не единственный случай, иногда художник использовал в своей работе композиционные схемы известных художников, особенно западноевропейских, которые могли быть неизвестны казахстанским художникам. Этот принцип особенно очевиден в картине «Одна из многих». Она демонстрировалась на 2-й республиканской выставке 1943 года и вызывает очевидные ассоциации с полотном Э. Делакруа «Свобода на баррикадах». Еще один пример подобных заимствований приводит Рыбакова в очерках изобразительного искусства Казахстана: «...произведение Риттиха «Старый и новый Казахстан (1935) отражало новые явления в жизни казахского народа. Девушка и юноши идут в школу мимо молящегося старика. Несмотря на прямолинейное решение, картина хороша именно утверждением новых образов молодежи. В создании этой картины, несомненно, сказалось влияние произведения Б. Иогансона «Рабфак идет!» (1928), что проявилось в решении темы, сюжета, образных характеристик и даже композиции» [10].

Особой популярностью у художников пользовался сюжет «Штурм Тургайского моста». Многие писали на эту тему. Но большой формат полотна не позволил художнику справиться с пропорциями в изображении центральной

группы – Амангельды на коне.

Лучшим, на мой взгляд, является «Портрет Амангельды» на белом коне. Риттиха постоянно критиковали за отсутствие живописности, И, как бы в ответ на постоянные упреки со стороны своих коллег, в этом портрете он постарался продемонстрировать все свое мастерство. Даже художники отметили существенные изменения в его палитре. Черкасский писал: «Его тематика и композиции психологичны, часто удается художнику драматизм. Я бы сказал, что художник Риттих был художником пафоса. В последних его произведениях значительно улучшился колорит и некоторые произведения, как Амангельды, живописны» [11].

Из нереализованных проектов, связанных с юбилеем, следует упомянуть и проект по созданию в Алма-Ате двух грандиозных диарам – «28 панфиловцев» и «Амангельды», разработкой которых активно занимался коллектив художников Казахстана во главе с Заслуженным деятелем искусств РСФСР Б. Дубровским-Эшке.

Пожалуй, реальным результатом, итогом всех мероприятий стала реализация проекта памятника [12]. В конечном счете, исполнение заказа было поручено дагестанскому скульптору, проживавшему в Москве, Хаз-Булату Аскар-Сарыдже. Уже в октябре 1944 года был создан эскиз, а в начале 1945-го его утвердили на правительственной комиссии. В 1945 году Аскар-Сарыджа посетил Алма-Ату. Во время его пребывания в городе, О. Кужеленко написала его портрет, который находится в фондах ГМИ РК. 13 февраля 1945 года газета «Казахстанская правда» публикует интервью со скульптором: «Я мыслю себе образ Амангельды – как собирательный, героико-романтический образ великого батыра... Композиционно я стремился к некоторой внешней статичности, при большом внутреннем напряжении. Во всей фигуре Амангельды чувствуется уверенность в победе..., и тем же чувством торжества победы овеян весь скульптурный комплекс в целом». Памятник был установлен в ноябре 1950 года.

Ранее, в 1940 году Аскар-Сарыджа уже сотрудничал с Казахстаном, принимая участие в оформлении республиканского павильона на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве, создав барельеф общей площадью 150. кв. м на тему сельского хозяйства республики. При создании барельефов очевидна опора на классические образцы скульптуры, параллели с известным северным фризом греческого Парфенона, изображающего панафинейское шествие с дарами. И при создании памятника, безусловно, автор вдохновлялся мировой традицией конных памятников Древнего Рима и эпохи Возрождения, тем самым привнеся традиции классического искусства в изобразительную культуру Казахстана.

Сегодня делать выводы о результатах конкурса и проведенной выставки достаточно сложно. Работы не сохранились, и судить о большинстве из них приходится лишь по описаниям и упомянутым в различных источниках названиям. Говорить о создании выдающихся произведений вряд ли возможно, поскольку на разработку темы у художников было недостаточно времени. И все-

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

таки недооценивать событие нельзя. Были затрачены огромные для военного времени организационные, информационные и материальные ресурсы. Подобные тематические мероприятия – это всегда обмен творческим опытом, что было очень важно для местных художников. Эвакуированные художники соприкоснулись через образ Амангельды с историей Казахстана, народными традициями и обычаями, национальной психологией.

1. ЦГА РК. Ф. 1137. Оп. 3. Д. 742. Л. 47.

2. Сарыкулова Г., Рыбакова И. Образ Амангельды Иманова в изобразительном искусстве. <http://bibliotekar.kz/chitat-onlain-amangeldy-imanov-m-k-kozyb/amangeldy-v-izobrazitelnom-iskusstve.html>

3. Ермакович Б. Образ Амангельды в музыке. <http://bibliotekar.kz/chitat-onlain-amangeldy-imanov-m-k-kozyb/obraz-amangeldy-v-muzyke.html>.

4. Архив Н.С. Мухина. Центр изобразительного искусства Казахстана. Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева.

5. ЦГА РК. Ф. 1736. Оп. 1. Д. 160. Л. 42.

6. Борисов Еф. К юбилею Амангельды. Казахстанская правда. 18 апреля 1944 года.

7. ЦГА РК. Ф. 1736. Оп. 1. д. 117. Л. 24-25

8. Шипин О. В первые дни восстания. <http://bibliotekar.kz/chitat-onlain-amangeldy-imanov-m-k-kozyb/-46-v-pervye-dni-vosstanija.html>

9. Кибрик Е. А. Работа и мысли художника. – М.: Искусство, 1984. – С. 20.

10. Рыбакова И. Жанровая живопись. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1997. – С. 78.

11. ЦГА РК. Ф. 1736. Оп. 1. Д. 201. Л. 102.

12. Более подробная история создания памятника в публикациях: Сырдыбаева Г.Н. Памятник Амангельды Иманову в Алматы. Новое об истории создания (из серии статей, посвященных деятельности советских художников на территории Казахстана в 1930-1940-е годы). // Осенние чтения. Научно-теоретическая конференция. Сборник докладов. – Алматы: ГМИ им. А Кастеева, 2006 (2007). – С. 46-53. Сырдыбаева Г.Н. Первый памятник Алма-Аты. Aerоport international. 03 (03)/2007, с. 48-54.

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

КОКПАР: АВТОРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА В ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

В искусстве Казахстана жизнь кочевого народа постоянно становится объектом художественного осмысления, а национальные корни определяют духовное и философское наполнение произведений. Архетипы жизниномада – колесница, лошади, дорога, всадник, юрта – неизменные символы кочевой жизни и, шире, вечного движения – подобны бесконечному ходу времени.

Батыр на коне – ключевой атрибут этнической ментальности, который становится неисчерпаемым источником вдохновения и основным образом-архетипом в культуре Казахстана. Для объединения в композиции множества конных всадников оптимальным является обращение к изображению казахских национальных игр: кокпар, байга, кыз куу, тартыс. Что касается известной национальной конной игры «кокпар», нередко можно слышать, что только самый ленивый не обращался к этому сюжету. Трудно с этим не согласиться. «Интерес художников к этой теме не случаен. Комплекс эмоциональных и психологических оттенков является наиболее притягательной и яркой стороной мотива «Кокпар» [1, с. 193].

Тем не менее, при общем тематическом единстве эта известная национальная конная игра предстает в искусстве Казахстана в бесконечном многообразии воплощений в живописи, графике и контемпорари-арт. В рамках данного исследования рассматриваются и сравниваются несколько оригинальных авторских интерпретаций этого популярного сюжета с целью выявления ключевых различий в его трактовке.

Сегодня наблюдается возрастание интереса к кокпару, в котором соединились скачки, борьба и игра. На протяжении столетий кокпар был неотъемлемой частью традиции казахов, киргизов и других народов Центральной Азии, и сегодня являясь неизменным атрибутом народных сельских праздников в Казахстане. Традиционное название «көкпар» произошло от туши козла, которая является символической добычей этого азартного, но опасного травматичного состязания. Правила игры выдвигают жесткие требования для участников: помимо великолепного умения держаться в седле и управлять конем крайне важны личные качества, такие как смелость,

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

ловкость, сила.

Именно этими качествами наделяет своих героев Народный художник СССР Канафия Тельжанов в одноименном монументальном полотне 1960 года (Холст, масло, 150x325, ГМИ РК им. А. Кастеева). В обращении к этому сюжету он сумел создать картину, ставшую хрестоматийной. Здесь воплотились основные стилистические, художественные и идейные поиски поколения 50-х годов. Работа написана в характерной для автора манере соединения реалистического академического письма с импрессионистской свободой и динамикой колорита. В момент кульминации игры напряжение достигает своего апогея – красноречивы позы и лица игроков, экспрессивны летящие кони, стремительна вылетевшая из руки камча. Для повышения выразительности использованы все возможные средства – технические, стилистические, колористические. Это и сознательное нарушение академического рисунка, выбор сложных ракурсов, построение композиции с эффектом «погружения зрителя» в эпицентр событий, превращая его из стороннего наблюдателя в непосредственного участника происходящего действия. Важнейшим элементом является свободный экспрессивный цвет – широкие, динамичные, почти хаотичные цветовые мазки становятся неотъемлемой частью всепоглощающего движения. Безусловно, обращение к сюжету не случайно для Тельжанова – летящие кони стали не только излюбленным мотивом, но и своего рода визитной карточкой Мастера. В своем «Кокпаре» Тельжанов поднимает уровень исполнительского мастерства популярного сюжета на почти недостижимую высоту.



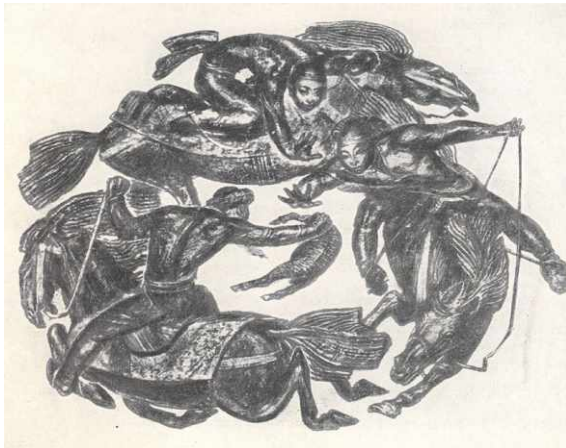
К.Тельжанов. «Кокпар»

Но все же первым автором, обратившимся к изображению известной игры, стал Ходжи-Ахмет Ходжиков, который создал акварельный лист этюдного характера в 1936 году. Диагональное построение композиции представляет множество вовлеченных в игру всадников, которые мчатся вслед за лидером, завладевшим желанной добычей. Оторвавшись от преследователей, он обернулся назад, конь под ним удерживает равновесие в стремительном разгоне. Несмотря на условность изображения и отсутствие детальной проработки, в работе присутствует свобода движения, легкость и чувство

парения конных всадников, словно слитых воедино со своими скакунами.

Абылхан Кастеев обращается к теме «Козлодранья» в том же 1936 году, написав акварельный лист открыточного формата (бумага, акварель, 10x15,5). Автор трактует этот сюжет с характерной для художника-примитивиста наивностью и простотой. Действие разворачивается на фоне условно намеченного пейзажа. В обобщенных фигурах сделана попытка передать движение, а напряжение главных героев передано через «говорящие» детали – зажатая зубами камча переднего всадника, изо всех сил стремящегося не выпустить вожделенную добычу, клубы поднимаемой копытами серебристой пыли.

Классическим хрестоматийным образцом стал «Кокпар» талантливого казахстанского графика Евгения Сидоркина. Его характеризуют как создателя галереи уникальных образов героев казахского эпоса. Поиск национального кода в лаконичных универсальных выразительных образах побуждает его обращаться к национальным типажам или сюжетам. «Кокпар» Сидоркина выполнен в 1963 году в технике литографии. Замкнутая в круг композиция объединяет трех всадников, движение которых строится вокруг центра – туши ягненка, создавая иллюзию бесконечности. Открывая ракурс с высоты птичьего полета, автор подчиняет взгляд зрителя и ведет его по кругу. Мчасьи кони стремительны, всадники подобраны. Стремясь ухватить желанную добычу, они во что бы то ни стало стараются удержаться в седле, не снижая скорости. Лаконичность и стилизация образов Сидоркина отсылает к строгости и соразмерности скифо-сакского стиля. Главным достижением в творчестве Сидоркина стала подлинная эпичность образов, поиск универсалий, лаконичное и точное воплощение которых неразрывно связано с орнаментально-декоративным строем казахского традиционного искусства.



*Е.Сидоркин
«Кокпар»*

Таким образом, ранние трактовки сюжета «Кокпар» в казахстанском искусстве предстают в лирическом ключе, где романтизированная реальность выражает идею гармонии и единения человека и природы, где нет ощущения опасности или тревоги, а игра предстает как значимый элемент кочевой национальной традиции.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

три года, в 1985 и 1988 годах, Заслуженный деятель искусств РК Ерболат Толепбай создает две картины с отсылкой к данному сюжету. Его трактовка шокирует, вызывает боль, страх и ужас в сердце. Игра превращается здесь в войну, в сражение не на жизнь, а на смерть. Зрителю открывается образ тотальной деконструкции. Ничто не в силах остановить участников этой безумной схватки, отчаянность их движений свидетельствует о нежелании и невозможности отступить в борьбе за главный приз – тушу «жертвенного козла, превращенного в символ раздираемого на части тела мира» [2, с. 58]. Потерявшая ездока белая лошадь, перекошенные от злобы и ненависти лица всадников, надвигающаяся из глубины конно-людская масса, которая с неизбежностью и угрожающими масштабами грозит поглотить всю землю – знаки приближения надвигающейся необратимости, трагической точки невозврата. Невозможно оставаться равнодушным, глядя на полотно, которое является предупреждением, или скорее призывом художника остановить бессмысленные войны, несущие смерть и разрушения.



*Е.Толепбай
«Кок-пар»*

Вторая картина, написанная тремя годами позже, по-прежнему пронизана ощущением трагизма. Толпа игроков сливается в общую массу-лаву, «горячие» оттенки которой, наполняя композицию изнутри, несут в себе невероятно мощную разрушительную силу, сигнала о скрытой опасности. Вновь возникает образ потерявшего всадника коня. Действие разворачивается в нижней половине холста, верхнюю же занимает небо с вихревыми лоскутами облаков, усиливающими состояние безысходности. Второй «Кокпар» строится более обобщенно и условно, хотя по напряженности и драматизму практически не уступает первому. Этот сюжет в живописном творчестве Ерболата Толепбая становится символическим пророчеством о неизбежности разрушения общества, где царит ненависть, война, уничтожение.

Кзыл-ординский художник Койшибек Мамаков в своей авторской интерпретации сюжета «Кокпар» (1992, холст, масло, 68x85) тяготеет к подчеркнутой монохромности, соединяя в композиции языки фигуративной и

абстрактной живописи. В центре композиции возвышается объект с множеством острых элементов, символизирующих конфликтность и агрессивность современного общества. Драматизм композиции усиливается подчеркнутым тяготением к темным цветовым сочетаниям с преобладанием серого, коричневого, черного. Группа всадников плотной массой зависла в воздухе, словно утратив почву под ногами. Ситуация «мятежных» 90-х находит отражение в интуитивных творческих поисках драматизма выразительных образов.

В 2000-х годах мы наблюдаем новый всплеск волны интереса к данному сюжету. При этом трактовка и выбор изобразительных средств в творчестве современных художников значительно отличается от рассмотренных ранее.

Так в графике ярко проявляет себя Нурлан Бажиров, излюбленным образом которого является конь. Не удивительно, что различные игры и состязания с участием коней являются ключевой темой его произведений, и кокпар не стал исключением. Очевидна увлеченность стилем Сидоркина, но в отличие от присущей ему обобщенной монументальности, работы Бажинова основаны на более акцентированном рисунке с погружением-вживанием в образ – отсюда и автопортретное сходство с персонажами. На охристом, цвета степной земли, фоне разворачиваются яростные баталии. Полуобнаженные всадники и кони сплетаются в затейливый клубок, где каждый персонаж предстает как сгусток концентрированной энергии. Сложные повороты и ракурсы, закрученные по спирали тела, искаженные гримасами лица, развевающиеся гривы и хвосты, вытаращенные глаза коней. В момент падения верх и низ меняются местами – кратковременный миг парения создает ощущение зависания в пространстве, быть может потому в композициях, как правило, нет линии горизонта. Единение человека и коня в момент схватки создает подобие мифологических кентавров, которым посвящена отдельная авторская серия.



*Н.Бажиров
«Кокпар»*

В 2000-е годы интерес к номадическому доисламскому прошлому Казахстана с новой силой увлекает мастеров, которые активно осваивают новые

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

изобразительные формы – перформансы, фото- и видеоарт, сосредотачиваясь на поиске собственной национальной самоидентичности, все более актуальной в эпоху глобализации. Особенное звучание обретает кокпар у Молдакула Нарымбетова. Впервые его «Кокпар» экспонировался на выставке «Айголек: реквием по мечте» в ГМИ РК им. А. Кастеева в декабре 2009-го. Уже тогда эта работа вселяла необъяснимую тревогу. Автор поднимает резиновую абстрактную громаду в воздух – подвешенные на цепях всадники с парящей между ними тушей создают ощущение драматизма, динамики и полета. Использование автомобильных покрышек – своеобразное ноу-хау Молдакула, который первым в Казахстане применил этот изначально нехудожественный материал в качестве основы для своих художественных произведений. Синтетический полимерный материал является неотъемлемой частью современного техногенного мира и в контексте сегодняшнего статуса Казахстана как нефтяной державы может рассматриваться как вполне конкретный символ. Автор размышляет о том, что свидетельства духовной и культурной традиции, как, например, национальная игра, сегодня все чаще становятся сувенирной продукцией, экзотическим «товаром на экспорт».

Сауле Сулейменова создает свой кокпар (гратография, 70x100) в 2005 году в рамках серии «Казахская хроника», для чего выбирает более традиционную технику. Художница ломает уже привычные стереотипы в трактовке игры – она не показывает захватывающий момент игры. Напротив, композиция статична. Группа восседающих верхом неподвижно застывших джигитов позируют с белеющей в центре тушей. По законам постановочного снимка они гордо демонстрируют желанный трофей, словно после успешной охоты. Подчеркнутая монохромность, царапины на восковой поверхности, усиливают ассоциацию со старой фотографией, способной представить зрителю исчезающие лица далекого прошлого. Три года спустя композиция практически полностью повторяется в серии 2008 года «I'm Kazakh». Меняется техника – фотопечать на холсте фиксирует реальные пространства современного мегаполиса, на поверхности которых акрилом автор пишет лица с фотоснимков.



С.Сулейменова
«Кокпар»

Речь идет не только о «поиске национальной идентификации, но и воскрешении родовых мифов» или даже о «создании личного, субъективного мифа» Сауле

Сулейменовой [3, с. 4]. Так, уже знакомые нам всадники – фигуры прошедшего времени, потомки тюрков и скифов – изображены в тех же позах на фоне проржавевшей стены гаража – грубой реалии современности. Обостряется внутренний конфликт культуры современного мегаполиса, поглотившего столетиями формировавшуюся культурную традицию. Живопись и фотография, встречаясь в единой изобразительной плоскости, создают символический диалог настоящего и прошлого, который и становится предметом художественного осмысления художницы.

Но наиболее выразительная и впечатляющая интерпретация древней традиционной игры принадлежит Абилсаиду Атабекову, автору видео-арт проекта «Битвы за квадрат», который начал осуществляться в 2008 году. Заказ на документальные съемки игры в ее современном исполнении на юге Казахстана постепенно переродился в художественную идею, выраженную языком видеоарта. Способ подачи через круговую четырехэкранную видеопроекцию создает эффект полного погружения в монохромное визуальное действие с мощным тревожным звуковым фоном. Закрепленная статично камера ограничивает пределами кадра происходящее действие – пресловутый квадрат. Взгляд фронтально сверху открывает зрителю новое восприятие, окуная в царящий хаос в толчее мечущейся толпы. Все направлено на движение, невозможное в тесном заполненном пространстве – аллюзия «борьбы за выживание» в контексте современной ситуации, с царящим в ней культом конкуренции. Одно из объяснений авторского названия «Битва за квадрат» обусловлено необходимостью бороться за квадратные метры жилья, столь желанного и одновременно недоступного для большинства. Квинтэссенция национальных кодов, растворяющихся в контексте современности, стали основой творческих поисков чимкентской группы «Кызыл трактор» и ее арт-персоналий, в числе которых и Саид Атабеков.



*А.Атабеков
«Битва за квадрат»*

Рассмотренные примеры в полной мере демонстрируют характерные для искусства Казахстана особенности – тяготение к историзму, архаизация и мифологизация прошлого, сосредоточение на поиске национальной идеи, взаимовлиянии архаики и современности. Анализ множества авторских

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

интерпретаций при всем разнообразии как стилистических, технических и идейных трактовок приводит к пониманию, что образ конного всадника становится универсалией, ключевым символом выражения национальной идеи, знаковым архетипом казахской ментальности. Очевидно, что дальнейшее развитие темы кокпара и впредь будет будоражить умы и сердца, находя отклик в творчестве региональных художников.

Список литературы

1. Акишева Г. Кокпар: народные традиции и их трансформация во времени и искусстве // *Shahar* Культура. № 2 (2), 2004.
2. Барманкулова Б.К. Архетипы в искусстве Казахстана // Актуально об актуальном: Сборник статей о современном искусстве. – Алматы, 2000.
3. Ибрагимов К. Дефлорация казаховости // Сауле Сулейменова. Казахская хроника: каталог. – Алматы, 2009.

Оразқұлова Қ.С.,
Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА
филос.ғ.к.

ҚАЗАҚ ОЮ-ӨРНЕГІНДЕГІ ЫРҒАҚ ПЕН СИММЕТРИЯ

Бейнелеу өнерінде симметрия - тепе-теңдік, дұрыстық, бөліктердің қатынастылығы, біртұтастық. Бейнелеу өнерінде пішін құрастыру мен композиция құруда симметрия жұптар ретінде қарастырылады. Дүниедегі жаралғанның барлығы дерлік симметриялы жаратылған, олардың барлығының ортасын орталық өсі бөліп тұрады. Табиғаттағы барлық нәрселер мен құбылыстар симметрия заңдылығына бағынады. Барлығының симметрия өсі бар. Барлығы да динамикалы симметрия ұстанымы бойынша тепе-теңдікте болады. Шар, шаршы – бұлар симметрия өсімен тепе-теңдікте. Бейнелеу өнерінде кеңістікесимметрия түсінігімен тығыз байланысты. Бейнелеу өнеріндегі композиция құруда кеңістік көлденең сызықпен белгіленді. Симметриялы кеңістіктегі дүниенің көріністерін бейнелеу өнеріне көшіру гештальпсихологияның негізі болып табылады және ол күрделі бейнелердің пайда болуын түсіндіре алады.

Композициялық жазық бетті қабылдаудың жазықтықтық модулдылығы, яғни бұл ракурстан қарау үш өлшемді кеңістіктің көрінісі ғана емес, онда сан ғасыр бойы қалыптасқан мәдени-мағыналық қатпардың бейсаналық көріністері. Бұл ұстанымдар мағыналық блокпен синкретті біртұтастықта, яғни жазық бетке қайта кодтаудың нәтижесінде пайда болған. Мәдениет өзінің тереңінде жатқан құрылымдық негіздерін субъекттен жасыруға тырысады. Дегенмен, уақыттың алшақтығы олардың арасын бөлмейді, керісінше неғұрлым адекватты интерпретациялауға жақындата түседі. Екі өлшемді жазықтықтағы бейненің құрылымдық тәртібінің ұстанымы мәдени дәстүрде орныққан көріністер жеке адамның ғана емес, ұжымның тәжірибесі. Оларды өте ертедегі шеберлер, өнердің атқаратын қызметі мен әдіс-тәсілдері тұрғысынан керемет жетістіктің шебер шыңына шығарған. Күшті синкретті-интуитивті сезімдерде өткен заманның үздіксіз байланысы сақталған. Дегенмен екі өлшемді жазықтың бетінде бейнеленген визуалды кодталған мән-мағыналар, мәдениетте өзіне тән заңдылық бойынша, субъекттен жасырын дамып отырады.

Композициялық пішіндердің дамуы тарихылықтан гөрі, құрылымды-логикалықта қарастырылады. Өте ертеде қалыптасқан орталық-симметриялы композиция бүгінгі өнерде де кездеседі.

Өнертану ғылымында бүгінгі күні қалыптасқан симметрияға тоқталып өтетін болсақ, симметрия-ассимметрия аспектісі барлық жүйеде

универсумдарды сипаттауда кездеседі: ғылымда да, көркемөнерде де. Симметрия түсінігі шынайылық және сұлулықпен қатар гармония жасаушы.

Пішін жасау мен қабылдау заңдылықтарын гештальттық әдіснамадан зерттей келе, Рудольф Арнхейм, симметрияға көп тоқталады. Ол симметрияны таза психологиялық феноменнен қарастырады – визуалды образды тұтастықта симультантты ұстап қалу, симметрияның құрылымын жақсы білетін, өнерді жасаушы мен оны қабылдаушының санасының априорлы ұстанымы. Дегенмен Арнхеймнің пікірінше, көлденең сызық және тік симметриялар салтанат құрғанда, картинада салқын тәртіп орнайды. Арнхейм, тіпті симметрияны қатаң сақтайтын сюжеттің өзінде, симметриялық заңдылықты жұмсарта түсу керек деген ойға келеді [2,140б]. «Кеңістікті ұйымдастыру кез келген мәдениеттің моделін тұрғызудың әмбебап тәсілі» [3,443б] Симметрия шынайы өмірді оған параллель жалған дүниемен байланыстырады.

Сонымен симметрияның архетипі космограммалардың, символдардың және графикалық образдардың инварианттылығын дәлелдейді. Мысалы, ою-өрнектер симметрия заңдылығымен жасалады.

А Пилипенко «эмпирикалы континуумды дискритизациялау пропорциялы құрылым мен ырғақты симметрияның негізін қалайды» деп, сан мәдениеттің мағыналық конструкциясын қалайды деген ойды айтады. Бұнда бірден – үшке дейінгі сандарды топтап, бір мен екінің және үштің мағыналық энергиясы көп болады, ал төрттен жетіге дейін, жетіден онға дейін, одан кейін де жалғасып кете беру математикалық сан ретінде ғана қабылданады» деген. Алғашқы «1», «2», «3» - жалпы триадиалы ұстанымды моделдейтін үш санның потенциалы әмбебап және барлығын қамтиды. Үштік жүйе инвариантты симметриялы модульды құрады.

Кез келген жазықтықтағы визуалды код – нүкте. «Ең қарапайым сонымен бір мезгілде ең универсал және ең идеалды геометриялық символ – нүкте.... Нүкте – абсолюттің (ұған) символы. Абсолют – барлық баршылықтың мәңгі өзгермейтін ілкі-негізі, түп-тұқияны» [4,35-36 беттер]. Қондыбай Серікбол «Абақ таңба» - ортасында нүктесі бар шеңбер, яғни ол екі элементтен – шеңберден және нүктеден тұрады. Нүкте - Құдыреттің белгісі болса, шеңбер - Ғаламның символы» [4,43 беттер], деп осы таңба арқылы бүкіл тіршіліктің бар болуы, яғни нұрдың шашуы – көресін – рационал жолмен тануға болатын дүниені «жариясы», «жария болу», «көрінісі». Бұнда «кіндік нүкте көрілмес» болса, «көресін» сол нүктеден таралған сәулелер. Кіндік (центр) пен шет (периферия) шығады» деген. Бұл екі оппозициялар нақты дуалистік пішінге ие.

Нүкте мен «1» қатынасы дуальды қатынасты тудырады: нүкте мен қоршаған орта. Нүктенің жалғасынан сызық пайда болады. Нүкте (орталық) – таза мән және архетипті абстрактылы. Нүкте арқылы жүргізілген көлденең сызық пен тік сызықтар киелі мәнге ие. Оң мен сол, төменгі мен жоғарғы болып кеңістікті/уақыттық эмпирикалы уақытты білдіреді. Көлденең сызық пен тік сызықтың орталығы көлбеу (диагональ) сызық қозғалысты білдіреді. Көлбеу сызықтың бұрышы көлденең сызыққа да, тік сызыққа да қисая орналасқандықтан, бұл сызық кейін пайда болған сызық.

Жазық беттегі тік және көлденең сызықтар өздерінің кереғарлығында екі алғашқы элементті алғашқы тектоникалы пішінді тудырады – төртбұрыш және крест. Крест – синтезді аяқталған пішін. Төртбұрыш – редуцияланған. Көлденеңді және тік сызықтардың байланысынан туған төртбұрыш, оппозиция болып қалыптасқан визуальды кодты модельдейді: киелі/профанды. Төртбұрыш құрылымдық элемент нүктені қоршап орап алады және нүкте пішіннің көлденеңінен немесе тігінен бұрылу бағытының орталығы. Төртбұрышты пішін жетілген және аяқталған құрылымдық алғашқы элемент – дұрыс төртбұрыш. Дұрыс төртбұрыш кезкелген контексте тұрақтылық, нықтұғырлылық және тепе-теңділік әсерді білдіреді. Дұрыс төртбұрыштар сәулеттік ғимараттардың негізі болған және картиналардың композициялық құрылымы да осы пішінді негізге алады.

Дұрыс төрт бұрыш, жазық беттегі кезкелген тұйықталған пішінге ұқсас, еңбірінші ішкі және сыртқы кеңістікті шектеу нәтижесінің мәні. Яғни пішіннің төрт сызығы симметриялы аймақты шектеуші ретінде шығады.

Келесі кең тараған пішіндер: шаршы мен шеңбер. Бұндағы дөңгелек барлық пішіндерден ерте пайда болған. «Шеңбер – о баста ментальды импульстің нәтижесі – нүктенің жазықтыққа жайыла ашылуы» [Пелипенко А.] Дөңгелек моделдің инерттілігі симметрияның шексіз өстері барлығымен байланысты.

Қазақ киізүйінің пішіні де ғаламның кішік өшірмесі. Б.К.Байжігітов киізүйдің пішіні мен оның көркемді керек шелігіне және атқаратын қызметіне терең талдаулар жасаған. Өнер танушы-философ былайдеп жазған: «Киізүйдің пішіні сыртқы формасының табиғат заңдарына негізделіп жасалған. Үйдің дөңгелек сфералық құрылысы жел өті мен табиғаттың әр түрлік ұбылыстарына өте шыдамды келеді», - деп, ол оның көркемдік құрылымын «киізүйдің формасы мен шаңырағы планында шеңбер болып, күлдіреуішінің крестеліп келуі «шағын космостық макет» тұлғасын жасайтындай» - деген ойлары киіз үйді, жаратылыстың үйлесімділігі мен байланыстырады. Сонымен қатар, «киіз үйдің дүниетанымдық көзқарасқа байланысты оң-сол, жоғары-төмен болып бөлінеді есікке қасықұрметті орын – төр – жоғарғыжақ. Үлкен кісі, қонақ адамға «жоғарылатыңыз», «жоғары шығыңыз» деп орын береді. «Төре» сөзі де «төр ие», «төрдің иесі» түсінігінен қалыптасса керек» - деген ойлары, қазақ дүниетанымының оң-сол, жоғары-төмен, оралық-шет, жақсы-жаман сияқты бинарлы жұптар көркем өнердің құрылымды-мазмұнының шығу көзін айқындауға көмектеседі. Келесі, кең тараған түрдегі пішін. Бұл пішін тұйықталған шеңберге ұқсамайды, ол ашық кеңістік идеясын шығаратындықтан – шеңберге антипод. Үш бұрышқа ұқсас түрдегі пішін үштікті айқындайды. Әмбебапты үштік ырғақты - динамикалы модульді білдіреді. Түрдегі пішін үш элементтен құрылған, біріншісі - бастау, екіншісі – аяқталу және осыларды біліктіруші.

Түр дегі пішіннің шеңберге ұқсастығы, екі пішіннің де айналу нүктесінің бір орталықтан басталуы, ал ол оларды бір-бірімен жақындата түседі. Осының негізінде сақ кезеңіндегі өрнектің композициясы құрылған деп айта аламыз. Сақ дәуірінде «аң стилі» атанған бағыттың бүгінгі күнге дейін қаншама

түрленіп жеткенімен, оның ең негізгі түріндегі композициялық құрылымы сақталған. Зооантропоморфты образдар біртіндеп зооморфтық және антропоморфтық деп бөлініп, әрқайсысы өз алдына көркем образдың тұрақты белгісіне айналды. Мифтік сана қалыптастырған аспан денелері туралы (космогониялық), аңдар мен құстар жөнінде (этологиялық), адамдар мен рулардың шығу тарих жайында (генеалогиялық) мифтер топтарына сәйкес ою-өрнектердің де түрлері бар. Бүгінгі ою-өрнектің кең тараған түрлері: космогониялық (аспан әлеміне қатысты туған оюлар мен өрнектер), зооморфтық (жан-жануарлар бейнеленген өрнек).

Әлібек Қажғалиұлы: «Өрнек бейнеленген кескіндерден туындамаған, бейнелі кескіндермен бір кезде пайда болды. Ою-өрнекті бейнеленген көріністен іздеудің қажеті жоқ – ол онда жоқ, немесе ою-өрнек кескіндердің арасында пайда болады. Ою өрнек, оның объектісінің арасындағы байланыс және осының пайда болуының байланысы - ЫРҒАҚ», - дей келе «ою-өрнек – ерекше тіл, оның көмегімен ежелгі адам Дүние мен кеңістік, Өмір мен Өлім, Ғалам мен ондағы өзінің орны туралы түсініктерді жазықтыққа көшірген» [5, 5-7бб.]. «Өрнектегі ырғақ мағыналы суреттерді көркем образға тасымалдаушылық қабілетімен, шын мәнінде ол өзін мағыналық мазмұнды бекітуші ретінде көрстеді. Ол өрнекті құрастырады – артығын алып тастап, өнердің бірегей туындысын сақтай отырып, белгілі бір тұрақталған пішінді жасап шығады. Яғни ырғақ мифологияның мағынасын көркем образға ауыстырып, өрнектің мағынасын бекітеді»[6, 44б].

Өрнектегі бір мотивтің ырғақты қайталану, «раппорттылық» қайдан шықты деген сауал туары анық. Кескіндеме неліктен дүниедегі бір заттың қайталанбас бейенесін беретіні түсінікті, ал өрнекте жеке бейнелердің бір схемалы мотивтің «шексіз қайталанып», «аяқталған» шектен шығып кетуін қалай түсіндіруге болады деген сауалға, М.С. Каган былай жауап береді: «бұның жауабы адамның ырғақтан алатын абстрактылы эстетикалық ләззатынан түсіндірілмейді...Кенепте, ыдыстың, ғимараттың қабырғаларында, төртбұрышты кілемде, дөңгеленген тәрелкеде – осы заттардың барлығында өрнектелетін жазық бет шексіз ағыста болады және осы ағысқа тәуелді, сонымен қатар сәнді орналасуы керек – өзінің элементтерін ешбір шектеместен, ол да шексіз ағуы керек. Әрине, кейбір жағдайда, кейде суретші белгілі бір тұйықталған заттың кеңістігімен жұмыс жасағанда, мысалы, ыдыстың беті, шпалер, қорапшаның қақпағы, суретші бұнда қандай да бір бейнелі роспись жаза алады, бірақ бұл жағдайда да қолданбалы өнерде бұл тұйық «картиналы» росписті тек қана сансыз ырғақты қайталанатын қандай да бір мотивті, өрнекті жиектермен айқындауға және шектеуге болады. Бұдан шығатыны, өрнектердің табиғи пішіндермен соншалықты ұқсастығы болғанымен, өрнектің ырғақты- композициялы негізі қалады, ал, ол өнектің нағыз мәні»[7, 151б]. «Ою-өрнек өзбетінше жеке өмір сүре алмайды. Сол өрнек бұйымның бетіне, интерьердің қабырғаларына, экстерьер фасадтарында салынып және басқа да көлемді ландшафтар мен шағын заттарға элемент ретінде енген ою-өрнек, сол нұсқамен табиғи бірлікте бағалануға тиіс.

Сондықтан ондағы көркемдік жарасымдылық жазық беті мен ою-өрнек арасындағы рауаждан, арасындағы рауаждан, бұйымның сәулеттік ғимараттардың пластикалық кескіні мен оған салынған нақыштың үйлесімділігінен іздеген жөн»[8,107-108].

Жазықтық бетіндегі өрнек ырғақтары көлденеңінен де, тігінен де қайталана береді. Көлденең сызық жоғарғы мен төменді бөліп тұратын сызық, немесе оны өткен мен болашақтың шекарасы деп қарастыруға болады. Олай болса төменгі, ортаңғы және жоғарғы, қазақ түсінігіндегі үштік композиция дүниенің мағыналық сипаты бола алады. Барлық халықта көлденең сызық бірқалыптылықты, ал тік сызық өсуді, өрлеуді білдіреді немесе екі дүниені жалғастырушы. Қазақ өнерінде жиі кездесетін композиция – S түрінде бұратылған бейнелер. «Денесі бұратылған жануарлар өлім алында тұрған белгісі. Сондықтан оның физикалық мәнін білдіретін төменгі бөлігі өз өсіне қатысты 180 градусқа айнала бұратылады, нәтижесінде дене физикалық әлемнен тірегін жоғалтады, яғни аяғының астындағы жерді сезуден қалады, бұл жағдайда оның жоғарғы бөлігі әлі де болса шынай дүниеден қол үзе қоймаған, әлі де өмірмен күресуде» [5,5-7бб.]. Бізге өте қарапайым болып көрінетін композициялық құрылымның ішкі энергия мен қуатқа және динамикалы күшке толы екендігін байқаймыз. Ою-өрнектің сыртқы сызықтарының бір-біріне ырғақты өтуі және пішіндердің ырғақты қайталануы композицияны қозғалысқа енгізеді. А. Қажғалиұлының талдап отырған Пазырық қорғанынан табылған розеткадағы композициялық құрылымы осыған саяды. Яғни біз ол композициядан дүниенің екі деңгейін көреміз: төменгі және жоғарғы. Осы кезеңнің өрнектерінен-ақ байқалып тұрған композициялық ерекшелік бүгінгі қазақ колөнері туындыларында жалғасты. Өрнектің симметриялылығы, ырғақтылығы және оның монументалдылығы, «қазақ өрнектерінің ерекше үйлесімді орналасуы да осындай әлеуметтік дүниетанымдық жағдайлармен байланысты. «Өрнектер әдетте бөлек орналасады. Бірінің-үстіне бірі салынбайды, айқастырылмайды. Өрнек ретсіз көп немесе кез келген жерге орындалмайды. Негізінен текемет, аяққап сияқты секілді бұйымдарда олар ірі болып келеді. Өрнектердің осы ірілігі оның монументті сипатын арттырып, бойына күш-қуатқа толы энергия жинақтайтындай. Өрнектер нәрсенің бетіне, түр-түстеріне және сызық әуендеріне байланысты ерекше талғаммен беріледі»[8, 118].

Қазақ дәстүрлі ою-өрнектері әлемнің көркем бейнелі көрінісі. Сондықтан да бүгінгі бізге оқыла қоймайтын оюлардың табиғаты да көркем бейнелі қабылдаудан туындаған деп тұжырымдай аламыз.

Жоғарыда қарастырылған крест, төртбұрыш, шаршы, дөңгелек, S түріндегі пішіндер симметриялы элементтер манифестациялайтын маңызды алғашқы тектоникалы принцип: кеңістік құрылымының кез келген ырғақты қайталаулар абстрақтылы кеңістіктік-уақыттық ортаның саналы көшірмелері. Бұл әмбебап пішіндер, бейсенеліктің түпкірінде жатқан архетиптер.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: И 10 т. Т. VII: Р-С. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 799 бет
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1922. 140 б
3. Лотман Ю. М. об искусстве. – Санкт-петербург: «Искусство - СПб», 704 с.
4. Қондыбай Серікбол. Арғызақ мифологиясы. Бірінші кітап – Алматы: Дайк – Пресс, 2004. 504 б.
5. Қажғалиұлы А. Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456б. 5-76б
6. Буткевич Л.М. история орнамента: учеб. Пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. 030800 «изобразительное искусство»/ Л.М. Буткевич. – М: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАСДОС, 2005. – 267с - 44б
7. Каган М.С. избанные труды в 7 томах. Том V. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. – Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2008. – 408с – 151б
8. Байжігітов Б.К. бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері: кеңістік пен уақыт ырғағындағы тұрақты сурет үлгілері. – Алматы: Ғалым-өлке, 1998. – 192 бет. 107-108

**Мамытова Самал Мұхтарқызы,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
«Қазақстан бейнелеу өнері»
ғылыми орталығының жетекшісі**

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЖАС СУРЕТШІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ФОРМАЛЫҚ-МАЗМҰНДЫҚ ІЗДЕНІСТЕР

Егер уақыттың идеялары болса, онда уақыттың формалары да бар. Нәтижесінде сол кезеңнің жаңа формаларының пайда болуы жаңа идеялармен тікелей байланысты. Осы орайда әрбір суретші бір уақытта идеялар мен формаларды өмірге әкелуші болып табылады. Яғни, қылқалам шеберлері шығармаларында өзі өмір сүріп жатқан кезеңді көрсетіп, сол дәуірдің атмосферасын сезіне отырып, жаңа көркем тіл, идея және форма жасаумен ерекшеленеді.

Соңғы жылдары ұйымдастырылған бірқатар көрмелер бүгінгі қазақ бейнелеу өнерінде белсенді жас суретшілер буыны қалыптасқанын көрсетті. Олар үнемі шығармашылық ізденіс, тәжірибе үстінде. Атап айтар болсақ Н. Нұрахмет, Б. Асемқұл, А. Орақбай, Б. Сейсенханұлы, Е. Танаев пен А. Закиров, Д. Үсенбаев, А. Нұрғожаев, Д. Алиева, А. Калачева, Қ. Омархан, А. Әубәкір, Ә. Жүргенов, О. Қабөке, Т. Хусейн тағы басқалары. Бұлардың әрбірінің көркем туындылары даралығымен және формалық-мазмұндық ізденістерімен ерекшеленеді. Олар түрлі мәнерде жұмыс жасайды. Әрқайсысының өзіндік дүниетанымы, көзқарасы бар. Аталып өткен суретшілер арасынан айрықша көзге түскен тек үш суретші Нұрахмет Нұрбол, Асемқұл Бейбіт және Үсенбаев Дулатқа тоқталайық. «Өнер – өмірдің айнасы» демекші бұл суретшілер бүгінгі өмірдің шынайы бейнесін, постмодернистік кезең мен қоғамдағы түрлі проблемаларды ой-елегінен өткізіп, өз туындыларына арқау етті. Ол үшін олар қандай көркемдік құралдарды қолданды? Идея, мазмұн, форма немесе түс пе? Осы сауалдарға жауап іздеп көрелік.

Асемқұл Бейбіт – дарынды жас суретші. Ол Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының «кескіндеме» бөлімін бітірген, Жұмақын Қайрамбаевтің шәкірті.

Бейбіт соңғы бір-екі жылдың көлемінде графикамен әуестеніп, өзін жаңа қырынан сынап көрді. Көп ұзамай ғажайып графикалық парақтар дүниеге келді. Анасының өмірімен байланысты көріністер арқау болған жұмыстарында, автор жанына жақын ана және отбасы тақырыбын қамтиды. Олар ақ қағаз бетінде көмір мен соусты қолдану арқылы салынған. Осы қарапайым тәсілмен орындалғанына қарамастан, бұл графикалық парақтарда

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

суретшінің эмоционалдық күйзелістері мен ішкі жан-тебіренісінің сезімдері айқындалған. Сол сияқты туындыларының бірі - «Қыз жолы» (2016). Бұл жұмыстың мағынасы терең, мазмұны ауқымды, халықтық рухқа толы. Төрт бұрышты парақта түрлі тармақтарға таралған, алуан асулардан тұратын шексіз жол. Композицияның астыңғы, нақ ортаңғы бөлігінде осы өмірде өз жолын, дұрыс жол таңдау үсіндегі қыз бейнесі. Екінші жағынан «өмір дарағы» бейнесін еске түсіріп, ағаш бұтақтары өмірдің соқпақтары сынды айқындала түседі. Автор кеңістікті текемет секілді шешеді, қазақтың текеметтеріндегі ірі модульді ақ және қара формалары өзара байланысады. Бұл бізді еркімізден тыс ұлттық өнерімізге жетелейді.



*Б. Асемқұл. Қыз жолы. 2016.
Қағаз, көмір*

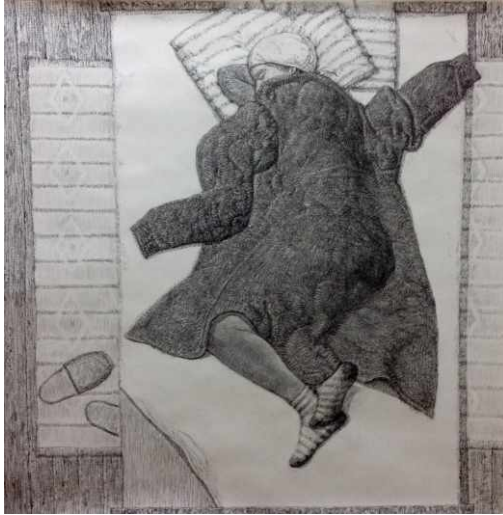


Текемет. 1970-ші ж. Шымкент обл.

«Қыз жолы» және «Текемет» – екеуіне де ортақ мәселе, бұл жазықтықтық және мәңгілік қозғалыс. Жазықтықтық декоративті элементтер болса, ал бұл элементтер формамен жұмыс болып табылады. Мәңгілік қозғалыс және шексіз жол мағынасы текеметке де және графикалық жұмысқа да ортақ. Текеметте қозғалыс жан-жаққа бағытталған болса, ал мұнда қозғалыс бір нүктеден басталады. Сондықтан да, форма шексіз қозғалысқа негізделген. Сонымен қатар екі туындыда да өмірдегі қарама-қайшылық, ақ пен қара, жақсылық пен жамандық секілді түсініктерге тән. Текеметтен өмірдің динамикасын, энергиясын көруге болады. Графикалық шығарма символикалық мағынаға толы. Текемет өрнекті болса, ал графика сюжетті. Сонымен қатар, мұнда жалғыздық тақырыбы және адам өмірінің мәні де ашыла түседі.

А. Бейбіт жанрлық жұмысқа қалам тартқанда да композицияны ұтымды шешу үшін, форманы қалыптастыруға ерекше мән береді. 2015 жылы салынған «Қара тон» туындысы осыған жақсы мысал бола алады. Графикалық парақта қара тон жамылып, ұйықтап жатқан әйел адам бейнеленген. Мұнда өмірдің азабы және ауыр ұйқы көрініс тапқан. Ананың қара тонды жамылып сыртқы дүниеден оқшаулануы, өзін шектеуі, қорғануы, сонымен бірге сырт көздің алдында қорғансыздығы оның көріксіз, ұнамсыз жатқан кейпінен байқалады. Қара тон – шаршап-шалдығыудың белгісі. Ұйқы – бұл кез-келген адамның бір

уақытқа тұйықталуы, құпиялануы. Суретші композицияны жоғарғы нүктеден алып жазған. Яғни, кеңістікте тереңдік қалыптаспай, керісінше жазықтық бетіндегі формалар ақ қағаз бетінен шығып, көлемді қалыптастыра түскен.



*Б. Асемқұл. Қара тон. 2015.
Қағаз, көмір*

Мысалы, тонның астындағы адамның дене пішіні, тонның жеңдерін жазуы. Ақ пен қара екі ғана түс арқылы және түрлі штрихтардың өзара күрделі байланысы арқылы әр заттың, форманың көлемі, сонымен қатар сол ортаны нанымды бейнеленген. Графикалық жұмыс қарапайым шешімге ие. Композициядағы кішігірім детальдар да қарапайым шешілген. Жерге төселген алаша және жастықтар ешқандай гүлді, күрделі ою-өрнекпен салынбай, бірнеше сызықтармен немесе жолақтармен ғана қарапайым түрде жазылған. Шәркейі – бұл үйдің жайлылығын білдіреді. Бұл өзінің әлемі, әйел адамның жеке өз әлемі. Мысалы, Қайта Өрлеу дәуірінің суретшісі Ян Ван Эйктің «Арнольфини отбасының портреті» атты туындысындағы шәркейін еске түсіруге болады. Суретші үшін әрбір деталь аса маңызды. Мысалы, кейіпкердің аяғына киген шұлығын жазуда, ондағы өкше немесе бас жағын қара етіп жазуы бекер емес, себебі суретші көбірек форма қалыптастырған сайын бізді, яғни көрерменді қарауға, көруге тарта түседі. Автор бұл жұмысты әрбір көрермен бірден көріп тамашалауға емес, асықпай суретшінің қимылымен, ойымен, оның ақырын баяндалған қарапайым әңгімелеуін көруге жетелейді. Мұндағының барлығы қарапайым болса да туған адамға деген мейірімділік, махаббат сезімдері арқау болған. Бейненің қарапайымдылығы махаббатың еш нәрсеге тәуелді емес екендігін дәлелдей түскендей.

Асемқұл Бейбіттің графикалық парақтарынан автордың жан-толғаныс сезімдері мен эмоциялық күйзелістерін көруге болады. Сондай-ақ, ол өзінің жеке әлемін жасау арқылы, жалпы өмірдің философиясын ұғынуға тырысады.

Нұрахмет Нұрбол – өмірге терең философиялық көзқарсы бар жас дарынды суретші. Ол Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында

Жұмақын Қайрамбаев шеберханасында білім алған. Кейіннен, АҚШ-тың Сан-Франциско қаласындағы Өнер академиясының магистратурасын тәмамдаған.

Жас суретшінің барлық жұмыстары еліміздің бүгінгі қоғамында болып жатқан түрлі құбылыстарға терең ой-толғаулары мен мазасыздану сезімдерімен айқындалған. Осы орайда, өзіндік жеке дүниетанымы бар және оны бізге өз картиналары арқылы жеткізуге құштар суретші шығармашылығын қамтитын басты тақырыптың бірі – түс және түс көру. Ұйқы және түс ұғымдары бір сәт шынайы өмірден арылу, көз жұмып уайым-қайғыдан алшақтау. З. Фрейдтің айтуынша «түс – адамның шынайы өмірдегі арманына, тілегі мен ықыласына және ынтызарлығына қолын жеткізіп, көңілін тыныштандыратын тылсым құбылыс». Аталмыш тақырыпты сипаттайтын суретшінің «Нәзік жан», «Түс», «Қыс», «Уақыт пен естелік» түрлі күрделі ракурста жазылған композициялары. Туындылардағы кейіпкерлер барлығы ұйқы үстінде. Неге олар ұйықтап жатыр? Ұйқы үстінде адам баласы тыныштықта, әрі жалғыз. Олар қатаң, статикалық күйде жазылған, себебі ешқандай қозғалыс жоқ. Ол өзінің кейіпкерлерін түстік жазықтық бетіне орналастырған және олардың әрқайсысы өз әлемінде өмір сүреді. Бұл жұмыстарында автор адамзат баласына ой тастап, сын айтып тұрғандай. Нұрбол өз жұмыстары жайлы былай дейді: «Адамдар бүгінгі өмірінде қайшылыққа ұрынып, қауымның ағымына ілесіп, қиындықтарға көз жұмғысы келетіндей. Елімізге қыс түскендей, халқымыздың терең ұйқыға батқанын сеземін. Сол ұйқыда шынайылық пен сағымның арасында жаңылғандай, адамдар көздерін ашуға асықпайды».

Нұрболдың келесі терең мағынаға ие кескідемелік туындысы «Ас бөлме» (2014). Дөңгелене құралған композицияда үйде немесе жатаханада үстел басында отырған достар бейнеленген. Жас жігіттердің жартылай жалаңаш денелі бейнеленуі жеке кеңістіктің, өздерінің шағын әлемінің белгісі болып табылады. Бұл жұмыстағы басты дүниелер: бірінші – естелік және еске алу, екінші – үнсіз әңгіме немесе үнсіздік, үшінші – белсенділік және жайбарақаттылық.

Міне, бұл естелік 1986 жылдың желтоқсан айында қала көшелері мен алаңға шыққан жастар трагедиясы әкелген «қайғы, қасірет, жарақат» жайлы айтуға болады. Одан әрі ұйқыдағы арыстанды оятуға қорқатын, сол трагедияға қайта оралғысы келмейтін қоғамның үнсіздігі. Композицияның оң жақ жоғарғы бөлігінде қабырғаға ілінген күнтізбе, күнтізбеде 16 желтоқсан күні көрсетілген. 2011 жылы бұл күн Жаңаөзен қаласындағы тағы бір қайғылы оқиғаның орын алған күні. Міне, біздің қоғамдағы тағы бір сол қайғылы оқиға суретшіні толғандырып, бей-жай қалдырмай, осындай көркем туынды жазуға арқау болған. Автор бұл трагедияны нақты, қайғылы сюжеттік көріністер арқылы емес, терең мазмұнға толы өзіндік формалар арқылы шешіп көрсеткен. Мұнда қоғамның көзқарасы суреттеледі. Бұл жас суретшіні толғандырған мәселенің бірі қоғамның жайбарақаттығы, ешқандай іс-әрекетке, қимылға бармауы еді. Қоғамда орын алып жатқан үлкен оқиғалар мен құбылыстарды тек өзара әңгіме ретінде, ас бөлмеде талқыланып, сол әңгіме күйінде ғана қалып, одан әрі көтеріліп маңызға ие болмайтыны астарланған.

Мұндағы басты мәселенің тағы бірі, жоғарыда аталып өткен – үнсіздік немесе



Н. Нұрахмет. Нəзік жан. 2012. К., м.б.



Н. Нұрахмет . Ас бөлме. 2014. К., м.б.



В. Попков. Игорь, Павел және мен. 1974. К., м.б.

үнсiз әңгiме. Үш жiгiт бiр-бiрiмен үнсiз, бейне бiр iштей тiлдесетiндей. Туындыдағы екi кейiпкер артқы жағынан, тусыртынан алынып жазылса, ал үшiншiсi басын төмен иген кейiпте. Бұлардың ешқайсысы көрерменге қарап, олармен диалогқа түсiпейдi, өзара әңгiме құрмайды. Бұдан бiз суретшi қауымның қоғаммен тiлдесуге, қоғамға үндеу тастап, қадам жасауға батылы жетпейтiн секiлдi деген ой тудырады. Композициядағы үш жiгiт те бiр кеңiстiкте отыр, тiптi олар үшеу болса да, олар бәрiбiр жалғыз. Мұнда адам баласының жалғыздық мәселесi және адам өмiрiнiң мәнi сынды терең ойлар көрiнiс тапқан.

Үшiншi маңызды дүниенiң бiрi – белсендiлiк және жайбарақаттылық. Автор әрбiр кейiпкерде екi түрлi күйдi ұштастырады. Олардың бойында бiр-бiрiне қарама-қайшы екi қасиет бар. Бiрi - жiгерлiлiк, қайраттылық болса, екiншiсi – енжарлық, әрекетсiздiк. Мұны бiз олардың әрқайсысының қимыл-

қозғалысынан көреміз. Сондай-ақ, мұнда үш түрлі көңіл күй орын алған. Ортаңғы бөлікте іс-әрекетке дайындығы және назары байқалса, ал сол жақта – ноутбук, интернет арқылы өзге кеңістіктегі адаммен тілдесу сәті бейнеленген. Оң бөлікте терең ойға шому, мазасыздану, ширығу байқалады. Мұны жас жігіт денесінің оғаштау, түсініксіз орналасуынан көруге болады.

«Ас бөлме» туындысындағы бөлменің қара кеңістігінде ашық түсті денелер жақсы көрінеді. Ал, дастархан үстел үстіне төселмей, керісінше ілініп тұрған секілді әсер қалдырады. Әйтсе де, жағалай отырған кейіпкерлер қолдарын үстел үстіне тіреп, қойып отыр. Мұндағы натюрморт элементтеріне (екі тәрелке және екі қасық) қатаңдық тән. Олар қарапайым, әрі символикалы. Мұндағы адамдар кешкі ас ішуге емес, Леонардо да Винчидің «Құпия жиыны» сынды «жиналысқа», «жиынға», бір нәрсені «еске алуға» жиналғанға ұқсайды. Ал, жоғарғы, үстіңгі ракурстен алып жазу сонау ХХ ғасырдың 1960-1970-ші жылдары кеңес өнерінде жұмыс жасаған бірқатар В. Попков, В. Иванов, Д. Жилинский, А. Дейнека сынды қылқалам шеберлерінің шығармаларында кеңінен дамыған еді. Міне, бұл тәсіл бүгінгі жас суретшілер туындыларында да басты құралдардың бірі ретінде қолданылады.

