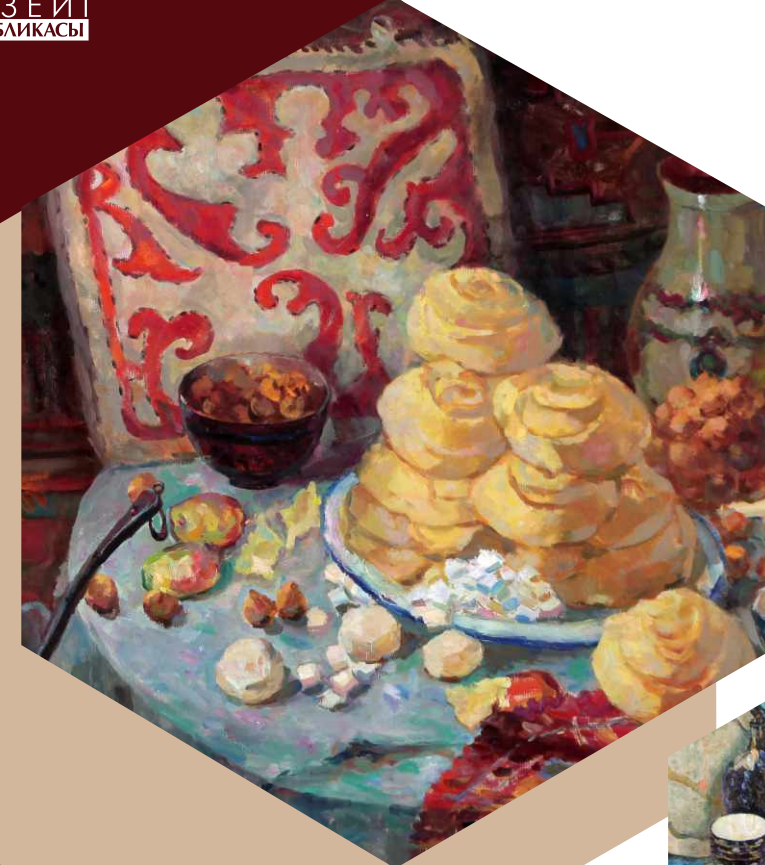


**АЙША ҒАЛЫМБАЕВАНЫҢ ТУҒАНЫНА 100 ЖЫЛ  
ТОЛУЫНА АРНАЛҒАН**

**ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ-2017  
«САНАНЫ ЖАҢҒЫРТУ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ  
МӘДЕНИЕТ ПЕН ӨНЕР»**

  
**Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ  
ӨНЕР МҮЗЕЙІ  
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ**



**КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2017  
«КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ  
МОДЕРНИЗАЦИИ СОЗНАНИЯ»**

**К 100-ЛЕТИЮ АЙШИ ГАЛИМБАЕВОЙ**

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



**АЙША ҒАЛЫМБАЕВАНЫҢ ТУҒАНЫНА 100 ЖЫЛ  
ТОЛУЫНА АРНАЛҒАН**

**ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ-2017  
САНАНЫ ЖАҢҒЫРТУ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ  
МӘДЕНИЕТ ПЕН ӨНЕР**

Ғылыми-практикалық конференция материалдары

**КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2017  
В УСЛОВИЯХ МОДЕРНИЗАЦИИ СОЗНАНИЯ**

**К 100-ЛЕТИЮ АЙШИ ГАЛИМБАЕВОЙ**

Материалы научно-практической конференции

АЛМАТЫ 2017

**УДК 069(063)**  
**ББК 79.1**  
**К90**

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

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

Директор Г. Шалабаева

Ғылыми жетекшісі: С. Көбжанова  
Научный руководитель: С. Кобжанова

Құрастырушысы: Е. Резникова  
Составитель: Е. Резникова

Беттеген Қажиахмет Н.  
Верстка Қажиахмет Н.

**К90**

Қазақ тіліне ауадрған Қышқашева К  
Перевод на казахский Кишкашева К.

Культура и искусство в условиях модернизации сознания. К 100-летию Айши Галимбаевой: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2016 – 262 с.

«Қастеев оқулары-2017» 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» – «Культура и искусство в условиях модернизации сознания», которая состоялась 20 октября 2017 года в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева в Алматы и была посвящена 100-летию Народного художника Республики Казахстан Айши Галимбаевой.

Издание включает материалы «Кастеевских чтений-2017» 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 069(063)**  
**ББК 79.1**  
**К90**

**ISBN 978-9965-23-425-5**

**Шалабаева Гульмира Кенжеболатовна**  
**Профессор, доктор философских наук,**  
**Заслуженный деятель РК,**  
**Директор ГМИ РК им. А. Кастеева**

## **ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД БАКИ УРМАНЧЕ И ЕГО РОЛЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА**

Художники обладают даром вовлекать зрителя в многомерный и многообразный мир, при этом каждый мастер делает это особым образом, собственными почерком и манерой, порой вызывая в зрителе сильные эмоции. Лучи солнечного света, прозрачная синева неба, горная гряда с хрустальными родниками, человеческие типажи, изображенные на картине, могут пробудить в человеке воспоминания детства, память о своей Родине. И зрителю, возможно, захочется защитить ее, эту красоту, эту природу. Соприкоснувшись с таинством искусства, люди учатся понимать его и любить окружающий мир.

Я думаю, что подобное воздействие на людей имеет творчество выдающегося мастера Баки Урманче. Талант и масштаб его личности нашел свое яркое воплощение в различных видах искусства: живописи, скульптуре, графике, оставил значимый след в искусстве Казахстана, России, Узбекистана и родного Татарстана. Многогранное творчество Урманче: живописные полотна и скульптуры, театральные декорации и эскизы, архитектурные и художественно-оформительские проекты масштабно и целостно представляют нам широту интересов, неустанные поиски самовыражения, мастерство и профессионализм художника.

Разнообразные проявления творческой деятельности продуцировали постоянный поиск новых тем, оригинальных решений и стилевых приемов. Работая в разных материалах и технологиях, Урманче не ограничивался рамками одного жанра, свободно раздвигая их и манипулируя ими. Результатом творческого поиска и плодотворного труда стало создание целого пласта произведений, ставших его культурным наследием.

Как известно, творческий путь Баки Урманче начался с обучения в Москве, во ВХУТЕМАСе, где он получил блестящее образование, обучаясь скульптуре у А. Голубкиной и В. Королева, живописи у С. Герасимова и А. Шевченко.

Урманче, бесспорно, внес значительный вклад в развитие художественных школ Центральной Азии, в том числе Казахстана. Везде где он жил и работал, художник находил темы и образы, служившие ему источниками творческого вдохновения. В Казахстан он приехал в 1941 году, и прожил в Алма-Ате до 1956 года. Эти 15 лет – «золотая середина» творческого и жизненного пути, в течение которого он погружается в местный материал и много, плодотворно работает. Сразу по приезду, Баки Идрисович активно включился в художественную жизнь республики. Так, в 1941 году он участвовал в подготовке к чествованию 100-

летнего юбилея Абая - поэта и философа, одного из самых выдающихся казахских просветителей. Затем обратился к героическому образу предводителя национально-освободительного движения 1916г. Амангельды; написал произведения к выставке, посвященной великому Джамбулу; иллюстрировал произведения Абая, выдающихся современных писателей Ауэзова, Муканова и других. Урманче был всецело поглощен работой, осмысливая темы и образы великих сынов казахского народа – темы, которые не могут быть проходными и которые требуют напряжения всех интеллектуальных, эмоциональных и психологических сил. В послевоенные годы Баки Идрисович продолжил работу над созданием живописных и скульптурных портретов Джамбула, Абая, М. Ауэзова, академиков К. Сатпаева, А. Сызганова, артистов А. Куанышбаева, Х. Букеевой, Ш. Жандарбековой, Героев Советского Союза.



*Урманче Б.*

*Дебаркадер на Волге. 1929. х., м.*

Появление в Казахстане в начале 40-х годов мастеров такого уровня, как Баки Урманче и Абрам Черкасский, в период, когда в республике шло становление профессиональной изобразительной школы, имело громадное значение. Обоим мастерам были присущи: прекрасная образовательная база, постановка и решение сложных живописных задач, умелое соединение принципов академической живописи с импрессионистической динамичностью и свободой цвета. Два небольших ранних холста Урманче из фондов ГМИ РК им. А.Кастеева, датированные 1929-м годом, уже в этот период свидетельствуют о высоком уровне исполнения. Работа «У самовара» носит эскизный характер, очевидно, выполнена *a la prima*, что проявляется в условности обозначенных фигур и предметов, цветовой обобщенности. Семья из 3 человек в летнем палисаднике пьют чай с гостями, возможно, соседками. Очевидно, это татарская семья, что становится понятным по одежде мужчины и покрытым головам двух женщин: его жены и дочери, причем дочь пьет чай по-старинному из блюда.



*Урманче Б. Звено ловцов. 1957. Х., м*

Тем самым подчеркивается патриархальность семьи, их приверженность старинным устоям. Недавно прошел дождь, т.к. тут же сушится зонт. При этом в композиции передано состояние покоя и отдыха, плавное течение непринужденной беседы сидящих за столом людей, особое умиротворение непримечательного, но приятного дня.

Другая картина, написанная в том же 1929-м году, – «Дебаркадер на Волге». Работа этюдного плана, и как



это часто бывает с этюдами - живая, экспрессивная и выразительная. Активный красный цвет, плавные линии, блеклый фон сливающейся с небом воды, ненавязчивый образ дерева с боку – все это вместе отсылает наше воображение к японской миниатюре, где все связано легким касанием кисти, прозрачно, невесомо и призрачно. Неважно, где находится эта пристань и что за судно причаливает к нему, здесь нам важно настроение, которое передал автор. Динамичность композиции передана не только активным красным цветом. Две разнонаправленные диагонали – набирающего скорость катера и паровой пристани усиливают экспрессивность изображенной сцены.

Импрессионистические приемы открытого вибрирующего цвета в предметах и их отражениях в подвижной водной глади усиливают эмоциональную выразительность, подчеркивая изменчивую подвижность мира. Любовь к импрессионизму художник перенял от своего учителя Сергея Герасимова, который, в свою очередь, открыл достижения французской школы для русской живописи. Вообще, априори импрессионизм оказал громадное влияние на все последующие поколения художников, практически всего мира. Даже если этот стиль не явен, но нет ни одного художника, который бы не попал под обаяние, впечатление этого стиля. Возможно, и любовь Урманче к изображению водной стихии, также имеет те же истоки.



Урманче Б. Рыбак. 1958  
Дерево. 32x16x15

Водная стихия становится главным «действующим лицом» и в другой композиции из фондов ГМИ РК им. А.Кастеева, созданной уже в 1957 году – «Звено ловцов». В отличие от условности ранней композиции, данная работа тщательно прописана и наполнена предрассветной тишиной, выраженной через гармоничные бежево-розовые и серебристо-перламутровые тона. Картина напоена солнцем и светом, теплый бежево-розовый с серыми очертаниями лодок пейзаж можно было бы назвать элегическим. Зритель здесь выступает в роли созерцателя, не только потому, что разглядывает саму картину, ее сюжет, но и потому, что проникается настроением автора, его философским отношением к миру, к природе, желанной гармонии человека и природы. Здесь нет действия, динамики, борьбы за идеалы или место под солнцем – все это где-то далеко за кадром: будни строителей коммунизма. Автора волнуют иные ценности, иные темы. На первом плане лодка с рыбаками, пока еще спущены паруса, вдали также виднеется лодка, полускрытая легкой туманной дымкой – и зеркально спокойная гладь воды, как поэтически-романтическое отображение состояния гармонии и покоя.

В 1954-56 годах Урманче работал в Гурьеве, соответственно появились темы и образы, запечатлевшие каспийских рыбаков. Таков скульптурный портрет «Рыбак» из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева. Принцип жизнеподобия определяет все творчество художника вне зависимости от вида искусства, к которому он обращается. В данном портрете чувствуется пафос - человек труда наполнен жизнелюбием,

наполнен жизнелюбием, одухотворенностью, обычная повседневная работа предстает в возвышенной поэтизации – в пластике человека, его позе, выражении лица. В образе органично соединились динамичность и спокойная размеренность привычных действий, в камерном образе достигнута подлинная монументальность человека труда. Внимание к фактуре материала, тонкое чувство его особенностей позволяет выразить в пластике фактурность поверхности – этот же принцип проявляется и в живописи.

Другая скульптурная композиция из коллекции музея представляет известного художника Николая Крутильников, сыгравшего важную роль на этапе становления профессионального искусства Казахстана – он принадлежал к числу организаторов Союза Художников Каз ССР, был участником первой передвижной выставки в Казахстане, преподавал в Алматинском художественном училище. Скульптурный бронзовый бюст представляет худощавого, немолодого мужчину с внимательным взглядом, плотно сомкнутыми губами, глубокими морщинами на лбу и щеках. Образ выражает серьезность и сосредоточенность, художественное решение работы передает глубокий жизненный опыт человека и художника.

Портретное творчество стало ключевой темой в творчестве Урманче, он портретист по призванию. Художник создал галерею портретов выдающихся людей Казахстана – деятелей науки, культуры и искусства, отважных героев войны и представителей трудового народа. В каждом из творений мастера всегда присутствует личное обаяние и внутренний стержень показанной личности. Как писал Теодор Адорно: «Произведения искусства не зеркала души, не воплощенные идеи Платона и не чистое бытие. Произведения – «силовые поля» между субъектом и объектом» [1, с. 31]

Портрет – жанр психологически сложный, с точки зрения профессионализма художника: помимо внешнего сходства, необходимо уловить и передать характер, внутренний мир, вдохнуть жизнь в кусок холста посредством красок. Урманче любил создавать портреты, его интересовали люди неординарной судьбы, люди-герои, выдающиеся личности. Вместе с тем, его взгляд мог остановиться и запечатлеть человека труда, но тогда он должен был быть харизматичен, внешне скульптурен, быть ярким выразителем определенных черт, то есть быть достойным стать типическим героем своего времени. С героями своих портретов Урманче вступает в духовный диалог. В каждом образе он стремится найти и раскрыть



*Урманче Б. П-т Дважды Героя Советского Союза  
Т. Бегельдинова. 1946. Х., м.*



*Урманче Б. П-т профессора  
А.Н. Сызганова. 1945. Х., м.*

искру таланта, особого дара портретируемого.

Портреты Героев Советского Союза вошли в историю казахстанского портрета. Написанные в 1945-46 годах они увековечили образы легендарных воинов, каждый из которых внес личный вклад в победу. Образы дважды Героя Советского Союза С. Луганского, дважды Героя Советского Союза Т. Бегельдинова и Героя Советского Союза М. Габдуллина объединены общим подходом к композиционному и стилистическому решению. Во всех композициях дано поколенное изображение сидящей или стоящей фигуры, автор сознательно «придвигает» своего героя к краю холста, словно стремясь сократить расстояние между ним и зрителем. Перед нами образы молодых сильных мужчин – полных сил, энергии, мужества, подлинного героизма. При этом художник не создает наполненные чрезмерным пафосом образы орденосцев – он, в первую очередь, стремится показать индивидуальность, внутренний стержень и личное обаяние. На портрете М. Габдуллина мы видим красивое лицо, задумчивый взгляд, но такая деталь, как сжатый кулак при, казалось бы, спокойной позе и выражении лица, заставляет задуматься о характере человека, о том, что его гложет или может быть о его готовности к любому отпору. За образом возвеличенного, прославленного героя автор стремится показать живого человека.

Портреты проникновенны, в них присутствует ощущение духа времени. Используя приемы парадного портрета, отображая все регалии, награды, детали праздничного обмундирования, Урманче вводит в каждый из них черты камерности в отображении индивидуума. Для Урманче важен человек в его жизненной полноте, он стремится к раскрытию психологической глубины образа. Очевидны быстрота и легкость исполнения произведений. В полной мере раскрывается блестящий колористический дар мастера, когда при общей цветовой сдержанности обилие тональных оттенков и переходов является дополнительным средством раскрытия характера, индивидуальной неповторимости каждого персонажа. Эти полотна заслуженно считаются значимой страницей в истории казахстанского портрета, в развитие которого Баки Урманче внес немалый вклад.

Интерес художника вызывают не только исключительные люди, исторические деятели и творцы. Художнику интересно показать человека профессии, раскрывая то неповторимое, что его характеризует, подчеркивая интеллект, талант, внутреннюю культуру. Портрет профессора Сызганова намеренно не парадный, мы видим знаменитого хирурга в минуту отдыха, возможно, сразу после операции, о чем свидетельствует сдвинутая назад шапочка, засученные рукава халата, уставший и погруженный в себя взгляд. Возникает ощущение, что врач только сейчас зашел и на минутку присел, чтобы перевести дух. Ничего парадного, без свиты и учеников, не в большом кожаном кресле просторного кабинета и даже не на подступах к операционной, хотя все это давало бы возможности напустить пафоса. Нет, художнику важнее показать



*Урманче Б.  
П-т Крутильников.  
1958. Бронза. 55x24x24*



внутренний мир своего героя, показать, что за всеми регалиями и успехами стоит живой человек и его неустанный труд. Художник сделал акцент на руки талантливого врача – тонкие, подвижные, со сплетенными пальцами – как главный инструмент хирурга, спасающего человеческие жизни. Белый медицинский халат выполнен с таким богатством тончайших нюансировок, в полной мере раскрывающих колористический дар художника. В живописи он применяет скульптурные приемы, цветом он «лепит» форму и объем, через тона передает световоздушность среды, находит особую выразительность утонченной гаммы. В портретном творчестве Урманче идет настойчивый поиск идеала творчески активной, вдохновенной личности, способной изменить мир к лучшему.

В 1952 году Баки Идрисович приступил к работе над крупным проектом: художественным оформлением Дворца культуры Балхашского медеплавильного завода, одновременно осуществляя архитектурный проект, монументальное панно в технике декоративной майолики, оформление интерьеров и экстерьеров. Именно в это время особо отчетливо проявилась склонность художника к скульптуре, стали преобладать пластические образы. Полностью скульптуре Урманче посвятил себя в поздний период творчества, когда и создал большую часть произведений в этом виде искусства. За двадцать лет (1959-1979) автор создал более 100 лучших скульптур. В основном его персонажи исторические деятели, выдающиеся личности, герои, образ каждого из которых глубоко продуман, психологически тонко индивидуализирован. В скульптуре основными материалами становятся мрамор, дерево, бронза. Опираясь на традиции советской скульптуры, суммируя опыт мировой пластики прошлого, в каждую работу мастер стремился привнести собственные пластические решения. Чувствование формы, ощущение материала, знание анатомии, понимание перспективы, выгодность ракурса – совокупность особенностей объемных композиций Урманче.

Разнообразное творческое наследие Урманче составляет значимую страницу в истории развития изобразительного искусства Казахстана. 24 авторских произведения бережно сохраняется Государственным музеем искусств им. А. Кастеева. В их числе 11 живописных, 11 графических и 2 скульптурных произведения, созданных мастером в период с 1929 по 1958 годы.

Графические произведения из фондов казахстанского музея раскрывают различные грани и направления таланта Урманче-рисовальщика. В их числе акварельные пейзажные зарисовки татарской деревни и улицы Балхаша, карандашные портреты первого казахского художника А. Кастеева и чабана Т. Кадырбаева, выполненные сангиной этюды к картине «Возвращайтесь с победой», акварельный эскиз панно «Коркут» и серия иллюстраций к «Ходже Насреддину» в технике тушь, перо. Вне зависимости от выбранных материалов, в графике Баки Идрисовича неизменно присутствует виртуозное чувство линии и формы, легкость владения рисунком, яркая характерность персонажей. Графическое творчество художника, а особенно раздел книжной иллюстрации, составляет наибольшую по численности и важную по значению часть

художественного наследия мастера.

В 1958 году в Казахской Государственной художественной галерее имени Т.Шевченко (ныне Государственном музее искусств им. А. Кастеева) состоялось значимое для художника событие – первая персональная выставка, посвященная 60-летию художника. В этот же год он возвратился на родину в Татарстан.

Для понимания роли художника в развитии изобразительного искусства Казахстана важно отметить те значимые моменты, которые он привнес в период своего пребывания в Казахстане. В условиях региональной ситуации появление мастера, владеющего навыками французского импрессионизма, владеющего множеством художественных языков, прошедшего путь освоения европейского художественного опыта при сохранении национального духа не могло не оказать влияния на развитие местной школы. Важным моментом стал тот факт, что Баки Урманче оказался в Казахстане в начале 40-х годов – именно в тот момент, когда шло формирование основного фундамента профессиональной школы изобразительного искусства. Основание в 1933 году Союза художников КазССР, создание в 1935 году художественной галереи, открытие в 1938 году Алма-Атинского училища. Очевидно, что мастер высокого профессионального уровня мастерства, великолепно владеющий навыками работы в самых разных видах искусства, стал образцом, примером для подражания. Своим искусством он задал планку, его творчество стало ориентиром для начинающих художников того периода, когда казахстанское изобразительное искусство делало свои первые шаги. Через присутствие Урманче, живое и непосредственное общение с ним казахстанские авторы имели возможность постигать живописность, стиль и формальную логику художественного творчества.

Его творческие принципы, направленные на соединение достижений школ Запада и Востока, базирующиеся на высоком профессионализме, тонком чутье в выборе сюжета и трактовке природы, во многом определили его авторский стиль. Особой отличительной чертой стало то импрессионистическое видение, которое во многом в дальнейшем окажет влияние на цветопластическую свободу казахстанской живописи 1950-х годов.

Важнейшим моментом стала редкая для художника универсальность, позволяющая ему органично выразить себя в самых разных видах и формах творчества. Чаще всего автор, отдавая предпочтение определенному виду искусства, воспринимает мир через предпочтительный для него инструментарий – график через линии, живописец через цвет и пятно, скульптор через пластику и объем. В мировоззрении Урманче все эти компоненты гармонично соединяются, и мы рассматриваем творчество мастера в его органичной неразрывной целостности, без выделения какого-то отдельного вида искусства, где он состоялся бы в большей степени. Более того, важно заметить, что такая универсальность художественного мышления стала основой в области синтеза искусств, когда работа над архитектурными проектами шла в едином русле с художественным оформлением здания, а при создании живописных полотен художник использовал «скульптурные приемы»

в проработке пространства и объемов.

Его творчество было направлено на поиск и выработку индивидуального стиля и способа отражения мира, основанного на собственном понимании красоты. Основу творческого метода художника определили соединение европейской и восточной традиций, т.е. то, что мы сегодня именуем как евразийство. Кроме того, это синтез принципов академического реализма, восточной миниатюры, плюс выразительности импрессионизма. Но главная составляющая – подлинно национальный дух, основанный на чутком отношении к природе, истории, традиционным основам. Совокупность множества этих факторов позволяет причислять Баки Урманче к числу выдающихся художников, ценить его роль в становлении профессиональной художественной школы Казахстана, а его творческое наследие рассматривать как значимую страницу в истории казахстанского изобразительного искусства.

#### **Список литературы**

1. Теодор Адорно. Музей Валери-Пруста. Художественный журнал, № 88, М., 2014, с. 31.
2. Шалабаева Г. Евразийство сквозь призму изобразительного искусства Казахстана. Алматы, 2010. – 251с., с илл.
3. Баки Урманче. Живопись, графика, скульптура: Альбом. – Казань: Татарское книжное издательство. – 1982.
4. Баки Урманче. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство: Каталог выставки «Баки Урманче. Арабески судьбы. К 115-летию со дня рождения художника», ГТГ, 2012. – Казань: Заман, 2012.
5. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. – Алматы: ИД «ЖибекЖолы», 2009. – 264 с.
6. Мастера изобразительного искусства Казахстана. 4-й выпуск / Ергалиева Р.А., Труспекова Х.Х., Шарипова Д.С. и др. – Алматы, 2009. – 200 с., с илл.

### **Резюме**

Статья посвящена творчеству выдающегося татарского художника и скульптора Баки Урманче в годы его пребывания в Казахстане. На примере некоторых работ, хранящихся в фондах ГМИ РК им. А.Кастеева, показаны творческие методы и принципы его работы. Дана оценка роли и значению его творчества и вклада в развитие и становление искусства Казахстана. В Государственном музее искусств им. А. Кастеева хранится 24 авторских произведения: 11 живописных, 11 графических и 2 скульптуры, созданные мастером в период с 1929 по 1958 годы.

**Крупа Татьяна Николаевна,  
Харьковский национальный  
университет имени В.Н. Каразина,  
реставратор,  
Харьковское городское национальное  
общественное объединение  
казахстанцев «Бирлик»  
заместитель председателя**

## **ИССЛЕДОВАНИЯ ЗОЛОТЫХ НИТЕЙ ПОКРОВА ХОДЖИ АХМЕТА ЯСАВИ И ВОПРОС ЕГО ДАТИРОВКИ**

Ходжа Ахмед Ясави - суфийский поэт, один из первых суфийских мистиков в тюркоязычном мире, писаавший на чагатайском языке.

Его биография достоверно неизвестна, однако о нём существует множество легенд. Родился в 1093 году в Сайраме на территории современного Казахстана. Его отец, шейх Ибрагим, умер, когда он был ещё мальчиком, и его семья переместилась в город Ясы (современный Туркестан). Там он стал учеником Арыстан-Баба. Когда его учитель умер, он направился в Бухару и стал учеником Юсуфа Хамадани.

К тому времени, когда он вернулся в Ясы, этот город стал важнейшим центром культуры и учения в степях Дешт-и-Кыпчака. Он решил уйти из мира в возрасте пророка Мухаммеда, заточив себя в келью в подвале до конца своих дней, ибо считал, что никто не может быть выше пророка Мухаммеда и, соответственно, он, как человек преданный учению ислама, не может больше видеть солнце.

Ясави похоронен как национальный святой. Он считается национальным святым всех тюркских народов.

Гробница, воздвигнутая на его могиле по указанию Караханидов, была разрушена в ходе монгольских походов. А 223 года спустя после его смерти над могилой воздвигнут мавзолей «Хазрет султан» по личному указанию эмира Тимура (1336—1405) в качестве признания, а также в качестве политического шага, направленного на укрепление своей позиции среди степняков-кочевников. Строительство мавзолея началось в 1396 году сразу после победы Тимура против хана Золотой Орды Тохтамыша.

Учение, которое он основал, получило название Ясавийя-тарика. Шейхи этой школы занимали почётные позиции при дворе эмиров в Бухаре в XIX веке.

Как отмечает Даулет Кожамуратов, научный сотрудник Государственный историко-культурный музей заповедник «Азрет Султан», что «ни один город в Казахстане не имеет такого исторического, культурного, духовно-нравственного и религиозного значения как Туркестан. Столетиями в этом древнем городе формировалось бесценное духовное богатство не только казахского народа, но и всей тюркской цивилизации» (1).

На базе историко-архитектурного памятника XIV века, мавзолея Ходжа



Ахмеда Ясави 30 сентября 1978 года был открыт Республиканский музей архитектурного комплекса. По постановлению Совета министров Казахской ССР от 28 августа 1989 года N 265 музей был переименован как «Государственный историко-культурный заповедник -музей «Азрет Султан».

Мавзолей является первым памятником истории Казахстана, который был взят в список Всемирного наследия ЮНЕСКО (2000г.).

Поэтому атрибуция и изучение артефактов, находящихся в фондах Заповедника — одно из важнейших направлений деятельности, призванной укрепить знания об основоположниках казахской и казахстанской государственности, отдать дань уважения тем, кто стоял у истоков формирования основ ментальности современного Казахстана и не только.

Исследованию жизни, творчества и посмертного культа средневекового мыслителя посвящено большое количество научных публикаций [1]. Однако его посмертный культ еще способен расширить наше представление как и о формах почитания святого суфия (сам по себе покров является важным атрибутом такого почитания), так и предоставить специфическую информацию о некоторых технологиях, связанных с производством подобных культовых предметов.

В фондах Государственного историко-культурного заповедника «Азрет Султан» (город Туркестан, Казахстан), в средневековом подземном хильвете хранится уникальный экспонат: надгробный покров (жапқыш) с могилы Ходжи Ахмета Ясави (Фонды ГИКЗ «Азрет Султан», инв. № 64), датируемый сотрудниками заповедника XVIII в. [2]

Жапқыш представляет собой текстильное полотнище (размеры: 210 x 318 см) с текстильной аппликацией и золотым шитьем вприкреп. По предварительным данным, основной фон покрыва выполнен из бархата (?) [3], а аппликация - из шелка. Имеются и другие конструктивные особенности технологии выполнения декора, которые будут предметом других публикаций.

Орнаментальный декор — растительный.

В 2009 и 2010 гг нами были отобраны образцы текстиля со старого покрыва, находившегося на надгробии Ходжи Ахмета Ясави в мавзолее города Туркестан, для проведения исследования. [4]

**Предметом** нашего исследования являются золотые нити, которыми выполнены контур аппликации и дополнительные линии орнамента погребального покрыва Ходжи Ахмета. [5]

**Задачей** исследования является исследование технологии изготовления используемой при вышивке золотой нити.

**Методы исследования.** Изучение отобранных образцов происходило при



*Покров Ходжи Ахмета Ясави  
в мавзолее Государственного  
историко-культурного заповедника  
«Азрет Султан» (город Туркестан,  
Казахстан).*

помощи бинокулярного микроскопа МБС-10 и цифровой камеры DCM 200 с оригинальным программным обеспечением и с применением растровой электронной микроскопии (РЭМ) и электронно-зондового рентгеновского микроанализа (ЭЗРМ).

Микроскоп МБС-10 предназначен для наблюдения как объемных предметов, так и тонких пленочных и прозрачных объектов. Наблюдение может проводиться как при искусственном, так и при естественном освещении в отраженном и проходящем свете.

Цифровая камера DCM 200 включает программное обеспечение ScopePhoto - компьютерную программу обработки изображений, которая предназначена для профессиональных SCOPETEK цифровых камер.

Растровый электронный микроскоп (РЭМ) - мощный инструмент позволяющий наблюдать и исследовать поверхности материалов. Основное отличие электронного микроскопа от оптического состоит в использовании электронного пучка вместо света, и соответственно электромагнитных линз вместо оптических. Поскольку длина волны электронов используемая в электронных микроскопах составляет около 0,01 нм, то такие микроскопы имеют более высокие возможности, глубину резкости и позволяют получать большие увеличения по сравнению с оптическими микроскопами. В РЭМ изображение формируется путем сканирования сфокусированного электронного пучка по поверхности. Процессы взаимодействия электронов с поверхностью образца включают образование вторичных, отраженных электронов, а также характеристического рентгеновского излучения и фотонов разных энергий. Эти сигналы используются для исследования характеристик образца, например, состава или топографии поверхности.

В предлагаемом проекте был использован растровый электронный микроскоп Jeol JSM 840. Он позволяет получать увеличенное изображение поверхности образца с разрешением до 4 нм во вторичных электронах, и 10 нм в отраженных электронах. Микроскоп соединен с персональным компьютером IBM PC, что позволяет с помощью оригинального программного обеспечения сохранять изображения в цифровом виде.