Үшінші жас буын өкілі, алдыңғы екі жас суртшілерден тақырып таңдауы, формасы, түстік шешімі барлық жағынан мүлде өзгеше.

Үсенбаев Дулат – бүгінгі өмір шындығын нәзік сезініп, сергек ой түйетін сыршыл суретші. Ол Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясын бітірген, Қанафия Тельжановтың шәкірті.

Бүгінгі таңда Дулат кескіндемесіндегі басты екі жанр – пейзаж және натюрморт. Себебі, мастихинмен жұмыс жасайтын, өзіндік мәнері қалыптасқан суретші пастозды кескіндемеде түс пен форманы қарастырады. Яғни, түс арқылы форма құрайды. Қылқалам шеберінің жұмыстары ойланып-толғануға шақырады. Мысалы, «Алматы» қаласына арналған пейзаждар топтамаларында экспрессияға толы бояу жағыстары адамның жүрек қағысын жылдамдата түсіп, ерекше көңіл-күйге жетелейді. Бұл қалалық пейзаждардың басым бөлігі қараңғы да күнгірт түстермен жазылған тас қабырғалы суық ғимараттар, халықсыз бос көшелер, шағын үйлер барлығы адам баласына еш жылулық, жайлылық сыйламайтын кеңістік ретінде айқындалған. Міне, бұдан біз бүгінгі қоғамдағы мәселелердің бірі саналатын қалалану үрдісіне көз жеткіземіз. Әйтсе де, суретші бұл үрдістерді өз композицияларында нақты тақырып ретінде алып, тікелей ашып көрсетпесе де, осы өмірдің бір көрінісі ретінде ішкі түйсігінің нәтижесінде көрініс тауып жатыр.

Ү. Дулат туындыларының сыртқы көріністерінің түрлілігіне қарамастан, эмоционалдық күйімен ерекшелене түседі. Мысалы, ерекше шешім тапқан «8-ші ықшам аудан» жұмысында бірінші бөлікте бос, үлкен кеңістікті алып жатқан жол бейнеленген. Бұған аз сөз, терең мазмұн қағидасы тән. Яғни, суретші минимализмнің қағидаларын ұстана отырып қарапайым, әрі батыл шешімге қол жеткізген. Ақ қардың үстімен жаңа ғана жүріп өтіп, із қалдырған. Бұл осындай суық кеңістікте өмірдің бар болуының белгісі болып табылады. Үйлер жазықтықтың жоғарғы, аз ғана бөлігінде көрсетілген.



*Д. Үсенбаев. 8-ші ықшам аудан. 2015.
К., м.б.*



*Д. Үсенбаев. 8-ші ықшам аудан. 2015.
К., м.б.*

Қорыта келе, жас суретшілердің шығармашылығы тек өнеріміздің одан әрі дамуындағы бастау емес, сонымен қатар бүгінгі күнгі халқымыздың рухани құндылықтарын қалыптастырудағы идеялық-эстетикалық белсенді күш болып табылады. Үш суретші де бүгінгі өмірдің шынайы көрінісін, постмодернистік ойларын, қоғамдағы түрлі мәселелерді, соның ішінде адам өмірінің мәнін түсіну, жалғыздық сынды өзекті тақырыптарды өз шығармаларында көтере білді. Осы орайда, дарынды жас суретшілердің бүгінгі бейнелеу өнеріндегі кәсіби шығармашылық тәжірибелері мен өзіндік формалық-мазмұндық ізденістері, қолтаңбалары ар алуан солай болуы да заңдылық. Себебі жоғарыда айтқандай, бұл нәтижелер қоғамдық бейнені автордың өз дүниетанымында саралаудан туындаған.

Школьная Ирина Арьевна,
зав.сектором отдела фондов
ГМИ РК им. А. Кастеева

**«VISUAL THINKING STRATEGIES»
(«СТРАТЕГИИ ВИЗУАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ»).**
**ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
ДЕТЕЙ СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В
УСЛОВИЯХ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ И НА УРОКАХ ИЗО**

«В преподавании искусства, как и в преподавании любых других предметов, лучший учитель не тот, кто выплескивает на ученика все, что он знает, и не тот, кто удерживает при себе все, что он мог бы дать, но тот, кто подобно мудрому опытному садовнику терпеливо наблюдает, оценивает и помогает в тех случаях, когда помочь необходимо».

Джером Сеймур Брунер (1915-2016),
американский психолог и педагог

Дети – самая многочисленная, самая важная и самая желанная категория посетителей любого музея. Оживляя беспокойной суетой тихие и строгие музейные залы, они наполняют их особой теплотой и искренностью чувств.

Наблюдая и познавая окружающий мир, дети любят задавать множество вопросов. Но, попадая в музей, они вынуждены лишь слушать то, что рассказывает им экскурсовод. Все сотрудники музея, которым когда-либо доводилось водить экскурсии для детей, особенно младшего школьного возраста, прекрасно знают насколько это сложно. Внимания детей хватает очень ненадолго, минут на 10-15, потом им становится скучно и не интересно.

Как сделать посещение музея для детей увлекательным и незабываемым событием? Может, стоит что-то поменять в традиционной схеме односторонней подачи материала? Ведь обучая детей таким способом, мы тренируем их быть всего лишь дисциплинированными слушателями, но не вдумчивыми зрителями. Это похоже на то, как если бы мы читали детям вслух книги, но никогда не позволяли им читать самостоятельно.

А что будет, если все поменять местами? Что произойдет, если музейный сотрудник, вместо того, чтобы вести экскурсию, вдруг начнет задавать вопросы? И такая технология, переворачивающая все стандартные представления о способах и методах знакомства детей с миром изобразительного искусства, существует. С ее помощью можно научить детей

«читать» и понимать искусство так же, как они учились в своих первых книжках складывать из букв слова и осмысливать их значение.

Эта технология называется «Visual Thinking Strategies» («Стратегии визуального мышления» – далее VTS) и базируется на многолетних исследованиях американского когнитивного психолога Абилай Хаузен, которая с конца 1970-х гг., начала вести изучения в области восприятия людьми произведений изобразительного искусства. Позже к ее исследованиям подключился будущий соавтор методики VTS – Филипп Йенавайн – директор образования Нью-Йоркского музея современного искусства, автор книг по искусству для детей. Они поставили перед собой задачу определить: как люди разного возраста и различного уровня образованности воспринимают произведения искусства?

Мир искусства часто воспринимается большинством людей как нечто недоступное и таинственное, оторванное от реального мира, со своим сложным языком и идеями. Искусство заставляет наш разум работать особым образом – в нем постоянно переплетаются зрительное восприятие с эмоциями, логика – с воображением и вымыслом. И на пути осознания смысла, заложенного в произведении искусства, всегда есть место для самых разных, неоднозначных трактовок. Единственно правильного прочтения какой-либо картины не существует. И именно эта идея многообразия версий, которые возникают у разных зрителей при знакомстве с произведениями искусства, и стала основой технологии VTS.

Опираясь на классические труды основателей теории когнитивного развития – швейцарского психолога Жана Пиаже (1896-1980) и советского психолога Льва Выготского (1896-1934), А. Хаузен разработала поэтапную модель эстетического развития человека. Ее исследования начались с внимательного наблюдения за поведением посетителей художественных музеев. Одни посетители быстро переходили от картины к картине, другие вели себя избирательно, останавливаясь лишь перед некоторыми полотнами, внимательно вглядываясь в каждое из них. Некоторые зрители читали все таблички на стенах музея, другие не смотрели на них вообще. И так далее. Постепенно стали вырисовываться некоторые стабильно повторяющиеся модели, описывающие особенности групп людей, которых объединяло похожее поведение. На протяжении 20 лет А. Хаузен наблюдала, собирала и изучала экспериментальные данные, которые позволили ей составить детальное описание пяти стадий, через которые проходит человек в процессе своего эстетического роста. Эти стадии присутствуют в развитии всех людей и имеют вполне предсказуемые характеристики.

Первая стадия – стадия «рассказчика». Зрители этой стадии склонны давать описания и рассказывать истории. Зритель видит только конкретное и очевидное, оценивает на уровне «нравится – не нравится». Зрители этой стадии, глядя на картину, склонны давать описания и рассказывать истории, вплетая в них свои ощущения, воспоминания, личные ассоциации. Их высказывания окрашены эмоциями, и такие зрители как бы входят внутрь произведения, становясь частью придуманной ими истории.

Вторая стадия – стадия «конструктивная». Зрители этой стадии выстраивают для себя некую «матрицу» того, как в их понимании должно выглядеть произведение. Такой зритель требует от картины фотографического реализма, правдоподобия, исходит из критерия реалистичности изображения. Если произведение выглядит не так, как оно «должно», по его мнению, выглядеть, а сюжет не представляется интересным, то он делает для себя вывод, что произведение обладает сомнительными достоинствами и не имеет ценности.

Третья стадия – стадия «классифицирования». Для зрителя этой стадии ценность произведения определяется именем художника («Это Матисс? Тогда гениально!») или принадлежностью к стилю, группе, направлению. Отношение к искусству рационально-аналитическое, эмоциям и чувствам здесь нет места. Зритель стремится выяснить автора, место и время создания произведения, направление, стиль, узнать историю происхождения. Такой зритель считает, что если произведение правильно атрибутировать, то и его смысл станет понятнее. Типичный подход исследователя-искусствоведа.

Четвертая стадия – стадия «интерпретации». Для такого зрителя на первый план выступает интуитивное восприятие. Картина рассматривается как символ личного опыта, апеллирует к внутреннему миру зрителя, выступая в качестве некоего символа, вызывающего личные ассоциации, переживания, воспоминания. Такой зритель, разглядывая произведение искусства, обращается к своим чувствам. Он наслаждается образами, тонкой игрой линий, форм, цвета. Теперь все знания и навыки ставятся на службу чувству и интуиции, все это позволяет проникнуть в глубокий смысл произведения, постигнуть его суть.

Пятая стадия – стадия «рекреативная». Зритель этой стадии имеет длительный и богатый опыт общения с искусством, размышлений о нем, и теперь охотно в нем «растворяется». Знакомая картина для него подобна старому другу, встреча с которым неизменно приносит радость. «Стаж» общения с искусством позволяет зрителю пятой стадии обобщать все: время его создания, его историю, судьбу, смысл, художественные достоинства, личные переживания и эмоции, возникающие при просмотре. Такой зритель способен анализировать картину одновременно с субъективной и объективной точек зрения, в результате чего возникает множество разноречивых смыслов, открывающихся в произведении.

При этом следует отметить, что никакая стадия не может считаться «лучше» или «выше» предыдущей. Все стадии одинаково важны. Эстетический рост может определяться возрастом человека, но не предопределяется им. Человек любого возраста, не имеющий опыта общения с искусством, будет находиться на первой стадии. Так что единственный путь развития, подъема от одной ступени к другой, лежит через общение человека с миром искусства на протяжении достаточно длительного промежутка времени.

Как показало исследование А. Хаузен, все дети находятся на первой стадии развития. Но даже большинство посетителей музеев находится на первой или второй стадиях, и, таким образом, тоже являются начинающими зрителями. Обобщая данные опросов, А. Хаузен также обнаружила один очень тревожный

факт. Многие посетители, осмотрев залы музея в сопровождении экскурсовода, или зрители, прослушав лекцию по искусству, уже через короткий промежуток времени мало что могли вспомнить из того, о чем им рассказывали и что им показывали. А это всё ставит под вопрос полезность традиционных способов подачи информации о произведениях искусства, ориентированных на интересы зрителей последующих стадий. Интересы и потребности начинающих зрителей, как детей, так и взрослых, куда лучше были бы удовлетворены такими встречами с искусством, которые бы в большей степени соответствовали стадиям их развития.

Для решения этой задачи, на основе теорий А. Хаузен о стадиях эстетического развития, в США в конце 1980-х гг. была создана корпорация «Развитие через искусство», в которую вошли психологи, искусствоведы и педагоги. Ими и была разработана образовательная методика VTS, смысл которой заключался в том, чтобы научить детей, какими способами можно проникнуть в содержание произведений искусства и осмыслить их. Ключевым положением методики стали слова А. Хаузен: «Познание происходит за счет способности понимать, и простое накопление фактов не приводит к истинному знанию... Информационный поток минимален, максимально чувственно-эстетическое восприятие...»

Специфика технологии VTS заключается в нескольких моментах. Прежде всего, в изменении роли учителя (музейного педагога), который ведет ребенка (зрителя) в мир искусства. Вместо того чтобы предлагать развернутую искусствоведческую информацию, подробно рассказывая о произведении, педагог становится соучастником таинства открытия явления искусства. Изменяется и роль зрителя. Он – не «сосуд», который наполняют знаниями, а самостоятельный исследователь, пытающийся сам понять произведение, облекая в слова ту сложную душевную работу, которая происходит при его рассматривании. По мнению авторов программы, так дети учатся гораздо большему, чем, если их постоянно кто-то исправляет и поучает.

Произведение не просто смотрится детьми, слушая, а порой и не слушая то, что им говорит педагог, а обсуждается. Делается это через систему продуманных, последовательно выстроенных вопросов, благодаря которым происходит «вхождение» в произведение. Эти вопросы построены так, чтобы спровоцировать детей на самые разные, и все же вдумчивые ответы, основанные на том, что видят они в произведении. Они настраивают детей на то, чтобы вглядываться в картину, размышлять, находить то, что не было замечено с первого взгляда. Дети начинают понимать, что искусство многозначно, что в нем кроется множество смысловых оттенков и существует много возможных прочтений.

Итак, каким же образом происходит занятие по методике VTS? Сначала дети удобно рассаживаются в классе, на экран проецируется слайд с произведением искусства. Или же дети удобно располагаются в зале музея вокруг одной картины. Некоторое время учитель предлагает детям внимательно рассмотреть произведение.

Затем учитель задает первый, очень мудро сформулированный вопрос, с

которого начинаются все обсуждения: «Что происходит на этой картине?». Не просто вопрос «Что вы здесь видите?», который предполагает простое перечисление того, что изображено, а именно – «что происходит?». В такой формулировке вопрос изначально предполагает, что картина «рассказывает» историю, и что все изображенные детали как бы «разыгрывают» эту историю. Дети, вопреки всем ожиданиям, очень живо реагируют на произведения искусства, они наперебой начинают говорить, их переполняют мысли, чувства, собственные переживания. Задача учителя в том, чтобы выслушать и принять ответ каждого ребенка, не оценивая его, не говоря ни в коем случае правильно это или нет. Здесь не может быть ошибок. Отвечая на вопросы, дети чувствуют себя в безопасности, ведь никто из них просто не может ошибиться, им интересно и весело. В этом огромное достоинство технологии.

Второй вопрос звучит так: «Что вы видите здесь еще?» и побуждает детей к дальнейшему поиску аспектов и деталей, которые остались незамеченными.

И, наконец, «краеугольным» вопросом VTS является вопрос, обращенный не ко всей группе сразу, а непосредственно к тому ребенку, который дал ответ на первый вопрос, но такой ответ, который требует аргументации. И тогда учитель спрашивает: «А что ты тут видишь такое, что позволяет тебе так говорить?». Не вопрос «Почему ты так думаешь?». Вопрос «Почему?» звучит для ребенка пугающе, он теряется, ему сложно объяснить ход своих мыслей. А этот вопрос звучит мягче, он побуждает детей искать в картине конкретные детали, подтверждающие его мнение, приводить аргументы в защиту своей трактовки, обосновывать свою интерпретацию истории, скрытой в произведении. Этот вопрос помогает детям привыкнуть к мысли, что высказанная позиция только тогда будет звучать убедительно, когда она будет базироваться на фактах и логике. И эта привычка обосновывать свою точку зрения очень пригодится им в дальнейшей жизни.

Это три «базовых» вопроса технологии VTS. Разработчики технологии категорически не рекомендуют задавать другие дополнительные вопросы и настаивают, чтобы вопросы ни в коем случае не искажались и задавались только в тех формах, в которых они предложены. И только по мере прохождения курса, на следующих этапах, к исходным вопросам добавляются вопросы более узкой направленности. Например, «Что вы можете сказать об изображенных здесь людях», или «В какое время года это происходит?», или «Какое было настроение у художника, когда он писал картину?» и т.д. Но всегда при этом должен задаваться вопрос: «А что вы здесь видите такое, что позволяет вам так думать?».

Но одного умения задавать вопросы не достаточно. Педагогу необходимо реагировать на ответы детей, помогая им интерпретировать произведение. Для этого педагогу при обсуждении произведений необходимо применять технику перефразы. Учитель обязан с большим вниманием принять ответ каждого ребенка, обязательно проговорить его вслух, перефразируя его, облечь в более «красивую», грамотную форму, но при этом важно не потерять смысл сказанного. Учитель доброжелательно, очень тактично и, в то же время, эмоционально ведет дискуссию. Он должен все своим видом показать детям,

что каждый ребенок заслуживает того, чтобы его выслушали, что его мысли очень важны для педагога, он принимает их с большой радостью, как некую драгоценность. Здесь не должно быть никакой оценки, здесь нет места словам «правильно» - «неправильно». Принимается и перефразируется каждый ответ, никто не должен остаться без внимания. Такой вид общения педагога с детьми в технологии VTS получил название «фасилитированной» (направленной) дискуссии. И здесь скрыт еще один важный момент технологии. Некоторые ученые, работающие в области когнитивной психологии, утверждают, что наше мышление облечено в слова, поэтому мы не в состоянии до конца понять свою же собственную мысль до тех пор, пока не проговорим ее вслух. А еще лучше – когда мы услышим высказанную нами мысль со стороны, но оформленную в более красивую, «достроенную» форму. Когда мы свободно беседуем в кругу равных, выражая свои мысли и слушая других, мы делимся знаниями и опытом, и эта взаимная поддержка позволяет нам расти.

За счет перефразы достигается сразу несколько целей:

- Признание и уважение педагога окрыляет любого ученика.
- Ребенок понимает, что слова его не бессмысленны.
- Педагог помогает группе лучше расслышать все реплики, а также своим примером дает понять, как важно выслушать и понять другого человека.
- Дети начинают понимать, что искусство, как и многое другое в этом мире, неоднозначно и допускает всевозможные точки зрения.
- При таком свободном, безоценочном ведении дискуссии дети расслабляются, раскрываются, у них есть возможность выговориться, а педагогу предоставляется возможность хоть на мгновение заглянуть в мысли каждого из детей. В такой спокойной обстановке начинают говорить дети - «молчуны», из которых сложно на уроках вытянуть хоть слово.
- Дети начинают слушать и слышать друг друга, начинают с уважением относиться к чужому мнению, начинают понимать, что истина рождается совместными усилиями.

Следующий очень важный момент технологии VTS: педагог должен показывать на картине те детали, о которых говорит ребенок. Это делается для того, чтобы все остальные увидели, о чем идет речь и помогает более глубокому восприятию произведения.

Какие произведения отбираются для проведения занятий по программе VTS? Дети обычно благосклонно воспринимают искусство, им нравятся самые разные произведения, выполненные художниками разных национальностей и эпох, в разных стилях и жанрах. Однако на первых порах отобранные образы должны быть в достаточной мере реалистичны, в них должно быть достаточно много «узнаваемых» деталей и элементов для того, чтобы дети могли рассказывать «истории». По мере развития способности детей обсуждать

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

произведения, подбор произведений проводится с постепенным усложнением образов – символические, абстрактные произведения. Достаточно часто разработчики технологии рекомендуют использовать художественные фотографии.

В соответствии с технологией VTS, несколько занятий в классе на базе слайдов или репродукций чередуются с обязательным посещением художественного музея. Это делается для того, чтобы дети, во-первых, увидели, как выглядят «живые» произведения, смогли обсудить их в музейной обстановке. Во-вторых, чтобы они привыкали себя комфортно чувствовать в музее, быть самостоятельными, вдумчивыми зрителями, получающими удовольствие от общения с искусством.

Технология VTS проста на первый взгляд. Но, чтобы научиться легко и непринужденно проводить уроки, поддерживать дискуссию, необходимы достаточно большая практика и опыт. Для этого координаторами программы проводятся специальные обучающие тренинги для педагогов и сотрудников музеев.

Методика VTS создавалась авторами для детей младшего школьного возраста. Однако, как оказалось, она не менее интересна и для детей старшего возраста, и для студентов, и для взрослых, находящихся на любой стадии развития. Такое «вхождение» в картину очень увлекательно, оно затягивает, как будто играешь в какую-то необыкновенную игру, от которой трудно оторваться.

Необходимо отметить, что методические приемы данной технологии могут использоваться и в преподавании других предметов, изучаемых не только в начальной школе, но также и в средних, и в высших учебных заведениях.

В настоящее время технология VTS продолжает развиваться, и, получив самые высокие оценки специалистов, сейчас с успехом практикуется в школах, колледжах, университетах и музеях по всей Америке. Более того, она уже давно перешагнула географические границы, и ее успешно применяют во многих странах мира. В России знакомство с технологией началось в 1993 г. После успешно проведенного эксперимента в Санкт-Петербургских школах, она была адаптирована российскими учеными к местным условиям, и, под названием «Образ и мысль», распространилась по всем крупным российским регионам.

И у нас, в Казахстане, в 1996-1997 гг. проводился эксперимент по внедрению обучающего курса VTS в начальные классы алматинских школ. Американские координаторы проводили семинары и тренинги, в которых участвовали педагоги, психологи и музейные работники. Учителя проводили уроки VTS как в классах, так и в залах ГМИ РК им. А. Кастеева. Интерес к программе со стороны педагогов был огромный. И, после всего лишь года обучения, они отмечали позитивные изменения не только в сознании и поведении своих учеников, но и замечали, как меняются и духовно развиваются они сами – и это еще один, очень важный аспект технологии. Но, к сожалению, по каким-то причинам казахстанский эксперимент был приостановлен и не получил своего продолжения.

Опираясь на собственный опыт работы с использованием этой уникальной методики, возьму на себя смелость сказать, что технология VTS обладает

массой преимуществ по сравнению со стандартными способами подачи информации. Удовольствие от проведения таких уроков – колоссальное как для детей, так и для педагога, ведущего дискуссию. Конечно, возобновить уроки VTS в школах – не в нашей компетенции. Но проводить занятия с использованием данной методики в нашем музее – вполне реальная задача.

Пожалуй, самым красноречивым свидетельством успешности технологии могут послужить слова одного мальчика, которого спросили, что он думает об уроках VTS? «Урок проходит очень быстро и интересно, а я бы хотел, чтобы он шел намного медленнее, и мы бы успели посмотреть еще больше картин...».

Подготовлено по материалам корпорации “Development through art” («Развитие через искусство», США, 1996-1997).

Нұразхан Еркін,
Ә.Қастеев атындағы ҚР МӨМ-і
Ә. Қастеев мұрасын зерттеу
орталығының жетекшісі

Ә.ҚАСТЕЕВ ТУЫНДЫЛАРЫНДАҒЫ ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕР

Шығармашылығы туған жердің табиғатымен, халқының тарихымен, өзі өмір сүрген уақыттың тыныс-тіршілігімен тығыз байланысты тума талант, Халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің туындыларына деген қызығушылық уақыт өткен сайын артпаса кемімек емес. Өйткені, ұлы суретші өзі куә болған өмірдің, өзі естіп білген тарихтың, өзінің көзі жеткен шындықтың көркем шежіресін жасап кетті. Содан да Әбілхан Қастеев есімі ел аузында аңызға айналған қастерлі де қымбат есім. Әбілхан аға өз бетінше сауатын қалай ашса, суретшілік дарынының бұлақ көзін солай аша білді. Оған жаратылыс, суретшінің құдыретті көзі мен қолын, өмірге деген зор махаббатқа толы жүрек, нәзік сезімге бай ақындық шабыт сыйлады.

Біз суретші қалдырған мұрамен бетпе-бет келгенде, оның сыры мен шеберлік құпиясын танып білуге зер сала үңілсек, суретші тек сурет салудың, акварель мен майлы бояу техникасын меңгерудегі орасан зор еңбегінің үстіне көзі көрген, көңіліне түйген өмір шындығын зерделей зерттегенін байқар едік. Суретшінің табиғат кеңістігін, адамдар бет-бейнесін, өндірістік күрделі пейзаждар панорамасын жасаудағы шеберлігімен бірге оның қазақ халқының көшпенді тұрмыс- тіршілігіне қатысты ұлттық-этнографиялық ерекшеліктерін жақсы біліп, нақтылай бейнелей алғандығын көреміз. Қылқаламды қолына отыз жасқа тақалғанда алған суретші оған дейін өмірінде көргендерін, қазақы тұрмысқа қатысты тіршілік тынысын көңілге тоқып өскендігі байқалады. Оның алғашқы туындыларынан (“ Мектепке бару. Топталған портрет”, “Автопортрет” (1932) “Көкшіл киім киген қазақ қызы” “Кенесары портреті”, Абайға арналған иллюстрациялары т.б.) бастап қандай тақырыпқа салынған суреттері болмасын тұрмыста тұтынған бұйымдарынан киген киімдері мен үй-ауыл көріністерінен-ақ өз ұлтына тән айырықша жаратылыстан айнымайды.

Мәселен, Абай тақырыбына салған көлемді акварелдік жұмысында бірінші планда ұлттық киімде, алдындағы аласа дөңгелек үстелде қағаздарын жайып, шығармашылық ой үстінде отырған ақын бейнеленген. Одан арырақ тігілген

әдемі киіз үй, одан кейінгі планда киіз үйдің тігілу процесі – керегелердің қанат жайып, уықтардың шаңыраққа қалай шаншылғанын көреміз. Киіз үйдің қасында тұғырында отырған томағалы бүркіт үймен салыстырғанда (пропорция тұрғысында) сәл үлкендеу болып шыққанымен оны да өмірден көргеніндей жасағаны байқалады. Бұл – ұлы ақынның қолы босағанда саятшылық құрғанын аңғартады. Сай ішімен ағып келген өзеннің арғы бетінде жайылған мал, сауатын биені ұстауға әрекеттеніп жүрген малшылар болса, бергі таза да тыныш жағасына тігілген үй ақынның ой қызметіне ешкімнің бөгет жасамауын ойластырғандай. Біз бұдан көшпенді тұрмыстың өзіндік мәдениеті мен тазалығын, жалпы жайлауда, жазда үнемі жасыл шалғында, таза табиғат төсінде өмір кешкендеріне тағы да куә боламыз. 1936 жылдары жазылған «Бие сауу», «Колхоздың сүт фермасы» картиналарында сол көшпенді тұрмыстың Кеңестік дәуірде де жалғасын тапқандығы бейнеленеді. Бие сауудың ерекшелігі, қымызды ішкен оңай болғанымен онын дайындалу процесі оңайшылықпен келмейтіні баяндалады. Уақыт өте келе, тұрмыс-тіршілікке арласқан техникалық жетістіктерді суретші назардан тыс қалдырмайды. «Сүт тартатын машина қасында» т.б. Сиырдың сүтінен құрт-ірімшік әзірленетіні, сол кезде кірген жаңалық - сүт тартатын машинаның пайда болуы, одан алынған кілегей, қалған сүтті қайнатқан соң түсетін ірімшік, одан құрт сығу, оны кептіру үшін жайылған ши-керме секілді ұлтымызға тән астың дайындалуы; ас үй секілді тігілген кішкене қараша үй, бәрі-бәрі суретшінің көзімен көріп бейнелеген шындығы. Ер адам мен әйелдердің киім киісі, біріне-бірі жасап жатқан қолғабыстары ұлтымыздың ас әзірлеуге өте мұқият қарағандығын көреміз. Мұндай жұмыстың үлкен-кішілігі жоқтығы, мал өсірген соң оның еті мен терісінен басқа сүтінің өзінен бірнеше тамақ түрінің дайындалатынын алдымызға тартады. Әрине, бұл көрініс тарих койнауында қалды. Қазіргі сүт өнімдері мүлдем басқа жағдайда алынатынын ескерсек, бізге суретші өз заманының үлкен этнографиясын қалдырып отыр.

Этнографиялық ерекшеліктер дегенде, суретшінің қарындасының мектепке бару қуанышын бейнелеген жұмысындағы қарындасы мен кимешек киген жас әйелдің, бәлкім, мойнына қызғылт сөмке асынған өзінің үстіндегі киімдердің өздеріне жарасымды үлгісімен ерекше есте қалады. Әсіресе, алдыңғы пландағы қарындасының қызыл төбелі құндыз бөркі, жағасына шашақтар тағылған қаракөк камзолы, бүрме етекте қызыл көйлегі – қазақ қызына ғана жарасар әдемі киім үлгісін мәңгілікке келер ұрпаққа қалдырғанын сол кездегі жас суретші білді ме екен?.. Әбілхан Қастеевті суретші ретінде өз қатарынан оздырған артықшылығы да, міне осы, әр детальге сол кезден мән беріп, бейнелеп отырған адамын кіндіруде, оны қоршаған ортасын, табиғаттың «көңіл-күйін» үйлестіріп берудегі сезімталдығында жатса керек. Бұл қасиет Қастеев шығармашылығында уақыт өткен сайын тереңдемесе, кеңеймесе, бәсеңсіген емес. Қазақ киіз үйін бейнелегенде ол жай қарапайым үй ме, немесе ханның ақ ордасы ма әр қайсысының өзіне тән ерекшеліктерін ескереді. 1934 жылы салынған «Киіз үйде қымыз пісіп тұрған әйел» атты суретінде үлкен теріден жасалған сабаны әдемі піспекпен пісіп тұрған әйел. Керегеде іліулі көнек, дайын қымызды құйып қойған ағаштан жасалған үлкен шарана, саба орналасқан жүкаяқ – барлығы тек сол кезге тән тұрмыстық дүниелер. 1932

жылы қарындасының киіз үйдің қасында киім тігіп отырғын отырысы да қазақ тұрмысынан хабар береді. 1930 жылдары «Қазақ портреті», «Сағымбек Құсықбаевтің портреті» деген алғашқы еңбектерінде-ақ, ер адамдардың бас киім үлгілеріндегі есте қаларлық ерекшеліктерімен қоса адамдардың мінез-құлықтарының өзгешеліктері бейнеленген. Көшпелі өмір салтты еске түсіретін тағы бір сурет «Қымыз ішуде» (1940). Киіз үй ішінде төрде отырған, бастарына бөрік, тұмақ киген үш ер адам жастары ұлғайған, құрметті ауыл ақсақалдары болса керек. Тостағандарымен алдарындағы қымыздан рахаттана сіміруде. Үй иесі жас жігіт үлкен ағаш шаранадағы қымыздан сапырып, құйып беріп отыр. Киіз үйге кіргенде оң жақтағы жас әйел қол диірменмен талқан тартып отыр. Қасында тақиялы баласы да кішірек тостақпен қымыз ішуде. Алдыңғы пландағы жағылған ошақ басында үлкен жез шәугім мен жез леген, төрдегі қонақтардың арт жағында жиылған сандық пен көрпе-жастықтар үй тұрмысына қажетті бұйымдар. Қонақтардың астына төселген оюлы текемет-сырмақтар, керегеде ілулі кесеқаптар бұл үйдің тұрмысының тәуір екендігін аңғартады. Сол жылы салынған «Құдық басындағы бай мен кедей» акварелдік суретінде мал суару сәтінде жұмысынан алдебір кемшілік тапқан бай жалшысының жағасынан алып, зекіп жатыр. Ауыл тұрмысында барлық өмір мамыражай өтпейтіндігін, кейде осындай кикілжіңдер болып тұратынын да суретші еңбегінде қалдырған. Әбілхан аға өзінің «Ескі және жаңа тұрмыс» топтамасында мұнан да өткір сюжетті «Қызды зорлап алып қашу» картинасында керемет психологиялық тартысқа құрылған композицияны ұсынады. Қара түнек басқан көңілсіз рең-түстермен жазылған көпшілік көрерменге жақсы таныс бұл туындыда жай уақытта момын, меймандос, ақжарқын, ибалы да иманды халқымыздың арасынан әлсізге зорлық-зомбылық көрсетіп, қара күш пен байлығына сенгендіктен ойына не келсе соны істеуге әзір пенделер шығатынын ащы болса да ақиқат екендігін алдымызға тартады. Біреуді жылатып, ата-анасын зарлатып, жас қызын тартып алғанымен бақытты бола алмайтынын меңзейді. Бұл суретті көріп отырып бүгінгі өмірде бұдан да сорақы зорлық-зомбылықтар өз халқымыздың ішінде болып жатқандығын естіп- біліп отырғанымыз, әрине өкінішті. Салт-дәстүрімізге жат, халықтық қасиетімізге қайшы келетін мұндай өрескелдіктер кімді болса да ойлантуға тиіс. Ұлтымыздың этнографиялық ерекшеліктерін етене біліп, шынайлықпен бейнелей алған ұлы суретшіміз осы картинасы арқылы өз бауыр-қарындастарымызға мұндай жабайылық пен қатыгездік жасамау керектігін қатты ескертіп кеткендей. Халқын сүйген, оның көшпенді кезеңі мен социализмге қадам басқан тұрмысындағы жылт еткен жаңалықты, жақсылықты көре біліп, қуана отырып жырлаған суретшінің туындылары баршылық. Бұл орайда, 1937 жылы жазылған көрерменге жақсы таныс «Колхоз тойы» атты көлемді шығармасы ерекше тоқталуды қажет етеді. Мұнда күзгі егінді жинап болып, бастырып жатқанын, колхозшылардың еңбек мерекесі – сабантой суреттелген. Картинадан әсем табиғат аясында егін орағынан босаған комбайындарды, колхоз бастығының немесе ауданнан келген өкілдің жеңіл машинасы, мерекедегідей киініп қымыз ішкен, домбыра әуеніне дөңгелене билеген бишіні тамашалаған колхозшыларды көреміз. Сол жақтағы ақ шатырдың үстінде қызыл ту желбіресе, оң жағында аппақ киіз үй тігілген .

Жиналған жұрттың жүзінен мерекелік қуаныш, өнерге деген сүйіспеншілік, сол уақытқа сай ұлттық және кеңестік үлгідегі киімдерден сол заманның тынысын сеземіз. Суретші туындыларында әр детальға аса мұқият қарап олардың қандай материалдан тұратыннына мән беріп, зергерге тән зердемен орындайды.

1937 жылы жазған «Жамбылдың портретінде» социализмнің жеңісін жырлаған ұлы ақынды терең ойда, біртүрлі торығу мен келер күндерге күдікпен қарағандай күйде көреміз. Суретші жаңа заман жыршысын неге бұлай суреттеді деп ой жүгіртсек, портреттің жазылған уақытына назар аударайық, 1937 (!) жыл... Әйгілі репрессия кезеңі. Халқымыздың қаймағы, зиялы қауымның марқасқалары шетінен ұсталып жатқан шағы ғой бұл. Қараңғылау киіз үйдің ішінде тығырыққа тірелгендей болған Жамбыл кеше ғана алдында жарқылдап, баласындай еркелеп жүрген інілері: Сәкен, Ілияс, Бейімбет, Тұрар, Темірбектерді іздей ме? Басқа да дарынды қайраткерлердің басына үйірілген қара бұлтты көріп, көңіл күйзелісін жыр ғып төге алмай, тек домбырасымен ғана сырласып отыр ма, кім білсін?!. Міне, бұл туындысында да ақынның үстіндегі шапаны, құндыз бөркі, астындағы оюлы сырмақ, кілемшелер мен арқасын сүйеп отырған әбдіре-сандық, оның үстіндегі көрпелер мен атылас тысты жастықтар, кереге мен оның арғы жағындағы ши – қайталанбас қазақ тұрмыс-салтының мұрты бұзылмаған үлгісіндей көзімізге оттай басылады. Жалпы, Әбілхан аға туындыларында үй-іші бұйымдары мен адамдардың киімдері, тіпті кимешектің жағындағы кестелерге дейін аса шеберлікпен орындалады. Суретшінің натураға, өмір көріністеріне адалдығы, бүкіл детальдарды зерлей отырып жалпы композицияға қызмет еткізуі оның табиғатының тазалығы, терең ұлттық сезім мен көзқарасқа толы суретшілік болымысының сом алтындай қоспасыздығында жатса керек.

Суретші шығармашылығының алғашқы он жылдығында-ақ қазақ халқының ұлттық өмір салтына, дәстүріне қатысты көптеген суреттер салды. Майлы бояумен тұрмыстық жанрға арнаған тамаша картиналарын жазды. Тіпті, сол жұмыстарының тақырыптарын атасақ та көп нәрсені аңғаруға болады. Мысалы, «Сүндетке отырғызу» (1932), «Бүркіт ұстаған аңшы» (1935), «Киіз үйде» (1935), «Байдың құда түсуі» (1939), «Сатып алынған қалыңдық» (1938), «Неке қию дәстүрі» (1939), «Тойбастар», «Моллалардың пітір жинауы» (1939), «Ет жеу», «Жүн түту», «Тігу үстінде» т.б. Осы туындылардың ішінде шоқтығы биік шығармасы «Сатып алынған қалыңдық» деп аталады. «Ескі және жаңа тұрмыс» топтамасына жататын бұл еңбегі социализм дәуірінен бұрынғы заманда қазақ халқында көп әйел алу немесе бай адамның көңілі қаласа қалыңмалын төлеп жас әйел алу салтын сол уақыт тұрғысынан жөнсіздікке балап жазылғандығы байқалады. Мұндай салт қазақ халқында ғана емес басқа елдерде де болғандығы белгілі. Мысалы, 19 ғасырдағы орыстың қылқалам шебері Пукировтың «Теңсіз неке» картинасын атасақ та жеткілікті. Әбілхан аға бұл шығармасын ашық табиғат аясында, Алатау қойнауында қалыңмалын төлеп жас әйел алып келе жатқан шалдың қуанышын, ұзатылған қыздың бәлкім, жеңгесі ме, шалды жақтырмаған кейіптегі егде әйелді бейнелейді. Үшеуі де ат үстінде. Аттары күмістелген ер-тұрманды, өрнекті жүген-әбзелдермен көркемделген. Әсіресе, қалыңдықтың мінген аты осындай байлыққа ие. Өзінде

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

қымбат көйлек, шапан, басына әдемі шәлі орамал салынған. Шал жас қалыңдығынан ештеңесін аямағандығын, үйге келген соң да жақсы тұрмысқа ие болатындығын айтып келе жатқандай. Қыз қабағын түйіп жақтырмай тыңдаса да тағдырдың жазуына көнген сыңайлы. Күйеуі шал болса да жақсы тұрмысқа, молшылық пен байлыққа бөленетіні көңіліне медеу секілді. Алыста қалған жастық шағын аңсаған қарт күйеудің жүрегі жас күндей дүрсілдеп, әзіл айтардай қутың қағады... Суретші кейіпкерлерінің ішкі драмалық шарпысуларын сырт көзге оғаш кейіптегі контраспен шебер бере білген. Адамдардың психологиялық портреттерін жасауға деген шеберлігін, композиция құрудағы тапқырлығын көреміз. Бас кейіпкердің бірі шалға құндыз бөрік пен жанат жағалы шапан кигізіп, табиғатпен үйлестіре суреттейді. Шалдың әңгімесін қыз бен жеңгесі ғана емес астарындағы аттары да көңілсіздеу тыңдап келе жатқандай. «Сатып алынған қалыңдық» картинасындағы тақырып, сол кездегі қазақ әдебиетінде, театр мен кинодағы көптеген шығармаларға арқау болған тақырып еді. Әбілхан аға қазақтың өткен өміріндегі мұндай тақырыптарды кеңестік идеология тұрғысынан теріске шығарып, тозған дәстүр дәрежесінде бейнелесе де өткен өмір суреттерінен ұлтына тән өзгешеліктер мен ерекшеліктерді мәңгілікке қалдырған бірден-бір этнограф-суретші болды.

Кезінде салтанат құрған көшпенді елдің мәдениеті көптеген қиын-қыстау кезеңдерді басынан өткізіп, соғыс, ашаршылық, төңкеріс лаңдарынан т.б. нәубеттерден өтіп 20-ғасырдың басына ілінген жұрнақтарын көздің қарашығындай сақтап, туындыларында бейнелеген халқымыздың тұңғыш кәсіби суретшісі Әбілхан ағаның тарих алдындағы, халқы алдындағы презенттік парызын адал атқарған ерен ерлігі деп білуге тиіспіз. Сондықтан да, Әбілхан Қастеев туындылары бүгінгі және келер ұрпақтар үшін аса қымбат, баға жетпес құнды.

**Галимжанов Саид Эдилевич,
доктор PhD,
преподаватель Академии дизайна и
технологии «Сымбат»,
Галимжанова Асия Саидовна,
Доктор искусствоведения
ассоц. профессор КазГАСА**

**МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ИЗУЧЕНИИ
ПАМЯТНИКОВ НАСКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЕШКИОЛМЕС И
ТАМГАЛЫ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ ПО ВНЕДРЕНИЮ ИХ
В МУЗЕЙНО-ЭКСПОЗИЦИОННУЮ ПРАКТИКУ**

В настоящее время петроглифы можно увидеть в приближенной реальности древних эпох с помощью новейших технологий. Показательный пример изучения древних наскальных рисунков дает нам масштабный международный исследовательский проект 2013 года под названием 3D-PITOTI по петроглифам Валь-Камоники (VI тыс. до н.э. - XIX в. н.э.) в итальянских Альпах с участием международной команды из более чем 30 университетских специалистов со всей Европы. Проект родился на стыке разных дисциплин: археологии, теории и истории искусства, философии, кино, цифровых IT технологий, музыки и графического дизайна [4].

Чтобы постичь художественную ценность наскальных рисунков и связь ее с ландшафтом долины Валь-Камоники было произведено сканирование скальных плоскостей, используя многомоторный беспилотный летательный аппарат (БПЛА) с закреплённым лазерным 3D сканером и камерой высокого разрешения. Исследователи пришли ко многим интересным результатам, один из которых заключается в следующем: все петроглифы Валь-Камоники находятся в тесном взаимодействии с окружающим ландшафтом. Древние мастера выбирали месторасположение каждого рисунка таким образом, чтобы подчеркнуть его связь с окружающей средой, таким образом художественная форма древних петроглифов неотделима от контекста долины.

Этот проект дал миру своеобразный пример синтеза междисциплинарных исследований в изучении памятников наскального искусства, а также современные подходы для более лучшего понимания наскального творчества древних людей, ключевой особенностью которого является контраст между микро- и макро-зрением, непрерывное изменение планов. Из снимков, сделанных планером БПЛА, смонтирована трехмерная карта местности, в которую интегрированы детализированные проекции каждого камня,

выполненные с точностью до микрона. Интерактивная голографическая панорама долины позволяет зрителям «парить» над долиной, с обзором в 360 градусов, «пикировать» при необходимости на любой петроглиф и рассматривать его крупным планом.

Собственно говоря, сама долина являет собой как бы огромный многозальный кинотеатр. Солнце в Валь-Камонике играет роль проектора, оно создает тени, при помощи которых проявляются изображения на скальной поверхности, как если бы это были изображения экрана 3D. В обычном кинотеатре изображение проецируется на экран, но в этом естественном виде свет приходит со стороны, поэтому тени играют колоссальную роль для создания изображений в трех измерениях. На практике это означает, что «кино» начинается и заканчивается в разное время дня, а также в разное время года в зависимости от положения солнца на горизонте, которое меняется со сменой времени дня и сезона.

В древнем мире звук был частью повседневного опыта, и внедрение «звука» произвело революцию в истории кино. Для воссоздания саундтрека, который сопровождал наскальные гравюры в их историческом контексте, были проведены исследования естественного эха скал, звука прикосновений к камню и музыки древних инструментов из коровьего рога. Эксперты по археоакустике и археологи работали вместе и изучали конкретные акустические качества поверхности скал. Было обнаружено, что скалы резонировали по-разному, был сильный и слабый резонансный отклик в зависимости от положения скал и их поверхностей. Древние художники знали это, поэтому не на всяких скальных поверхностях создавали рисунки. По программе проекта был организован временный экспериментальный музей, в котором посетители могли услышать голос древних памятников наскального искусства, воссозданный специалистами-акустиком. Для записи были использованы некоторые доисторические инструменты такие, как коровьи рога, украшенные ковальной медью или человеческие голоса. Все это было смоделировано с эхом, а также с естественным преломлением и затуханием звука, что в итоге дало те же звуки, которые околдовывали местных жителей 5000 лет тому назад.

На наш взгляд, пример исследования Валь-Камоники во многом воплощает дискурс С. Эйзенштейна: зритель сам творит и воспринимает изображение давних событий через «монтажный принцип» кино. В данном случае методы исследования Валь-Камоники: лазерное сканирование петроглифов, акустика скальных поверхностей, ритмика наскальных изображений, их освещение и т.д., помогли по-новому воспринять древнюю эпоху. В трудах С. Эйзенштейна имеются интересные высказывания по поводу звука и изображения: от простейшего случая – простого «метрического» совпадения акцентов – до своеобразной «скандировки», в которых возможны любые комбинации синкопированных сочетаний и чисто ритмического «контрапункта» в учтенной игре несовпадения ударений, длин, частот, повторов и т. п. [3, с. 197]. На наш взгляд, такие ритмические контрапункты изобразительного и акустического ряда, создававшиеся творцами в древних святилищах по наитию были магическими и сильнейшим образом воздействовали на зрителя. Таким образом

ученые пришли к выводу, что в Валь-Камонике существовало гармоническое соответствие между изображением и звуком, между миром видимым и миром слышимым.

Считаем, что комплексный подход проекта 3D-PIOTI можно предложить к исследованию святилищ Ёшкиольмес и Тамгалы. В качестве примера, возьмем природно-культурный ландшафт урочища Тамгалы, который достаточно хорошо изучен и находится примерно в ста километрах от Алматы. Этот ансамбль, состоит из собственно урочища, живописного рельефа, археологических памятников разных видов (поселений, могильников, петроглифов и др.) от эпохи бронзы до XX века. В Тамгалы центром святилища стали скалы, образующие своеобразный «амфитеатр», который гармонично вписан в природный ландшафт. Глянцево-черные поверхности скал, покрытые патиной, создают неповторимый архитектурный фон для древних петроглифов.

Укажем на важные ландшафтные характеристики урочища (каньона) Тамгалы. Его образуют куполообразная сопка и каньон, которые являются своеобразными «маяками». Долина ныне высохшего русла реки Тамгалы в древности располагалась в извилистом скалистом каньоне, на территории которого, сгруппировались пять основных зон, с изображениями петроглифов (группы I-V). Размеры тамгалинского археологического комплекса огромны. Он располагается на территории около 900 гектар. Изобразительный ряд комплекса отражает языческие представления древнего человека об устройстве Мира. Многие сюжеты отсылают к древним мифам, которые ещё предстоит в полной мере реконструировать исследователям. Многие из них не без основания предполагают, что святилище – это то место, где происходили коллективные ритуальные действия. В обрядовой практике древних людей кульминационный момент свершался перед алтарной композицией IV группой петроглифов, где осуществлялась кремация и жертвоприношение. Скорее всего существовала табуированность церемониального шествия по сакрализованному пространству ансамбля-святилища Тамгалы. Вполне вероятно, что в театрализованных церемониальных шествиях и обрядах допускался к участию лишь ограниченный круг людей, принадлежащих касте жрецов и магов.

Изобразительный ряд петроглифов свидетельствует о том, что миметические ритуалы и пляски в заветном урочище были видом древнейшего синкретического искусства и, не прекращаясь на протяжении всего архаического периода, дожили до относительно позднего времени. В первобытную эпоху любой культ воспроизводит общественную систему, систему коллективных мифологических представлений, которые запечатлевались посредством петроглифов. Также их немаловажное значение состоит в том, что их значительный пласт составляют изображения животных: козлов, быков, лошадей, хищников, что говорит нам о тотемных формах восприятия древнего человека. Для нас важным является то, что это сакрализованное действие по существу было мифотворческим, оно обосновывало и конструировало окружающий мир, в котором и был растворен первобытный человек.

Происхождение ритуального театрализованного действия связано с праздником, в котором происходит выход из границ обычного существования, где совершается контакт миров – здешнего и потустороннего. Время праздника было предназначено для общения с духами и с умершими предками. Торжества часто сопровождалось поминальными обрядами и жертвоприношениями. Обновление мира, начало нового годового цикла – таков основной смысл таких праздников.

В работе А. Рогожинского «Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы» [1, с. 80-85] мы находим подтверждение нашей гипотезы о том, что святилище Тамгалы на протяжении долгого времени являлось предтечей театра на территории Южного Казахстана. Анализ изобразительного ряда позволил А. Рогожинскому прийти к выводу о смысловом единстве петроглифов святилища Тамгалы [1, с. 82]. Если представить схему движения ритуального шествия в сакральном пространстве, то можно убедиться, что событие-праздник организовывался в пространстве и времени кинематографическим образом, либо – по дугам окружности; либо – по окружности (окружая зрителя).

Графические экспозиционные схемы петроглифических изображений позволили определить А. Рогожинскому на топопланах участки местности, которые обосновывали фокус оптимального видения петроглифов. Наиболее впечатляющим в этом эксперименте оказался эффект при послеполуденном освещении, при котором возникала иллюзия слияния выбитых на разных поверхностях изображений в более сложные многофигурные композиции [2, с. 24]. А. Рогожинский пришёл к выводу, что разные виды плоскостей галерей групп II-IV, открывающихся зрителю (в нашем случае – участнику церемониальной процессии), имеют особые «остановки» (площадки), маркированные определённым изображением. Переход от одной композиции к другой подчинен определённому алгоритму, продиктованному логикой художественного повествования, воплощённого на скалах святилища [2, с. 25].

Следует заметить, что тамгалинские церемониальные прохождения по заданному маршруту существовали и в Древней Греции. В этой связи достойны упоминания знаменитые панафинейские шествия по священной дороге через весь город до Афинского акрополя. На празднествах в честь Афины, во время так называемых Великих Панафиней, после конных и гимнастических состязаний, после соревнований певцов и музыкантов наступал самый торжественный момент – всенародное шествие на Акрополь. Во главе шествовали жрецы, затем всадники на конях, государственные мужи, воины в доспехах, богатые граждане Афин, девушки, молодые атлеты. Процессия поднималась по каменистой тропе к ступеням акрополя, проходила через западный вход в Пропилеи и шла вдоль северной длинной стены Парфенона. Такого рода шествия запечатлены на рельефах знаменитого фидиевского фриза с образами всадников, девушек, несущих дары и граждан города. По своему высокому художественному исполнению фриз Парфенона вполне сравним с тамгалинской галереей петроглифов групп II, III, где воспроизведена процессия, состоящая из диких животных, что, безусловно, свидетельствует о более тесной связи человека эпохи бронзы с природным началом.

Вышеупомянутый международный междисциплинарный проект 3D-PITOTI является передовым проектом, опыт которого, на наш взгляд, необходимо внедрить при изучении двух выдающихся памятников петроглифики Семиречья и Южного Казахстана. В отчете научного гранта МОН РК за 2015 год авторами темы «Архитектурно-искусствоведческий анализ святилищ Семиречья и Южного Казахстана эпохи бронзы и раннего железа» было предложено разработать в Казахстане проект «Тамгалы», аналогичный международному проекту 3D-PITOTI, а также организовать зал «Тамгалы» в Национальном музее РК в г. Астана. Для организации зала «Тамгалы» в Национальном музее РК потребуется: а) 3D копии объектов; б) большие Ж/К экраны, демонстрирующие анимированные петроглифы; в) большие сенсорные панели, на которых можно совершить виртуальное путешествие по ущелью и подробно рассмотреть каждый из петроглифов; г) звуковое сопровождение с учетом акустики ущелья; д) демонстрация на экране древних ритуалов. Музей сможет проводить выездные выставки в городах Казахстана и за рубежом, демонстрируя уникальные памятники мирового значения на территории Семиречья и Южного Казахстана.

Приходим к выводу, что семиреченские петроглифы Ешкиломес и Тамгалы несут на себе печать неких смыслообразов и символов эпохи бронзы, обусловленных торжеством синхронии, единовременным характером развития искусства, культуры и реальной действительности, упраздняющих всё частное, погружающих человека в мифологическую сферу. Применение новых компьютерных технологий в изучении этих памятников помогут взойти на более высший уровень понимания художественного языка древних наскальных рисунков, а также дадут радость проживания процесса коллективного творчества и созидания в глубокой древности в музейном зале.

Список литературы

1. Рогожинский А.Е. Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы. – Алматы: Signet Print, 2011. – 342 с.
2. Рогожинский А.Е. Изобразительный ряд петроглифов эпохи бронзы святилища Тамгалы // История и археология Семиречья. Вып. 2. – Алматы: Фонд Родничок, Фонд XXI век, 2001. – С. 7-44.
3. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-и томах. Т.2. – М.: Искусство, 1964. – С. 189-266.
4. <http://3d-pitoti.eu>; <http://www.pitoti.org/index.php/en>

**Жұмабекова Гүлайым Мұсағұлқызы,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ –нің
қолданбалы өнер орталығының жетекшісі**

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ЗЕРГЕРЛІК ӨНЕРІНІҢ ДАМУЫ

Бағзы заманнан бері зергерлік өнер Қазақстан мәдениетінде ең бағалы көркемдік және рухани қазына болып саналған атақты Есік қорғанынан табылған Алтын адамның киімі (біздің заманымызға дейінгі IV-V ғасыр) Сақ зергерлерінің керемет шеберлігі мен өзіндік ерекшеліктерінің бірден бір айғағы. Ғұндердің (I және II ғасырдағы) көркемдік мәнерлері мен орындау тәсілдері XIX-XX ғасырдағы батыс - Маңғыстау зергерлерінің шығармашылығында айны - қатесіз кездеседі. Үйсіндердің (II-III ғасырдағы) өнеріне тән көп бояулы күрделі тоқыма, өрме, ою әшекейлері бізге белгілі қарғалы археологиялық қазбасынан табылған әйелдің сәукелесі арқылы жетті. Қазақтың сәндік әшекейлерін талдап қарастыру халық шеберлерінің эстетикалық табысы мен суреткерлік жетістігі жоғары дәрежеде болғанын көрсетеді. Әсерлілік қуаты мол, түрі мен өрнегінің айқын үйлесімі мен ерекшеленетін қазақ әшекейлері бұрын-соңды өткен талантты зергерлердің айшықты мұрасы болып табылады, әрі ұлттық мәдениеттің асыл қазынасына қосылады. Бұл көркемдік мұралар зерттеліп, талданып содан соң Қазақстанның қазіргі зергерлік өнер шеберлерінің еңбегінде қайтадан қолданылады.

Зергерлік — жалпы адамзатты, оның ішінде жас жеткіншектерді сұлулық пен әсемдікке құштарлыққа, талғампаздық пен тазалыққа тәрбиелейтін өнер. Өйткені зергердің қолынан шыққан бұйымдардың бәрі - сәндік, әсемдік заттары. Бұл зергерлік заттарды, әсіресе күміс ер, күміс жүген, өмілдірік, құйысқан, тартпа айылбасы, үзеңгі, торсық, шаңша секілді тұрмыс - салт әбзелдері мен қазақи киім үлгілерінен көптеп кездестіреміз. Мысалы, зер шапан, оқалы камзол, кестелі кимешек, металл шытыралармен безендірілген кісе белбеу. Қыз ұзатып, келін түсіргенде кигізетін бас киімдерге лағыл, жақұт, інжу, маржан, ақық сияқты бағалы асыл тастар, алтын, күміс шытыралар жалатылған сәкәгүлді сәукеле, үкілі, зерлі қасаба, кемер белбеу, қыздар буынатын ширатпалы нәзік белдік т. т.

Кеңес дәуірінде зергерлік бұйымдар ұлттық дәстүр мәнерінде 50-жылдардың бас кезінде жергілікті өнеркәсіп орындарда аз көлемде шығарыла

бастады. Бұлар халық шеберлерінің кейбір орындау тәсілдері мен әшекейлеріне еліктеп жасалған бұымдар еді. Қазақтың зергерлік дәстүрін қалпына келтіру, жалғастыру міндетін алғаш өз мойындарына алған суретшілер Д.Шоқпаров, Ж.Үмбетов, Ғ.Жалмұхановтар болды. Олар дәстүрлі зергерлік аспаптарды қайта жаңғыртып құю, бедерлеу, қалайылау техникаларына тәжірибе жасап, әр түрлі кезеңдегі зергерлік өнер мұраларының символикасы мен стилистикалық сипатын зерттеді. Олардың қолынан шығып көрмелерге қабылданған бұымдар көне өнерге жаңа өмір бергендей, шын мәнінде оларды жаңа тарихи жағдайда жарқыратып көрсеткендей.

Ең алғаш рет көрмеге қойылған еңбектердің бірі Қазақстандық суретші Иван Брякиннің авторлық зергерлік туындылары. Оның туындылары тұңғыш рет 1957 жылы көрмеге қойылған еді. Содан бері оның туындылары Қазақстанның сәндік-қолданбалы өнеріне арналған еліміздегі және шетелдердегі көрмелерге тұрақты қатысып келеді. Қазақстанда кездесетін мүкті ағат (жұзақ) тасын ол сәндік айқындылық, мазмұндылық үшін қарапайым ғана өрнектеп, өзінше бір дербес әсем көріністі туынды жасаған. Белгілі шебер В.Савченконың шығармасында орыс, қазақ зергерлік өнерінің, түрлі мектебінің көркемдік тәсілдері нәзік байқалады, ол өз еңбектерінде қайта өрлеу дәуіріндегі итальян суретшілеріне тән қақтаған алтын мен күміс торларды жасау тәсілін жаңғыртып қолданған. Оның шығармашылығының ерекшелігі - өз жұмыстарына Қазақстанның байырғы табиғи тастарын пайдаланады. Олардан автор ерекше бір сұлулық, мәнерлілік байқайды.

1991 жылы Қазақстан тәуелсіздігін алғаннан кейін Қазақстанның өнерлі жастары әртүрлі бағытта ізденіс үстінде болды. Қазақ қоғамында ұлттық сана – сезімнің қалыптасуы дәстүр сабақтастығы мен мәдени мұраға деген қызығушылықты арттырып, қолданбалы өнер сырына үңілуге ықпал етті. Бұл рухани жетіліп, ұлт ретінде өзін-өзі тану жолына жетелейтін көркем үлгілер құруға бағыт-бағдарды айқындап берді. Қазіргі қолөнер шеберлері жарқын өнер туындыларының өзіндік жаңаша бейнесін беруге талпына отырып, өз жұмысында сәндік және қолданбалы өнердің сан алуан тәсілдерін ұтымды пайдалану, түрлі материалдар мен тәсілдерді үйлесімділікпен ұштастыру нәтижесінде кеңінен қолданылатын тамаша туындылар жасайды. Олардың қатарында түрлі әшекей бұымдар, интерьер элементтері бар. Тәуелсіз елдің жастары жастық жалынымен алаулап, қай салада болсын күш - жігер танытып, өнерлерін көрсетіп келеді. Солардың ішінде зергерлік өнерде тек қана біздің елімізде ғана емес, өнерді сүйушілердің әлемдік ортасында С.Баширов, А.Мұқажанов, С.Рысбеков, М.Қалилаев сынды зергерлердің есімдері кеңінен танымал. Олар көркем өнердің атам заманғы өте көне негіздерін басшылыққа алып, көркемөнерлік дәстүрлердің түсініктерінде мағынасынан ажыратылған үлгілерді ұғындыруда сарындарды тігінен де, көлденеңінен де S-бейнелі шеңберде және крест түріндегі сарындар тең салмақтық, серпін, тұрақты қалпы бар үйлесімділікті толықтырады, бұлар тереңінде көне замандардың тамырлары жатқан қазіргі көркем бейнелер мен нышандарда да ұштастырылған. Олардың шығармаларында көрсетілетін виртуозды ырғақтар

мен пластика - бұл бір көрінбейтін бейне іспетті және мифопоэтиканың алғашқы шығарылымының желілерін байланыстыратын және біздің аталарымыз бен арғы ата-бабаларымыздың қолымен жасалған қолданбалы өнердегі терең руханилықтың өзектілігі жағынан қажеттіліктеріне қарай тыныстарын кеңейтіп, қазіргі және отандық көркемөнер тәжірибелерінің дамуына берік орнықты.

Жалпы алғанда, қазіргі қолөнер шеберлерінің төл туындылары бірнеше шығармашылық бағытты қамтиды. Ұлттық салт-дәстүрге негізделген кейбір зергерлік өнер туындылары құрылымдық ерекшелігі мен ою-өрнектерінің өзіндік орындалуымен ғана емес, бояу реңктерінің мазмұндық қырымен де сипатталады. Қазақтың зергерлік өнерінің қыр-сырына үңіліп, биік талғамына тәнті болған зергерлер өз туындыларында дәстүр сабақтастығын сақтай отырып, қазіргі заманның сәндік өнерін басқаша қырынан танытуға тырысады. Кейбір туындыларда автордың жаңаша ойы басым түседі де, дәстүрлі нақыштар тек астарлы көрініс береді. Мұндай туындылар шығармашылық серпіліске қуатты ынталандырушы рөлін атқарушы мәдени негіздің маңызын, автордың шығармашылық ой-елесінің шарықтағанын көрсетеді.

Зергерлер өз шығармашылығында салт-дәстүрмен қатар, жан-жануарлар және табиғи құбылыстармен нақыштай отырып, Қазақстанның ежелгі мәдениетін ұтымды бейнелейді. Бедерлі жартас бетін елестететін, түрлі өрнектермен әсемделген, абстрактілі бейнелермен көмкерілген, құрылымы күрделі әшекей бұйымдар өзіне тәнті етеді. Жануарлар мен өсімдіктер әлеміне бой ұру кейбір авторлар шығармашылығының негізін қалайды. Суретшілер материал мен техникалық тәсілдер таңдауда сәндік композициялар айырықша көз тартады. Жалпы әлемдік бағытта, оның ішінде авангард мәнерінде жұмыс істей отырып, зергерлер өз еңбегінде икемді тіл мен терең ойды ұтымды ұштастырады. Олардың ішкі талғамдық тоғанысынан туындаған төл туындылары көрерменді тамаша бейнелер әлеміне жетелейді. Бірқатар авторлардың шығармашылығында қоршаған ортаға деген қазіргі көзқарас пен зергерлік өнердің әлемдік классикасын білдіретін құрылымдық идеялармен, түрлі материалдармен, түстік үйлесімділікпен, тәсілдермен тәжірибе жүргізуге деген талпыныс байқалады. Салтанатты жағдайларға арнап жоғары шеберлікпен орындалған бұйымдар кім-кімді де таңғалдырмай қоймайды. Алтын, гауһар секілді қымбат тастармен әшекейлеу, техникалық сәндік тәсілдермен түрлендіру – бұл бұйымдардың келбетін аша түседі. Мысалы: А.Мұқажанов, С. Башировтардың жұмыстарында түйіршіктеу, шілтерлеп өрнектеу сияқты ежелгі атам заманнан келе жатқан техникаларды қолданған. Жазықтықтық шешіммен жасалған көлемді формаларды шеберліпен үйлестіріп, фактураға аса көңіл бөлген. Түрлі материалдан біріккен туындыларының барлығы бірімен-бірі жарасым таба кеткен. Өз ойын жүзеге асыру үшін жасаған затына аса мәнерлілік пен тұтастық беру үшін түсті эмальды, алтын жалатпаны, ағаш пен сүйекті және тастарды пайдаланған.

Олардың жұмыстары ою-өрнекті және дерексіз интерпретациялы ғана емес, көпшілігі жануарлар мен құстардың тотемдік белгілерін бойына сіңірген

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері

желілік композицияға құрылған. Кей жерлерінде жартас гравюраларының желілерімен үндеседі, ал күрделі өрнектеріндегі сызықтарының қарапайымдылығы жұмыстарына мән-мағына, дархандық беріп, сапасын жоғарылатады.

Қазақстандық зергерлердің шығармашылығында қуатты тарихи әрі көркемдік тәжірибе жинақталған. Мұны кәсіби мамандықтың қыр-сырын жетік меңгерген және жарқын идеялары бар талантты суретшілердің туындыларынан көреміз. Мұның барлығы Қазақстандағы зергерлік өнердің онан әрі дамיתынына сенімді арттырып, көңілге үміт ұялатады.

**Нурфеизова Нуржамал,
СНС Центра по изучению
прикладного искусства Казахстана
ГМИ РК им. А. Кастеева**

**ЗОЛОТОЕ ШИТЬЕ КАЗАХСТАНА.
НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ,
ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ В БЫТУ В ПРОШЛОМ.
СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕМЕСЛА
В СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ**

Золотое шитье получило распространение во многих странах Востока и Западной Европы. В VIII веке арабы, завоевавшие Центральную Азию, отмечали обилие золотого шитья в одеждах богатой знати Согдианы. В эпоху Средневековья признанными центрами золотого шитья были Герат и Самарканд, а в XIX веке – Бухара, где оно получило статус официального придворного искусства. Благодаря Шелковому пути, проходившему через территорию Казахстана, активизировались торговля и культурные взаимоотношения кочевников с соседними странами. Обмен товарами и приобретение драгоценностей, бархатных и шелковых тканей, вышитых золотом и серебром халатов и других привозных изделий способствовало возникновению новых форм и стилей в прикладном искусстве, техник и декоративных приемов обработки различных материалов. Большим спросом вплоть до конца XIX века пользовалось золотое шитье. Этот вид элитного ремесла удовлетворял, в основном, потребности зажиточных слоев кочевого общества в нарядных и дорогих одеждах, головных уборах и других изделиях.

Традиция носить золотые украшения и расшитую золотом одежду зародилась в далеком прошлом. Золото ассоциировалось с солнцем и символизировало бессмертие, поэтому было популярно в высших кругах. Обладание этими вещами являлось свидетельством богатства и высокого социального статуса человека.

Золотошвейные изделия представляли большую ценность не только из-за сложности кропотливого труда вышивальщиц, но и в силу дороговизны материалов. Для изготовления золотых и серебряных нитей использовали ковчаное и волоочное золото и серебро. Эти нити не прочные, их нельзя протереть сквозь ткань, поскольку они почти сразу рвутся. Поэтому металлические нити нашивали мелкими стежками на лицевой стороне ткани и закрепляли вышивку шелковыми нитками желтого цвета. Часто для прочности канитель скручивали с шелковой ниткой, чтобы она не рвалась. Золотые нити

привозили из Китая, Ирана, Индии. Начиная со второй половины XIX века стали использовать нитки российского производства. Позже изготовление ниток из металлической проволоки под цвет золота и серебра сделали золотое шитье доступными для более широких слоев населения.

В собрании Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева имеется небольшая коллекция казахских золотошвейных изделий, дающая представление о художественных особенностях данного вида прикладного искусства, традиционных мотивах орнамента и техниках вышивания золотыми нитями. Это великолепные золотошвейные бархатные покрывала, а также национальная женская и мужская одежда, головные уборы, вышитые ковры – *тускиизы* и текстильные полосы для украшения юрты.

Богато декорирован золотым шитьем, свадебный наряд невесты, представленный в постоянной экспозиции музея. В него входят бархатное платье, расклешенный и приталенный бешмет красного цвета. Золотошвейные узоры размещаются на нагрудной части платья по всей длине прямоугольной вставки. Орнамент состоит из трилистников, заключенных в сердцевидные медальоны. Подол платья вышит растительными узорами. Обе орнаментальные композиции узоров золотого шитья обрамляются позументными лентами. Распашной бешмет спереди украшен двумя широкими орнаментированными полосами. Вышивкой декорированы низ и рукава изделия. В орнаменте преобладают растительные мотивы и крыловидные узоры – *құс қанат*. Стилизованное изображение птицы и ее крыльев в казахском орнаменте связано с пожеланиями счастья. Вышитые узоры вокруг горловины, на груди, спинке, рукавах и подоле играют защитную функцию. Для украшения повседневной женской одежды шитье золотом не применяли, чаще использовали позументные ленты и вышивали стеклярусом.

Золотым шитьем декорировали головные уборы. Нарядностью и богатством отделки отличается головной убор невесты – саукеле, имеющий форму усеченного конуса. Саукеле обильно украшается серебряными фигурными пластинами, золотым шитьем и драгоценными камнями. В орнаментальных мотивах вышивки и на ювелирных украшениях изображаются солярные круги, древовидные узоры, бутоны, плоды, являющиеся оберегами и общеизвестными символами плодородия.

Золотым шитьем расшивали девичьи тюбетейки и женские головные уборы – *кимешек*. На верхней части тюбетейки – *тақия* вышивали фигурную розетку, по бокам проходил орнаментированный пояс из непрерывной растительной вязи.

По национальному этикету замужние женщины носили кимешек, закрывающий волосы, плечи и спину. Лицо при этом оставалось открытым. Разрез для лица – *жақ*, украшают вышивкой цветными нитками тамбурным швом, гладью, реже крестом, золотым или серебряным шитьем. Растительные узоры, вышитые тамбурным швом размещаются не только вокруг разреза, но и на нагрудной части. На праздничных кимешеках из Семиречья вышивка комбинируется с нашивками из посеребренных пластин и низками коралловых бусин. В Восточном и Юго-Восточном Казахстане золотое шитье часто

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

является основным украшением кимешек. Орнаментальную композицию составляют растительно-цветочные, зигзагообразные или чешуйчатые элементы. Преобладание в сюжетах вышивки растительных элементов и орнамента в виде чешуек рыбы, являются символами плодородия и пожеланиями большого потомства.

Казахские мастерицы использовали золотое шитье и в декорировании настенных ковров тускиизов, текстильных полос для украшения купольной части юрты, бархатных покрывал и др.

Один из редких по своей художественно-исторической значимости тускииз изготовлен на рубеже XIX-XX вв. народной мастерицей из Восточного Казахстана Айсаяевой Биби (1874-1944). Ковер украшен шкурами двух тигров, тамбурной вышивкой и золотым шитьем. Тигровые шкуры, в декоративной отделке ковра используются в качестве сильного оберега и отражают отголоски древних тотемистических верований казахов.

Большую положительную энергетику несет в себе орнамент вышивки ковра, состоящий из растительных узоров, космологических знаков в виде мирового дерева и мировой горы. Раппортное расположение орнаментированных бордюрных полос создает иллюзию глубины пространства. Завершенность композиционному решению придает обрамляющий узкий бордюр с элементами золотого шитья. Древовидный орнамент, солярные круги, вьющиеся побеги, трилистники, стилизованные астральные знаки символизируют самовозрождение природы и бесконечность повторяющихся жизненных циклов.

Украшением музейной коллекции являются золотошвейные бархатные покрывала. В орнаменте данной группы изделий можно увидеть различные вариативные комбинации из многолепестковых цветков, листьев сложной конфигурации, бутонов и пальметт. Цветочные узоры размещаются по горизонтальной оси на небольшом расстоянии друг от друга, образуя пышную орнаментальную композицию. Декоративный эффект усиливают блески, позументные ленты и золотистая бахрома.

При сравнении узоров этих покрывал с золотошвейными изделиями Узбекистана XIX века можно заметить различия в стилях и техниках исполнения. Для среднеазиатского золотого шитья характерна усложненность и детализированная проработка орнаментальных композиций. Повторяющиеся элементы растительных и астральных узоров, образуют множество многогранных розеток или медальонов. Цветочно-растительные мотивы вышивок, имеющие гибкие очертания, исполнены в более реалистической манере. Часто, растительные узоры заполняют многогранные ячейки, орнамент вышивки напоминает арабеску.

Как уже отмечалось выше, в Бухаре существовало отлаженное производство золотошвейных изделий. В начале XX века насчитывалось от 300 до 350 человек, которые объединились в особую организацию типа средневекового ремесленного цеха. Организация золотошвейев (ими были исключительно мужчины), имела свою выборную администрацию, ведавшую делами сообщества, соблюдала свои особые обычаи и обряды, устраивала праздники и

собрания, имела свой цеховой устав и т.д.

В Казахстане такие цеховые объединения ремесленников не сформировались. Каждая мастерица работала кустарным способом практически в одиночку. Профессиональный опыт и навыки ремесла передавались из поколения в поколение, от матери к дочери.

Главной отличительной чертой композиционного и орнаментального решения казахских золотошвейных изделий являются чувство меры, идеальное равновесие орнамента и фона. Орнаментальные мотивы тракуются в более свободной стилистической манере, и в них нет ощущения перегруженности отдельных частей композиции.

Золотым шитьем в Казахстане профессионально занимались немногие вышивальщицы, творчество мастериц носило глубоко индивидуальный характер, о чем свидетельствуют вышитые изделия из собрания музея. Известны имена исполнительниц двух покрывал – это мастерицы Шонаява Турлухан (1825-1915) из Талды-Курганской области и Куанышева Жамиля (1903-1949) из Северного Казахстана.

Золотое шитье не теряет своей популярности и в наше время. В основном это связано с сохранением традиции одаривать уважаемых и почетных людей дорогими шапанами, украшенными золотым шитьем.

Не уменьшается спрос на традиционную одежду и с возрождением празднования Наурыза. Золотой цвет вышивки ассоциируется с весенним солнцем и праздничным настроением.

Сейчас существует множество различных кустарных цехов по пошиву халатов, камзолов, украшенных золотым шитьем в национальном стиле самого разного качества и уровня исполнения, которые заполнили современный рынок.

Но эту продукцию нельзя ставить ни в какое сравнение с творческими работами настоящих специалистов и энтузиастов своего дела, такими как художница Абдубаитова Айжан. В течение ряда лет она занимается возрождением традиционных техник золотого шитья и увлеченно работает над созданием моделей казахской одежды XVIII, XIX вв. В своем творчестве художница основывается на изучении подлинных музейных произведений, уделяя большое внимание конструктивным элементам костюма, его богатому декоративному решению. Художница подбирает добротную ткань, иногда сама окрашивает ее в нужный по тону цвет, раскраивает костюм и вышивает золотыми и серебряными нитями. Процесс работы над каждым новым костюмом начинается с подготовки эскизов, точного расчета лекал для выкроек и разработки трафаретов для орнамента вышивки.

Одной из лучших ее работ является точная художественная копия золотошвейного камзола ханши Фатимы, созданная по образцу одежды, принадлежавшей супруге правителя Букеевской Орды – хана Жангира.

Абдубаитова Айжан – автор модели мужского парадного костюма, состоящего из бархатного шапана свободного покроя и головного убора калпак. Такую праздничную одежду, декорированную вышивками, золотым и серебряным шитьем, носили казахские ханы и султаны. Торжественную

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

нарядность костюму придает контрастное сочетание золотого шитья с глубоким темно коричневым цветом бархата. Орнамент в виде стилизованных растительных мотивов украшает рукава, нагрудную часть, спинку и полы шапана. Вышитая на спинке крупная розетка, выполняет защитную функцию оберега от негативного воздействия внешних сил. Высокий калпак, напоминающий по форме головной убор сакского воина, расшит стилизованным растительным орнаментом. Шапан и калпак, экспонируются в зале декоративно-прикладного искусства. Творческая работа художницы отражает не только современное состояние данного вида художественного ремесла, но и свидетельствует о возрождении и продолжении лучших традиций искусства золотого шитья Казахстана.

**Айдымбаева А.А,
ҚР Мемлекеттік орталық музейінің
музейлік педагогика секторының
жетекшісі**

МУЗЕЙ ЖӘНЕ МЕКТЕП: ӨЗАРА БАЙЛАНЫС

Музей мен мектеп арасындағы байланысты сараласақ, 1714 жылы Кунсткамераның ашылуында Петр I негізін қалаған музейдің ағартушылық мақсат-міндеттерін нығайтумен қатар, оның білім бері қызметін де қалыптастырды. Музей мектеп үшін білім беруді реформалау құралы, қосымша мектептен тыс білім берудің бір бөлігіне айналды. Музей мен мектептің өзара қарым-қатынасының келесі кезеңі 1920 жылдан 1950 жылға дейінгі аралықты қамтиды. Бұл кезеңде қоғамдық-саяси үрдістер орын ала бастады. Олар мектептің білім беру жүйесіне политехникаландыру қағидасына байланысты өзгерістер енгізді. Оқушылар жалпы білім алумен қатар, саяси дүниетанымы да болу керек болды. Қаулылар білім беру жүйесіне тарихи, өлкетану материалдарын басым ету мен экскурсиялық қызметті кеңінен пайдалану қағидаларын енгізу қажеттігін көрсетті. Бұл сол заманда өзекті болды. Бір жағынан, олар оқушыларды музейлік материалдар жинау мен өңдеуге қатыстырып, зерттеу жұмыстарына белсене қатысуға тартса, екінші жағынан, тәжірибе көрсеткендей, оқушыларда таптық тәсіл негізінде тарихи білімнің қалыптасуы бір жақты сипат алды, идеялық-тәрбие жұмысы тұлғалық даму идеясынан басым түсті. Музейдің мектеппен өзара байланысы музейді мектептің оқу-тәрбие жүйесіне бағынышты етіп, мектептік орталық деген атауға ие болды [1].

1930 жылы өткен музейлердің Бірінші Жалпырәсәйлік съезінде музейдің білім беру тұжырымдамасында оның басқа қызмет бағыттарына қарағанда саяси-ағартушылық жұмысына басымдық беріледі. Бұл музейлер арасында бірқатар қарама-қайшылық тудырды.

1960-1980 жж. музей мен мектеп арасындағы өзара байланыс жайлы қайта ойланып, музей оны жаңартуды көздейді. Ол төңкеріске дейінгі дәстүрге сүйеніп, ағартушылық міндет ғылыми сипаттағы әрі заттық негізі бар білім беретін ғылыми мекеме мәртебесін қайтаруға ұмтылады. Бұл жерде алғаш музейде қалыптасатын музейдегі білім беру жүйесіне негізделген [2]. Музей мен мектеп арасындағы байланыс не мұғалім, не музей қызметкерінің бастамасымен жасалады. Музей мен мектеп арасындағы тұрақты байланыс келіссөздер негізінде құрылады. Музей мектептерге білім беру қызметтері жайлы ақпарат таратады, оқушылардың музейге келуін арнайы журналдарға тіркейді, соның негізінде есепке алады. Журналдағы көрсеткіштер арқылы

мектептердің музейге келу белсенділігі, байланыстың жүйелілігі қадағаланады. Оқушылардың музейге келуін арттыру үшін қала мектептері арасында музейге келушілер үздігі байқауын ұйымдастырып, арнайы жүлделермен марапаттайды. Музейдің оқушыларды тарихи-мәдени құндылықтарды танып-білуге, мектеп оқушылары мен жастарды адамгершілік-эстетикалық тұрғыда тәрбиелеуге бағытталған білім беру міндеттері экскурсиялардың мазмұнының өзгеруіне және жаңа тақырыптық сабақтар құрастыруға, экскурсиялық абонементтердің, музей сабақтары мен квест-ойындарының пайда болуына мүмкіндік туғызды [3].

Мәдениет пен білім әрқашан қатар тұрған. Музей – қосымша білім беру саласында қызмет ететін ерекше білім ордасы. Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейдің экспозициялық залдарына қойылған 80-нен астам тақырып Қазақстан тарихы, әдебиет, биология, өлкетану пәндерінің оқу бағдарламаларын қамтиды. Музей білім беру мекемелерімен жұмыс жүргізу барысында балалар шығармашылығына арналған көрме, музей сабағы, фестиваль, түрлі бағыттағы сайыс пен байқау, ғылым және мәдениет саласындағы айтулы тұлғалармен кездесулер ұйымдастырып, сан қилы мәдени-білім беру түрлерін пайдаланады.

Бүгінгі таңда, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейі мәдени құндылықтарды сақтау, зерттеу және дәріптеумен айналысатын, адамдардың мәдениетті көзбен көріп, сезінуіне мүмкіндік беретін, адамның шығармашылық қабілетінің сан қырын ашатын мәдениет институттарының бірі. Қазіргі кезде мектеппен байланыс орнатуда музей білім беру жүйесінде орын алған өзгерістерді ескеруі қажет. Осы орайда ағымдағы жылдың ақпан айында Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейі Алматы қаласы Білім басқармасымен бірге Алматы қаласындағы мектеп директорлары, оқу ісі және тәрбие ісі жөніндегі меңгерушілеріне арналған «Музей және Мектеп: өзара қарым-қатынас» атты іс-шара өткізді. Іс-шараға қаламыздың 8 ауданы бойынша 190 оқу орнының (лицей, гимназия, жалпы білім беретін мектептер) өкілдері қатысты.

Музей қызметкерлері түрлі тақырыптарда Алматы мен қала маңындағы елді мекендердегі мектептерге тақырыптық және шолу экскурсияларын, музей сабақтарын, қазақ және орыс тілінде циклдық сабақтар мен көшпелі лекциялар өткізіп тұратындығы туралы экскурсия ұйымдастыру және экскурсиялық қызмет көрсету орталығының жетекшісі жиналған қауымды таныстырды.

Іс-шараға жиналғандар үшін музейдің ғылыми қызметкерлері мен экскурсия жүргізушілері көне дәуірлерден қазіргі заманға дейінгі Қазақстанның тарихы мен мәдениетіне арналған жеті тұрақты экспозициялық залдар: 1 зал «Палеонтология және археология», 2 зал «Тарихи этнография», 3 зал «Қазақстан Ұлы Отан соғысы жылдарында, диаспоралар мәдениеті», 4 зал «Қазіргі Қазақстан залы», 5 зал «Ашық қор», 6 зал «Антропология музейі» және 7 зал «Н.Г. Хлудов» залдары бойынша экскурсиялар ұйымдастырды.

Арнайы іс-шараға музей қызметкерлері «Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейінің оқу орындары үшін көрсететін қызметтері» атты буклеттер дайындап, таратты. Іс-шараның нәтижесі бойынша музей мен мектеп арасындағы келелі мәселелер мен оның шешу жолдары, мектеп

аудиториясымен жұмыс жасаудың заманауи технологиялары мен әдістері талқыланып, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейі Алматы қаласындағы мектептермен ортақ жобалар және іс-шаралар жасасу туралы келісімдер жасалды.

ҚР МОМ Мәдени-білім жұмысы орталығының (музей педагогикасы мен жобалау секторының) қызметкерлері музейлік саяхат ойын: «Палеонтология және археология әлеміне саяхат» және «Әжемнің сандығындағы заттардың сыры» атты қазақ және орыс тілдерінде 5-8 сынып оқушыларына арналған интерактивті лифлеттер жасап шығарды. Ойын мектеп бағдарламаларындағы «Палеонтология», «Археология», «Қазақтардың этнографиясы мен тұрмысы» атты бөлімдерден тұрады. Аталған ойындар мектеп оқушыларының музейде экскурсия жүргізушінің көмегінсіз жұмыс жасауына арналған.

Сонымен қатар музей қызметкерлері танымал тұлғалардың мерейтойларына арналған көрмелер мен іс-шаралар өткізіп тұрады. Ағымдағы жылы халық ақыны Жамбыл Жабаевтың туғанына 170-жыл толуына арналған «Жыр алыбы Жамбыл» атты музей қорынан құрылған көрме негізінде 6-8 сыныптарына арнап қазақ және орыс тілдерінде білім беру бағдарламаларын дайындады. Тапсырма парағы көрме экспозициясы бойынша 11 сұрақтан тұрады. Бағдарлама мақсаты – музей қорындағы материалдардан құрылған көрме экспозициясы арқылы атақты қазақ ақыны Жамбыл Жабаевтың бай шығармашылығы мен өмір жолын танымал ету бойынша болып табылады. Бағдарлама міндеттері: Жамбыл Жабаевтың өмірі мен шығармашылығы туралы мектеп қабырғасында алған білімдерді пысықтау; көрме экспозициясын зерттеудегі балалардың шығармашылық бастамасын дамыту; бір тұлғаның үлгісі арқылы қазақтың мәдени мұрасына деген құрмет пен ілтипатты сіндіру.

Аталған білім беру бағдарламасы оқушылардың мектептен (тарих және қазақ әдебиеті пәндері); музейден (көрме бойынша тақырыптық экскурсия) алған білімдерін пысықтауға ықпал етеді. Тапсырма сұрақтары хронологиялық тәртіппен құрылған: отбасы, шығармашылық қызмет, музыкалық аспаптар, Жамбыл мұрасы. Дұрыс жауаптардың асты сызылып, белгілермен рәсімделді, кроссворд толтырылды.

Тарихи және мәдени мұраны таныту мақсатында жазғы және қысқы демалыстар кезінде балаларға арналған шаралар өткізу Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейінің дәстүрлі жұмысы болып табылады. Солардың бірі – «Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейіндегі менің сүйікті экспонатым» атты өткізілген байқау. Байқаудың мақсаты – музей әлемі, оның экспозициясы, коллекциясымен таныстыру арқылы балалардың шығармашылық қабілеттерін дамыту. Музей залдарының бірімен танысып, өзіне ұнаған музей затының суретін салып, оны музей педагогтарына ұсыну Байқау шарттарының бірі болып табылды. Байқауға ұсынылатын жұмыстарда ҚР Мемлекеттік орталық музейінің экспозициясында орналасқан экспонаттар бейнеленуі тиіс болатын. Музей кеңістігінде қатысушы өз туындысын жасай алатын интерактивті шығармашылық аумағы жұмыс істеді. Байқаудың нәтижесі бойынша білікті қазылар алқасы жақсы деген 10 жұмысты таңдап алды. Байқауға 300 бала

катысты.

2014 жылдан бастап Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейі Қазақстан халықтарының тілдер мерекесіне арналған «Тіл – ұлт мәдениетінің қазынасы» атты іс-шара өткізді. Жыл сайын 22 қыркүйек күні қазақстандықтар Қазақстан халықтарының тілдер мерекесін атап өтіп келеді. Тіл қатынас құралы ғана емес, сонымен қатар қоғамның рухани өзегі, халықтардың тарихы мен мәдениетінің негізі болып табылады.

Іс-шараның мақсаты – Қазақстан аумағында тұратын өзге ұлт өкілдері арасында мемлекеттік тілді насихаттау, ұлттық құндылықтарға, мәдениет пен тарихқа деген құрмет сезімін тәрбиелеу, сонымен қатар қазақстандықтарды қазақ тілін үйренуге көмек көрсететін заманауи оқу бағдарламаларымен, әдістемелер және оқу құралдарымен таныстыру. Әрине мемлекеттік тілді дәріптеу, насихаттау бір тұлғаның немесе бір мекеменің ісі ғана болып қоймай, ол осы елдегі әрбір азаматтың, әрбір қайраткердің игі ісіне айналса екен деген ниеттеміз. Тәуелсіздікті күн сайын емес, сағат сайын қорғау, нығайту, дамыту қажет. Бұл үшін «бір жағадан бас, бір жеңнен қол, бір ауыздан сөз» шығаруымыз қажет. Сонда ғана тәуелсіздігіміз баянды, елдігіміз мәңгілік болады.

Соңғы жылдары музей үшін мүмкіндігі шектеулі жандарды, жетім балаларды, мүгедек балаларды және т.б. қорғауға бағытталған қайырымдылық іс-шаралар өткізу дәстүрге айнылды. 10 жылдан астам уақыт ішінде музей «Алтын көл» балаларды қамқорлыққа алу мен аналарды қорғау қайырымдылық қорымен, «Кеңес» мүгедектердің қоғамдық қорымен, М.Оспанов атындағы қоғамдық қормен, «Здоровая Азия» онкологиялық сырқаттарды қорғайтын қоғамдық қормен, интернаттар және балалар үйлерімен бірлесіп жұмыс жасап келеді.

Қорыта келе, өзге де мәдениет ошақтары және қосымша білім беру мекемелерімен қатар музейде білім беру жүйесінің мол қоры қордаланған. Ол музейдің мәдени-білім беру қызметінің дамуына ғана емес, мектептің оқу бағдарламаларының, демек, оқушылардың біліктілігін дамытуға да әсер етпек. Музейдегі және өзге мекемелердегі базалық білім беру мен қосымша білімнің ықпалдастығы мәдениет және білім жүйесінің дамуына ғана емес, Алматы қаласында мәдени-білім беру ортасының қалыптасуына да мүмкіндік туғызады.

Бүгін ҚР Мемлекеттік орталық музейі тарих және мәдениет ескерткіштерін зерттеуге және сақтауға, сондай-ақ мәдени-тарихи мұраны дәріптеуге бағытталған жетекші ғылыми және мәдени-білім орталығы болып табылады.

Әдебиеттер:

1. Ванслова Е.Г. Музей и школа. – М.: Просвещение, 1985.
2. Банэг К. Приобщение к современному искусству: совместные усилия сотрудников музея, учителей и школьников. // MUZEUM, 1984.
3. Музееведение. Музей исторического профиля: Учеб. пособие. – М.: Высш. школа. 1988.

**Темиртон Галия,
Доктор философии (PhD),
ученый секретарь
Центрального государственного
музея Республики Казахстан**

**МУЗЕЙ И НАУКА:
СОВРЕМЕННЫЕ МУЗЕЙНЫЕ НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ.
ИЗ ОПЫТА ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

В условиях стремительного развития и формирования новых областей социокультурологического знания и углубления представлений о научной картине мира, а также современного мирового информационно-технологического всплеска происходят изменения и перестройка деятельности многих учреждений не только политехнического, научно-образовательного пространства, но и социогуманитарной и социокультурной областей.

В этом пространстве в наше время особенное место занимает музей, становясь все более востребованным. Сегодня этот вид учреждений культуры, который долгие годы нередко воспринимался как «краеведческий» или «искусствоведческий» статичный «просветительский центр» все больше обретает статус не только центра образования, коммуникации, культурной информации и творческих инноваций, но и научных центров по изучению, сохранению и интерпретации богатого культурного наследия. Сложившаяся современная социокультурная ситуация не только побуждает, но и требует от музеев поиска и необходимости генерировать новые идеи и знания, тем самым более широко и полно популяризировать культурные и духовные ценности.

Международная практика показывает, что сегодня музеи из учреждения культуры, фиксирующего достигнутый уровень общественного сознания, становятся своеобразным институтом, придающим этому сознанию поступательную динамику. То есть можно сказать, что современные музеи не только хранят и экспонируют обладающие гносеологической, онтологической и аксиологической значимостью подлинные историко-культурные артефакты, но и в результате их научного изучения (в частности, научной атрибуции и научной каталогизации) создают источниковую базу для глубокого и достоверного исследования, в частности, изучения отечественной истории и культуры, археологии и этнологии, источниковедения, нумизматики и др.

Речь идет о том, что современные музеи сегодня обладают огромным потенциалом историко-культурной информации, в связи с чем, возникает острая необходимость активизации научного подхода в их изучении и, соответственно, актуализации законодательного решения по определению

статуса музеев как объектов научной и научно-технической деятельности. Ведь реконструкция музейных объектов прошлого и их функций должна производиться не только во имя нее самой, но и должна определять их значимость в контексте решения существующих проблем, в том числе и в решении вопросов современного изучения отечественной истории и культуры [1].

Но, к сожалению, по сложившейся традиции многие отечественные музеи все еще функционируют в качестве музея краеведческого типа. Их потенциальные возможности как научного учреждения не реализуются в полной мере из-за отсутствия официального научно-исследовательского статуса, который позволил бы по новому строить методологию, идеологию и практику всего отечественного музейного дела. Речь идет о принципиально новом подходе к структурно-функциональному совершенствованию отечественной музейной сети в соответствии с теорией и практикой международного музейного строительства.

Примером как трансформация структуры музея, позволяющей ему более успешно адаптироваться к современным вызовам времени, так и переосмысления музейных собраний и обоснования новых миссий с учетом не только сегодняшнего дня, но и научно прогнозируемых требований будущего может служить старейший музей страны – Центральный государственный музей Республики Казахстан.

Центральный государственный музей Республики Казахстан как субъект научной и научно-технической деятельности.

Как известно, Центральный государственный музей Республики Казахстан (ЦГМ РК) – один из крупных музеев страны, долгие годы являвшийся головным историческим музеем Казахстана. Почти двухвековой опыт музея, стоявшего у истоков формирования и развития музейного дела Казахстана, а также его стремление идти со временем в ногу, сегодня дает свои видимые результаты, позволяя ЦГМ РК оставаться одним из ведущих учреждений в своей области.

Хотя ЦГМ РК, с одной стороны, как и все другие музеи, остался институтом социальной памяти общества, одной из задач которого является демонстрация через предметный мир «идей о культуре как основном условии человеческой эволюции», с другой – для него особо важным стало и научное осмысление истории, функционального значения, места и роли его коллекционного «предметного мира» в той самой «человеческой эволюции» [2]. Путь научного осмысления своих фондовых коллекций музеем был начат с участия в начале 2000-х годов в государственной стратегической программе «Мәдени мұра», направленной на обеспечение комплекса мер по сохранению и дальнейшему развитию многовековых культурных традиций. Все мы помним, что программа «Культурное наследие» вызвала не только неподдельный интерес научного сообщества Казахстана и всего казахстанского общества к родной истории и культуре, но и позволила систематизировать огромное разнообразие исследовательской деятельности научных институтов, специалистов, творческих групп, отдельных ученых. И, именно в эти же годы в Центральном государственном музее произошли кардинальные перемены, «пересмотр устоявшихся методологических подходов <...>, <...>, предъявляющих музею

новые, совершенно иные, чем прежде требования и критерии <...> прежде всего <...> избавиться от шор старого идеологического наследия, рассматривающего музей как сугубо пропагандистский инструмент, используемый для решения политизированных компаний и прожектов, проводимых в ущерб истинным гуманитарным, научным и культурологическим задачам, присущим функциональному назначению музея» [3, с. 14]. В этом значении музейная деятельность приобрела большее и значительное социокультурное значение, а именно, возросла роль музея в сохранении, распространении и интерпретации историко-культурного наследия в неоднозначных условиях адаптации социума к новым велениям времени, в культурной идентификации, а также в участии в образовательном процессе и в организации культурного досуга населения.

Статус научно-исследовательского учреждения ЦГМ РК получил в 2006 году после комплексной аттестации научно-производственного персонала в соответствии с Положением об аттестации научных организаций (№460 от 19.05.2003), подтвердившей высокий научный потенциал сотрудников музея, отвечающий современным требованиям и искомому статусу научно-исследовательской организации.

В связи с этим руководством ЦГМ РК были приняты меры по поднятию уровня научно-исследовательской работы и, к настоящему времени, музей функционирует как полноценное научное учреждение. Создание научно-организационной базы функционирования музея содействовало эффективности не только таких традиционных музеологических видов деятельности, как камеральная обработка, учет и регистрация, инвентаризация и реставрация, атрибуция и идентификация, паспортизация и каталогизация, но и повышению уровня и расширению направлений научно-исследовательской работы в целом – разработки узловых вопросов музеологии, археологии, этнологии, истории и культуры Казахстана. Благодаря созданию принципиально новой организационной структуры Музеем за последние 10 лет удалось успешно реализовать более 19 научно-исследовательских проектов. Следует отметить, что научно-исследовательская работа ЦГМ РК связана как с музееведческими изысканиями, так и непременно соотносится с общими направлениями научного поиска в области гуманитарных дисциплин и вносит свой определенный вклад в фундаментальные и прикладные исследования, открывая для науки новые источники и этим обогащая разработку проблематики профильной науки.

О некоторых результатах научной деятельности ЦГМ РК.

Одно из основных научных направлений ЦГМ РК состоит в том, что этот музей, в котором хранятся уникальные образцы материальной традиционной культуры, решает актуальные научные проблемы по изучению богатейших коллекций, через формирование источниковой базы и, соответственно, ввод в научный оборот информации об источниках по истории и культуре Казахстана. Отметим, что в настоящее время все научные проекты ЦГМ РК основываются на материалах его фондов, а также архивных источников Казахстана и России. Конечным результатом является, как правило, издание научных каталогов

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

коллекций, сборников документальных источников, монографий и т.п.

Как было выше сказано, к настоящему времени Музеем реализовано 19 научно-прикладных проектов. Текущий 2016 год – год завершения еще двух научных проектов.

Тематика и направления научного изучения фондовых коллекций разнообразна и широка: *«Традиционная система этнографических названий, категорий и понятий у казахов»*; *«Коллекция редких рукописей, книг и нумизматики»*; *«Духовная жизнь казахов в XIX - нач. XX вв.: религия, книгоиздание, образование»*; *«Мемориальные комплексы, кино и фото документы в собрании ЦГМ РК как исторический источник»*; *«Историческая этнография казахов в коллекциях Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской Академии наук (МАЭ РАН) (Кунсткамера)»*; *«Уникальные средневековые шелковые ткани из Казахстана в собрании ЦГМ РК. Реконструкция церемониального костюма высшей кочевой аристократии XIII-XIV вв.»*; *«Традиционная система тамгопользования казахов (XV-перв.пол. XX в.)»*; *«Музейные источники по истории и культуре Казахстана из фондов ЦГМ РК (20-30-е гг. XX в.)»* и др. Надо сказать, что в ходе реализации этих и других научно-прикладных проектов были изучены и исследованы в том числе: категориально-понятийная основа (структура) традиционной культуры казахов, отражающая своеобразие и направленность многовекторных и многоуровневых причинно-следственных связей человека, общества и природы в кочевой среде; велась работа над систематизированным каталогом редких рукописей и книг, восточных нумизматических коллекций, относящихся к истории и культуре Казахстана; произведено систематизированное научное описание рукописных, книжных и нумизматических предметов музейного значения; на основании музейных и архивных источников, собранных в казахстанских и российских архивах, коллекциях историко-краеведческих музеев, библиотеках и музеях университетов и научных учреждений, выявлены и изучены исторические материалы, которые будут способствовать концептуальному переосмыслению закономерностей исторического развития духовной жизни казахов в досоветский период и расширению источниковой базы; выполнена научно обоснованная реконструкция церемониального костюма высшей кочевой аристократии XIII-XIV вв.; проведен сравнительный и археографический анализ тамгопользования казахов XV – первой половины XX вв. и определены особенности тамгопользования у номадов и т.п.

Особый интерес для изучения казахской этнографии могут представить и результаты научных исследований ЦГМ РК, полученные в ходе реализации международных научных проектов таких, как *«С.М. Дудин – фотограф, художник, этнограф. Фотоматериалы Центральноазиатских экспедиций музея Гамбурга и Российских этнографических музеев» (2005-2007)*; *«Историческая этнография казахов в коллекциях Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого Российской Академии наук (МАЭ РАН) (Кунсткамера)» (2011-2013)* и *«Этнографическая коллекция из собрания Российского этнографического музея по традиционной культуре казахов» (2014-2016)*, проведенные совместно с российскими коллегами на основе

соглашений и договоров о сотрудничестве.

В ходе реализации данных проектов была выполнена задача по введению в научный оборот информации по истории и культуре казахов, хранящихся в старейших и ведущих музеях России: в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) и Российского этнографического музея, находящихся в Санкт-Петербурге.

Научно-прикладное же значение этих и других проектов музея заключается в формировании репрезентативной источниковой базы, которая явится основой для научных исследований настоящего и будущего. Особо при этом следует отметить то, что по результатам исследований музей, как правило, публикует тематические научные каталоги музейных предметов, которые не только расширяют доступ широкого круга посетителей к музейным сокровищам, но, главное, представляют собой научно-академический интерес и нередко выполняют функции наглядных учебных пособий для всех категорий учебно-образовательных учреждений.

Выводы

Резюмируя вышесказанное, можно сделать следующий вывод: деятельность отечественных музеев кроме учета и хранения историко-культурных артефактов должна быть направлена и на научно-методическое обеспечение аккумуляции и передачи межпоколенной историко-культурной информации на основе систематической комплектации, научного изучения и популяризации предметов музейного значения. И в этом смысле, в случае получения многими отечественными музеями официального статуса объекта научно и научно-технической деятельности вкупе с наработанным ими богатым опытом музейной работы, они смогут вести наряду с ведущими академическими институтами страны научно-фундаментальные и научно-прикладные проекты, как это видно из опыта Центрального государственного музея республики. К тому же, в наши дни все еще существует необходимость научного изучения историко-культурного наследия страны, в том числе и базирующихся в музеях и архивах. Ввод в научный оборот уникального корпуса исторических источников, характеризующихся наибольшей конкретностью, репрезентативностью и обладающих практически неисчерпаемой эвристической возможностью, позволят выработать принципиально новый ракурс видения, даже, казалось бы, давно разработанных в науке тех или иных проблем [3]. Таким образом, в связи с требованиями нового времени, актуализируется разработка теоретической модели освоения и внедрения культурного наследия в современную культуру казахстанского общества в целях дальнейшего повышения интереса к отечественной истории и культуре, укрепления национального самосознания и идентичности. В этом смысле, считаем, что уже пришло время, когда музеи страны должны бы играть ведущую роль в культурной жизни страны не только как «социокультурный», но и «научно-исследовательский» институт. Это необходимо, прежде всего, и потому, что данное обстоятельство может выступать главным и решающим фактором качественного выполнения им и своей профильной функции –

культурно-образовательной.

Список литературы

1. Темиртон Г. Музей в контексте социокультурной модернизации // Вестник Казахского национального педагогического университета им. Абая. Серия «Исторические и социально-политические науки», №4 (47), 2015. – С. 156-161.

2. Кондакова С. Аудиовизуальная культура современного музея: музей в системе средств массовых коммуникаций. //

<http://www.evarussia.ru/eva98/rus98exh/Doc/Event05/Second/doc103.htm>

3. Алимбай Н. Центральный государственный музей Республики Казахстан: краткий исторический экскурс, структурные преобразования, проблемы // Орталық музей еңбектері, I шығарылымы. – Алматы: Ғылым. – 2004. – с. 394.

**Труспекова Халима Хамитовна,
кандидат искусствоведения, доцент
КазНАИ им. Т.Жургенова, Алматы**

ВИРАЖИ ВРЕМЕНИ: ПОСТСОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА

Двадцать пять лет насчитывает суверенный Казахстан после распада Советского Союза, казавшегося в свое время нерушимым оплотом социалистического обустройства мира. И мы хорошо помним этот период, помним затишье и бурю эмоций, надежды и страх перед будущим, и конечно, стремление осознать произошедшие события.

В целом XX век принес в Казахстан столько изменений и кризисных моментов, что только пятидесятые-начало восьмидесятых годов с высоты современности воспринимаются почти полным штилем. Все остальное время – это крутые виражи событий (в которые, правда, вовлечено фактически все человечество). И если «лихие» девяностые уже за горизонтом, то начало нового тысячелетия, казалось, принесло некоторую стабильность, однако настоящий момент времени вновь окунул нас в пучину неведомого. Бум новых технологий грозит переформатированием человека во всех отношениях, на горизонте культуры эра пост: посткультуры, постистории, постмодерна. Виртуальное пространство уже изменило мир и сопротивляться этому явлению невозможно и не нужно. Напряжение и беспокойная обстановка во всем ближнем и дальнем зарубежье постоянно подогревается лидерами мировых держав, в очередной раз стремящихся перекрыть карту земли.

Таким образом, глубокие социально-экономические, политические и особенно научно-технические, технологические инновации эпохи не могли не отразиться на развитии искусства последних двадцати пяти лет. Но, конечно, при этом оно всецело связано с историей развития культуры всего предшествующего периода. В целом искусство постсоветского времени внешне мало отличается от позднесоветского, особенно своей динамичной реакцией на реальность.

Так, в художественной практике страны с конца восьмидесятых годов XX века отчетливо проявились два ведущих направления: одно с лозунгом «вперед вдогонку за мировым искусством», уже успевшем развить идеи постмодернизма, другое – «назад в прошлое» в поисках этнической национальной идентичности.

При этом под лозунгом «назад» имеется в виду возрождение, или реинкарнация как национального наследия, так и всего исторического

средневекового пласта культуры, где в последние годы проявилась и экспансия арабо-мусульманских традиций.

Новым для казахского искусства конца XX века в целом явилось художественное направление контемпорари-арт, или актуальное искусство. На первых порах оно действительно было воспринято с долей осторожности, но не людьми искусства, а неискушенной публикой. И конечно, власть в виде милиции реагировала весьма грубо и сердито в отличие от творческой интеллигенции, которая не могла не понимать, что это тоже возможная форма выражения в искусстве.

Тем не менее актуалисты позиционировали себя как первопроходцы в борьбе со всем косным и отжившим, а главное – как истинные выразители настоящего, подлинно человеческого без всяких прикрас.

Философская концепция постмодернизма (Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ж. Бодриара и других философов) нашла свое отражение в произведениях отечественных мастеров. Тотальная критика, разрушение всех прежних постулатов – все это муссировалось на всех постсоветских художественных площадках. Казахские мастера настойчиво и активно принялись критиковать, рушить и «обнажать язвы» общества. И при этом «обнажение» не только болевых точек социального или политического устройства нашего мира, с этими вопросами отлично справлялись все, а вот обнажение самого себя, да еще прилюдно – для этого надо было иметь смелость и отвагу. И с этим успешно справились отдельные представители контемпорари-арт страны.

К началу XXI века актуальное искусство твердо заняло свое место, став одним из направлений авангарда. И на настоящий момент актуальное искусство Казахстана в большинстве своем уже спокойно воспринимается не только художественной интеллигенцией, но и рядовыми гражданами. Особенно молодежь, что участвует в разных флэш-мобах.

Политики всех мастей уже хорошо усвоили новые методы и способы продвижения своих идей, используя массы, что раньше в СССР практиковалось только в организуемых госорганами парадах и демонстрациях. Как мы помним, еще в двадцатые годы прошлого века об этом факте советской эпохи говорили, как о демонстрации абсолютной несвободы общества, в то время как в ходе эволюции человечество изобрело форму относительной свободы выражения мысли и частичного выхода скрытых побуждений, например, на карнавалах.

Во флэш-мобах мы и наблюдаем некую «свободу» выражения интересов группы людей или самого населения. И госструктуры, особенно в столице республики, очень быстро усвоили эти уроки и воспользовались ее возможностями (нередко привлекают молодежь для всякого рода манифестаций по политическим вопросам).

Конечно, основная причина признания контемпорари-арт, как одной из особых форм выражения художественной мысли, явились массовые виды искусства, как, например, клипы в современной эстраде. Эта калейдоскопическая форма синтеза изобразительного, визуального ряда, приложенного (часто параллельного) к музыкальной основе, тексту, в большей мере способствовали восприятию мира в некой фрагментарности,

отрывочности всех ее сторон. Но в отличие от знакомой нам системы калейдоскопа, где целое все же выстраивается, в клипе нет ее полного законченного строя. Как правило, никто не утруждает себя вопросами этого целого, оно представлено фрагментами и каждый волен «дописывать» сам ее законченный образ в своем сознании. Собственно, все это присутствует и в изобразительном искусстве модернизма, особенно в абстракционизме, где форма «рассыпана» настолько, что надо очень серьезно потрудиться, чтобы собрать в структурах собственного мозга образ. И совсем не обязательно ее совпадение с исходной, авторской трактовкой от художника.

Правда, казахский контемпорари-арт в большей степени был ясен массам из-за «заточенности» на тотальную критику момента, ориентира на происходящие, то есть на актуальные в тот момент события времени. По этой причине в будущем, по прошествии некоторого периода они рискуют остаться непонятыми.

Если в самом начале отечественный контемпорари-арт вызывал иногда шок, иногда недоумение, то сейчас уже все пришло в состояние спокойного течения. Сопротивление наблюдается из другого лагеря: нарождающейся религиозно настроенной части молодежи. На настоящий момент подросло поколение, которое вновь оказалось как бы в двух измерениях. Одни совершенно свободно воспринимают все художественные акции актуалистов, другие – готовы на расправу, поскольку считают, что это происки «неверных», не имеющих право на любое выражение своих мыслей.

Яркий пример, это дебаты по всем казахоязычным каналам вопроса о скульптурной композиции Е. Тулепбая в Астане, когда такими «блюстителем прав и свобод» выступили, подталкиваемые адептами современных религиозных течений, «представители от народа». Вся их критика относится к образу девушки, изображенной в обтягивающем фигуру платье. Им не понравились просвечивающие детали фигуры, как грудь. Такого отношения к предметам искусства никогда не было в прошлом. Сложно не заметить, за этим кажущимся незначительным всплеском раздражения и эмоций, серьезных изменений во взглядах у части населения страны.

К слову сказать, достояния мусульманской культуры и искусства и ранее были востребованы нашими мастерами, например, восточная миниатюра была объектом пристального внимания еще в советские времена. Сейчас, к примеру, в творчестве Болат Тургымбая, с одной стороны, отчетливо выражено желание ухода от реалий дня, с другой – осознание восточных исламских ценностей в поисках утраченного духовного начала. К сожалению, в отличие от зрелых мастеров среди молодежи есть часть, оказавшаяся в рамках волны религиозного экстаза. Они отказываются от всего советского и современного видов искусства, считая их происками неверных.

В целом, контемпорари-арт – это все же новое явление в казахском искусстве, но все остальные стилевые направления, наряду с официозом, можно назвать одним словом – *традиционное*. То есть то, что к концу XX века сформировалось в художественной практике республики, – выработало свою систему и уже отчасти успело обрасти стереотипами, – и составляет львиную долю лагеря

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

казахского изобразительного искусства XX-XXI веков. Хотя в последнем случае здесь много течений, которые в свою очередь в общем делятся на оплот соцреализма и неомодернизм в творческих позициях мастеров.

Неомодернисты, и особенно последователи социалистического реализма, никак не уступали приверженцам контемпорари-арт в отражении реалий своего времени. Они также чутко реагировали на все происходящее, но только форма выражения была для публики традиционно устоявшейся и почти понятной всем, если говорить о течениях модернизма, как уже усвоенных многими.

Так, в девяностые годы XX века на первое место, наряду с критикой всего советского типа бытия, выходит тема истории, тема исторических корней номадов, свидетельствуя о подъеме очередной волны национального самосознания. Наиболее острые социальные вопросы времени также не обошли творчество многих художников.

Тема истории, этнической истории выражалась разными способами. В соцреалистической системе – наиболее понятно и ясно для публики, философски закодировано – в течениях модернизма. И конечно, часть художников предпочла «уход» от реалий действительности в мир своих фантазий.

То есть все направления так или иначе обозначили ситуацию кризиса сознания переходного переломного момента жизни постсоветского общества. При этом международных контактов стало в разы больше, что и повлияло на ускорение всех событий по вовлечению в общемировое русло искусства всех постсоветских стран.

Следует отметить, что история и этническая история в девяностые годы XX века была востребована в республиках бывшего СССР в целом, то есть это был социальный заказ, идущий снизу. Для власть предержащих он обозначится позже, когда надо будет проводить политику легитимации своих полномочий, когда начнутся поиски героя в своей национальной истории. А интерес к истории в народной среде вылился в спонтанную анархию повсеместного возведения памятников, в стремлении «увековечить» имена батыров, обнародованных из личных семейных архивов разбогатевшей части населения. Но и подлинно народные герои обретали свои забытые имена, а их образ воскресал в воображении художников, чаще всего в доступных для широкого круга людей реалистических формах трактовки.

В начале нулевых годов нашего века вся эта ситуация будет не просто продолжена, но и получит уже иную окраску. Прежде всего стало ясно, что суверенное государство состоялось, хотя и много еще вопросов о ее судьбе, а в искусстве так и продолжают свое развитие реалистическое искусство и авангардизм, но характер образного строя в них изменился.

Так, в системе социального заказа уже отчетливо проявилась разница в госзаказах и заказах от рядового гражданина. Наверно, следует напомнить, что, начиная только с девяностых годов прошлого века население стало приобретать работы художников. Стихийный рынок художественной продукции вскоре приобрел вполне себе установившееся место – улица Жибек Жолы в Алматы, в народе, прозванная «нашим Арбатом».

Анализом рыночных механизмов в казахстанских реалиях еще никто не занимался, однако судя по общению с художниками, все участники быстро усвоили запросы общества и частного заказчика.

Что же касается самих художников, то даже беглый взгляд на их творчество свидетельствует, что их по-прежнему волнуют события реальной действительности, только в большинстве случаев реакция более спокойная, без резких критических выпадов и агрессии. В целом отмечается стремление осмыслить весь исторический этап пройденного пути: и советского, и постсоветского времен. Но не только рефлексии питают казахское искусство настоящего момента, есть мастера, увлеченные новыми технологическими возможностями в творчестве.

Деление на традиционное, то есть то, что мы ранее отметили, как уже устоявшееся и знакомое с советской поры, на актуальное как авангардное течение, теперь уже воспринимается фактически без противопоставления. Но, правда, нет и радикально нового явления в мире искусства в целом, чего бы во всяком случае мы еще не знали.