В то время, как детекторы разных электронов микроскопа (детектор вторичных электронов, детектор отраженных электронов) дают изображение



*Подготовленный образец золотой нити старого покрыва для исследования (Микроскоп МБС-10, цифровая камера DCM 200, увеличение в 80 раз).*

поверхностной структуры и топологии образца, рентгеновский спектрометр (ЭЗРМ) дополнительно дает подробную информацию о химическом составе образца (качественный и количественный анализы).

Был подготовлен образец нити для исследования с помощью РЭМ и ЭЗРМ.

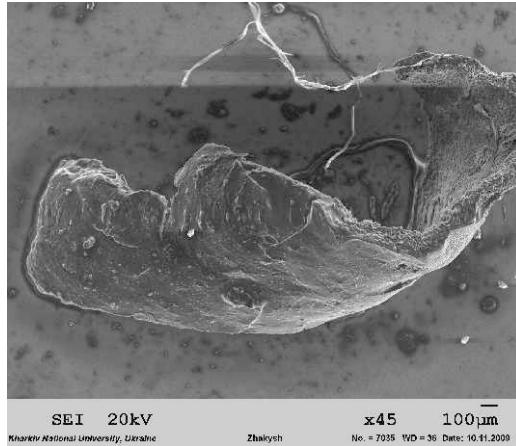
Образец исследовался на ферро-никелевой подложке. Поэтому наличие железа и никеля в подопытных образцах - это следы полоски-столика для исследования.

***Конструктивные особенности золотой нити с покрыва Ходжи Ахмета***

**Ясави.**

Общий вид нити (определен с помощью бинокулярного микроскопа МБС-10 и цифровой камеры к микроскопа DCM 200) представляет собой плоскую темную полосу с остатками белого металла, спряденную на текстильную основу. Как определено при визуальном исследовании, витки металла не плотно прилегают друг к другу.

Линейно-угловые размеры исследуемого образца: тонина нити примерно в среднем 361,284 - 381,136  $\mu\text{m}$ ; средний угол прядения - 54,46 - 68,49 градусов; средняя ширина полоски металла - 417,2  $\mu\text{m}$ .



*РЭМ образца старого покрова. Общий вид (Растровый электронный микроскоп Jeol JSM 840, увеличение в 45 раз).*

Отметим, что расположение металла на органической подложке - фрагментарное. Т.е., нить имеет утраты металлического покрытия. Радиусы эллипсоидных фрагментов белого металла на исследуемом образце, например: 9,00, 13,375  $\mu\text{m}$ ). Тонина органической основы золотной нити в среднем 90 - 100  $\mu\text{m}$ .

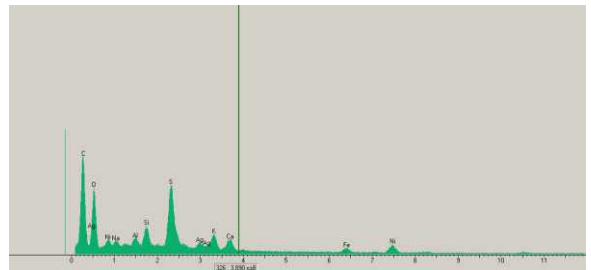
РЭМ позволила четко определить морфологию поверхности золотной нити. Структура поверхности достаточно однородна, имеет органические загрязнения и незначительные признаки микрокоррозии.

Тонина металла золотной нити (Рис.8): 12,5  $\mu\text{m}$ .

С помощью ЭЗРМ был установлен поэлементный состав металла.

Металлическая часть золотной нити выполнена почти со 100% серебра. Однако, в %% отношении вся нить выглядит:

- Na - 8,28,
- Al - 7,29,
- Si - 11,13,
- S - 34,50,
- K - 8,02,
- Ca - 4,62,
- Fe - 4,38,
- Ni - 10,02,
- Ag - 11,76.



*ЭЗРМ образца старого покрова. Определение состава металла золотной нити.*

Как мы уже отмечали выше, образцы исследовались на фероникелевой полоске. Поэтому наличие железа и никеля - это следы этой полоски. Другие примеси мы связываем с органикой-основой, на которую было нанесено серебро, и загрязнениями.

Аналогичной, с технологической стороны, является и нашивка-«пайетка»



*Подготовленный образец нашивка-«пайетка» старого покрывала для исследования (Микроскоп МБС-10, цифровая камера DCM 200, увеличение в 20 раз).*

также представляющая собой органическую подложку (серозную оболочку) с металлическим покрытием.

Результаты этого исследования позволяют ставить вопрос о дате производства и центре производства этих золотных нитей. Сразу оговоримся, что мы делаем выводы на основании имеющихся на сегодняшний день аналогичных исследований золотных нитей.

Прежде всего, мы хотим отметить, что технологически наша нить из Туркестана близка серии золотных нитей золотоордынского времени (2, с.215-268). Главной особенностью, объединяющей всех их, являются конструктивные технологические особенности: все они имеют органическую основу (серозную оболочку кишки) с тонким металлическим покрытием. Исследователи отмечают, что технология производства таких нитей может быть китайской.

Если сравнивать некоторые линейно-угловые показатели исследуемой нити и золотной нити из раскопок кургана 168, погребения 4 могильника Мамай-Гора (ткань от головного убора, Запорожская область, Украина), можно с легкостью найти схожие технологические приемы (3, с.341-356):

	<b>Нить из покрывала Ходжи Ахмета Ясави</b>	<b>Нить из ткани от головного убора</b>
Тонина органической основы золотной	90 - 100 $\mu\text{m}$	около 70 $\mu\text{m}$

Тонина металла золотной нити	12,5 $\mu\text{m}$	0,6625 $\mu\text{m}$
Угол прядения	54,46 - 68,49 градусов	около 50 - 52 градусов

Отметим, что полных аналогий нашим нитям не известно. Но в собрании Государственного исторического музея в Москве имеется достаточно близкий нашему материал аналогичного золотоордынского времени из раскопок 1995 г. вблизи Астрахани. В этих золотных нитях также, как и в наших случаях, имеется органическая подложка (50 - 100  $\mu\text{m}$ ) и тончайшее (как отмечают исследователи, всего несколько микрон) металлическое покрытие (4, с.170). Исследователи не называют конкретной тонины металлического покрытия, а только отмечают, что оно – несколько микрон. В связи с этим отметим, что это вписывается в параметры технологических характеристик золотных нитей, происходящих с Украины и Казахстана.

Это не большое исследование ставит перед нами два вопроса: вопрос о датировке золотных нитей со старого покрова надгробия Ходжи Ахмета Ясави и вопрос о возможном месте их производства.

Учитывая выше описанные особенности, можем предположить, что время производства золотной нити из мавзоля в Туркестане не очень сильно отстает от времени производства золотных нитей из археологических комплексов золотоордынского времени.

Косвенно это подтверждается и наличием общих черт используемых орнаментов на покрове и на самом мавзолее. Что это? Единый творческий задум или — совпадение? Мы склонны считать, что вероятнее всего первое.

А это дает право говорить об уникальнейшем артефакте казахстанской истории.

#### Примечания

1. Например, в числе последних научных событий, посвященных как самому Ходже Ахмету, так и его роли во всемирной истории, стоит отметить конференцию: «Қожа Ахмет Ясауи мұралары мен ілімінің зерттелу мәселелері», состоявшаяся в 2008 году в Туркестане. См., пожалуйста: «Қожа Ахмет Ясауи мұралары мен ілімінің зерттелу мәселелері» атты ғылыми-практикалық конференция материалдарының жинары. - Түркістан, 2008. - 250 бет.

2. Мы сразу оговоримся, что до настоящего времени всестороннее изучение этого экспоната не проводилось и заявленная дата — весьма условна.

3. Исследование ткани нами также проведены, но пока не озвучены публично.

4. *От всей души выражаю глубокую признательность Государственному историко-культурному заповеднику «Азрет Султан» (город Туркестан, Казахстан) за предоставленную возможность работы с фондами заповедника.*

5. Исследование выполнено в рамках финансирования проекта Фондом фундаментальных исследований Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина (УДК 902+930.2+801, № госрегистрации 0109U000627), тема 13-09 "Исследование золотных нитей из



археологического текстиля Украины". Руководителем проекта была Т. Н. Крупа, соавтором исследования — А.П. Крышталь, кандидат физико-математических наук, старший научный сотрудник кафедры физических технологий физико-технического факультета Харьковского национального университета имени В.Н.Каразина (Украина).

#### **Список литературы**

1. Кожамуратов Д. Духовный символ нации// Точка доступа: <http://azretsultan.kz/?p=2475>
2. Крупа Т.Н. Исследование костюма золотоордынского времени из кургана 2 группы Токовских могил// Степи Европы в эпоху средневековья/ Под ред. А.В. Евглевского. - Донецк, 2008. - Вып. 6. - С.215—268.
3. Крупа Т.Н. Исследование образцов текстиля золотоордынского времени из могильников «Мамай-Гора» и «Мамай-Сурка»//Степи Европы в эпоху средневековья/ Под ред. А.В. Евглевского. - Донецк, 2010. - С.341-356.
4. Лантратова О.Б., Голиков В.П., Орфинская О.В. Владимирова О.Ф., Егоров В.Л. Исследование уникальных археологических памятников из собрания Государственного исторического музея – комплексов одежд XIII–XIV вв. - М., 2002. - С.170.

#### **Резюме**

В работе рассмотрено исследование золотных нитей, которыми выполнены контур аппликации и дополнительные линии орнамента погребального покрывала Ходжи Ахмета.

Это не большое исследование ставит перед нами два вопроса: вопрос о датировке золотных нитей со старого покрывала надгробия Ходжи Ахмета Ясави и вопрос о возможном месте их производства.

Учитывая выше описанные особенности, можем предположить, что время производства золотной нити из мавзолея в Туркестане не очень сильно отстает от времени производства золотных нитей из археологических комплексов золотоордынского времени. Полагаем, что время создания покрывала — синхронно времени постройки самого мавзолея во время правления эмира Тимура.

**Грачева Светлана Михайловна,  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры русского искусства,  
декан ФТИИ Санкт-Петербургского  
государственного академического института  
живописи, скульптуры и архитектуры  
имени И.Е.Репина при РАХ**

## **«ЖЕНСКАЯ ЛИНИЯ» В СОВРЕМЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

Среди предложенных тем данной конференции вызвала интерес проблема развития так называемого «женского искусства». В современном мире статус женщины - профессионального художника существенно изменился. В XX веке появились женщины - мастера высокого уровня. Русское искусство славится такими именами как А.Голубкина, З.Серебрякова, А.Остроумова-Лебедева, Н.Гончарова, О.Розанова, Л.Попова, В.Степанова, В.Мухина, В.Исаева, Т.Назаренко, Н.Нестерова и другие.

Женщины внесли большой вклад в развитие искусства. Более того, изменившееся уже в наши дни соотношение мужчин и женщин в сфере профессионального искусства изменилось. Женщин, которые приходят, например, учиться в художественные учебные заведения и продолжают потом профессиональную карьеру художников значительно больше в количественном отношении. Этому способствуют социальные условия и изменившаяся психология творчества. При этом, все мы понимаем, что достичь высот в профессии женщине значительно сложнее, поскольку никто не отменял природные функции женщин-матери, а также мало изменилась в современном мире гендерная роль женщины. У неё значительно больше забот и обязанностей. По-прежнему в России, например, господствует мужской шовинизм и женщине гораздо труднее добиться признания в профессиональной сфере.

Феномен «женской линии» в искусстве требует изучения, хотя давно уже понятие "женское" искусство не связано только с традиционными ремеслами и специальностями, и наличием лишь специфических "женских" тем. Женщины отстаивали свое право называться Художниками с большой буквы. Проблема преодоления социальных и художественных стереотипов, применительно к женскому искусству как к некоему "дамскому рукоделию" чрезвычайно актуальна. Она широко обсуждается в мире, и периодически возникает в разных регионах России, однако она не рассматривалась целостно в исторической перспективе.

В Санкт-Петербурге, например, среди женщин-художниц есть выдающиеся мастера, давно уже заслужившие право называться Художниками с большой буквы. Это представительницы разных поколений Т.Капустина, Г.Писарева,

Л.Кириллова, В.Мыльникова, Т.Федорова, Л.Давиденкова, Д.Коллегова, Н.Рыжикова, А.Николаева-Берг, А.Дендерина, Ю.Бехова, Е.Базанова, Е.Грачева, А.Недзведская, Е.Прудникова и многие другие. Изучение творчества выдающихся наших современниц поможет вписать «женскую линию» в общий контекст развития искусства и представить таким образом более полную его картину.

Одной из важных тенденций современного петербургского искусства можно назвать так называемую классическую, основанную на академической традиции. Авторы постоянно вступают в диалог с мастерами Античности, Возрождения и других эпох, ставших эталонными для высокого искусства. Некоторые мастера выбирают «ренессансный» стиль за основу своей живописи, стремясь к такой же уравновешенности и гармоничности, которая достигается великими представителями Возрождения. Достаточно назвать имена таких ярких художниц как Л.Н.Кириллова и Т.С.Федорова.

Л.Н.Кириллова – одна из известнейших наших современниц, заслуженный художник РФ, более тридцати лет возглавлявшая СХШ им. Б.Иогансона. Её «Автопортрет» (1974), «Сенокос. Отдых» (1980), «Девчата у окна» (1986) стали классикой советского искусства. Её живописи всегда были свойственны чистота и ясность форм, прозрачность колорита, гармоничность пропорциональных отношений. Несмотря на меняющийся внешний мир, художница сохраняет в себе верность высоким античным и ренессансным идеалам. Так, в её работе «Летний день» (2012, х., м.) две прекрасные женские обнаженные фигуры изображены спускающимися по лестнице большого деревянного дома с огромными окнами, сквозь которые льются потоки яркого солнечного света. Совершенно земной мотив, представляющий наших современниц в обычной повседневности в интерпретации Л.Н.Кирилловой вдруг превращается в идеальный образ, вызывающий потоки ассоциаций, уносящих зрителя в представление о Золотом веке. Картина буквально наполнена солнцем, чистейшим воздухом, ощущением счастья, которое рождается в нашей душе от гармонического чувства слияния человека с природой.

Некие аллюзии, связанные с ренессансным искусством, возникают при взгляде на утонченно-загадочную «Кражу» (2012, м., х.) Ольги Шведерской, известного петербургского монументалиста и реставратора. Художница вовлекает нас в поток сложно взаимодействующих различных пространственных и временных связей. Ее персонажи в роскошных одеяниях и кружевах, в изысканных головных уборах одновременно напоминают персонажей из комедии Дель арте, росписи Беноццо Гоццоли, «Испанок» Наталии Гончаровой. Дамы на холстах художницы часто облачены в затканые золотой парчой бархатные тяжелые платья, их взгляды ускользают от нас, пальцы их рук свидетельствуют о необыкновенной утонченности и аристократизме. Они словно без конца играют в какую-то игру, плетут интригу, загадывают зрителю загадки. Пейзажные и архитектурные фоны погружают нас в пространство картин кватроченто. В мире, созданном нас в пространство картин кватроченто. В мире, созданном Ольгой Шведерской, окутанном тайной,

немного ироничном и бесконечно привлекательном, прошлое тесно переплетено с настоящим и постоянно напоминает нам о чувстве утраченной гармонии и красоты, о чувстве меры и о совершенстве искусства прошлых эпох [1].

Ретроспективизм ощутим и в произведениях Ю. О. Беховой. «Венецианская мадонна» (2014 г., х., м.) заставляет нас вспомнить образы венецианской живописи, перед которой преклоняются все художники мира. Картина, изображающая светлый образ Богоматери с младенцем на фоне стрельчатых арок, сквозь которые видны Сан Марко и Дворец Дожей, сразу же отсылает нас к великим и совершенным произведениям В. Карпаччо, Дж. Беллини, Джорджоне. Ю. О. Бехова обращается к прошлому, как бы даже немного играя и наслаждаясь своим мастерством в передаче разных символических предметов и деталей, включая в масляную живопись на холсте фрагменты позолоты, усиливая тем самым декоративность колорита и подчеркивая религиозный смысл полотна.

Религиозная тематика занимает значительное место в творчестве современных художников. В.А.Мыльникова, академик Российской академии художеств, профессор, возглавляет творческую мастерскую Академии. Она неоднократно обращается в своем творчестве к религиозным образам. В её картине «Мадонна» (2016, х., м.) есть явная переключка с шедеврами мирового искусства и стремление проникнуть в тайный смысл вечного образа, с другой стороны – здесь решается декоративная задача и узнается авторский почерк художницы, которую можно причислить к мастерам, следующим направлениям европейского модернизма и постмодерна. В произведениях В.А.Мыльниковой «Обнаженная на белом» (2016), «Лабиринт» (2012, обе – х., м.) есть определенный уход в эстетизм, в размышления о женском начале, о тайнах женской души. Выполнены эти картины с явным цитированием шедевров мирового искусства и с увлечением замысловатой постмодернистской игрой и холодноватой иронией. Особенно запоминается «Натюрморт» В.А.Мыльниковой (2012, х., м.), написанный с отсылкой к кубистической традиции, с использованием напряженных остроугольных плоскостей и пространственных «сдвигов», и при этом очень тонкий и гармоничный в живописном отношении. Каждая деталь центрической композиции этого холста выверена и отточена. Его декоративность очень изысканна, а стилизация отличается необычайной утонченностью и высоким вкусом. При этом, в работах В.Мыльниковой «реальность никогда не исчезает до конца» [3; С.9]

В направлении раскрепощения живописи, погружения в абсолютную бездну красочного бытия, но своим путем движется и Д.А.Коллегова, художница яркого темперамента, обладающая уникальным чувством цвета и живописной фактуры. В свое время Д.Коллегова закончила мастерскую Б.С.Угарова Института им. И.Е.Репина и очень рано стала преподавать в Институте, долгое время оставаясь одним из немногих педагогов-женщин на факультете живописи. Сейчас Д.А.Коллегова – опытный педагог, ведущий мастерскую первого и второго курсов. Она подготовила уже не один десяток художников.

Эмоциональность её утонченной природы чувствуется в каждом размашистом

мазке картин, построенных на динамичных, «вихреобразных» ритмах, создающих почти рельефную фактуру на поверхности холстов. При кажущейся этюдности и спонтанности многих её произведений, они всегда достаточно точно выверены и имеют осязаемую и довольно ясно читаемую глубину пространства, достигаемую за счет сложных колористических отношений. Д. Коллегова смело смешивает разные жанры – вписывая, например, в пространство натюрморта человеческую фигуру, или автопортрет, играя с этим самым пространством, вовлекая зрителя в водоворот своих ярких переживаний и чувств («Дороги», 2012-13, х., м.; «Автопортрет», 2016. х., м.). В роскошных, как в голландском искусстве XVII века, натюрмортах «Вечерний свет» и «Чеснок» (2015, х., м.) решается проблема перехода от фигуративности к почти полной экспрессионистической абстракции. Художницу интересует, конечно же, красота форм предметов, их фактура, она сложно формирует пространство композиций, иногда даже вводя в привычное натюрмортное поле странные силуэты-пятна, напоминающие не то людей, не то животных, или пейзаж. Особенным эстетизмом отличается «Чеснок», несмотря на приземленное название, демонстрирующий невероятную таинственную красоту особого вечернего освещения, проникающего во все уголки ателье художницы. Здесь доминирует изображение огромного стеклянного бокала, мерцающего как на картинах старых мастеров, и при этом написанного так фактурно, мощно и, вместе с тем, невероятно экспрессивно, что такую манеру невозможно отнести иначе, чем к нашему времени.

Художница увлечена собственно живописными проблемами, высвобождая живопись из-под влияния литературности, повествовательности, при этом, насыщая свои холсты невероятным напряжением. Д. Коллегова во всех своих композициях решает одну из сложнейших живописных проблем – взаимодействия цвета и света, создания пластической формы под влиянием световых изменений. Мерцания оттенков черного, серого, белого, казалось бы, таких неизменяемых цветов, разнообразны и многочисленны, заставляют задуматься о возможностях нашего колористического восприятия. Но автор не останавливается только на ахроматической палитре, внося много тончайших хроматических цветовых оттенков, которые в соединении с фактурностью живописи создают многочисленные нюансы.

Среди петербургских мастеров академической школы есть те, искусство которых пленяет своей человечностью, искренностью, нацеленностью на неспешный диалог со зрителем. К ним принадлежит Нина Рыжикова, живописные работы которой отличаются особой рукотворной теплотой и какой-то ренессансной чистотой. Они уносят нас в колыбель прошлого и богатый внутренний мир настоящего, трепетно сохраняемые автором. Это мир грез и волшебных видений, но мир, творимый, безусловно, современным художником, ценящим в первую очередь, свою душевную гармонию и целостность, красоту и совершенство той единой корпускулы, из множества которых и складывается наша огромная многоцветная Вселенная. Персонажи в ее картинах — не просто беззаботные и милые существа, это скорее некие символические образы, черты которых очень напоминают облик самой



художницы. В какой-то момент понимаешь, что, возможно, это она сама — ее автопортреты, это ее страхи, тревоги, мечты... («Земляничная поляна», 2015, м., х.). Время в ее картинах тянется бесконечно медленно и абсолютно лишено современного ритма, это действительно близко мироощущению ребенка и мироощущению умудренной жизнью художницы, которая воспринимает даже обыденность как нечто величественное. [2]

Педагог Института имени И.Е.Репина Екатерина Грачева, выпускница мастерской А.А.Мыльникова, бесспорно обладает монументальным мышлением, и прекрасная школа чувствуется в каждой её работе. Она увлечена Италией, её живописью, архитектурой, природой, кинематографом. Вместе с супругом Константином (художник и педагог) они совершали долгие путешествия по разным областям этой страны, жадно впитывая её атмосферу. Работы Е.Грачевой выполнены не без влияния метафизической живописи. В них есть ощущение одиночества человека, его потерянности в огромном мире, но присутствует и гармония этого мира, его целостность, красота, восхищение перед тайнами бытия. Екатерину волнуют экзистенциальные проблемы.

«Разговор на Римском Форуме» (2009, х., м.) – не просто мощно написанный видовой пейзаж с человеческими фигурами, он превращается в некое видение, вызывающее исторические аллюзии и переживания, погружает в атмосферу многовековой истории Вечного города... Что-то похожее есть и в пустынных ночных пейзажах Венеции «Ночь», «Ночь-2» (2009, х., м.): ощущение мистической тайны, блистательного бывшего великолепия города-призрака, города, наполненного тенями прошлого.

С традицией итальянской живописи связана картина «Благовещение» (2009, х., м.), представляющая портрет нашей современницы, переживающей чувство предстоящего материнства. Одинокая женская фигура, стоящая у окна древнего монастыря... Тяжелые каменные стены, мрачный холод внутри подчеркивают состояние тревоги, смятения, и некоторой растерянности, которые испытывает женщина. Её глаза полуприкрыты, мы можем только догадываться, какая гамма эмоций возникает в ней. И вместе с тем, есть в этой работе предчувствие счастья, которое разлито в потоках света из окна, словно образующих силуэт фигуры удаляющегося ангела, тени его крыльев на стенах, лилия в женских руках – извечный символ Богородицы, тончайший нежный весенний пейзаж за окном, уводящий наш взгляд за пределы замкнутого аскетичного пространства монастырского интерьера и создающий ощущение свободы, легкости, несущий новое нежное дыхание и свободу чувств... Это произведение удивительным образом связывает разные эпохи состоянием удивительной гармонии, которое переживает художница.

Философскими настроениями пронизаны и «Размышление» (2011, х., м.), которое можно трактовать как тройной автопортрет; и «Возраст осени» (2009, х., м.), с раздумьями о конечности человеческого пути; и «Бархатный сезон» (2013, х., м.), с темой одиночества.

В биографии Александры Недзвецкой – выпускницы сначала лицея имени Б.В.Иогансона, а затем Института имени И.Е.Репина, живописной мастерской В.В.Соколова, много побед в самых разных конкурсах – от «Щелкунчика» до

премий президента РФ, и конкурса «Пленэр на больших форматах», проходившем в г.Фурж, во Франции, в 2015 году. В качестве дипломной работы, получившей отличную оценку она представила на защиту в ГАК, в 2006 году, картину «Гамлет и Офелия». Еще в этой, по сути ученической работе художница продемонстрировала тягу к классическим основам искусства, в особенности к Ренессансу. Она внимательно изучает полотна мастеров кватроченто, французского возрождения, прерафаэлитов, искусство символизма. Поэтому в её творчестве, пронизанном утонченным эстетизмом, свойственным для петербургской мирискуснической традиции, прослеживается глубокая связь с высокими образцами живописи старых мастеров и определенный пассеизм. Она с восторгом путешествует по разным странам, среди которых самые любимые Италия и Франция, погружаясь в их культуру, проникаясь воздухом Тосканы, Прованса, Нормандии, и конечно же, вступая в постоянный диалог с великими мастерами.

Именно ретроспективизм становится глубинной основой творчества А.Недзвецкой, поэтому в её живописи возникают образы «Меланхолия» (2006), «Юдифь» (2009), «Спящая красавица» (2011), «Ноктюрн» (2014, все – х., м.). Хотя художница отнюдь не замыкается только на прошлом, активно работая в области пленэрной живописи, экспериментируя даже в боди-арте. И не пренебрегает образами своих современников, которых она «помещает» как бы в старину, но при этом не скрывая современную энергетику их лиц и поз: «На все времена», «Глафира» (2015, х., м.).

Картина «Первый шаг» А.Недзвецкой (2013, х., м.) - это современное прочтение вечного сюжета «Грехопадения». В нем есть красота обнаженных женского и мужского тел, изображенных с академическим совершенством, покараваджистски точно написанные плоды с Древа познания добра и зла, высочайшие целомудрие и утонченность, изысканность образов. И при этом, абсолютно точно угадывается наша современность, возможно, благодаря своеобразному кинематографическому приему в построении композиции и современному нам эталону человеческой красоты.

Елена Прудникова, получившая художественное образование в Институте имени И.Е.Репина, в мастерской В.В.Загонька и С.Д.Кичко, один из активных участников различных выставок современного искусства. Она работает в разных жанрах – сюжетной композиции, портрете, пейзаже, натюрморте. Её «Натюрморт с соломенной шляпой» (2010), «Яблоко» (2014), «Натюрморт с самоваром», «Фиолетовый натюрморт» (оба - 2015, все - х., м.) поэтизируют повседневность, воспевают красоту самых обычных предметов. Их отличает явная глубина, сильное понимание пластики цвета и свобода формы, в них есть очевидная тяга к цитированию, свойственная постмодернистскому искусству.

Эффект ирреального пространства, присутствия неких потусторонних сил возникает в картине «Ретро» (2008, х., м.). Ателье костюмера со старинными атрибутами – ширмой, полусохшим комнатным цветком, нежными ретро-обоями. Мастерская пустынна, будто её мгновение назад все покинули, остался только аромат нежных духов, и легкое дуновение ветра, колышущего складки старинного платья на плечиках. Оставленные вероятно какой-то таинственной

и несомненно прекрасной незнакомкой зонтик, шляпка, туфли напоминают об изысканной и утонченной Belle Époque.

Атмосферой зазеркалья, погружения в созданный самим художником замкнутый мир, куда никому нет доступа пронизана композиция Е.Прудниковой «Зимний день» (2016, бумага, пастель), передающая трепетное ощущение детства, романтической мечтательности, домашнего уюта. Довольно простой мотив: сидящая в кресле девочка с кошкой на руках, её взгляд направлен за окно – на прекрасный петербургский пейзаж, с заснеженными крышами и старинными печными трубами. Эта простота сюжета сначала воспринимается как некая банальность, но не отпускает зрителя, заставляя вновь и вновь вглядываться в детали, переживать таинственное настроение зимнего петербургского дня. Нежный рассеянный свет, проникающий в комнату, создает неуловимое чувство гармонии. Художница демонстрирует виртуозное владение техникой пастели, которая приобретает в её руках удивительную плотность, объем и почти акварельную прозрачность. Ей удаётся передать тончайшие детали и нюансы и в портретном образе, и в изображении интерьера и пейзажа за окном, Кристальная чистота формы и ясность звучания цвета обретают новый глубокий смысл.

В последние годы особенную популярность в России и за рубежом приобретают петербургские акварелисты. Среди них одно из ведущих мест занимает Е.Базанова, закончившая мастерскую книжной графики Института имени И.Е.Репина. Иллюстрации к «Алисе в стране чудес» принесли Е.Базановой известность, но в последнее время художница все больше увлечена натюрмортным жанром [См.: 4]. Её натюрморты, написанные, как правило, на листах большого формата в технике многослойной акварели «Натюрморт с тыквой», «Натюрморт с чили перцем», «Натюрморт с огурцами» и другие – это целый мир, полный тайн и скрытых смыслов. Живопись Е.Базановой сразу узнаваема – она доведена почти до предельной иллюзорности, и в то же время лишена натурализма. В ней есть невероятное восхищение и даже некое преклонение перед предметным миром, и вместе с тем дистанцированность от предметов, желание пропустить их восприятие сквозь собственное «Я». Каждая линия, цветовое пятно, тени и блики, фактуры поверхностей изумляют сделанностью. Акварели Е.Базановой стилистически связаны с традицией голландских натюрмортов XVII века, и как голландские натюрморты они «населены» разными насекомыми, что навеивает философские размышления в духе Memento Mori.

Среди значительного числа художниц-женщин, работающих в Санкт-Петербурге, мы выделили лишь несколько имен, наиболее успешных и активно вставляющихся на выставках, мастеров, следующих академической традиции, но по-своему интерпретирующих её. Достижения женщин-художниц Петербурга показывают насколько высоким сохраняется профессиональный уровень их творчества, как разнообразны их творческие поиски. При этом «женская линия» в искусстве не спорит резко с искусством представителей сильного пола, но дает понять зрителю, что женщины борются и за свои права как личности, и выступают за сохранение базовых общечеловеческих –

социокультурных, этических, эстетических ценностей, которые в последнее время подвергаются тотальному пересмотру под влиянием массовой культуры, идеологии дегуманизации и разрушения. Вместе с тем, искусство наших современниц демонстрирует, что расширяются границы гендерной роли женщины. И в наше беспокойное время это становится чрезвычайно важным.

#### **Список литературы**

1. Грачева С.М. Ренессансные мотивы в изобразительно искусстве современных петербургских художников-академистов // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. Вып.6./ Под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой, Е.Ю.Станюкович-Денисовой. – СПб.: НП Принт, 2016. – С.706-714.
2. Грачева С.М. Мир перламутровых грез Нины Рыжиковой // Нина Рыжикова. Альбом. – СПб.: Artindex, 2012. – С.8-15.
3. Мыльникова В. Страсть как движущая сила искусства // Вера Мыльникова. Альбом. – СПб: Artindex, 2012. – С.9.
4. Фурсикова Е. Елена Базанова: акварель и книжная графика. – СПб.: Планета музыки, 2017. -128с.