Например, в конце нынешнего лета в Астане прошел фестиваль Астана ARTFEST, где на Водно-зеленом бульваре развернулась широкая пространственная экспозиция инсталляций группы казахстанских художников, большинство из которых актуалисты.

Приятно отметить, что сам бульвар – действительно прекрасная арена для таких масштабных десантов художественной продукции современного искусства. К тому же город Астана постепенно обживается и начинает заполняться людьми, в то время как еще недавно новостройки левобережья выглядели практически мертвым районом. Сейчас там несколько оживлённее, и приезжие, в основном свои казахстанцы (то есть внутренний туризм начинает пробиваться), оказались посетителями этой выставочной площадки. Свободно прогуливаясь, взрослые и дети с удовольствием разглядывали все пространственные формы инсталляций, благо что среди них львиную долю составляли почти дизайн-проекты, как например, инсталляция Тотана Кузембаева (Медитация. 2016), или «Преобразователь энергии. Игровая площадка» Аиды Исаханкызы и Арай Естаевой.

Чаще всего архитекторы (а Т. Кузембаев архитектор по образованию) и дизайнеры в создании формы стремятся к ее эстетическим характеристикам. Такие композиции совершенно свободно могут использоваться в декоре пространства экстерьера или интерьера, в зависимости от размеров формы. Но здесь почти также воспринимались и философские произведения других авторов, как, например, «Перекасти-поле» Фатимы Омир, «Трансформация разума» Смаила Баялива, или ржавые железные конструкции, трактованные авторами, как всадники. И не случайно люди воспринимали экспозицию как еще одно декоративное решение пространства городской среды – спокойно, без всплесков неприятия.

На такое отношение человека настраивает сама выставка, хотя в ней по-прежнему присутствуют размышления на те же глубинные вопросы бытия современного мира. Художники понимают, что номады уже ушли в прошлое,

лишь на генном уровне остались ощущения и ассоциации о себе как о «перекати-поле», и трансформация сознания уже состоялась (в очередной раз за столетие). При всем при этом вся выставка выражает время стабилизации неких внутренних механизмов, когда реальность надо просто принять, как свершившийся факт (хотя возможно, что устроители выставки сознательно «уходили» от крайне критических проектов).

То же самое можно наблюдать и в стане искусства традиционалистов, несмотря на то, что здесь много «застывшего».

Как ранее было нами отмечено, социальный заказ нарождающейся эпохи проявился еще в позднесоветский период, постсоветский привел этот механизм в действие, в котором было место заказам от госструктур и заказам от рядовых граждан страны.

Так, на первые позиции выдвинулся исторический жанр, востребованный в первую очередь государством. И это, как правило, монументальное искусство, где освещать страницы истории казахского народа был призван исторический жанр. Масштабные полотна, естественно, выполняются в реалистическом стиле. Композиционная система в данном случае уже явно обрела свои стилистические приемы и методы. Чаще всего изображаются курултай, ханские ставки, боевые отряды, готовые выступить в поход и т.д. То есть за постсоветский период создается система изобразительного поля таких композиций: величественный и монументальный облик героев полон силы духа и воли. Это фактически былинная эпическая песнь о предках, что трактуется в более обобщенной реалистической форме, и в которой отчетливо проглядывает соцреалистический след.

Второй сегмент социального заказа в стране – рядовой гражданин, «созревший» до приобретения произведений мастеров в отличие от прежнего советского периода.

Как оказалось, рядовой заказчик настоящего момента заинтересован в полотнах на этнические мотивы. При этом полотна очень конкретного содержания и даже цветовая гамма имеет свои приоритеты. Например, художник Курмангазы Акашев научился работать на такого заказчика, а опыт у него уже солидный. В середине девяностых (девяносто шестой, седьмой годы прошлого века) художник вместе со своими коллегами вышел на наш «Арбат» (Жибек Жолы), желая продать свои работы. Тогда покупали только иностранцы, теперь он сдает полотна галереям для продажи, а также выполняет индивидуальные заказы граждан.

Художник К. Акашев в отличие от многих мастеров не потерялся в сложные годы безвременья, не теряется и сейчас. Именно он хорошо знает вкусы, знает размер и цветовую гамму, наиболее почитаемые его аудиторией. Сама тематика также показывает, в чем современный заказчик нуждается: это преимущественно бытовой жанр на темы номадического образа жизни – нехитрая характерная обстановка гармоничного мира казахов прошлых веков.

Однако на данный момент нет классических казахов-кочевников, быт очень сильно изменился, и даже те, кто вырос в сельской местности не являются номадами в их исконном смысле. Поэтому образ, который сложился по

произведениям мастеров XX века, воспринимается фактом.

За редким исключением поколения современных людей воспитано в других реалиях, но генетические коды сознания, что внутри нас, проявляются в желании воссоздать и сохранить в памяти прошлое. И конечно, это «потерянный рай», что выстраивается в полотне художника в устоявшихся формах представлений о мире, которого уже нет. О том насколько мы ушли от практики номадического уклада жизни знают те, кто стремится исследовать ее в полной мере, как например, молодой художник, дизайнер, архитектор Данияр Байдаралин, недавно выпустивший свою книгу «Садакшылык – искусство изготовления и стрельбы из казахского конного лука».

Итак, наш небольшой экскурс в мир отечественной художественной практики свидетельствует, что в целом, современное постсоветское искусство республики, пройдя динамичный период освоения внешнего, того, что еще было не освоено к концу XX века, на настоящий момент словно погрузилось внутрь себя, во всяком случае больше размышлений о происходившем и происходящем, чем это наблюдалось совсем недавно.

Буря девяностых принесла сложный клубок проблем, но была вера, тревожное ожидание. Теперь эпоха интернета и виртуального пространства дала понять насколько все связаны, «опутаны сетью», зависимы друг от друга. Есть и очень большой оптимизм, если учесть возможности новых технологий, и это уже совершенно иная реальность.

Список литературы

1. Казахское искусство. Альбом. В 5 т. Алматы, 2013.
2. Искусство и цивилизационная идентичность. М.: Наука, 2007. – 603 с.
3. Культурогенез и культурное наследие. Сб. статей. СПб, 2014. – 65 с.

**Поваляшко Галина Николаевна,
кандидат философских наук,
доцент Казахского национального
университета искусств, Астана**

ВИЗУАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ ГОРОДСКОГО ПЕЙЗАЖА

«Иконический поворот в культурной социологии» в качестве современного социокультурного дискурса был обозначен несколько лет тому назад американским социологом Джеффри Александером (1949 г.р.) [1]. Им была предложена идея «иконического сознания» в качестве социологически релевантного фактора, главный концепт которого – сознание, которое «имеет место, когда эстетически сформованная материальность обозначает социальные ценности» [2, с. 11].

Александер отстаивает идею чувственного опыта, способного передавать смыслы социального пространства, считая, что с помощью эстетически сконструированной поверхности объекты «насыщаются значением», они становятся «архетипическими», или «обретают глубину» [3, с. 3]. Способность материальных поверхностей генерировать и передавать значение есть причина того, что поверхности становятся «иконическими» и способными на «погружение в материальность социальной жизни» [3, с. 6]. В этом отношении события, процессы и опыт (в нашем случае художественный) обладают функцией раскрытия мира. Тем самым Александер в плоскости культуральной социологии артикулирует идею Х.-Г. Гадамера об образе как структурной конфигурации, которая вовлекает все элементы нашего опыта, включая наше самосознание, в трансформативный процесс [4]. Основным результатом этого процесса – «восприятие» чего-то партикулярного (объект или ситуация) как репрезентирующего коллективные, т. е. социальные значения. В пространстве между образом (например, произведением искусства) и образом как социальным опытом (который Д. Александер предлагает называть иконическим) и возникает то, что в терминах новейшего культурологического дискурса определяется как «визуальное».

Визуальное все больше начинает доминировать, смыслы современной культуры генерируются прежде в визуальном выражении, а затем в текстуальном, и только далее – в интеллектуальной рефлексии. И здесь самое время также напомнить, что понятие визуального, или «пикториального поворота» в научное употребление вводит Т. Митчелл в 1994 году, который считает, что наступила эпоха «уникальной, или беспрецедентной, в ее одержимости видимым и визуальной репрезентацией» [5, с.10].

Нетрудно сопоставить концепты Т. Митчелла и Дж. Александера на предмет их конгруэнтности в плоскости отдельно взятого явления в художественного процесса. Конкретно – воспользоваться итогами международного арт-симпозиума (Астана, 2016) с целью обращения к текстам культуры городского пространства и выявления их визуальных смыслов. Данный вид анализа предполагает рассмотрение того, как и на каких уровнях сегодня происходит наполнение изобразительных текстов иконическим сознанием в условиях абсолютного доминирования визуального.

В первые июльские дни 2016 года Союз художников Астаны провел международный арт-симпозиум. Это событие позиционировалось в перспективе укрепления культурного имиджа Казахстана, для чего и был выбран формат пленэра в наиболее знаковых городских ландшафтах Астаны. Коллективные пленэры – это состояние творческой состоятельности и умение работать в условиях суэты набережной, бульвара или парка. Но главное в другом: перед всеми художниками одно и тоже городское пространство, и написать его надо так, чтобы максимально выразить свою творческую индивидуальность и авторский почерк. В контексте заявленной темы это следует понимать как возникновение визуальных смыслов в иконическом сознании участников арт-симпозиума.

Надо сказать, что столичные архитектурные пейзажи не один год и неоднократно привлекали внимание художников. Казалось бы, сказать новое слово здесь уже затруднительно, и смыслы градостроительной динамики столицы внятно обозначены в полотнах многих работ многих художников. Однако, после трех пленэров и итоговой выставки, на которой были представлены только что созданные, еще не просохшие картины, стала понятной правильность выбора пленэрного формата. Все вместе эти работы конструируют своеобразное художественное пространство, в котором есть место и традиции, и дерзкому уходу от привычного пейзажа, и философским аналогиям на предмет репрезентации иконического сознания и визуальных смыслов городского пейзажа.

Из Европы на арт-симпозиум проехали Изабель Фордин (Париж), Джулиано Марин (Рим), Дорота Подласка (Варшава), Мониа Ферацца (Венеция) и Светлана Писарева (г. Пескара, Италия). Эта группа художников, пожалуй, самая разнообразная по своим стилевым и цветовым предпочтениям.

Светлана Писарева, будучи изначально художником-декоратором и специалистом по различным технологиям венецианского стекла, перенесла звонкость цвета и мозаичность декоративного изделия на двухмерный холст, а также большую степень абстрагирования от городского ландшафта. Оттого ее картины «Энергия будущего» и «Праздничный город» в числе той немногочисленной группы художников арт-симпозиума, чья живописная манера тяготеет к знаковой живописи. Для венецианского стекла характерна определенная итоговая сюрпризность, не планируемая изначально. И в замечательно красивых по цвету картинах Светланы изначально не предусматривалась узнаваемая реальность. Вместе с тем, также, как в дымчатой вуали муранского стекла по желанию зрителя возникают воображаемые лица,

либо пейзажи, в спирали «Энергии будущего» вдумчивый зритель увидит метафору Времени, устремленного в «прекрасное далёко». А вот образ наступившего будущего и, к слову сказать, в схожих цветовых решениях мозаичной пластики, создал в одной из своих работ наш казахстанский художник Талгат Татиев. Города Семей и Пескара довольно далеки друг от друга. Но единство визуального мышления объединило этих художников.

Очень по-новому посмотрела Изабель Фордин на лазурные силуэты высотных домов на набережной («Три линии»). Доминирующий цвет – белый (подчеркиваю, не лазурный), организованный в виде мембран, имеющих белые границы. Тоже, видимо, метафора обособленной жизни за стеклом громады здания, подобного живому организму, клетки которого ограничены мембраной от других клеток и тканей. Очень интересно было смотреть, как работает Изабель над этим холстом на пленэре. В то время, как у собратьев быстро выстраивалась композиция, возникали вода, воздух, дома и Кенесары в граните, она неторопливо конструировала свои белые окна-клетки, и замысел долго оставался непонятным. Следя за движениями её кисти было неясно, а что предполагается быть изображённым? Ведь собственно белого вокруг нет. И только позже, рассматривая ее работу среди реалистичных пейзажей на итоговой выставке, стало возможным оценить минималистический стиль И. Форди, посредством которого визуализируется понимание художницей астанинского городского пейзажа. В этом концептуализме решительно нет места валёрам, перспективным планам, изменчивости световоздушной среды. Однако, кажущаяся колористическая и композиционная скудность наполнена различными смыслами, сокрытыми для многих. Совершенно очевидно, что Изабель, не распознав содержание человеческих страстей здесь кипящих, но понимая их наличие, намеренно избрала белый цвет, быть может интуитивно (или интеллигентно) зная о символике белого. Известный антрополог Виктор Тэрнер придает этому цвету символичность социального опыта людей [6], и потому здесь белый вбирает всю гамму человеческих жизней в громаде лазурного дома на набережной.

К работам французской художницы стилистически примыкает кубистическое визуальное мышление Дороты Подласка. Серый фон плоскости ее работ подчеркнут четкой геометрией знаковых архитектурных зданий Астаны. Намеренно искажены пропорции. Иные, чем в действительности, цветовые акценты. Сами здания сгруппированы иначе, чем есть: купол мечети, «Хан Шатыр» со смещенным центром и усеченный наклонной плоскостью университет искусств на холсте собрались вместе. Налицо программный отход художницы от реального положения вещей (зданий). Очевидно, эта функциональная причудливость маркирует разноликость нашей столицы и суть астанинских впечатлений нашей польской гостьи. Ее визуальное мышление избрало здания-маркеры казахстанской столицы с полярным функционалом, что и формирует иконические формы картины Дороты.

Художница из небольшого городка около Венеции Фераццо Мониа на родине много работает в декоративно-прикладном искусстве, занимается педагогической работой с детьми и активно участвует в социально значимых

художественных акциях. Встреча с Астаной вдохновила ее вспомнить классическую пейзажную композицию с продуманным и сдержанным колоритом. Огромное казахстанское небо-пространство с беспокойным движением облаков – главный элемент ее городского пейзажа – подсказывает зрителю, *что* самым сильным образом подействовали на вдохновение Мониа. Как визуализация эстетических впечатлений от ветреного и дождевого неба – ее иконический образ Астаны.

Джулиано Марин из Италии был оригинален во всем: никакой жестикуляции в беседе, никакого колористического праздника и фигуративной живописи, чем так славна итальянская школа, никаких художественных аналогий. Пленэрная работа «Есиль» только этим словом намекает на событийный ряд астанинского арт-симпозиума. Беспокойные пастозные мазки, сумрачный колорит с очень сдержанным тоновым подбором. И все. Ни традиционных пейзажных планов, ни парапета, ни энергичного Кенесары на пьедестале. Думается, что художнику-интроверту привычно смотреть вглубь себя и всего внешнего, оттого его визуальное мышление именно так нашло изобразительный эквивалент непрозрачным водам Есиля. Гораздо активнее Джулиано проявился в работе второго пленэра. Выразительная графичность архитектурного пейзажа, характерная для административного ансамбля левобережья, нашла более аутентичное воплощение в картине второго дня. Специфичный взгляд художника, стремящийся вглубь, «убрал» золоченную игру света стеклянных фасадов выразительного конуса и части министерского здания. Итог – на полотне конструктивная сетка строительной прочности, обнаженный каркас, без всякого амбициозного камуфляжа. К этому надо добавить, что в итальянский альбом, посвященный творчеству Дж. Марин, вошли его черно-белые работы. В них много от архитектурного эскиза и конструктивизма, что-то от супрематизма и инженерной графики, но очень мало собственно живописного в традиционном понимании. Конечно же, это осознанно выбранный авторский стиль итальянского художника.

Гостями казахстанского арт-симпозиума из стран содружества стали Леонид Гомонов из Минска, Николай Блохин и Марат Тажибаев из Санкт-Петербурга, Рафаэль Алиев из Баку, Николай Сивенков из Сочи.

Очень порадовал своей неординарностью гость из Азербайджана. Его энергия молодости, быстрая художественная реакция, отсутствие цепей с какой-либо традицией сразу же привлекли внимание. Раскованная манера Рафаэля Алиева позволяет ему быть, например, фигуративистом, тяготеющим к плоскостной линейности и небольшим, но выразительным тоновым намеком на воздушную перспективу («Байтерек»). Или увлечься экспрессией цвета, скоростной сменой природных состояний дождя и ветра второго пленэрного дня («Центральный городской парк»), эмоциями свободного плавания свободного художника в свободной теме!

Николай Блохин в своих пленэрных работах отдал должное обаянию великого Дж. Констэбла, первому из тех европейских мастеров, которые начали писать этюды на открытом воздухе. Тонкие градации света и изменчивое состояние световоздушной среды в работах англичанина оказали несомненное

влияние на дальнейшее развитие пейзажной живописи. . И, надо признать, до сих пор, «пойманное» на картине движение дождевой пелены или влажная дымка вокруг громады дома, похожих на мистический мираж («Триумф Астаны», «Новостройки Астаны»), указывает на виртуозное владение кистью. Н. Блохин, показал безусловное умение использовать в своей творческой практике технику тончайших цветовых градаций.

И здесь необходимо отметить этот же творческий метод у казахстанского участника Аманкельды Кененбаева из Кызыл-Орды. Его замечательно легкая кисть, беглый абрис моста и дымчатых зданий («Биші үйлер»), погруженных в меланхолию водной стихии, уловила их единство и поэзию. Параллельным стилистическим эхом прозвучали работы астанинца Абая Чунчалинова. Колористически мягко передана поэтика меланхоличного дождя в картине «Башни», здесь же толика оптимизма нашла себя в мягком желтом отсвете дома на набережной... «немного солнца в холодной воде». В работе Мусапира Жанузак «Мост» чрезмерная влажность воздуха первого пленэра воссоздана иначе: густые, плотные мазки буквально вылепили рельеф облаков, придали весомость мелкой волне на реке и материальность арке моста.

Наш соотечественник из Петербурга Марат Тажибаев очень верно строит композицию, насыщая картинное полотно несколькими пространственными планами, объединенными тонкой колористической гармонией («Возле памятника Кенесары»). И очень нечасто (и потому отдаю дань уважения сопричастности Марата к столичной жизни исторической Родины!) в астанинских пейзажах появляются люди. В пленэрных ведутах этого художника они в классическом понимании: не как стаффаж, а как гармоничное целое с городским ландшафтом, с которым образуют единую среду обитания.

Леонид Гомонов привнес хорошую толику импрессионистического видения в ту часть парадной Астаны, которую писали разные художники не одну сотню раз. Даже само название одной из его работ – «Музыка фонтанов» наводит на ассоциации с творчеством композитора Клода Дебюсси. Хорошо известно, что в своих музыкальных предпочтениях он испытал сильное влияние французского импрессионизма. И даже название первого ноктюрна Дебюсси – «Облака» – ассоциируется с особым вниманием Леонида к этой изменчивой и быстротечной атмосферной субстанции. Быстрый бег облаков на холсте, смена освещения, быстротечность впечатлений сменились иной стилистикой картины «В городском парке». В этой работе сдержанная цветовая гамма паркового пейзажа погружена в дымку воздушной перспективы, навеявая мотивы из Клода Лоррена.

У Николая Сивенкова есть нечто общее с нашими мастерами из южного Казахстана, тяготеющими к звонкой цветовой палитре. Жаркое солнце юга для них и Николая, живущего в Сочи, максимально усиливает цвет, не дает его приглушать так, как это принято в классическом реалистическом пейзаже. Оттого в пленэрных работах Н. Сивенкова («Набережная Ишима»), шымкентского художника Араншы Шаржанова («Есиль, набережная»), алматинцев Агимсалы Дузельханова («Вид из Центрального парка») и Умирбека Жубаниязова («Ак-Орда») мощно «играет» мажорный колорит.

Именно этим названные картины расцвели в целом и общем очень непростые погодные условия тех дней. А также еще раз показали возможность очень по-разному писать общий на всех городской ландшафт.

Участники арт-симпозиума из различных регионов Казахстана продемонстрировали хорошую живописную школу уже состоявшихся художников, известных в республике по многим выставкам, журнальным статьям, скульптурным работам и т.д. Они увлеченно работали все три пленэрных дня и на итоговой выставке показали произведения в разной степени завершенности. Однако, например, в беглой эскизности и плоскостной манере Адилхаира Жантасова («Кенесары», «Рэдисон») и Шаймардана Айдоса («Байтерек», «Рэдисон») видится осознанное отношение художников к живописному пространству. Калиолла Ахметжан («Перед Ак Ордой»), Баян Баталова («Ветренный день в Астане»), Жайык Кушикбаев («Есиль»), Валерий Крымов («Парк», «Ишим») и Гумар Макаров («Байтерек») показали верность академической традиции в пейзажном жанре. Пропорциональное соотношение планов, тщательно выверенная цветовая гармония, осторожные рефлексии, похожие ракурсы – свидетельство их верности классическому художественному образованию. Для объективности необходимо добавить, что на свободные темы эти художники пишут очень по-разному, порой вопреки канонам, и в этих работах ярко проявляется их индивидуальная манера.

Осербай Шуранов совершенно по-особому прочувствовал цвет того ветреного, слегка солнечного, по большей части дождливого дня. Он один из всего художественного десанта захотел оставить на холсте память о внезапной радуге, коротко повисшей над рекой. Эмоциональной доминантой этого полотна («Есіл жөғасы») стали энергичный сегмент смело желтоватой радуги и звонкий желтый прибрежного здания. Эта маленькая художественная дерзость и придала картине авторское своеобразие.

Верность крепкой пейзажной традиции видится и в работах Павла Боженко («Свежий ветер», «Набережная»), Умирала Исмаилова («День города») и Нурлана Дауренбекова («Около Байтерека», «Набережная»). Думается, у них впереди есть большие возможности обогатить свою живописную технику тем маленьким, но существенным нюансом, который именуется в живописи «состояние». Документальную точность отображения городской действительности в соединении с ее романтической (или меланхолической, или мажорной) интерпретацией общего природного состояния, характерный авторский почерк, думается, мы непременно увидим в их исполнении на следующем арт-симпозиуме.

В работах Армата Бектаса («Набережная», «Левый берег») ощущается живая динамика цвета, связующая природу и архитектуру, и осознанное стремление деформировать привычную линейную перспективу. Уверенные мазки в его работах точно и фактурно построили архитектурный фон, излучину реки, не позволив увлечься суетой детальной прорисовки.

И еще один участник арт-симпозиума показал прекрасный живописный уровень. Все три работы Евгения Ким («Явление Давида», «Поворот Давида», «Студенты») одинаково хороши по умению гармонично работать с

импрессионистической скоростью с цветом и композицией, с собственным воображением, одарившим небольшие сегменты города величественным именем библейского героя.

Итак, суммируя творческие реплики участников арт-симпозиума на предмет городского пейзажа можно опознать некоторые его визуальные смыслы. Прежде всего ясно, что художники вслед за административными усилиями, акцентируют иконический образ Астаны прежде всего, как центр административной и политической жизни республики. Архитектурная организация пространства, влияющая на формирование идентичности горожан, увы, не воспринимается авторами. Как социальный институт и репрезентант национальной и региональной культуры, столичный город также не стал эстетическим впечатлением в той степени, в какой бурлит, например, Париж или Москва людскими потоками на холстах. В целом «малолюдье» астанинских пейзажей урбанистами подмечено давно; думается это отражает неустоявшийся для истории и потомков образ самой молодой столицы мира. И потому не будем пенять художников, в чье визуальное мышление стандартная фраза «не сразу ... (город N) строился» встраивается отсутствием работ, в которых архитектура была бы фоном, а люди – социально и визуально значимым композиционным элементом.

Таким образом, визуальный смысл, явленный в «телесной оболочке» холста, становится не просто носителем информации, но способствует порождению новых смыслов, что в приложении к теме Гадамер называет «прирост бытия» [6, с. 145]. Иными словами, на примере отдельно взятого художественного события становится очевидным процесс порождения визуальных смыслов текстом городского пространства, интериоризированного художниками посредством своего индивидуального стилистического выбора.

Список литературы

1. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: культуросоциология. – Москва, Праксис, 2013. – 630 с.
2. Alexander J. Iconic Consciousness: The Material Feeling of Meaning. Thesis Eleven 103 (1), London: Sage, 2010.
3. Alexander J. Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's Standing Woman. Theory, Culture & Society 25 (5). London: Sage, 2010.
4. Круткин В., Романов П., Ярская-Смирнова Е. Интеллектуальное поле визуальной антропологии. – Саратов, 2007. – 107 с.
5. Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn // Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago & London, 1994. 445 p.
6. Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 1. Tübingen: Mohr, 1999.

**Исабаева Клара Камилловна,
руководитель центра
менеджмента и внешних связей
ГМИ РК им. А. Кастеева**

ПРОПАГАНДА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НЕЗАВИСИМОГО КАЗАХСТАНА ЗА РУБЕЖОМ

Обретение в 1991 году Независимости – стало важнейшей вехой истории современного Казахстана, вместе с которой перед страной встала задача позиционирования себя на международной арене, как молодого суверенного развивающегося светского государства. За 25 лет независимости Казахстан превратился в одно из значимых государств мира, чье мнение имеет вес в мировой политике.

Если в конце 1990-х, когда наши дети учились в зарубежных школах и университетах, название страны мало что говорило жителям других стран (Казахстан? Это где-то рядом с Пакистаном?), то в настоящее время название нашей страны произносится с восторгом и уважением – Казахстан! Астана! Если в первые годы независимости перед страной стояла задача стать узнаваемой на международной арене, то на современном этапе страна постоянно работает над задачей информирования мирового сообщества о нашей древней многовековой истории и культуре, о ее интеграции в мировое культурное наследие. Как отмечает в своей статье газеты Central Asian Monitor политический аналитик Серикжан Адиллов, Казахстан занимает хоть и скромные, но постепенно крепнущие позиции в различных международных зачетах по страновому PR, о нашей стране узнает все большее количество людей во всем мире.

На международной конференции «Керемет. Искусство как актив» один из казахских бизнесменов Ержан Исабаев высказал точку зрения, что искусство, которым торгует галерея «Саатчи» в Лондоне имеет большой вес, но наше казахское искусство совершенно неинтересно за рубежом. Необходимо отметить, что подобная точка зрения не имеет веских оснований. На самом деле, и декоративно-прикладное искусство, и изобразительное искусство Казахстана пользуется большим интересом западных как музеев, так и коллекционеров. Приведу несколько примеров.

В январе 2016 года на Выставке национальной обуви стран Востока Британского музея была представлена казахская обувь – сапоги – мәсі, или ичиги из кожи и хлопка. Экспонат датируется 1900 г. Обувь была изготовлена казахскими мастерами из Балхаша свыше века назад.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана



Казахские ичиги

В коллекции владельца одного из самых дорогих отелей Лас-Вегаса «Вин» Давида Вина кроме оригиналов Пабло Пикассо представлены уникальные образцы декоративно-прикладного искусства, в частности его коллекция вышивки интегрирована в дизайн вышеназванного отеля и включает прекрасные сюжаны из Центральной Азии.



Отель Вин. Лас-Вегас. США

Зарубежные дипломаты и бизнесмены, работающие в Казахстане, активно приобретают в свои коллекции казахские и центрально-азиатские произведения декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Например, бывший директор USAID в Центральной Азии Вильям Фрей, архитектор и дизайнер по образованию, приобрел коллекцию казахских ковров и узбекских старинных халатов.



Коллекция казахских ковров и узбекских халатов Вильяма Фрейя

Его коллеги коллекционируют старинные национальные костюмы.



Коллекция Вирджинии Морган одежды народов Центральной Азии

Интерьеры посольств США в Астане и Душанбе богато украшены картинами современных местных художников и национальными костюмами. Посол США Ричард Крол даже установил во дворе посольства в Астане настоящую казахскую юрту, где проводит особо важные встречи.

Лорд Полтимор, один из топ-менеджеров Сотбис, высоко отозвался о коллекции казахской живописи Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева и ее растущей ценности.

За рубеж было продано огромное количество работ современных казахстанских художников.

В 2016 году в Лондоне вышла монография Алии Абыкаевой-Тизенхаузен «Центральная Азия в искусстве. От советского ориентализма до новых республик», в которой она анализирует живопись Центральной Азии.

Вывод – наше декоративно-прикладное и изобразительное искусство интересно и его необходимо продвигать.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

С обретением Независимости пропаганда искусства суверенного государства и, в частности изобразительного искусства, стала одной из важных составляющих задачи формирования позитивного имиджа страны на международной арене. На протяжении всего времени Независимости Министерство культуры и спорта разрабатывает специальные программы, направленные на продвижение культуры и искусства Казахстана за рубежом, такие как, например, «Мәдени мұра» (Культурное наследие), «Мәңгілік мұра» (Вечное наследие) и другие.

В программном документе Министерства и спорта РК «Концепции культурной политики» отмечается: «Сегодня развитие культуры и культурного потенциала входит в число приоритетов развития многих народов и государств. Развитое общество осознает культуру как важнейшее условие своей жизни и прогресса, значимую часть богатства нации. При этом в обществе сохраняется стереотип о том, что культура в большинстве своем это отрасль досуга и развлечений. Однако ключевой составляющей культурной политики всегда была и остается ценностная ориентация, духовно-нравственное воспитание, сохранение и обогащение национального и мирового культурного наследия, плодотворный культурный обмен, творческая реализация личности.

Культурная политика – это основная идеологическая платформа каждого успешного государства, формирующая как главные ценностные ориентиры общества, так и созидательное начало личности, гармоничное сочетание культуры и экологии человека в самом широком понимании».

В Стратегии развития Казахстана до 2050 года и Концепции по вхождению Казахстана в число 30 самых развитых государств мира большое значение придается формированию узнаваемого культурного «бренда» Казахстана в мировом сообществе.

Пропаганда – термин, имеющий два противоположных значения: 1) позитивное значение – широкое распространение информации в целях повышения осведомленности общественности (публики, то есть граждан); 2) негативное значение – распространение приукрашенной информации, не соответствующей действительности или совсем, или в какой-то мере. Говоря о пропаганде изобразительного искусства Казахстана, мы имеем в виду позитивное значение термина. Крупнейший американский теоретик связей с общественностью или пиара Эдвард Бернейс в своей книге «Пропаганда» дает ей следующее определение: «Современная пропаганда – это последовательная, достаточно продолжительная деятельность, направленная на создание или информационное оформление различных событий с целью влияния на отношение масс к предприятию, идее или группе». Таким образом, *пропаганду изобразительного искусства Казахстана за рубежом, а также нашей культуры в целом, можно определить, как последовательную, продолжительную, комплексную деятельность с целью повышения информированности мировой общественности о нашей культуре (включая изобразительное искусство) и создания позитивного культурного имиджа (бренда) нашей страны – современного Независимого Казахстана в мировом сообществе.*

После распада Советского Союза ушел в прошлое ведущий метод искусства

этого государства – социалистический реализм, и стало развиваться искусство независимого Казахстана. Художники страны на волне патриотического подъема приняли активное участие в создании государственных символов суверенного Казахстана – герба, флага, национальной валюты. С этих первых символов и образов независимости и государственности начался процесс переосмысления своей истории, обращение к историческим личностям, национальным традициям и культуре. Старые реалистические формы искусства продолжали существовать наряду с возникающими новыми формами, но содержание изменилось.

Независимость открыла многие талантливые имена, такие как Нелли Бубэ, Досбол Касымов, Гульжамал Тагенова, сестры ГаБо, Бейсебек Аканаев, Талгат Тлеужанов, Даурен Кастеев, Серик Тайнов, Алексей Уткин и многие другие, чьи произведения отражали новый независимый Казахстан. Представление этого уникального, самобытного искусства мировому сообществу – важная задача пропаганды нашего государства.

Ведущая роль в продвижении позитивного имиджа Казахстана и его искусства принадлежит Министерству иностранных дел РК, который при поддержке своих диппредставительств за рубежом открывает культурные центры и проводит различные мероприятия. Как отмечает заместитель министра иностранных дел РК Роман Василенко: «Важной частью информационно-имиджевой работы является продвижение на международной арене национальной культуры, повышение узнаваемости наших культурных брендов. Из недавних результатов работы наших дипломатов можно назвать решение ЮНЕСКО включить искусство исполнения традиционного казахского домбрового кюя и традиционные навыки изготовления кыргызской и казахской юрт в репрезентативный список мирового нематериального культурного наследия человечества. Популяризация Казахстана как места первой доместикации лошади, а также родины яблок и тюльпанов тоже является частью данной работы. Мероприятия по продвижению нашей культуры за рубежом требуют расходов, и наши дипломатические представительства, наряду с Министерством культуры и спорта и другими госорганами, нацкомпаниями, частным бизнесом и неправительственными организациями, вносят свой вклад, в том числе и финансовый, в подобные проекты».

МИД Казахстана использует также современные инструменты по продвижению имиджа Казахстана за рубежом, как, например, уникальное мобильное приложение о Казахстане «Страна Великой степи». Данное мобильное приложение является настоящей цифровой энциклопедией о Казахстане, охватывающей самый широкий набор тем. Оно состоит из 10 разделов. Это – география, история, общество, культура, государство, международные отношения, экономика, туризм, Астана и «ЭКСПО-2017».

Министерствами иностранных дел и культуры разработан план мероприятий по продвижению культуры Казахстана за рубежом в рамках бюджетной программы 033 «Повышение конкурентоспособности сферы культуры и искусства, сохранение, изучение и популяризация казахстанского культурного наследия и повышение эффективности реализации архивного

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

дела».

В 2014-2016 годах в рамках данной программы, Посольство Казахстана в России, например, инициировало выпуски двух литературных альманахов «Казахстан-Россия», в один из которых вошли статьи по изобразительному и музыкальному искусству, а также кинематографу независимого Казахстана.

Пропаганда и продвижение казахского изобразительного искусства включает разнообразные мероприятия, такие как публикации в СМИ и телесюжеты, ведение сайтов на английском и других языках, социальных сетей, подписчиками которых являются специалисты и граждане других стран и, конечно, ключевое мероприятие изобразительного искусства, хотя самое дорогостоящее – проведение выставок за рубежом. К сожалению, высокая затратность проведения музейных выставок за рубежом стала причиной невозможности частой организации подобных выставок. За годы независимости музеи страны провели лишь несколько выставок из своих фондов, но демонстрировались уникальные экспонаты.

Например, в 2006-2007 годах прошла выставка «Золотого человека» в Вашингтоне, Сан-Диего, Хьюстоне, в 2013 – в Пекине.

В сентябре 2010 года в Лондоне прошла выставка «Сокровища Казахстана». На ней экспонировались 75 произведений изобразительного искусства: 50 картин из ГМИ РК им. А. Кастеева и 25 работ из частной коллекции Нурлана Смагулова, которые никогда ранее не выставлялись за рубежом. Выставка стала уникальным событием в Западной Европе – это первая масштабная экспозиция музейной коллекции казахского изобразительного искусства. Хотя, на наш взгляд, количество посетителей 1500 человек данной выставки для такой страны как Великобритания незначительно.

Организовать выставку современного казахского искусства для частной галереи несколько проще. За годы независимости лидером по организации зарубежных выставок, разносторонне продвигающих современное изобразительное искусство Казахстана и художников периода становления Независимости, стала галерея «Ою», которая сотрудничала с дипломатическими представительствами Казахстана в разных странах и организовывала совместные проекты по типу государственно-частного партнерства.

В 2001 году «Ою» организовала выставку в галерее современного искусства «Аль-Джезира» в Каире, в Египте. В данной выставке приняли участие такие современные казахстанские художники, как Гульжамал Тагенова, Нелли Бубе, Нурлан Килибаев и другие. В 2002 году – выставку акварелей художника Маната Каспака во Франции в рамках всемирных скачек на “Приз Дианы Гермес” в Шантильи. В 2003 году – выставку на городском празднике в города Минори (Италия).

В 2004 году впервые в истории изобразительного искусства Казахстана частная казахская галерея «Ою» организовала успешную персональную выставку Нелли Бубэ «Номады и культура» во Дворце Наций европейского отделения ООН в Женеве, Швейцарии. Выставка состоялась благодаря

поддержке казахстанской миссии при ООН, возглавляемой Послом Казахстана в Швейцарии Нурланом Даненовым, первого секретаря посольства Мунире Артыкбековой и директора галереи “Ою” профессора Гульмиры Шалабаевой. Казахские газеты отмечали, что успех выставки был ошеломляющим – организаторы разослали свыше двух тысяч приглашений – эпитеты, которыми гости награждали картины, были в превосходных степенях. Цель – ознакомить и популяризировать культуру и искусство Казахстана за рубежом. Своё восхищение открыто выражали не только швейцарцы, но и граждане других стран.

Выбор произведений выставки обуславливался исторической ролью Казахстана в мировой цивилизации. В связи с этим центральным произведением стал полиптих “Великий Шелковый путь”, произведший огромное впечатление на посетителей выставки. Основная идея этой работы – Казахстан как один из торговых центров Центральной Азии, принимающий караваны с Запада и Востока. В центральной части картины изображен дастархан, как символ гостеприимства нашей страны. Кроме «Великого Шелкового пути», экспонировались исторические и воспевающие народные ремесла картины: «Сокровища Тамгалы», «Глиняные города» «Золотые миражи Востока», «Восточные коврики» и другие, разнообразно представляющие регион и стиль жизни кочевников. Многие из них были приобретены швейцарскими и другими иностранными коллекционерами.

В 2004 году галерея «Ою» организовала участие художницы Нелли Бубэ в международной выставке «Артиада-2004», прошедшей в рамках культурной программы Олимпийских игр в Афинах. Триптих «Отрар» был специально написан для всемирной Артиады, на которую работы отбирало международное жюри из пятидесяти экспертов. Несмотря на то, что продвижение казахских художников всегда было приоритетным для галереи, приглашение Нелли на «Артиаду» стало неожиданным. Её работу представили на конкурс, чтобы поучаствовать, и она вызвала большой интерес международной комиссии. Галерея не ошиблась в выборе художника, воспевающей образ жизни кочевников и её работы пользовались успехом.

Проведение престижных зарубежных выставок привело профессора Гульмиру Шалабаеву к следующим наблюдениям и выводам, которые она изложила в монографии «Евразийство сквозь призму изобразительного искусства Казахстана»: «Европу, достаточно искушенную и капризную, можно заинтересовать, если предоставить ей возможность познакомиться с самобытной культурой другой страны. Неподдельный интерес вызывают национальные мотивы, колорит, содержание».

Другие частные казахские галереи, такие как «Улар», «Куланши», «Нас Sanat» также участвуют в зарубежных выставках и ярмарках как в качестве государственно-частного партнерства, так и на зарубежные гранты, или самостоятельно.

В проведении фотовыставок возможностей больше, хотя оригинальные работы и их фотографии не одно и то же, но фотовыставки также способствуют пропаганде изобразительного искусства Казахстана. Так, например, в 2015 году

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

в Посольстве Казахстана в Софии была проведена фотовыставка работ современных казахстанских художников, посвященная 550-летию Казахского ханства.

Кроме выставок, большая роль в пропаганде искусства Казахстана, и в том числе декоративно-прикладного и изобразительного, принадлежит СМИ и одному из самых эффективных видов СМИ, когда мы имеем в виду изобразительное искусство – телевидению. Уделяя большое внимание страновой пропаганде Казахстана в мире, Правительство создало в 2002 году специальный спутниковый телеканал, который сначала назывался Caspionet, а теперь - KazakhTV. Канал транслирует свой сигнал круглосуточно на территории 117 стран мира, с потенциальной аудиторией 5,1 млрд. человек, включая страны Северной и Центральной Америки, Западной и Восточной Европы, Австралии и Океании, Северной Африки, Ближнего Востока, Азии и Южного Кавказа (Закавказье).



Миссия канала – оперативное и объективное информирование международной аудитории о событиях казахстанской жизни и отражение казахстанской позиции по главным вопросам международной политики, но вместе с тем канал имеет несколько качественных программ о культуре, включающих изобразительное искусство Казахстана: KazArt, Culture, Regional Focus, International Dialog и другие.

Две из данных программ KazArt и Culture полностью нацелены на пропаганду изобразительного искусства и успешно справляются с данной задачей. 15-минутная программа KazArt выходит по 8 раз в среду и в субботу (или 16 раз в неделю) на 3 языках: казахском, русском и английском. На казахском языке программы о изобразительном искусстве Казахстана имеют возможность смотреть зарубежные казахские диаспоры Китая, Монголии,



Афганистана, Ирана, Турции, России и других стран. На русском языке программы об изобразительном искусстве Казахстана имеют возможность смотреть телезрители России и русскоговорящие телезрители СНГ. На английском языке эти программы могут смотреть телезрители самых разных стран мира.

Подводя итоги вопроса пропаганды изобразительного искусства Казахстана за рубежом, приходим к следующим выводам:

1. Правительством страны разработана специальная культурная политика, которая включает несколько программ. В центре этой политики – ценностная ориентация, духовно-нравственное воспитание, сохранение и обогащение национального и мирового культурного наследия, плодотворный культурный обмен, творческая реализация личности.
2. Вышеназванные программы включают комплекс мероприятий по продвижению искусства Казахстана за рубежом (работа культурных центров, проведение выставок, издание литературы по искусству, разработка мобильных приложений, ведение сайтов и социальных сетей на иностранных языках).
3. Вещающий на 117 стран канал KazakhTV регулярно снимает сюжеты именно по изобразительному искусству. Например, в 2016 году – этот канал выпустил в эфир:
4. программа KazArt – 36 сюжетов (14 из них снимались в ГМИ РК им. А. Кастеева, включая народное ткачество, вышивку, курак-корпе, графику, скульптуру, живопись, жанры: портрет, пейзаж, натюрморт, батальный жанр, исторический жанр и другие). Каждый из сюжетов выходит в эфир 8 раз – 112 раз эфира в год и плюс повторы.
5. программа Culture – 12 сюжетов о выставках и музыкальных вернисажах Музея Кастеева несколько раз в день на трех языках плюс повторы.
6. Еще один международный канал показывает выставки нашего музея на страны СНГ на русском языке – канал Мир24, но доля сюжетов о казахстанском изобразительном искусстве здесь значительно меньше, очевидно в связи с тем, что в содружество входит несколько стран и всем им уделяется эфирное время.
7. Государственный музей искусств им. А. Кастеева принимает активное участие в пропаганде изобразительного искусства Казахстана через зарубежные выставки и фотовыставки, участие в телевизионных программах для зарубежных зрителей, как, например, KazakhTV, публикации статей в международных сборниках об искусстве независимого Казахстана, как например, литературном альманахе «Казахстан – Россия» 2016 года и других, а также через многочисленные экскурсии иностранным посетителям музея на английском языке.

Так, в 2016 году музей посещали гости из США, Великобритании, Австралии, Канады, Кореи, Малазии, Китая, Германии, Голландии, Франции, Швейцарии, Люксембурга, Ирана и других стран.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

Список литературы

1. Концепция культурной политики Республики Казахстан. Министерство культуры и спорта. Ноябрь 2014.
2. Стратегия развития Казахстана до 2050 года. Декабрь 2012.
3. Концепция по вхождению Казахстана в число 30 самых развитых государств мира. Январь 2014.
4. Адилов Серикжан. Имидж Казахстана за рубежом: лицо или маска? / Central Asian Monitor – <https://camonitor.kz/14792-imidzh-kazahstana-za-rubezhom-lico-ili-mask.html>
5. Роль культуры в формировании странового бренда «Казахстан» – <http://articlekz.com/article/13805>
6. KazakhTV – http://www.kazakh-tv.kz/ru/category/about_company
7. Бернейс Эдвард. Пропаганда. 1928.

**Пашко Ольга Витальевна,
Заместитель руководителя
Павлодарского областного
художественного музея**

ВЛИЯНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТОВ НА РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Деятельность художественного музея сводится к тесному взаимодействию различных социокультурных институтов, особенностями взаимодействия которых являются: максимальная открытость и доступность всем социальным и возрастным группам общества, диалог как основной метод музейно-педагогической деятельности (диалог между прошлым и настоящим, экспонатами и зрителем, музейным сотрудником и посетителями).

Внедрение информационных и коммуникационных технологий в жизнь нашего общества накладывает определенный отпечаток на взаимоотношения индивидов внутри него. Процесс глобализации охватывает все основные сферы человеческой жизни, включая и сферу культуры, и в том числе, ее социально-культурную составляющую. За пределы отдельных стран и континентов выходят многие социокультурные явления (международный и внутренний туризм, создание естественных и искусственных зон отдыха, праздничные представления, фестивали и т.д.).

И, прежде всего, необходимо сказать о значимости социокультурных изменений в современной городской среде. Город являет собой сложный живой организм. Социокультурное пространство, в котором определенные исторические периоды образуют собой некое пространственно-временное поле, становится осязаемо-зримым за счет происходящих событий. Такая событийность наглядно прослеживается в городском пространстве. Городская культура, с точки зрения ее пространственных характеристик, позволяет увидеть культуру и социум как системное единство с определенными элементами, как однородности, так и разнородности. Многомерность культуры города только подчеркивает ее подвижность и изменчивость.

Быстрые темпы происходящих социокультурных преобразований, изменение самих механизмов коммуникации между индивидами делают особенно актуальной проблему ценностных ориентиров жителей города. Сегодня словосочетание «социокультурное пространство» воспринимается вполне естественно, стало даже привычным.

Социокультурное пространство города включает в себя социум, символы и ценности, коммуникацию и информацию в их взаимодействии. В городском пространстве концентрируются социальные структуры, выявляются

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

многочисленные смыслы, символические формы. Современные средства массовой информации и коммуникации представляются важными сплачивающими элементами, задающими целостность городскому пространству, так как они имеют значительное влияние на социальную, политическую, экономическую и культурную сферы жизни в городе, снимая ограничения доступа к культурным ценностям.



В условиях глобальных процессов современности, в качестве приоритетного направления в сфере городской культуры, ставится решение локальных проблем сохранения национальных и региональных культурных особенностей. Это возможно через усиление и поддержку первичной национальной идентичности, через возрождение элементов традиционной культуры с опорой на художественное творчество, как связующее звено между традиционными и современными социокультурными стандартами. Социально-экономическая и

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері

политическая поддержка концепций и разработок, направленных на сохранение материального и нематериального культурного наследия, на формирование новой культуры информационно-коммуникативных отношений, создает условия для культурного обмена и межличностного общения. Так успешно



стираются пространственные, временные, социальные, языковые и иные барьеры. По мере нарастания в городе информационных процессов актуализируется проблема идентичности. Город, обретая идентичность, формирует свой образ, который выполняет две функции – внешнюю и внутреннюю. Вовне он играет роль бренда города в международной конкурентной борьбе по привлечению миграционных, финансовых, информационных потоков, необходимых для развития мегаполиса. Внутри



города этот образ служит одним из основных средств интеграции населения, объединения жителей в единство, питаемое чувством принадлежности к своему городу. Информационное пространство города, как часть социокультурного

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

пространства, задает новые возможности для развития личности и новые формы пространственной организации культуры.

Сегодня, когда уделяется большое внимание развитию туристических кластеров, социокультурные проекты становятся наиболее привлекательными для развития культурной составляющей регионов.

В этом году впервые в Павлодаре состоялся масштабный этнофестиваль «Ұлы Дала Елі», приуроченный к 25-летию Независимости Республики Казахстан. Его уже назвали Грандиозным праздником истории, искусства, традиций и веселья.



В пригородном поселке Кенжеколь, на степных просторах, на площадках в двух уровнях, развернулся этноаул из 50 юрт. Феерический степной фестиваль объединил талантливых мастеров искусства всех направлений. Только участников было около 25 тысяч человек. А зрителей и того больше. Было и парадное шествие, выступление конно-каскадерской группы «Nomad»: кокпар и казакша-курес, и концерт на главной сцене: айтыс акынов, танцевальные коллективы, современная эстрада и многое другое.



Отдельные представления и угощения у каждой юрты. Дети и взрослые – праздник для всех. Здесь развернулась ярмарка прикладного искусства с мастер-классами и выставкой-продажей изделий из глины, войлока, дерева и металла. Участие приняли не только казахстанские мастера, но и гости из Киргизии, Узбекистана, Монголии и России. Своим размахом ярмарка напомнила о некогда знаменитой «Ярмарке в Куяндах» (1848-1930), воспетой в стихах павлодарского поэта Павла Васильева, а павлодарскому зрителю

известная по графическим листам Виктора Федоровича Поликарпова.

Важным для художников Павлодара стало проведение в рамках этого фестиваля пленэра в живописном уголке Павлодарской области – Баянауле.

В нем приняли участие 21 художник, 10 – павлодарцев, 11 – гостей из разных городов Казахстана. Каждый творил под впечатлением прекрасных видов горных хребтов, глади озер, каменных изваяний, созданных природой. А отчетом о проделанной работе стала выставка пленэрных работ, как часть праздничного убранства Степного города. Само по себе экспонирование живописных работ отвечало идее проводимого праздника. На пленэре художники постарались и перед зрителем предстали произведения, отражающие все великолепие «жемчужины Павлодарской области», причем выполненные в собственной манере каждого художника. Выставка разместилась под открытым небом. Произведения были плотно закреплены к конструкциям на столбах, выстроенных в ритмический ряд. Предложенный необычный способ проведения выставки понравился зрителям и позволил всем желающим получить эстетическое удовольствие, познакомиться с художниками Казахстана и их произведениями, выразить свое мнение и восхищение увиденным. Для художников в таком мероприятии важным стало, прежде всего, определение жанрового предпочтения и стимулирование к работе на пленэре. Востребованность живописной составляющей в оформлении разнопланового мероприятия подчеркивает уважение и понимание труда художников. Учитываются воспитательный и образовательный моменты выставочной деятельности, подготовленной художественным музеем и авторами.



Тысячи зрителей, море эмоций – вот итог продуманной работы Акимата и управления культуры Павлодарской области. И наша задача – поддержка и популяризация изобразительного искусства и художников – также была выполнена. Довольными остались все, и участники, и зрители. Такой фестиваль может стать визитной карточкой Павлодара.

**Әбілдаева Лаура Орақбайқызы,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Қазақстан бейнелеу өнері
орталығының ғылыми қызметкері**

МУЗЕЙ ІСІНДЕГІ ВИРТУАЛДЫ МУЗЕЙЛЕР ЖҮЙЕСІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ТИІМДІЛІГІ

Заманауи музей өткенді сақтаушы ғана емес, осы шақтағы идеяларды қалыптастырушы, қоғамға ой салатын мәдени орын. Мемлекеттің тарихи дамуының әр кезеңінде еңбек сіңірген қоғам және мемлекет қайраткерлерінің өмір және еңбек жолдарын насихаттайтын музейлердің қызметі мен бағыттарын зерттеу қазіргі заманғы музейтану ғылымында өзекті мәселе болып табылады. Осы негізде, қазіргі ақпараттық қоғамда музей ісінің даму перспективасын қарастыруда инновациялық әдісті игеру керек. Жаһандану ғасырындағы ғаламтор жүйесі музейлерге жаңа жұмыстармен айналысуға мүмкіндік береді, сайт түріндегі ғаламтор-медиаалар ашудың музей әлемі кеңістігін кеңейтуде, музейлердің өз қорындағы құндылықтарын ақпараттандыру ісінде маңызы зор. Жаңа технологиялардың және интербелсенді ақпараттық телекоммуникациялардың дамуы, қоғам ортасының өзгеруіне жаңаша көзқарасты талап етеді.

Бүгінгі күні музейлер мәдениеті тез өзгеретін жағдайларда өмір сүріп келеді: ақпараттық технологиялар біздің елдің әлеуметті-мәдени процестеріне елеулі ықпал етті. Ақпараттық-телекоммуникациялық желі «ғаламтор», қоршаған дүниенің және жеке-тұлғаның қалыптасуында жойылмайтын факторы бола тұрып адам өмірінде үлкен мәнге ие болды.

Виртуалды музейлер мәдени мұра және әлемдік көркем жетістіктерін, пайдаланушыларға тегін бұқаралық қатынауды жүзеге асырады. Сайттарға және виртуалды музейлерге кіру рейтингі өте жоғары: ол мәдени құндылықтарды тарату және халықты мәдениетке араластыру арнасы болып табылады. Сондықтан, дәстүрлі музейлер сайттарының ғаламтордағы қолданыс аясы музейлерді насихаттаудағы жалғыз жолы ғана емес [1, С. 48-53].

Виртуалды музейлерді музей болып табылмайтын ұйымдар, білім беру және мәдени мекемелер және әкімшілік бірліктер (ЖОО, бала-бақшалар, театрлар т.б.) қолдана алады. Сондай-ақ қазіргі кезде тек қана ғаламтор желісінде жұмыс істейтін көптеген виртуалды музейлерге ғаламтор желісі арқылы саяхат жасауға болады. Виртуалды музейлердің мүмкіншілігі, шынайы өмір де біріктірілмейтін бірнеше музей коллекцияларын бір мезетте біріктіреді.

Көптеген виртуалды музейлер заманауилықты сақтай отырып материалды емес мәдени мұра, көрмелер, т.с.с. материалдардың электронды контентін құрайды. Осыған байланысты қазіргі кезде музей қызметін автоматтандыру, виртуалдандыру мәселелері мемлекеттік деңгейде қарастырылуда [2, С. 81].

Виртуалды музейлер: 1) Виртуалды кеңістікте орналасқан, компьютерлік технологиялар көмегімен жүзеге асырылған музейлер моделі. 2) Қалыптасқан музейдің электронды кеңістіктегі филиалы немесе музейдің интернет жүйесіндегі сайт орны. Виртуалды музейлер жетістігі музейлердің орналасқан мемлекетіне бармай-ақ, үйде, мекемеде отырып, музей экспозициясына ғаламтор жүйесі, аудиотехникалар, мультимедиалық қондырғылар, интерактивті қондырғылар көмегімен саяхатқа шыға аласың. Мұнда музей заттары «виртуалды экспозицияда» орналасады. Виртуалды музейге саяхатты электронды жасалған аудиогидтер жүргізеді. Сондай –ақ сайтта орналасқан электронды каталогтан музей жәдігерлерімен танысуға болады. Виртуалды музейлер жасау ісі ХХ ғасырдың екінші жартысынан бастап қолға алынып, қазіргі таңда кең қолданысқа ие болған. Виртуалды музейге саяхатқа шығу арқылы виртуалды турист бола аласың (<http://tours.pilot.ua>). Әлемнің бәсекеге қабілетті, дамыған елдерінің басым бағыттардың бірі инновациялық нанотехнологияларды қоғамның барлық саласында қолданысқа енгізуден көрінеді[3,17 с].

Мемлекеттің қарқынды дамуында музейлер мен туризмді қатар дамытудың шешуші рөл атқаратыны сөзсіз. Бұл ХХІ ғасыр музейлері жолға қойып отырған инновациялық қадам. Қазақстандық www.kettik.kz сайты арқылы да Қазақстан өзінің халықаралық туризм инфрақұрылымын дамытуға байланыс орнатқан Египет, Біріккен Араб Әміраты, Үндістан, Италия, Франция, т.б. елдердің тарихи-мәдени туризм нысанындағы музейлері мен тарихи музей-қалаларына, музей-сайттарына виртуалды турист болуға болады[4]. Қазіргі таңдағы ауқымды виртуалды экскурсты жүзеге асырып отырған ақпараттық кеңістіктегі ірі музейлердің бірі – Канада виртуалды музейі Канада құндылықтары департаменті жанындағы Канада құндылықтарының ақпараттық жүйесі (Canadian Heritage Information Network) агенттігі құрған. Канада виртуалды музейі 2500-ден аса Канада музейлері қорларына презентация жасайды. Музей әртүрлі қалалар мен Канада қоғамдарының дамуы туралы ірі коллекцияны, 600000-ға жуық экспонат бейнесін, виртуалды ойындар, білім беру материалдарын біріктірген, ресурстары ағылшын және француз тілдерінде жасалған (www.liveinternet.ru).

2001 жылдың 5 сәуірінде ғаламтор жүйесінде АҚШ, Канада және Мексика елдерінің біріккен бағдарламасы аясында аталған елдердің суретшілерінің музей қорларында сақталған 300-ден аса картиналарын насихаттайтын музей-сайт ашылған (net.compulenta.ru).

Ресей және Канада мемлекеттерінің біріккен жобасы аясында, екі елдің 14 өнер музейіне экскурсия жасай алатын «Горизонттар». Орыс және канадалық пейзаждар (1860-1940)» атты виртуалды көрме де ғаламтор жүйесінде жұмыс жасап келеді[6]. Көрме экспозициясында Ресей тұтынушылары үшін арнайы орыс тілінде аудиогид жұмыс жасайды (<http://horizons.shm.ru>).

Виртуалды музейдің электронды саяхатында 3D форматында көрініс енгізу ісі де кең қанат алып отыр. Мысалы, Ақ үй виртуалды музейінің (<http://whitehousemuseum.org>) дөңес кабинетін осы форматта аралауға болады. Виртуалды музейге саяхатқа шығуға өз уақытына қарай тапсырыс беруге болады, мысалы, Британ виртуалды музейінің 1 немесе 3 сағаттық (www.britishmuseum.org) саяхат-турлары ұйымдастырылған. Египет, Жапония, Латын Америкасы, Азия және Еуропа залдарына саяхат-турлары осы уақытқа қарай қысқа метражды, ұзақ метражды етіп 2 түрлі мазмұнда жасалған [7,8].

Санкт-Петербургтегі «Мемориал» ғылыми-ақпараттық орталығы Гулаг виртуалды музейін айналымға ендірген, музей екі компоненттен тұрады, 1) «Гулаг іздері» - ландшафтық және антропогендік ортадағы ерте заман іздері; 2) «Террор некрополи» - террордан зардап шеккендер мен зардап шеккен жерлер, нысандар туралы [9]. Жоба виртуалды картотека, уақытша және тұрақты көрме, анықтамалық ақпарат, тақырыптық рубрикалар, музей құжаттары бөлімдерін қамтиды, мультимедиялы музей экспонаттары бұрынғы КСРО елдері музейлеріндегі репрессия тарихынан сыр шертетін экспонаттар, фотосуреттер мен құжаттарды қамтиды (<http://gulagmuseum.org>).

Мәскеудегі 2001 жылдың басында құрылған «Радио және телевидение» виртуалды музейі – Ресейдің мәдениет және БАҚ тарихынан мәлімет береді (<http://www.tvmuseum.ru>). Жоба концепциясы ЮНЕСКО қолдауына ие болған [10].

Әлемдік тәжірибеде виртуалды музейге саяхат аудиогид көмегімен бірге жүргізіледі. Қазіргі таңда әлемнің көптеген елдерінің музейлері өз музейлерінің виртуалды музей ретіндегі көшірмесін жасауды жүйелі жолға қойып келеді. Солардың бірақатары: www.lovre.fr – Лувр; vm.kemsu.ru - Алғашқы қауым виртуалды музейі; www.sk-dresden.de – Дрезден галереясы; www.thebritishmuseum.ac.uk – Британ музейі; www.museoprado.es – Прадо музейі т.б.

Қазір, ғаламторды тұрақты пайдаланушылар арасында балалар да, студенттер де, жасы үлкен адамдар да, егде жастағылар да бар екендігін ескерсек, музей осы әртүрлі мақсаттағы аудиторияларға арнайы үйрену, ойын-сауық сипаттағы онлайн-бағдарламалар ұсынуға қабілетті.

Әлемдік тәжірибеге сүйенетін болсақ, GoogleArtProject, Europeana сияқты халықаралық жобалардың пайда болуы, музейдің сандық мәдени мұрасын халықаралық мәнмәтінге енгізуге мүмкіндік береді, бұл өзара интеграция, әлемдік мультимәдени кеңістігі үшін маңызы өте зор.

Google Art Project Виртуалды музейі 17000 картина, 600000 графика, 300000 авторлық бұйымдар, 700000 археологиялық, 1000000 нумизматикалық құндылықтарды электронды экспозициялайды. Музей өзінде әлем елдерінің қорларымен таныстыратын каталог, әлемдегі музей жаңалықтары, атақты әлемдік шеберлер өмірі және шығармашылығымен таныстыратын бөлімдер орналастырған. Музейде Стритвью талабы бойынша саяхат жасап, әрбір экспонатты 7000 мегапикселге дейін үлкен өлшемде көруге болады. Сонымен қатар, Art Project ірі музейлерге аудио-гид виртуалды саяхат-тур жасатады [11]. Мысалы, Украина мемлекетінің ЭЛАУ: виртуалды музейі – Presentasion

Transcript (www.elau.org) бағдарламасы қазіргі таңда Украина және оған көршілес мемлекеттер арасында музей құндылықтарының коллекциясын цифрлау нәтижесінде электронды есеп тіркеу кітабын, музейлердің тапсырыс, сұранысына орай музей коллекцияларының PDF, DjVu, SWF, doc, mobi, т.б. форматтардағы электронды кітаптарды, 6400 – 12600 DPI технология арқылы көне фотонегативтерді сканерлеп веб-сайттарға орналастыруды виртуалды айналымға ендірді. Виртуалды турлар мен виртуалды музейлердің айналымға енуі әлем музейлері арасындағы халықаралық байланыстарды жаңа бағытта жолға қоюмен қатар, бір-бірімен тез арада тәжірибе алмасып отыруды іске асырады. Музей жергілікті мұрағат мекемелерімен бірлестікте жұмыс жасап, тарихи маңызы бар құжаттардың электронды факсимилесін экспозициялайды.

Қытай еліндегі Гугунь Император сарайы музейі виртуалды музей жасаудың озық тәжірибесін қалыптастырған. Бүкіл дүниежүзілік компьютер желісіне қосылу қызметін қамтамасыз ету мақсатында Гугунь Император сарайы музейінің ақпараттық орталығы өзінің озық тәжірибесін әлемдік музейлер кеңістігіне шығарып отыр. Музей қытай өнерінің керемет коллекцияларына ие болғандықтан, ақпараттық орталық өздерінің алдарына ең үздік халықаралық музейлік веб-сайт дайындауды мақсат етіп қойған. Жұмыс нәтижесінде материалдың сапасы мен саны ұлғайып, мәтін жеті тілге аударылды: жеңілдетілген қытай, ағылшын, жапон, неміс, француз, испан және орыс тілдері. Сайтта музей коллекциясы көрсетіліп, онда озық мультимедиялық технологиялар қолданылады. Арнайы, тұрақты және ұйымдастырылатын көрмелер бөлімдерінің музейлік мазмұны кәсіпқой кураторлар дайындаған материал бойынша жазылған. Стили ғылыми, бірақ түсінуге оңай: бұл беттер – барлық ізденушілердің асыл қазынасы сияқты. Музей сайты бірнеше бөлімді құрап, тақырыптары музейлік басылымдарға, музей кітапханасына және оның қызметіне, қазіргі уақытта жүргізіліп жатқан зерттеу жұмыстарына, білім беру бағдарламаларына, мәліметтерді таратуға және т.б. арналған. Озық ақпараттық технологияларды енгізу нәтижесінде музейге виртуалды көру арқылы әлемнің әр түпкіріндегі адамдар музейдің ішінде бола алады. Мысалы, ежелгі қытай көркем өнеріне үш өлшемді виртуалды тур жасау ұйымдастырылған. Интерактивтік ойындар жас пайдаланушылардың қытай мәдениетіне деген қызығушылықтарын арттыру мақсатында құрылған. Бұл ойындардың материалы ретінде атақты көркемсуреттер, археологиялық қазбалар мен мұрағаттық мәліметтер пайдаланылады; осындай ойындардың көмегімен балалар бірегей тәжірибе жинап, уақытын жақсы өткізеді [5, С.42-44.].

Музейдің веб-сайты үнемі заманауи технологиялармен жаңғыртылып отырады. Мысалы, соңғы жылдары суреттерді, заттарды тұтынушыға немесе келерменге жақындататын функция қосылған. Сондай-ақ, жаңа әсерлі ойындар жасалып, үнемі жаңартылған нұсқасы енгізіліп отырылады. Мысалы, пайдаланушы кішкентай коллекция жинаушыға айнала алатын, суреттердің көшірмесі мен түпнұсқасын, жасанды түрін тауып үйренетін ойындар ойластырылған. Музей сайтындағы «Директор почтасы», «Ұсыныстар мен ескертулер» және «Қашықтықтан оқыту» сияқты бөлімдер жұмысы музей мен бұқара арасындағы байланысты орнатуға арналған.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

Музей шетелдік пайдаланушылар үшін Қытай миграциялық комитетімен бірлесіп Азия, Европа мен Солтүстік Америка желісінде сайттар ашты.

2000 жылы қаңтарда Гугун музейі сайтында «Виртуалды музей» деп аталатын керемет графикасымен, танымдық және түсіндірмелік мәтіндері бар жоба іске қосылды, онда мәдени жәдігерлерді көрсетуге арналған көптеген тақырыптардың мазмұны ашылады. Қазіргі уақытқа дейін келесідей бағдарламалар жетілдірілген: «Цин және миндік безендірілген фарфор», «Сун династиясының атақты альбомдар парағы» және «Будда қағидасындағы суреттерге толық баяндама». «Виртуалды музей» барлық жастағы көрермендерге бағытталған. Виртуалды шынайылық арқылы олар коллекциялардың ортасында болып, шарлауына немесе ойнауына мүмкіндік береді. Сайтқа кірушілер өнерге қатысты қажетті мәліметтер алып ой өрістерін кеңейтеді.

Жылдан жылға өнер туындылары ескіріп өзінің айқындығын жоғалта бастады. Табиғи апаттар мен соғыстар экспонаттарға қауіп қатер келтіреді. Сондықтан коллекцияларды виртуалдандыру және музей қорын сандық форматқа аудару музей ісіндегі негізгі міндеттердің біріне айналған. Экспонаттарды суретке түсіру және көрсетілім кезінде музей қызметкерлері ең бірінші шеберлер жасаған туындылардың сақталуын қамтамасыз етеді.

Гугун музейінде музей коллекцияларын виртуалдандыру жобасы 2001 жылдан басталған. Оның алдында бұл әдістің болашағы мен мүмкіндіктеріне анализ жасалды. Тайваньдық компаниялар арқылы, музейге заманауи құрал-жабдықтар беріліп, музей заттары суреттерін өңдеуге арналған параметрлер алынды. Синик Академиясының мамандары әдістің халықаралық стандартқа сәйкес келетініне көз жеткізу мақсатында сараптамалар жасады.

Коллекциялардың виртуалдандырылуы, оларды сақтау режимінің бұзылмауын қамсыздандыруды және бұйымның алуан түрлерінің игерілуін жеңілдетеді. Суретті файлдар мультимедиялық презентацияға шығарылған-да, компакт-дискке жазғанда, каталокқа енгізгенде жоғары сапада көрінеді. Осылайша коллекциялар электронды түрде жарияланып, көпшілікке тез таралады, әрі қолжетімді болады.

«Император сарайы» музейінде мультимедиялық презентацияға негізделген мультимедиялық галерея ашылған. Бағдарламаның өзегіне «Император сарайындағы Қытайлық кескіндеменің шебер туындылары» атты фильм желісі алынған. Үлкен экрандарда көрсетілгендей, көрушілер көптеген бағалы жұмыстармен танысады, жабық қордағы коллекцияларды мультимедиялық галереяда көре алады.

Музей қолданып отырған HD, DVD компьютерлік бағдарламаларының жоғарылығында, экспонатты экранда 150 дюймге дейін көруге рұқсат етілген. «Император сарайы музейлеріндегі әйгілі полотнолар ерекшелігі» атты жоба жұмысында диктор дауысының ашықтығы көрушілердің композицияға, тушь, техникалық түсіне, гравировкасы мен поэзиясына, эмблемасы мен таңбасына назарын аудартады.

Интерактивті компьютерлі бағдарламалар негізінде жасалған «Бағалы кескіндеме және каллиграфия», «Кескіндеме мен каллиграфия жәннаты» атты 2 мультимедиялық презентация да назар аудартады. Презентация мәтінінде музей коллекциясындағы керемет туындылар туралы айтылады. Сонымен қатар, музейдің ақпараттық орталығы «Император сарайындағы музей», «Император сарайындағы қытай каллиграфиясы мен кескіндеме туындылары» және «Фарфордан жасалынған бұйымдар» сияқты электронды жариялымдарды бірнеше тілдерге аудару жұмысына қатысқан. Техникалық жаңартулар мен мәдениеттің дамуы байланыса отырып, Император сарайының музейі жаңа баспалдаққа көтерілген, әлемнің барлық адамдары қытай өнерінің туындыларын өзара бағалай алуына қол жеткізген (www.dpm.org.cn/).

Қорытындылай келе, виртуалды музейлер ғаламтор-технологияларды қолдану арқылы сақтау, қауіпсіздік, экспонаттарға тез, жеңіл әрі кеңінен қол жетімді болуын қамтамасыз ету жолымен музейдегі дәстүрлі мәселелердің заманауи шешімдерін ұсынады. Сонымен қатар, виртуалды келушілердің санын арттырып қана қоймай (яғни, музей онлайнға кірушілер), музей арасындағы ынтымақтасудың жаңа мүмкіндіктерін арттырады.

Қазіргі заманғы әлемнің феномені мәдениет өніміне кеңінен қолжетімділікті қамтамасыз ететін мәдениет саласы екендігі ескере отырып, виртуалды музей мәдениет пен өнердің әлемдік кеңістікке ілгерілетудің және оларды кеңінен танымал ету мүмкіндігінің ең қолжетімді форматы болып табылады.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Пешков Ю.М. Из истории компьютеризации музеев США // Труды Центрального музея. – Алматы: Ғылым, 2004, - С. 48-53.
2. Музей в цифровую эпоху «Интермузей-2014». Журнал «Музей» №7/2014, - С. 81
3. Новиков В.С. Инновационная деятельность и перспективы развития туризма. // Инновации и инвестиции. № 8, 2008. – 17 с
4. Ноль Я.Л. Информационные технологии в деятельности музея. – СПб., 2007.
5. Сокровища музея императорского дворца. Гугун. Москва: Издательство «Наталис» Рипол Классик, 2007. – С.42-44.
6. <http://horizons.shm.ru>
7. <http://whitehousemuseum.org>
8. www.britishmuseum.org
9. <http://gulagmuseum.org>
10. <http://www.tvmuseum.ru>
11. www.artproject.com

**Мырзабекова Сандуғаш Көпболсынқызы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-і
Қазақстан бейнелеу өнері ғылыми
орталығының графика және мүсін
секторының жетекшісі**

ГРАФИКШІ О. ЕСЕНБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ «КЕШЕ, БҮГІН, ЕРТЕҢ...»

Қазақстан бейнелеу өнерінде түпнұсқа және баспа графиканың тарихы өткен ғасырда өзіндік кезеңдерімен қалыптасып, ауқымды орын алатыны анық. Графиканың орындалуы жағынан да шеберлер техникасын жетік меңгергенін білеміз. Арнайы оқу орындары мен шеберханалар бүгінге дейін осы көнеден келе жатқан өнердің дәстүрін сақтап, келер ұрпақтарға жалғасын жеткізуге барынша ат салып келеді. Әсіресе, түпнұсқа графикасының қаламмен немесе акварелдік бояулармен қағазға түскен эскиз-нобайлары, қандай да бір кескіндемешінің үлкен жұмыстарына жол сілтеп, дайындық үшін маңызды рөл атқаған. Жалпы, «графика өнері мен орындаушы шеберлердің бүгінгі жағдайы қандай, олардың туындылары бүгінгі нарықтық, бәсекелес заманда қаншалықты сұраныста?» деген сұрақтар туындайтыны сөзсіз. Дегенмен, мұндай қиындықтарға мойымайтын суретшілердің ішінде О. Есенбаев өзіндік жаңа әдісімен көзге түсті.

Оразбек Көздібайұлы Есенбаев 1960 жылы Қызылорда қаласында дүниеге келген. Н. Гоголь атындағы Алматы көркемсурет училищесін, кейін Т. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясында білім алған. Шығармашылық еңбегін Қызылордада бастап, қазіргі таңда «Сымбат» дизайн және технология академиясында сабақ береді. Есенбаев графикадан бөлек кескіндеме, мүсін, қол өнермен де айналысады.

Оразбек Көздібайұлы жұмыстан кейінгі бос уақыттарын өзінің шеберханасында өткізіп, тынбай шығармашылықпен шұғылданды. Егер дәстүрлі графикшілер академиялық заң бойынша қарындашпен түзу штрихтарды сызу арқылы жұмыстарын іске асырса, Есенбаев штрих орнына шимай іспетті ирек спиралді әдісін қолданады. Ол графиканың негізі саналатын қағазды түрлі жібек, атлас, барқыт сынды материалдарға ауыстырып, үстіне кәдімгі сия құйылған қаламсаппен композицияларын орындайды. Суретшінің айтуы бойынша, аталмыш материалдар қағазға қарағанда ұзақ деңгейде сақталады. Алғашқы кезеңдерде бұл техниканы пайдалануда сақталуы жағынан, өшіп қалу, жойылып кету сынды түрлі күмандар болған. Қаламсаптың сиясы типографиялық бояулармен теңесетіндіктен, осы техниканы қолдануды жөн көрген. Орындалуы бойынша кебу деңгейіндегі уақыттары бар. Ал жазу кезіндегі қиындықтары да кездеседі,

сиямен жазу кезінде кенет түскен шимай немесе қаламсап сызықтарының болмашы қателіктері болса, оны өшіруге келмейді.

Шабыт кернеген суретші, соңғы төрт-бес жылдың ішінде 700-ге жуық композициялар жасаған. Бұл композициялар белгілі бір жанрлар мен көңіліне жақын тақырыптардағы топтамалардан тұрады. Әрбір топтаманың құрамына ең көп дегенде – 70-ке жуық, ал ең аз дегенде – 5 графикалық бөліктер енген. Атап айтсақ: аңыз әңгімелер немесе этнографиялық мағыналарға толған «Қобызнама», тарихи тұлғаларға арнаулар, «Тәңіршілдік», көне тарихпен



О. Есенбаев. Қобызнама

ұштасқан «Ұлы Жібек жолы», балалық шақты мезгейтін «Анамның бір күні», «Халықтың тұрмыс-тіршілігі», діни тақырыптарды талқылайтын «Хадистер», философиялық көзқарастарды ашатын «Конфуцзийге арнау», қоғамдағы түрлі сұрақтарға сыншыл көзбен қарайтын «Үйір 1, 2» (*Косьяк*), бүгінгі ойын сауық пен спорт тақырыптарына тоқталатын «Би мен ән» тағы да басқа қызықты тақырыптар кездеседі. Ондағы шығармаларды жіктегенде тарихи, батальды, тұрмыстық, портрет, т.б. жанрлар іріктеліп шығады. Топтамалардың қайсы бірін ашатын болсақ кешегі өткен мен бүгінгі таңды және болашаққа деген суретшінің өзіндік көзқарастары ақтарылады.

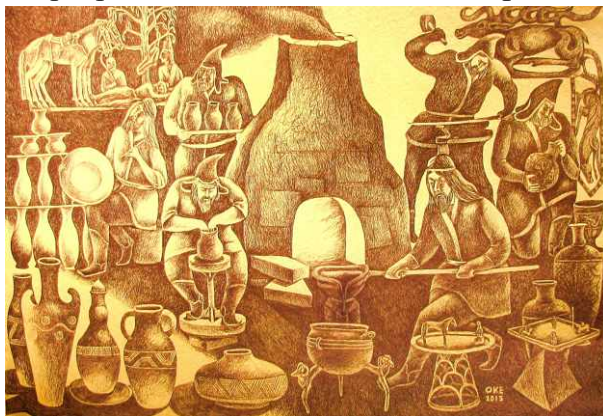
Алғашқы «Тәңіршілдік» топтамасы көшпелі халықтардың діни наным сенімдеріне арналады. Табиғатпен біте қайнасып бірге өскен, соның өзгеріс, құбылысын жіті бақылайтын көшпелілердің сезіну, оны рухани байлыққа айналдыру негізгі жемісі болып табылады. Осы тұста баксы-балгерлердің де аталған түсінікпен тығыз қатынасын аңғаруға болады. Суретші Есенбаевтың шығармашылығында түрлі энергетикалық күштермен арпалысып, арбау үстіндегі бақсының кейіпі бейнеленген. Қолымен даңғырасын ұрғылап, от айналасында секіре келіп отырып, қайта жүгіру мезетіне тоқталған. Киіміне тағылған салпыншақтары мен қоңыраулары осы ритуалды жандандырып, кейіпкердің күшін үдейте түскен. Композицияны орындауда жарық пен көлеңкелерді дене мүшелерінде және сыртқы ортада алмастыра отырып, форма пішінін алдыңғы планға алып шығады. Бақсының қозғалыс үстіндегі денесінде кейбір бөліктерді, соның ішінде аяқтары мен табандарын қалыптан тыс ұлғайтуда (*гипертрофирование*) немесе стилизациялауда өзіндік қолтаңбасы ерекшеленеді.

Ұлы Азия даласында өмір сүрген, халықтардың географиялық орналасуын бірнеше рет ұлы көштерімен өзгертіп, қытай сынды алып халықты бірнеше рет бағындырған байырғы түрік қауымдарының дүниетанымына, олардың дініне, тіліне, салт-дәстүріне әсер еткендігі тарихта тереңнен зерттелген. Осы тұста Конфуцзий (*Күнзи*) іліміне арналған графикаларында адам бойындағы

жағымсыз мінездерін тәрбиелеу барысындағы қызықты туындылар кездеседі. Суретші бұл көріністер жалпы адамзат тарихындағы барлық діндерде кезігетін қағидалар екенін өздігінше сипаттайды. Мұнда тікелей шығыс өнеріне тән композициялық шешім мен күн шығыс елдерінің кейіпкерлері орын алған. Шебер жұмыстарының сюжетін әрдайым зерттемелерден немесе аңыз әңгімелерден алғандықтан, кітап графикасындағы иллюстрацияларға ұқсап келеді. Егер кітапқа арналған иллюстрациялар шағын болса, ал суретші үлкенірек форматты пайдаланады. Бүгінгі кітап графикасының авторлары компьютермен жұмыс істеп, дәстүрлі суретшілердің қызметі азайып кеткені белгілі. Оразбек Көздібаев, кітап иллюстрацияларын бір-бір полотналарға қондыруда қайта жандандырып, оларға жеке өнер ретінде орын береді.

Дін тақырыбын талқылауда Есенбаевтың хадистерге арналған топтамасы кездеседі. Мұнда да адамның құдай алдындағы парызын сипаттаумен қатар, жалпы көне ғасырлардағы немесе бүгінгі замандағы әлемнің барлық адамдарының кейбір екі жүзді, ашкөз, жағымсыз қылықтарын сынға алады.

Оразбек Есенбаев көптеген туындыларында белгілі бір оқиғалар тізбектеліп, баяндалып отырады. Мұндай графикалық композициялар кітап иллюстрациясына ұқсас келеді. Сондай шығармалардың ішіне тарихи тақырыптағы туындыларды кіреді. Бастапқы топтама ежелгі сақ дәуіріне арналған. «Сақ шеберлері» атты композицияның мазмұнында саз илеп, ұсталық



О. Есенбаев. Сақ шеберлері

еткен бірнеше адамның фигурасы көрінеді. Археологиялық мәліметтер бойынша Қазақстан аумағын б.з.д. VII-IV ғғ. өмір сүрген сақ тайпаларының шеберлері қазан мен құрбандық ыдыстар, семсер, қанжар, айбалта, жүген т.б. қолданатын заттар жасағандығы жайлы деректер бар. Сол деректерге сүйене отырып, ертедегі шеберлердің шығармашылығын, айналасындағы бұғы, жылқы сынды жануарлар дүниесіне етене жақын болғандығын жеткізген. Графикші әрбір бұйымды реалистік түрде дара жазуда ертедегі шеберлердің заттарды әсемдікпен үйлестіріп, нәтижесінде көптеген бұйымдары дүние жүзіндегі ең таңдаулы үлгіге айналғанын ескереді.

«Мөде қаған» шығармасы суретші жасаған топтамалардың мазмұндық желісін жалғастырады. Мұнда ғұн империясының негізін қалаушы Мөде қаған



О. Есенбаев. Мөде қаған

(Маодунь) өз нөкерлерімен композицияның оң жақ бөлігінде тұр. Қазақстан аумағында сақтардан кейін көрші аймақтарда үлкен мемлекет құрып дәуірлеген халық ғұндар тәңіршілдік дінді ұстанып, түркі жазуын пайдаланған. Тәңірдің жердегі өкілі қаған болып табылған. Тәңірдің қолдауымен ұлы қаған мәңгілік ел орнатқан. Мәңгілік елдің орталықтанған төрі билік болған. Қағанға қарсы келу Тәңірдің ісіне қарсы келу болғандықтан, биліктің ең негізгі идеологиясына айналған. Б.з.д. IV ғасырда-ақ Қытай мемлекеті ғұндарды өздерінің «солтүстік-батыстағы күшті бәсекелесі, жауы» деп есептеген. Осы қысқа тарихи тұжырымды Оразбек Есенбаев ұлы қытай қабырғасының маңындағы көшпелілердің киіз үйлері салт атты батырлар мен басын иген құлдар, жалпы оның атқарған еңбегінен үзінді келтіреді.

Тарихта Тянь-Шаньнан бастап, Сарыарқа арқылы еуропадағы Римге таяп ғұн мемлекетін құрған «Атилла» есімі белгілі. Атилла есімі түріктің «ата-әке» атауынан шыққан және Волга-Еділмен байланысты. «Атилла қара өңді, көзінен оттай жанған, кең кеуделі, аласа бойлы, барлық ғұндар сияқты сақалын өсірген, шайқаста айлакерлігімен көзге түскен. Суықтығы мен қаталдығынан ғұн жауынгерлері қатты қорыққан екен. Осы мәліметтерді зерттеумен шұғылданған график оның мінезіне ерекше тоқталып, қуланған көздері арқылы саясатының мықтылығын ескерген. Дене бітімін сипаттауда стилизациялап, орындалуы жағынан шығыс миниатюрасына жақындайды.

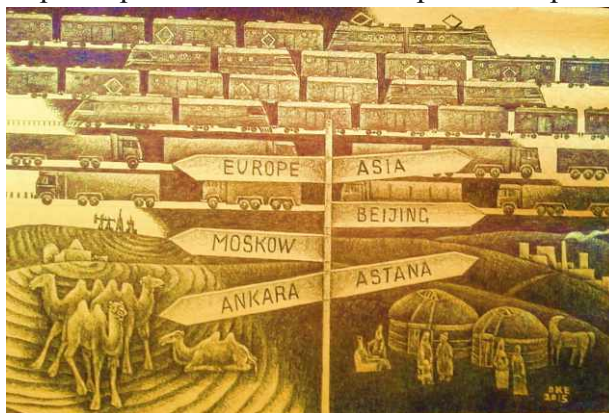
Арабтар Орта Азияны жаулауы басталған кезде, Қазақстанның басым бөлігі Батыс Түркі қағанаты қол астында болды. Ал Жетісуда өкімет басында түргештер отырған еді. Түргеш қағанаты Сулық қаған тұсында күшейді. 723 жылы түргештер Ферғана қарлұқтарымен және Шаш тұрғындарымен тізе қосып, арабтарды жеңеді. Сулықты арабтар Сүзеген деп атаған. Графикші Есенбаев қаған жайлы мағлұматтарды зерделеуде қаһарлы көздеріне назар аударып, жаугершілік заманның өзінде саясатының тереңдігін қасындағы отырған араб елшілерінің қипақтауымен жеткізеді.

Жоғарыда аталаған қағандардың образдарын ашуда бет-әлпет, көзқарас, киімдерінен т.б. ұқсастықтарды байқауға болады. Яғни бұл кейіпкерлер бүгінде жоқ, есімдері де аңыз-тарихта сирек кезігеді. Сондықтан болжамдап берілген

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

кейіпкерлер көне заманнан ақпарат беретін жинақы образдар болып табылады.

Суретші тарихта аты аңызға айналған «Ұлы Жібек жолын» бірнеше кезеңдерге бөліп қарастырады. Алғашқысын барқыт материалында көш керуен



О. Есенбаев. Ұлы Жібек жолы топтамасынан

бейнеленген фриздік композициядан бастайды. Шөл даладағы керуеннің бара жатқан, және қайтып келе жатқан қатарлары байқалады. Оң жағында Орта Азиялық қорған мен бал-бал тастар, сол жағында қытайдың айдаһар бейнеленген белгісі қойылған. Соңғы планда көшті заманауи жүк поезді жалғастырады да, өткен өмір мен бүгінгі күнді бір полотнода ұштастырады. Екінші бөлімде Жібек жолындағы көне сауда-саттықты көрсетеді. Әр халық өз тауарларын саудаға айырбасқа ұсынғаны сипатталады. Үшінші бөлімде бүгінгі Жібек жолының жағдайы, керуен орнын заманауи тасымалдаушы көліктер, шикізат өнімін таситын жүк поездардың алмастырғаны айтылады. Бұл арқылы ашық түрде халық қазынасы мен құндылықтарының жан-жаққа жаппай таратылуы іспеттес актуалды қоғамдық мәселелерді талқылауға тастайды.

Жалпы суретші шығармашылығында халық тұрмысына үзінділер келтіруде көптеген шығармалар жазған соның ішінде «Анамның бір күні» атты тақырыптық топтамасы әйел адамның күнделікті күйбең тіршілігін жырлайды. Мұнда да денелерді гипертрофиялаудағы суретшінің жеке қолтаңбасының ізденісін байқаймыз. Аталмыш сериялар еуропа суретшіс постимпрессионизмнің негізін қалаушылардың бірі А. Матисстің декупаждарын еске түсіреді.

Оразбек Есенбаев туындыларының сан қырлылығын спорт тақырыбынан көруге болады. Бұл бүгінгі таңда Қазақстанның кәсіби спортқа үлкен адыммен бет бұрғаны және жалпы жастардың жаппай әлемдік спорт ойындарына қызығушылығы артқаны жайлы айтылады.

Ал «Ән мен би» топтамасы арқылы бүгінгі заман адамдарының талаптары өзгергендігіне тоқталады. Дәлірек айтқанда бүкіл әлемде ұлттық өнердің құнсызданғандығын, жастардың шетелдік жұлдыздарды жоғары бағалап, енді бірі табынатындығы, еліктеушілік, жалпы шоу бизнестің белең алып, экранды жаулап алғандығын көрсетеді. Композициядағы қайталанбалы фигуралардың шектен тыс шығып кетуі бүгінгі ән мен әуен, би бірыңғай ырғаққа бағынып,

мән-мағынасы жоқтығын меңзесе, композициялық шешімі жағынан қарағанда фигуралардың қатары декоративті өрнекке ұласып кеткендей әсер қылдырады. Бұл суретшінің творчестволық ізденісінің жетістігі.

Графикшінің соңғы кездегі шығармашылығында анималистік жан-жануарлар әлеміне арналған топтамалар көп кездеседі. Мысалы «Төлдеу уақытында» табиғаттың тылсым құпияларына тоқталады. Сарыарқаны мекендеген қара құйрық, бөкендер күз бен көктем айларында жаппай төлдеген кезде қасқыр-көкжалдардың барлық азу тістері босап қалады екен. Аңшылармен жиі әңгімелесетін Оразбек Көздібайұлы мұндай қызықты деректерді жіберіп алмай, картиналарына лезде түртіп алуға асығады.

«Үйір» (*Косяк*) деп аталған топтамада алған формалар тіптен майдаланады.



О. Есенбаев. Үйір топтамасынан

Енді ол бақа шаян, балық, құрт-құмырсқалардан толқынды композициялар құрастырады. Суретші үшін бұл жәндіктердің дене бітімі маңызды емес, керісінше олардың құрылымынан абстракты композициялар құрып, өзіне қажетті жылжымалы ырғақты жүргізеді. Тізілген сансыз жәндіктердің майда денелері кейде бір бағытпен, енді бірі қарама-қарсы жолмен шоғырланып өтеді. Аталмыш шығармаларда қазақ халқына ғана емес, сондай-ақ бүкіл әлемдегі халықтардың бүгінгі жолы туралы астарлы ой жасырынған. Солардың ішінде, бүгінгі замандағы бейтараптылық, халықтың қоғамдағы орны, массалық қозғалыс күштері, бұқара халықтың түрлі бағыттар легіне бірігіп ғаламдастырылуы, нәтижесінде адамзаттың рухани құндылығының майдалануы және келешекке апаратын салдарының тұмандануын микроэлементтермен теңейді.

Оразбек Көздібай ұлы Есенбаев туындыларындағы «Кеше, бүгін, ертең...» бұл суретшінің өмірге деген дара көз қарасы. Ол үшін кәсіби дәстүрдегі жоғары деңгейлі алып полотналар емес, керісінше қаламсабы арқылы ұлттық құндылықтарды қорғаудағы жанына батқан өзекті проблемеларды жан айкайымен жеткізу болды. Шебер реалистік немесе метафоралық тілмен тарихта ұмытылып кеткен есімдерді еске түсіруде, жалпы мәдени құндылықтарды жоғалтып алмау шараларын іздестіреді. Өскелең ұрпақтың санасына ұлттық болмысымыздан айырылып қалмау үшін тарихи мұрағаттардың қажеттілігін суретпен жеткізуге тырысып, тамыры тереңге кеткен халық түсініктерінің мағынасын ұғынуға шақырады.

**Қоғабаева Ә.,
Қазақстан Республикасы
Мемлекеттік орталық музейінің
кіші ғылыми қызметкер**

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МЕМЛЕКЕТТІК ОРТАЛЫҚ
МУЗЕЙІ ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ КОЛЛЕКЦИЯСЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ
СӘЙКЕСТІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ ОРНЫ**

Бүгінгі таңда жер бетіндегі әрбір мемлекет үшін ұлттық сәйкестік ең өзекті мәселе болып табылады. Елдің бірлігі, біртұтастығы, ортақ қызығушылықтары мен құндылықтары болмаған жағдайда оны мықты әрі тұрақты деу мүмкін емес. Ұлттық біртұтастық неғұрлым мығым болған сайын азаматтық жауапкершілік те жоғары болып, елдің ұлт қамы үшін тіршілік ететіндігі белгілі.

Кеңес Одағының тұсында қазақ өзінің ұлттық ерекшеліктерінен айырылып қана қоймай, «кеңес халқы» әлеуметтік-идеологиялық құрылымымен біртұтастандырылды. 1991 жылы әлем картасынан КСРО жойылуынан бастап оның құрамындағы әр мемлекет, оның ішінде Қазақстан да өзінің ұлттық сәйкестігін қалыптастыру кезеңін бастаған болатын.

Тәуелсіздікке ие болу арқылы азаматтарды бірден біртұтас ұлт жасап шоғырландыру мүмкін емес. Өйткені, ұлттың қалыптасуы тек ұзақ тарихи үдеріс кезінде ғана емес, сонымен бірге зиялы қауым мен мемлекеттің дұрыс стратегиясы іске асқанда ғана өз жемісін береді.

Осы ретте, ұлттық сәйкестікті қалыптастырудағы музейдің алатын орнын атап өткен жөн. Музей әлеуметтік жады институты ретінде қоғам мен табиғаттың дамуы туралы ақпарат беретін түпнұсқаларды, яғни музейлік заттар мен басқа да материалдық және материалдық емес мәдени мұра түрлерін таңдау, сақтау, зерттеу, көрмеге қою, түсіндіру жұмыстарын жүргізеді. [1]

Негізі сонау XIX ғасырдың 30-ншы жылдарынан бастау алатын еліміздің ғана емес, Орталық Азиядағы ең ірі музейлердің қатарына жататын Қазақстан Республикасы Мемлекеттік Орталық музейінің қоры 300 мыңға жуық материалдық және рухани мәдениет құндылықтарынан тұрады. Орталық музей 24 мың сақтам бірлікті құрайтын бірегей этнографиялық коллекцияға ие. Коллекциядағы жәдігерлердің басым бөлігі XIX-XX ғғ. мерзімделеді, алайда XVIII ғ. 2-ші жартысы кезеңіндегі жәдігерлер де жетерлік. Этнографиялық коллекция қазақ халқының тұрмысы мен мәдениетін кешенді көрсетуге мүмкіндік береді және олардың көпшілігі сирек кездесетін тарихи-мәдени құндылық болып есептеледі. Музейдің ең алғашқы этнографиялық түсімдері ретінде бие саууға арналған ыдыс – көнек, ыдыс-аяқ сақтауға арналған қап –

кесекап, Құран тұғыры – лауық, қымыз құюға арналған тері ыдыс – торсық, сонымен қатар, сұлтан Баймұхамед Айшуақұлының мұрағы мен жоңғар басқыншыларына қарсы күрестің қатысушысы Ер Жәнібек Бердаулетұлының ожауын атап өтуге болады. [2]

Этнографиялық бейіндегі экспозицияны жобалау этнография ғылымының дамуымен тікелей байланысты болып табылады. Этнографиялық экспозицияны жобалау барысында музейлік заттарды неғұрлым толық әрі үйлесімді көрсету үшін этностың рухани және материалдық мәдениетінің ерекшеліктері, мәдениеттердің өзара ықпалы зерттеледі. Музейдің ғылыми-зерттеу қызметі халық тұрмысында пайдаланылған заттардың тарихы, қолданылған аясы, тағы да басқа ерекшеліктерін зерттеу арқылы ұлттық болмыстың белгісіз қырларын ашып, қазақ дүниетанымын саралайды. Осы ретте, 2008 жылы музей директоры Нұрсан Әлімбаевтің жетекшілігі және ғылыми концепциясы бойынша экспозициясы жаңартылған Этнографиялық залын атап өту қажет. Экспозициялық зал қазақтардың дәстүрлі мәдениетіне, шаруашылық және тұрмыстық салтына, рухани мәдениетіне арналған. Қазақ қоғамының негізгі сипаттары көрсетіліп, көшпелілердің мәдени дәстүрлерінің өзіндік ерекшеліктері бейнелі түрде беріледі. Композициялық жағынан зал кіші және үлкен айналымнан тұрады. Экспозициялық кешендер Қазақ хандығының құрылуы, мемлекеттіліктің құрылуы мен дамуы, жоңғарларға қарсы күрес, қазақ жерінің Ресей құрамына кіруі сияқты кезеңдерді тарихи көрнектермен баяндайды. Залдан орын алған этнографиялық материалдар қазақ халқының сан ғасырлар бойы қалыптасқан тұрмысы мен дүниетанымдық көзқарастарынан, бай рухани және материалдық мәдениетінен сыр шертеді. Залдан фотоматериалдар, сирек кездесетін кітаптар, картографиялық материалдардың түпнұсқалары, тұрмыстық және халық қолданбалы өнері бұйымдарын, сонымен қатар қазақ халқының киім-кешектері мен кілем тоқу өнерін көруге болады. Олардың ішіндегі ең бірегейі – зерлеп тігу өнерінің маңдай алды үлгілері – Бөкей ордасының соңғы ханы Жәңгірдің жұбайы Фатима ханшаның бешпеті, сонымен бірге Қасиетті Құранның аяттарымен әрленген Арыстан сұлтанның (XIX ғ. бірінші жартысы) әскери сауыт-сайманын атап өтуге болады.

Этнографиялық материалдар негізінде құрылған тұрақты экспозиция мен уақытша көрмелердің мақсаты тарихи жады мен ұлттық сана-сезімді қалпына келтіру болып табылады. Музейлік жобалау нәтижесінде құрылатын уақытша экспозициялар музейлік коммуникация негізі болып табылатын этнографиялық коллекцияны халыққа жариялау мен түсіндірудің түрлерінің бірі болып табылады. Атап өтер болсақ, 2015 жылы музей қабырғасында «Музейдегі Наурыз» іс-шарасы аясында өткізілген киіз үй жабдықтарының бірі бау-басқұрлар көрмесі ұйымдастырылды. Көрмеге басқұрдың түк салып тоқыған түрі «ақбасқұр» мен кәдімгі басқұр «қызылбасқұр» қойылды. XIX – XX ғғ. жататын музей қорындағы бау-басқұрлар дәстүрлі ортада қолданылған ою-өрнектің көптеген түрлерімен нақышталғандығымен ерекшеленеді. Сонымен қатар, «Масатыдай құлпырған...» кілем және тоқыма бұйымдарының көрмесі, «Сырлы аяқтың сыны кетпес» дәстүрлі ыдыс-аяқ көрмесі және басқа да көрмелер өткізілді.



Экспозиция құрумен қатар музей білім беру қызметіне де үлкен мән береді, яғни халық тәжірибесін дәріптеу, толеранттылыққа, төзімділікке, «өзге» мәдениет пен дінді құрметтеуге тәрбиелеу. «Өзінің» және «өзге» мәдениеттер туралы ақпарат алу ұлттық рухты көтеру мен «өзге» мәдениетке деген құрметті, тарихи жады мен ұлттық сәйкестікті қалыптастыруға ықпал етеді. Бірақ кейінгі кездегі ұлтаралық шиеленістердің жиілеуін ескере отырып, асыра сілтеуге жол бермеу қажет. Жасөспірімдік психология ерекшеліктеріне сәйкес кез-келген идеяның бұрмалануы мүмкін. Басқа этнос, нәсіл, дін өкілдері «өзге» мәдениет туралы ақпарат алып қана қоймай, оған деген құрметті, сонымен бірге төзімділікті де қалыптастырулары қажет.

Егер оқу орындары жастарға белгілі бір ғылым салалары бойынша теорияға негізделген білімді беретін болса, ал музей коммуникациялық жүйе ретінде тек ғылыми негізделген экспозицияға сүйеніп қана қоймай, сонымен бірге материалдық емес мәдениет элементтерінен тұратын білім кешенін ұсына алады. Музейдегі біліп-үйрену үдерісі өзінің көрнекілігімен қызықтырып, есте қалады. Оны үстіне, ХХІ ғасырдағы жастардың оқуға емес, көріп есте сақтауға бейім екенін ескерсек, көру және жанасу сезімдері жақсы дамыған жасөспірімдерге білім беруде музейлік коммуникацияның вербалдық емес, көру сипатындағы ерекшелігі маңызды орын атқарады.

Музейдің білім беру қызметі музейлік аудиторияның әртүрлі топтары үшін арнайы бағдарламаларды дайындап, жүзеге асыруға негізделеді. Музей педагогтары көпшілікпен жұмыс жасаудың дәстүрлі формалары – экскурсиялар, дәрістер, концерттер, іс-шаралар, байқаулар мен викториналар жүргізу арқылы жас жеткіншектерге тарих және мәдениет ескерткіштерін дәріптейді. Мысалы, 5-8 сынып оқушылары үшін дайындалған «Әжемнің сандығындағы заттардың тарихы» ойын-саяхаты музейдің Тарихи-этнография залы бойынша киіз үй, ер-тұрман, ыдыс-аяқ, қару-жарақтар, кілем тоқу ісі, зергерлік әшекейлер мен ұлттық киім жөніндегі тапсырмаларды орындауды көздейді. Бұл ойын арқылы оқушылар тыңдаған экскурсия бойынша алған қпаратты пысықтап, бекітеді. Сондай-ақ, жас жеткіншектерді қазақтың дәстүрлі мәдениетіне баулу, салт-дәстүрлер мен ұлттық мейрамдар жайлы білімдерін кеңейту мақсатындағы музейлік интерактивті сабақтар дайындалып өткізілді. Мейрамдар мен әдет-ғұрыптар төл мәдениетіміздің ажырамас бөлігі екені белгілі. Солардың бірі – «Көшпелілердің өнертапқыштық даналығы – бесік» атты музейлік интерактивті сабағы қазақтардың «бесікке салу»

дәстүрімен таныстырады. Сабақ барысында оқушылар қазақтардың басқа да ұлттық дәстүрлері мен өскелең ұрпақты тәрбиелеудегі Бесік жырларының алатын маңызы жайлы көптеген қызықты мәліметтер алады. «Киіз үй – көшпелілердің дәстүрлі баспанасы» атты музейлік интерактивті сабақ қазақтардың баспанасының құрылысымен таныстырады. Музей алдында тігілген киіз үйдің ішінде отырып, балалар қазақтардың дәстүрлі мәдениеті мен қолданбалы өнері, Наурыз мейрамы тарихы жайлы қызықты мәліметтер алып, қызығушылықпен түрлі тапсырмаларды орындады.



*Қазақтардың дәстүрлі баспанасы
киіз үй тігу*



*«Киіз үй – көшпелілердің дәстүрлі
баспанасы» - атты музейлік
интерактивті сабақ*

Қорыта келгенде, кез-келген адам: – «Мен кімін? Ата-бабам кім болған? Мені болашақта не күтіп тұр?» – деп өзінің өткеніне үңіліп, ой толғайды. Осы ретте, музей халықтың мәдени қажеттіліктерін қанағаттандыру бойынша түрлі бағыттағы жұмыстар атқарып, ұлттық құндылықтарды дәріптеумен тұрақты түрде айналысады.

Коммуникациялық жүйе ретінде музей өзінің негізгі қызметімен бірге білім берудің мүмкіндіктерін де үйлестіреді, яғни ұрпақтар сабақтастығын жалғастыратын, тұлғаның өнегелік, эстетикалық және құндылықтық әлемін қалыптастыратын жылдар бойы жинақталған нақты білім мен мәдени құндылықтарды сіңіреді. Жинақталған тәжірибе негізінде музейдің қазіргі әлеуеті материалдық және рухани құндылықтарға сүйене отырып, «өзінің» және «өзге» мәдениеттерді құрметтеуге; шығармашылық белсенділікті дамытуға; тарихи жады мен ұлттық сәйкестікті қалыптастырып және қалпына келтіру бойынша жан-жақты жұмыс істеуде.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Геворгян Л.В. Роль культурно-образовательной деятельности этнографических музеев в формировании национальной идентичности// Научный электронный журнал Артикульт, №16 (4-2014).

2. Алимбай Н. Центральный Государственный музей Республики Казахстан: Краткий исторический экскурс, структурные преобразования, проблемы//Труды Центрального музея. 2004. С.15.

Мусагалиева Алия Амиржановна,
специалист отдела фондов
ГМИ РК им. А. Кастеева

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ «ПОРТРЕТА МУРОМЦЕВОЙ» НЕИЗВЕСТНОГО РУССКОГО ХУДОЖНИКА XVIII ВЕКА

В Государственном музее искусств РК им А. Кастеева уже много лет ведутся работы по созданию банка данных особенностей почерка, манеры и техники письма казахстанских художников, русских мастеров XVIII-XIX вв. и западноевропейских живописцев XVII-XIX вв., хранящихся в фондах музея. Создавая базу данных, состоящую из рентгеновских снимков с произведений русских мастеров, я обратила внимание на один, мастерски выполненный в классической манере, женский портрет. В инвентарной книге музея он числится как «Портрет Муромцевой» кисти неизвестного русского художника XVIII в. круга Ф.С. Рокотова (1736–1808). Поступил портрет в музей (в то время – Казахскую Государственную галерею им. Т. Шевченко) в 1957 г. из Дирекции художественных выставок и панорам (ДХВ и П, г. Москва), согласно приказу Министерства культуры СССР № 76 от 5 февраля 1957 г. В свою очередь, ДХВ и П приобрела этот портрет в 1955 г. у Е.П. Гран (Раменской). В записи при поступлении написано, что картина подвергалась реставрации. На обороте холста имеются две бумажные наклейки. Первая – о принадлежности ДХВ и П с указанием автора, названия, инвентарного номера, номера Книги поступлений, даты приобретения (19 мая 1955 г.), материала, техники и размера (X., м., 54x41). Вторая – об участии данного портрета на выставке Ф.С. Рокотова, проходившей в 1959 г. в Государственном Русском Музее (г. Ленинград). (Илл. 1).



*Илл. 2. Д.Г.Левицкий
Портрет Е.И.Нелидовой
1780-ые годы*



*Илл. 1. НХ
Портрет Муромцевой*



*Илл. 3. Д.Г.Левицкий
Портрет неизвестной
в красном платье. 1790-е г.*

Перед нами погрудный портрет молодой женщины в $\frac{3}{4}$ -м развороте влево. Легкая улыбка, спокойный взгляд умных и внимательных глаз направлен на зрителя, напудренные пышные волосы спускаются локонами до плеч.

Кто же изображен на портрете? Соответствует ли надпись на обороте холста тому факту, что на портрете мы видим молодую даму, носящую фамилию «Муромцева»? В карточке научного описания, заполненной в конце 1950-х гг. сотрудником галереи, искусствоведом Е.Б. Вандровской, есть запись о том, что в Воронцовском дворце-музее (Алупкинский дворцово-парковый музей-заповедник, Крым) есть похожий портрет. Сделав запрос в Воронцовский музей, мы получили ответ с изображением и атрибуцией (илл. 2). Это был «Портрет Е.И. Нелидовой» кисти выдающегося русского художника Д.Г. Левицкого (1735 – 1822). Полотно поступило к ним в 1956 г. также из московской ДХВ и П как «Женский портрет» работы неизвестного русского художника XVIII века.

Атрибуция этого портрета имеет свою историю. Как пишут коллеги из АДПМЗ, на обороте портрета сохранилась бумажная наклейка с полустертой надписью: «Портрет Е.И. Н.....вой принадлежит к Д....Ле.....му». Инициалы «Е.И.Н.» позволили предположить, что на полотне запечатлена Екатерина Ивановна Нелидова (1758-1839), та самая воспитанница Смольного института, которая в пятнадцатилетнем возрасте позировала Д.Г. Левицкому, создавшему шесть портретов смолянок, украшающих ныне зал Государственного Русского музея. Версия была успешно подкреплена сравнением "Женского портрета" с портретом Е.И. Нелидовой работы французского художника Жана-Луи Вуаля (1744-1806). Впоследствии правильность атрибуции подтвердили специалисты по русскому искусству из Государственной Третьяковской Галереи (ГТГ) и Государственного Русского Музея (ГРМ). Портрет предположительно датируется 1780-ми гг.

В каталоге ГРМ «Живопись. XVIII век» на стр. 114 первого тома издания воспроизведен еще один женский портрет кисти Д.Г. Левицкого, который по форме прически и фасону костюма похож на два предыдущих портрета и датируется 1790-ми гг. Это «Портрет неизвестной в красном платье» (илл. 3).

При сравнении портрета Муромцевой работы неизвестного художника из ГМИРК им. А. Кастеева с полотнами Д.Г. Левицкого «Портрет Е.И. Нелидовой» из Воронцовского дворца-музея и «Портрет неизвестной в красном платье» из ГРМ выявляются общие черты. А именно: совершенно одинаковы поза, поворот головы, прическа, фасон платья, световые акценты, «материально» выписаны ткань платья, кружева и т.д. Все это позволяет утверждать, что на портрете из фондов казахстанского музея изображена современница героинь портретов Д.Г. Левицкого и, соответственно, можно предположить, что портрет написан в 1790-е гг.

Для подтверждения личности портретируемой решено было начать поиск среди выпускниц воспитанниц Смольного института благородных девиц. В списках восьмого выпуска за 1797 г. мы обнаружили двух сестер Муромцовых – Елизавету Матвеевну (1780 или 1783 – 1813) и Анну Матвеевну (1783 или 1785 - ?) – дочерей генерал-поручика Матвея Васильевича Муромцова, первого

Тульского наместника, устроителя усадьбы Баловнево близ Данкова. К сожалению, не удалось найти каких-либо других изображений Елизаветы и Анны. Однако в ходе поиска обнаружился карандашный портрет Варвары Матвеевны Лавровой, урожденной Муромцовой, выполненный в конце 1810-х гг. художником П.Ф. Соколовым (1791-1848) (илл. 4). Она оказалась старшей



*Илл. 4. П.Ф.Соколов.
Портрет В.М.Лавровой.
конец 1810 годов*

сестрой Елизаветы и Анны. Сравнивая данный рисунок с портретом из фондов ГМИ им. А. Кастеева и, учитывая разницу во времени (с момента написания одного и другого прошло около 20 лет), можно обнаружить между ними небольшое сходство: форма бровей, верхнее веко, губы и подбородок (с учетом ракурса). Пока трудно дать однозначный ответ на вопросы: Муромцева ли изображена на нашем портрете и, если да, то какая из сестер? Для

этого нужна большая исследовательская работа в российских архивах и музеях.

В этой статье использованы рентгенограммы подлинных произведений Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого, а также материалы исследований творчества и техники живописи этих художников разных авторов последних лет.

Так как портрет Муромцовой поступил в музей им. А. Кастеева как работа неизвестного художника круга Ф.С. Рокотова, целесообразно было начать исследование с изучения творчества и техники живописи этого художника. Кратко об особенностях почерка и техники Ф.С. Рокотова:

- обязательно серый грунт, либо верхний слой грунта серый;
 - живопись по оттененному грунту;
 - живопись очень энергичная. «...Вибрирующая светоносная живописная поверхность, созданная виртуозной кистью – отличительная особенность почерка Рокотова, который ни повторить, ни подделать не возможно...» (Ломизе И.Е. Указ. соч., стр. 52);
 - артистизм исполнения опирался у Ф.С. Рокотова на основательно разработанную, выверенную технико-технологическую систему;
 - характерные мазки на лбу (диагонально справа налево сверху вниз), по ребру носа (зигзаг), мазки от носа ниспадающие к нижней скуле (илл. 5);
 - округлые мазки, как очки, обводящие глаза, радужка «солнышком» вместе с вертикальными штрихами бликов (илл. 6);
- палитра с минимальным набором пигментов;
на рентгенограммах в полутенях и тенях изображение плавно переходит в фон. Нет резкой границы.

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері



Илл. 5. Ф.С.Рокотов.
Портрет графа И.И.Воронцова.
Фрагмент снимка в рассеянном свете



Илл. 6. Ф.С.Рокотов.
Портрет графа И.И.Воронцова
Фрагмент макроснимка

Проведем сравнительный анализ рентгенограммы «Портрета Муромцевой» (илл. 10) с рентгеновскими снимками подлинных произведений Ф.С. Рокотова (илл. 7,8,9) и Д.Г. Левицкого (илл. 11,12,13).



П-т гр.И.Г.Орлова
между 1762 и 1765
Снимок Рентгенограмма



П-т княжны Е.Б.Юсуповой
к.1750-х - н.1760-х
Снимок Рентгенограмма



П-т вел.кн.Павла Петровича
в детстве. 1761
Снимок Рентгенограмма



Илл. 10.
НХ. Портрет Муромцевой



Илл. 11
Д.Г.Левицкий
П-т неизвестной
в малиновом платье. 1774г.
Снимок. Рентгенограмма



Илл. 12
Д.Г.Левицкий
П-т А.С.Протасовой
около 1800 г.
Снимок.Рентгенограмма



Илл. 13
Д.Г.Левицкий
П-т Н.А.Львова
1780-е годы
Снимок.Рентгенограмма

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

На рентгенограммах Ф.С. Рокотова видны особенности его письма: беспокойная, вибрирующая кисть создает форму и объем; характерные направления мазка на лбу, носу, ниспадающие к нижней скуле; характерная для письма по оттененному грунту рентгенограмма – белила использованы только в наиболее светлых местах; плавный переход изображения в фон в полутенях и тенях.

Применение цветных грунтов художниками XVIII века не было случайностью. Они позволяли завершать моделировку основных частей изображения прежде, чем были положены краски на остальные. Тон и цвет грунта служил камертоном, живописец должен был уметь ясно представлять последовательность и конечный результат своей работы.

На рентгенограммах Д.Г. Левицкого выявлены особенности его почерка: пастозный «удар» кистью на изображении лба; мазки как бы «ощупывают» форму, определяя положение головы в пространстве; в полутенях использованы краски, содержащие белила; рентгенограмма, характерная для письма по оттененному грунту.

Сравнивая рентгенограммы подлинных произведений Ф.С. Рокотова с рентгенограммами портрета из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева, мы видим, как отличаются они по технике и темпераменту. На портрете из казахстанского музея мазки спокойные, сглаженные, портрет как бы «лепится» кистью.

Сравнивая рентгенограммы портрета Муромцевой с рентгенограммами подлинных произведений Д.Г. Левицкого, мы также видим отличия в общих чертах. Наибольшее сходство мы находим в рентгенограммах «Портрета А.С. Протасовой» (около 1800 г., илл. 14) и «Портрета графини П.А. Воронцовой в детстве» (около 1790-х гг., илл. 16), хранящихся в фондах ГРМ.



Илл. 14. Д.Г.Левицкий
Портрет А.С.Протасовой
1800



Илл. 15. НХ
Портрет Муромцевой



Илл. 16. Д.Г.Левицкий
Портрет П.А.Воронцовой
в детстве. 1790-е

Мазки на лбу, на носу, глаза, граница лицо-фон, блик на нижней губе, с разницей лишь в темпераменте. На портрете из ГМИ им. А. Кастеева мазки сглажены, со слабой фактурой. Можно предположить, что это следствие реставрационных работ.