#### **Список иллюстраций**

1. Бехова Ю.О. Венецианская мадонна. 2014. Х., м.
2. Кириллова Л.Н. Летний день. 2012. Х., м.
3. Коллегова Д.А. Дороги. 2012-2013. Х., м.
4. Рыжикова Н.К. Земляничная поляна. 2015. Х., м.
5. Мыльникова В.А. Натюрморт. 2012. Х., м.
6. Шведерская О.А. Кража. 2012. м., х.
7. Грачева Е.В. Благовещение. 2010. Х., м

**Гюль Эльмира,  
доктор искусствоведения,  
главный научный сотрудник  
института искусствознания  
АН РУЗ, Ташкент, Узбекистан**

## **ВЫШИТЫЕ КОВРЫ УЗБЕКИСТАНА**

Узбекская ковродельческая традиция включает в себя следующие группы ковров, различающиеся по технологии производства: длинноворсовые (*джульхирс*), коротковорсовые (стриженные *гиламы*), гладкотканые. Группа гладкотканых наиболее разнообразна, она состоит из собственно гладкотканых и вышитых ковров. К числу вышитых относятся лишь два вида – это ковры *энли* и *киз-гилам*. Последним и посвящена настоящая статья. Отличие этого вида от иных узорных техник в том, что вышивка делается уже по готовой ткани, в то время как накладной узор таких, к примеру, видов гладкотканых ковров, как *сумах* и *беш-кашта*, напоминающий вышивку – в процессе ткачества.

Следует отметить, что производство вышитых ковров в центрально-азиатском регионе имеет давнюю традицию, восходящую как минимум к античному времени. Самые ранние известные образцы – бактрийские (Бактрия – историческая область на сопредельных территориях Узбекистана, Таджикистана и Афганистана) – были обнаружены в могильнике хуннской знати, расположенном в горах Ноин-Ула на севере Монголии. Он датируется периодом конца I в. до н.э. – началом I в. н.э. и насчитывает свыше 200 крупных курганов. Впервые могильник был вскрыт в начале XX века; в 1924–25 гг. он становится объектом исследований, проводимых руководителем Монголо-Тибетской экспедиции Русского географического общества П.К. Козловым. В захоронении находились такие текстильные редкости, как известный войлочный ковер со сценой терзания в «зверином» стиле, очевидно, хуннской работы, парфянские и малоазийские ткани, появление которых у хуннов объясняется оживленными торговыми контактами по трассам Великого шелкового пути, а также бактрийский текстиль. Последний был представлен фрагментами настенных ковров или завес, сшитых из ряда полос ткани и украшенных гладью вышивкой шерстяными нитями. Предназначались они, очевидно, для убранства стен парадных помещений.

На фрагменте из кургана №6 – реалистическое изображение трех спешившихся всадников в «скифских» одеждах [1]; также сохранился фрагмент с изображением головы мужчины в трехчетвертном обороте (типично греческий прием), с ободом-диадемой, собирающей зачесанные назад волосы, которая крепилась к ткани самостоятельной золотой тесьмой. Такая диадема – явный признак того, что перед нами – представитель племенной знати (курган



№25). Еще три фрагмента – детали бордюра – демонстрируют декор, известный по эллинским и римским памятникам (сюжеты с орлом и ребенком-воином, с журавлем и ребенком-воином, с грифоном и пальметтой)[2].

Первые исследователи выдвинули предположение о греческом происхождении вышитых ковров[3]. К. В. Тревер, в свою очередь, отнесла находки к изделиям эллинизированной бактрийской среды, выполненным в конце II в. до н.э..[4] С. И. Руденко также считал, что это работа бактрийских и парфянских мастеров, но находившихся при ставке хунну[5]. Г. А. Пугаченкова подтверждает юэчжийско-кушанское происхождение артефактов. Вместе с тем, она замечает, что изобразительный, в реалистической манере выполненный сюжет – это уже продукт не степной кочевой культуры, а городских ремесленных мастерских Бактрии[6]. Более конкретен был Л. И. Ремпель, выявив общность образов – европеоидные лица с характерными прическами, перехваченными лентами-диадемами – на сохранившихся фрагментах с портретами правителей-юэчжей на ранних кушанских монетах и скульптурой Халчаяна[7].

Эксклюзивность и малочисленность ноин-улинских артефактов не позволяла в те годы делать уверенные выводы о масштабах бактрийского ковроделия. Однако раскопки в курганах №20 и 31, проведенные новосибирскими и монгольскими учеными в 2006–2009 гг., пополнили бактрийскую группу текстиля новыми находками. Как уже известные, так и только найденные вышитые фрагменты были выполнены в одном и том же месте, в одно и то же время – рубеж нашей эры[8].

Технологическая характеристика этих ковров была рассмотрена Т.Н. Глушковой и Н.В. Полосьмак, которые отмечали, что «ковры-завесы изготавливались из довольно тонких шерстяных полотен полотняного переплетения, как правило, красного цвета. Отдельные куски однотипных полотен сшивались попеременно в поперечном и продольном направлениях для обеспечения большей однородности, чтобы ткань меньше вытягивалась и лежала ровнее. ...Для изготовления этих тканей брались шерстяные нити тониной от 0,1 до 0,2 мм в основе и утке. Крутка нитей в полотнах могла быть различной, наиболее часто встречающийся вариант – использование двойных кручёных нитей в основе (Z2S) и одинарного утка (Z-кручения). Однако встречается текстиль с одинаковыми одинарными нитями в основе и утке Z-кручения»[9]. Что касается самой вышивки, то «сначала по контуру вышивки прокладывалась двойная кручёная нить, обрамляя таким образом фигуру вышивки. Затем в пределах обозначенного контура поверхность ткани заполнялась нитями разных цветов и оттенков в соответствии с рисунком, гладью вприкреп»[10].

Кропотливая реставрационная работа позволила восстановить поистине уникальные фрагменты завесы, постеленной прямо на глиняный пол погребальной камеры и покрытой плотным слоем специально принесенной синей глины для придания погребальной камере водонепроницаемости[11]. Некоторые сюжеты читаются отчетливо: сцена сражения (133 x 100 см), шествие спешившихся воинов и жрецов (?) к алтарю с пылающим огнем (192 x

100 см), некие персонажи и правитель, сидящий в кресле и держащий у рта с помощью специальной ленты чашу с горячим (священным?) напитком (270 x 153 см). Очевидно, в свое время ковер украшал стены культового помещения.

Н.В. Полосьмак не связывала происхождение новых находок с бактрийской средой; она также оспаривала бактрийско-юэчжийскую атрибуцию ноин-улинских фрагментов, обнаруженных П.К. Козловым. Археолог считает, что ткань основы данных ковровых фрагментов – из Сирии (Дура-Европос), Пальмиры или Палестины, а вышивка на них сделана на территории северо-западной Индии (современный Пенджаб), где еще до возникновения там Кушанской империи существовало индоскифское государство. Аргументом в таком предположении послужил для нее нумизматический материал с изображением индоскифских или индо-парфянских правителей в доспехах, имеющих сходство с образом конного воина на ковре[12]. Однако более убедительным фактором, свидетельствующим в пользу бактрийской версии происхождения артефактов, является явное портретное сходство его персонажей с обликом правителя «Герая», известным по его монетам, и «Гераичами» халчаянской скульптуры. Идентичны также одежда и военные доспехи.

Так, на одном из фрагментов мы видим изображение мужчины в профиль, чей образ – практически полное совпадение с изображением «Правящего «Герая» Санаба Кушана» на серебряной тетрадрахме, обнаруженной в поселке Вахшинский в 1967[13] г.; у обоих – крупная голова на широкой шее, низкий лоб, массивный прямой нос с высокой переносицей, усы, миндалевидные глаза. Э. В. Ртвеладзе предлагает иное прочтение легенды на монете: первое слово – греческий титул, второе – также титул, но не местный, может быть, юэчжийский, третье слово (Санаб) – прозвище, означающее «отражающий врага», четвертое слово – личное имя, Кушан[14]. Таким образом, как на монете, так и на вышитом фрагменте мы видим изображение самого Кушана, основателя юэчжийской династии, а ковер действительно может быть датирован, соответственно, не раньше I в. до н.э. – I в. н.э. (точный период правления Кушана «Герая» под вопросом). Другой образ – спешившийся воин – находит параллели с всадниками известного пазырыкского ворсового ковра IV в. до н.э., вопрос атрибуции которого до сих пор дискутируется, но, тем не менее, признается версия его принадлежности культуре кочевого мира.

Бактрийской версии придерживается и С. А. Яценко, подробно проанализировавший одежду персонажей: «детали облика изображенных на вышивках людей (характерные черты лиц, микроэлементы костюма, а также сами композиции вышивок, их стилистика), как легко заметить, ни Китаю, ни Сирии не свойственны, но имеют прямые параллели именно у юэчжей/кушан Бактрии, обитавших там с 120-х гг. до н.э.»[15]).

Фрагмент из кургана 31 дает также возможность говорить о вероисповедании правящей династии в эпоху ранних Кушан: изображенный на нем алтарь с S-образным язычком пламени апеллирует к огнепоклонничеству. Как известно, сакральное отношение к огню было характерно для многих культов, в том числе для зороастризма. Судя по тому, что лица стоящих рядом с

алтарем людей не закрыты масками, позволяющими не осквернять огонь дыханием, изображенный обряд нетипичен для зороастризма. Вместе с тем, сцена может свидетельствовать о том, что перед нами представители кушанской правящей элиты, которые «эkleктически усвоили у зороастрийцев культ огня»[16].

Персонаж слева держит в руках гриб. Гриб – традиционный атрибут шаманских камланий (галлюциногенные грибы, как пища, дарованная Богом, использовались для достижения необходимого транс-состояния). Не случайно в этой связи Н.В. Полосьмак сделала вывод, что он использовался при изготовлении хаомы[17]. Таким образом, сочетание зороастрийских и шаманистских элементов вполне вписывается в обрядовую практику юэчжей, верных степным культам и верованиям, но уже перенимающих религиозные ритуалы городских цивилизаций, как это происходило в период становления Кушанской империи.

Существует и иное мнение – С.А. Яценко считает, что это не гриб, а ваза, обосновывая свое мнение тем, что «неизвестно ни одного достоверного изображения грибов в связи с ритуалами у ираноязычных народов»[18].

Еще один важный факт: детали рисунка ковра дают возможность предположить, что уже в античный период «существовали и имели хождение рисунки, которые использовались для создания фресок, мозаик, вышивок, ковров в местах, на тысячи километров удаленных друг от друга»[19].

С.А. Яценко полагает, что обнаруженные в хуннских захоронениях бактрийские ковры были «более-менее регулярными подарками (из китайских сведений о добыче, захваченной у хунну, ясно, что эти ковры были на втором месте после скота)»[20]. Показательно отсутствие индо-буддийских образов и символов в коврах Ноин-Улы, что также позволяет связывать их со временем ранних кушан, еще не знакомых с буддизмом. В целом ковры с сюжетными изображениями, выполненные под воздействием эллинистического влияния, составляют значительную группу бактрийского текстиля.

После античного времени наблюдается длительная лакуна, и мы можем лишь предполагать о бытовании производства вышитых ковров. О коврах периода правления Амира Темура (последняя треть XIV – начало XV вв.) писал испанский посол Клавихо, упоминая преимущественно красные, с вышивкой золотыми нитями, а также со вставками из белой и прочих цветов ковровой ткани[21].

Следующие по времени образцы относятся уже к концу XIX в. Вышитые ковры этого периода – по-прежнему продукция скотоводческих групп, уже иных по своему этническому составу. Декор этих изделий также совершенно отличен от вышерассмотренных. Его символы связаны с культами и культурой кочевой степи. Однако, учитывая определенную общность цивилизации степного пояса, есть основания говорить о преемственности самой традиции вышитых ковров (или использования вышивки в коврах или войлоках), которая впоследствии развивалась у различных этнических групп в различных формах.

Первый вид узбекских вышитых ковров – *ок-энли* (букв.: белая-широкая, ковер с белой широкой полосой; в селах Сурхандарьи используют также сокращенное название *ок-эн, окли*) сразу узнаваемы благодаря упомянутым белым полосам. Ткался этот вид изделий на узконовойном станке, отдельными *тахтами* (панелями), которые затем сшивались. Сами *тахты* выполнялись двумя разными способами – гладкотканые, из белой шерсти с вышитым на них узором (шов *босма* и *ильма (юрма)*), шерсть или хлопчатобумажная нить) чередуются с орнаментированными полосами, выполненными в технике *гаджари*. Известны также экземпляры конца XIX в., где сочетаются только шерстяные белые и красные полосы, вышитые хлопком или шелком. Размер ковров колебался в пределах 2.80x1.40.

Белые полосы этих ковров можно рассматривать как пожелание счастливого пути – *ок йул* – молодоженам, дорога жизни которых «охранялась» вышитыми звездными символами, тотемными знаками (завитки рогов барана), а также цветочными розетками и пальметтами, олицетворявшими плодородие. Реже встречаются ковры *энли* с красными и темно-коричневыми вышитыми полосами, получившие соответствующие названия *кызыл-энли* и *кара-энли*[22].

Этот вид ковров в целом мог именоваться также *киз-гилам* – девичий ковер, что подчеркивало статус *энли* как свадебного атрибута. Возможно, ковры *энли* появляются в более поздний период, как попытка упростить сложную технику *беш-кашта*. Выразительная контрастность фактур и цвета, богатство цветочного декора придают этим коврам неповторимое своеобразие.

Декор *энли гиламов* своеобразен. Оформление полос в технике *гаджари* не отличается от одноименных ковров (ромбы с рогообразными завитками, знаки W и S, мотив *сырга*, игравший роль амулета, мотивы *шахмат*). В свою очередь, полосы с вышивкой (белые, красные либо темно-коричневые) демонстрируют богатый репертуар декора. Прослеживается его своеобразная эволюция: в более ранних экземплярах еще доминируют астральные (восьмилучевые звезды, вихревые розетки) и зооморфные (ромбы с завитками рогов) знаки, ступенчатые ромбы, треугольники в меандровом обрамлении, крупные знаки S, так наз. мотив двойной секиры, в поздних – на первый план выходят цветочные розетки и пальметты. Заметен переход от геометрических мотивов к растительным – завитки рогов по краям равностороннего креста трактуются как цветочные пальметтки (попытка превратить солярный символ в растительный). Несмотря на стандартизированный набор мотивов, ткачихи постоянно их варьируют и меняют детали, добиваясь бесконечного разнообразия декора.

В поздних сурхандарьинских коврах (вторая половина XX в.) узор значительно укрупняется, цветочная тема доминирует и стремится к натурализму. Здесь встречаются разнообразные и многоцветные крупные пальметты, соединенные друг с другом побегом волнообразного стебля, узнаваемые розы и тюльпаны, даже мотивы, напоминающие ягоды малины – фантазия современных мастериц уже не сдерживается желанием сохранить старые узоры. Чем позднее по времени производства ковер, тем более реалистичны изображения

цветов. В целом содержание таких узоров также было связано с идеей цветения, плодородия. Новшества – надписи и современная, в том числе государственная (изображение флага, герба), символика.

Данные Байсунской экспедиции (2003–05 гг.) выявили, что ковры *энли* XX в. – большей частью кунградского производства (Сурхандарья, Кашкадарья). Вышитые паласы с белой полосой рубежа XIX–XX вв. в зарубежных коллекциях атрибутируются как локайские (северный Афганистан). Таким образом, с конца XIX в. этот вид ковров, очевидно, был известен у обеих родоплеменных групп.

Что касается *киз-гиламов*, это условное название еще одной группы вышитых ковров, производившихся кунградцами и локаями Кашкадарьи и Сурхандарьи. Их первоначальное название не сохранилось, а сами ковры практически не попадали в круг внимания исследователей. В.Г. Мошкова лишь упоминала о хранящихся в коллекциях Узбекистана гладкотканых изделиях, для орнаментации которых использованы вышивка и аппликация. С.М. Дудин относил ковры с «гладкими ткаными полосами кирпично-красного, коричневого либо охристо-желтого цветов, вышитые шерстяной либо хлопчатобумажной пряжей» к произведениям узбекских ковровщиц Бухарской и Самаркандской областей [23]. Вместе с тем, В.Г. Мошкова отмечала, что вышитые паласы в районах Самаркандской области ей не встречались, и место их производства остается неизвестным. Мы можем полагать, что в данном случае речь идет о продукции кунградцев и локаев.

В настоящее время большая часть ковров этой группы рассредоточена по многим зарубежным коллекциям, лишь редкие экземпляры сохранились в частных и музейных собраниях Узбекистана (в экспозиции Государственного музея искусств Узбекистана – *киз-гилам* конца XIX в., Дехканабадский район Кашкадарьинской области; в экспозиции самаркандского Государственного музея искусств – *киз-гилам* начала XX в., Сурхандарьинская область).

Как и подавляющее большинство других узбекских ковров, *киз-гилам* сшивался из заранее сотканых и вышитых узких тканевых полотнищ. Бордюры узкий, 8–15 см, также ткался отдельной полосой, контрастной по цвету.

Отличительная особенность этих изделий – ярко-красный цвет фона и однотипная вышивка – ряды медальонов-восьмиугольников, почти близких форме круга, на фоне которых размещался классический для «степного» искусства равносоставленный крест с ромбом в основании и завитками рогов на концах. Этот единственный повторяющийся медальон известен как *кучкорак* или *кайкалак*. Устойчивость знака, беспрецедентный ареал его распространения свидетельствуют о его исключительной важности для степных народов.

Крест *кайкалак* был своего рода символом бога неба Тенгри и одновременно своего рода степной мандалой, универсальной моделью гармоничного мироустройства в представлении номадов. Он вобрал в себя сразу несколько базовых понятий – Бог-создатель, Бог-Солнце, союз мужского и женского начал, сочетание которых весьма характерно для представления о дуальной организации



миропорядка у кочевых племен, зарождение и развитие жизни (Умай), освоенное пространство, плодородие, покровительство и защита. Получив широкое распространение, элемент стал общетюркским универсальным символом, вбирающим в себя жизнеутверждающие и охранительные понятия. В ковровом декоре тенгрианская космограмма могла выступать также как сильный оберег, благопожелание, символ достатка, наконец, маркер принадлежности к ценностям этой религии. Повторяемость единственного мотива – креста-*кайкалак* – рядами по центральному полю многократно усиливала магическое значение декора.

Расцветка медальона диагональная (белый с зеленым, белый с синим, красный с синим, красный с белым и т.д.), что сближает локайские и кунгратские *киз-гиламы* с туркменской традицией. Редкие экземпляры имели белый фон, вышивка – в красно-синей гамме. На одном ковре могло быть от шести до двадцати восьми медальонов, в зависимости от его размеров. Основные элементы вышивались швом *босма* (гладь), контуры и дополнительные детали – швом *юрма* (тамбурный). Качество вышивки может служить датирующим признаком – на более ранних изделиях оно выше. Как и большинство других узбекских ковров, *киз-гилам* сшивался из заранее сотканых узких полос полотна. Основа и уток ткани – шерсть, нити равномерной, подчас экстремальной тонины; прядению нитей для данного типа ковров уделялось особое внимание. Вышивка – шерсть, в деталях – шелк. В более поздних экземплярах преобладает хлопок.

Лучшие экземпляры отличаются более дробно проработанным декором, наличием дополнительных мотивов, как внутри самого медальона – мелкие шашечные мотивы или цветочные розетки в каждом из четырех секторов, образованных крестом, так и на свободном от медальонов фоне серединного поля – знаки W, решетчатые мотивы, восьмилучевые звезды, равносторонние кресты. Сам медальон обрамлялся либо пунктирной линией (разноцветной полосой), либо крохотными треугольничками с завитками рогов (в этом мотиве можно усмотреть рисунок бараньих голов), либо трилистником, который можно трактовать как след птицы. Все эти мотивы также имели отношение к народной магии и были связаны с идеей защиты и покровительства. На экземпляре из коллекции Государственного музея искусств Узбекистана, незаметно, с краю, вышит черными нитками треугольник – еще один классический символ от сглаза. Включение в композицию таких на первый взгляд неприметных, скрытых амулетов было широко распространенным приемом в народном искусстве: они были призваны усилить и без того защитные функции декора.

Этот вид изделий обладал особым статусом, и играл магическую и декоративную роль в дни свадебных торжеств. Чаще он готовился матерью для свадьбы дочери и использовался как свадебный занавес или покрывало, с чем и связан наш выбор наименования – *киз-гилам*. Это предположение основано также на сугубо праздничном характере кунгратской и локайской вышивки, которая была слишком непрочна для бытового применения и использовалась в



особых случаях – при сватовстве, свадьбе, переезде невесты в дом жениха и т.п. Тем не менее, с постилочными коврами эти изделия сближает наличие бордюра. Бордюр узкий, 8–15 см, ткался отдельной полосой, контрастной по цвету (черный), либо такой же красной. Типичные узоры бордюра – восьмилучевые звезды, вихревые розетки, ступенчатые ромбы, кресты с завитками рогов и иные рогообразные мотивы, стилизованные бараньи головы. В некоторых элементах – треугольниках с бахромчатой каймой – исследователи видят изображения юрт и верблюдов, однако такая интерпретация носит на наш взгляд, вольный характер[24]. В целом декор *киз-гиламов* весьма архаичен.

Возрождение производства вышитых ковров, как одного из интереснейших феноменов традиционного узбекского текстиля, является актуальной задачей.

Список произведений

- [1]. Рерих Ю. История Средней Азии (в трех томах). Т. 1. М., 2004. С. 283.
  - [2]. Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.-Л., 1940: 146–149.
  - [3]. Боровка Г.И. Культурно-историческое значение археологических находок экспедиции Академии наук // Краткие отчеты экспедиций по исследованию Северной Монголии в связи с Монголо-Тибетской экспедицией П.К. Козлова. Л., 1925.
  - [4]. Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.-Л., 1940: 3, 143.
  - [5]. Руденко С.И. Культура хуннов и ноинулинские курганы. М.-Л., 1962.
  - [6]. Пугаченкова Г.А. Халчаян. Ташкент, Фан, 1966: 191.
  - [7]. Ремпель Л.И. Портрет в искусстве античной Средней Азии / Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. Сборник статей под ред. Г.А. Пугаченковой. Ташкент, 1989: 122.
  - [8]. Глушкова Т.Н., Полосьмак Н.В. Технологическая характеристика ковров из Ноин-Улы // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. Вып. 3. Улан-Батор: 2012. Т. 1. С. 153 – 157. С. 154; Полосьмак Н.В. Вышитый ковер из 20-го ноин-улинского кургана // Monumentum Gregorianum. Сборник научных статей памяти академика Григория Максимовича Бонгард-Левина. М., 2013: 154.
  - [9]. Глушкова Т.Н., Полосьмак Н.В. Технологическая характеристика ковров из Ноин-Улы // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. Вып. 3. Улан-Батор: 2012. Т. 1. С. 153 – 157. С. 155.
  - [10]. Глушкова Т.Н., Полосьмак Н.В. Технологическая характеристика ковров из Ноин-Улы // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. Вып. 3. Улан-Батор: 2012. Т. 1. С. 153 – 157. С. 155.
  - [11]. Полосьмак Н.В. Мы выпили сому, мы стали бессмертными // Наука из первых рук, №3. М., 2010. С. 51.
  - [12]. Полосьмак Н.В. Мы выпили сому, мы стали бессмертными // Наука из первых рук, №3. М., 2010. С. 50–59.
  - [13]. Зеймаль Е.В. Древние монеты Таджикистана. Душанбе, Дониш, 1983: 76.
  - [14]. Ртвеладзе Э.В. Новый взгляд на скульптуру Халчаяна. San'at, №3. Ташкент, 1999: 7.
  - [15]. Яценко С.А. Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М., Восточная литература. 2006: 171, 295; Яценко С.А. Юэджи на бактрийских вышивках тканей из монгольской Нойон ул/Ноин Улы / The Silk Road. Vol. 10. Seattle, 2012.
  - [16]. Бойс М. Зороастрийцы. М., 2003. С. 133.
- Полосьмак Н.В. Мы выпили сому, мы стали бессмертными // Наука из первых рук, №3. М., 2010. С. 50–59.

- [17]. Полосьмак Н.В. Мы выпили сому, мы стали бессмертными // Наука из первых рук, №3. М., 2010. С. 50–59.
- [18]. Яценко С.А. Юэчжи на бактрийских вышивках тканей из монгольской Нойон ул/Ноин Улы / The Silk Road. Vol. 10. Seattle, 2012.
- [19]. Полосьмак Н.В. Вышитый ковер из 20-го ноин-улинского кургана // Monumentum Gregorianum. Сборник научных статей памяти академика Григория Максимовича Бонгард-Левина. М., 2013: 159.
- [20]. Яценко С.А. Юэчжи на бактрийских вышивках тканей из монгольской Нойон ул/Ноин Улы / The Silk Road. Vol. 10. Seattle, 2012.
- [21]. Клавиho Руи Гонзалес де. Дневник путешествия в Самарканд ко двору Темура (1403 – 06). М., 1990: 122, 130, 131.
- [22]. Насырова З. Ковер ок-энли: генезис, художественные особенности и проблемы возрождения. Ташкент, San'at. №2, 2008.
- [23]. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX века. Ташкент, 1970. С. 66.
- [24]. Наследники шелкового пути. Узбекистан: Каталог выставки. Штутгарт, 1997. С. 200

**Шевцова А.А., д-р истор. наук,  
профессор кафедры  
культурологии Московского  
педагогического государственного  
университета**

## **ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ РЯД САТИРИЧЕСКОГО ЖУРНАЛА «АРА» («ШМЕЛЬ») КАК ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК**

События последних лет, связанные с политическими карикатурами в Дании и Франции, актуализировали значимость темы визуальной сатиры в поликультурном обществе [10]. Между тем, обращение к анализу этнических сюжетов в карикатуре, иконографии визуального сатирического или юмористического нарратива в качестве этнографического источника – явление по-прежнему редкое [2; 3].

Выбор объекта исследования – казахского журнала политической сатиры «Ара» («Шмель») (1956–1998) – объясняется двумя факторами: обилием и качеством иллюстративного ряда, сочетаемого с широким сюжетным диапазоном, а также недостаточной изученностью данной темы, несмотря на то, что с журналом за десятилетия его плодотворной работы сотрудничали многие известные за пределами республики мастера жанра.

Ежемесячный казахский сатирический и юмористический журнал – один из многих так называемых «братьев» «Крокодила» – подведомственного сатирического издания газеты «Правда». Практически в каждой национальной республике СССР было собственное сатирическое издание, любимое читателями.

Общественно-политический климат страны и заданный «Крокодилом» формат «карательной юмористики» во многом обусловил определенную схожесть тематического / сюжетного ряда, подачи визуального нарратива, набор порицаемых пороков или персонажей, общий посыл восприятия работы художника как участия в (пользуясь риторикой тех лет!) «государственно важном деле» построения социалистического общества и борьбы с «отдельными порой встречающимися у нас недостатками». Так, главный редактор «Ара» Н. Шакеев писал в 1979 г.: *«Нередки случаи, когда рисунок срabатывает как фельетон. И приходят ответы: «По рисунку меры приняты»* [7].

Возникает вопрос, могло ли возникнуть в этой атмосфере «братской семьи» самобытное, узнаваемое издание с уникальным творческим почерком и собственным графическим языком? Как это ни парадоксально, да. Таджикский «Хорпуштак», грузинский «Нианги», украинский «Перець», узбекский «Муштум», эстонский «Пиккер», казахский «Ара» и ряд других сатирических изданий приковывали внимание читателей к каждому номеру, поднимали настроение, едко критиковали и делали это каждый по-своему, наособицу.

Ключевую роль в этой узнаваемости с первого взгляда играли художники, выработавшие собственный почерк, свои сюжетные линии, заставившие читателей-зрителей с нетерпением или даже с трепетом ожидать очередного выпуска.

«Ара» («Шмель»), казахский журнал политической сатиры, выходил с марта 1956 г. на казахском и русском языках в республиканском газетно-журнальном издательстве при ЦК КП Казахстана. Суммарный тираж издания (на казахском языке — 70—100 тыс. экз., на русском языке — 120—140 тыс. экз.) был в свое время самым большим среди газет и журналов Казахстана [11]. Жалыщим и одновременно обаятельным «тотемным» персонажем нового издания был выбран шмель, в казахском бешмете, шапке с меховой опушкой, в красных остроносых сапожках, с луком и стрелами. В первом же номере этот аллегорический персонаж сообщал свои цели:

*Мой друг — читатель, я готов к полету.  
Перед тобой — знакомы будем — Шмель.  
Помочь тебе взять лодырей в работу,  
С чинуш нарядных счистить позолоту,  
Разить клеветников и пустомель,  
К наживе у хапуг отбить охоту,  
Ужалить их — моя прямая цель.*

Острые сатирические стрелы шмеля были адресованы «бюрократам и очковтирателям, бездельникам и чинушам, плодящих резолюции, клеветникам и носителям феодально-байских пережитков, подхалимам и хапугам. Им не должно быть места в трудовой семье советских народов...».

Среди мастеров-графиков и карикатуристов, в разные годы публиковавшихся в «Шмеле», были такие художники, как А. Хайдаров, Н. Лебедев, Б. Чекалин, Б. Французов, Н. Казанцев, В. Мун, К. Асанов, А. Баженов, П. Байсенов, В. Безелюк, К. Бекжанов, В. Васильев, А. Воеводин, Т. Гадеев, В. Дубровин, В. Емельянов, М. Ержанов, П. Жилияков, К. Исабаев, И. Кирхаджи, Л. Леонтьев, А. Лукьяненко, М. Ненахов, М. Нуркалиев, А. Сергеев, А. Тихоненко, Ю. Федоров, В. Федорцев, К. Ходжиков, В. Нестеров, Н. Лебедев, Ш. Толебаев, Н. Нурмуханбетов, И. Кубеков, А. Ахметов, А. Островский, Б. Калистратов, Г. Головков и др. [1; 6; 8; 11]. Не все они были профессиональными художниками: «... один из самых активных наших авторов — П. Тукмачев — учитель. Вместе с ним успешно выступают в журнале кандидат химических наук Н. Букейханов, архитектор А. Гридчин, геолог Б. Магамбетов, инженер-строитель Е. Халиаскаров» [7]. Работы художников «Шмеля» перепечатывались время от времени на страницах всесоюзного «Крокодила». Отчасти, разумеется, это политический жест, знакомящий страну с сатирой национальных республик. С другой стороны, это говорит о достаточно высоком качестве иллюстративного ряда 12-страничного журнала, так как художественные редакторы «Крокодила» придирчиво отбирали материалы «с мест». Зачастую присланные в редакцию плохо нарисованные, но удачные

сюжеты, перерисовывались профессиональными «крокодильцами», и тогда в подписи фигурировали две фамилии: рис. такого-то по теме сякого-то. Сотрудничавший с «Ара» мастер политической карикатуры Жумагали Канапиянов несколько раз участвовал в международном конкурсе «Сатира в борьбе за мир» (1976–1983) и был награжден медалью за карикатуру «Помощь по-американски» (1980) [4].

Не стоит думать, что тематика визуального контента «Шмеля» исчерпывалось традиционным для соцреализма конфликтом «хорошего с лучшим» и иллюстративной агрессией в адрес западных империалистов. Отнюдь. «Темачи» (редакторы, придумывающие сюжеты для карикатур), художественные редакторы, художники и сами читатели направляли разящие стрелы сатиры против многоженцев (карикатура «*Перекличка многоженцев*» В. Федорцева 1957 г.), браконьеров, «летунов», расхитителей социалистической собственности, бесхозяйственности, местничества и кумовства, подхалимов, взяточников. В 1971 г. Борис Чекалин создал программный журнальный разворот «*Шмель на охоте*», где названный персонаж в автомобиле целится из лука в нахлебника с гигантской ложкой, «проверяющего» с колхозным барашком в портфеле, несунув с мешком, растратчика с распахнутым сейфом, фальшивого калеку-побирушку, бюрократа, стилигу-бездельника и даже бездарного мазилу-абстракциониста! В карикатуре Г. Головкова «*По-моему, в этой работе что-то есть*» досталось как, мягко говоря, неталантливым собратьям по цеху, так и членам худсовета, готовым одобрить низкопробное произведение за бутылку алкоголя.

Отдельная тема, которую разрабатывали многие авторы, – воспитание. С одной стороны, это инфантильность «молодого» поколения, до четвертого десятка прожигающего жизнь за родительский счет («*Пусть всегда будет мама!*», П. Тукмачев; «*Стара, мать, стала, придется купить тебе ведра поменьше*», Л. Пеньков; «*Витька, выйди на минутку!*» В. Мерзляков). С другой стороны, это родители, которым нет дела до собственных детей («*Куда смотрят родители*», В. Безелюк; «*Окружили вниманием*», Г. Головков), или преподаватели, вынужденные обучать буквально на пальцах («*А шестеренка имеет вот такую форму*», А. Воеводин).

«Социалистическое по содержанию», графическое искусство художников «Шмеля», тем не менее, временами было «национальным по форме». При этом дело не ограничивалось изображением юрт, казахского фенотипа или именами изображаемых персонажей (например, Хадиша-апа в карикатуре Н. Казанцева). Редакторы журнала обращались к лучшим образцам национальной казахской сатиры и юмора. Так, авторы своеобразной энциклопедии «Советской сатирической печати 1917—1963 гг.» отмечали: «*Отделы «Сорок небылиц», «Суюнши», «Дастархан «Шмеля»», «Новые приключения Алдара-Косе» пользуются большой любовью как национального, так и русского читателя*» [11]. Традиционные сюжеты, например, «Охота на волка с беркутом» обыгрываются по-новому: в роли волка, зарящегося на совхозных овец, выступает некий чиновник на служебном автомобиле (Н. Казанцев, 1957). В комиксе А. Латынина (1979) комиксе А. Латынина (1979) критикуются

странности плановой экономики, когда единственным доступным строительным материалом для решетки-кереге для юрты оказываются ... лыжи, в изобилии имеющиеся в магазине «Спорттовары». Немало едких и актуальных до сих пор карикатур посвящены разрыву между достижениями современной науки, механизацией и уровнем жизни («Когда лампочка загорится, пойдите навоз кидать», А. Матис). Нередко подобные сюжеты подсказывали сами читатели [7]. Вместе с тем, в соответствии с общесоюзной тенденцией избегать тематики межэтнических конфликтов в карикатуре [3], подобные сюжеты в «Шмеле» практически не встречаются.

Эмоциональный градус иллюстраций к «Шмелю» варьировал – от мягкого покровительственного юмора до жесткой сатиры, соответствующей рубрике «Не в бровь, а в глаз». Различались и жанры иллюстрации: карикатура, комикс, изошутка, шарж, изорепортаж. Широкий диапазон тем и сюжетов, умение сочетать в издании графические материалы очень разных художников заслуживают самого пристального внимания исследователей.

Будем надеяться, что инициатива по возрождению «Шмеля», предпринятая в 2014 году [9], будет успешной. «Шмелю» по-прежнему есть в кого целиться.

#### Список литературы

1. Валеев М. Был такой журнал – «Шмель» // [Электронный ресурс]: URL: <http://valeevmh.livejournal.com/114027.html> (дата публикации 10.03.2016)
2. Вишленкова Е.А. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.: ил.
3. Гринько И.А., Шевцова А.А. Иконография национальных конфликтов в советской сатирической печати (1980–1991 гг.) // Конфликтология / nota bene. 2016. №3. С.210–218.
4. Каримхан З. Караван комичных рисунков // National digital History of Kazakhstan [Электронный ресурс]: URL: <http://e-history.kz/ru/publications/view/2432> (дата публикации 03.11.2016)
5. Каштелюк Ю. Полет «Шмеля». 60 лет назад в Алма-Ате начал издаваться республиканский сатирический журнал // Вечерний Алматы. 2016. №77. [Электронный ресурс]: URL: <http://vecher.kz/how2rest/poljot-shmelya> (дата публикации 25.06.2016)
6. Луцкая Т. Борис Французов // Культура Восточного Казахстана [Электронный ресурс]: URL: <http://kulturavko.kz/page2.files/page29.html> (дата обращения 23.08.2017)
7. Мастера советской карикатуры. У нас в гостях казахский журнал политической сатиры «Ара» («Шмель»). М.: Советский художник, 1979.
8. Мустафина М. Истоки палитры. Виктор Мун // Литер Электронный ресурс]: URL: [https://liter.kz/ru/articles/show/28581-istoki\\_palitry\\_](https://liter.kz/ru/articles/show/28581-istoki_palitry_) (дата публикации 31.01.2017)
9. При поддержке «Нұр Отан» выходит сатирический журнал «Ара» // Нұр Отан [Электронный ресурс]: URL: <http://old.nurotan.kz/ru/news/2458> (дата публикации 11.04.2014)
10. Росе Ф. Дело о «карикатурах на пророка Мухаммеда». СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 512 с. (Серия «Цивилизация»).
11. Стыкалин С.И., Кременская И.К. Советская сатирическая печать 1917—1963. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1963.



**Кобжанова С. Ж.**  
**Зам.директора по науке**  
**ГМИ РК им. А.Кастеева**  
**Кандидат искусствоведения.**  
**Член Союза художников Р.К**  
**Член Международной**  
**Ассоциации художественных**  
**критиков АІСА при ЮНЕСКО**

## **ДОСТОЙНЫЕ НАСЛЕДНИЦЫ ТАЛАНТА**

Мировая история искусства представляет нам ряд ярких примеров талантливых женщин, состоявшихся как художник – Фрида Кало (Мексика), Мэри Кассат (США), Берта Моризо (Франция), Наталья Гончарова (Россия) и другие. Казахстан так же по праву гордится женщинами художниками – А. Галимбаевой, Г. Исмаиловой, З.Тусиповой и многими другими именами, вошедшими в историю казахстанского и мирового искусства. Сильный, устойчивый и благородный дух тюркской женщины начинал формироваться практически с рождения. «От трусливой катын батыры не родятся» - гласит казахская пословица В отличие от оседлых восточных культур степные девушки умело держались в седле, непринужденно общались, были сильными и ловкими, умели постоять за себя, проявляя физическую выносливость в состязаниях и находчивость в музыкально-речевых поединках с юношами.

В этой связи представляется особенно интересным рассмотреть примеры современного искусства Казахстана, при этом мы остановимся на творчестве художников, воспитанных в творческой среде, первые живописные уроки которым давали их отцы. Дочери Магауи Аманжолова – Куралай и Балтабая Табылдиева – Жанат успешно продолжают художественную династию.

Необходимо сразу отметить, что отсутствие борьбы в изобразительном искусстве – общая тенденция современности. На всех уровнях изобразительного искусства отсутствует живой элемент, нет энергии поиска, а изобразительное искусство словно спит...

Выбор художников обусловлен сложившейся на настоящей период ситуацией, когда более востребованы имена ранее неформалов, имеющих изначально свою идеологию, подчас довольно агрессивную.

На их фоне пассивность исследуемых авторов очевидна, но парадокс заключается в том, что их творчество, существуя параллельно, составляет пласт современности с собственной аудиторией.

Графические образы Куралай Аманжоловой, прежде всего, ассоциируются с шаманками. Верно найденное однажды сюжетное решение позволяет вести повествование, придумывая заветные ситуации и истории. Во многом на живое восприятие и удивительную выразительность графических листов художника



*Аманжолова К. Серия «Юная шаманка»  
Ожидание, б., гуашь, 25x18, 2013*

оказала мама – Гульбайраш Молдабаева, посвятившая себя профессии художника – оформителя. На первый взгляд «мультишный» подход в произведениях Куралай развивается и обретает свою значимость в самостоятельных листах.

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

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

«В живописных композициях Куралай Аманжоловой сочетаются тонкое чувство цвета и удивительная музыкальность в ритмике линий,



*Аманжолова К.  
Серия «Юная шаманка»,  
Медитация, б., гуашь, 25x18, 2013*

подчеркивающих пластику образов, достигая тем самым выразительного воплощения красоты, мужественности народных батыров, степных амазонок...» - характеризовала ее творчество искусствовед Р. Копбосинова.

Жанат Табылдиева – дочь известного графика Балтабая Табылдиева и Рысты Апшикеновой, мастера гобеленов. Родители художники увлеченно работали в профессии и выросшая в творческой среде Жанат, посвятила себя прикладному искусству. Окончив отделение керамики, она успешно работает в технике гобелена. Произведения художника демонстрируют принципиально новый подход в трактовке мотивов и их исполнения. Цветовая гамма и композиционное решение создают иллюзию акварельной прозрачности и эфемерности изображений, а сюжетики основана на размышлениях и раздумьях о мироздании. Многие темы взяты из окружающего мира – зима, лето, осень, весна как прекрасные события жизни, обращение к древним легендам, натюрморты и красочные абстрактные вариации, хотя есть работы, в которых звучит боль и сострадание, к примеру – гобелены, посвященные Аралу. Но в целом, творчество Жанат глубоко позитивно – так, композиция «Борьба», изначально задумывалась как иллюстрация современности с битвой за место под солнцем, а итогом явилась насыщенная движением грациозных лошадей работа, которую уместнее было бы назвать «Пробуждение». Гобелен производит позитивное впечатление от физической и духовной силы, природной красоты степных животных.

Работа с таким материалом как шерсть позволяет говорить более проникновенным языком, поскольку шерсть и ткачество, идущее с древности более созвучны характеру художника. Раскрываясь в рукотворной технике, Жанат представляет гармоничный синтез объемов, живописной цветопередачи и мягкости акварельных полутонов. Работа «Священный Олень» возник из детских ассоциаций художника.

Необходимо отметить, что в произведениях Жанат Табылдиевой органично живут два начала – картинное и тканное. Ее работы скорее воспринимаются как картины, отражающие мир и переживания автора.

Обозначая национальные традиции, художник обращается к предметам ювелирного искусства, имеющим сакральный смысл. Вершиной мастерства казахских ювелиров были великолепные нагрудные украшения – ониржиек, которые входили в состав свадебного набора. После свадьбы женщины надевали их только в большие праздники. Нагрудные украшения состоят из 3-5-7 пластин, заполненных мастикой. Пластинки обычно квадратной, прямоугольной формы, соединяются по вертикали петельно-кольцеобразным способом, либо несколькими цепями четырехгранного плетения. Серебряные цепочки, звенящие по бока надгрудника, обязательно оканчиваются подвесками в форме жылан бас – головки змеи, что является символом восточной Великой Богини-Матери. Таким образом, смысл



*Табылдиева Ж. «Священный олень»  
Гобелен. 120x150. 1998г*

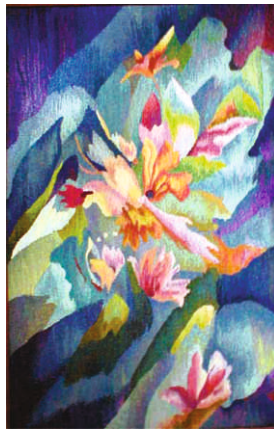
ониржиека в том, что женщина просила покровительства Богини-Матери в великом и нелегком деле – продолжении рода человеческого. Изображения онержиека, выполненные Жанат на разных цветовых плоскостях отличаются почеркнутой геометричностью, которая во взаимосвязи с декоративностью, подчеркивает присущую древнему предмету символику.

«Древо жизни» - это обращение к преданию казахского народа: на берегу Мировой реки растет Байтерек, к которому летит священная птица счастья Самрук чтобы снести в гнезде на его вершине золотое яйцо, символизирующее солнце. Внизу между корней прячется Айдахар – злой дракон желающий съесть яйцо. Казахская версия мироздания представлена Жанат достаточно лаконично – сдержанное цветовое решение, графичность и конкретика изображения.

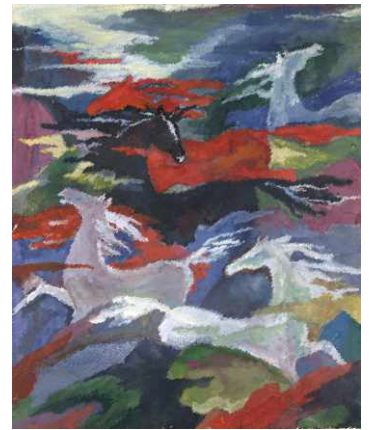
Как мы видим, Жанат, определившись с тематикой и формой в современном русле, мастерски владеет техникой ткачества. Большинство произведений, созданных Ж. Табылдиевой, выполнены в присущей современному гобелену Казахстана изобразительной стилистике эстетики минимализма.



*Табылдиева Ж.  
«Арал» 2002г  
Гобелен. 120x180*



*Табылдиева Ж.  
«Цветы среди скал» 1999г  
Гобелен. 80x100*



*Табылдиева Ж.  
«Жанталас» 2004г  
Гобелен. 120x150*

Традиционное искусство Куралай Аманжоловой и Жанат Табылдиевой при всем своем многообразии не звучит в полный голос. Художники, словно сознательно отодвигают себя на второй план в пассивном движении потока современного искусства. Важным для настоящего периода становится верность профессии, чувство уверенности в выборе правильного пути несмотря на пристрастия общества к концептуальным и дизайнерским решениям в искусстве. Метафорически-образный язык подачи сюжетов в разных по технике и материалам произведениях Куралай Аманжоловой и Жанат Табылдиевой позволяет раскрыть их в более глубоком и многозначном аспекте и на высоком профессиональном уровне утверждает вечные ценности искусства – идеалы доброты, красоты и милосердия.



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

## **ЭВОЛЮЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА ТАМГИ ЧИНГИС-ХАНА. ОТ ИСТОКОВ ДО АЛАША-ХАНА**

*В исследовании прослеживается эволюция графического изображения тамги Чингис-хана. На основе малоизвестных геральдических источников, средневековых европейских сочинений, историко-лингвистических изысканий, а также современных исследований автор выводит геральдический символ Чингис-хана, изображавшийся в виде скошенного креста и прослеживает его дальнейшее развитие.*

Известный российский историк-геральдист В.К. Лукомский отмечал, что важнейшей задачей геральдики является не герб как самоцель, а герб как исторический источник для решения проблем социально-экономической и политической истории.

Отталкиваясь от этого утверждения, мы можем иными глазами посмотреть на уже известный коллегам герб князя Чингиса. В основе оформления этого герба казахские чингизиды использовали две тамги: «первый в виде скошенного креста X – знак Чингис-хана, второй – тамга в виде буквы M – знак ханов Букеевской Киргизской (Казахской) орды».

В этом же контексте можно изучить еще один герб, который прежде не привлекал к себе внимание исследователей казахской государственности. Речь идет о проекте герба города Оренбурга. У нас нет прямых свидетельств об участии Абулхаира или иных представителей казахской знати в создании этого герба, но общеизвестна роль хана Младшего жуза в основании самого города Орска, а затем и Оренбурга. Не исключено, что при создании герба нового города учитывались не только сведения о территории, на которой он должен был строиться, но и мнения жителей этих степей. Стоит упомянуть, например, описание магистерской печати нового города. В п. 8 «Привилегии города Оренбурга» говорится: На печати – щит, трижды разделенный поперек золотыми и черными полосами в знак того, что «трех подданных наших народов сей город защитой и прибежищем быть имеет», в щите изображены два копьё в центре, два наверху, два по бокам как свидетельство того, «что оные народы сие оружие обыкновенно на войне употребляют». Аналогичные символы были использованы при создании вариантов гербов для Оренбурга. Вот фрагменты из их описания: «№ 3 – понеже здесь три народы совокуплены будут, то можно всякою краскою три полосы изобразить; ... № 10 – ... того ради можно сия трема в красном поле вместе связанными кольцами для показания их военной храбрости представить; № 11 – «или в таком же знаменовании гериюнову голову

с тремя лицами употребить». Такие элементы должны были, по задумке авторов герба, отражать «свойства народа», живущего в этих краях, вооружение жителей и «храбрость сего народа».

Руководитель Оренбургской экспедиции В.Н. Татищев, добивавшийся официального утверждения герба города Оренбурга, в 1737 г. предлагал на рассмотрение комиссии рисунки герба. Рисунки не сохранились (хотя по сообщениям П.И. Рычкова они имелись в его рукописи), но до нас дошло описание этих проектов, сделанное В.Н. Татищевым. Ниже выдержки из него:

«№1. Счит простой, поле черное, в нем столп серебряной под короною золотою императорского в знак непоколебимой власти российской, притом лошадь дикая, которых тут множество, по природе желтая с тремя головами в знак трех орд, от единой произошедших, она привязана к низу столпа.

№2. То же самое, ток мо верхняя голова назад (изъясня сей ветреное состояние киргизов (казахов. – А.Б.). Над считом корона татарская с зубцами или княжеская, притом три знамени татарских, разрезанных надвое и висячих вниз».

В этих цитатах нас интересует неоднократное упоминание трехчастной структуры казахского народа, с одной стороны, и символическое изображение казахских жузов в виде «дикой лошади», которая «по природе желтая с тремя головами в знак трех орд, от единой произошедших», с другой. Это, по нашему мнению, свидетельствует об использовании местных (казахских) материалов при создании как самих гербов, так и его текстовых описаний. Авторы герба, очевидно, были осведомлены о казахских генеалогических преданиях и о фигуре легендарного Алаша-хана, предводителя всех казахов, именуемых также этнонимом «Уш-алаш» или просто «Алаш».

Во втором варианте «герба Татищева» обращает на себя внимание наличие «верхней головы» у трехголовой лошади, которая подразумевает иерархичность и вертикаль в системе трех жузов. Там же важную информацию несет упоминание и изображение символа власти казахских чингизидов в виде «короны татарской», свидетельствующего о наличии верховной власти у казахов. Еще один символ власти – знамена трех жузов, называемые здесь как «три знамени татарских», причем указана их форма в виде «разрезанных надвое» с двумя косицами. Здесь же указана форма их ношения – «висячих вниз». Схожие знамена казахских чингизидов мы реконструировали по рисункам французского художника А. де Барбиша (нарисованные в 1793 г.), на одном из которых были знаки скошенных крестов.

Из описания всех этих гербов мы уверенно можем вычлениить два основных геральдических элемента. Это знак Чингис-хана в виде скошенного креста и символическая трехголовая лошадь, пегой (пестрой) или «желтой» окраски. Забегая вперед, отметим, что второй геральдический элемент по нашему предположению, подразумевает «пестрого» предводителя, известного в казахских генеалогических преданиях под именем Алаша-хана. С его именем устная история и мифология казахского народа связывает эпоху этнической консолидации казахских родов и племен, возникновения этнонима «алаш» и образования трехчастного состава населения в форме трех жузов.



Впервые о крестообразном символе у монголов написал польский историк XV в. Ян Длугош. Описывая битву поляков и монголов под Легницей, которая произошла 9 апреля 1241 г., Длугош упоминает о главном знамени монголов, на котором виднелся знак X.

В Чингис-ханово время такое знамя не только элемент военной атрибутики, но и особый государственный и культовый символ. С таким знаменем невидимыми нитями связаны судьбы воинов. После смерти Чингис-хана знамя начинает почитаться как реликвия. По словам известного ученого Д. Банзарова «монголы приписывают особе царя (Чингис-хана. – А. Б.) нечто божественное, какое-то особое могущество, которое невидимо хранит его подданных и это качество называется сульдэ». По Окладникову «культ знамени имел основания в том, что оно мыслилось как талисман, в котором обитает дух-покровитель племени, находится могущественная сила, от которой зависит не только тот или иной военный успех, но и само существование данного племени». Материальным воплощением монгольского сульдэ служило царское знамя, прежде всего, знамя самого основателя империи династии чингизидов. В свидетельствах Длугоша мы видим демонстрацию использования прямого иконографического воплощения харизмы (сульдэ) Чингис-хана.

По сведениям латинских источников, приводимых современным историком Романом Хауталой, крестообразный символ в знаменах Чингис-хана, которого они именуют царем Давидом, появляются уже в 1221 г. «Несет же он (Чингис-хан – А. Б.) перед собой 40 крестов, подобно знаменам. За каждым крестом следует 100 тысяч воинов на лошадях» – говорится в одном латинском источнике. По словам Хауталы, каждое крупное подразделение царя Давида (Чингис-хана – А. Б.) имело свое изображение креста, которое должно было располагаться на знамени, более того, те подразделения монголов, которые придерживались несторианского исповедания, действительно использовали символику креста на своих знаменах. По сообщению Рихарда Хеннига, автора известной антологии «Неведомые земли» «царица христианской Грузии, Русудан приняла монголов за своих единоверцев, так как «на знамени у них был крестом белым». Изображение, показавшееся грузинской царице «крестом» на самом деле, по словам Хеннига, было геральдическим символом монголов – летящим белым соколом. В этом же ряду находятся сведения, «Дафтар-и Чингис-наме», позднего тюркского источника, приводимого М.А. Умановым. В нем подробно сообщается, что Чингис-хан наделяет своих сподвижников различными атрибутами, в том числе специальным знаком (*тамга*) и птицей-символом (*куш* – возможным элементом для знамени). Уже известный нам В.Н. Татищев в своей «Истории государства Российского» отмечал: «В татарской истории о народе Чингис-хана написано, что он всем знатым родам раздавал троякие знаки: 1) птица, 2) древо, 3) ясак. Ханская птица – кречет. И оные они доднесь хранят и называют тамга. Но приняв закон магометанской, который животных изображать запрещает, изображают свои тамги нимало подобным тому знаку».

Подводя предварительный итог, можно отметить, что графическое изображение птицы в виде скошенного креста, являлось официальным

геральдическим символом Чингис-хана, воспринимавшееся его потомками как герб или талисман, в котором обитает дух-покровитель и сульде самого Чингис-хана. Такой символ имел нечто божественное, какое-то особое могущество, сакральную субстанцию сына Вечного Неба, которая невидимо хранит его потомков и подданных.

Как именовали этот символ подданные империи Чингис-хана?

Слова «крест» и «скошенный крест» по звучанию в тюрко-монгольских языках можно разделить на несколько разновидностей:

1. На языках народов, живших и живущих на бывшей территории Улуса Джучи (Золотой Орды):

хач – на ногайском, кумыкском;

къан – на карачайском;

һаҫ – на туркменском;

тэре, хач – на татарском

тәре – на башкирском;

2. На языках народов, заселявших территорию Чагатайского улуса:

кесип – на кыргызском;

kesib – на узбекском;

3. На языках народов, которые территориально можно отнести к северным окраинам бывшей Великой Монгольской империи:

херес – на чувашском,

кириэс – на якутском;

4. Собственно на монгольском языке – «загалмай». Интересно отметить, что на калмыкском слово «заһлма» («заһълма»), одновременно означает хищную птицу – кобчика. Эта птица символически может изображаться как скошенный крест. В контексте обсуждаемой темы, где знак креста и птицы-куш могут быть тождественны, интересно то, что слово «жағал» (казахское) созвучно калмыкскому «заһлма», которое также означает птицу кобчик (жағалтай), «генетически связанные с «йақал», т.е. пигментные пятна, грязное пятно или с пятнами, и сводится к понятию «пестрое» или ближе к слову «пегое».

5. Здесь уместно привести некоторые символические параллели из шаманской терминологии.

Шаманский бубен у народов Сибири имеет два названия. Первое – *чалу*, используют в основном телеуты (называющие себя также туленгутами). Они же во время шаманского камлания называют бубен *ak çagal*. Помимо обычного религиозного назначения бубен имеет еще ряд особых символических значений. Самым распространенным из них является его символическое отождествление с ездовым верховым животным, на котором шаман совершает во время камлания свои воображаемые путешествия к духам (предкам). Еще одна важная деталь – у телеутов для обтяжки бубна допускалось использование шкуры молодого жеребенка.

Известный этнограф Л.П. Потапов в своей работе «К семантике названий шаманских бубнов у народностей Алтая» сообщает, что на его взгляд, эквивалент слова «јагыл» в форме «цагыл-д» в значении «большие пятна, обыкновенно коричневого цвета, на лопатках или шее у лошади» есть в словаре

якутского языка Э.К. Пекарского. Далее Л.П. Потапов приводит «*ᠰagal*» – уйгурское слово, означающее «лошадь с разноцветными черными и красными полосами на шее и груди». Стало быть, «*ᠰagal*» означает верховое животное, в соответствии с символической функцией бубна как ездового животного шамана. Таким образом, Л.П. Потапов делает вывод, что в старину шаманы во время камлания бубен называли лошадей. Однако он символизировал не верховую лошадь вообще, а лошадь с пестрой шеей и грудью, т.е. пегой масти.

Следовательно, в историческом и художественном контексте бубен с крестообразной рукояткой может олицетворять пегую лошадь, а возможно говорит о контаминации образа пестрой птицы в виде креста с духами «пестрого правителя», являющейся первопричиной глубоко укорененного в массовом сознании мифологического образа «Алаша-хана».

Значение слова «крест» из первой группы тюрко-монгольских языков имеет в казахской транскрипции следующее звучание – «аш» и «аша». Последнее вполне согласуется с мнением Рамстедта, который в своем словаре калмыцкого языка упоминал казахское «*aša*» в близких значениях с калмыцким «*ats*» – сук, раздвоение, развилина, вилы; ср. с монгольским «*aša*» – раздвоение, развилина; маньчжурским – соединение, место, где сходятся горные цепи. В современном казахском языке слово «аш-аша» означает также развилина, вилы. Это слово является корнем слова «ашамай», которое переводится как «детское седло», но имеющее форму «креста», очень напоминающее знак X. Также общеизвестно то, что знак X – это тамга казахского рода керей и называется он «ашамай». Таким образом, можно сделать предположение, что знак X (знак Чингис-хана), который является главным элементом герба казахского чингизида, звучал на казахском языке как «аша». Дополнительным аргументом, придающим слову «аша» символическую нагрузку, касающуюся, в первую очередь, терминологического словесного символа власти и подчинения, является звучание перевода слова «крест» наряду с «аша» (хач) как «*töre*» (тэре) на татарском, тэре на башкирском. По мнению Р.Ю. Почекаева, торе в общетюркском понимании означает «закон», «власть», а в постзолотордынских тюрко-монгольских государствах, в т.ч. в Казахском ханстве, означало потомков «алтын уруг», т.е. рода Чингис-хана.

В связи с большой смысловой нагрузкой слова «аша», необходимо внимательно присмотреться к варианту, где слово «аша» представляет собой часть другого словосочетания «алаш-алаша». Этот геральдический символ в «гербе Татищева» изображен в виде трехголовой лошади и обозначает три казахских жуза. Отметим, что лошадь в татарском, башкирском, чувашском языках – алаша (*alaşa*).

Из вышеизложенного вытекает необходимость отдельного осмысления сложносоставного слова «ал-аша», т.е. с выделением первой корневой части «ал». При внимательном рассмотрении можно обнаружить, что слово «ал» также является словообразующей частью многих словесных символов власти. Так, в словаре В.В. Радлова «ал» – великий, могущественный. Более интересное значение этого слова, имеющее прямое отношение к символам власти, к печатям: ал тамга – красная печать ханов; ал тамгалык жарлык – ханская грамота

салой печатью.

Не менее важным значением этого слова является его применение и присутствие в названиях регалий чингизидов как знамя и парадное убранство коней. По древнетюркскому словарю «al» означает шелковую ткань светло-красного (оранжевого) цвета, используемая на знаменах и в убранстве верховой лошади.

Подытоживая вышесказанное, можно процитировать современного исследователя А.И. Филюшкина, описывающего политические взаимоотношения Гереевского Крыма с Великим княжеством Литовским и Московским государством. Последние платили Крыму деньги в XVI в.: «Как пример приведем московско-крымские переговоры 1563 г., на которых решался принципиально важный вопрос – заключение русско-крымского военного союза, направленного против Великого княжества Литовского. ...Москву больше интересовал свой статус в двусторонних отношениях с Крымом, чем перспективы антилитовского русско-крымского союза. ...К грамотам должны были быть приложены золотые печати (как символ равенства государств). ...Нагому (А.Ф. Нагой – посол Ивана IV) велели проследить, чтобы ни в коем случае хан не повесил «алый нишан», красную печать символ подчинения».

В данной цитате «алый нишан» в переводе означает «красный знак», т.е. тамга или печать в присутствии слова «ал» означал превосходство персоны подписываемого относительно своего адресанта.

Таким образом, можно сделать предположение, что семантика этнонима «алаш», как особого названия казахского этноса, отражает символическое представление самого народа. Народ, вставший под один стяг, символ. Главная идея выражалась через концентрированное зримое явление или понятие как «алое знамя со знаком Чингис-хана». Прочие народы признавали свое подчинение.

Имя Алаша-хан – сакральный персонаж, обладающий необходимыми атрибутами, магической силой, который смог собрать под свою власть всю территорию под одним алым стягом согласно чингизизма, т.к. «аша» означало дух самого Чингис-хана и «торе» – закон для потомков Чингис-хана – Ясу. Здесь необходимо обратить внимание на то, что семантика слова «Аша» перекликается через монгольско-калмыцко-казахско-общетюркское «загалмай» – заһлма – жағал – йақал (крест – кобчик – кобчик – пятно) по звучанию и по смыслу с шаманской терминологией тенгрианского мировоззрения, где главным божеством является Тенгри – Вечное Синее Небо. Одним из краеугольных понятий во взаимодействии человека и небесного божества является «душа» самого человека и образ предков. То, что мы принимаем за мифологию, возможно, является скрытым символом, рожденным в поисках тайных соответствий мира материального и «духовного». Опираясь на донаучные системы представлений о мире, символы вносили в мировоззрение струю абстрактности. Мифология, очень часто являясь символом, исходит из того «двойного» восприятия мира, которое характерно для символизирующего кочевников мировоззрения, что, видимо, через легенды, предания казахов и память потомков Чингис-хана отразились в

геральдике позднего времени.

Из вышесказанного следует не только новое представление о крестообразном знаке как тамге (гербе) Чингис-хана, но и его семантическое родство с образом «верховой лошади пегой масти», на котором шаман совершает свои воображаемые поездки к духам предков. А предводители, светские лидеры, по Т.Д. Скрынниковой, это потомки сына Вечного Синего Неба, которые имели особые свойства, сакральную силу (такая сила вселялась шаману во время камлания), которые «подняв знамя» напрямую обращались к сульде (харизме) Чингис-хана.

И пределом легитимизации для Алаша-хана были, видимо, изречения Чингиз-хана (слова), которыми он распределил Дашт-и Кыпчак и евразийскую степь между сыновьями Джучи и его братьями.