Характерные особенности письма и характерные принципы фактуропостроения в полотнах Д.Г. Левицкого:

- вначале художник закладывал основу объемно-пространственного и колористического решения. Левицкому свойственно художественное мышление скульптора: мазки его кисти словно «ощупывают» форму, определяя положение головы и тела модели в пространстве, мыслимом как

- самый высокий рельеф мощными пастозными ударами кисти – на изображении лба портретируемого. Его уровень реально или иллюзорно даже выше, чем на частях лица анатомически более рельефных (кончик носа, скулы);
- полутени исполнены смесовыми красками, содержащими белила; подмалевок полихромный, художник сразу обращался к цвету и брал его сравнительно с натурой несколько интенсивнее, преувеличивая контраст между самым светлым и самым темным;
- в завершении лессировками он перекрывал некоторые из энергичных мазков кисти подмалевка, смягчая контраст светотени и яркость цвета;
- цвет грунта рассчитан на нужное цветовое звучание красок, положенных на грунт, имеющий данный цвет и тон;
- постепенный переход с годами от классической техники высветления к письму по оттененным грунтам, что хорошо видно на рентгенограмме;
- «...фактурное разнообразие живописи с выраженным мазком в работах 1770, 1780-х гг. и постепенное сглаживание фактуры до полного ступшевания мазка в поздних работах» (Римская-Корсакова С.В. Некоторые итоги технико-технологического исследования Д.Г. Левицкого в сб. научных трудов ГРМ. Л., 1987, стр. 37),

Результаты изучения «Портрета Муромцевой» работы неизвестного художника из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева под микроскопом, в ультрафиолетовых, инфракрасных и рентгеновских лучах следующие:

- установлен характер реставрации «Портрета Муромцевой»: был устранен порыв авторского холста методом дублировки на новый холст с закреплением краев клеем;
- верхний слой грунта серого цвета;
- мазки на лбу в центре разнонаправленные: по ребру носа легкий зигзаг заканчивается почти спиралью на кончике носа и на подбородке. на груди зигзагообразные мазки; рисунок кружева тщательно выписан;
- использовано всего четыре пигмента: охра, белила, сажа, кармин(?).

Сходство «Портрета Муромцевой» с техникой письма Ф.С. Рокотова: грунт (верхний его слой) серого цвета. Неизвестный художник, как и Ф.С. Рокотов, использует минимальный набор пигментов, что может говорить о большом мастерстве живописца.

Сходство письма неизвестного художника с техникой живописи Д.Г. Левицкого: цвет грунта, приблизительное сходство в технике, которое видно на рентгенограммах, приблизительно похожи мазки на лбу, носу, груди, ткань кружева. Если учесть, как было отмечено выше, что в поздних работах идет постепенное сглаживание фактуры до полного ступшевания мазка, то в портрете Муромцевой мазки сглажены.

Из всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Можно предположить с большой долей вероятности, что «Портрет Муромцевой» из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева относится к 1790-м гг.
2. Достаточно большое сходство «Портрета Муромцевой» по технике

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

исполнения имеется с работами Д.Г.Левицкого.

3. Можно предположить, что «Портрет Муромцевой» выполнен учеником Д.Г. Левицкого, либо художником его круга. Но, возможно, и учеником или художником круга Ф.С. Рокотова. Однако для подтверждения авторства портрета необходимы более детальные лабораторные исследования и возможность сравнения с оригинальными работами этих художников.

Список литературы

1. Левицкий Д.Г. 1735-1822. Сборник научных трудов Государственного Русского Музея. Л., 1987.
2. Живопись. XVIII век. Каталог Государственного Русского музея. Т.1. СПб., 1998.
3. Ломизе И.Е. Изучение техники живописи при экспертизе и атрибуции (на примере произведений Ф. Рокотова и П. Ротари). Русская живопись XVIII века. Исследование и реставрация. М., 1986.
4. Романычева И.Г., Римская – Корсакова С.В. Федор Рокотов. СПб., 2008.

Досымбетов Нұрлыбек,
Гуманитарлық ғылымдар магистрі,
ҚР Мемлекеттік Орталық музейінің
кіші ғылыми қызметкері

ТАҚЫРЫПТЫҚ КӨРМЕЛЕРДІ ҚҰРУДЫҢ ӘДІС-ТӘСІЛДЕРІ (ҚР МОМ ІС-ТӘЖІРБИЕСІ НЕГІЗІНДЕ)

Бүгінгі музейтануда қалыптасқан ғылыми тұжырымдарға сүйенсек, атқаратын қоғамдық функцияларына қарай әлеуметтік институт ретінде *музей* – мәдени, тарихи және ғылыми құндылықтарды сақтауға, музейлік заттар арқылы мәліметтерді жинақтап таратуға, өскелең ұрпаққа ата-бабамыздан қалған мұралар жөнінде тәлім-тәрбие беруге арналған тарихи қалыптасқан көп қырлы әлеуметтік ақпараттар институты.

Музейдің мәдени көпшілік жұмыстары музей коммуникациясының бір саласы ретінде жан жақты білімді, қоғамда белсенді, эстетикалық талғамы зор, қоғамға пайдалы адам тәрбиелеуге бағытталады. Музейдің негізгі жұмысы тарих арқылы тарихи мәдени ескерткіштерді насихаттау, сол арқылы жастарды патриоттық рухта тәрбиелеу болып табылады. Көпшілікті музей мәдениетіне тарту, тарихынды сүю, еліңе деген мақтаныш пен отаншылдық сезімін ояту, тарихи кезеңдермен танысу, материалдық және рухани құндылықтармен танысу қызметі атқаратыны анық.

Көрме жұмысының негізгі бағыты музей қор коллекциясындағы материалдық және рухани мәдениет заттарын экспозициялауға бағытталған. Музей қорында сақтаулы экспонаттардың барлығын музей залдарындағы экспозицияға қоюға орын болмайтындығы белгілі. Осыған орай, музей саласында уақытша экспозиция, яғни көрме құру тәжірибесі қалыптасқан.

Еліміздің тарихы терең музейлерінің бірі Қазақстан Республикасының Мемлекеттік Орталық музейі де өз қорында сақтаулы құнды экспонаттарды оқтын-оқтын көрмеге қойып, жұртқа таныстырып отырады. Бекітілген көрмелерді ұйымдастырудың жылдық жоспары негізінде түрлі деңгейдегі бірнеше тақырыптық көрмелер ұйымдастырылады. 2015 жылы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік Орталық музейінің Музейлік деректану және қолжазба орталығы екі бірдей халықаралық көрме құрды. Атап айтқанда, қалың көпшіліктің көңілінен шыққан «Алматы – ислам мәдениетінің 2015-жылғы астанасы» атты Мемлекеттік мәдени шарасының аясында «Ислам мәдениетінің құндылықтары» атты және қазақ халқының бас ақыны Абай (Ибраһим) Құнанбайұлының (1845-1904) туғанына 170 жыл толуына орай «Абай әлемі» атты көрмелер ұйымдастырылды.

«Экспозиция» термині латынша «expositio» (көрсету), кең мағынада кез-

келген заттар жиынтығын арнайы көрсету ұғымын береді. Бүгінгі күні музейтану ғылымында қолданылып жүрген экспозицияның қарапайым анықтамасы: музей жинағының көрсетуге арналған бөлігі. Бүгінгі музей экспозициясы экспозициясы деп музей заттары мен басқа да экспозициялық материалдарының тұжырымды (ғылыми және көркемдік) ойлау тұрғысында біріктірілуінің біртұтас заттық-кеңістіктік жүйесі деп түсінуге болады [1, 54 б.].

Музейде өткізілетін көрмелер сипатына қарай келесідегідей түрлерге бөлінеді:

– тақырыбына, сондай-ақ экспозициялық материалдардың мазмұны мен сипатына қарай – мерейтойлық, мемориалдық, жеке, халықаралық, тұсаукесер көрмелер, фотокөрмелер, тарихи, көркемөнерлік, жеке бір затқа арналған көрмелер, көрме-жәрмеңкелер, балалар шығармашылығының көрмелері;

– орналасуына қарай – музейден тыс, жылжымалы және көшпелі көрмелер.

Музейде экспозициялық-көрме жұмысының екі үлкен саласы – уақытша көрмелер және тұрақты экспозиция құру жұмыстары алдын ала белгіленген жоспар бойынша жүргізіледі [2, с. 430].

Музей көрмелері жүйелі, сондай-ақ тақырыптық экспозициялық әдіс бойынша құрылады. Топтау тәртібі мен экспозициялық материалдарды ұйымдастыру экспозиция құрудың әдісін анықтайды. Мемориалдық көрмелерді құру кезінде тарихи тұлғаның жеке заттары жетіспеген жағдайда музей мамандары музей қорынан көрме тақырыбына қатысы бар заттарды қамти отырып, экспозициялық кешеннің деректілігі мен тартымдылығын арттыру жолын іздестіреді. Осы арқылы олар сол уақыттың рухын жеткізеді, экспозициялық кешеннің тарихи деректілігін көрсетеді. Осылайша, музей экспозициясын құру кезінде келесідегідей принциптерді пайдаланады: ғылымилығы, заттылығы, тарихи-хронологиялық және кешенді-тақырыптық принцип.

Көрме экспозициясын жобалау музейлік жобалаудың негізгі кезеңдерінің бірі болып табылады. Экспозицияны жобалау үрдісінде ғылыми, көркемдік, техникалық және жұмыстық жобалау түрлері қолданылады. Қазақстан музейлерінде қалыптасқан тәжірибеге орай, музейдің жұмыс жоспарына енгізілген тақырып негізінде ең алдымен көрменің тұжырымдамасы мен тақырыптық-экспозициялық жоспары жазылады. Ғылыми тұжырымдама көрменің сәулеттік-көркемдік жобалау жұмысының негізгі құжаты және көрме құру барысының бағыттаушысы болып табылады.

Көрменің ғылыми тұжырымдамасын жасауға авторлық ұжым қатысып, құрылатын экспозицияның заттай және деректік материалдарын сұрыптау, экспозиция құрудың негізгі әдіс-тәсілдерін, принциптерін анықтау барысында жұмыс атқарады. Ғылыми тұжырымдама негізінде, экспозицияның басты шешімі жасалып, ол музейдің Ғылыми Кеңесінде бекітіледі.

Тұжырымданы жазу барысында көрме тақырыбына қатысты негізгі экспонаттардың кем дегенде жартысы болуы қажет. Көрме құру барысында қалған бөлігін толықтыруға мүмкіндік болады [3, с. 82]. Кейбір тұлғалардың тұтынған бұйымдары, заттары, қолжазбалары бірнеше музейде сақталуына

байланысты еліміздің музейтану саласында бірлескен көрмелер ұйымдастыру жүйесі қалыптасқан. Мысалы, қазақ халқының біртуар һәм бас ақыны Абай (Ибраһим) Құнанбайұлының (1845-1904) туғанына 170 жыл толуына орай Қазақстан Республикасы Мемлекеттік орталық музейінде ұйымдастырылған «Абай әлемі» көрмесін құру жұмыстары Семей облыстық тарихи-өлкетану музейімен бірлесе атқарылды.

Болашақ көрме экспозициясының тақырыптық құрылымы, бағыты, жәдігерлері мен қосалқы заттары іріктеліп алынғаннан кейін, көркемдік жағын рәсімдеу мәселесі қарастырылады.

Сәулеттік-көркемдік тұжырымдама ғылыми тұжырымдама негізінде жасалып, онда көркемдік идея, көркемдік бейне туындап, экспозицияны құру кеңістігі, негізгі жарық шешімі, жәдігерлер, сұлба-макеттерді орналастыру қағидаттары қарастырылады. Келесі кезеңде музейдің ғылыми қызметкерлері экспозицияның *«кеңейтілген тақырыптық құрылымын»*, суретшілер *«экспозициялық жобасын»* жасайды. Осы аталған құжаттардың негізінде тақырыптық-экспозициялық жоспар (ТЭЖ) әзірленіп, ол мынадай құрылымнан тұрады: бөлімнің атауы, тақырыптың атауы, негізгі мәтін, тақырыптық кешен, кешенге аннотация (түсініктеме мәтін), экспонаттура (заттың тізбе нөмірлерінің, өлшемдерінің, белгілерінің түптұсқалығы), этикетаж, ескерту.

Тақырыптық-экспозициялық жоспар дегеніміз – құжат, экспозицияны ғылыми жобалаудың құрамдас бөлігі; экспозициялық материалдардың нақты құрамын және экспозицияның кеңейтілген тақырыптық құрылымына сай топтау. Тақырыптық-кешендер атауы; жүргізуші мәтіндер, аннотациялар; негізгі атрибуция мәліметтерін көрсететін экспозициялық кешендегі экспонаттар тізімі; экспозициялық материалдар (түпнұсқа, шығарма және т.б.) сипаты туралы мәлімет; көлемін, материалдардың сақталу орнын көрсету. ТЭЖ-ға қосымша: *этикетаж, ғылыми-қосалқы материалдар, ғылыми реконструкция жасау үшін құжаттама* енеді.

Музейдің экспозициясын құруда құрылатын кеңістіктің аумағы басты роль атқарады. Кеңістіктің аумағына қарай тарихи-хронологиялық, кешенді-тақырыптық, тақырыптық-репрезентативтік, өзара себеп-салдарлық байланыс принциптері басшылыққа алынады.

Тақырыптық көрмелерді құруда музей қызметкерлері белгілі бір принципке сүйенеді. Музейтану саласында қалыптасқан тұрақты экспозиция және көрме құрудың бірнеше басты принциптері бар. Ең басты принцип ретінде – ғылыми принцип алынады. Ол әрбір музей экспонатының экспозицияға қойылғанға дейінгі ғылыми өңдеуден өтуі назарға алынады [4, с. 333]. Көрме экспозициясын құруда тағы бір қойылатын талап – объективтілік (шынайылық). Көрме экспозициясын құру барысында музей мамандары экспонаттардың берілу тәсіліне өзінің идеясын қоса алады, бірақ тарихи шындықты бұрмалауға қақысы жоқ.

Келесі заттық принциптің басты қағидасы түпнұсқа заттарға сүйену, мүмкіндігінше түпнұсқалық заттар беретін ақпаратқа нұқсан келтірмеу, әсірелемеу, ғылыми объективтілік принципін сақтау болып табылады. Соңғы

кездерде көп қолданыла бастаған инсталляция, муляж, коллаж, композиция сияқты экспозициялаудың түрлері экспонат жетіспеушіліген туындаған әрекеттер болып табылады [5, с. 19]. Әсіресе, кезінде өткен ғасырдың қиын-қыстау уақытында қудалау көрген тұлғалардың тұтынған бұйымдарының сақталмауы бүгінде мемориалдық көрмелерді құруда қиындық тудыруда.

Экспозициялаудың үшінші принципі – коммуникативтілігі. Бұл принцип бойынша кез-келген музейге қонағы көрме экспозициясын түсіне алатындай етіп құруға негізделеді. Экспозициялаудың тарихи-хронологиялық принципі материалдардың тарих ғылымында қалыптасқан хронологиялық жікке бөлуді айтады, кез келген музей өзінің мазмұны мен мәні жағынан тарихи деуге боларлық. Қандай бағыттағы музей болса да, хронологиялық принципке негіздеуге болады. Музейлік экспонаттардың сыныпталуына қарай да экспозициялау жұмыстары жүзеге асырылады [6, с. 108-110]. Музейлерде көп қолданылатын принциптің бірі – тақырыптық-кешендік принцип болса, проблемалық принципке экспозицияны құру барысында белгілі бір мәселеге орай экспозицияға заттарды іріктеу жатады. Бұл орайда музейлерде академиялық ряд, тарихи экспозиция, бір зал-бір шығарма, фокустегі экспонат сияқты іріктеп топтаудың әдістері қолданылады [7, с. 203].

Көрмеге қойылатын экспозициялық материалдарға музей экспонаттары, фото-фоно құжаттар, киноматериалдар, мәтіндер мен комментариердің түрлері жатады. Сонымен қатар, экспонаттардың ақпараттық әлеуетін арттыра түсу үшін ғылыми-көмекші материалдар (карта, схема, диаграмма, кесте т.б.) да қолданылады. Түпнұсқа экспонаттар мен қосалқы материалдар экспозицияда бір-бірімен байланысқа түсіп, ақпараттық деректерді жеткізуде бір-бірін толықтыра түседі.

Музей экспозицияларында көшірмелерді де кеңінен пайдаланады. Қайта жасалған (түпнұсқадан дәл көшірілген) музей заттарына не объектілеріне көшірмелер, реконструкциялар, слепкалар, макеттер, моделдер, муляждар, голограммалар, репродукциялар жатады. Дәл көшірілген заттар егер оларды әкелуге мүмкіндік болмаса, музей заттары статусына жатқызуға болады. Оған тастағы жазулар, технологиялық процесстердің көрсетілуі, үлкен архитектуралық кешендер жатады [6, с. 10].

Экспонаттарға берілген түсіндірме мәтіндер, этикеткалар қазақ, орыс және ағылшын (қажеттілікке қарай) тілдерінде дайындалады. Этикетка текстің жазу барысындағы басты ұстанатын шарт белгілі талап бойынша жазылуына мән беру керек. Талапқай сай этикетка «*Кім/Не? Кімдікі? Қайдан? Қашан?*» – деген сұрақтарға жауап беруі керек. Яғни, қандай экспонаттың түрі, авторы, атауы, жылы көрсетілуі тиіс. Мысалы: «*Қолжазба. Абай Құнанбаев (1845-1904). «Біраз сөз қазақтың қайдан шыққаны туралы». 1899»; «Ә. Қастеев. «Абайдың жастық шағы». 1968. Фотокөшірме».*

Музейге қонақтарына көрмеде экспозициясында бағыт алуға, оның тақырыптық құрылымын анықтауға көмектесетін мәтінді бас мәтін деп атайлы. Бас мәтін (кіріспе) – көрмеге негіз болған тұлға немесе оқиға туралы қысқаша сипаттама, көрменің тақырыбы, бөлімдері, ұйымдастырушылар туралы т.б. көрме туралы жалпы мәлімет беретін экспозициядағы мәтін. [1, 98-99 б.].

Экспозициялар орналастырылған орында көркемдік-безендіру жұмыстары аяқталғаннан кейін Экспозициялық-көрме кеңесі көрмені қабылдау жөніндегі мәжілісі өткізіледі. Яғни, осылай кеңес қандай да бір көрменің жоспарланған күнінен бастап, құрылуына да ат салысады және оның ашылуына дейін бақылауды жүзеге асырады. Кеңестің сыни талдауынан өткен көрменің кемшіліктері қайта реттеліп, көрменің ашылуына рұқсат беріледі.

Көрме төрінен орын алған экспонаттардың музейге келуші жалпы қонақтардың бәріне түсінікті болуы басты назарға алынуы шарт. Өйткені, көрме тек қана зиялы қауым өкілдеріне (жазушылар, ғалымдар, тарихшылар, мәдениет қызметкерлері т.б.) ғана арнап құрылмайды. Музейге келуші қонақтардың негізін қала қонақтары, студенттер, мектеп оқушылары мен мектеп жасына дейінгі жастағы балалар құрайды. Еліміздің музейлерінде ұйымдастырылатын көрмелер белгілі бір ортаға ғана емес, жалпы музей келушілеріне арналады.

Осы орайда музейдің қоғамдағы алар орнын онда құрылған экспозиция мен көрмелердің құндылығы анықтайды. Тұрақты экспозиция мен көрмелерді ұйымдастыру арқылы музей әр түрлі жастағы халықтың санасын оятуға қызмет етеді.

1. Ибраева А. Музейтану: тарих мамандықтарына арналған оқулық. – Астана: Л.Н. Гумилев атындағы ЕҰУ, 2013. – 251 б.

2. Юренева Т.Ю. Музееведения. Учебник для высшей школы. – 2-е изд. – М.: Академический Проект, 2004. – 560 с.

3. Яковлев А.Г., Шестаев А.Ф. К вопросу организации временных выставок естественно-исторической направленности // Музееведения. Сборник статей. Выпуск 1. – Уфа, 1995. – С. 82-84.

4. Кауман М.Е. Музейные экспозиции и выставки // Музейное дело России. – М.: ВК, 2010. – С. 307-364.

5. Кауман М.Е. Экспозиция и экспозиционер. Конспект лекций, Изд.2-е, испр. И доп. – М.: АПРИКТ, 2001. – 63 с.

6. Михайловская А.И. Организация и техника музейной экспозиции. – М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы, 1951. – 213 с.

7. Музееведение. Музеи исторического профиля. – М., Высшая школа, 1988. – 430 с.

**Шкляева Светлана Аркадьевна,
КазНАИ им. Т.Жургенова,
профессор,
кандидат искусствоведения**

МЕТАМОРФОЗЫ В ЮВЕЛИРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИЛЬИ КАЗАКОВА

Творчество Ильи Казакова, карагандинского художника, несомненно, интересное явление в современном ювелирном искусстве Казахстана. Его украшения – авторские пластические интерпретации придуманных им самим фантастических событий и аллегорических толкований, смелые импровизации традиционных украшений – на выставках привлекают внимание тематическими сюжетами и символическими значениями.

С 18 лет художник изучает (родился в 1980 году) технологические возможности сложного ремесла и опыт художественного образного мышления, характерного для традиционного и современного ювелирного искусства не только Казахстана, но и многих стран мира, где ему уже удалось побывать на колоритных фестивалях народного ремесла.

Оригинальные авторские поиски И. Казакова отмечены отечественными и зарубежными наградами, в частности, республиканских конкурсов ремесленников «Шебер» (2010-2013), всероссийских конкурсов ювелиров «Признание Петербурга» (2012) и Москвы (2012). В 2013 году Илье был вручен престижный Орден Перхина (Мемориальный Фонд Карла Фаберже) В. В. Скурловым, известным петербуржцем, историком ювелирного искусства, ученым секретарем и герольдмейстером Мемориального фонда Фаберже.

В 2011 году художником был создан гарнитур женских украшений (серебро, хризопраз) с иронично-нарицательным названием «Гравицапа» (понятие из известного фильма «Кин-дза-дза» Георгия Данелия), состоящий из колье, кольца, браслета и серег. В разных условных формах гарнитура художник развивает собственные сюжеты ювелирного повествования о вымышленном космическом путешествии.

Колье, главный смысловой предмет гарнитура, выглядит на первый взгляд как обычный медальон с абстрактными объемными построениями и цветовыми акцентами круглых кабошонов хризопраза, но по замыслу художника – это образ космического корабля, находящегося в полете.



И. Казаков. Колье из гарнитура «Гравицапа». Серебро, хризопраз. 2011

Открытое двухуровневое пространство объекта объединяется лестницей, по которой поднимается человек. Присмотревшись, можно увидеть в сферическом пространстве колье-корабля два яруса отсеков, а на фоне иллюминаторов с заклепанными деталями внутренней обшивки – размещенные миниатюрные стилизованные фигурки капитана за штурвалом и пассажиров, сидящих на лавочках. Объемное пространство с архаично-бытийными (правильнее сказать – крестьянскими, крепко сколоченными) предметами интерьера «корабля» художник как бы «защищает» символическими горизонталью и вертикалью креста с кабошоном хризопраза в центре. Обрамляют внешний обтекаемый овал летательного аппарата «детали» его конструкции и четырехлепестковый «радиолокатор». В замкнутом сферическом объеме кольца с заклепанными деталями поверхности, имитирующими верхнюю оболочку корабля, с закрытым люком в центре, завершенным кабошоном хризопраза, через кресты круглых иллюминаторов видны фигурки пилотов, занятых обыденными космическими делами: один смотрит в телескоп, другой (видимо, его напарник), отдыхая, сидит на кровати. В центральной части браслета повторяются мотивы иллюминаторов, через которые можно увидеть действия космонавтов. Серьги гарнитура выполнены в узнаваемой по колье лепестковой форме радиолокаторов с хризопразами в центре.

Гарнитур художника с его собственным описанием ювелирных объектов (подвеска колье – «общественный корабль», кольцо – «личный транспорт», браслет – «космический патруль» и серьги – «радиолокаторы») получил одобрение профессионалов жюри разных стран: Гран-при конкурса в Караганде (2011) и второе место в конкурсе «Признание Петербурга» (2012).

Эта мини скульптурная ода художника современным космическим устремлениям человека или, возможно, так обстоятельно рассказанная собственная детская мечта, сравнима, пожалуй, с мифопоэтическими сказаниями в пластичных композициях золотой миниатюры – ювелирной поэтики – многих народов мира в истории ювелирного искусства.

Сюжетные схемы скульптурного рассказа художника сохраняются в серебряном комплекте «Наше наследие» (черное африканское дерево, серебро, поделочные полудрагоценные камни, 2012). По замыслу художника, в круглой подвеске изображена сцена акта передачи навыков мастерства аллегорическим

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

образом Ремесла, хранящим тайны творческого горения, мастерам – «из рук в руки». Большая круглая подвеска, символизирующая форму Земли, окружена цилиндрическим ободком, на котором закреплены знаки солнца – деревянные треугольники-«лучи» в кастах с круглыми кабошонами цветных камней в центре. В круге подвески, в деревянных углубленных пространствах-емкостях, расположены в два яруса мизансцены, в которых происходят события: в нижнем левом регистре персонаж, очевидно, антропоморфная аллегория Ремесла, разглядывает сокровища, находящиеся глубоко в недрах Земли. Он же, по древним изобразительным законам построения длящегося пространства-времени, используемого автором, поднимается наверх по лестнице. В верхнем ярусе, видимо, и происходит сцена, напоминающая сюжет архаической инвеституры – вручения символов власти божеством земному правителю, – а в нашем случае – передача знаний-умений земным мастерам. Серебряные непарные серьги с деревянным ложем – углубленными полусферами – в комплекте художника украшены стилизованными горельефными фигурками женщины и мужчины, в чьих руках – символическая сущность видов ремесел разных полов человечества. Ракурсные литые фигурки серег с округлыми опорами отсылают к архитектурным мотивам скульптурных аллегорий, расположенных в эседрах либо на стенах храмов, соборов либо других зданий, известных с эллинистической эпохи. Кольцо гарнитура – это сложная в своей архитектонике конструкция, скорее, арт-объект, с внутренней полусферой, поляя часть которой выложена деревянной обшивкой с арочными нишами, образующими в верхнем плане фестончатую розетку. В ней расположен миниатюрный храм, внутри которого на качелях помещена стилизованная фигурка человечка. Образ качели, подсознательно, но так верно угаданный художником, когда-то трактовался как «универсальный символ человеческой жизни и, более того, как модель устройства Вселенной», если вспомнить исследование Ю. Л. Воротникова [1, с. 120].



И. Казаков. Серьги и кольцо из гарнитура «Наше наследие». Черное африканское дерево, серебро, поделочные полудрагоценные камни, 2012

Прием раскрытия темы в разных сюжетах и формах украшений художника помогает ассоциативному прочтению всей задуманной композиции. И. Казаков специально для гарнитура выполняет ларец для хранения украшений,

напоминающий деревянный народный ларь для хранения продуктов – *кебеже*, часто собранный из отдельных досок. Декор ларца для украшений также сравним с особой формой повествования знаками. «Наше наследие», – пишет художник на серебряной табличке, оформленной по законам бордюрной ковровой композиции и прикрепленной на крышке ларца.

Образное мышление художника в пластической ювелирной интерпретации, в какой-то мере, напоминает один из широко распространенных приемов в построении композиции произведения и в прозе, и музыке, и изобразительном искусстве, а, именно: контрпункт, предполагающий совмещение в пространстве-времени несколько (2-3) независимых сюжетных линий. Предметы украшений в рассмотренных гарнитурах художника имеют собственные сюжеты, связанные единой темой и концептуально-образным строем. Этот способ создания ювелирного комплекта вполне можно считать выбранным либо же интуитивно прочувствованным авторским методом работы.

Рассматривая другие произведения художника, не связанные темой в единые комплекты украшений, можно также отметить ассоциативные приемы решения композиций, отсылающие к другим источникам авторской интерпретации.



И. Казаков. Кольцо «Мост». Серебро. 2010

В кольце «Мост» (серебро, 2010) миниатюрные двухэтажные домики с балкончиком, лавочками и деревьями, покосившимися заборчиками, разделенные пластичным вертикальным сегментом, – «опорой» пешеходного высокого моста, объединяющего все детали композиции, становятся объемным венчиком, образом скульптурного городского пейзажа. Две шинки для пальцев под венчиком кольца – это и композиционный смысловой, и технологический прием в выполнении традиционного казахского кольца *кудаги жузук*, кольца свахи, символически соединяющей в народном свадебном ритуале две молодые жизни. Интересно решена художником деревянная подставка для хранения кольца. Она, укрывая нижнюю часть кольца, одновременно становится неким монолитным постаментом ювелирной мини пластики с ностальгическим мотивом уже уходящего в историю старого архитектурного облика Караганды, родного города художника. Своеобразная инверсия мини пластики, возможно, это архитектурная персонификация каких-то личных воспоминаний и

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

поэтических сравнений автора. Образы мини пластики венчика кольца приобретают еще и дополнительную функцию украшения интерьера.

Скульптурный рельеф использован художником в подвеске «Шелковый путь» (серебро, 2012), с мотивом странника, ведущего верблюжонка. В этом, воплощенном в материале зрительном впечатлении художника, сливаются воедино народный опыт почитания животного в бытийной реальности, и знание его образа в мифологическом универсуме (верблюд – сакральный символ, этнокультурный архетип), кюев-легенд, фольклора и прозы. Выпуклый «реверс» подвески также повествовательно-рельефный: взгляд путников сверху вниз, с горных утесов, открывает характерный пейзаж. Художник выделяет ритм горных хребтов с высокими острыми пиками-вершинами. Линия крутого склона горы, спускающегося в «дольний мир», направляет взгляд на ландшафт равнины, заставляя ощутить разные уровни изображенного пространства.

«Я нахожу новые идеи, захлебываюсь ими, не успеваю делать, рук не хватает. Но это замечательно», – делится своими мыслями увлеченный художник.

Композиционные дискурсивные отсылки к народным формам, приемам орнаментации и образным мотивам традиционных казахских украшений можно отметить во многих украшениях И. Казакова. Объемные, давно уже ставшие музейными экспонатами, шаровидные пуговицы *торсылдак түйме* XIX века становятся поводом и мотивом для интерпретации художника форм в композициях колец «Бусина» (серебро, 2012), «Кольцо с колокольчиком» (серебро, 2012).



*И. Казаков. Кольцо с колокольчиком.
Серебро, 2012*

Сдержанный гравированный орнамент, в виде повторяющихся рядов треугольников и зигзагов на слегка вытянутых шарообразных формах колец, напоминает древние апотропеические геометрические знаки на ювелирных украшениях и керамике времени бронзы – раннего средневековья Казахстана.

Комплект «Набор для невесты» (серебро, бирюза, бук, 2012; 2 место во всероссийском ювелирном конкурсе в

Москве, 2012), гарнитур предметов для личной гигиены «Таза» (серебро, бирюза, 2011), круглая подвеска-оберег (кость, черное дерево, серебро, бирюза, 2013) выполнены по мотивам казахского ювелирного наследия, широко представленного в экспозициях музеев страны. Форма костяной гравированной капсулы оберега напоминает верхнюю цилиндрическую часть традиционного украшения *бой-тумар* – медальона для хранения молитвы, написанной на листе бумаги, свернутой в свиток. Художник обращается к технике насечки серебром по дереву и медью по кости и серебру в геометрическом орнаменте, создающем сдержанный, но выразительный цветовой эффект в сочетании разных материалов в украшении.

Сегодня, пожалуй, ведущая интенциональная тема в творчестве ищущего художника – это степной ювелирный историзм.

В гарнитуре украшений «Номад» (серебро, кость, красное дерево, бирюза, медь, 2014) визуальная композиционная интрига мастера начинается с ларца тонированного дерева с кожаной петлей-застежкой, гравированным орнаментом накладок из кожи и серебра, костяной ручкой и имитацией швов металлической проволокой. В четырех отсеках ларца на гравированных орнаментом кожаных пластинках уложены броские стильно-гиперболизированные украшения, выполненные в смешанной технике, сочетающей разные материалы: кость, серебро, медь, бирюзу, дерево. Композиционной доминантой в материалах украшений становится кость с тонированной резьбой геометрического орнамента.



*И. Казаков. Кольцо из гарнитуре «Номад».
Серебро, кость, красное дерево, бирюза, медь. 2014*

В некоторых других украшениях художника найденный композиционный прием гиперболизации – намеренное преувеличение размеров выразительных форм венчиков колец, подкастов каменных вставок в браслетах, – сочетается с совмещением функций украшений, например, центральной формой подвески становится перстень.

В насыщенной многоголосной картине современного ювелирного творчества Казахстана индивидуальный мир образов украшений Ильи Казакова выделяется особенной режиссурой сюжетного действия и неожиданными сопоставлениями в концептуальной воображаемой или узнаваемой реальной действительности в мини пластике и орнаментальной гравированной графике; формальной гиперболизацией, отсылающей к традиционному народному творчеству.

Список литературы

1. Воротников Ю. Л. Из истории образа качелей в русской народной культуре и в русской поэзии // Свободный взгляд на литературу. Проблемы современной филологии. Сб. статей к 60-летию научной деятельности академика Н. И. Балашова. – М.: Наука, 2002. – 461 с.
2. Қазақша-орысша, орысша-қазақша терминологиялық сөздік // Мәдениет және өнер – Алматы: «ҚАЗАҚПАРАТ» баспа корпорациясы, 2014. – 552 б.

**Ахметова Эльмира Рысбековна,
скульптор,
кандидат искусствоведения,
директор художественной галереи
им. Рысбека Ахметова, Алматы**

СТИМПАНК В КАЗАХСТАНЕ

Скульптура Казахстана, подчиняясь всеобщему процессу, проходящему в мировой художественной практике, вливается в контекст развития современного искусства Казахстана. Зарождается необходимость преодоления стереотипов художественного мышления, возрастает интерес к творческому эксперименту, новаторству в области формы, к образной выразительности скульптуры, расширению её жанровых и типологических особенностей, к стилевому разнообразию. Современное поколение мастеров способствует сложению новых индивидуальных манер и художественных тенденций. В своих произведениях они переосмысливают традиции реалистической пластики, доказывают, насколько восприятие национальных идей зависит от современного понимания исторического наследия и требований времени. Труды художников, созданные в условиях свободы самовыражения, ориентируются на новаторство и за последнее время достигли определенных успехов. В современной скульптуре появляются новые технологические приемы, которые определяют возможность использования новых материалов и конструктивно-пластических систем, приводящих к созданию новых образов.

Стимпанк – один из самых узнаваемых стилей, благодаря своим характерным атрибутам. Обычно при упоминании слова стимпанк сразу же представляются различные паровые механизмы и технические средства. Стиль интересен необычным подходом: здесь присутствует ощущение старины, используются различные технические методы, вплоть до употребления конкретных механических деталей, что конечно же, расширяет возможность для различных стилистических решений. Основными элементами метода стимпанк можно считать технологии, основанные на принципах механики и паровых машинах, достигших высоких степеней развития: паровозы, паробусы, паровые экипажи, дирижабли, примитивные аэропланы, роботы и прочие загадочные механизмы, сделанные из клёпаного металла, медных труб и дерева. Наличие у стимпанка специфической художественной формы привело к появлению в мировой культуре определённого стимпанк-стиля.

Применение стиля стимпанк современными художниками Казахстана привносит новые оттенки в современное изобразительное искусство страны. Тенденции этого направления можно проследить в творчестве

основоположника казахстанского поп-арта в инсталляциях Г. Трякина-Бухарова, художника, работающего в стиле «ресайклинг». Он собирает композиции из выброшенных на помойку предметов — творческий метод, получивший в мировой практике название «художественный ресайклинг». Одна из известных работ скульптора «Реплика на “Летающего белого в Караганде”» (1998) была сделана под впечатлением от КарЛАГа, окруженного могилами заключенных. Раскрытие темы у Трякина-Бухарова в основном происходит через условные образы животных — кабанов, верблюдов и лошадей, которые он составляет из таких предметов, которые сейчас можно определить как «знаки советского прошлого» — чугунные утюги, ванны и унитазы. (За манию художника к собирательству этих вещей многие называют его в шутку «экологом»). Так создаются практически все работы Трякина-Бухарова. Особенно впечатляюще воспринимается композиция на тему сталинских репрессий «Диктатор», где в центре, на месте лица помещена пластинка с записью сталинского речи, а у основания впаены три лопаты — символ совершаемых под его речи погребений. Произведения, созданные такими авторами, можно назвать «вторичным использованием» или эко-артом, который не является новым на Западе, где в течение длительного времени художники использовали старые детали и предметы для создания произведений, несущих новые идеи. Совмещение традиционного литья с включением деталей из готовых механических изделий, отражающих тему (где подчеркнуто сплелись природа и технологии — что так характерно для современного мира) можно проследить в работах А. Мергенова «Коктем»(2003), «Жер ана» (2010). Композиция «Коктем»: на небольшом постаменте две лошади и почти реалистичные фигурки сидящих на них детей. Скульптура выполнена в бронзе, материал отполирован до золотого блеска, который придает работе цвет солнца. Работа наводит на мысль, что скульптор абстрагируется от первоначального назначения органической и механической составляющей объекта, трансформируя их в художественно-семантическую модель некоего современного киборга. В скульптурной композиции на тему «Дон Кихот» (2014) живописец Р. Аканаяев использует механические приспособления, «осторожно» вставляя их в целостную скульптурную композицию. Лейтмотивом этого произведения являются трагизм одиночества. Так вновь поднимается проблема человека страдающего, но не сломленного. В данном случае драматическая интонация звучит почти пронзительно — образ Дон-Кихота «соткан» из металлических деталей. Все вместе отдаленно напоминает эстетику стиля стимпанк. Однако, фигура чересчур статична, автору не удается раскрыть внутренний потенциал используемого материала требующего взрывной энергии.

Образы произведений З. Кожамкулова строятся на рубеже пространств между двумя мирами: машин и природы. Натурные мотивы и механические детали органично сплетаются, превращаясь в произведения, сформированные в так называемом «индустриальном» стиле. Композиция «Царица степей» установлена в конно-разлекательном комплексе Аул Ресорт Алматы. Скульптура изображает быка, собранного из старых металлических деталей, на

нем женщина в свадебном головном уборе «саукеле» и со щитом в руках. Объект расположен таким образом, что массивная фигура быка параллельна самой земле, степи, ее ровной плоскости, и только женщина с ее четким и рельефным лицом возвышается в пространстве. Одежда царицы украшена мелкими металлическими элементами, почти сплошь покрывающими ее. Скульптор с поразительной точностью передал напряжение животного, его тяжелое движение вперед. Линия изгиба шеи быка подчеркнута обычными дисковыми фрезами и зубчатыми рейками. В ногах – воротки для плашек и протяжки. Ноздри животного сделаны из фрезы для нарезки зубьев, а рога из труб. Скульптор выполнил все условия данного стиля. Необычный монумент установлен на низком постаменте, чуть возвышающемся над землей. Развешивающийся хвост быка подчеркивает движение животного и, одновременно, придает легкость массивному произведению. Автору монумента удалось вырваться из круга старой советской монументальной школы и найти формулу выражения степной ментальности, где форма не стесняет пространство. Следующая скульптура из металлических предметов, уже отслуживших и пришедших в негодность – «Бык» (2016). Фигура животного высотой 2,5 метра упирается копытами из поршней в землю. Большое количество болтов, гаечных и разводных ключей, бойков с молотка и проверочных калибров смонтированы таким образом, чтобы подчеркнуть мощь и силу быка. Основанием рогов служат обоймы конических подшипников. Морда и рога практически уже традиционно сделаны из цепей и трубок маслопровода, но добавление гаечных ключей и колец подшипников в огромную массу головы раскрывают образ более мощно, чем в первой композиции. На теле быка можно рассмотреть диски от автомобилей, бак, небольшие меха, кольца и шайбы, окутанные металлической сеткой. Главным элементом, создающим образ, становятся многочисленные полосы металла и пружины, которые отработали свой срок, – приводя в движение различные механизмы, теперь же они создают иллюзию образа мощного животного. Поражает естественность, реалистический характер этой скульптуры. Кроме натуральных размеров композиции, с помощью набора металлического хлама эффектно переданы все детали и черты животного. Невольно возвращаешься к символике образа быка, олицетворяющего космическое начало, божественную силу и мужскую власть. В этих двух произведениях проглядывается генетический код, интерпретированный сквозь призму современности, ведь в казахском фольклоре бык является знаковой фигурой, символизируя стихию кочевой жизни. Многочастные, сливающиеся в причудливые формы детали, плоскости, фрагменты механизмов вздымаются вверх, застывают в монументальной неподвижности, создавая напряженный потенциал взрывной энергии.

В скульптурных объектах Кожамкулова прослеживается смелость в применении современных художественных идей, попытка исследовать аспекты формальных инноваций, и наблюдать за тенденциями нового времени.

Концептуальные позиции и инновационные тенденции развития казахской скульптуры могут стать основанием создания общей теоретической концепции

художественно-интегрированной среды новых городов Казахстана XXI века. Под художественной концепцией развития городской среды подразумевается комплекс или круг вопросов, включающих образно-художественное и архитектурно-пространственное решение всех составляющих её элементов. Творчество казахских художников, выводящих на международную арену культурное наследие своего народа в новых пластическо-художественных парадигмах, может органично входить в архитектурно-художественные пространства строящихся городов Казахстана.

Әди Батиза,
Ә.Қастеев атындағы ҚР МӨМ-і
Ә. Қастеев мұрасын зерттеу
орталығының кіші ғылыми қызметкері

Ә. ҚАСТЕЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ТАРИХИ ТҰЛҒАЛАР БЕЙНЕСІ

Қазақ халқының көркемсурет мектебінің негізін салушы, Шоқан Уалиханов атындағы Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, Халық суретшісі Әбілхан Қастеев ұлт мақтанышына айналған айтулы тұлға.

Қазақ бейнелеу өнерінің қалыптасып, өркендеуі Қастеев есімімен тығыз байланысты. Өмірдің сан қилы кедергілері мен қиын-қыстау заманның салған қиындықтарына мұқалмастан бар күш-жігерімен, талантын ұштай отырып, бейнелеу өнеріне өлшеусіз үлес қосты. Ұлтына деген зор сүйспеншілік пен туған жеріне деген ынтық сезімі оны сан бояулармен түрленген тылсым табиғат көкжиегіне жетеледі. Шежірелі Шежінің әсем көрінісі бала Әбілханның талабына қанат бітіріп, арманын асқақтата түсті.

Өз заманының жарқын дауысты жыршысы ретінде әрбір қас-қағым сәтпен, ғасырлар қойнауына кеткен тарихи кезеңдерді қылқалам тілімен сөйлете білді. Кенеп бетіне жан бітіріп, елдегі жаңалықтарға үн қосты.

Кескіндеме саласы бойынша әр жанрда өзіндік із қалдырған талантты қылқалам шеберінің тарихи тұлғалар туралы ой толғап, тарихтан сыр шертер даналардың кескін-келбетін сомдауда ерен еңбек жасады. Өткенге үніле отырып, ұлттың, бастан өткен тағдырын, ауыртпалықтарын ұғып, біліп, сол жолдағы бабаларымыздың ерлігін жырлай түсті. Портрет жанрында ең алғашқы кейпкерлерінің бірі Абай Құнанбаев образы болды.

Ұлы ақын образына 1934 жылдан бастап қалам тартады. Қазақ бейнелеу өнерінде тұңғыш рет ұйымдастырылған Абай портреті мен оның шығармашылығына иллюстрациялауға бәйге жәрияланады. Сол конкурсқа орай суретші қиялынан туындалған «Абай киіз үйдің қасында» атты ақын келбеті кескіндеме тілінде сөйлейді. Қазақтың ұлы ақыны, ойшыл тұлғасын боз үйдің алдында тамаша табиғит аясында сырмақ үстінде отырғанын көреміз. Қоршаған орта ерекше бейнеленген әсем бояулармен өрнектелген кеңістік, алыстағы биік қарлы таулар мен айналадағы шыршалар ақын жанына жыр ұялатқандай! Абай философиясы мен тылсым табиғат арасындағы үндестік өз үйлесімін тапқан.

Шығарманың өн бойынан ұлттық бояудың қанықтылығы, туындының ішкі

иірімдері мен сыртқы бейнесі өзара жарасым тауып, жанды тұлғаны көз алдыңызға әкеледі. Қатпары қалың халық тарихына көз сала отырып, көшпелі тұрмыстың басты баспанасы – киіз үй көрінісін өз қалпында бейнеленеді. Композицияда артқы планда орналасқан жаңадан тігіліп жатқан киіз үй формасы мен әрбір элементке баса назар аударған қырағы суретші көзі тіршілік болымысын қаз-қалпында жеткізеді. Қазақ жерінің әсем көрінісін ақынның ой кеңдігімен өнер өрісімен ұштастыра бейнелейді.

Абайдың өмірі мен шығармашылық өнері, философиясы, музыкалық мұрасы жайлы жан-жақтылы зерттеу жұмыстарын қарастырып көп еңбек етеді. Қазақ әдебиетінде Абай туралы алғаш Әлихан Бөкейхан, Ахмет Байтұрсынұлы шығармаларында бастау алса, ал қазақ бейнелеу өнерінде Қастеев туындыларында көрініс тапты. Ахмет Байтұрсынұлының 1913 жылы «Қазақ» газетінде басылған «Абай қазақтың бас ақыны» атты мақаласында «Одан асқан бұрын-сонды заманында қазақ баласында біз білетін ақын жоқ» – деп Абайды аса жоғары бағалаған. Қастеев кескіндемесінде дәл осы бағаны өз деңгейінде жеткізіп суреттеген өскелең рухтың образы Абай тұлғасы аса шеберлікпен суреттеледі.



Абайдың портреті (1954)

1945 жылы суретші ақын бейнесін сомдауға қайтадан қалам тербейді. Өзінің бір сұхбатында «Абай бейнесін қайтадан жазу туралы ойым ұлы жазушымыз М.Әуезовтың әйгілі «Абай жолы» романын оқудан туды» деп еске алады. Яғни, шығармашылықтағы Абай туралы екінші бетбұрыс мүлдем басқа, суретшінің кемеліне келіп толысқан сәті, көптеген зерттеулерге негізделе отырып, «Жас Абай портретін» жазып шығады. Бұл туындысы суретшінің ең сәтті портреттерінің бірі.

Абайдың Семейдегі Ахмет Риза медресесінде білім алып жүрген

шәкірттік кезеңі. Кейіпкер болмысын танудағы талпыныс пен өзіндік мәнері айқын. Алысқа көз тастап тұрған жас ақының отты жанары көрген жанға ой салады. Халық қамын жеген бір туар ақының ішкі толғаныспен, жан тебіренісі жүзінен анық байқалады. Салалы саусақтары мен ұстаған кітабы ақын бейнесін ашудағы басты элементтерің бірі болып саналады.

Композицияда ақын бейнесі киім-киісі жинақы, киімдегі ұстамды рең түстері, салмақты да, сабырылы дарын иесін даралай түскен. Жас Абайдың шабыт үстіндегі жалындап тұрған отты шағын айырықша дәлдікпен дөп басып бейнелейді. Оның кескінді де келбетті жүзінде батылдық, табандылық, сабырлы алғырлық, өткірлік сипаттар жарасым тапқан.

Абай мен Әбілхан арасындағы нәзік байланыс дүниені эстетикалық көркемдік тұрғыдан танудың өнер өзектілігінің, рухани сабақтастықтың шынайы көрінісі болса керек. Ұлы Абай тұлғасына 100 жыл толуына орай мерекелік көрмеде осы «Жас Абай портреті» қойылып, көрме төрінен орын алады.

1947-1948 жылдары Абайдың туған өлкесі мен қасиетті Шыңғыстау жерін зерттеп, зерделеу ісіне кіріседі. Көзбен көрген, естіп білгендерін саралайды. Абайтанушылармен тығыз қарым-қатынаста сұхбат құрады. Сонымен қатар суретші ұлы жазушы М.Әуезовпен пікірлес, дәмдес болады. Абай мұражайындағы архив деректері бойынша Қастеев Абайдың қолында тәрбиеленген Әрхам Кәкітайұлының үйіне қонақта болып, Құнанбай әулетінің құрметіне бөленген екен. Абай ауылындағы осы сапары суретшінің құнды еңбектер жазуына үлкен септігін тигізеді.

1954 жылы Абай тақырыбына қайта оралып ақын бейнесін басқаша қырынан қарастырады. Мұнда егде тартқан данагөй, философ образы суреттеледі. Жайлы орналасып отырған ақын жүзі ашық, тұңғиық ойға берілген. Фондағы ою-өрнектер әлемі ақын философиясымен бірге қабысып өз шешімін тапқан. Геомертиялық формадағы түрлі түсті ою түрі ақын жанның тылсым құпияларын тереңдете түскендей.

Үстінде жағалы шапан, басында кара тақия, буырыл тартқан сақалы кәрлікке бет бұрса да, халық қамын жеген ағартушының қолынан қаламы түспеген. Оң қолына қалам алған сүйір саусақтары мен сол қолында қапсыра ұстаған кітап қағаздарынан жыр әлеміне бойлап, жүрек тебірентер өлеңдері мен кара сөздерін жазу үстіндегі сәті болар. Абай әлеміне бойлау, дара тұлғанның жан дүниесімен сырласа білу суретші үшін батыл қадамдардың бірі деп айта аламыз. Қастеевтің Абай тақырыбына үнемі оралуы композициялық шешімдерді бояу палитрасындағы ізденістер мен күш-жігері суретші талабының биік көрсеткіші. Үздіксіз еңбек нәтижесінде өнер поэзиясында суреттеген Абай бейнесі асқақтығымен ерекшеленді.

Абай тақырыбына қалам тербеген 11 жұмысы Абай Мемлекеттік қорық мұражайының алтын қорын құрауда.

1935 жылы суретші Кенесары ханның айбынды тұлғасын бейнелейді. Кенесары хан 1802-1847 жылдарда өмір сүрген қазақ хандарының ішіндегі соңғы хан. Абылайдың немересі, қолбасшы, дипломат, әділдігімен ерлік күшінің мықтылығымен көзге түскен батыр. Тарихта қазақ халқының



Кенесары хан (1935)

патшалық Ресейдің «бөліп ал да, билей бер» саясатына қарсы бас көтерген қазақ елінің азаттығын, бостандығын аңсаған хан. Шығармада орта жастағы малдас құрып отырған салтанатты киім-кешектегі ер адам кескіні көзге түседі. Портреттің ерекше басты сипаты композиция декоративті негізде құрылған. Хан бейнесі ұлттық нақышта, қазақи шапан үлгісі, қасиетті бас киімдегі әшекей оюлар, сырмақ текеметтер этнографиялық ерекшеліктерді айшықтай түседі. Қолында қылыш ұстаған хан тұлғасы тәуелсіз күрескер батыр екенін дәлелдейді.

Композициядағы тағы бір ерекшелік: портрет, пейзаж, ұлттық қолөнер, баталді жанрлардың бір картинада тоғысуы суреткер асқан шеберлігін танытады. Артқы планда ақ киіз үй, қасында алдебір шешімді талқылап жатқан би-сұлтандар отырысы көрініс табады. Одан әрі ашық кеңестікте жасақталған атты сарбаздар жүрісі бейнеленеді. Мұнда картина сюжетінің құрлымы түгелдей күрделі хан тақырыбын ашуға негізделсе керек. Хан портреті арқылы тарихи кезенді шағын картина сюжетіне сыйдыра білуі талант иесінің қырағылығын айқындайды. 1937 жылы жазылған жырау, халық ақыны Жамбыл Жабаетың драмалық портреті өте сәтті шығады. Киіз үй ішінде салалы саусақтарымен күмбірлете домбыра шертіп отырған жыр дүлдiлi, ақын бейнесін шынайы көрсетеді. Суретші тіке Жамбыл атамен таныс, біліс болып өмірінің соңына дейін жақсы араласқан. Жамбыл ата ауыз екі әңгімені әдеби тілде жырлап, жыр үзінділерін қара сөзбен баяндаған, сурып салма ақын. Шығармада кейіпкердің сыртқы бейнесімен қатар, оның жан дүниесінде сезе біліп, ішкі толғанысын жыраудың жүзіндегі көз жанарынан

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

аңғартқандай. Киіз үй ішіндегі әрбір ұлттық бұйымдарымызды үлкен ықыласпен, ұсталық шеберлікпен, зергерлік сімерлікпен, шешендік айту тілімен баяндайды. Жамбылдың ақындық мінез-құлқы психологиялық қанықтығымен және нақтылығымен, баяндау тәсілінің жандылығымен ерекшеленді.

Жамбыл Жабаев елдегі болып жатқан барлық құбылыстарға, саяси тарихи өзгерістерге үн қатып отырған. Басында құндыз бөрік жүзінде әжім басқан қатпарлар, буырыл тартқан аппақ сақалы нағыз жыр алыбына тән кескінді бейнелейді. Өмірінің соңына қарай егде тартқан ақын жүзінен әлі де болса қайтпаған қайсар, жігер мен дарынды көреміз. Түстік шешімдерінен нәзік лиризм желісі байқалады.

Суретші 1940 жылы тарихи патриоттық тақырып аясында Амангелді Иманов бейнесін жасайды.



Амангелді Иманов портреті (1940)

Халық батыры, 1916 жылғы ұлт азаттық көтерілістің жетекшісі Амангелді Иманов портретін жасауға бел буып, 1939 жылы Торғайға аттанады. Ай бойы ат арытып, Амангелдінің ауылын, жүрген жерін аралап, көз көрген адамдармен, сарбаздармен сұхбаттасады. Түр пішінін, тұлғасын сұрап біліп ондаған жоба нұсқалар жасай отырып, ақыры батыр портретін жасап шығады. Батырдың шын тұлғасы, бейнесі беймәлім болғандықтан республика үкіметі халық батырының бейнесін жасауға конкурс жариялап арнайы көрме ұйымдастырады. Осы көрмеде ерен еңбекпен жасаған бейнесін қойып, ағайын туыс – туғандармен серіктерін бүкіл қазақ елін қуантады.

Суретші қазақ батыры Амангелдінің ұлттық алып тұлғасын көркемдік кескіндеме арқылы көрсетеді. Ол өз кейіпкерлерінің ішкі жан сезімін бейнелеу өнері тәсілі арқылы ашып береді. Көркемдік туындыда үйлесімді жарасымдықты білдіре отырып, батырдың қайталанбас дара келбетін, тұлғасын айқындайды. А.Иманов портреті қазақ кескіндеме өнерінің портрет жанрындағы ең үздік деңгейдегі көрсеткіш деуге болады. Ұстамды жазылған картинаның ішкі қуаты басым. Суретші адам образын ашуда ортақ түстің үйлесімділігін іздеп тапқан. Тамыры тереңде жатқан қазақ халқының батырының болмс-бітімі бөлек монументті тұрғыда көрінеді. Композициялық құрылымы көркемдік жүйесіне негізделген кесек тұлғаның образдық шешімі аса бір шеберлікпен сомдалған. Амангелдінің әскери қару-сайман жабдығымен тұрған толық тұлғасын бүкіл жұртшылық ұнатады. Бірақ кескіндемесіне көңілі толмай, батыр портретінің ұқсастығын ғана емес, оның ерлік тұлғасын қазақ халқының ерлік қасиеттеріне тән типтік бейнесін жасау үшін тағы да ізденумен болады.