Изучение и исследование изобразительных образов и знаковых символов власти средневековья показывает, что эти символы и знаки могут иметь различную материальную природу: графическую, художественную и устную (акустическую). Семантический и этимологический анализ этих явлений в контексте исторических событий и геральдического искусства может раскрыть скрытые и забытые, а также замаскированные смыслы понятия «алаш», «алаша» на языках народов, некогда бывшей единой Великой Монгольской империей. При этом одним из этих языков, языков акустических и символических, является «особый язык» (бубен – пегая лошадь) культовых служителей тенгрианского мировоззрения.

**Оразқұлова Қ.С., - филос.ғ.к.,  
Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық  
өнер академиясы, «бейнелеу өнерінің  
атрихы мен теориясы» кафедрасы  
тарихының профессоры.**

## **ӨНЕРДЕГІ ЭСКАПИЗМ**

### **Аңдатпа**

Мақала авторы көркем шығармашылықтағы эскапизм мәселесін қарастырады. Көркем қиялдың жасырын мазмұны, белсенді және пассивті фантазия суретшілердің шығармашылығын түсуге маңызды рол ойнайды. Сондықтан суретшілер психологтардың ғана емес, философиялардың да, өнертанушылардың да зерттеу нысаны болады. Тек олардың біріге жүргізген зерттеулері олардың шығармашылығын ашуға бір қадам болса да жақындай түседі.

**кілт сөздер:** түс көру, қиял, көркем шығармашылық, эскапизм, сана, суретші, бейсаналық.

### **Аннотация**

Автор статьи рассматривает проблему эскапизма в художественном творчестве. Явный и скрытый смысл фантазии, как и активная и пассивная фантазии играют важную роль в понимании творчества художника. Поэтому художник становится в центре внимания не только психологов, философов, искусствоведов, но только совместная их работа возможно позволит сделать еще один шаг к раскрытию тайны творчества.

**ключевые слова:** сон, фантазия, художественное творчество, эскапизм, сознание, художник, бессознательное.

### **Abstract**

The author of the article considers the problem of escapism in artistic creation. Explicit and hidden meaning of fantasy, as well as active and passive fantasies play an important role in understanding the artist's work. Therefore, the artist becomes the focus of not only psychologists, philosophers, art critics, but only their joint work will possibly allow one more step towards revealing the secrets of creativity

**Key words:** dream, fantasy, artistic creativity, escapism, consciousness, artist, unconscious.

Көркем өнердің шығармашылық табиғатын зерттеуге арналған, ерте кездердегі трактаттарда, ойшылдар бұл процесстің механизмін ашып көрсете алмайтын, онда иррационалдылықтың бар екенін және осыған сәйкес шығармашылық акттың өмір сүретіндігін айтқан болатын. Платон, суретші шығармашылық сәтте туындысын қалай тудыратындығы туралы өзіне-өзі жауап бермейді деген ойға келеді. «Суретші қажеттілігі мен бейімділігі шығармашылық акт кезінде өз шеңберінен шығып кетеді - бұл оның өзінің



күрған әлеміндегі нағыз шын өмірі. Суретшінің шығармашылық талаптарына шексіз берілуі оның ерекше психологиялық бейнесін қалыптастырады және оның өзгеше тағдыры мен өмір жолын алдын-ала анықтайды» [1], - дейді О.А.Кривцун.

Жер қойнауынан нәр алып, жоғарыға ұмтылған ағашқа ұқсас, суретші бойында жасампаздыққа деген құштарлық өмір сүреді және ол үнемі, ұдайы дамып отырады. Өнерді жасауға деген құштарлық қиял, елес, армандау, түс көру сияқты үдерістерде шығармашылық актіде жүзеге асады.

Түс көру өте ерекше феномен, ол иррационалды, тіпті мистикалы, оны мұқият қарастыруды қажет етеді. Түс көру кезінде адамның ішкі жан дүниесінің түпкі жағында бастырылып жатқан психикалық материалдар бейсаналы түрде шығатындықтан, түс көру «стихиялы». «Түс» көру бізге белгісіз «сырттан» келеді. Ал, қиялдауда (елестету) бір нәрсеге бағытталған мақсат іске асады. Түс көру мен қиялдауға қарағанда көркем шығармашылық – неғұрлым күшті энергиялық қуат. Оның нақты мақсаты бар, қиялдың күшін белгілі бір мақсатқа жету үшін іске асырады – көркем бейнелерді құрастырады. Түс көру – иррационалды, мистикалы болғандықтан, оның көркем шығармашылықтағы көріністері де – абстрактылы. Егер де қиял (елестетудің) нәтижелі болса, онда оның мақсатты балғаны. Ал, көркем шығармашылықта – идеалды бейнелер дүниеге келеді. З.Фрейд бойынша: «Қиял, түс көруден өзгеше, ол өте субъективті, адамның өзіне қатысты. Нағыз фантазияда затты елестету, ол әдейілеп немесе кенеттен елестетуге қарағанда, біздің жан сарайымыздағы жасырын армандарымызбен байланысты іске қосады. Фантазия бейсаналықпен байланысқа түскен кезде, объективті болып, субъективті болудан қалады. Ал, ол көркем шығармашылыққа жол ашады» [2].

Психологияға арналған еңбектерде қиялға мынадай анықтама беріледі: «Қиял (фантазия) – заттар мен құбылыстардың субъективті образдарын қайтадан жаңғыртып, өңдеп бейнелеуде көрінетін тек адамға ғана тән психологиялық процесс. Бұрын қабылданған нәрселерді қайтадан өңдеп, образ жасауда көрінетін психикалық процесс қиял деп аталады» [3].

Философиялық сөздікте фантазияны қиялдың жеке бір күйдегі жағдайы деп қарастырады, - «фантазия – тылсым күшпен, айқын көрінуімен және елестер мен бейнелердің анық көрінісімен ерекшелінетін, қиял» [4, 594 б.].

Мәдениеттануда фантазия елестетудің синонимі ретінде қарастырылады және ол «актуалды қабылданбаған, объектілердің, әрекеттердің, оқиғалардың ойда елестете алу қабілеті» деп дефиницияланады [5, 129 б.].

Қазақ тілінің түсіндірме сөздігінде «Қиял - ерекше жаңа образдар, жаңа туындылар жасауда тереңнен топшылайтын ой көзі; фантазия» деп беріледі [6].

Психоанализдік сөздікте қиялға берілген терминнің дефинициясы ерекше: «жүзеге асатын, қиялдағы сценарий – түрі өзгеріске түскен болса да – субъектің қандай да бір арманы (бейсаналы)» [7, 75 б.].

Психоанализдік түсіндірме бойынша, субъектінің шынайылыққа көңілінің толмауына басымырақ мән береді. Ал, жеке адамның қиял әлеміне кетуі себебі, оның жағдайының ортамен үйлесімділік таппауынан деп қарастырады. Қиял адамға тән психикалық процесс, әсіресе, шығармашыл адамдарға тән қиял

адамды қанаттандырады.

Қиял кенеттен туады, сондықтан ол шектеу мен шекараны қажетсінбейді. Қиялдау үдерісі субъектінің қызығушылығына негізделеді. Суретші қиялымен қоршаған ортасын тануға ұмтылады, сондықтан көркемөнердегі қиял мен ғылымдағы қиялдың ұқсастығы - танымда. Ғылым мен көркем шығармашылықтың қоршаған ортасына қиялдап зер салуы, оның оған бей-жай еместігі және ол ғылым мен өнерге тән ерекшелік және олар үшін қоршаған орта жаңалық ашуға ұмтылған, объект ретінде қабылданады. Бұл ғылым мен көркем шығармашылықтың ортақ ерекшелік белгісі, екі аймақ та шығармашылық белсенділіктің жемісі мен процесін білдіреді. Қоршаған ортасын танып білу, ой елегінен өткізуге бағытталған, субъектінің санасына қатысты қиялды қандай да бір жиекпен шектеу мүмкін емес. Қиял - шекарасыз шексіз.

Қиял елесі, адам фантазиясы ойлау мен елестету кезінде ешқашан да шындықты, болмысты, бүтіндей қабылдамайтын психикалық әрекет. Қиял шындық болмыстың моделінің көрінісіне, образға және сезімге негізделген. Дегенмен, оны ойымызда біріктіру, жалпы танымға тән ерекшелік. Шынайылықтың бейнесін басқаша етіп өзгертуге бейім үдеріс қиялға тән. Қиялдың негізгі атқаратын қызметі - әлі пайда болмаған шығарманы және оны шын мәнінде қалай іске асырып, қол жеткізетінін дәл көз алдына елестете алу. Жаңалықтар ашу, жаңа жолдар табу, адамға кезіккен қиындықтардан жол тауып шығуға деген бейімділік осымен байланысты. Жаңалық ашуға жеткізетін болжам мен интуиция қиялдың елесінсіз мүмкін емес.

Шығармашылықтағы қиялдың елесі, суреттеу мен бейнелеуде бұрын соңды қабылданбаған бейнені жасау болып табылады. Техника мен ғылымдағы және көркемөнердегі шығармашылық қиялдың ерекшелігі жеке, жаңа бейнелерді жасап шығару. Шығармашылық қиялдың ерекше түрі-болашақтың образын жасау, яғни арман [8].

Юнгтің түсінігінде қиял екі түрлі құбылысты қамтиды: біріншіден, фантазма, екіншіден, елестету (елес, қиял) әрекеті (воображающая деятельность). Юнгтің түсінігінде қиял (фантазма мағынасында) көз алдына елестету (представление) комплексі болып табылады. Оның басқа осындай комплекстен айырмашылығы оған ешқандай сыртқы объективті шындық сәйкес келмейді.

Күнделікті психология тәжірибесінде қиял көптеген жағдайларда «сак, қырағы» интуиция нұсқауының салдарынан, немесе бейсана мазмұндардың санаға күшпен басып кіруінен туындайды. Зерттеушілер белсенді (активный) және белсенді емес (пассивный) қиял түрлерін бөліп көрсетеді. Белсенді қиял алдын-ала және қосақталған интуитивтік нұсқауларсыз бейсана мазмұнды түйсінуге бағытталған сілтеме-нұсқаулардан туындайды.

Белсенді емес қиял санаға қарама-қарсы бейсанада болып жатқан қандайда бір процесстің негізінде пайда болады. Көбінесе белсенді емес қиял бейнормал, қалыпсыз рухтың көрінісі болса, ал белсенді қиял адамзат рухының ең жоғарғы көрінісіне жатады. Өйткені онда субъектінің саналы және бейсаналы жағы бірігіп ортақ бір шығармада көрініс табады.

Қиялда да, түс көрудегі сияқты айқын және жасырынған мазмұнды ажыратып қарастыруды қажет етеді. Бұл жерде «ұйқыдағы» қиял мен «сергек» қиялдың әсері де бар. Өйткені «ұйқыдағы» қиялға ұйқыдағы сананың әлсіз қарсылауына қарсы тұру үшін ерекше энергияның қажеті жоқ болса, «сергек» қиял саналы нұсқаулардың тежейтін қарсыласуларын жеңіп шығуы үшін едәуір энергия қажет. Бейсана кереғарлы санаға дейін жету үшін, ол өте маңызды болуы керек. Ал, егер ол маңызды болмаса, яғни түсініксіз және астарлы тұспалмен берілсе, ол ешқашанда есті жаулап алуға, яғни саналы мазмұнның байланысын бұзып шығуға күші болмас еді. Сондықтан бейсанадағы мазмұнның мағынасы айқын көрініс табатын берік ішкі байланысқа бағынышты. Фрейдтің психоанализдік көзқарасы бойынша, түс көру, фантазия және көркем шығармашылық күнделікті өмірде орындала қоймайтын армандардың сублимацияның түрлі формаларындағы либидодан ығысып шыққан энергия болып табылады. Бұл дегеніміз, түс көруде, көркем қиялда және көркем шығармашылықта «рахаттану принципінің» Супер-Мен арқылы сыртқа, шынайылыққа босап шығуы. 3. Фрейд түс көруді, көркем қиялды, шығармашылықты «рухани-психологиялық субстанцияның», бір мәннің үш келбеті деп қарастырады.

Өзінің қиял әлеміне енген суретші, ойша өзінің идеяларында өмір сүруі мүмкін. Ұлы ғалымдар мен суретшілердің қиялы өте қатты дамыған, сондықтан ғалымға тән ұмытшақтық, гений адамға тән мінез. Өзінің қиял әлеміне кетіп, шығармашылық адамдардың шынайы өмірге назар аудармай кетуі, эскапизмді байқалтады.

Эскапизм термині қайдан шыққан дегенді анықтап көретін босақ, ағылшын тіліндегі «escape», орыс тілінде «бегство» (бегство от реальности) оның қазақша баламасын «қашу», «безіну», «шығып кету» (шынайы дүниеден қашу, өзінен-өзі безіну) деп алдық.

Көптеген ғалымдар эскапизмді психиатриялық «симптом» немесе қоғамдық-мәдени феномен ретінде қарастырады. Дегенмен бұл құбылысты басқа аспектіден зерттеу маңыздырақ – бұл эскапистік сана. «...эскапистік сана, дүниені және өзінді танып білудің ерекше түрі, адамзаттың әлеміне шексіз тереңдеуді, айшықтылықты, әртүрлілікті, көптүрлілікті береді. Эскапистік әрбір жеке тұлға дамуға, өзін конструкциялауға, трансформациялауға қабілетсіз, ол тек белгілі бір қоғамдағы ролімен ғана айқындалар еді» [9]. Жалпы эскапизм барлық адамға тән. Адам эскапистік санадан айрылса, онда адам елестету мен қиялдан толықтай айрылған болып саналар еді.

Эскапизм феномені маңызды құбылысты білдіреді – онда жеке тұлға өзінің рухани ізденістері мен адамгершілік әрекеттерінің дұрыс жақтарын таба алады. Эскапистік сана екіге бөлінумен, яғни дүниенің екіге бөлінумен байланыстырылады. Адам өзінің үйреншікті дүниесінен шығып, басқаша, өзінің қиялындағы әлемге түскісі келеді. Эскапизмнің келесі бір анықталуы «саяхатқа» шығу, яғни басқа әлемге саяхаттау. Эскапистік сана адамға оның пайда болу кезеңінен бері тән. Түрлі мифологияларда, аңыздар мен ертегілерде, әңгімелерде кездесетін белгісіз әлем – қиял әлемі. Адам санасынан тыс, белгісіз әлемді мифтерге, көркем образға, қиялдарға трансформациялайды. Таныс емес әлемнен қорқу,

білмегенін танып білуге деген ұмтылыстан, оны жасанды конструкциялаудан, адам шошитын, қорқынышты картиналар туған. Сонымен, адамның эсапизмге ұмтылуы, адамның қиялын тек әсем әлемге ғана емес, қорқынышты әлемге де жетелейді. Міне, сондықтан көркем өнердегі дүниелердің барлығы көркем қиялдан туындаған әсем дүние ғана емес, сонымен қатар қорқынышты бейнелер де.

Өте ертедегі, палеолиттік дәуірлерде үңгірлердің қабырғаларында, жартастарда бейнеленген бүгінгі күні өзінің көркемділігімен, шынайылығымен таң қалдыратын өнер туындылары да, адамның эскапистік санасынан туындаған болуы керек. Олардың өмір сүруге деген, өзін-өзі сақтап қалуға деген инстинкті қорқынышынан, әсем шындай дүниелер пайда болды.

Классикалық емес философияда эскапизмге позитивті қозғарас байқалады. Й. Хейзинга эскапизмді субмәдениетте, шығармашыл жеке тұлғада түрлі ойындардың реакциясында іске асатын, мәдениеттің шығу тегінің негізгі және табиғи формасы ретінде, ал, Ж-П-Сартрда –эскапилік күй шығармашыл адамның еркіндігі деп қарастырады. Т. Веблен мен И. Гессе шынай дүниенің ойын формасына трансформациялануы деген.

А.Ш. Гусейнов эскапизм деп «жеке адам мен қоғам, жеке мен мемлекет арасындағы қатынастық жүйенің сәтсіздігін көрсететін симптом, яғни қоғамдағы мәдени өзгерістерге қарсы әсерді айтады» [10, 20 б.] Эскапизм орыс тілінің түсіндірме сөздігінде: «шынайы дүниеден ойдан шығарылған, ойлап тапқан әлемге кету» [11]. Эскапизм өнер адамдары мен ғылым адамдарына бірдей тән. Өнер бейнелерге негізделсе, ал бейнелілік адам ой-машығының негізгі белгісі, олай болса суретші өзінің қиялындағы «өнер әлемінде» өмір сүруі әбден мүмкін. Шығармашылығы «өміріне» айналған, өнер адамдары, суретшілер өнер тарихында көптеп кездеседі. Сондай суретшілердің бірі кескіндемеде өзіне тән «фантастикалы экспрессионизм» бағытында туындыларын жазған, Сергей Иванович Калмыковты айта аламыз.

Алпысынышы жылдардың соңына дейін, орыс сурет өнерінде Күміс ғасыр шеберлерінің арасында ажалдан, түрмеден, Сергей Калмыков, қаланың есуасы ролін ойнап аман қалған жалғыз суретші. 1935 жылдан 1967 жылға дейін Абай опера және балет театрының декораторы, алматылықтардың есінде «ескі декорациялардан өзі тігіп киетін шалбарына жапсырма қалта салып, күртешесінің жеңіне шашақ байлап, кейде сыртынан бояу жағып алатын, үстінде сары сюртюгі, шашы иығына дейін түсіп жалбыраған, үнемі бүкірейіп, көзін көтерместен, кенептен тігілген сөмкесін асынып, түсініксіз өз шаруасымен кетіп бара жататын, диуана кейіпте» сақталған. Ол өзгеге түсініксіз өзінің картиналарын салып жүрген. Ол есуас болып көрінгенімен, есуас болған жоқ. Ондайлар сол кездері авангард суретшілердің арасында көптеп кездетін. Диуаналық – жасандылықтың жоғары өнері. Ол шығармашылықпен айналысатын адамның өзін-өзі сақтап қалу формасы. Кез-келген суретші еркіндікті ұнатады, бірақ олардың санаулысы ғана, осындай құрбандыққа бара алады. Эскапист суретші Сергей Калмыковтың сырт көрінісі елді таңдарытатын, тіпті кейде жиіркенішпен де қарайтын табылғанымен, оның

туындыларының терең философиялық мәні бар еді. Оның әсем жуанды-жіңішкелі сызықтармен құрылған әсем туындыларымен қатар қатыгездік нышандағы бейнелері де бар.

Калмыковқа тән сызықтық жүйе мен кескіндемелік әдістен оның туындыларының біртұтастығын аңғарамыз. Суретші дүниенің құпияларын, сырын танып білуге ұмтылыды және осыларды сызықтан мен кескіндеменің пластикалық тәсілінде орындайды. Оның абстрактылы композицияларындағы сызықтар физико-математикалық зертеудің көркем көрінісі ретінде бейнелеп көрсеткен.

Калмыков кескіндеменің түрлі әдістерінде жазып көрген. Дегенмен, кескіндемешінің туындыларында табиғатты, натюрмортты, портретті бейнелесе де, оларға үлкен мән береді. 1938 жылы жазылған Дина Нұрпейісованың портретінде, өзіне тән сызықтарымен ақынның бейнесін жар тасқа ұқсас бейнелеген. Ол оның ақындығын одан әрмен асқақтата түскен. Ал, 1943 жылы жазған «Ару» атты туындысы, жіңішке иілген мойынымен ерекше.

Калмыковтың туындыларында тастағы таңбалы бейнелерден авангартты көркем тілде жазылған кескіндемелік тәсілдерінің диапазоны шексіз болса, оның қиялы да сондай шексіз, оның фантастикалы табиғат көріністері ғарыштық өлшеммен жазылған. Оның авангартты туындыларын өз замандастары түсінуі де, қабылдауы мүмкін емес еді, сондықтан Калмыков өзінің шынайы әлемінен шығып, қиял әлемінде эскапистік өмір кешкен.

60-70 жылдарда да өнер әлемінде ұжымдық формаға қарсы дамыған, өнердің бағыттары өте көптеп кездеседі. Олардың бір-бірімен байланысы болмағанымен, бүгінгі күні олардың өнерінің мақсаты мен мазмұндарының ұқсастығын көреміз. Алпысыншы жылдары қазақ суретшілері кәсіби академизмді дамыта отырып, ұлттық тақырыптарға қалам тартты. Олар қазақ бейнелеу өнерінде ұлттық қолтаңбаны қалыптастырды және өздері ұлттық болмысымен «Менмен» бірегейленуге бағытталды. И.Г. Колесникова эскапизмді жүйе ретінде жеке тұлға мен бірегейлену тұжырымда қарастырады. Құрылымы жағынан күрделі өзіне сәйкестену мен бірегейлену қоғам мен мәдени кеңістікте әртүрлі қызмет атқарады [12].

Өзіне-өзі сәйкестену мен қаһармандармен бірегейлену, эскапизм феноменінің негізгі қыры. Тарихи тұлаларды қайта жаңғырту арқылы жеке тұлғана емес халық өзін тарихи шыққан тегіне сәйкестендіреді. Немесе шығармада, өзін қоғамның типажы терінде алады.

Эскапизм, қошаған ортаны шығармашылық үдерістің іске асуына мүлдем жағдай тудырмағанда, суретші өзінің жалғыздығын сезінгенде, өзінің қиял әлеміне кетіп, жалғаз шынайы және мәні бар дүние, бұл оның қиялындағы әлем деп қабылданғандықтан, дүниедегі болып жатқанның барлығының мәні суретші үшін неғұрлым мәнсіздене түседі. Бұндай жағдайлар ақындар мен жазушылардың арасында да көздесіп жатады. Мысалы, бүгінде «қазақ валсінің королі» атанған композитор Шәмші Қалдаяқовтың «шығармашылық әлемі» оның нағыз өшпес әндерін әкелді.

А. О. Слепцова мен Н.В. Жилкинаның бірлесіп жазған мақаласында: «Шығармашылық процеске кіріп кеткен адам өзін соншалықты ұмыттып, ол



барлық адамға бастапқы кезде берілген этикалық рефлексияны жоғалтады. Өнерді жасаушы ерекше шығармашылық жағдайда жеке тұлға қоғамдағы орнын жоғалтады» - деп, «этикалық рефлексияның» жойылатынын айта келе былай деп қорытындылаған: «шығармашыл жеке тұлғада рух еркіндігі басымдылықта болады. Шығармашыл адам өзін сонымен байланыстырып, өзінің бар зейінін соған аударады да, ал қалғандары мақсатқа жеруге кедергі жасайтындар болып табылады. Бұл жағдайда тұлға қоғамның бөлігі ретінде емес: рухтың еркіндігіне ие болған, ол үшін қоғамдық стереотиптермен қатар, нормалар, құндылықтар мен тиымдар актуалдылығын жояды» [13].

Классикалық философияда эскапизм феномені адам белсенділігінің дәстүрлі емес түрі ретінде қарастырады. Ал, шығармашылық жағдайдағы эскапизмнің жемісті жетістіктері мен оның ақылға қонымдылығы көрінеді.

### **Әдебиеттер тізімі:**

1. Кривцун О.А. Эстетика. М.:Аспект-пресс, 2001, - 447 б.
2. Голик Н.В., Шор ЮМ. Сон, фантазия, искусство – «атрибуты одной и той же сновидении» <file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/son-fantaziya-iskusstvo-atributy-odnoy-i-toy-zhe-subshtantsii.pdf>
3. Жарықбаев Қ. Психология негіздері: / Қ. Б. Жарықбаев. - Алматы : Эверо, 2005. - 462 б. : сур.
4. Философский словарь /под ред. И.Т. Фролова М., 2001. С 594
5. Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. СПб., 1998. С.129
6. Қазақ тілінің түсіндірмелі сөздігі. 6 том. Қ.-Алматы.:Қазақ ССР-нің «Ғылым» баспаы, 1982.-624 б.
7. Лапланш Ж., Понталис Ж-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996. С 75
8. Философский словарь. М.:Одиссей. 1996 г. 608 с.
9. Труфанова Е. О. Эскапизм и эскапистское сознание: к определению понятия // Философия и культура. - № 3, 2012
10. Гусейнов А.Г. Специфика эскапизма в контексте протестной активности // Человек. Сообщество. Управление. 2013. № 3№ С20.
11. Большой толковый словарь русского языка. М, 2000. С 1525
12. Колесникова И.Г. Эскапизм как средство самоидентификации и идентичности личности в контексте философской антропологии // Наука. Искусство.Культура. - №2 (10) 2016. 57-62 б.
13. Слепцова А. О., Жилкфина Н.В. Фантазия как внеэтическое поле творческой деятельности // [Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. - №1 - 2012 http://cyberleninka.ru/article/n/fantaziya-kak-vneeticheskoe-pole-vorcheskoy-deyatelnosti](http://vestnik.adyg.govsu.ru/article/n/fantaziya-kak-vneeticheskoe-pole-vorcheskoy-deyatelnosti)
14. Фрейд З. Художник и фантазирование: Пер. К. М. Долгова. — М.: Республика, и настоящее). с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, 1995. — 400 с.
15. Калмыков С. Альбом. - Алматы: Өнер, 2005 – 2008 бет.



**Соловьева Грета Георгиевна,  
доктор философских наук,  
профессор  
Казахстан, Алматы**

## **ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ И УЧЕНИЕ ПЛАТОНА О ПРЕКРАСНОМ**

*Тайна «Черного квадрата» Казимира Малевича, скорее всего, никогда не будет разгадана до конца. Предлагалось и предлагается множество толкований, и ни одно не может считаться исчерпывающим. Но появляются такие интерпретации, которые открывают все новые и новые прочтения «Квадрата». В пространстве культуры Малевич встречается с Платоном, и античный мыслитель дает неожиданное решение знаменитого ребуса. Что это за решение, читатель узнает из текста данной статьи.*

Среди современных произведений искусства нет, пожалуй, более знаменитого и более загадочного, чем «Черный квадрат» Казимира Малевича. Сколько было попыток прочесть его шифр, так что можно говорить о многочисленных приключениях «Черного квадрата». Пишут и говорят о мистериях Малевича, его мистических ощущениях, называя его творение «мостом над бездной», «освобождением ничто». Несмотря на многочисленные толкования и настоящий «бум» вокруг этого, несмотря на пояснения самого автора в книге «Черный квадрат» [1], картина попрежнему ускользает от всех и всяческих опытов прояснения и приручения.

Малевич, как известно, проделал путь от импрессионизма к супрематизму. И если на начальной стадии творчества он подражал французским мастерам, то на втором выступил подлинным творцом нового направления. Художник провозгласил, что освобождается от принуждения предметности, слепого фотографирования реальности и впервые дает краске и форме самостоятельность, что приводит к потрясающим эффектам. Основной элемент супрематизма – квадрат, за ним следуют крест и круг. Первоначальный черный цвет дополняется красным и белым. Так что появляется супрематическая триада: черный, белый, красный квадраты. Что это – прихоть, дань моды, стремление к эпотажу, провокация и шантаж? Привлекательность самого успешного из всех элементов, «черного квадрата», его поистине вселенская слава вызваны, как я думаю, откровенной непонятностью, поддразниванием, насмешкой над воспринимающим. Никому не хочется показать свою неосведомленность. Каждый хочет докопаться до истины. Что-то в этом есть, раз картина, на первый взгляд, столь примитивная, признается шедевром и выставляется в престижных салонах. Неужели я не в состоянии уразуметь, почему геометрическая фигура черного цвета вызывает такой ажиотаж?

Может быть, и сам автор до конца не осознавал, в чем заключается таинственная, магнетическая сила его «основного супрематического

элемента»? Квадрат парадоксален. То, что не может быть искусством, признается искусством. А ответом на парадокс может быть только парадокс – философский. Малевича надо бы познакомить с Платоном. И тогда, в пространстве культуры, Платон даст пояснение, способное ошеломить нашего автора. Но что мог знать Платон о Малевиче и его «Черном квадрате»? Ответ получим, обратившись к учению Платона о прекрасном.

В его диалогах главным действующим лицом всегда выступает Сократ. Он размышляет, задает неугомонные вопросы, стремясь совместно с собеседниками напасть на след истины. Это настоящая увлекательная охота. Сократ никому не дает спуска – ни другим, ни, тем более, себе. Ведь страшнее всего быть обманутым самим собой. И он нисколько не притворяется, не морочит голову окружающим. Он, действительно, и сам не знает самого важного для человека: что такое истина, добро, красота сами по себе, а не то, что только прикидывается, не будучи таковым по существу.

Самыми опасными собеседниками Сократ считает софистов, которым нет дела до чистых сущностей. Они озабочены одним: как бы научить за деньги отстаивать свою выгоду и пользу, пусть даже они противоречат истине. Но Сократ не избегает софистов. Напротив, их изощренный ум, риторические и психологические приемы помогают ему напрячь все силы, чтобы разглядеть, где же скрывается сокровище, которое он так неутомимо ищет. То, что дороже всякого золота, к чему так стремится душа человека.

Что такое прекрасное само по себе? Не то изменчивое, неустойчивое, что сравнительно с одним прекрасно, а сравнительно с другим – безобразно. Надо отыскать нечто незыблемое, прекрасное вне зависимости от присутствия других вещей, претендующих на то же определение. Сократ задает непростой вопрос одному из самых успешных софистов Гиппию Бóльшему. Но тот даже не понимает сути вопроса и с присущим ему апломбом самоуверенно бросает: что же тут затруднительного? Прекрасное – это, к примеру, прекрасная девушка. Всеобщность прекрасного он заменяет его проявлением в единичном.

Сократ ссылается на некоего человека, донимавшего его вопросом: что такое прекрасное само по себе, благодаря чему прекрасно все остальное и просит мудрейшего из мудрых ответить на этот вопрос, чтобы отвязаться от того назойливого собеседника. Софист ухмыляется. Очень уж простым и незатейливым кажется ему тот вопрос. Скажи ему, тому человеку, повторяет он, что это прекрасная девушка. И кто же будет спорить с этим? Он даже не вникает в суть проблемы. Ведь Сократ спрашивает его не о том, что прекрасно, а о том, что такое прекрасное.

Если согласиться с таким определением, иронизирует Сократ, тогда и кобылицу, и лиру, и хорошо вылепленный горшок можно назвать прекрасными. Но все это и прекрасно, и безобразно одновременно. Девушка, как и все люди, безобразна в сравнении с ликами богов. Вспомним Гераклита: «Из людей мудрейший по сравнению с богом покажется обезьяной, и по мудрости, и по красоте, и по всему другому».

Не такого прекрасного ищет Сократ, а такого, которое невозможно превратить в безобразное, которое сияет красотой вне зависимости от каких-

либо сравнений!

Прекрасное, о котором говорит Гиппий, единичные вещи, можно уподобить хамелеонам. Они то прекрасны, то безобразны. Нет в них устойчивости, определенности. А надо найти такое прекрасное, которое никому и никогда не покажется безобразным. Таковым может быть только **идея прекрасного**. Ведь девушка, лира, горшок, кобылица становятся прекрасными только в том случае, если приобщаются к идее прекрасного.

Бессмертные души созерцают в мире идей, там, где они сопутствуют богу, вечные сущности – справедливость саму по себе, истину саму по себе. **И повсюду там сияет красота**. Когда же души воплощаются в телах, сияние красоты воспринимается наиболее отчетливо самым острым чувством – зрением. Ведь ни разум, ни справедливость не поддаются зрению. «Только одной красоте выпало на долю быть зримой и привлекательной» [2, 187]. Созерцание земной красоты пробуждает воспоминание о красоте самой по себе. Поэтому «любитель прекрасного называется влюбленным».

Что же говорит нам Платон устами Сократа? В мире чистых сущностей все сияет красотой, т.е. красота онтологична. А в мире земном у нее есть явные преимущества перед другими чистыми сущностями. Она видима, зрима, доступна глазу, хотя и не во всем своем блеске, но как призыв к совершенству, как далекое, но неотступное воспоминание. И поэтому именно красота, а не разум влечет человека туда, где он сопутствовал богу. Так соединяются дар Бога и усилие человека, так рождаются вдохновение, любовь, счастье.

Влюбленный – тот, кто глядя на земную красоту, припоминает подлинную, небесную, истинную. Серая пелена жизни, мерный ритм повседневности, прерываемый внешними уладами развлечений, погоня за сиюминутными удовольствиями – все это жалкие попытки схватить радуго счастья, мгновенно гаснущую без взгляда любви. И только влюбленность, дар бога, прорывается сквозь мглу бессмысленности и одаривает истинной жизнью, счастьем. «Величайшие для нас блага возникают отействовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар».

Это великое прозрение античного мудреца. Прекрасное – онтологично, оно исходит из мира идей. И все, что в какой-то степени приобщается к онтологической сущности, получает отблеск прекрасного. В христианской философии утверждается, что Творец проявляется в мире через множество божественных имен, одно из которых – Красота. От него сообщается «очарование всему сущему» (Дионисий Ареопагит). И в исламской философии Красота признается одним из имен Первосущего (аль-Фараби).

Но каким образом прекрасное само по себе, т.е. идея прекрасного воплощается в тварном мире? Может быть, через **подходящее?** – вопрошает Сократ. Если невразчный человек, к примеру, оденет подходящую одежду, он будет казаться прекрасным. Вот именно – казаться. Ведь это просто обман. На самом деле он не стал прекрасным. Подходящее (одежда) только способствует тому, что он кажется прекрасным.

Сократ идет дальше. Может быть, прекрасное – это то, что **пригодно, полезно?** Таковы мудрость, установления, хорошо сложенные тела. Но тут же

снова возникает сомнение. Пригодное (полезное) относительно. Оно полезно для одного и вредно для другого. Кроме того, полезное может быть полезным для дурного и потому никак не может быть признано прекрасным.

Что же делать? – сокрушается Сократ. Может быть, определить прекрасное через **приятное**, как то, что доставляет нам удовольствие? Вопрос требует специального рассмотрения природы удовольствия. Эту задачу Сократ осуществляет в диалоге «Филеб».

Обнаруживается, что в жизни человека не так уж легко отделить удовольствие от страдания. Можно даже ввести единую идею удовольствия - страдания, настолько тесно они взаимосвязаны. Такие удовольствия Сократ называет смешанными. В самом деле, если человек страдает от жажды, то получая возможность испить глоток свежей воды, испытывает неизъяснимое наслаждение. То же касается голода. А если его мучают боли, то, избавившись от них, человек наслаждается покоем.

Но смешанные удовольствия возникают не только при освобождении от страданий. Есть еще и такие состояния, в которых удовольствия и страдания не следуют друг за другом во времени, но охватывают человека одновременно: он и радуется, и печалится, его душа и томится, и ликует. В диалоге «Филеб» Сократ предстает как психолог, исследующий самые потаенные, сложные состояния души человека. Гнев, страх, тоска, горечь, любовь, ревность, зависть – все это страдания души и одновременно – необычайные удовольствия. И поэт подмечает слияние страдания и удовольствия в гневе:

«Который и мудрых в неистовство вводит,  
Много слаще, чем мед, стекает он в грудь человека».

Неслучайно зрители трагедий испытывают неоднозначные чувства, одновременно и радуются, и плачут.

Особенно откровенно обнаруживает противоречивую природу этих состояний такое чувство, как зависть. Мы радуемся, если друзей постигает несчастье, испытывая одновременно и страдание и удовольствие. «В трагедиях, не только разыгрываемых на сцене, но во всей вообще трагедии и комедии жизни, и в тысячи других случаев страдание и удовольствие смешаны друг с другом» [3, 64].

Читатель может быть удовлетворен: природа удовольствия обнаружена. Это его неразрывная связь со страданием. Но Сократ увлекает собеседников в новые водовороты поисков. Оказывается, помимо смешанных удовольствий – страданий есть еще чистые удовольствия, которых страдание не касается. Размышляя над этим вопросом, он обнаруживает нечто удивительное, способное поразить и нас с вами, живущих, как говорится, в современной техногенной среде и уже почти разучившихся удивляться. Но это «почти» пока спасает. Так вот, чистые удовольствия – совершенно особого рода и вызваны они могут быть совершенно особыми вещами, имеющими высочайший онтологический статус. Эти вещи не изменяют своей сущности, будучи соотнесенными с другими. Они не могут быть названными и прекрасными, и безобразными в зависимости от того, с чем их сравнивают. Эти сущности свободны от относительности, устойчивы, неизменны чисты онтологически и

потому прекрасны и вызывают чистые, свободные от страданий удовольствия.

Что это за сущности? Судя по характеристике, ими могут быть только вечные, непреходящие идеи. Сократ называет конкретные имена, в которых воплощается, присутствует среди нас, людей, идея прекрасного. Это – красивые краски, формы, очертания, звуки, запахи. Из **красок** он выделяет белый цвет как самый чистый, вбирающий в себя все остальные цвета и потому – прекрасный. Из **очертаний** – круглое и прямое, подтверждая истинность начертанной у входа в Академию надписи «Не геометр да не войдет». Из звуков – нежные и ясные звуки голоса, поющего чистую мелодию. «Я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо, как это можно сказать о других вещах, но **вечно прекрасным самим** по себе, по своей природе и возбуждающим некие особые, свойственные только ему удовольствия» [4, 66].

Идея прекрасного, утверждает Сократ, воплощается не только в мире красок, звуков, очертаний, но и в творчестве, в деятельности людей: «я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и строяемые с помощью линеек и угломеров» [5,66] (сегодня к этому скромному списку можно было бы присоединить множество других, еще неведомых Платону приспособлений и инструментов!)

Исследование природы удовольствия приводит к выводу о том, что истинные, чистые, т.е. свободные от страданий удовольствия могут быть вызваны только тем, что прекрасно по своей природе. Платон, по сути дела, говорит об эстетических удовольствиях, отличая их от выше названных, смешанных со страданиями, этических. Это исследование позволяет обнаружить, что же может быть таким прекрасным самим по себе, воплощающим идею прекрасного.

Вот мы и приблизились, с помощью Платона, к разгадке тайны «Черного квадрата». Это очертание, наполненное краской, есть воплощение в мире идеи прекрасного, т.е. присутствие среди нас прекрасного самого по себе. Оно пребывает не только в запредельном, трансцендентном, но стремится проникнуть в земную реальность, преобразить ее, разогнать тьму безобразного и воссиять светом красоты. Не только вещи тянутся к идее, но сами идеи «спускаются» в мир. Квадрат прекрасен, потому что присутствие идеи освобождает его от порока относительности: быть то прекрасным, то безобразным. Его красота устойчива, абсолютна и неподкупна. Идея укрепляет ее силу и очарование. Не потому ли «Черный квадрат» до сих пор и притягивает, и будоражит, и волнует?

Платон говорит о «Квадрате» то, чего не знал о нем и сам автор. Такова магическая сила философии.

#### **Список литературы**

1. Казимир Малевич. Черный квадрат. М., Азбука, 2001.
2. Платон. Собр. соч. в трех томах. Том 2. М., Мысль, 1970. С. 187.
3. Платон. Собр. соч. в трех томах. Том 3, часть 1. М., Мысль, 1971. С. 64.
4. Там же. С. 66.
5. Там же.

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

## **ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ ВОСТОКА В ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА**

Общеизвестно, что женский образ является ключевым во всех пластах культуры с древнейших времен до современности. Историко-культурные истоки женского образа представляют бесконечное число его интерпретаций во всех видах художественного творчества. В мифологии это образ богини Умай – олицетворение женского, земного начала и плодородия, идея праистоков и начала жизни. У древних тюрков это каменные ритуальные изваяния (в том числе и женские), солнцеликие богини в наскальных рисунках Тамгалы. В эпических сказаниях – воплощения чистоты, верности, самопожертвования – прекрасные Айман-Шолпан, Баян-Сулу, Кыз-Жибек.

В живописи советского Казахстана женщина тоже обретает множество разнообразных трактовок. У Абылхана Кастеева она погружена в быт – художник внимательно всматривается в природу, подробно описывает одежду, атрибуты, предметы интерьера жилища. У Айши Галимбаевой – красота традиционных ритуалов и поэтизация повседневности, где девушка-женщина олицетворяет цветение жизни в красочной живописности. У Гульфайрус Исмаиловой главными героинями становятся талантливые женщины-творцы, прославляющие Родину – здесь важны портретное сходство, уверенный академический рисунок, сложные ракурсы, театрализованно-звучная цветность. Али Джусупов опирается на эпическую мощь и силу образов-знаков, в которых принципы декоративного искусства, соединенные с поисками шестидесятников, выражаются в локальных тонах, крупном модуле, обобщенных формах. При многообразии вариаций все поиски сводятся к некоему идеалу, универсальному воплощению красоты и гармонии.

В период Независимости образ и облик женщины подвергся интереснейшей и всесторонней трансформации. В 90-е годы прошлого века в искусстве появились новые виды и технологии, применялись специфические материалы – от синтетической полимерной пленки до ультрасовременных медиа. Наиболее заметными факторами влияния здесь были: деидеологизированность культурной политики, широкий приток информации о зарубежном искусстве, возникновение галерей и творческих объединений. Все это способствовало и новой трактовке женского образа. Художники стремились уйти от идеологического пафоса. Образ в их произведениях становился более многозначным и многополярным. Не желая поддаваться однозначному прочтению, он (образ) ускользал от лобового контакта со зрителем и, одновременно, наполнялся экстравагантными, нередко шокирующими свойствами. Все это ценно не само по себе, не как формальный прием, но как провоцирующее средство, как художественный способ озадачить и



активизировать зрительское восприятие (и часто достигается весьма противоречивая, а то и скандальная реакция аудитории). Искусство перестает быть сугубо позитивистским и оптимистичным, но обращает наше внимание на противоречивые проблемы и неразрешимые сложности бытия. Обозначаются и социальные, и политические, и экологические составляющие современности.

Процесс тотальной урбанизации, заметное укрупнение городов в основном за счет сельского населения постепенно стирает столетиями сложившуюся национальную традицию – неизменную составляющую кочевого образа жизни. В современном искусстве образ женщины Востока стремится сохранить свои этнографические черты, но при этом обретает множество новых смыслов, наполнений и неожиданных формальных решений.

Противоречивые и сложные аллюзии эпохи находят символические выражения у Еркина Мергенова – ведущего представителя модернизма в казахстанской скульптуре. В серии «XX век» знаковым произведением становится «Встреча» (1986). Восточная женщина в традиционной одежде предстает в странном соседстве с велосипедом. Благородная и тщательная моделировка фигуры в платье и кимешеке соседствует с зияющими пустотами. Отсутствие лица подчеркивает обобщенность и вневременной драматизм образа, переводя его в ранг философской категории. Алогизм соединения объектов из разных смысловых рядов служит обострению содержания. А слияние западных модернистских приемов с восточной тематикой становится у Мергенова выражением идеи евразийства.

При тотальном тяготении к эксперименту для многих современных авторов картина остается основной формой художественного высказывания. Но и здесь открываются возможности для нового опыта и выбора инструментария. Так, Сауле Дюсенбина в проекте «Карта памяти» (2010-11) создает серию коллажей, где главным действующим лицом становятся «выцветшие фотографии давно не ставших людей» (из вступительного слова к каталогу автора). Каждая работа серии выражает тонкую цепочку ощущений-ассоциаций, включающих образ женщины-казашки в мировой художественный контекст. Тщательно вглядываясь в образы далекого прошлого, стертые из памяти и из времени, художница проводит параллели, интуитивно улавливая связь между кочевницами XIX столетия и собой современной. Тонко проработанные карандашные рисунки дополняются коллажами и фотографиями. В работы неслучайно включаются репродукции шедевров мировой живописи, конверты – знаки, связывающие письмами людей, CD-диски – символы цифровой эпохи, фрагменты войлоков и вышивки – следы рукотворного труда, наполнявшего повседневность женщины. Все эти незначительные, но значимые осколки времени соединяют прошлое и будущее через «я» художницы. В «Автопортрете



*Мергенов. Встреча. 1986.  
Алюминий. Из собрания  
ГМИ РК им. А. Кастеева*



*Дюсенбина. Автопортрет. 2010*

образы казашек с красавицами, запечатленными великими живописцами разных эпох, словно замыкает связь времен, утверждая непреходящую ценность женского начала.

Старая фотография становится источником вдохновения и предметом бесчисленного интерпретирования в творчестве Сауле Сулейменовой. Также она активно использует нехудожественные материалы – в проекте «Целлофановая живопись» картины-коллажи создаются из ярких синтетических пакетов. Этот прием художница исследует на протяжении нескольких лет. Но именно старая фотография становится основой ряда проектов Сауле с начала 2000-х годов – «Казахская хроника», “I’m Kazakh”, «Культурной ценности не имеют», «Аруахи». Главные действующие лица – это «обыкновенные» типичные люди, прежде всего, женщины и пацаны-подростки. Фоном для фигур, взятых с документальных фотографий, становятся выразительные островки города: обшарпанная остановка, оклеенный объявлениями бетонный забор, ржавая стенка гаража. Контраст этих малопривлекательных, не слишком уютных пространств с «живыми» людьми, вырванными из привычного ареала обитания создает невозможный пространственно-временной континуум, направленный на сохранение культурной и исторической памяти. Не случайно в проекте «Аруахи» символические духи предков, оберегающие свой род, присутствуют в повседневности, парят в виде обликов конкретных людей – полупрозрачные и

не замечаемые, но, по преданию, неизменно влияющие на жизнь потомков. Проекты Сауле Сулейменовой созвучны ключевой идее современного искусства Казахстана, сосредоточенного на поиске и сохранении собственной национальной идентичности.

Использование женской фигуры в качестве смыслового центра композиции – достаточно традиционный прием. Тем интереснее художественные высказывания, где образ женщины решается опосредованно, через сопутствующие атрибуты, сопровождающие ее в повседневности. Интересным примером является нашумевший, вызвавший



*Сулейменова. Аруахи. 2010*

множество споров и противоречий, монументальный пространственный объект Асхата Ахмедьярова «Әжеңнің көзі». Дословный перевод названия звучит как



*Ахмедьяров А. Әжеңнің көзі.  
Астана Арт фест 2016*

«глаз бабушки», смысловой – означает «бабушкино наследие». Произведение представляет собой гигантские бусы, которые словно случайно обронила в городе их таинственная мифологическая обладательница. Каждый элемент композиции – бусина-шар – строится соединением двух полусфер покрытых копотью казанов, которые выстраиваются в единую «нитку», состоящую из 32-х

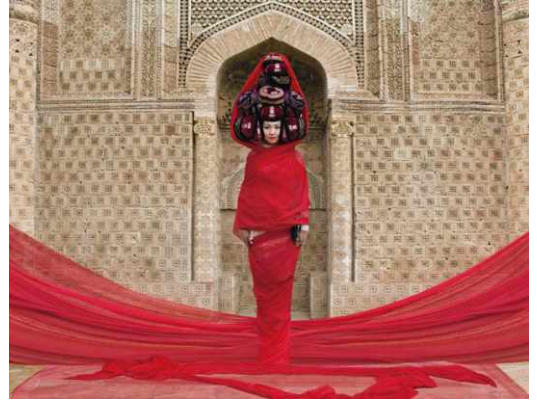
бусин (иронический намек на число зубов здорового взрослого человека, неустанно перерабатывающего содержимое казанов). Казан – центральный элемент домашнего очага, неизменный спутник кочевья становится символическим выражением женщины, ее быта и повседневной работы. Собственно, манипуляции художника с этим знаковым предметом традиционной культуры – переворачивание, просверливание, размещение на городском асфальте – вызвали бурную полемику и даже негодование части зрителей во время экспонирования произведения на Астане Арт-фесте в 2016 году. Возможно, именно такой реакции и добивается художник, остроумно (через закопченный казан) формулируя внутренние качества и незримый блеск азиатской женщины, живущей, в общем-то, в копоты и каждодневном посвящении себя детям, семье, кухне. Понимая это как одно из предназначений, определенных законами природы.

Постепенно, во многом благодаря внедрению и активному освоению новых технологий, все большее развитие получает фото- и видео-арт как декларативный отказ от «рукотворного» изображения.

Одной из «пионерок» казахстанского видео-арта является Алмагуль Менлибаева, которая в женщине Азии стремится постичь ее таинственно-романтическую суть, вскрывая мифологические слои, проникая в природную стихийность женской эмоциональности или соединяя архаику и современность. Сама Алмагуль говорит об архаическом атавизме, как некоем условном возвращении к первоистокам. Женский образ претерпевает многочисленные трансформации, нередко обретая автопортретные черты. Это и «Вечная невеста» (2002) – ищущая, наивная, полная надежд, выпадающая из контекста прагматики сегодняшнего дня. Это первобытная инстинктивность, природное естество в проекте «Апа» (2003). Персонифицированная богиня Умай, наделенная зооморфными элементами, возникающая в органичной степной стихии (2010). Или же наполненные бесконечной красотой и гармонией образы удивительных женщин-бабочек на фоне на фоне мавзолея Ходжи Ахмета Ясави. Женские тела завернуты в волшебные «коконы» из роскошного шелка (серия «Моя шелковая дорога к тебе», 2011, «Красная бабочка», 2012). Сам образ бабочки не случаен – какое еще существо в природе уподобляется таким кардинальным трансформациям? Очевидно, что и женщина в течение

жизни проходит множество символических реинкарнаций, внутренних и внешних перевоплощений.

Представитель знаковой для современного искусства Казахстана группы «Кызыл трактор» Абилсаид Атабеков также отдает предпочтение фото- и видео-арту. Его произведения отличаются особенной остротой и точностью художественного высказывания при использовании лаконичных средств. Парадокс, что этот талантливый художник в последнее время больше известен за рубежом, нежели в своей республике.



*Менлибаева А. Красная бабочка. 2012*

Нередко героями его произведений становится он сам и члены его семьи. Его восточная женщина рассматривается в неразрывной взаимосвязи с неизбежностью исторических перемен эпохи глобализации – в политическом, социальном, историческом и гендерном аспектах. Так, в серии фотографий под названием «Снайпер» (2005) он изобразил бесик; перекладной младенческой люльки по воле автора стал известный во всех горячих точках автомат Калашникова. Рождается образ – женщина, качающая колыбель, растит солдата. Ей, дающей жизнь и воплощающей созидательное начало, ее детям в эпоху бесконечных, масштабных, бессмысленных войн никто не может гарантировать мирное будущее.



*Атабеков А. Статуя свободы.  
Дорога в Рим. 2007*

В своей «Статуе свободы» (2007) Атабеков интерпретирует растражированный символ Америки, переводя его в контекст восточной экзотики. Женщина, окруженная детьми среди цветущих маков, предстает в узнаваемой позе, вместо факела западной Свободы держа чашу с дымящимся алдараспаном. Осознавая привлекательность и экзотичность иконографических стереотипов о Центральной Азии, Атабеков часто

использует их в своих работах с легким налетом иронии. Элемент цитирования, перевода симулякра в иной содержательный и семантический пласт является характерной чертой постмодернизма.

В авторском проекте Саида Атабекова для Венецианской биеннале 2011 года используется техника традиционного лоскутного шитья «курак корпе». Автор, подражая национальной технологии, создает серию флагов разных стран. Один из ключевых видов национального женского рукоделия, который сохранялся кочевниками на протяжении столетий – символ домашнего уюта и гармонии, становится своеобразным политическим манифестом.

Процесс рукотворного женского труда, а именно – кошмоваления –





*Гулиев Ш. Новый мотив. 2009. Х.,м. 80x100*

интересует и Шамиля Гулиева. Художник создает две почти идентичные композиции, в которых предстают женщины в процессе создания войлока. На одной из них («Новый мотив», 2009) на кошке вместо традиционного орнамента появляются дорожные знаки. Более поздняя версия («Родной мотив», 2013) представляет на ковре таблицу Менделеева – отсылка к фактору, прославившему Казахстан в международном сообществе как нефтяную державу и страну, богатейшую минералами и редкоземельными металлами (геологи говорят – всей таблицей Менделеева).

Ряд рассмотренных нами примеров показывает, что, с одной стороны художники остро понимают непреходящую ценность традиции, настоятельную необходимость сохранения самобытности, постоянного движения по пути национальной самоидентификации. Все это прослеживается в обращении к местным реалиям – кимешек, алдараспан, саукеле, корпеше, казан, бесик – сплавленными воедино с точками определения времени (документальное фото прошлых эпох) и конкретизации места (пространства города или степи, памятники архитектуры в фото и видео-проектах). С другой стороны, стремительно меняющаяся современность (урбанизация, глобализация, прозрачность границ, новая капиталистическая формация общества, информационные потоки, цифровые технологии, постепенное вхождение наших художников в мировые тренды и пр.) делает свое дело – унифицирует мышление и образ жизни. И, как следствие, заметно нивелирует своеобразие национальных традиций, отесняет их на периферию народного сознания. Задача искусства – найти баланс в этой альтернативе и при всей современности приемов, методов и форм быть глубоко национальным по духу. Приведенные нами примеры показывают многообразие возможностей и достижений на этом пути.

**Джадайбаев Амир Жалынович**  
**Кандидат искусствоведения**  
**Руководитель центра научной**  
**экспертизы**  
**ГМИ им. А. Кастеева**

## **К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ А. КАСТЕЕВЫМ КАРТИНЫ «ПОДАРОК ТОВАРИЦУ И. СТАЛИНУ»**

Совсем недавно наша страна отметила 25 лет со дня обретения своей независимости. Этот небольшой с исторической точки срок, для Казахстана явился значимым рубежом на пути обретения собственной государственности, осознания всеми казахстанцами себя как единой нации, скрепленной согласием и высокими целями. При этом мы все яснее начинаем понимать нашу меру ответственности в деле сохранения духовного наследия прошлого, которое во многом определяет наше настоящее и явится одним из прочных оснований созидания будущего. Сегодняшнее поколение является свидетелем быстрого развития экономики и других сфер жизни Казахстана, стремящегося к утверждению равного положения среди наиболее развитых стран мира. В то же время мы видим, как неразрешенные до сего дня религиозные, социальные и иные коллизии прошлого, принимая новое обличье, вторгаются в нашу реальность, заставляя постоянно и с тревогой думать о сохранении всего того, что накопило человечество за свою историю. В этом смысле мы должны не только хранить культурное наследие нашего народа, но постоянно стремиться к его осмыслению с позиций современного мировоззрения. Строить на его прочных гуманистических основах новую современную культуру, что является одним из важнейших условий успешного прогресса нашего молодого государства.

Творческое наследие Народного художника Казахстана А. Кастеева является одним из важных оснований современного национального искусства. Несмотря на множество посвященных ему публикаций и исследований мы все же сознаем недостаточность наших знаний об этом выдающемся деятеле казахской культуры XX века. Мы все яснее понимаем глубину и многомерность его искусства, освобождая его образ от идеологических штампов постоянно открываем в нем новые грани высокого творческого духа.

В своем докладе мне бы хотелось остановиться на анализе одной из известных картин А. Кастеева «Подарок товарищу Сталину», созданной художником в 1950 году и в которой наглядно отразились типичные черты советского искусства последних лет сталинского правления. К сожалению, сегодня это произведение наводится в запасниках нашего музея и лицезреть это большое и значительное в творчестве А. Кастеева полотно могут лишь специалисты. В целом, в современной музейной практике Казахстана



последних 20 лет мы наблюдаем труднообъяснимый процесс исчезновения из экспозиций ряда произведений, в которых запечатлены некоторые этапы нашей истории. Это, в частности, касается и экспонатов, изображающих образ И. Сталина. С одной стороны понятно наше стремление освободиться от воспоминаний о том мрачном времени, но с другой стороны нарушается объективная историческая картина эпохи, создается некая отретушированная модель нашего недавнего прошлого. Начало этому явлению было положено еще в конце 1950-х годов, когда после смерти «вождя всех народов» и разоблачения культа его личности Н. Хрущевым началась компания по сносу сталинских монументов по всей стране. Это коснулось и произведений изобразительного искусства. По моему убеждению, музейная экспозиция, как сложный комплекс визуального выражения исторических, культурных и многих других форм жизни общества должна сохранять максимальную объективность и полноту, давая возможность зрителю самому выносить оценку о том или ином этапе истории. Небольшим шагом в этом направлении, я надеюсь, станет и мое короткое сообщение.



*А. Кастеев Подарок товарищу И. Сталину. Х., м. 1950 г. 174X200, ГМИК*

Период первой половины 1950-х годов можно назвать началом подлинного расцвета творчества А. Кастеева. В эти годы он создает целый ряд значительных произведений в области исторического портрета и жанровой картины, демонстрирующих значительный рост его композиционного и живописного мастерства. Создание картины «Подарок товарищу Сталину» (1950, ГМИК) было приурочено к 70-летию юбилею вождя, который с особым размахом отмечался в СССР в 1949 году. Этому событию А. Кастеев посвящает еще одну картину, написанную в жанре двойного портрета и изображающую историческую встречу И. Сталина и А. Джангильдина на Царицынском фронте в 1918 году (Местонахождение неизвестно).

Обе картины ярко отражают характер советского искусства конца 1940-х начала 1950-х годов, развитие которого определялось историческими решениями ЦК ВКП (б) по идеологическим вопросам в области литературы и искусства 1946 – 1948 гг. направленным на искоренение любых проявлений в них «упадочного формализма» и натурализма, неуклонное следование принципам социалистического реализма. Партия требовала от творческих работников более глубокого и всестороннего показа в художественных произведениях «великой» советской действительности в формах «близких и понятных нашим людям» [1]. Юбилею И. Сталина была посвящена Всесоюзная художественная выставка 1949 года, на которой полотна

С. Герасимова, Ф. Шурпина, Ф. Решетникова и других известных мастеров воспевали личность и деяния великого вождя. По мнению организаторов выставки в созданных художниками образах В. Ленина и И. Сталина должно было найти свое яркое отражение «великое историческое содержание нашей эпохи» [2, с. 52]. В подобных картинах как писала пресса «советские художники с большим реалистическим мастерством раскрывают духовную красоту, непреклонную волю и внутреннюю силу наших вождей, бесконечно дорогих и близких всему прогрессивному человечеству» [1]. Как говорилось в передовой статье всесоюзного журнала «Искусство» «Написать портрет товарища Сталина является заветной мечтой каждого советского художника, ибо нет большего счастья для подлинного художника, как показать образ, в котором народ видит воплощение своих лучших качеств, всех своих достижений и побед. С огромным творческим вдохновением работают над этой волнующей темой наши художники. Можно с уверенностью сказать, что самые значительные победы нашего изобразительного искусства связаны с работой над воплощением этой великой темы» [3].

Над воплощением образа И. Сталина также активно работали художники Средней Азии, Армении, Грузии и других советских республик. Этой теме были посвящены произведения М. Абегяна, А. Аветисяна, В. Торотадзе и др. Немало картин о вожде было создано и казахстанскими художниками. Среди них можно назвать такие произведения как «Колхозники пишут письмо товарищу И. Сталину» (1949) А. Бортникова, «И. Сталин в Туруханском крае» (1949) М. Лизогуб, «И. Сталин в ссылке» (1949) С. Калмыкова, «Встреча деятелей искусства Казахстана с товарищем И. Сталиным в 1936 году» (1949) К. Шаяхметова, «Беседа товарища И. Сталина с крестьянами села Махмудия в 1902 году» И. Остренко, «Сталин на Кавказе в 1902 году» (1950) К. Тельжанова, «И. В. Сталин принимает А. Джангильдина на Царицынском фронте в 1918» Л. Леонтьева и другие.



*А. Кастеев Ковровщицы на джайлау.  
Х., м. ГМИК*

Историю рождения картины «Подарок товарищу Сталину» необходимо начать с периода поездки А. Кастеева на подмосковную творческую базу в Сенеж зимой 1950 года. Там он под руководством известных советских художников повышал свое профессиональное мастерство, работая на пленэре и выполняя в мастерской небольшие графические и живописные постановки. В Сенеже А. Кастеев приступает к работе над картиной «Ковровщицы на джайлау» (1950 ГМИК) [4, с.27], которая впоследствии станет основой большого произведения о Сталине 1950 года. В картине «Ковровщицы на

джайлау» нашла свое воплощение актуальная на тот период тема сближения города и села, а также преемственности народного и профессионального творчества. Началом поисков в этом направлении стали такие произведения А. Кастеева второй половины 1940-х годов как «Советские ученые в гостях Героя социалистического труда» (1948), «В гостях у Джамбула» (1947) и др.

По возвращении из Сенежа А. Кастеев продолжил работать над картиной. С целью сбора необходимого для нее натурального материала он отправляется в творческую командировку в расположенный недалеко от Алма-Аты Панфиловский район. В небольшом по формату произведении «Ковровщицы на джайлау» представлена сцена торжественного вручения народной мастерице государственной награды. Художник изображает момент, когда члены официальной делегации преподносят цветы героине, которая сидит возле изготовленного ею сырмака. На втором плане изображены табуны пасущихся лошадей, за ними разворачивается величественная панорама горных хребтов Джунгарского Алатау. Благодаря пейзажу жанровая сцена приобретает почти монументальный но, в тоже время, и несколько театральный характер. Это произведение А. Кастеева воспеваает советского человека, для которого труд является «самым прекрасным, самым высоким наслаждением в жизни» [5, с. 28-29].

В отличие от чисто бытового характера первых графических работ 1920-30-х годов, в которых А. Кастеев изображает народных мастериц, как правило, в интерьере или возле юрты, в картине «Ковровщицы на джайлау» персонажи показаны в окружении социалистических реалий. В этот период советская бытовая картина стала приобретать «торжественно-монументальный характер, становилась поэмой в красках о свободном созидательном труде советских



*А. Кастеев. Набросок к картине «Подарок товарищу Сталину». Б., кар. 1950 г.*

людей, об их счастливой, зажиточной жизни» [6, с. 41]. Картина А. Кастеева выполнена в манере характерной для русской реалистической живописи XIX века, принципы которой были освоены А. Кастеевым в период его пребывания в Сенеже. По мнению критики метод реалистического отображения действительности, свободный от каких бы то ни было влияний «буржуазного формализма, чуждого и непонятного народу» критики, помогал художникам «создать доходчивые произведения, наполненные ярким социалистическим содержанием» [7].