Амангелді сарбаздары (1970)

1950 жылы «Амангелді Имановтың портретін» қайта салып шығады. Бұл портрет Қазақ Республикасының 30 жылдық мерекесіне орай жасалған. Амангелді Имановтың дәл осы портреті Қастеевтің ең үздік әрі кескіндемедегі Амангелдіге арналған түбегейлі аяқталған жұмыстарының бірі. Автор қолбасшының табанды әрі батыл мінезін, айтқанынан қайтпайтын – нағыз халық батырына тән тұлғасын бере білген. Оның асқақ жігерлі шешім жасайтын келбеті, табандылығы мен батылдығы халық батырына тән ерік күшін дәріптейді. Тұтастай алғанда, Қазақстандағы қарулы көтерілістің басшысының кесек образы дүниеге келеді. Қастеевтің бұрынан келе жатқан үлкен арманы өз халқының тағдырындағы маңызды кезеңдерді үлкен масштабтағы шығармалар жазу еді. Амангелді сарбаздары портреті халық батырының даңқын мадақтаған өзіндік ескерткіш болып табылады. Табанды

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

еңбегінің арқасында “Қызыл армияның құрылуы”, “Қазақ көтерісшілері”, “Амангелді жорығы”, “Амангелді шабуылы”, “Торғай жорығы” т.б. акварелдері мен майлы бояулы шығармалары дүниеге келді. А. Имановтың тұлғасын жасау жолындағы тынымсыз еңбегінің нәтижесі Ә.Қастеевтің ғана емес, Кеңес өкіметі тұрғысында дамып, гүлденген ұлттық бейнелеу өнеріміздің үздік табысы болды. Суретшінің тарихи-тақырыптық полотналары мен Амангелді портретіне жасаған нобайлары, суреттемелері, дайындық жұмыстары Қазақстандағы және шетелдегі көптеген музей қорларында сақталған.

Ұлы тұлғаларға деген ерекше құрметі жоғары қылқалам шебері 1951 жылы «Шоқан Уалиханов портретін» жазып шығады. Қазақ халқының тұңғыш ғалымы, аяулы ұлдарының бірі Ш.Уалихановтың композициялық портретін үлкен сүйспеншілікпен жасағанын атап айтуымыз керек. Ш. Уалиханов (1835-1865) (шын аты Мұхамедханафия) – қазақтың ұлы ғалымы, ориенталис, тарихшы, этнограф, географ, ағартушы, суретші. Бұл полотнода Шоқанның өмірінің соңғы жылғы бейнесі кескінделгендей. Ол ауыл сыртындағы тастың үстінде, әскери киіммен, жағын таянып отыр. Жүзі жүдеу, көзінен арпалысқан ауыр ойды байқаймыз. Көзі ашық ойшыл жанның мына жүз-келбетінен туған халқының болашақ тағдыры жайлы ой үстіндегі сәті шынайы бейнелеген. Бұл Шоқан бейнесі қазақ бейнелеу өнеріндегі жасалған таңдаулы образдардың бірі болып саналады.

Ұлттың ұлы қайраткерлері мен тұлғаларының портреттік галереясын құрған суретшінің халық жазушысы «Сабит Мұханов портреті» (1945), «Бауыржан Момышұлы портреті» (1943), «Мәншүк Мәметова» (1967) т.б. портреттік образдарын әкелді. Суретшінің ең үлкен жетістігі – заман тудырған адамдардың ерлік істерін шындықпен бейнелеуінде. Көркем шығармадағы кейіпкерлердің образы өмірді танудың өзіндік формасы арқылы шешіледі. Қылқаламындағы ерекше жасампаздық күш-қуат әсері әр портреттік туындысында жаңғырып, жаңарып отырды.

Қорыта келгенде тарихи тұлғаларды сомдаудағы өзіндік мәнерінің еркіндігі, кеңестік көлемінің кеңдігі, бояулардың үйлесімділігі, кейіпкерлердің белсенділік, сезімталдық сипаты қайталанбас қолтаңбасымен ерекшеленген суретші шығармашылығы тарихымыздың алтын қазынасы.

Әлімқожина Ақбота Ильясжанқызы,
ҚР Мәдениет және спорт министрлігі
Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік
өнер музейі,
Артменеджер

**АЛМАТЫ МҰРАЖАЙЛАРЫНДАҒЫ РЕСТАВРАЦИЯЛЫҚ
ІСТІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ (БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ
ТУЫНДЫЛАРЫН ҚАЙТА ҚАЛПЫНА КЕЛТІРУ)**

Баяндаманың өзектілігі. Қазіргі таңда қазақ өнерін жоғарғы деңгейде дамыту және оның құндылығын сақтап қалу өзекті мәселелердің бірі болып отыр. Мемлекеттің нығаюына жасап жатқан қадамдардың бірі – мемлекеттік заңда қабылданған «Мәдени мұраны сақтау және жаңғырту» бағдарламасында «Халықтың ұлан ғайыр мәдениеттік мұрасын зерттеу, сақтау, оның тұтас жүйесін құру, мемлекеттік жетістіктерін негізге алу, жалпы білім берудің құндылығын өркендету» болып келеді.

Сондықтан Қазақстанда жаңадан қалыптасып және дамып келе жатқан жас ғылым реставрацияны қолға алу, оны ұрпақтар сабақтастығында маңызды орын алатын, мәні кең, мазмұны терең болу қажеттік құндылығын туғызу керек. Демек, көне ғасырдан бері сақталып келген қазақ елінің дүниетанымын, салт–дәстүрін көрсететін, сондай–ақ, іс–әрекетпен жүректен шыққан ерекше баға жетпес құндылықтардың мұрағатқа айналуы үшін, оны жаңаландыру, бүгінгі жас маманның міндеті. Қазақ өнерінің жауһарларын таза қалпында өзгеріссіз, зерттеп оқу–реставраторлар мен өнертанушылардың маңызды міндетіне айналуға тиіс.

Қазақстан Республикасының Алматы қаласындағы Ә. Қастеев атындағы МӨМ мен Орталық мұражайында қалпына келтіру жұмыстары бүгінгі таңда қарқынды дамып келеді. Елімізде бұл іс жаңадан іске асып келе жатқандықтан әрбір өнер саласындағы мамандар, кәсіби реставраторлар аз. Сондықтан қазақ еліндегі реставрация ғылымының алғашқы сатыларының біріне ие болуы үшін қайта қалпына келтіру ісі өз деңгейін дамыту қажет. Бұл ретте Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында ашылған «реставрация» мамандығының тырнақалды қадамы басталды. Яғни, Алматы қаласында қайта қалпына келтіру бойынша жас түлектердің жаңа мамандыққа ие болу легі байқалады. Жалпы реставрация ғылымында еренбей еңбек етіп келе жатқан реставраторлардың бір қатары Досходжаева С.Т, Қалдыбаева Г.Р, Қожамжарова Г.С, Смағұлова К.К, Тұрсынбаева Ш.С. және т.б есімдер белгілі.

Олардың реставрацияға қарасты жұмыстары кең, әрі ауқымды. Картиналармен жақын еңбек етуі арқылы суретшінің жағыстарынан мінез–құлқын, қолданған бояуларындағы ойын, ішкі сезімдерін, сезінумен бірге туындының дамуындағы өмірін жалғастыруына, мұрағат болып қалуына септігін тигізеді. Келешек ұрпақ тарихына асыл қазыналы ескерткіштерге, құндылықтарға өшпес із қалдыру мақсатымен реставрацияны жандандыру арқылы мамандар даярлау, қазіргі күннің өзекті мәселесінің бірі.

Реставрация тарихына шолу

Реставрация – (жаңғырту) лат. *restavratio* – қайта қалпына келтіру–іс шаралар жиынтығы, ескерткіштер мен мәдени материалдардың құндылықтарын қамтамасыз етіп, мүмкіндігінше одан жаңа беймәлім қасиеттерін ашу, зерттеу[1, 56].

Қайта қалпына келтіру мәліметтері ең алғаш орта ғасырда пайда болып, кәсіби мектептер XII-XVIII ғасырларда қалыптасты. Реставрацияның барлық түрінде негізгі мақсаты әрбір бүлінген (сынған, ұрылған, соғылған, майысқан т.б.) заттарды қалпына келтіріп, бұйымды әрлеп, өңдеп сақтау болды. Жаңғырту дегеніміз – мұражайлық және коммерциялық түрлердің жаңаруын айтады. Жаңғыртудың мақсаты – алғашқы көрінісін қалпына келтіру, ал негізгі бағыты тіршілігін сақтау болып келеді. Егер мұражайлық жаңғыртуды алатын болсақ, ол бұйымның ұзақ сақталуын қарастырады[2, 184б].

Европа мен Ресей еліндегі реставрация ісінің дамуы зерттеле келе, Қазақстан да реставрация ісінде өз жұмысын бастады. Алматы қаласындағы музей ісінде реставрация ісі қолға алынып, қалпына келтіру орталықтары даму үстінде, қарқынды түрде жұмыс жасап жатыр.

Реставрацияның музей ісіндегі рөлі

Бүгінгі таңда халық мәдениетінің аса жоғары рухани және материалдық құндылықтарына баға берерде дүниежүзі бойынша алдымен музейлерге көзқарас, содан кейін жалпы музей ісіне баға беру арқылы сарапталады.

Музей қызметінің басты нысаны, түпқазығы музей заты болып табылады. Ал, музей затының «мекені», оның зат ретінде «өмір сүру ортасы» музей, оның қоры мен экспозициясы (көрмесі), қалпына келтіру орталығы болып табылады. Музейдің тарихи деректерді жинайтын, сақтайтын, қалпына келтіретін және білім мен ғылымдағы атқаратын рөлі ерекше. Өйткені, музей адамзат баласының тарихымен мәдениетін алғашқы қауымдық құрылыстан бастап бүгінге дейін музейлік деректер арқылы айғақтап береді[3, 44 б].

Сақталу тәртібі – музей қорының жинақталған, біріктірілген шарттарына, олардың сақталуындағы қажеттілігін қамтамасыз етеді. Бұл сақталу температуралық ылғалдылық тәртібіне, түстік тәртібіне, ауаны кірлеуден қорғау – биологиялық тәртіп, механикалық зияндықтан сақтау, қорды қауіпті жағдайларда сақтау. Ылғалды–температуралық тәртіп–температура мен

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері

ылғалдылық жұмыстың тез ескіруіне әсер ететін бірден–бір фактор. Осы күштің әрекеті белгілі бір заттың өндірілген материалы, сол заттардың коллекцияға енгізілген уақыттағы сақталуы, қандай ортадан шыққан ерекшелігіне байланысты[4, 255б].

Ә. Қастеев атындағы МӨМ-ғы реставрация орталығына сипаттама

Ә. Қастеев музейінде қор жинау және есепке алу қызметтері қарастырылған. Музейдің қорларды сақтау, қалпына келтіру, жинау және басқа да қызметтері



Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік Өнер Музейі

барысында ондағы қызметкерлердің міндеті мен жұмыс істеу бағыттары ішкі ережелер арқылы реттеліп отырады.



Ә.Қастеев атындағы МӨМ реставрация орталығы

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

Өнер музейлерінің бүгінгі күндегі рөлі халықтың білімі – тәрбиелік маңызын, мәдениетін жетілдіру болып табылады. Біз қарастырып отырған Өнер музейлеріндегі реставрация орталығынан жиналған мәдени жауһарлардың, туындылардың қайта қалпына келуін, бастапқы кездегідей жаңалануын көруге болады. Осы жиналымдар арқылы бүгінгі ұрпақ халқының материалдық мәдениетінің жоғарғы деңгейде болғандығын көре алады. Сол себепті бұл музейлердің тәрбиелік, отансүйгіштік, дамыту мәні өте зор.

Қазақстанда «бірінші реставратор» атанған Досходжаева Сара Тілеуқұлқызының орны бөлек. Алматы көркем сурет училищесін бітіргеннен кейін, Ә. Қастеев атындағы МӨМ–де реставратор қызметін жалғастырған. Ол картиналарды қалпына келтіру ісімен 33 жыл бойы жұмыс жасады. Жұмыс істеу барысында, алғашқы он бес жыл ішінде Мәскеудегі академик Игорь Грабарь атындағы Бүкілресейлік ғылыми–реставрациялық орталығының оқуын бітірген. Көптеген шеберлердің, батысеуропалық, қайта өрлеу дәуірінің, ресей, кеңес және қазақ мектептерінің туындыларын қайта жандандырды. 1991 жылы Сара Тілеуқұлқызы жоғары деңгейде квалификацияланған суретші–реставратор атанды және бүгінгі таңда «Мастер» атағына толық құқылы. Барлық реставраторлардың басты принциптерін есепке ала отырып, Досходжаева Сара туындының ең маңызды «тарихи бейнесін» сақтауға тырысады.



Сара Досходжаева

Реставрациялық кеңесте ережеге сай, әр суретке байланысты барлық тапсырмалар талқыланады. Қалпына келтірушілер үшін ең қиыны акварель мен пастель техникасында орындалған туындылар. Нәзіктікті және суретшінің көңіл – күйін ашатын, акварель мен пастельдің бояу тақтайшасы түстерге өте бай және сақтауда ерекше назар аударуды қажет етеді. Сондықтан, қазақ бейнелеу өнерінің негізін қалаушы Әбілхан Қастеевтің «Шопанның портреті» (1934ж), «Ұлттық киімдегі қыз», «Қарындасымның портреті» (1930ж) және т.б. акварельдік жұмыстары реставраторға көптеген қиындықтар туғызды. Қатты шаң басқан туындылардың бұрыштарындағы жарықтар, әр түрлі дақтардың орын алуы өкінішті еді. Әр экспонатқа түрлі әдістемелер қолданылды. Соның нәтижесінде, суретшінің жауһарлары – өзінің қоршаған ортаны көру ерекшелігі

мен сұлулығынан, мұражайдың экспозициялық залында қайта орын алып, көрерменнің ықыласына енді.

Сара Тілеуқұлқызы әр графикалық туындыға ерекше көзқараспен қарайды. Павел Филоновтың акварельдеріне тоқталсақ, олар бұрандалған парақшаларға желімделген болатын. Реставратор оларды жойып, туындының бастапқы кезін, желімделген болатын. Реставратор оларды жойып, туындының бастапқы кезін, түпнұсқасын ғана қалдырды. Ол үшін акварельдің зақымдалмағанын есепке алып, өте мұқият алынды. Мысалы, «Ерлер» туындысында біріңғай қағазды іріктеп, қиылыстарын тиянақты ыңғайластырып, түпнұсқаның жоғалып бара жатқан бөлігін толықтырды.

Қазіргі таңда, Қастеев музейінде реставрация орталығының жетекшісі, реставратор–график Қалдыбаева Гүлжан Ахмадиқызынан сұхбат алу



*Қайта қалпына келтіру орталығының жетекшісі суретші – график
Қалдыбаева Гүлжан Ахмадиевна*

барысында біршама мәлімет алынды. 2000 жылдың аяғына қарай музей реставратор мамандарын тәжірибе жинауға жібере бастайды. Оған демеуші ретінде «Руханият Қоры» («Фонд духовного разития Руханият») көрсеткен. Одан бұрын тәжірибені реставраторлар бір–бірінен алып отырған. Қалпына келтірушілер, Қожамжарова Гүлшат, Қалдыбаева Гүлжан Ахмадиқызы дәрісті жоғары санаттағы реставратор Досходжаева Сара Тілеуқұлқызынан алды. Негізінен бірінші рет тәжірибе жинауға реставраторлар 2009–2010 жылдары Мәскеу қаласына жіберіледі. Қалпына келтіру мамандығын үйретуге суретшілерді алады. 2006 және 2008 жылы музейге мастер класс өткізуге бейнелеу өнерінен жоғарғы санаттағы реставраторы Олег Михайлович Ревин келеді. Сол кісінің жетекшілігімен біздің реставраторлар графикадан 19 картина, кейін 19 кескіндеме туындыларын қайта қалпына келтіреді, классикалық өнерден орыс, неміс, фломандық, голландық туындыларын қарастырып, зерттеп, перспективалық жоспарлар құрады. Сол кісіден біздің реставраторлар бірнеше әдістерді үйренеді.

2015 ж. Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің құрылғанына 80 жыл толуына байланысты «Өнерді өнермен өрнектеп...» тақырыбында

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

реставраторлардың көрмесі өтті. Өзінің мерейтойлық жылында музей қорында жаңғыртылып, қалпына келтірілген туындылар зор көлемде қойылған болатын. Келушілер көрмеде экспонаттармен жұмыс кезінде тыңғылықты жүргізілген реставрациялық құжаттармен; олардың реставрацияға дейінгі және реставрация кезіндегі фотосуреттерімен, сонымен бірге сөреден қалпына келтіріліп жатқан туындылар, реставраторлардың қолданатын материалдары және аспаптарымен танысты.

Қазіргі кезде Қастеев музейі жаңа мәдени бастамалардың орталығына айналып отыр. Өнер музейінің кең де, жан-жақты қарым-қатынастарының негізінде жүріп жатқан жұмыстары, өзінің тұрақты қойылымдары мен жүйелі түрде өткізіліп отыратын уақытша көрмелер, сондай-ақ, жеке жинақшылардың көрмелері, жыл сайын өткізілетін галереялар шеруі өнер сүйер қауымның қызығушылығын күннен-күнге арттыра түсуде.

Мемлекеттік Орталық музейіндегі реставрация орталығының өзіндік ерекшелігі

Қазақстан Республикасының Мемлекеттік Орталық музейі – тек Қазақстанның ғана емес, бүкіл Орталық Азия аймағындағы ең көне және ірі музейлердің бірі. Оның қоры 300 мыңға жуық материалдық және рухани мәдениет құндылықтарынан тұрады. Қазір музейде көне дәуірлерден қазіргі заманға дейінгі Қазақстанның тарихы мен мәдениетіне арналған алты стационарлық зал жұмыс істейді.



Мемлекеттік Орталық мұражайы

Музейдегі қалпына келтіру шеберханалары өз қызметін негізі 10 бағыт бойынша (киіз және тоқыма бұйымдары, киімдер, қарулар, металдан, ағаштан, теріден және сүйектен жасалған бұйымдар, баспа материалы мен жазба құжаттар ескерткіштері, графика, әшекей-қолданбалы өнер заттары, ағаш ұсталық-жиһаздық бұйымдар, фарфор және қыш) жүргізеді. Орталықта металл, тері, сүйек, ағаш, қыш, графикалық тәрізді негізгі бес сектор жұмыс істейді.



*МӨМ қайта қалпына келтіру орталығының жетекшісі,
реставратор Тұрсынбаева Шолпан Сейдіалиевна*

Орталық музейіндегі қайта қалпына келтіру ісінің жетекшісі Тұрсынбаева Шолпан Сейдіалқызын сұхбат алу барысында көптеген мәліметтермен, жұмыстармен таныстық. Реставратор тәжірибесін Ә. Қастеев атындағы өнер музейінде бейнелеу өнері туындыларын қалпына келтіруші Күләтай Кәрімқызын алған, Орталық музейде 2008 жылдан бері жұмыс істеп келеді. 2009 жылы тәжірибесін арттыру мақсатында Мәскеудегі тарихи музейіндегі бейнелеу өнері мен графика шеберханасында екі аптадай болған. Олардан көп тәжірибе алғанын айтады, дәрістер жазып алып келген, суретке түсірген, әдістемелерімен танысқан және қазіргі таңда да сол әдістемелерді қолданатынын айтты[5,866].

Суретші Митиревтің «ГЭС құрылысында» атты картинасының жалпы сипаты – барлық жерлері кірлеген, кейбір жерлеріндегі бояулары түскен, бетінде сынықтары, жарықтары бар, кенеп деформацияға ұшыраған. Картинаны қайта қалпына келтіру кезінде келесі жұмыстар жасалды: кенеп кергіштен алынып, сырт жағынан шаңсорғыш пен скальпельдің көмегімен кірлеген жерлері тазаланды. Оң беті мақта тампон және тазартылған судың көмегімен тазаланды. Бояулардың түсу процессін тоқтату үшін қоян желіммен желімделіп, папирос қағазымен бекітілді. Кенептің бұзылуы (сызықтары, майысқан жерлері) тоқтатылды. Кенептің оң жағына қалпына келтіргіш топырақ жағылды. Содан кейін түскен, үгілген және сырылған жерлері қапталды. Картина экспозициялық түрге келтірілді.

П 3029 суретші С. В. Кукуруза және В. Р. Кузенков «Алғашқы балқыту зауыты» атты картинаның сақталуы нашар болды. Барлық жерлері қатты кірлеген, боялған қабатының кейбір жерлері түскен, картинаның оң бетінде сынықтар, жарықтар бар, сырылған, ернеулерінде көптеген кішігірім жыртықтар бар, кенеп деформацияға ұшыраған. Кенептің ортасында үгітілген жарықтар бар, картина қатты майысқан, кенептің фактурасы кеуіп кеткен, сапасы төмен. Сақталуы нашар. Кенеп кергіштен алынып, сырт жағынан шаң сорғыш пен скальпельдің көмегімен кірлеген жерлері тазаланды. Содан кейін оң беті жылы тазартылған судың көмегімен тазаланды. Барлық жыртықтары

мен тесіктері кенептің сырт жағынан «қыспақ» тәсілімен тоғыстырылды. Кейін барлық жыртықтары мен тесіктеріне қалпына келтіргіш топырақ жағылып, тегістетілді. Картина экспозициялық түрге келтірілді.

Суретші Н. В. Цивчинскийдің «Өлтірілген немістің басы» суреттемесі қатты кірлеген, түрлі дақтар мен кірлеген саусақтардың іздері бар болған. Сондай-ақ теріс жағы да жалпы кірлеген.

Суретші Н. В. Цивчинскийдің «Неміс окопы» суреттемесінің сақталуы: қатты кірлеген, түрлі дақтар бар, жыртылған, беті сызылған. Теріс жағы да қатты кірлеген. Қағазы сарғайған, сынған, майысқан. Келесі технология бойынша жұмыстар жасалды – механикалық және химиялық тазалау, жуу, кептіру, жыртылған және үгітілген жерлері толықтырылып, престеліп, қалпына келтірілді.

Жалпы, туындыда реставратордың қолданған түсі мүлдем білінбеуі қажетті емес. Өйткені, көрермендер нағыз суретші мен реставратордың қолы тиген, қолданған түстерін ажырата білу керек, байқай білу керек. Мәскеудегі мамандардың да айтуы бойынша 100% ұқсастық міндетті түрде қажет емес, керісінше екі түс ажыратылып тұрған дұрыс дейді. Өйткені көрермен, автор мен реставратор қолын ажырату керек екен.

20 жылдан астам уақыт ішінде орталық музейлік заттарды қалпына келтіру және консервациялау бойынша, реставраторлар бірнеше мыңдаған экспонаттармен жұмыс жасады. Орталық мамандары қалпына келтіру жұмыстарының нәтижесі бойынша екі көрме өткізді. Көрмелер мақсаты экспонаттарды консервациялау мен қалпына келтіру қызметтерінің қыр – сырының негізгі бағыттарымен көрермендерді таныстыру болды.

ҚОРЫТЫНДЫ

Зерттеу жұмысын нақтылай келгенде, біз Қазақстанда қайта қалпына келтіру ісінің даму үстінде екенін және реставраторлардың өзіндік әдіс – тәсілдерін және арнайы материалдарды дұрыс қолдану әрекеттерін айқындадық.

Жалпы неліктен өнер туындыларын, қазақтың бейнелеу өнерін сақтап, қайта қалпына келтіріп тұруымыз керек. Кейінгі кезде қазақтың бейнелеу өнерінде кесіндеме, графика салалары жас болса да, ұлттық нақышпен өз деңгейін түсірмеген. Осы бір өнер түрлері жастарға эстетикалық тәрбие берумен олардың рухани сезімін оятуда үлкен ықпалын тигізеді. Біздің елде өнер саласында жүрген әрбір суретшінің шығармашылық жолдары кең, әрі сан қилы. Олардың жасаған дүниелері болмыстың жаңа қырынан көрініс таба білді. Бұл өнер туындылары ұлттық және өзіндік дәстүр үрдістерді бойына сіңіре келіп, жаңа көзқарас білдірді. Өмір тынымсыз қозғалыста өтіп жатса, біздің өнеріміз уақытпен байланысып өзгеріп отырады. Қазақстанда өнер қайраткерлері жыл сайын көбейе түсуде.

Қазақ өнері «реставрация» атты салаға мамандар даярлауда осындай ізашар жұмыстар жасап жатыр. Басты мақсат – өркениет көшіне ілесу, бәсекеге қабілетті елдер қатарынан көріну. Әрине, көркем мұраларымыз ата –

бабаларымыздың берген сыйы екені анық. Бірақ, бүгінгі күнге дейін жеткен сол сирек жәдігерлерімізді қаз – қалпында сақтап, өміршең ету өскелең ұрпақ – біздің қолымызда екенін ұмытпауымыз керек. Әр нәрсе уақыт еншісінде, дегенмен, өнер мұраларына ұқыптылықпен қарап, оларды жүйе – жүйесімен сараптап, халық игілігіне айналдыру бүгінгілердің міндеті.

Руханилық құндылықтарға жетудің ең игілікті жолы «Мәдени мұра» бағдарламасын іспен жүзеге асыру болып табылады. Сол арқылы біз қазақ өркениетінің өзіндік болмысын алыс – жақын елдерге өз болмысымен таныта аламыз. Болашағын ойлаған ел ғана ұлттық мұрасын сақтай алады. Ал ол жолда еңбек ету – үлкен абырой.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Реставрация в Русском музее. Каталог выставки. К 100-летию Русского музея, 1898-1998.
2. Кедринский А.А. Основы реставраций. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов. – М.: Изобразительное искусство, 1999.
3. Әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық университеті ҚАЗҰУ хабаршысы тарих сериясы газетінен, Индекс 75871; 25871; Райымхан К.Н. «Музейлік тарихи – мәдени мұраны зерттеудің өзектілігі мен деректанулық аспектілері» мақаласынан, Таймағамбетов Ж.Қ. (ғылыми редактор), Алматы, 2011.
4. Сидоров М.А, Зернова М, Осмоловский Ю.Э, Тростянская Е.Б. Вопросы реставраций. под ред. А. Чекалова. – М.: Издательство Академии художеств, 1960.

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

РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ: ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ГМИ РК ИМ. А.КАСТЕЕВА

Музейная экспозиция за последние 20 лет, на мой взгляд, окончательно утвердилась, как самостоятельный вид творчества, главной задачей которого является создание единого предметно-пространственного строя, в котором объединены художественная и концептуальная мысль. В процессе своей профессиональной деятельности в ГМИ им. А. Кастеева, я наблюдаю, что со временем, меняется восприятие и понимание изобразительного искусства. Мы, музейные специалисты, должны чутко реагировать на изменения, происходящие в мире, за последние двадцать пять лет поставившие перед нами новые задачи. Происходит переосмысление многих теоретических положений в музейной экспозиции. Внедрение в творческий процесс художественно-выразительных средств вносит в современную экспозицию новое качество. Она становится самостоятельным художественным жанром экспозиционного дизайна, в котором на первом плане – поиск оригинальной художественно-пространственной композиции, новаторский подход к цветосветовой среде, создание образа и экспозиционной драматургии, при этом главное, все-таки – это художественно - функциональное качество экспозиции. Создание цельного восприятия экспозиции является основной и достаточно сложной задачей, которую должен ставить перед собой экспозиционер-дизайнер.

Приведу пример: В 2012 году в ГМИ РК им. А. Кастеева проводилась выставка «Жемчужины Франции – французское искусство и культура от эпохи Ренессанса до наших дней». Впервые в РК была привезена обширная коллекция из собраний основных музеев, таких как: Лувр, Версаль, д'Орсе, музей современного искусства – Центр Помпиду, Национальная Библиотека Франции, музей декоративных искусств, музей французской революции, музей почетного легиона, музей искусства и истории дворца Массена, а так же из художественных галерей и муниципальных музеев французских провинций. На выставке экспонировалось около 400 произведений. Проект был организован в рамках культурного обмена между Францией и Казахстаном, представляя палитру французского художественного наследия от эпохи Ренессанса до наших дней.

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері

Посетители выставки познакомились с творчеством мастеров – классиков мирового изобразительного искусства. Это такие прославленные художники, как Эдгар Дега, Огюст Роден, Анри Тулуз-Лотрек, Жан-Батист Симеон Шарден, Эжен Делакруа, Огюст Ренуар. Казахстанцы также получили возможность полюбоваться работами французских дизайнеров, фотографов, авторов известных брендов – Шанель, Ив Сен Лорен, Кристиан Диор, разными видами современного творчества – инсталляциями, видеороликами, а также такими арт-документами, как афиши знаменитых мастеров.

Выставка «Жемчужины Франции» представила огромный период из истории Французской Республики, начиная с эпохи Ренессанс и до XX века. Экспозиция разместилась в шести залах и двух галереях второго этажа музея, где в каждом зале показан определенный период изобразительного и прикладного искусства Франции. Соответственно художественно-пространственное и цветосветовое решение в каждом экспозиционном пространстве отвечало тому или иному историческому времени.



Более того, каждый раздел выставки сопровождался специально подобранной музыкой. Это было пожелание французской стороны и лично главного куратора выставки Филиппа Костаманьяна, который является директором музея Феш на Корсике, кстати, второго по значимости и объему коллекции после Лувра.



Таким образом, появление массовых аудиовизуальных средств открыло возможность расширения аудитории и повышения степени доходчивости языка искусств. Тем самым, форма передачи информации, экспозиционно-информативный ряд, постоянно меняются.

Поток информации диктует нам более быстрый темп построения зрительного ряда максимально доступного для восприятия широких масс населения. Исходя из этого, мы наблюдаем тяготение к театрализованному действию, концептуально-сюжетному построению, созданию художественного образа. В современную экспозицию вводятся сценарии, музыка и различные дополнительные материалы. Если в начале развития – это чисто эстетический образ, то сейчас это создание концептуально художественного образа с постепенным переходом к сюжетно-драматургическому. То есть, если сначала экспонат «молчал», то сейчас при наличии аудиовизуальных средств и драматургии вносится динамика и экспонат оживает, обеспечивая сочетание экспонирования со сценическим действием.

Современная практика музейной экспозиции чрезвычайно многообразна. Она включает в себя большое количество различных принципов в организации экспозиционных решений. Музеи дальнего зарубежья в большей мере обращают внимание на эстетику и функциональность экспозиции. В этом им помогает высокий уровень индустриальных технологий и развитие специальной «музейной индустрии». Развитие экспозиционного мастерства идёт в основном по пути углубления и совершенствования функционально-дизайнерских качеств экспозиции.

Посетив немало количество музеев в нашей стране и за рубежом, я убедилась, что практически в каждом из них – художественном, историко-этнографическом, военном и т.д. – появились справочно-информационные зоны, где посетители имеют возможность самостоятельно работать с информационными ресурсами музея, а это один из важных аспектов в наше время. Например, в мемориальном зале А. Кастеева впервые в республике введена система QR-кодов.



Как мы убедились, музей в XXI веке немислим без мультимедиа в экспозиции, а это: использование универсальных мобильных устройств, компьютерное, демонстрационное, проекционное, аудио оборудование, комплексы виртуальной реальности. Пример тому – успешно проходившая в сентябре 2016 года персональная выставка Ольги Кройтор.



В данной выставке учитывалось все: концепция проекта, архитектурно-пространственное, цветосветовое решение, мультимедийное и аудио оборудование. Ряд ключевых экспозиционных функций, в частности этикетаж, интерпретации, информационной поддержки, демонстрации были доверены компьютеру.

Как показала практика, за последние два десятилетия - музейное экспозиционное искусство демонстрирует два основных подхода к проектированию. Это и развитие «сценографического» направления построения музейного образа, которое основывается на оригинальном концептуальном замысле, и «традиционное», где главенствует экспонат. Сегодня в экспозиционном творчестве применяются разнообразные направления и жанры – арт-дизайн, средовой дизайн, стилизация, традиционный музейный дизайн и другие направления. Все они конструируют своеобразную палитру индивидуальных творческих форм и образов, подходов и концепций, закладывается основа, определяющая дальнейшие направления экспозиционного поиска.

И все же главное, Музей – как «институт памяти» должен оставаться оазисом

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

стабильности в нашем мире – мире «информационного бума», но при этом не отставать от всё убыстряющегося жизненного темпа и сохранять свою узнаваемость.

Жуваниязова Г.Қ.
Қазақтың қолданбалы өнері
орталығының аға ғылыми қызметкері
өнертанушы, ҚР СО мүшесі, магистр

ҚАЗАҚСТАН ЗАМАНУИ ГОБЕЛЕН ӨНЕРІ – АВТОРЛЫҚ МӘНЕР, КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ИДЕЯ ЖӘНЕ ОНДАҒЫ МӘСЕЛЕЛЕР

Өнердің қалыптасу кезеңінен бастап заман ағымына қарай өнер өкілдері мәдени-тарихқа жаңалық енгізіп келеді. Сол ақиқатқа біздер тікелей куә болып отырмыз.

Суретшілер қоршаған ортаның тылсым-болмысын жан дүние елегінен өткізіп, ондағы үйлесімділік пен әсемдіктің, тіршілік пен заттың өзара байланысын туындыға айналдырды. Сол авторлық идеядан өнердегі салалар, жанрлар, мәнерлер қалыптасты. Сонымен қатар авторлық мәнер мен композициялық идея жеке тұлғалық ерекшелікті негіздеді.

Тарихи деректерде де әр дәуірдің өнер өкілдерінің авторлық идеясынан туындаған гобеленнің терминдік-түсініктік мағынасы әртүрлі, бірақ түйіні бір. Сондай-ақ гобеленнің тоқу тәсілі бір болғанмен, олардың тақырыбы, сюжеттік композициялық идеясы мен көркемдік шешімі әр ұлттың қалыптасқан дәстүрлі мәнерін айқындайды.

Өзіндік қалыптасу тарихымен ерекшеленетін көркем тоқу өнері – жалпы бейнелеу әлемінде негізделген саланың бірі. Негізінде «гобелен» немесе «көркем тоқу» сөзі көп мағыналы. Айталық, «гобелен» сөзі – XVIII ғ. Франция жерінде негізделген болатын, ал XIV-XV ғасырларда Людовик XIV-нің кезеңінде мануфактура, шпалер деген мағына берсе, ежелгі Мысыр жерінде қабырға шпалері, яғни *суретті* кілемше (б.з.б. 1400 жылдары *фараон Тутмос-IV-нің кезеңінде зығырдан өңделген жіптерді әр түрлі бояуларға түстеп, лотос гүлі бейнеленіп тоқылған кілемше*), ал ежелгі грек (б. з. д. XI—VIII ғғ.) тілінде «Тапес» немесе «Тапетум» тақыр дегенді білдіреді екен. Жұқа мата іспеттес тоқылған тақыр кілем қабырға кілеммен қатар жамылғыш рөлін де атқарған. XV ғасырда италияндықтар жергілікті аймақ атымен «Арраци» немесе «Аррас» деп алтын және күміс жіптермен тоқылған кілемшелерді атады. XVI—XVII ғғ. Ауденард жерінде (Белгия, Шығыс Фландрия) мұндай шпалерді «Вердюра» деп атады, яғни көк шөп, жапырақ деген мағына береді. Бұл тақыр кілем атауы табиғат пен жануарларды бейнелеуге негізделген. Біздің елге шекаралас жатқан Қытай өнері тарихында Сун империясы кезеңінде IX—XII ғғ.

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

жібек жіптермен өрнектеліп тоқылған кілем немесе матаны «свитка» деп аталынды. Свитка тек туынды ғана емес, одан күнделікті қолданылатын бұйымдар жасалды (киім, жамылғыш, дастархан және т.б.). Көбінесе табиғат, портрет, баталдық жанрадағы сюжеттік көріністер мен шұғынық гүлі жаппай суреттеліп тоқылды. Сондай-ақ, бұл өнер қазақ жерінде де «тақыр» кілем деп аталынды. Мұндай кілемнің біздің дәуірімізден бұрын VI–V ғасырда қалыптасқанына ХІХ ғ. аяғы мен ХХ ғ. бірінші жартысында археологиялық қазба жұмыстары кезінде (*Андронов, Багазы-Дандыбай мәдени ошақтары, Алтай өңірі I-II, V-Пазырық қорғаны*) табылған сюжетті кілемдер, маталар дәлел болады.

Көне дәуірден сабақтасып, бүгінде кәсіби өнерге айналған көп мағыналы түсініктегі гобелен – қазақ жерінде ерекше ұлттық нақышымен, ұлттық мәнерімен ерекшеленді. Гобелен сәндік-қолданбалы өнері мен бейнелеу өнерінің қосындысы деп те атауға болады. Айталық, гобеленде өрмекке тартылған желі жіпке түрлі-түсті жүн жіптермен сурет тоқу процесінде бейнелеу өнерінде белгіленген пластикалық-декоративті, монументалды-декоративті, пластикалық-кескіндемелі мәнерлері арқылы форманың фактурасын қылқаламмен кенеп бетіне салғандай етіп көрсету дәрежесіне жетті.

Егер де Қазақстандық гобелен-суретшілердің туындыларын кезеңдерге жіктеп қарастырар болсақ, композициялық идеяның өзгергенін аңғарамыз. Бүгінгі таңдағы қазақ гобелен өнерінің ерекшелігін дәріптемес бұрын кешегі өткен ғасырдың 70-80-ші жылдары гобелендік туындыларында негізделген форма мен фактура туралы сөз етсек. Әрине, сол кезеңде де гобелендік туындылар сан алуан тақырыпта, әртүрлі сюжеттік композицияда көрінді. Ол кезеңде суретшілердің шығармашылық туындылары кеңес дәуірінің саясатына, туған жерге, ондағы жаңалықтарға, болашақтың баяндылығына, ұлтаралық қатынасқа (интернационалдық) тікелей байланысты болды. Бұл кезең соцреализм өнері деп танылды. Жалпы бейнелеу өнерінде ұлттық мектепті қалыптастыру мәселесінде кеңестік идеялогия негіз болғанмен, көркем образды көркемдеу мәнер ұлттық тілде болды. Осы кезде суретшілер пластикалық заңдылықта тәжірибелер жүргізіп, жаңалықтар енгізуде ұлттық форманы монументалды-декоративтік мәнерде қалыптастырды. Бірақ соцреализм бағытында қазақ гобеленінің ұлттық нақышы мен образы кеңес идеялогиясынан басым болды. Бәрімізге белгілі суретшілер қазақ мәдени өнерін, қазақ таңбасын негіздей отырып, бүкілодақтық, халықаралық көрмелерде тайға таңба басқандай етіп көрсеткен еді. Айталық, социареализм мәнеріндегі көркем тоқыма өнерінде Құрасбек Тыныбеков монументалды композицияда, Батима Зәуірбекова лирикалық кескіндеме формада, Күлипа Жұбаниязова монументалды-кескіндемелі фактурада, Лиза Калимова көркемдік мәнерде, Қанафия Оспанов монументалды-декоративті мәнерде, Мыңсейіт Избасқанов кескіндемелі мануфактурада, Құттыбек Жақыпов декоративті мәнерде ерекшелене жеке тұлғалық қолтаңбасымен танылған. Егер де туындылардың жалпы тақырыптық аталымын қарастырсақ көбінде, «Менің Қазақстаным», «Дала әуені», «Жер–Ана», «Ана махаббаты», «Жер

байлығы – ел байлығы» болып келген. Осы тақырыптар арқылы мазмұны кең, айтары көп мағыналы да мәнді композициялық идеяларын ұлттық ою-өрнектермен байланыстырып, біртұтас философиялық дүниетанымды әуендетті. Осы тұста кеңес гобелен өнерін зерттеген өнертанушы С. Б. Базазьянц былай дейді: «Во взаимопроникновении декоративной и изобразительно-картинной структур заключено то таинство, которое составляет сущность гобелена. Превращение изображенного персонажа в узор и узора в конкретное изображение – вот та особенность, которая отличает гобелены». Бұл пікірге келісуге болады. Өйткені суретшілердің қолданған өрнектер композициялық идеядағы келтірілген сюжетке немесе образға динамикалық қозғалыс және айтайын деген ойдың мазмұнын ашып көрсетуге септігін тигізді. Осыдан көркем өнерде фактілер негізделе бастады. Айталық, біріншіден – композициядағы «кеңістік пен уақыт» фактісін еркін пайдалану арқылы форманың жинақы көрінуі; екіншіден – «кеңістік пен форманың» көркемдік шешімімен өзара динамикалық үйлесімділік нақты болуы.

Гобелен өнерінде авторлық мәнер, композициялық идея мәселесінде кешегі өткен ғасыр мен (XX ғ. 70 ж.) бүгінгі таңдағы туындыларға салыстырмалы тұрғыда сараптама беретін болсақ, авторлық қолтаңба, авторлық ерекшелік, авторлық идея бірінші орында тұр. Мұндағы мәселе суретшілердің шығармашылығында кеңес дәуіріндегі қатып қалған идеялогия шырмауы шешіліп, тұрақты формадан ұмыт қалған көне мәдени-тарихты, ұлттық философияны, мифологияны қайта жаңғырту маңызды орын алғандығында.

Қазақстан суретшілері 1990 жылдардан бастап қазақ гобелен өнерінде авторлық мәнер мен композициялық идеяны негіздеуде ізденіс-тәжірбиелерді бойларынан өткізді. Сол жылдары бірінші рет негізгі тақырыпқа айналған архетиптік (тастағы суреттер), түркі мифологиясы, рулық таңба композицияда заманауи көркем образ тілінде бейнеленді. Жаңашылдық, жаңа мәнер заманауи өнердің бастамасында алғашқы көрмеде мұндай тұстарды түсінген адам аз болды. Көз үйренген монументалды, нақты келген образдың орнына бұл жаңашылдық бірден қабылданған жоқ. Айталық, қазақ бейнелеу өнерінде «жаңа стиль» идеясын алып келген кескіндемеші Ә.А. Сыдыханов болды. Ол – 1960-жылдары монументалды-декоративті мәнердегі шығармашылығымен танылған суретші. 1988-1989 жылдары «Таңбалы кескіндеме» атты жеке көрмесінде қазақтың рулық таңба шежіресін, мифтік образдарды, символдық белгілерді, архетиптік негіздерді кенеп бетінде көркем образ тілінде сөйлетті. Осыдан жалпы қазақ бейнелеу өнеріндегі орта буын және жас суретшілер «жаңашыл реализм» ағымына өзіндік ерекше өнер тілдерімен шыға бастады.

2000 жылдан бастап жалпы қазақ өнерінде авангардтық (*Табылдиева Жанат «Күту», Қырықбаева Айгүл «Бірігу»*) силуэттік-лавизм (*Оңғарова Гүлжахан «Қалыңдық»*), абстракциялық (*Жураева Гүлшат «Көшпенділер үні»*), формализммен (*Мұқанов Мәлік, Досжанов Бауыржан «Ашын»*), қатар «символикалық-концептуалдық» (*Құсайынова Ғалия мен Бота «Махаббат жұлдызшоғы»*), «жаңа реализм» (*Базарбаева Раушан «Жүйрік бұғылар», Жылыбаева Құндыз «Бәйтерек», Арайлым Хаметова «Ымырт»*), «contemporary art», «эстетикалық минимализм» (*Бапанова Сәуле*

мен Әлибай «Әлем тауы-II») мәнерлері негізделді. Суретшілердің образды беруде осындай технологиялық әдіс пен мәнерлік өзгерістер сынға түсті. Бірақ, бұл тарих шындығын, ондағы дүниетаным мен рухтық қуатты белгілі немесе қиялдан туған образдар арқылы сезінуіне және терең түсінуіне, сондай-ақ тарихтың ашылмаған тұстарын қайта қарауларына ой тастаған кез еді. Бұл толқын өнер иелерін жігерлендіретін қуат көзі болды. Халық жүрегіне, сана-сезіміне жеткізу үшін суретшілер туындыларында тарихта белгілі дүниені өзгеріссіз формада (тастағы суреттер, рулық таңба, мәдени мұраларының бірі – Күлтегін ескерткіші «Орхон-Енисей», балбал тас жазуы) бере отырып, композициялық идеяның құрылым интонациясына жаңашыл ізденіс жүйесін жүргізді. Бүгінде ол қалыптасып, жеке тұлғалық мәнер мен идеялық нүктесі қойылды десек қателеспейміз. Осы орайда кеңестік өнертанушы Е.С. Громов суретшілердің жалпы бейнелеу өнеріндегі мұндай шығармашылық ізденістеріне тамаша пікір айтып жазды: «Творческая деятельность художника—это поиски нового. Художественный образ рождается в сложном процессе творчества, в процессе отбора и осмысления с определенных мировоззренческих позиций жизненных впечатлений и наблюдений». Сондай-ақ, өнертанушы В. Перфильев «Современный гобелен, часто порывая свои родовые связи с собственно декоративно-прикладным творчеством, символично-метафорическим образом, вызывающим самый широкий спектр ассоциаций. Именно тот или иной образ сейчас во многом диктует автору и форму своего художественного воплощения» деген түсінік береді. Ал суретші М.Ф. Мұқанов (PhD) диссертациясында мынадай түсінік берген: «Но художник не удовлетворяется достигнутым результатом. Причина кроется в том, что в современном изобразительном искусстве, при создании работ авторы часто увлекаются поиском...». Искусство не способно существовать без сюжета и художественного образа, как нет творческого поиска без нахождения, обобщения и отбора деталей, создающих наполненную и подлинно художественную форму». Әлбетте суретшінің композициялық идеясынан туған өнер туындысы сюжетсіз, бейнесіз, ырғақты сызықсыз болмайды. Дегенмен, туындының түп қазығы (фундаменті) – идея, ой-мақсат, концепция, көркемобраз. Осы тенденция арқылы туындының тұтас ойды тұжырымдайтын композиция құрылады.

Сол 2000 жылдан бастап гобелен суретшілер авторлық ерекшеліктерін өзіндік композициялық идеясы арқылы танытты. Жоғарыда аталған тақырыптың аясында, мәселен, айталық архетиптік немесе мифтік образдарды бейнелеп тоқуда басты тақырып – тарих болды. Сол тарихты әрбір суретші өз туындысында негіздей отырып, әр қилы композициялық идеяда авторлық мәнерді тұжырымдады. Тұлғалық ерекшелік Қазақстанда 2000-2016 жылдар аралығында болып өткен көрмелер мен жеке көрмелерде дәлелденді. Дегенмен суретшілер арасында композициялық образ, сюжет, көркемдік мәнер, жалпы гобеленнің формасы бір-бірінен көшіріп қайталап жатыр деген мәселе қозғалған болатын. Осы мақсатта әрбір суретшінің бір тақырыптағы гобелен туындыларын салыстырып қарағанымызда, тек тақырыптық аталым қайталанатыны, ал композициялық идеяда, оның көркемдік мәнерін авторлық

ерекшеліктің негізделгеніне көзімізді жеткіздік. Бүгінде мағыналы да, мәнді шығармашылық туындыларымен танылып жүрген гобелен суретшілері Бапанова Сәуле, Бапанов Әлибай, Базарбаева Раушан, Мұқанов Мәлік, Жамхан Айдар, құсайынова Ғалия мен Бота, Жураева Гүлшат, Табылдиева Жанат, Оңғарова Гүлжахан, Қырықбаева Айгүл, Досжанов Бауыржан, Жылыбаева Құндыз және т.б

Гобеленші суретшілердің архетип тақырыбында келген композициялық туындыларына стилистикалық сараптамада жүйесін жүргізгенімізде идеялық ізденістерінің нақтылығы ашылды. Айталық, суретші Әлибай мен Сәуле Бапановтар «Саяхаттау» туындысында белгілі Таңбалы тас суреттерін түйе жануарының бейнелік формасының ішіне келтірілген. Композициялық идеяның көркемдік мәнері декоративті. Ақ-қара фонда берілген түйе және ондағы бейнеленген сюжет үш бөлік әлемнің кереметін саяхаттап жүрген образдардың силуэттік формасын тамаша келтірген. Басты тақырыптың мазмұнын түйе мен тамғалы суреттердің композициялық құрылым идеясы ашып тұр. Суретшілер шығармашылық туындыларын эстетикалық минимализм мәнерінде берген. 1990-жылдары алғашқы гобелендік туындылардың композициялық және көркем образдарын нақты монументалдық-декоративтік мәнерде негізделген еді. Бүгінде минимализмде көрінуі суретшілердің композициялық идеяларына, көркемдік шешімдеріне, көркем образды беру тактикасына жақын болды. Осы тұрғыда суретші М.Мұқанов (PhD) Диссертациясында мынадай пікір келтірген – «... нельзя утверждать, что эстетика минимализма это современный культурный феномен и что он развился непосредственно в искусстве казахского гобелена. На своем раннем этапе развития искусство художественного текстиля обогатилось произведением, про которое можно смело сказать, что оно создано по законам эстетики минимализма». Қазақ бейнелеу өнерінде бұл минимализм қалыптаспағанымен, суретшілердің шығармашылығында көне тарихтың спецификалық тұстарын суреттеп жеткізудің бір амал-тәсілі десек қателеспейміз. Өйткені суретшілер әлде бір тарихты парақтап шығармас бұрын композициялық идеяның бірнеше мәнерлік сатысынан өткізеді. Бұл айтайын деген ой-мүддесін көркемдік өнер тілінде сөйлетудің бірден-бір салдары еді.

Өнер тарихы деректерінде көркемөнердегі минимализм – 1960 жылдары (АҚШ) пайда болған өнер ағымы. Минимализм – ағылшын тілінде *Minimalism*, немесе «ABC Art». Бұл өнер теориясында әдеттегідей көркемсурет формасындағы «абстракциялық-экспрессионизм» реакция ретінде қарастырылды. Бейнелеу өнеріндегі бұл мәнер символизмнен және метаформалық геометриялық формадан, қайталанатын бірқалыпты сызықтардан бастарту мәселесінен пайда болған еді. Минимализм – белгіленген сюжеттік композиция формасына жанаса екінші образды бейнелеп көрсету. Сол басты тақырыптың мағынасын жеңіл және жетік түсінуіне мүмкіндік береді. Мұнда түр-түс, дақтар мен сызықтар символикасы маңызды.

Ал суретші Раушан Базарбаеваның «Күн құдайы» және «Өткел» туындыларындағы композициялық идеясынан ішкі жан дүниесінің бір серпіліс алаңында болғанын көруге болады. Автордың аспан әлемінің үш деңгейдегі

символикасы, сақ дәуіріндегі петроглифтерді бейнелеудегі транскрипциялық шешімі күн құдайы суреті мен бұғылардың бейнесін темпоралды көріністе бергені қызықтырады. Композициялық идеясы мен көркемдік мәнері бір серпілістегі экспрессия туғызады. Көркем образдың қайталана түскен формалары мен ашық және қанық коллриттік рең әлемнің динамикалық қозғалыс қуатын сездіреді. Біздер мұны экспрессионизмдік деп айта аламыз ба? Экспрессионизмде түс пен образдық динамика, эмоция негізделген.

Суретші Мәлік Мұқановтың «Қызыл өгіз» жұмысын талдасақ, көркемдік шешімінде суық пен жылы түстердің өзара үйлесімділігімен ерекшеленеді. Өгіз үстінде отырған күн құдайының образы нақты нұсқадағы форма ретінде тоқылған. Петроглифтік тақырыптағы композициялық идеясы көркем образдың символикалық болмысын берумен қатар, түстерді кескіндемелі мәнердегі өзара байланыс ерекшелігі арқылы айқындаған. Суретшінің айтуы бойынша, гобелен тоқу өнерінде авторлық мәнері «майысқақ ши» деп аталады. Суретші-монументалист осы мәнерді өзінің шығармашылық техникасы ретінде қалыптастырды. Ал көркем образдық, композициялық идеялық шешімінде ол бір қалыпты емес. Әрбір тақырыптық композициясының құрылымдық шешімі монументалды формада, сонымен қатар ұлттық өнердің дәстүрлі нұсқаның элементтерін (құрақ) қолдану арқылы тұлғалық ерекшелікті танытқан болса, авторлық көркемдік мәнері декоративті және кескіндемелі. Яғни, әрбір туындысында берген колориттік ерекшелігінен станокты кескіндеме мәнерінің негіздері анық байқалады. Авторлық мәнері ұлттық нақыштан және дәстүрлі формадан серпіліс алатындығы байқалады. Бұл аспектіні суретшілер арасында қайталанбайтын ерекше нұсқа десекте болады.

Ал Құндыз Жылыбаева «Тамғалы тас» жұмысында Күнбасты адам мен көне өрнекті құмыралардың ерекше формасымен байланыстырған. Композициядағы контрасты түстер тақырыптың маңызын ашып тұр. Ол шығармашылығында қиялға ерік беретін суретші. Тақырыпқа байланысты композициялық идеясында петроглиф суреттер өз формасында бейнеленіп, көркемдік шешімін гафикалық мәнерде тоқып, контрастық «ақ, қара» түстердің өзара динамикалық үндестігін тамаша берген. Суретші авторлық қолтаңбасын графикалық мәнерде көркем образ жасау арқылы қалыптастырып отыр. Ақ пен қара түстермен тоқылған көркем образдың формалық сызықтар арқылы тақырыптық мәнін ашқын.

Әрбір бейнеленген композициялық идея өткен сарынды бүгінгі ақиқатпен сабақтастыра ой тастап, келешектің болмысын сезінуге жол ашады. Гобелен өзінің ерекше пластикалық, рельефтік фактурасымен құнды. Сондықтан бұл өнер тек сәндік-қолданбалы өнердің даму заңдылықтарының аясында ғана қарастырылады. Сурет өнері сияқты гобелен өнерінде де шеберлер өз ой-мүдделерін материалға қарап іске асырады. Олар үшін өрмектегі тартылған желі жіп бейнеге арналған бос фон емес, көркем тілдегі белсенді элементердің құрылымы. Жіптің фактурасы (жуан-жіңішке), түстік үйлесімділік, техникалық пен эстетикалық сапа – гобелен үшін аса маңызды. Сол үшінде туынды композициясын қандай көркем тілде сөйлетсе де, жеке тұлғалық ерекшелікті сипаттап тұрады.

- ¹ Большое иллюстрированное энциклопедия древностей. - Прага, 1980, стр.-60-67
- ² Грязнов М.П. Культура и искусство скифов и ранних кочевников Алтая. - Л., 1966, С. 90-98
- Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. - М., 1961, С. 41
- ³ Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда. – М.: Советский художник, 1983. – с., 157
- ⁴ Громов Е.С. Мироззрение, мастерство поиск в творчестве художника. - М., «Советский художник» 1965. С. 20
- ⁵ Перфильев В. Текстильные ритмы.-Декоративное искусство СССР, 1979, №1 1, – С.31-33
- ⁶ Муканов М.Ф. «Поиски новых средств выражения авторской идеи в искусстве казахского гобелена и творчество молодых художников» / Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана. Диссертация (PhD). Алматы 2016. С.104
- ⁷ М.Ф. Муканов «Феномен эстетики минимализма в искусстве современного казахского гобелена». / Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана. /Диссертация (PhD). Алматы 2016., С-74
- ⁸ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Минимал-арт>

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Муканов М.Ф. Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана. Диссертация (PhD). Алматы 2016
2. Шкляева С.А. Этническая картина «Мироздания и Мирознания» в гобеленовом творчестве художников Алматы (1991-2010) / электронное учебно-методическое пособие. Алматы 2014
3. Ли К. В. Возможности материала // Декоративное искусство стран СНГ. – М., 2012. – № 2.
4. Муканов М.Ф., Жамхан А.Ж. Композиции батального жанра и проблематика их изображения в монументально-декоративных панно-гобеленах. //С.б. Культурное наследие народов Казахстана и национальная система образования. - Алматы, 2004, Т. I
5. Малиновская Е. Этапы и тенденции формирования национальной школы Казахстана / С.б. Қазақстан мен Орталық Азияның дәстүрлі және қазіргі өнері, халықаралық ғылыми - практикалық конференция материалдары. – Алматы, «Үш Қиян» 2004.
6. Жұбаниязова Г.Қ. Қазақстан гобелен өнерінің қалыптасуы мен даму ерекшелігі /халықаралық ғылыми-практикалық конференция, Алматы 2005
7. Жұбаниязова Г.Қ. Жас толқындар. / «Өнер отауы» газеті, 2003, №7.
8. Айдаров Ғ. «Күлтегін ескерткіші». Алматы. 1996.
9. Большое иллюстрированное энциклопедия древностей. - Прага, 1980.
10. Стриженова Т. Современный гобелен и его проблемы // Декоративное искусство СССР. – М.: Советский художник, 1982. – № 5.
11. Современный советский гобелен. / Альбом. Авт. вст. ст. и сост. В.И. Савицкая. - М., 1979.
12. Перфильев В. Текстильные ритмы.-Декоративное искусство СССР, 1979, №11
13. Савицкая В.И. Гобелен и пространство. // Декоративное искусство СССР. М., «Советский художник» 1975, №3.
14. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. - М., 1961
15. Громов Е.С. Мироззрение, мастерство поиск в творчестве художника. - М., «Советский художник» 1965.
16. Грязнов М.П. Культура и искусство скифов и ранних кочевников Алтая. - Л., 1966.