Картина «Ковровщицы на джайлау» послужила основой создания масштабного полотна «Подарок товарищу Сталину» (1950), в котором А. Кастеев представляет сцену, выражающую преклонение советского человека образу «великого

вождя». По мнению Ф. Крашенинникова А. Кастеев в картине «Подарок товарищу Сталину» передал «патриотический порыв, которым был охвачен весь советский народ в дни подготовки к празднованию семидесятилетия И. Сталина» [8, с. 26]. К созданию образа И. Сталина А. Кастеев обратился еще в 1930-е годы. Свидетельством этому является фотография 1934 года, на которой мы видим юного Абылхана, работающего над портретом вождя. Этот снимок, вероятно, был сделан в период работы художника в Жаркенте, в местном уйгурском театре, где он, исполнял «портреты Ленина и других лидеров партии для районных учебных заведений и клубов» [9].

В процессе создания картины «Подарок товарищу Сталину» А. Кастеев, как и в предыдущем случае, опирался на «канонические» с точки зрения коммунистической идеологии образцы советской живописи. На этот раз своеобразным «прообразом» картины А. Кастеева стала работа советского художника Н. Чебакова «Подарок вождю» показанная на Всесоюзной художественной выставке 1949 года. Этот, созданный Н. Чебаковым, шедевр соцреализма был вынесен на обложку всесоюзного журнала «Искусство», что являлось показателем его особой значимости. Как писала советская критика: «Эта картина подкупает правдивостью своего замысла, искренностью выраженного в ней чувства» [3]. В композициях А. Кастеева и Н. Чебакова смысловым центром является образ И. Сталина, над воплощением которого трудится группа народных мастериц. Как о картине А. Кастеева писал Ф. Крашенинников: «Социалистическое содержание произведения облечено в специфическую национальную форму, которая чувствуется и в типаже, и в композиции, и в оттенках настроения природы, как бы аккомпанирующей торжественному звучанию радостного события» [8, с.26]. Такое явление как следование национальным художником образцу советской живописи отражало одну из характерных особенностей советского искусства в целом. «Безупречные» с идеологической позиции произведения ведущих советских мастеров, должны были служить ориентиром для художников из национальных республик. Одним из наиболее показательных примеров этому является картина художника Ф. Шурпина «Утро нашей Родины» (1947), ставшая одним из наиболее известных образцов художественного стиля последних лет правления Сталина. В ней, по мнению советского искусствоведа О. Сопочинского «Художник изобразил широкий простор колхозных полей, убегающие вдаль мачты высоковольтной линии, дымящиеся на горизонте фабричные трубы, ему удалось создать синтетический образ нашей Родины, показать ее сегодняшнее лицо» [ 10, с. 19 ]. При этом следует отметить, что процесс следования советскими художниками официально признанным образцам происходил не механически, а сопровождался диалектическим их осмыслением с целью последующего творческого «переложения» замысла в контекст национальной формы.

В картине А. Кастеева «Подарок товарищу Сталину», помимо идеи преклонения перед гением вождя, автор стремился раскрыть актуальную с



1930-х годов для советского искусства тему преемственности народного и профессионального творчества. Согласно советской теории именно в обращении мастеров народного прикладного творчества к современной тематике наиболее точно и наглядно воплощается идеологический догмат советского искусства, сформулированный И. Сталиным еще в 1920-е годы, заключающийся в необходимости достижения в произведении искусства единства национальной формы и социалистического содержания. В публикациях говорилось, что «за годы советской власти многовековое ковровое искусство неизмеримо обогатилось новыми орнаментальными мотивами и сюжетной тематикой, отражающей нашу советскую действительность» [11, с. 6]. При этом также высказывалась мысль о том, что портретные и сюжетные ковры, ставшие



*Народные мастерицы работают над ковром с портретом И. Сталина. Фото 1930-х гг.*

новым жанром изобразительного искусства в 1930-50-е годы «одинаково восхищают рабочего, колхозника, школьника и ученого – людей различных областей труда, различных возрастов и национальностей, - а это всеобщее признание является лучшим критерием их художественной ценности» [11, с.6].

В подобных произведениях, по мнению советской критики, живопись и декоративное искусство, соединив свои усилия, «прославляют величие сталинской эпохи, говорят о расцвете социалистической культуры» [11, с.6]. Как писал журнал «Искусство»: «Над воплощением образа товарища Сталина в искусстве работают не только художники профессионалы. Свою любовь и преданность вождю выражают тысячи народных художников во всех уголках нашей необъятной Родины: на коврах и вышивке, в резьбе по дереву и кости, чеканя и гравирюя металле, воссоздают они его величавый образ» [3]. Как писал журнал «Искусство»: «Многочисленные портретные и сюжетные ковры на современную социалистическую тематику, созданные за последние 10 -15 лет, являлись серьезными попытками в области овладения новым жанром изобразительного искусства» [3, с.6]. К примеру, народные мастера Азербайджана в 1949 году преподнесли вождю ковер площадью 70 кв. м., в котором традиционные орнаментально-композиционные мотивы совместились с реалистическим изображением И. Сталина. Интересно отметить, что изображенный на картине «Подарок товарищу Сталину» ковер создан по эскизу самого А. Кастеева, фотография которого сохранилась в архиве семьи художника. В качестве образца для данного эскиза художником был взят известный фотографический портрет И. Сталина, на котором вождь представлен в кителе генералиссимуса со сложенными за спиной руками.

Сотрудничество А. Кастеева и мастеров прикладного искусства началось в 1930-е годы, когда он привлекался организованной в те годы артелью «Ковровщица» к созданию эскизов для ковров и гобеленов. В работе над



образом великого Сталина, как пишет Н. Цивчинский: «Не остались в стороне и ткачи артели «Ковровщица» из Советского Казахстана. Они также посвятили И. Сталину свое творение в виде ковра, над которым работало в течение года 19 лучших мастеров республики. Эскизы для таких ковров разрабатывались группой профессиональных художников, в которую



*А. Кастеев Эскиз гобелена.  
Кон. 1940-х гг.*

в которую входили А. Кастеев, А. Исмаилов, Омархан Джандаулетов и др. [12, с. 88]. К концу 1940-х годов артелью по их эскизам было произведено несколько «гобеленов-портретов во весь рост гениев человечества Ленина и Сталина» [12, с. 88]. В 1947 году газета «Казахстанская правда» сообщала, что по рисунку А. Кастеева к 30-летию Октября «мастерицы изготовили гобелен изображающий встречу первого казахского ученого Чокана Валиханова с русским писателем Достоевским» [13]. В газетной заметке 1949 года озаглавленной «Дар любимому вождю» отмечается, что «Среди новых многочисленных даров, посланных в эти дни в Москву, есть и народный подарок Советского Казахстана, в котором «узор ковра создан народным художником Каз.ССР А. Кастеевым» [14].

Несомненно, что А. Кастеев с большим воодушевлением и старанием исполнял эскизы для артели, ощущая в тот момент свою сопричастность к созданию значимых исторических произведений. Совмещение реалистического изображения и орнамента требовало от него умения выступать в двух ипостасях, как живописец и как мастер прикладного искусства. Анализируя творчество А. Кастеева, Е. Микульская выводит важную в контексте данного исследования мысль о том, что произведения А. Кастеева «отражают национальные особенности восприятия и передачи действительности народными мастерами» [4, с.32].

Впервые картина А. Кастеева «Подарок товарищу И. Сталину» экспонировалась на Отчетной выставке художников Казахской ССР, которая была открыта в Алма-Ате в 1951 году. Во вступительной статье к ее каталогу говорилось: «Выставку открывает большое полотно Народного художника КазССР Абылхана Кастеева, посвященное великой любви казахского народа к товарищу Сталину. ...На летнем пастбище, среди гор, казахские ковровщицы передают представителям общественности большой ковер, вытканым ими к семидесятилетнему юбилею И. В. Сталина. Имя товарища Сталина объединяет все прогрессивное человечество, борющееся за сохранение и упрочение мира во всем мире. Советский Союз, руководимый великим знаменосцем мира И. В. Сталиным, стоит во главе этого движения» [17]. Как писала Е. Вандровская: «В последние годы Кастеев работает над большими многофигурными сюжетными

композициями. Как на творческую удачу художника в этом плане следует указать на полотно «Подарок товарищу Сталину». Торжественный момент завершения труда колхозных ковровщиц, вытканых ковров с изображением вождя народов И. В. Сталина, лишен внешней парадности. Действие происходит в обстановке высокогорного пастбища. Величавый горный пейзаж подчеркивает значительность события, сочетаясь с праздничным настроением собравшихся у юрты людей. Искренняя взволнованность, душевный порыв, приведшие художника к этому сюжету, помогли ему найти и выразительные средства – ритмичную композицию и теплую мягкую, гамму придающую произведению цельность и законченность» [15]. Е. Вандровская обращает внимание на детали, сообщающие о том, «что получил казахский народ за годы советской власти». Она пишет: «Гостей ждет (автомашина – А. Д.) «Победа». Богатое убранство юрты, готовящееся для гостей угощение, свидетельствуют о зажиточности» [15, с.30]. И далее автор продолжает: «Две девушки одеты по-европейски, они, очевидно, нередко бывают в городе, ведь отгонные пастбища теперь не оторваны от всего мира, как раньше». Даже такая на первый взгляд наивная деталь – то, что один из гостей сидит на ящике, видимо, отказавшись от разостланного хозяевами мягкого ковра, - имеет определенное значение. Этим художник характеризует гостя, как городского жителя, привыкшего к мебели. Это молодой казах, выросший при советской власти, никогда не живший в юрте» [15, с.30].

Картина А. Кастеева обладает характерной для советского искусства того периода формальной завершенностью всех изображенных в ней элементов. Как указывала советская теория «для полноценного раскрытия богатого и сложного содержания новой жизни советских людей, художники настойчиво стремятся к полнокровной реалистической форме в живописи, к насыщенному цвету, мажорности красок, выражающих во всей правде и яркости социалистическую действительность, ее оптимистическое содержание» [6. С. 41]. При этом «От художников требуется законченность не ради самой законченности, не ради формы, а ради полноты в раскрытии идеи, в выражении содержания, ради яркости воспроизведения жизни. Четкость формы должна отражать четкость содержания, мысли художника, ... чем четче и яснее формулирует он свои мысли в живых и законченных образах, тем доступнее и понятнее его искусство, а значит тем оно и народнее» [16, с.5].

Данное произведение А. Кастеева воплотило в себе характерные черты советского изобразительного искусства конца 1940-х начала 1950-х годов, в котором превалировали такие элементы как тяготение к помпезности и масштабности, подчеркнутой парадности и пафосу в выражении идеи произведения. В этом полотне А. Кастеева нашла свое отражение извечная коллизия художника и власти, пределов художественной свободы и ее зависимость от объективных политических, социальных и других реалий того или иного исторического периода. Анализ картины «Подарок товарищу Сталину» позволяет создать представление о применяемом А. Кастеевым

художественном методе в создании картины. Данный метод строился на основе глубокого изучения материала, постоянной работе с натурой, использования фотографии. Данное произведение А. Кастеева обозначает не только один из значимых этапов его творческой эволюции, но и отражает важный период всей отечественной истории XX века. Можно сказать, что данное произведение символизирует судьбу самого А. Кастеева, прошедшего путь от художника-самоучки до знаменитого профессионального мастера. Вследствие этого включение картины в постоянную экспозицию мемориального зала А. Кастеева музея, носящего его имя, поможет полнее представить ретроспекцию его творчества в целом. В картине «Подарок товарищу И. Сталину» А. Кастееву удалось помимо выражения социалистического содержания передать мысль о формировании нового национального искусства, которое своими корнями уходит в народную традицию, в глубины духовной преемственности прошлого и настоящего, ярким выразителем которой являлся и сам А. Кастеев.

**Список использованной литературы**

1. Передвижная выставка советских художников. Каталог. Сост. Л. Литвиненко. - М.: Советский художник, 1950.
2. Кауфман Р. Советская тематическая картина 1917-1941 гг. - М.: Академия наук СССР, 1954.
3. Всесоюзная художественной выставка // Искусство. – 1949. - № 2.
4. Микульская Е. Абылхан Кастеев – народный художник Казахстана. - А.: Академия наук КазССР, 1956.
5. Иванов П. Проблема прекрасного в марксистско-ленинской эстетике // Искусство кино. – 1950. - № 5.
6. Ситник К. Об идейности и народности светского искусства. В сб. Вопросы теории советского изобразительного искусства. - М.: Академия художеств, 1950.
7. Зобачева О. Творческий отчет художников Казахстана. Заметки с республиканской выставки // Казахстанская правда. - 1 февраля 1950. - № 24.
8. Русское искусство XVIII–XIX веков. Искусство Советского Казахстана. Путеводитель. Сост. А. Ф. Крашенинников. - А.: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1954.
9. Оразбеков Н. «Суровые дни, пережитые Абылханом Кастеевым. Воспоминания, записанные со слов самого художника». – А.: 1958
10. Сопоцинский О. Пейзаж // Искусство. -1950. - № 1
11. Тарланов М., Казиев А. Художественный ковер, посвященный семидесятилетию И. В. Сталина // Искусство. - Ноябрь – декабрь 1950. - №6.
12. Цивчинский Н. Казахский советский гобелен. // Известия Академии наук Казахской ССР. Серия искусствоведения. - 1950. - Вып.1.
13. К 30-летию Великого Октября // Казахстанская правда. - 16 марта 1947. - №54
14. В дар великому вождю // Казахстанская правда. - 17 декабря 1949. - № 245.
15. Вандровская Е. Кучис И. Путь художника // Казахстанская правда. - 9 января 1954.
16. К Всесоюзной художественной выставке 1949 года // Искусство. – 1949. - №3.
17. Отчетная выставка работ художников Казахской ССР. Каталог. – А.: 1951.

**Батурина О.В.**  
профессор кафедры истории и теории  
изобразительного искусства  
КазНАИ им.Т.Жургенова

**Акилбекова А.Р.**  
заместитель директора ГМИ  
им.А.Кастеева  
Деятель культуры

### **«ОСОБЕННОСТИ КУРАТОРСКОЙ РАБОТЫ В ПРОЕКТЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ «АРТ ДАЛА: ДИАЛОГИ В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ»**

Статья посвящена некоторым аспектам кураторского проекта выставки «Арт дала: диалоги в пространстве и времени». Авторы рассматривают концептуальные основы выставки, а также специфику и особенности экспонирования живописных и графических произведений в сложных условиях большого пространства, не оборудованного необходимым подвесным оборудованием.

Международная художественная выставка "Арт дала: диалоги в пространстве и времени» была запланирована как часть культурной программы ЭКСПО Астана 2017. Поэтому изначально имела особый статус и значение. Она проводилась по инициативе и при поддержке министерства культуры и спорта РК, который лично открывал нашу выставку. В связи с высоким статусом этого культурного события для выставки была выбрана самая знаковая площадка страны – Национальный музей Казахстана. К подготовке выставки были приглашены три куратора: Батурина О.В. – кандидат искусствоведения профессор КазНАИ им.Т.Жургенова, Грачева С.М. – доктор искусствоведения, декан факультета искусствоведения СГАИЖСА им. И.Е. Репина, Акилбекова А.Р. – заместитель директора Государственного музея искусств РК им.А.Кастеева.

Название «Арт Дала: диалоги в пространстве и времени» возникло не случайно. «Дала» в переводе с казахского языка – «степь». Но не в физическом ее смысле, а скорее в философском. «Дала» - это вселенная, ойкумена, сфера. И как пространство казахской степи не бывает одинаковым и однородным, так и мир современной живописи максимально разнообразный и живой предстает в этой выставке ярко и выпукло.

Главной идеей выставки стало – проявить полифонию голосов современной отечественной живописи, их созвучие с зарубежными дискурсами. Современная живопись – явление сложное и динамичное, требующее активной включенности зрителя в процесс восприятия. Образ времени предстает здесь не только на сюжетном уровне, но в самой глобальности ракурса бытийного осмысления.

Целью выставки «Арт дала: диалоги в пространстве и времени» стало



*Министр культуры и спорта.  
Арыстанбек Мухамедиұлы*

происходил внимательный отбор работ, поездки в мастерские художников, встречи с ними. Постепенно обозначался образ нашей выставки как художественного диалога – диалога поколений и пространств. Слишком разные собрались авторы, географически и концептуально. Но для каждого из них живопись стала главным и единственным смыслом жизни.

В результате для выставки «Арт дала...» было отобрано сто картин тридцати трех художников, чье творчество стало заметным явлением современного искусства каждой из десяти участвовавших стран (Казахстан, Россия, Украина, Узбекистан, Кыргызстан, Таджикистан, Азербайджан, Грузия, США, Италия). Независимо от возраста, это зрелые самостоятельные и состоявшиеся мастера, которые признаны у себя в стране и за рубежом.

Произведения художников из Санкт-Петербурга отбирала Светлана Грачева. При этом учитывался не только высокий профессиональный уровень авторов, но и все-таки их связь с Востоком, Азией, иногда не явная, но иногда – прямая, генетическая. При непосредственном монтаже выставки кураторам пришлось иметь дело с очень непростым проходным пространством – атриумом музея с высоким потолком и сложной конфигурацией. Дело в том, что Национальный музей Республики Казахстан открыт был относительно недавно – в 2014 году. Особенность этого музея не только в том, что он имеет самое большое пространство среди всех музеев РК (74 000 м.кв. – общая площадь, 14 000 кв. м - экспозиционная), но еще и в том, что он состоит на самом деле из концептуально разных коллекций: зал древней и средневековой истории, зал истории, зал этнографии, зал Независимого Казахстана, зал Астаны, зал золота, зал современного искусства.



*Арыстанбек Мухамедиұлы,  
Батурина О.В., Хазбулатов А.Р.*

Параллельно нашей выставки в Национальном музее проходили не менее значимые события: выставка Государственного Эрмитажа «Восток – Запад» (из коллекции арсенала), выставка коллекции русского искусства из частных зарубежных коллекций, выставка живописи Николая Рериха «В поисках



Шамбалы», выставка «Золото скифов», выставка «Культурные памятники терракотовой армии императора Цинь Шихуанди» и др.

Атриум музея не оснащен подвесным оборудованием для развески картин, да и стены, облицованные гранитом, не приспособлены для этого. Поэтому нам пришлось работать с пространством, не нарушая его, но поддерживая его конструктивную логику и красоту. Понадобился весь талант и опыт



Акилбековой Анжелики Руслановны, которая занимается экспозициями выставок в Государственном музее искусств им.А.Кастеева (центральном художественном музее страны) более 20 лет. Картины развешивали на вертикальные плоские щиты (универсальные модульные системы), обтянутые мешковиной, и этот нейтральный фон не противоречил общему

пространству hi-tech, а также прекрасно поддерживал сами картины. Графика крупных размеров (работы, например, Хамида Савкуева, Клима Ли, Нурлана Бажирова - около метра в высоту) разместилась на щитах белого цвета. Архитектурно-художественное решение экспозиции, в котором картины развешивались не систематически и не тематически, а исходя из принципа привлечения наибольшего внимания, наиболее ярко отразил образный строй всех произведений, сфокусировал внимание зрителя на главном, позволил «собрать» выставку концептуально.

В результате пространство экспозиции получилось динамичным, ярким и выразительным, завершающими акцентами стали скульптуры малых форм из коллекции музея, которые были расставлены не у стен, а в центре каждого сегмента выставки. Они, во-первых, образовывали естественные препятствия, направляя путь зрителя, во-вторых, очень подошли тематически, поскольку в этих произведениях ведущих казахстанских авторов переданы главные исторические и мифологические образы степной культуры. Скульптура древней тенгрианской богини земли и плодородия «Умай» — стала структуро – и смысло - образующим элементом пространства выставки, выстроив его от загадочного прошлого, до непредсказуемого будущего.

Проходное пространство атриума в результате оказалось выигрышным, поскольку точно соответствовало концепции «дала» - как пространства бесконечного (во времени) и безграничного (физически). Зритель движется здесь от реализма к абстракции, от привычных форм и форматов к более креативным и свободным. Такая насыщенность разнообразных художественных методов, выразительных средств, образов, отражающих разные картины мира, философию времени, мировоззрение, делает эту выставку особенной и неповторимой.

Диапазон тем, сюжетов, стилей и направлений живописи выставки, а также география авторов - широки и разнообразны. Но, как ни парадоксально, в уже готовом экспозиционном пространстве обозначились общие черты и

тенденции, сначала тематически, а потом и стилистически. Поэтому пространство выставки разделилось не по жанрам (на выставке представлены готовом экспозиционном пространстве обозначились общие черты и тенденции, сначала тематически, а потом и стилистически. Поэтому пространство



выставки разделилось не по жанрам (на выставке представлены все жанры) и темам, а по стилистическим направлениям – от реализма к абстракции. Проявились и общие темы (природа, человек, время) и общие сюжеты (мост, как символ, соединения пространств – в произведениях Андрея Копчака (Львов), Екатерины Грачевой (Санкт-Петербург); образ двери, как портала между внешним и внутренним мирами возник в работах Нуржана Саутбека (Алматы) и Владимира Григорьян (Алматы), дорога, Путь, как философия жизни – главная тема творчества Гани Баянова и Хамида Савкуева, Андрея Ноды.

Из казахстанских авторов на выставке представлено творчество наиболее интересных живописцев и графиков, которые живут здесь и сейчас - Гани Баянова, Аскара Есдаулетова, Марата Бекеева, Шамиля Гулиева, Андрея Ноды, Александра Ророкина, Владимира Григорьяна, Вячеслава Люй-Ко, Алексея Уткина, Евгения Фридлима, Нурлана Бажирова, Асемкула Бейбута, Даурена Бекназарова, Татьяны Бариновой, Жанат Кошен, Нуржан Саутбекова и самой молодой участницы - Марьям Ералиевой.

Куратор выставки из Санкт-Петербурга - Светлана Грачева (доктор искусствоведения, декан факультета «Искусствоведения» Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им.И.Е.Репина), привезла в Астану шедевры современных питерских художников - Клима Ли (Почетный академик Российской Академии художеств, заслуженный художник РФ), Александра Чувина (Академик Российской Академии художеств, заслуженный художник Российской Федерации), Хамида Савкуева, Константина и Екатерину Грачевых, Никиту Фомина, Олега Михайлова, которые составляют значительную часть выставки и сообщают ей высокий уровень.

Другие участники выставки: Сардор Аллабергенов (Узбекистан), Анвар Бахтеев (Узбекистан), Роза Алелашвили (США), Елена Ахвердиева (Азербайджан), Кармине Барбаро (Италия), Андрей Копчак (Украина), Овезмухамед Маметнуров (Туркменистан), Джылдызбек Молдахматов (Кыргызстан), Руссудан Хизанишвили (Грузия) – художники из стран региона и не только. Некоторые из них – признанные корифеи (С.Аллабергенов, Д.Молдахматов, О.Маметнуров), другие – молодые, но яркие авторы, которые уже заявили о себе на разных международных площадках (Р.Хизанишвили, Е.Ахвердиева, А.Копчак).

Началом, ядром (сердцем) и главным акцентом нашей выставки стали две живописные работы – «Композиция №12» Аскара Есдаулетова и «Смерть арбуза» Константина Грачева. Во-первых, это самые насыщенные и яркие по цвету произведения, во-вторых, обе картины большого размера, но самое главное – они обозначили широту стилистического диапазона всех остальных произведений, задали масштаб и вектор всей выставки.



Аскар Есдаулетов - один из самых ярких современных казахстанских художников. Его можно назвать лидером поколения. Поколения Независимости. Первые живописные опыты этого художника начинаются именно в 1990-е годы; все его творчество – это как раз последняя четверть века, - не самое легкое, но, может быть, самое важное время для Казахстана. Период, который в искусстве наполнен активными поисками новых форм и смыслов. Процессы самоидентификации – национальной и личностной, вот, что определяет облик казахстанского искусства сегодня.

В своих живописных экспериментах художники исследуют наш стремительный, сложный, непостижимый и вечный мир, изменившийся образ человека, отношения человека и времени. Образ века со всеми его контрастами, открытиями, кризисами и потерями – образ времени – с одной стороны, глобального, с другой – личного, единственного, ускользающего. Времени поисков себя, своей национальной, художественной человеческой идентичности. Интересно проследить, как отличаются и перекликаются творческие поиски художников, живущих в одно время в странах нашего региона и за рубежом.

На выставке представлены живописные произведения известных художников из других стран: из США – Роза Алелашвили, из Италии – Кармине не Барбаро, из Украины - Андрей Копчак, из Грузии - Русудан Хизанишвили, из Узбекистана - Сардор Аллабергенов и Анвар Бахтеев (член-корреспондент академии художеств Узбекистана), из Туркмении – Ованезмухамед Маметнуров (Народный художник Туркменистана), из Кыргызстана – Джылдызбек Молдахматов (Заслуженный деятель искусств КР), из Азербайджана - Елена Ахвердиева.



На выставке «Арт дала: диалоги в пространстве и времени» собраны произведения художников разных поколений, разных школ, разных взглядов на мир, но объединенных главным качеством – высоким профессиональным уровнем. В живописных произведениях выставки собраны лучшие работы, наиболее точно отражающие мир, в котором

мы живем. Это живопись, в которой обнажаются смыслы, проявляются ракурсы нашего времени, возникают новые образы человека и природы, живопись в которой переплетаются внутреннее и внешнее, традиционное и современное, привычное и загадочное, явное и тайное, прозаическое и поэтическое.

Космос национальной культуры, воспринятый нашим глобальным веком – безграничный, живой, полный энергии созидания, в котором сохраняются и продолжают культурные коды, в котором трансформируются привычные образы и наполняются новыми смыслами, - вот что увидели зрители выставки «Арт Дала: диалоги в пространстве и времени».

1. Юрий Лотман «Искусство – это мы»

<https://www.google.kz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiCqZm4pLXVAhWMfFAKHUd5AiAQtwIJDAA&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DjJ6sdTTx7rU&usg=AFQjCNEVMOHUXjCMGEb9St-rOBVBKjyjoQ>

2. М.Мамардашвили, Н.Эйдельман «О добре и зле», журнал «Искусство кино» №3, апрель 2000

<https://www.google.kz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjT-8Lq1LXVAhUIOxoKHYamDd0QFggkMAA&url=http%3A%2F%2Fkinoart.ru%2Farchive%2F2000%2F03%2Fn3-article30&usg=AFQjCNFvkyqzeTxUjj-cyevMqtRLI-Wu6A>

**Сырлыбаева Г.Н.**  
**Руководитель центра**  
**зарубежного искусства**  
**ГМИ РК им. А. Кастеева**

**ЛИРИК И МЕЧТАТЕЛЬ.**  
**ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.Э. БОРИСОВА-МУСАТОВА**  
**В СОБРАНИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

*«Как хороши, как свежи были розы  
В моем саду! Как взор прельщали мой!  
Как я молил весенние морозы  
Не трогать их холодной рукой!»*  
*И. Митляев [1]*

Казалось бы, три различных по своей художественной концепции произведения Виктора Борисова-Мусатова, имеющиеся в ГМИ РК им. А. Кастеева, не могут стать поводом для исследования. Все работы поступили из надежных источников. Их авторство, на первый взгляд, не вызывает сомнений. Но имея в коллекции подобные раритеты, всегда важно определить их место и значение в биографии автора, понять, в чем самобытность этих работ, насколько гармонично они вписываются в общую структуру творчества выдающегося русского живописца.

В 1962 году музей, в те годы Казахская государственная художественная галерея им. Т. Шевченко, приобрел картину «Портрет сестры» Виктора Борисова-Мусатова, созданную художником в 1902 году. Позже появилось еще одно название, более универсальное – «Девушка с розами». В карточке зафиксированы оба названия: в более раннем 1963 года варианте карточки научного описания указано сначала первое название. В скобках, в качестве пояснения, обозначено второе. В другой карточке, нового образца – названия поменяли местами. В последующих публикациях используются оба названия в качестве единого – «Девушка с розами. Портрет сестры». В этих манипуляциях с названиями проявилась специфика работы Борисова-Мусатова, его творческий метод. Во многих его произведениях отсутствуют имена портретируемых: «Портрет дамы», «Дама в голубом», «Дама у гобелена». Отталкиваясь всегда от реального образа, от природы, он стремился создать универсальный, обобщенный образ, свой эстетический идеал, получивший в последствие название «мусатовской девушки». «В поэтике символизма ключевой была тема взаимоотношения художника и Музы, невозможности обретения идеала в реальности. Удивительно, но словно вопреки этой традиции поиски Борисова-Мусатова ... увенчались успехом в жизни. У Борисова-Мусатова было несколько вдохновлявших его моделей... Но эти реальные женщины ... приобретают идеальный неземной облик, становятся символом



той самой неуловимой «Вечной Женственности» [2].

Реально существовавшие, не созданные воображением художника, но наделенные универсальными категориями, такими, как чистота, благородство, духовная красота, они становятся носителями его идей. Практически для всех картин ему позировали близкие, понятные ему люди, разделяющие его духовные и творческие поиски, среди которых конечно сестра Елена, жена – Елена Владимировна Александрова, близкий друг семьи – Надежда Юрьевна Станюкович.

Уникальность этой работы в том, что она поступила, что называется, «из первых» рук, непосредственно от сестры художника – Елены Эльпидифоровны Борисовой-Мусатовой (1883-1974). В картотеке центра зарубежного искусства сохранилось несколько ценных писем, которые позволяют нам сегодня несколько расширить свои знания о картине. Судя по переписке, у Елены Эльпидифоровны сложились очень близкие и дружеские отношения с директором галереи – Любовью Георгиевной Плахотной. Кроме того, для библиотеки галереи в 1966 году ею была подарена одна из первых монографий о художнике [3] с дарственной надписью [4]. Вот что она сообщила в письме от 16 марта 1964 года по поводу картины: «Писал он ее (картину – Г.С.) в 1902 году, в Зубриловке (бывшее когда-то имение князей Голицыных-Прозоровских недалеко от Саратова, Пензенской области Тамалинского района, близ станции Вертуновская» [5].

Увлечение импрессионизмом в какой-то степени способствовало тому, что сюжетные мотивы композиций художника разворачиваются в природной среде. Его увлекает игра солнечного света на различных фактурных поверхностях. «Девушка с розами», о которой идет речь, достаточно редкий для Мусатова случай, когда сюжет реализован в интерьере. Известно лишь несколько произведений интерьерного характера: «Мотив без слов» (1900), «На диване» (1901), «Дама у туалета» (1901-1903), «Дама у гобелена» (1903). Хотя в двух последних произведениях огромную роль играет мотив окна и как источник солнечного света, и как проводник в мир природы. «Девушка с розами» – практически одна из последних работ, написанная художником в интерьере: «Отныне место действия большинства картин Мусатова – терраса, пандусы, лестница зубриловского дома, построенного в восьмидесятых годах 18 века, лужайки, аллеи полузаброшенного, таинственного парка [3, с. 54].

На картине изображена сама Елена Эльпидифоровна. Из писем стала известна история создания этого сюжета: «Писал (Борисов-Мусатов – Г.Н.) в первую половину дня, а во второй половине, когда спадала жара, он работал возле дома-дворца, где я позировала при спуске с террасы, называлась (картина – Г.Н.) «Дама на лестнице»... Мне приходилось долго стоять, я уставала. Когда я почувствовала себя плохо, он привел меня домой. Я невольно прилегла у туалетного столика, на котором стоял букет роз. Брату понравилась моя непринужденная поза, и он сделал набросок «Головы» темперой. Вот и вся история этого сюжета». Композицию «Дама на лестнице», о которой упоминает Елена Мусатова, не удалось идентифицировать.