**Кистаубаева А.К., к.и.н руководитель
Центра по изучению истории Казахстана
ЦГМ РК, Алматы
Жапакова Г.С., научный сотрудник Центра
по изучению истории Казахстана ЦГМ РК
Алматы**

**ИЗУЧЕНИЕ МЕМОРИАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА САКЕНА
СЕЙФУЛЛИНА
(ИЗ СОБРАНИЯ ЦГМ РК)**

Сакен Сейфуллин – прославленный писатель, поэт, видный государственный деятель, один из основателей казахской литературы. Получил известность еще до революции, когда в 1910 г. вышла его книга с подборкой лирических стихов под названием «Минувшие дни». Деятельность революционера, борца за Советскую власть Сакена Сейфуллина прочно связана с Акмолинском.



*КППМ 2859/18 – С. Сейфуллин.
Фото погрудное. Разм. 12,0х15,4см
Фотобумага глянцевая, ч/б изображение.
В сохранности. [1]*

Осенью 1894 г. в одном из кочевых аулов Акмолинского уезда родился мальчик Садвакас. Изначально местом его обучения стала русско-казахская школа в Нильдинской волости, затем Сакен учился в начальной приходской школе, а впоследствии обучение проходило в городском училище в Акмолинске. Чувствуя в себе потребность учить людей, Сакен поступает в учительскую семинарию г. Омск. Здесь он знакомится с русскими революционерами, горячо поддерживает их идеи и стремления. В 20-летнем

возрасте Сейфуллин стал со- руководителем первой Омской молодежной организации под названием «Бирлик» («Единство»), занимавшейся культурно-просветительской деятельностью среди своих соотечественников [2, с. 25-31].

В Акмолинск Сакен Сейфуллин вернулся в 1917 г. и сразу объединил вокруг себя представителей интеллигенции, работая в инициативной группе большевиков. Как вспоминал впоследствии писатель, составляя предисловие к своим мемуарам, акмолинцы во главе с российскими большевиками с большим воодушевлением участвовали в революционной агитации, помогали Советской власти в народно-освободительной борьбе.

В этот же год Сейфуллиным была создана общественно-политическая молодежная организация под названием «Жас казах», одновременно он успевал писать для большевистской газеты «Тиршилик» и участвовать в ее выпуске. В конце 1917 г., уже при Советской власти, С. Сейфуллина избрали членом Совета депутатов и назначили наркомом просвещения. Все это время писатель-революционер не расставался с пером: в 1917 г. он написал пьесу «На пути к счастью», которая впервые была поставлена в акмолинском клубе 1 мая 1918 г. и имела весомый успех в деле революционной агитации.

В июне 1918 г. во время контрреволюционного мятежа молодого большевика арестовали и отправили в тюрьму (КППМ 2793/1 – Фотокопия. С.Сейфуллин. 1918 г. Сакен Сейфуллин после выхода из тюрьмы [1]).



*КППМ 2793/1 - Фотокопия. С.Сейфуллин. 1918 г.
Сакен Сейфуллин после выхода из тюрьмы
Фотобумага матовая, ч/б изображение.
Разм. 23,7х 29,7 см. В сохранности [1].*

Вместе с другими совдеповцами Сакен оказался в «вагоне смерти» зверствующего атамана Анненкова и, после ужасных мучений был послан на смерть в омский концлагерь [3, с. 125]. Воспоминания о пребывании в «вагоне смерти» атамана Анненкова легли в основу его историко-мемуарного романа «Тернистый путь». В апреле 1919 г. благодаря счастливому случаю ему удалось бежать.

По возвращении в Акмолинск Сейфуллин начал свою деятельность в качестве зампредела и заведомо управления исполкома. Имея неплохое образование, внес свою лепту в дело обучения казахской молодежи. При его поддержке с 1920 г. стали доступны образовательные учреждения разной направленности: школы первой ступени и второй ступени, техническая и сельскохозяйственная школы, мастерские. Была открыта уездная библиотека, организован рабоче-крестьянский клуб. Работая на ответственных постах замнаркома просвещения и председателя Совнаркома КАССР, Сакен Сейфуллин продолжал свою неутомимую и разностороннюю деятельность. Он основал Союз писателей Казахстана, участвовал в литературной жизни республики: редактировал литературную газету под названием «Әдебиет майданы», партийную газету «Енбекши казах», писал критические и теоретические литературные статьи.

В 1927 г. Сейфуллин возглавил Кзыл-Ординский институт народного просвещения. Работал лектором в Ташкентском казахском пединституте, руководил литобъединением молодежи Казахстана. В 1929 г. был назначен доцентом педагогического института им. Абая. Несомненная заслуга Сакена Сейфуллина – содействие в открытии Казахского республиканского драматического театра, а также Казахского республиканского театра оперы и балета [4, с. 25-31]. Талантливый казахский писатель и выдающийся общественный деятель за значительный вклад в дело просвещения первым был отмечен наградой – орденом Трудового Красного Знамени. В 1922-1925 гг. в журнале «Кзыл Казахстан» были напечатаны некоторые главы из романа «Тернистый путь». Это самая выдающаяся литературная работа Сейфуллина, повествующая о том, с какими сложностями столкнулась Советская власть и как она устанавливалась в молодой Казахской республике. Роман был написан на основе документальных материалов. Он содержит авторские воспоминания акмолинских событий – годы до революции и после ее окончания, гражданской войны, свержения царского строя.

24 сентября 1937 года после разгромной публикации на страницах газеты «Казахская литература», обвинившей Сейфуллина в буржуазном национализме и вредительстве, он был арестован УГБ НКВД Казахстана. Позже Военная коллегия приговорила заслуженного поэта и писателя к расстрелу. Проведя почти два года, пока шло следствие, в застенках НКВД, Сакен Сейфуллин был расстрелян в 1939 году.

Великий казахский писатель был реабилитирован в 1957 году. Государственная комиссия, заново исследовавшая его произведения, сделала однозначный вывод: Сакен Сейфуллин – выдающийся советский поэт-революционер и его богатое наследие достойно занять ведущее место в литературе страны. Его произведения и сейчас являются примером для современной казахской молодежи [5, с. 65-70].

Особый интерес представляют вещевые источники Сакена Сейфуллина, входящие в основной фонд Центрального музея:

К примеру, часы ручные, с золотым браслетом изготовленные фирмой «Павел Буре» [1].



*КП 16098/а,б – Часы ручные с браслетом, золотые.
Золото, проба – 583. Разм. 3x4,5см; 19,5x3,2см
Сохранение - потерты, на браслете отсутствуют
2 крючкообразные петли для пристегивания к часам.
Форма выпуклая, овальная с заостренными углами.
Браслет состоит из десяти звеньев.*

Данная часовая фирма была одной из самых известных и модных в первой половине XIX – XX вв. Продукция этой фирмы была широко распространена не только в Швейцарии, но и в России. Часы с золотым корпусом встречались реже, чем с металлическим. Известно, что Николай II до самой гибели в Екатеринбурге пользовался часами «Павла Буре». Часы «Буре» пришлось по нраву и новой власти. Председатель Петроградского Военно-революционного комитета Николай Подвойский руководил октябрьским переворотом по золотым карманным часам «Павел Буре», которые позднее были названы Часами Революции. В кабинете Владимира Ленина в Кремле на стене висели круглые настенные «Буре». Многие годы по карманным «Павел Буре» управляли ходом времени Иосиф Сталин и Никита Хрущев. Особо они ценились в творческих кругах, в том числе и кругах казахской интеллигенции. Один из экземпляров таких часов имел Сакен Сейфуллин.

Портсигар Сакена Сейфуллина выполненный из серебра (проба -84) [1].



*КП 16096 – Портсигар С.Сейфуллина.
Разм. 8,5x11,5см; в-2см.
Сохранение - потерты, царапины, местами желтые пятна*

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

На крышке портсигара выгравирована голова лошади с уздой и ветка дерева, в верхней части расположены клюшка для игры в конное поло и лассо. Верхней части справа выгравирована надпись «Saken». Внутри портсигара лежат девять папирос с названием изготовителя «Юбилейный» и с логотипом фирмы «ГАТК». Имя дарителя не установлено, но можно предположить, что даритель портсигара был любителем конного поло, а также он знал Сакена Сейфуллина как ценителя лошадей.

Пальто Сакена Сейфуллина (КП 16334 г. Алма-Ата, 1930 г.) [1] двубортное, на лацканах петли, карманы прорезные, пуговицы черные. Сшито из двухстороннего драпа (лицевая часть – из темно-синего цвета, изнаночная – серо-голубого в клетку, имеет подклад из черной саржи до талии), рукава с обшлагом, швы отсрочены. Предположительно пальто было сшито на заказ. Драп высокого качества. Фасон пальто соответствовал моде 30-х годов XX века. По внешнему виду пальто можно охарактеризовать черты характера Сакена Сейфуллина, такие как аккуратность и его эстетический вкус к вещам.



*КП 16334 – Пальто С.Сейфуллина.
Драп, саржа. Разм. дл.114 см.; дл.рукавы 77 см.
Сохр. – ткань выцвела, две из восьми пуговиц
с левой стороны верхняя и нижняя две пуговицы отсутствуют.*

В своих воспоминаниях Сабит Муканов, лично знавший С. Сейфуллина, писал о том, что Сакен любил красивые вещи. Жена бывшего наркома финансов Сокольникова, знаменитая писательница Галина Серебрякова в 1936 году пригласила к себе в гости Сакена и подарила ему красивую шкатулку. Выходя из дома, Сакен, рассматривая шкатулку при свете полной луны, прошептал: «Какое счастье держать шкатулку, которой касались пальцы такой прекрасной женщины». Сакен коллекционировал такие вещи.

Таким образом, названные выше вещевые источники являются подлинными, так как имеется ряд фактов, подтверждающих их принадлежность Сакену Сейфуллину. Эти вещи были приобретены у супруги

Тәуелсіздік бейнелері. Егемен Қазақстанның өнері

Гульбарам Сейфуллиной, а также у брата Мажита Сейфуллина, что подтверждается актами приема в фонд Центрального государственного музея РК.

Военный билет Сакена Сейфуллина свидетельствует о службе в рядах Красной Армии: КП 16334/4 – военный билет начальственного состава запаса РККА С. Сейфуллина. 1931 г. Военный билет выдан Алма-Атинским райвоенкоматом 9 июня 1931 г., состоит из 24-х страниц. На 4 странице личная подпись С. Сейфуллина, а также имеется фотография, подтверждающая его службу в рядах Красной Армии (КППМ 33856/1). КП 16334/5 – профсоюзный членский билет №055533 Сакена (Садвакаса) Сейфуллина, где указаны даты вступления в профсоюз (1937 г.) и производственный стаж (1916 г.). Военный билет заполнен на русском и на казахском языке с латинским шрифтом, заверен подписью и печатью [1].



КП 16334/4. Военный билет.

Бумага, тушь, тип. печать, скоропись.

Разм. 10,2x8см. Сохр. пожелтел, загрязнен, следы от лапок, потрепан.

КП 16334/5. Профсоюзный членский билет.

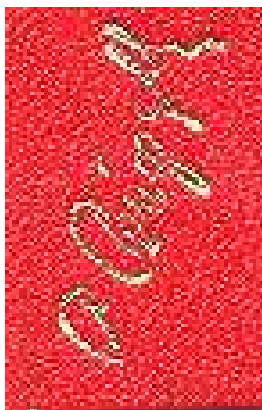


Бумага, х/б ткани, чернила, скоропись,

фотобумага глянцевая, фотопечать ч/б изображение. Разм. 10,8x7,5см.

Сохр. пожелтел, загрязнен, следы от лапок.

Творчество Сакена Сейфуллина насчитывает множество стихотворных сборников, пьес, повестей и романов, отличающихся идейной направленностью. Избранная лирика «Сыр сандык» С. Сейфуллина. г. Алма-Ата. 1975. Миниатюрное издание издательства «Жазушы». По воспоминаниям С. Сейфуллина толчком для его знаменитого стихотворения «Сыр сандык» («Сундук с тайнами») стали мотивы и интонации татарской песни «Тэфтилэу» на слова Тукая...» [1].



*КППМ 33856/28. «Сыр сандық» С.Сейфуллина
Бумага, красный дермантин, типографская продукция.
Разм. 3,2х2,4 см. 96 стр. В сохранности.*

В его произведениях ярко отражена и самоотверженная борьба народа за свои права, и личная жизнь писателя в тесном переплетении с событиями своей эпохи. Занимаясь новаторством поэзии и драматургии, Сакен Сейфуллин по-новому переработал поэтическое наследие казахского народа, обновив сущность и форму этого направления, неустанно выискивая и вводя новые темы, образы и идеи.

Писательница Галина Серебрякова писала: «...Сакен Сейфуллин, которому было тогда не более сорока лет, поразил меня своей мужественной красивой внешностью. Он был очень высок и статен. Смуглое сильное лицо его часто меняло выражение. Особенно запомнились искрящиеся умные черные глаза. Смотрел он прямо, честно, смело, и походил на воинов с древнеперсидских фресок, олицетворявших отвагу и волю. Не меньше, нежели природной красоты, было в нем и человеческого обаяния» [5, с. 89-97].

Анализируя деятельность исторических личностей, необходимо оценивать их труды, отданные служению народу. В этом заключается историческая справедливость и научная объективность при оценке политического вклада государственных деятелей. Именно поэтому Сакен Сейфуллин – та личность, которая оставила в памяти народа глубокое уважение.

Литература:

1. Данные с фонда по хранению и учета фонда Центрального государственного музея Республики Казахстан.
2. Исмаилов Е. Сакен Сейфуллин (био-библиографический очерк). –Алма-Ата: Казгосиздат, 1958. –143 с.
3. Кирабаев С. Сакен Сейфуллин. – М.: Советский писатель, 1973. – 224 с.
4. Козыбаев М. История и современность. – Алматы: Ғылым, 1991. – 254 с.
5. Г. Серебрякова, Сакен Сейфуллин. В кн.: «Странствия по минувшим годам». – М., «Советский писатель», 1965. – 192 с.

Жолдасбаева Дәметер
ҚР MOM нумизматика
қорының маманы

СУРЕТШІ Ә. ҚАСТЕЕВТІҢ ҚР MOM ҚОРЫНДАҒЫ МАРАПАТТАРЫ

Бүгінгі таңда келер ұрпаққа өнеге болуы үшін еліміздің мәдениеті мен өнерінің дамуына өзіндік үлес қосқан тұлғалардың тағдырын, мұрасын зерттеу және насихаттау жұмыстары тоқтаусыз жүргізілуі тиіс. Сондай тұлғаның бірі қазақ сурет өнерінің негізін қалаған Әбілхан Қастеевті (1902-1973 жж.) атауға болады. Қазақ халқының тұңғыш кәсіби және Қазақ ССР халық суретшісі Әбілхан Қастеев бұрынғы Талдықорған облысы, Жаркент ауданы, Шешін ауылында дүниеге келген. Ол сегіз жасынан ауылда байдың қойын бағады, кейін ауылдан кетіп, Түркістан-Сібір темір жолы құрылысын салуға қатысады. Қазақ сурет өнерінің атасы 1929-1931 жж. Алматыдағы Н.Г. Хлудовтың көркемөнер студиясында, кейін 1934-1936 жж. Мәскеудегі Н.К. Крупская атындағы халық шығармашылығы үйі жанындағы бейнелеу өнері студиясында өз шеберлігін шыңдап, білім алған. Оның табандылығы, өнерге деген сүйіспеншілігі және еңбекқорлығы кәсіби суретші болып қалыптасуында үлкен рөл атқарды [1, 56 б.].

Ә. Қастеевтің суретшілік өнері айналасындағы жақын туыстары мен ауылдастарының портреттерін салумен бастау алды. Сол кездің өзінде-ақ ол өз кейіпкерлерін дәл сипаттаумен көзге түсті. Атап айтқанда, «Құрбандық шалу кезіндегі молда», «Радио тыңдармандары», «Сүт тасушы», «Ескі мектепте бейшараға орын жоқ», «Мектепте» т.б. атау берген картиналарынан суретшінің терең толғанысын сезуге болады. Келесі бір «Колхоздағы той», «Колхоздағы сүт фермасында», «Жаңа тұрмыс» атты жұмыстарында әр түрлі сюжеттер, яғни үйдегі жаңа өзгерістер, тұрмысқа электр энергиясының келуі, радионы алғаш тыңдаған адамдар, мектепке бара жатқан қыздар мен жас әйелдерді бейнелеп, Ә.Қастеев сол таңдағы халықтың тұрмыс-тіршілігін жақсартқан жаңашылдықты дәл суреттей білді.

Суретшінің атын әйгілеген шығармаларының бірі хәм бірегейі – Амангелді Имановтың портреті. Осы портретті салуға Ә. Қастеев көптеген жылдарын арнады. Себебі, жұмысты аяқтауды Имановтың жеке фотосуретінің жоқтығы қиындатты. Халық батырының образын жақындары мен оның серіктерінің айтулары бойынша салуға тура келді. Суретші сәйкес образды тапқанша жүзге жуық эскиздер жасаған [2, 69 б.]. Міне, осындай ерен еңбегінің нәтижесінде 1944 ж. Ә. Қастеевке бейнелеу өнерін дамытуға қосқан үлесі үшін «Қазақ КСР-нің Халық суретшісі» құрметті атағы берілді.

Бұдан өзге, Ә. Қастеев Қазақ КСР-ның бейнелеу өнерінің дамуына қосқан үлесі үшін түрлі ордендер, медальдар және төсбелгілермен марапатталған. Олардың бәрі ҚР Мемлекеттік Орталық музейдің нумизматика қорында

сақтаулы тұр. Жалпы Ә. Қастеев материалдары музей қорына әр түрлі жолдармен және актілермен қабылданған. Сондай актілердің бірі №52 акт 1979 жылы 9 шілдеде жасалып, бұл акт бойынша музейге 33 сақтау бірлік материалы өткізілген [3]. Экспонаттардың барлығын сол кездегі «Қазіргі заман тарихы» бөлімінің меңгерушісі Н.И. Мурзабеков актілеген.

Атап айтқанда, Ә. Қастеевке 1946 жылы берілген «Құрмет белгісі» ордені (КП 15885/1) оның халық шығармашылығының көркеюіне қосқан еңбегі үшін берілген болатын. Орден күмістен жасалған, қарайған, бауы кірлеген, ұзындығы – 46 мм, ені – 32,5 мм болады. Орденнің формасы сопақ пішінде келіп, ортасында қызыл ту ұстаған ер және әйел адамдардың бейнесі бейнеленген (1-сурет).



1-сурет. Ә. Қастеевтің «Құрмет белгісі» ордені.

Орденмен қоса оның кітапшасы да сақталған (КП 15885/2). Ол Ә. Қастеевке 1946 жылдың 2 қаңтарында берілген. Кітапшаның сырты дермантинмен қапталып, іші қағаздан жасалған, типографиялық баспадан шыққан, машинамен, сиямен жазу жазылған, мөр басылған. Көлемі – 10,5 x 7,2 см, сақталуы орташа, кірлеген, май дақтары жұққан, сырылған. Ордендік кітапша ордендік ақшалай алымдарды алу және басқа да жеңілдіктер үшін берілген. Кітапшамен бірге 3 беттен тұратын «КСРО ордендері туралы жалпы заңнамалардан» (1928 ж. 7 мамырында бекітілген) үзінділер мен КСРО ордендерімен марапатталғандардың жеңілдіктерді алу тәртібі туралы ережелер де сақталған [3].

Келесі бір ерекше айтулы марапаттарға «Еңбек Қызыл ту» ордендерін жатқызуға болады. Ә. Қастеев 1959 және 1967 жылдары екі мәрте «Еңбек Қызыл ту» орденімен марапатталған (КП15885/3, КП 15885/5) (2-сурет).

Олар да күмістен жасалған, баулары кірлеген, екі орденнің де ұзындығы – 44 мм, ені – 37 мм. «Еңбек Қызыл ту» орденінің формасы сопақ пішінді. Шеттері тісті дөңгелек түрде жасалған, жоғарғы бөлігі лағыл-қызыл түсті эмальмен Беткі жағының ортасында гидроэлектростанция және теміржол көпірінің аясында орақ пен балғаның бейнесі салынған. Бейненің төменгі жағы алтын жалатылған жарты шеңбер түріндегі гүлдерден өрген шеңбермен көмкерілген. Орденді көмкеріп тұрған тісті шеңберде «Пролетарии всех стран,



2-сурет. Ә. Қастеевтің «Еңбек Қызыл ту» ордені

соединяйтесь!» деген жазуы бар. Тудың бойында «СССР» деген жазу жазылған. Орденнің төменгі жағында тісті шеңбердің бойымен оң және сол жаққа қарай бидай масағы бейнеленген. Бидай масағы бес бұрышты жұлдыз салынған баумен ортасынан оралған және қызыл эмальмен боялған. «Еңбек қызыл ту» орденінің бауы екі шетінде көк түсті жолағы бар қошқыл-көгілдір жібек матадан тігілген. Екі орденнің де кітапшалары бар (КП 15885/4, КП 15885/6).

Суретші «Қазан төңкерісі» орденімен (КП 15885/7) 1971 жылы марапатталған. Орден күмістен жасалған, диаметрі – 43 мм, сақталуы – жақсы (3 сурет). Орден қызыл эмальмен боялған жұлдыз бейнесінде жасалған, жұлдыз нұр шашқан бесбұрыштың аясында орналасқан. Жұлдыздың жоғарғы жағында ту бейнеленген, онда екі жол болатын «Октябрьская революция» деген жазу жазылған. Бейненің ортасында крейсер «Аврора» бейнеленіп, төмен жағында орақ пен балға жапсырылған. Орден ортасында бес жолағы бар қызыл түсті жібекпен көмкерілген ілмекпен бекітілген. Орден 1967 жылдың 31 қазанындағы КСРО Әскери кеңесінің жарлығымен бекітілген [3].



3-сурет. Ә. Қастеевтің «Қазан төңкерісі» ордені

Орденнің кітапшасы да жақсы сақталған (КП 15885/8, Ж №892435), ол 1971 жылдың 10 қыркүйегінде Ә. Қастеевке берілген. Кітапша дермантин, қағаз,

Образы независимости. Искусство суверенного Казахстана

картон сияқты материалдардан жасалып, типографиялық баспадан шыққан. Ішінде машина жазумен, сиямен жазылған жазуы бар, мөр қойылған, өлшемі – 10.6 x 7.6 см.

Суретшінің «ҚазКСР мемлекеттік сыйлығының лауреаты» белгісі (КП 15885/9) де қорда ерекше орын алады (4 сурет). Белгі суретшіге әдебиет және өнер саласында сіңірген еңбегі үшін берілген. Ол металдан жасалған, диаметрі – 25 мм, ескірген және дәнекерлеу ізі сақталған, бауы кірлеген. Белгінің формасы дөңгелек, бет жағында лавр бұтағы, жоғарғы жағында шырмауық тәріздес ұлттық ою салынған. Келесі бетінде төрт жолдан тұратын «Лауреат Государственной премии КазССР» деген жазу бар. Белгі ортасында көгілдір жолағы бар қызыл түсті жібек баумен көмкерілген ілмекпен бекітілген, оның астынғы жағында түйреуіші бар



4-сурет. Ә. Қастеевтің «ҚазКСР мемлекеттік сыйлығының лауреаты» белгісі.

«ҚазКСР мемлекеттік сыйлығының лауреаты» белгісінің кітапшасы (КП 15885/10) да бірге сақталған. Құжат Ә. Қастеевке 1968 жылы 1 шілдеде тапсырылған. Ол тері, қағаз, картон сияқты материалдардан жасалып, типографиялық баспадан шыққан, машина жазумен және сиямен жазылған жазуы бар, астына мөр басылған. Әбілхан Қастеевтің бұл төлқұжаты әдебиет және өнер саласында Қазақ КСР мемлекеттік сыйлығының лауреаты атағын растайды. Құжаттың көлемі – 6.2 x 8.8 см, фотосуреттің көлемі – 3,1 x 2,6 см [3].

Ә. Қастеевке 1945 жылы берілген «1941-1945 жж. Ұлы Отан соғысындағы ерен еңбегі үшін» медалі (КП 15885/20) мыстан жасалған, диаметрі – 32 мм, бауы – кірлеген. Медалдың формасы дөңгелек пішіндес болып келген. Оның беткі жағында И.В. Сталиннің қырынан қарағандағы кеудеден жоғары пішіні Кеңестер одағының маршалы формасында бейнеленген. Жоғары жағында «Наше дело правое», төменгі жағында «Мы победили» деген жазулар жазылған. Медальдің келесі жағында орақ пен балға (жоғарыда), бес бұрышты жұлдызша (төменде) және шеңбер бойымен «За доблестный труд», ортасында «В великой отечественной войне 1941-1945 гг.» деген жазулар бар, барлық жазулар мен бейнелер дөңес болып салынған. Медаль ортасында жасыл, шеттерінде жіңішке сары жолақтары бар қызыл түсті жібекпен қапталған ілмекпен бекітілген (5-сурет).



5-сурет. Ә. Қастеевтің «1941-1945 жж. Ұлы Отан соғысындағы ерен еңбегі үшін» медалі.

Медальдің жеке куәлігі де қорда сақтаулы (КП 15885\21). Ол 1945 жыл 24 қарашада берілген. Куәлік қағаздан жасалған, бетіне типографиялық және машина басумен, сиямен жазулар жазылған, төмен жағына мөр басылған, көлемі 11 x 7,9 см. Сақталуы – орташа, кірлеген, сырылған, дақтар түскен және оң жақтағы төменгі бұрышы мыжылған (6 сурет). Куәлікте «За доблестный и самоотверженный труд в период Великой Отечественной войны Кастеев Абылхан указом Президиума Верховного Совета СССР от 6 июня 1945 года награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» деген жазу бар. Медаль 1945 жыл 24 қарашада берілген (Акт №52, 09.07.1979 ж.).

Қордағы «Тың жерлерді игергені үшін» медалі (КП 15885/22) туралы тоқталып өтейік. Медаль түсті металдан жасалаған, диаметрі – 32 мм, сақталуы орташа, қарайған. Медаль дөңгелек пішіндес, медальдің бетінде комбайн және элеватор бейнеленген. Бейнелердің астында үш жол болатын «За освоение целинных земель» деген жазу бар. Медаль шеті шығыңқы болып жиектелген. Келесі бетінде жұлдызша (жоғары жағында), балға мен орақ (төменгі жағында),



7-сурет. Ә. Қастеевтің «Тың жерлерді игергені үшін» медалі

сол жағында бидай масағы, оң жағында жүгері егістігі бейнеленген және орақ пен балғадан күн сәулесі шашырап тұр. Медаль металл түйреуішпен бекітілген,

ол екі шетінде сары жолақтары бар жасыл түсті жібек таспамен қапталған (7 сурет).

Медальдің куәлігі (КП 15885/23) 1957 ж. 2 қыркүйегінде берілген. Ол жасанды теріден жасалған, қағаз, типографиялық баспа, машинамен және сиямен жазылған жазу бар, мөр басылған. Медальдің көлемі – 11 x 8 см, сақталуы – орташа, кірлеген, қырылған, дақтары бар. Куәлік 1956 жыл 20 қазандағы КСРО Жоғарғы Кеңесі Президиумының Жарлығына сәйкес Әбілхан Қастеев «Тың жерлерді игергені үшін» төсбелгісімен марапатталғандығын растайды.

Міне, осылайша мақалада біз ҚР Мемлекеттік Орталық музейінің нумизматика және фотоқұжаттар қорындағы қазақтың әйгілі кескіндемешісі, қазақ бейнелеу өнерінің негізін салушылардың бірі – Ә. Қастеевтің марапат белгілері мен оның құжаттарының негізгілеріне тоқталып өттік. Жалпы, суретшінің шығармалары мен берілген марапаттарымен таныса отырып, оның қазақ халқының мәдениетіне, бейнелеу шығармашылығының өнер болып қалыптасуына қосқан үлесін бір мақалада сипаттап, жеткізу мүмкін емес екендігін айтуға болады. Сондықтан да ҚР МОМ қорында сақтаулы Ә. Қастеевтің мұрасы туралы саралау жұмыстарын жүргізуді біз музей қызмекерлері тоқтатпаймыз деген ойдамыз. Осы орайда, болашақта Ә. Қастеевтің басқа да марапаттарын көпшілікпен таныстыру алдымызға қойған міндеттеріміздің бірі екендігін баса айтқымыз келеді. Жалпы, музейдің ағартушылық қызметінің маңыздылығын ескере отырып, осындай жәдігерлерді көпшілікпен таныстыру және жас ұрпақты патриоттық рухта тәрбиелеуде аталмыш мәселелерді мақала түрінде жариялау қор мамандарының алдына қойған негізгі мақсаттарының бірі екендігіне көз жеткізуге болады.

1. Тарихи тұлғалар. Танымдық-көпшілік басылым. Мектеп жасындағы оқушылар мен көпшілікке арналған. Құрастырушы: Тоғысбаев Б. Сужикова А. – Алматы: «Алматыкітап баспасы», 2009. – 124 б.

2. Абылхан Кастеев. Альбом. – Алма-Ата: Онер, 1986. – 258 с.

3. ҚРМОМ негізгі қордың қабылдау актілері. 1979 ж. №1 кітап. – 77 б.

4. Лазарев М. Мастера акварели // Художник. – 1971. – №1. – С. 26-28.

Гюль Эльмира,
доктор искусствоведения,
главный научный сотрудник
института искусствознания АН РУз,
Ташкент

СИМВОЛЫ ТЕНГРИАНСТВА В УЗБЕКСКОМ КОВРЕ

Орнамент узбекского ковра – малоисследованная тема, что связано с недостаточной изученностью узбекского ковроделия в целом.

Основными производителями ковров у узбеков в период XIX – начала XX вв. (время, наиболее полно представленное сохранившимся аутентичным материалом) были дашти-кипчакские племенные группы (кунграт, локай, кипчак, туяклы, минг, найман и др.), а также нуратинские узбеки-туркмены, имевшие в своем генезе огузские корни. На территории ханств обитали и потомки более ранних тюркских волн скотоводческого населения, которые вошли в состав узбекского народа. Однако, согласно Б.Х. Кармышевой, они «не знали ни производства орнаментированных паласов и ворсовых ковров, ни выделки кошм с яркими красочными узорами, ни вышивания. Из шерсти ткали только мешковину и паласы в полоску». Вторжение дашти-кипчаков в Мавераннахр оказало важное влияние на дальнейшее культурное развитие региона, а также определило облик позднесредневекового узбекского ковра, его прочную связь с духовными ценностями Великой степи.

Помимо узбеков, ковроткачеством в рассматриваемый период занимались и другие скотоводческие народы, населявшие территории ханств – каракалпаки (преимущественно Хивинское ханство), арабы (Бухарский эмират, области Кашкадарья и Сурхандарья). Наконец, следует упомянуть некоторые этнические группы туркмен, казахов и киргизов, также занимавшихся ковроделием (Бухарский эмират, Кокандское ханство).

В отличие от туркменских, в узбекских коврах, за исключением нуратинских, не был востребован гелевый код (использование определенных медальонов-гелей строго в пределах одного племени). Это связано с условиями существования узбекских скотоводческих групп на территории Мавераннахра, подвижностью, нестабильностью их родоплеменной структуры, особенно в ее низших звеньях (способность родов легко распадаться и столь же легко объединяться в новых комбинациях и легко включать в свой состав новые компоненты).

До сих пор содержание декора узбекских ковров (знаки космогонии, зооморфные, растительные и предметные мотивы) не истолковывалось с точки зрения его связи с культово-религиозными представлениями; упоминалось лишь, что существовала категория «священных» орнаментов,

ковровщицы придавали религиозно-магическое значение. Между тем, есть основания говорить о его изначально «иконном» характере. Для более полного понимания семантики мотивов мы обращаемся к тенгрианству – мировоззрению и религии степных народов Евразии, в основе которой лежала вера в Тенгри, бога неба; она включала в себя также тотемные культы, культ предков, гор, земли, воды, практику шаманизма.

Шейбаниды – династия, возглавившая дашти-кипчаков в походах на Мавераннахр, как и другие тюркские династии средневековья, были мусульманами. Вместе с тем, опорная часть государства, племенные группы скотоводов, лишь формально придерживались требований ислама; с определенного времени их религиозное сознание определялось симбиозом обеих религий.

Самый популярный мотив ковровой орнаментики, встречающийся в искусстве всех кочевых народов – равносторонний крест с ромбом в основании и рогами на концах; мы встречаем его от Алтая до Турции, что было связано с миграцией тюрков. Устойчивость знака, беспрецедентный ареал его распространения говорит о его исключительной важности. Крест – архетипический мотив во всех культурах мира, изначально отличавшийся полисемантностью. В нем можно усматривать идею гармонии, союза между небесным, духовным, мужским (вертикаль) и земным, материальным, женским (горизонталь) началом. Также крест – осознание системы координат, выражение модели мира, «идеи пространства, окружающего нас со всех сторон». Наконец, этот мотив – классический символ Солнца с исходящими лучами-стрелами, направленными по четырем сторонам света. В тенгрианстве крест-солнце с четырьмя расходящимися лучами был, во-первых, идеограммой бога Тенгри. Тожественность Солнца и Тенгри была основана на том, что «называемое «поклонением Небу», тенгрианство изначально было основано на культе Солнца – главного источника жизни на Земле и астрономического символа созидательного «мужского начала». Культы Неба и Солнца всегда развивались во взаимосвязи; как отмечал известный исследователь ранних форм религии Л. Штернберг, «всякий раз, когда мы встречаемся с божеством Неба, мы видим, что за культом Неба непременно скрывается культ Солнца» [6]. Соотнесение креста с культовым изображением подтверждается и одним из его сохранившихся названий – *кайкалак* – от *хайкал* (изваяние, идол); оно отсылает нас к поклонным, «иконическим» образам. Тенгрианство не знало антропоморфизма при изображении богов (за исключением Умай), возможно, этот символ был своего рода божественным знаком.

Пантеон этого вероучения – неотрефлексируемая тема, тем не менее, возможно предположить, что с крестом связаны и другие культовые персонажи. Согласно тенгрианской космогонии, мир – союз мужского и женского начал: Тенгри (небо, огонь) и Ер-Су (земля-вода). Тенгри в данном случае позиционируется с вертикалью, духовностью, мужским началом, богиня Ер-Су – с горизонталью (женское начало, материальность, стабильность). На пересечении лучей креста размещается ромб, еще один архетипический символ, выражающий идею плодородия. Он, в свою очередь, ассоциируется у

нас с Умай, богиней-прародительницей, роженицей, давшей начало всему живому. Таким образом, крест можно рассматривать также как своего рода «космограмму», модель мира в представлении номадов, вобравшую в себя идею дуального мира и источника его происхождения (роженница Умай).

Появление рогов, как персонификация бога/богов, также логично: с рогами в архаических культурах ассоциировались не только тотемные животные, но и боги. Эта традиция связана с тотемизмом, обожествлением рогатых животных, с которыми связывались понятия силы, потенции, достатка. Прием изображения священных животных с помощью рогов также древний, связанный с особым отношением к этим животным; схематизм служил условным выражением их тайных сил. Принимая факт, что перед нами – изображение рогатого божества/божеств, логично переводить название мотива *кайкалак* как *куй калла* – голова овцы/барана. О подлинном наименовании мотива судить трудно; помимо *кайкалак* (*хайкал*, *куй калла*), ткачихи называли его *кучкорак* (баран-производитель), *муьиз-нуска*.

В целом, крест *кайкалак* выступает как символ богов Тенгри и Умай, и одновременно – как универсальная модель мироустройства в представлении номадов. Он вобрал в себя несколько понятий – Бог-создатель, Солнце, союз мужского и женского начал, сочетание которых весьма характерно для представления о дуальной организации миропорядка у кочевых племен, зарождение жизни (Умай), плодородие, покровительство, защита. Элемент стал общетюркским универсальным символом. В ковровом декоре выступал как оберег, благопожелание, маркер принадлежности к ценностям этой религии. Тенгрианская символика была особенно актуальна для локаев и кунгратов, красные вышитые ковры которых – киз-гилам – орнаментировались исключительно равносторонним крестом.

Другой популярный мотив в узбекском ковре – ступенчатый ромб с двенадцатью рогообразными завитками по сторонам (в зарубежной литературе известен как *мемлинг-гель*). Л. Керимов, основываясь на сведениях старых мастеров, отмечал, что мотив являлся *тамгой*, а его двенадцать рогообразных завитков символизировали древний календарь тюркских народов, основанный на 12-летнем цикле. 12-летний или юпитерианский календарь исходил из астрономических знаний об аналогичном сроке одного вращения Юпитера вокруг Солнца; по этому календарю жили многие народы древнего Востока. Огромную роль он играл в культуре номадов Центральной Азии, жизнь которых в условиях постоянных перемещений была невозможна без знания карты звездного неба, а также того влияния, которое планеты оказывали на природные и даже общественные процессы. У алтайских народов календарь был известен как *муше*, у киргизов – *мучел*, казахов – *мушел*, узбеков – *мучал*, *муджал*, уйгуров – *мучал*. Исследователи номадических культур называют этот календарь тенгрианским и считают его основой кочевой цивилизации: «это визуализированное упорядоченное представление о цикличности Времени координировало все стороны жизни общества, определяло ритм жизни степных народов, его хозяйственно-экономическую, политическую, духовную и культурную деятельность, морально-этические и нравственные нормы бытия».

Изображение «рогатого» календаря на коврах и вещевых сумках можно рассматривать как своего рода модель времени, олицетворение цикличности, повторяемости всех жизненных процессов, напоминание о порядке и ритме жизни скотовода. Следует иметь в виду и значение самого Юпитера, самой крупной звезды на небесном своде, у многих народов символизировавшего мощь, процветание и удачу. В этой связи в изображении этого медальона можно усматривать также благопожелательный символ.

Ислам оказал определяющее воздействие на развитие культуры и искусства средневековых городов на территории Узбекистана; под знаком этой религии и порожденной ею эстетики формировался облик архитектуры и архитектурного декора, развивались городские ремесла. Но влияние ислама в меньшей степени отразилось на содержании и стилистике народного искусства, в том числе на декоре ковров. В сельских земледельческих областях по-прежнему доминировали природные культы умирающей и воскресающей природы, а скотоводы, в свою очередь, оставались приверженцами тенгрианских символов. Даже забыв их истинное название и полное значение, они сохраняли их как важные меморативные знаки. Декор узбекского ковра, как вида домашнего рукоделия, присущего преимущественно скотоводческим группам, сохраняющим свое родоплеменное деление, дает основание говорить о сохранении в народном искусстве символов такого верования, как тенгрианство.

Список литературы

1. Кармышева Б.Х. Этнографическая группа «тюрк» в составе узбеков // Советская этнография, №1 (январь, февраль). М., 1960.
2. Кармышева Б.Х. Очерки этнической истории южных районов Таджикистана и Узбекистана. По этнографическим данным. М., 1976.
3. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX века. Ташкент, 1970.
4. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М., 1987.
5. Байжумин Ж. Великая Степь в истории цивилизации [электронный ресурс] // URL: <http://dalaruh.kz/articles/view/45> (дата обращения 12.12.2015).
6. Штернберг Л. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
7. Керимов Л. Азербайджанский ковер. Т.3. Баку, 1983.
8. Мухамбетова А. Тенгрианский календарь (мушель) как основа кочевой цивилизации казахов. 2014 [электронный ресурс] // URL: <http://tengrifund.ru/tengrianskij-kalendar-mushel-kak-osnova-kochevoj-civilizacii-kazaxov.html> (дата обращения 12.12.2015).

**Атабаева Гүлмира Маратқызы,
Қазақстан Республикасы
Тұңғыш Президентінің Музейі,
аға ғылыми қызметкер**

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ МУЗЕЙ ІСІН ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Қазақстандықтардың тарихи-мәдени танымын жетілдіру үдерісі алдыңғы буынан қалған рухани құндылықтарды зерделеуді қажет етеді. Осы тұрғыда тоталитарлық жүйе кезеңінде бірегей тарихи-мәдени мұраларды сақтап, оларды бүгінгі ұрпаққа жеткізе білген Қазақстан музей саласының қызметі ерекше назарды аудартады. Бүгінгі таңда музей бұл ұлттық сана-сезімді оятушы құралдардың бірі болып табылады. Саланың қоғамдағы рөлінің артуымен, музейтану ғылым мен мәдениет дамуының құрылымдық бөлігі ретінде қарастырылып отыр.

Қазақстанның музей ісінің өзекті мәселелері өлкетану, тарих, мәдениеттану және педагогика салалары мамандары тарапынан зерттелуде. Мәселен, С. Ахметова «Историческое краеведение в Казахстане» атты монографиясының бір бөлімі осы тақырыпқа арналған. Ғалым облыстық тарихи-өлкетану музейлердің қалыптасу кезеңдерін зерделеген, олардың тарихнамасына, құрылымына, қызметінің негізгі бағыттарына талдау жасаған. Музей ісінің жандануына тікелей ықпал еткен қоғамдар мен үйірмелердің, жеке тұлғалардың қосқан үлесі сараланады. Сондай-ақ, 1960-1970 жылдар аралығындағы облыстық тарихи-өлкетану музейлердің мәдени-ағартушылық қызметі мен келушілер санының көрсеткіштерін сипаттайтын статистикалық деректер келтіріліп, музейдің қоғамдағы маңызды рөлі айқындалады. Музей ісімен қатар тарихи-мәдени ескерткіштерді қорғау мәселесіне де, ерекше ден қойылған. Әр бір облыста бұл мәселеге қатысты қандай іс-шаралар атқарылғандығы, тарихи-мәдени ескерткіштерді музейлендіру жұмыстары баяндалады [1]. Аталған еңбек XX ғасырдың II жартысындағы Қазақстан музейлерінің жағдайы туралы толымды әрі жан-жақты мәліметтер беруімен өзекті болып табылады.

Қазақстан музей ісінің теориялық-методологиялық мәнінің ғылыми тұрғыда пайымдалуы тәуелсіздік жылдарында арта түсті. Осы тұрғыда А. Қайназарованың 1831-1925 жылдар аралығын қамтыған Қазақстан музей ісінің тарихы мен қызметіне арналған зерттеу жұмысын айтуға болады. Ғалымның еңбегінде XIX ғасырдың орта кезеңіндегі Қазақстанның саяси, әлеуметтік-экономикалық және мәдени жағдайын сипаттап, музейлердің қалыптасуының алғышарттары тұжырымдалады. Оның ішінде Ресей қалалары мен Париж

қаласында өткен көрмелерде қазақ халқының этнографиялық мұраларын танытуға Қазақстанның зиялы қауым өкілдерінің қосқан үлесі талданады. Елімізде осы саланың негізін салушы ғалым-зерттеушілердің рөлін айқындалған [2]. Зерттеу отандық музейлердің құрылуының себеп-салдарының ғылыми тұрғыда саралануымен маңызды болып табылады.

XX ғасырдың 20-40 жылдары аралығындағы отандық музей ісінің жағдайына А. Ибраеваның ғылыми зерттеуі арналған. Еңбекте ғылыми зерттеулер мен мұрағат құжаттары негізінде музейлердің мақсат мүдделерінің қайта ұйымдастырылуы, жекелеген тұлғалар мен үйірмелердің рөлі, кеңестік үлгідегі музейлердің құрылымдық және мәдени-ағарту қызметі зерделенеді. Сондай-ақ, ғалымның докторлық диссертациясы осы мәселені ауқымды хронологиялық мерзім (1831-2006 жж.) шеңберінде саралайды. Зерттеу жұмысында ғылыми айналымға енген және тың деректер, Мемлекеттік Орталық музей қорының ақпараттық материалдары пайдаланылған [3]. Жүргізілген ғылыми зерттеу жұмыстарының нәтижесінде А. Ибраеваның «Қазақстан музейлері: тарих және тағылым» атты монографиясы жарияланды.

Ұлы Отан соғысынан кейінгі жылдардағы республика музейлерінің тарихын зерттеу С. Тайман тарапынан зерделенді. Соғыстан кейінгі жылдары бейбіт құрылысқа көшу жағдайындағы музейлердің тарихы мен тағылымы, мемлекеттік саясаттың музей қызметіне әсері, қаражат тапшылығына байланысты музейлердің материалдық-техникалық базасының нашарлауы, мамандар мен ғимарат тапшылығы сынды мәселелер автор тарапынан басты назарға алынған [4].

XX ғасырдың аяғы мен XXI ғасырдың басындағы Қазақстандағы музей ісінің өзекті мәселелері, оның ішінде мақсаты мен міндеті, құрылымы және қызметінің қайта құрылуын Б. Санақұлова, М. Мұсаханова және Ғ. Файзуллина жан-жақты зерделеді. Музейлердің мәдени-ағартушылық қызметіне арналған Ғ. Файзуллинаның еңбегі музейтанудың теориялық мәселелерін қозғаған алғашқы зерттеулердің бірі болып табылады.

К. Райымханнның зерттеуінде Қазақстан музейлерінің жәдігерлері тарихи дереккөз ретінде деректану ғылымы тұрғысынан зерттеледі, олардан тарихи мәліметтер ала білу әдістері сараланады. Музей терминдерінің мазмұны мен мәнін түсіндіру, музейлік деректер классификациясын анализдеу, олардың ғылыми бағыттарын айқындау мәселелері ғылыми еңбектің ерекшелігі болып табылады [5].

«Музеи Казахстана в XXI веке. Анализ ситуации» атты басылымда 2008 жылы Қазақстанның 66 музейі арасында жүргізілген сараптамылық зерттеулердің нәтижесі баяндалады.

Ұлттық жобаға айналған «Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасы аясында «Қазақстандағы музей ісі: қалыптасуы, даму бағыттары, мәселелері» атты монография әзірленді. Монография үш тараудан тұрады.

Монографияның бірінші тарауында «Қазақстанда алғашқы музейлердің қалыптасуы (XIX ғ.)» мәселелері қарастырылады. Мұнда Қазақстанда музей тектес мекемелердің пайда болуы, Орыс географиялық қоғамының статистикалық бөлімдерінің және комитеттерінің қызметі, мәдениет ошағы

ретінде алғашқы музейлердің қалыптасуы жайында баяндалады.

Екінші тарау «Кеңес үкіметі тұсында музейлердің құрылуы» деп аталады. Бұл тарауда кеңестік үлгідегі музейлер қарастырылады, музей кадрларның тапшылығы, музей ісін қаржыландыру және ұйымдастыру мәселелері, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік Орталық музейінің, Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік Өнер музейінің құрылу тарихы және музей жүйесінің көбеюі қарастырылады.

«Тәуелсіздік жылдарындағы Қазақстан музейлері» атты үшінші тарауда ХХ ғасырдың 90-шы жылдарындағы дағдарыстың музей ісіне әсер етуіне талдау жасалған, ұлттық сана сезімнің өсуі, музей экспозицияларның тақырыптарын ұлттық рухта белгілеу, жаңа бағыттағы музейлер мен орталықтарды құру, инновациялық әдістерді енгізу, республикалық музейлер жүйесін дамыту идеялары баяндалған.

Қосымша ретінде анықтамалық материалдар ұсынылған. Оның ішінде: «Қазақстанның музей ісінің тарихынан» онда музей өмірінен алынған маңызды сәттер көрсетілген. «Қазақстанның музей ісінің тарихының мұрағаттық материалдары» бөлімінде құжаттардың иллюстрациялық жиынтығы, есімдік, географиялық көрсеткіштер берілген [6].

Аталған ғылыми зерттеулер кез-келген ғылыми бағыттың қалыптасу үдерісіндегі қажетті ақпараттық материалдар жиынтығы болып табылады.

«Современный музей в Казахстане: вопросы, факты, мнения» атты жинақта музей ісінің өзекті мәселелерін жан-жақты қамтитын мақалалар топталған. Басылымның мазмұндық құрылымы Қазақстанда музей ісінің қалыптасуының тарихы және олардың себепкерлерінің тағылымын, музейдің қоғамдағы мәдени танымдық рөлі мен маңыздылығын зерделеумен қатар, отандық музей қызметінің негізгі бағыттарының талдануымен сипатталады [7].

Қазақстанда «Музей ісі және ескерткіштерді қорғау» мамандығы бойынша сала мамандарын дайындау 2004 жылдан бастап жүргізіліп келеді. Осы аралықта бірнеше музейлік оқулықтар жарық көрді. Оқулықтар музейлік тәжірибесі бар жоғары оқу орындарының педагогтары мен музей қызметкерлері тарапынан жүргізілген зерттеулер нәтижесінде әзірленеді. «Музей ісінің теориясы мен практикасы», «Қазақстандағы музей ісінің қалыптасу тарихы», «Музейтану», «Музейлердегі қор жұмысын жасақтау», «Музеи под открытым небом», «Музей ісіндегі компьютерлік технологиялар», «Музей менеджменті мен маркетингі», «Музейная коммуникация» және т.б. музейлік оқулықтар теориялық маңыздылығымен қатар, қолданбалы тәжірибелік мәнімен өзекті болып табылады.

Елімізде әртүрлі сала мамандарын біріктірген бірнеше профильдегі 200-ге жуық музейлер жұмыс істеп келеді. Музей қызметкерлерінің кәсіби, ғылыми деңгейінің жоғарлығы осы саладағы ғылыми зерттеулердің принциптері мен әдістемесінің жетілуіне оң ықпалын тигізді. Осы тұрғыда музейдің теориялық-методологиялық негіздері, жаңа қағидалар мен тұжырымдамалар негізінде жасақталған экспозицияларды ұйымдастыру, ғылыми-зерттеу және қор жинақтау жұмыстары, мәдени-ағартушылық қызметті атқарудың тәжірибесі, жетістіктері мен келешегі сияқты мәселелерді баяндайтын зерттеулер сала

мамандары тарапынан үздіксіз әзірленіп келеді.

Жоғарыда аталған ғылыми зерттеулер Қазақстанның музей ісі тарихын зерттеуде маңызды үлес қосқан еңбектер қатарын құрайды. Бұл еңбектер ел тәуелсіздігімен қатар қайта жанданған отандық музейтануды ғылыми зерделеудің бастамасы болып табылады. Олар өз кезегінде музейтанулық зерттеулер өрісінің кеңейюіне, теориялық-методологиялық негіздер және басты бағыттарды тереңірек зерделеп, жаңа пайымдаулар мен тұжырымдар жасауға мүмкіндік береді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Ахметова С.Ш. Историческое краеведение в Казахстане. – Алма-Ата, 1982. – 168 с.
2. Кайназарова А.К. Музейное дело в Казахстане (1831-1925 гг.) автореф. дисс. на соискание учен. степени к. и. н. – Алматы, 1995. – 24 с.
3. Қазақстандағы музей ісі: қалыптасуы мен дамуының тарихи тәжірибесі (1831-2006 жж.): т. ғ. д. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған дисс. авторефераты. – Астана, 2010. – 48 б.
4. Тайман С.Т. Қазақстанда мұражай жүйесінің дамуы: тәжірибелер және проблемалары (1946-1970 жж.) т. ғ. к. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған дисс. авторефераты. – Қарағанды, 1999. – 28 б.
5. Райымхан К.Н. Музей жәдігерлері тарихи дереккөз ретінде (Қазақстан музейлері негізінде): т. ғ. д. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған дисс. авторефераты. – Астана, 2010. – 44 б.
6. Научно-исследовательские проекты в рамках программы «Культурное наследие» Казахстана / [Электрондық ресурс] // Ену тәртібі: <https://www.madenimura.kz/ru/government-program-madenimura/research-projects-madenimura/museology-kazakhstan-madenimura/>.
7. Современный музей в Казахстане: вопросы, факты, мнения: сборник статей / Файзуллина Г., Асанова С., Джасыбаев Е. – LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 308 с.

МАЗМУНЫ СОДЕРЖАНИЕ

Шалабаева Г.К.	Один день из жизни музея Кастеева. К вопросу научной атрибуции и проблеме ее осуществления	3
Колчигин С.	Евгений Сидоркин: онтология творчества	14
Кобжанова С.Ж.	Взаимодействие музея с современным искусством	22
Шалабаева Г.К.	Ковроткачество как феномен мировой культуры. К вопросу о национальных особенностях и межкультурной общности декоративно-прикладного искусства	28
Орынбасарұлы Т.	Музей қорына түскен сыйлықтар	38
Тохтабаева Ш.Ж.	Раритеты казахских вышитых ковров	44
Джадайбаев А.Ж.	Исторический жанр в современном изобразительном искусстве Казахстана. Тенденции и перспективы	53
Бимендиев А.Ш.	Головные уборы казахских чингизидов как ханские регалии (на материалах изобразительных источников)	59
Сырлыбаева Г.Н.	Конкурс, посвященный 25-летию со дня смерти Амангельды Иманова. Алма-Ата. 1944 год. К 100-летию восстания 1916 года	69
Резникова Е.И.	Кокпар: авторские интерпретации сюжета в искусстве Казахстана	77
Оразқұлова Қ.С.	Қазақ ою-өрнегіндегі ырғақ пен симметрия	85
Мамытова С.М.	Қазақстанның жас суретшілер шығармашылығындағы формалық-мазмұндық ізденістер	91
Школьная И.А.	«Visual thinking strategies» («Стратегии визуального мышления» Образовательная технология эстетического развития детей средствами изобразительного искусства в условиях музейной экспозиции и на уроках изо	98

Нұразхан Е.	Ә.Қастеев туындыларындағы этнографиялық ерекшеліктер	106
Галимжанов С.Ә., Галимжанова А.С.	Междисциплинарные исследования в изучении памятников наскального искусства Ешкиолмес и Тамгалы и предложения по внедрению их в музейно-экспозиционную практику	111
Жұмабекова Г.М.	Қазақстанның қазіргі зергерлік өнерінің дамуы	116
Нурфеизова Н.	Золотое шитье Казахстана. Национальное своеобразие, область применения в быту в прошлом. Сохранение традиций художественного ремесла в современной жизни	120
Айдымбаева А.А.	Музей және мектеп: өзара байланыс	125
Темиртон Г.	Музей и наука: современные музейные научные исследования. Из опыта Центрального Государственного музея Республики Казахстан	129
Труспекова Х.Х.	Вирази времени: постсоветское искусство Казахстана	135
Поваляшко Г.Н.	Визуальные смыслы городского пейзажа	142
Исабаева К.К.	Пропаганда изобразительного искусства независимого Казахстана за рубежом	149
Пашко О.В.	Влияние социокультурных проектов на развитие профессионального изобразительного искусства	159
Әбілдаева Л.О.	Музей ісіндегі виртуалды музейлер жүйесінің қалыптасуы мен тиімділігі	164
Мырзабекова С.К.	Графикші О. Есенбаев шығармашылығындағы «Кеше, бүгін, ертең...»	170
Қоғабаева Ә.	Қазақстан Республикасы мемлекеттік орталық музейі этнографиялық коллекциясының ұлттық сәйкестікті қалыптастырудағы орны	176
Мусағалиева А.А.	К вопросу атрибуции «Портрета Муромцевой» неизвестного русского художника XVIII века	180

Досымбетов Н.	Тақырыптық көрмелерді құрудың әдіс-тәсілдері (ҚР MOM іс-тәжірибесі негізінде)	187
Шкляева С.А.	Метаморфозы в ювелирном творчестве Ильи Казакова	192
Ахметова Э.Р.	Стимпанк в Казахстане	198
Әди Б.	Ә. Қастеев шығармашылығындағы тарихи тұлғалар бейнесі	202
Әлімқожина А.И.	Алматы мұражайларындағы реставрациялық істің қалыптасуы (бейнелеу өнері туындыларын қайта қалпына келтіру)	209
Акилбекова А.Р.	Развитие современной художественной экспозиции: практический опыт ГМИ РК им. А.Кастеева	218
Жуваниязова Г.Қ	Қазақстан заманауи гобелен өнері - авторлық мәнер, композициялық идея және ондағы мәселелер	223
Кистаубаева А.К., Жапакова Г.С.	Изучение мемориального комплекса Сакена Сейфуллина (из собрания ЦГМ РК)	230
Жолдасбаева Д.	Суретші Ә. Қастеевтің ҚР MOM қорындағы марапаттары	237
Гюль Э.	Символы тенгрианства в узбекском ковре	243
Атабаева Г.М.	Қазақстандағы музей ісін зерттеу мәселелері	247