Да, действительно, история незатейливая, очень простая. Но если

присмотреться, композиция достаточно продуманная, рационально выстроенная. Непринужденности в ней меньше, чем представляется на первый взгляд. Да и поза для отдыха не совсем комфортная. Столик, скорее всего, был подготовлен для постановки натуры – натюрморта: сформированы складки драпировки, выбран «острый» ракурс самого столика, установлена ваза с букетом цветов. Особенно смущает кусок ткани зеленоватого цвета в центре композиции, который концентрирует цветовое решение всего портрета. В пользу версии о «сочиненности» композиции свидетельствует и наличие фотографии, зафиксировавшей этот момент. Общеизвестен факт, что многие художники на рубеже веков с появлением и развитием фотографии, широко использовали ее в своей творческой деятельности, относясь к ней не только как к особому виду искусства, но и как средству, помогающему в работе.

Поскольку тема, связанная с влиянием фотографии на творчество художника достаточно разработана, обратимся к существующим исследованиям: «Фотография была как способом фиксации натуральных впечатлений, так и источником новых художественных приемов, служила обогащению ... пластического языка. ... фотография становится неотъемлемой частью развития мусатовского замысла, почти все произведения имеют свои прототипы в фотографиях, сделанных художником. ... она помогала Мусатову в стремлении к художественному обобщению и лаконизму формы. Сравнивая снимок с картиной, исполненной на его основе, можно отметить особую «контрастность» — следствие графического языка фотографии, построенного на тональных оттенках двух цветов. Использование фотокамеры включало момент освобождения от повествовательности — это был путь к той почти формульности, иероглифичности, какую мы видим в последних мусатовских созданиях». Его «интересовала в фотографии не иллюзорная точность воспроизведения натуры, ценимая в то время, а рождающееся из игры света и тени — черного и белого, обостренное ощущение структуры предметов, их фактуры, пространственных соотношений — особая интерпретация формы» [2].

Все-таки думается, что сначала была выполнена фотография. И если сравнивать снимок и холст, то композиционные различия очевидны. На фотографии все внимание концентрируется на женской фигуре: она в центре композиции и занимает практически все пространство. Второй действующий, условно говоря «персонаж» – букет роз, отходит на периферию. Снимок вытянут по вертикали, что создает более комфортные условия для демонстрации модели.

В картине все меняется. Только поза девушки остается практически неизменной. На вопрос, кто или что главный в картине, трудно получить однозначный ответ. Формат холста становится квадратным – 82x98, тем самым как бы уравниваются две составляющие картины – букет и женская фигура. Букет из роз начинает играть более существенную роль, равную значению женской фигуре, даже вытесняя ее вправо. В вытянутую руку сестры художник дополнительно вкладывает две белые розы. Влияние фотографии сказывается в повышенном интересе к живописно-пластическим поискам.

«Скульптурные» драпировки слева своей структурой повторяют контуры фигуры и как бы закругляют композицию, делая ее статичной и уравновешенной.

Еще один ракурс восприятия рассматриваемого портрета. «Девушка с розами» полностью вписывается в концепцию трактовки психологического настроения моделей художника, для которого характерна созерцательность, эмоциональная отстраненность, отсутствие эмоциональной реакции, проявления каких-либо чувств, состояние если не сна, то отсутствия, погружения в свои грезы. Взгляд зрителя никогда не пересекается со взглядом героини какого-либо полотна художника. Взаимодействие персонажей осуществляется скорее через жесты, пластику, ракурсы фигур, чем посредством эмоционального контакта. Для создания универсального духовно возвышенного образа, художник лишает его эмоциональной индивидуальности.

Что еще обращает на себя внимание? Во многих композициях, во всяком случае до 1903 года, художник изображает такую деталь как цветок, в качестве которого выступает роза. Она везде: украшает прически героинь его произведений, небрежно брошена на туалетный столик. Модели держат ее в своих руках. В.В. Добошинская, друг, ценитель творчества художника вспоминала: «Розы он очень любил. У него на столе всегда стояло несколько роз в стакане воды. Когда он спросил меня, что я хочу, чтобы он написал мне на память, я сказала: напишите кусочек моря и плывет брошенная роза. Вода синяя, синяя... Он мне написал картину: несколько роз в стакане воды и на фоне синей драпировки» [6, с. 180].

«В пределах многообразного и емкого «цветочного» кода роза занимает ведущее место. Один из наиболее распространенных мифопоэтических образов» [7]. В зависимости от эпохи символика розы менялась, наполнялась различными значениями. Образ этого цветка, особенно розового цвета – один из наиболее популярных у художников и поэтов серебряного века – символистов. Хрупкая, нежная с изысканной градацией тончайших оттенков цвета, она олицетворяла «чистоту и целостность», «была символом и знаком надежды, юности, любви». Роза стала символом и двух уникальных явлений в русском искусстве. Речь идет о художественных обществах, объединивших небольшой круг символистов – «Алая роза» (1904) и «Голубая роза» (1907-1910), организаторами которых явились земляки Борисова-Мусатова – П. Кузнецов и П. Уткин.

Если совершить экскурс в историю русского искусства, то роза появляется уже в работах русских портретистов XVIII века – Д. Левицкого, А. Рокотова, В. Боровиковского, как символ красоты, женственности, благородства и духовной утонченности изображенных дам, образы которых оттенялись изысканным цветком, как правило, блеклых оттенков, как бы слегка увядших. Интерес к наследию этих художников как раз и активизируется в конце XIX века усилиями журнала «Мир искусства», который на своих страницах пропагандировал культуру и искусство XVIII века, возрождая имена и творчество русских художников, подзабытых к этому времени. И хотя Борисов-Мусатов создал

свою условную с точки зрения достоверности историческую эпоху, переключая с традициями XVIII века несомненно. Роза выполняла функцию носителя лирического чувства, романтически окрашивая событие. В последние годы роза, как некий знак художника, исчезает из его произведений.

Работа, о которой далее пойдет речь – пастель «Облака» (45х61), поступила из Ленинградской закупочной комиссии еще в 1939 году. Какова история создания этой работы? В 1897 году в Париже у художника рождается замысел новой картины, которая в последствии будет названа «Гармония». Осенью 1899-го он приступает к работе над самой картиной. К маю 1900-го был закончен первый вариант композиции, а к осени этого же года – второй. Сам художник остался недоволен своей работой [3, с. 42-44].

Но именно для этой картины был создан этюд, в котором художник изобразил облако, окрашенное в розовые оттенки последними лучами заходящего солнца. Несмотря на нежные рафинированные цветосочетания, изображение облаков, как неких эфемерных объектов, воспринимается монументально и статично: «Небо с легкими, почти прозрачными облаками или с вихрящимися тучами, небо то чистое, светлое, голубое, то потемневшее с перламутровыми, лиловыми оттенками, иногда озаренное розовыми отблесками зари, всегда притягивало Мусатова как живописца» [3, с. 79].

Картина имеет узкий вертикальный формат, и основное внимание привлекают фигуры в нижней части композиции. Небо же с облаками воспринимается в последнюю очередь. Этюд не датирован, но поскольку удалось установить, в связи с какой картиной он был выполнен, с большой уверенностью можно указать и время создания – 1899-1900-й: начало работы над картиной и время ее завершения.

«Женский портрет» в музее традиционно считался работой Борисова-Мусатова (традиция идет от сотрудников старшего, практически первого поколения музейных сотрудников). Пастель всегда находилась в постоянной экспозиции рядом с другой работой Борисова-Мусатова «Девушка с розами. Портрет сестры». Этот факт не давал повода для сомнений у сотрудников более позднего призыва.

«Женский портрет» был приобретен в 1962 году у В.А. Черногубовой, московского коллекционера, с которым музей плотно работал в 1960-е годы, и приобрел у нее еще несколько произведений русских художников, в частности работы С. Иванова «По приговору веча» (1896), В. Серова «Казачий разъезд», К. Богаевского «Романтический пейзаж» (1911), И. Бродского «Париж. На бульваре» (1900-е), В. Васнецова «Баба-Яга» (1917).

Поводом обратить внимание на это произведение стала работа над каталогом русского искусства. В ходе уточнения данных пришлось пересмотреть все – письма, записки, заметки в карточках инвентарного и научного описания. В частности, в картотеке центра сохранилось еще одно письмо Елены Борисовой-Мусатовой от 20 октября 1964 года, в котором ей был задан вопрос по поводу авторства ее брата в «Женском портрете». Она высказала свои сомнения, поддержанные и ее племянницей, дочерью художника: «По характеру картины...это немного похоже на жену художника, но я в этом очень

сомневаюсь, и вот на днях у меня была его дочь – Марьяна Викторовна, которая усмотрела в этой фотографии совсем другую женщину совсем не похожую на свою мать. Для примера она сравнила фотографию с картиной... “Водоем”... Так вот если сравнить – локоны волос точно совпадают, а лица при сравнении совершенно разные, да еще здесь нарисовано на фоне, видимо Кавказских гор?»

Действительно, при первом взгляде на портрет сразу вспоминается одна из самых значительных работ Борисова-Мусатова «Водоем», которую он написал в 1902 году. Для этой картины, как известно, ему позировали самые преданные его модели – сестра Елена и Елена Александрова, будущая жена художника.

Следует задаться вопросом – с какой целью создана эта работа? Первая версия – это подготовительный эскиз к большой композиции: «...”Водоем” навеян живыми и сильными впечатлениями от окружающей художника реальности. В основе его лежат бесчисленные работы с натуры. Это – этюды... тополей с густыми кронами; этюд женской руки с розой; это наконец, теплый и ясный, полный живого трепета и нежной умиротворенности профильный портрет Александровой» [3, с. 61].

Но при сравнении «Женского портрета» с другими изображениями Елены Александровой и ее фотографией сходство полностью отсутствует. Формы носа, подбородка, бровей, глаз абсолютно не совпадают. И это при том, что портретное сходство изображения в «Водоеме» абсолютное. Тем более, что во время работы над «Водоемом» Елена Владимировна уже пребывала в статусе невесты художника, и он не мог создать такой «непохожий» портрет любимой женщины. Можно с уверенностью сказать, что это не этюд к картине.

Вторая версия – перед нами копия фрагмента картины «Водоем». Копия на то и копия, чтобы в точности повторить оригинал. Но и данном контексте два женских образа не похожи друг на друга. Здесь также возможны две версии – либо автор не стремился к сходству и создавал портрет по мотивам известного произведения, не видя оригинала перед собой, по памяти, либо ему не хватило мастерства.

И наконец, «кавказские горы», на которые указала Елена Эльпидифоровна, вызвавшие интерес к этому произведению и как следствие, сомнения по поводу авторства художника. В 1895 году Мусатов провел три месяца в поездке по Кавказу и Крыму, но как оказалось, его больше вдохновляла живописность морских просторов, но не монументальность и величие гор: «Особенно привлекает художника Батумский порт с его живым разнообразием, кипучей, по-южному оживленной повседневностью. Мусатов уходит с этюдником на берег и пишет солнечные этюды моря, турецкого матроса со стоящего в порту парохода, мальчика-юнга, сидящего на песке». И далее: «Живописные впечатления не менее яркие. Но, что совершенно естественно, после величественных, потрясающих своей грандиозностью кавказских гор пейзажи Крыма кажутся более доступными кисти. На его полновзвучных, энергичных, пастозно написанных этюдах – метко схваченное впечатление от вечно меняющегося моря со светлой пеной прибоя, от неба с грядами розоватых облаков» [3, с. 33]



В творческом наследии художника нет ни одного произведения с изображением каких-либо гор. А в «Женском портрете» явные горы со снежными вершинами. Обратившись к биографии Александровой, составленной сотрудниками Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, удалось выяснить, что мать художницы проживала в Крыму. Дочь часто навещала ее, и последние годы своей жизни она провела там [8]. Возможно, много позже, после смерти мужа, находясь в Крыму, она написала этот портрет по мотивам «Водоема», по памяти, как воспоминание. Тем более, что это произведение для обоих – как для художника, так и для Александровой, имело особое значение, было особенно дорогим. В одном из писем к Елене Владимировне художник отметил: «...знаешь, друг мой, что эту картину я напишу или сейчас, или никогда. А она должна быть написана именно к этой юбилейной выставке. Как основа нашего будущего благополучия и краеугольный камень моего прошлого искусства. И я хочу, чтобы слава этой картины, если я ее напишу, была твоим свадебным подарком» [3, с. 79]. Если принять эту версию, становится понятным отсутствие полного сходства с «Водоемом», приблизительность и условность в рисунке женской фигуры. Но чтобы отстраниться от оригинальной картины мужа она и вводит крымский пейзаж, который окружает ее во время создания этой пастели? Изображение пейзажа более живое и конкретное, чем сам женский портрет.

Кроме того, при более тщательном изучении пастели, удалось обнаружить слева внизу подпись, выполненную, скорее всего пастелью черного цвета, не замеченную ранее. Со временем подпись стала практически нечитабельной. Но все-таки некоторые буквы просматриваются – «у», «с», «а», «т» и последний слог «ва». Мусатова? И сразу же возникает очередной вопрос: после вступления в брак изменила ли свою фамилию Александра на фамилию мужа? Есть и ответ: скорее всего да. Подтверждение – в документах Государственной Третьяковской галереи. В разные годы от Елены Владимировны в московский музей поступали работы Борисова-Мусатова, и в документах значится: «от Е.В. Борисовой-Мусатовой» [9, с. 46-48]. Этот факт дает возможность предположить, что автор портрета – жена художника. Она вполне могла подписать работу фамилией мужа.

Атрибуция «Женского портрета» усложняется еще и тем, что произведения самой Елены Владимировны, как и подробности ее биографии на сегодняшний день практически неизвестны. Как уже отмечалось, последние годы своей жизни она провела в Крыму. В годы Гражданской войны, все творческое наследие было утрачено [8]. Провести сравнительный анализ казахстанского портрета с оригинальными произведениями художницы, не представляется возможным.

Но может быть «Женский портрет» всего лишь неудачная подделка, попытка «выдать» работу за произведение известного художника в качестве этюда к знаменитой картине? Но в этом случае фальсификатор не использовал бы горный пейзаж в качестве фона для фигуры, как нехарактерный мотив для живописца.

Резюмируя все свои, возможно, более эмоциональные, чем

аргументированные, рассуждения, приходится констатировать, что все-таки это работа не принадлежит Борисову-Мусатову, и следует переатрибутировать авторство как работу неизвестного художника 10-20-х годов XX века или все-таки как работу Александровой-Мусатовой под вопросом.

Безусловно, атрибуция «Женского портрета» требует своего продолжения. Необходима технико-технологическая экспертиза. Но цель этого исследования заключается в том, чтобы возбудить интерес к этой работе, разрушить сложившиеся стереотипы и наметить пути дальнейшего ее изучения.

Таким образом, ГМИ РК им. А. Кастеева обладает двумя достоверными произведениями выдающего мастера, которые являются ценнейшими экспонатами коллекции классического русского искусства.

### **Литература**

1. Мятлев И. Розы. <https://ru.wikisource.org/wiki>. Дата обращения 26.08.2017
2. Шуманова И., Илюхина У. Пророк и мечтатель // Наше наследие. - №77. – 2006. [www.nasledie-rus.ru](http://www.nasledie-rus.ru) Дата обращения 29.04.2017
3. Русакова А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870-1905. – Л.-М.: Искусство, 1966. – 147 с.
4. Дарственная надпись: «Казахской Государственной художественной галереи имени Т.Г. Шевченко дарю на память эту книгу о жизни и творчестве моего родного брата художника В.Э. Борисова-Мусатова. Ел. Борисова-Мусатова. 20 сентября 1966 г.»
5. Авторская картотека центра зарубежного искусства ГМИ РК им. А. Кастеева.
6. Савельева Е., Платонова Е. Виктор Борисов-Мусатов: окружение и поклонники // Открываем коллекции. XV Боголюбовские чтения. Материалы Всероссийской научной конференции. – Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, 2017. – 320 с.
7. [www.symbolarium.ru/index.php/Роза](http://www.symbolarium.ru/index.php/Роза) 13.08.17
8. Платонова Е. Под сенью Борисова-Мусатова. Елена Александрова и Марианна Борисова-Мусатова. <http://radmuseumart.ru>
9. В. Борисов-Мусатов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи. Альбом. Авт. и сост. И.М. Гофман. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 48 с.

**Темиртон Галия, доктор философии (PhD),  
зам. директора Центрального  
государственного музея РК  
по научной работе,  
Казахстан, Алматы**

**АБЫЛХАН КАСТЕЕВ – УЧАСТНИК НАУЧНЫХ ИСТОРИКО-  
ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ЭКСПЕДИЦИЙ  
ЦЕНТРАЛЬНОГО МУЗЕЯ КАЗАХСТАНА  
(НА ОСНОВЕ ФОНДОВЫХ КОЛЛЕКЦИЙ ЦГМ РК)**

Особое место в коллекции работ Абылхана Кастеева из собраний Центрального государственного музея Республики Казахстан (далее – ЦГМ РК) занимают материалы (картины, эскизы и фотографии), выполненные художником будучи в составе научно-этнографической экспедиции Центрального музея Казахстана (ЦМК) 1947-1948 гг. Но, прежде отметим, что крупные комплексные историко-этнографические экспедиции под руководством А. М. Жиренчина (начальника экспедиции) по регионам Казахстана проводились в разные годы и во многом способствовали формированию историко-этнографической коллекции Центрального музея. В ходе музейных научных экспедиций производились не только исследовательские, но и собирательские работы. Так, к примеру, если в 1938 г. в результате экспедиции в Восточно-Казахстанскую область в музей были сданы охотничьи принадлежности Абая Кунанбаева, фотографии могилы Абая, то во время комплексной экспедиции музея 1947-1948 гг. также под руководством А.М.Жиренчина, но уже как директора музея, было изучено и собрано большое количество этнографического материала, в том числе и вещевых, а также фотографий, книг, рукописей и др. В 1947-1948 годы экспедиционные работы велись в Семипалатинской, Павлодарской и Карагандинской областях. В состав музейной экспедиции входили известные казахстанские ученые и деятели культуры – Алкей Маргулан, Абылхан Кастеев, И. Тынышбаев, Сейдахметов и др. Участниками экспедиции были собраны ценные материалы, пополнившие раздел этнографии музея – бесценные рукописи выдающихся поэтов Востока – Низами, Навои, Шар-Диван, Хамса и других из личной библиотеки легендарного казахского поэта Машхур Жусуп Копеева, скрипка Жаяу Мусы, большая шестиканатная казахская юрта, приобретенная у местных мастеров, произведены археологические раскопки, а также собрана большая коллекция «неизвестных образцов казахских орнаментов» [1, с. 79]. В ходе экспедиции у местного населения были также приобретены и другие предметы по культуре, быту казахов – охотничьи принадлежности, конское снаряжение, различные виды изделия из войлока и чия, предметы хозяйства, домашней утвари, мебель, украшения и многое другое.

В каждом колхозе (ауле) участники экспедиционного отряда встречали народных умельцев и мастеров – резчиков по дереву и кости, кузнецов, мастериц по кошмовалянию и изготовлению ковров – сырмаков, тускиизов и т.п. Многие этнографические предметы, образы мастеров и умельцев, героев труда и войны, здания, виды населенных пунктов, природы и животных, а также традиционное жилище казахов – юрта с внутренним убранством – были фиксированы на фото.



*ФКП 12070\_1. У юрты. Из фондов ЦГМ РК.*

Сегодня в фондовых коллекциях ЦГМ РК хранятся более 340 фотографий этнографической экспедиции 1947-1948 гг., в которых зафиксированы различные стороны жизни казахского общества середины XX века, когда на местах все еще сохранялись многие виды трудовой и хозяйственной деятельности традиционного кочевого общества. Эти фотоснимки можно смело отнести к этнографическим фотографиям, потому как в них зафиксированы «сохраняющиеся особенности этнической культуры, быта, костюмов, обычаев, среды обитания и внешний облик»[1] казахов северо-восточной и центральной части Казахстана середины XX века. Необходимо сразу отметить, что фотографии отличаются содержательностью и объективностью, в них ярко передана атмосфера повседневной жизни и быта народа, проживавшего в родных местах, где до установления советской власти «... находились джайляу баев, феодалов или канцелярия волостных управителей» и, которые теперь «превратились в крупные населенные пункты» – колхозы, районные центры и т.п. [1, с. 79-80].

Немало, кстати, фотографий и с изображениями информантов и самих участников экспедиции:

*КП 6525.  
Участники экспедиции на вершине  
Чингиз-Тауских гор.  
Абаевский район Семипалатинской обл.  
1947 г. Из фондов ЦГМ РК.*





*КП 1947. Участники экспедиции  
на горе «Кара-Аул». 1947 г.  
Из фондов ЦГМ РК.*

собой наглядный краеведческий материал. Почти все они сопровождаются рукописными текстовыми записями и описаниями отснятых объектов (комментариями, указанием места, данных изображенных людей, их имен, профессий, названий учреждений, колхозов, наименований предметов быта и хозяйства и т.п.).

Фотоматериалы экспедиции являются также и изобразительными источниками, которые также как и рисунки, эскизы и картины, выполнены на основе «метода непосредственного наблюдения <...>, позволяющего определить предметную область этнографии» [2]. Использование же данного метода имеет важную особенность: исследователь, вступая в прямое взаимодействие с сообществом и его отдельными представителями, изучает их быт, культуру, «вживаясь» в исследуемую среду. Так, участники музейной научно-этнографической экспедиции ЦМК 1947-1948 гг. в ходе полевых работ использовали различные способы сбора материалов: как сбор этнографических предметов и работу с информантами, так личные непосредственные наблюдения, рисование и фотофиксацию. При этом надо заметить то обстоятельство, что «постановочных» ситуаций или моментов, нарушающих естественный ход событий, при изучении экспедиционных фотоматериалов, обнаружено не было. Это позволяет утверждать, что участники музейной экспедиции с особой тщательностью подошли к изучению особенностей этнического своеобразия культуры и быта казахов различных регионов республики. Вкупе все эти обстоятельства дали возможность членам экспедиционного отряда Центрального музея Казахстана собрать достаточное количество достоверного (фиксированного) разнохарактерного этнографического материала по истории, культуре и быту казахов середины XX века.

Фотоматериалы экспедиции представляют собой высоконадежные и



объективные визуальные свидетельства, которые получены посредством фиксации исследуемых культурных реалий, «выбирая значимые детали, ракурсы, фрагменты, из которых <...> складывалась смысловая картина жизни общества» [3]. В этом смысле они являют собой источник и визуального антропологического знания. И, хотя изображения на фотографии в отличие, к примеру, от рисунка более реалистичны, тем не менее, как показывает опыт, только серия фотографий может более полно «рассказать» об изучаемом объекте, в данном случае – региональных особенностях этнокультуры казахов исследованных областей Казахстана.

Необходимо сказать, что материалы научно-этнографической экспедиции Центрального музея Казахстана, в том числе и фотоматериалы в настоящее время изучаются в рамках реализуемой с 2017 года Центральным государственным музеем Республики Казахстан научно-исследовательского проекта «Акварели Абылхана Кастеева как историко-этнографический источник (по материалам фондов музеев Казахстана). Научный каталог». В данное время начата работа также и по выполнению внутренней, более детальной тематической классификации фотоматериалов экспедиции. Ну, а основной же целью данного научного проекта является все же изучение, хранящихся в фондовых коллекциях как ЦГМ РК, так и других отечественных музеев акварельных работ Абылхана Кастеева, как особой категории историко-этнографических источников по традиционной культуре казахского народа.

В данной же статье рассмотрены лишь некоторые аспекты этнокультурной и научно-исторической значимости экспедиционных фотоматериалов как источников визуальной антропологии, которые также как и приобретенные во время экспедиции у местного населения этнографические предметы музейного значения стали для Абылхана Кастеева во многом основой для изучения и реалистического изображения родной природы, портретов земляков, а также, связанного с социальным развитием общества становления нового в жизни, в культуре и в быту народа как в ходе самой экспедиции, так и в последующем.

Известно, что сегодня Абылхан Кастеев признан непревзойденным мастером реалистичного изображения, поэтому интерес, в том числе и научный к личности и творчеству художника не иссякает, напротив, с каждым годом все больше растет. Это связано и с тем, что А. Кастеев, являясь выходцем из аула и носителем традиционной этнической культуры и этнического сознания – этнофором [4], являлся тонким знатоком народного быта, его истории и традиционной ментальности, что ярко проявилось во всем его творчестве. Многие произведения мастера на «народные» темы сегодня являются источником по этнологии, потому как достоверно отражают правду народной жизни, демонстрируют реальную действительность. Эта особенность работ художника позволяет утверждать, что Абылхан Кастеев внес огромный вклад в «сохранение» и «наглядную демонстрацию» этнического разнообразия казахской культуры. Возможно, поэтому-то критики и современники мастера называли его "честным художником", а также отмечали, что он «никогда не добавлял в рисунок ничего от себя. Его произведения с детальной точностью повторяли окружающий мир. Художник не исключал из картины ничего, пусть

даже какая-то деталь портила общий вид» [5]. Сегодня фотоматериалы научной этнографической экспедиции музея 1947-1948 гг., а также произведения Абылхана Кастеева, выполненные им во время экспедиции в качестве художника и фотографа, служат основой для проведения названного комплексного исследования ЦГМ РК и сопоставления их с аналогами музейных предметов из собственной богатой этнографической коллекции, что даст широкую возможность для научного и практического их применения в области изучения истории и культуры Казахстана середины XX века.

**Примечание**

[1] Иванов-Орков Г.Н. Фотография этнографическая // <http://enc.cap.ru/?lnk=5052&t=publ>

**Список литературы**

1. Жиренчин А. Работа научной экспедиции Центрального музея Казахстана в 1947 году // Вестник АН КазССР. 1948., №2 (35).
2. Козьмин В.А. Полевая этнография // <http://textarchive.ru/c-1022660.html>
3. Антропологический форум №7  
[http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2007\\_7\\_rus/summaries/](http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2007_7_rus/summaries/)
4. Социологический словарь // <http://slovari-online.ru/word/%.htm>
5. Абылхан Кастеев – художник, основоположник казахского изобразительного искусства // <http://www.kazakhstanlive.ru/society/person/face.php>

**Мартынова Лариса Ивановна,  
специалист экспозиционно-  
выставочного сектора  
Восточно-Казахстанского музея  
искусств,  
Казахстан, Усть-Каменогорск**

*Исследование посвящено личности и художественным методам Марата Джунусова, в изобразительном творчестве которого проявились не только удивительное стилистическое и жанровое разнообразие, но и признаки особого сакрального реализма. Этот художник – достойный наследник казахстанской и европейской культуры. Источником для статьи стали материалы выставки художника и его рабочие блокноты.*

## **МАРАТ ДЖУНУСОВ. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ БЛОКНОТ**

### **1 Выставка**

16 мая 2017 года Восточно-Казахстанский музей искусств открыл ретроспективную юбилейную выставку графических и живописных работ Марата Джунусова. Впервые монолитно и практически полностью была представлена для зрителей самая загадочная часть творческого наследия этого художника – серия картин своеобразной солнечной тематики: «Сын солнца», «Жители солнца», «Небесная река», целая вереница фотонообразных существ. Охристо-золотистые цветные вспышки, рельефные масляные нити, многомерное сияющее пространство, в котором нет границ для фона и форм, написаны Джунусовым так, как будто под его рукой высохла не краска, но неуловимые солнечные лучи. Мы назвали выставку «Сын Солнца», и, судя по реакции людей лично знавших художника, название было удачным, потому что оно соответствовало общительному, поистине солнечному характеру художника.

В 2017 году Марат Джунусов мог бы праздновать своё семидесятилетие. К сожалению, жизнь его трагически оборвалась на рубеже тысячелетий, в 1999 году. Сейчас наследие его кажется нам талантливой и очень непростой иллюстрацией соцреалистического пограничья. В 1980-х Джунусов уже перешагнул рубеж, за которым открывается истинная свобода творчества. При этом он никогда демонстративно не отрекался от современной ему академической школы. Его солнечную серию нелегко классифицировать в рамках уже известных направлений. Абстрактная беспредметность и символизм были восприняты этим художником в качестве опыта, но не более. В картинах его множество образов, решенных реалистически убедительно, однако, этой реальности не принадлежащих, – что-то вроде «сакрального реализма», проявленного у Иеронима Босха, Франсиско Гойи, Михаила Врубеля и ещё ранее – в иконографии.

О Марате Джунусове хочется написать в научно-лирическом стиле. Научном, потому, что *такая* личность требует особой объективности. Нельзя «навывдумывать» лишнего. С другой стороны, основная работа искусствоведа как раз и состоит в этом навывдумывании-сопереживании. Зритель восхищается, искусствовед классифицирует, но каждый стремится приблизиться к авторской концепции, а для этого необходимо знать не только биографические факты, но понимать логику поступков художника и своеобразную канву его судьбы. Без лирики также не обойтись, а почему, – и объяснять не хочется. И весь нижеследующий текст – скорее эссе, лирически-личностное восприятие человека, ставшего дорогим сердцу.



*Джунусов М.К. «Весенний день»*

Уже с детских лет был он отстранен от реально проистекающей обыденности какой-то невидимой стеной, за которой происходила такая же невидимая работа – пленэр или охота. «Из-за стены» художник вытаскивал непонятные для окружающих впечатления и образы, которые потом с помощью красок и линий прищипливал на холст, как трофеи. Он очень любил поговорить об искусстве вообще, но о том, как происходила «охота» на жителей и сыновей солнца, как в его сознание проникали ангелы, фавны, сказочные птицы и другая совсем уж непонятная живность, он не рассказывал никому и никогда.

Неслучайно уже в пятнадцать лет кумиром Марата был Марк Шагал, а вся академическая советская школа, которую он прошел от изостудии Дома пионеров до института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина только укрепили его врожденный нонконформизм. Нет, он не стал концептуалистом, как Илья Кабаков. Очень глубоко и по-своему переживая крах социалистической системы, Джунусов был неспособен иронизировать и ёрничать по поводу прошлого, как Эрик Булатов и другие представители раскормленного на Западе соц-арта. В конце девяностых ему было тяжело, как всем, но, обманутым он себя не чувствовал, потому, что и при советском строе жил глубоко замкнутой внутренней жизнью. Свои переживания Джунусов воплотил на холстах и бумаге в такой разнообразии форм и стилей, что ошарашенный зритель на выставке поневоле сомневался – персональная ли она.

Марат был благодарен своим знаменитым учителям советской школы. В родном Усть-Каменогорске его наставником был московский художник Ефим Наумович Годовский, который будучи инвалидом, каждое лето возил своих пионеров-художников на этюды. Студию вместе с Маратом посещали многие будущие художники-профессионалы: нынешние россияне Виктор Псарев, Ольга Кузнецова, Ольга Раковская, Сергей Строков, казахстанцы – Габдулмади Меркасимов, Анатолий Щур, Гумар Макаров, Леонид Зайцев, Татьяна Орлова. В Алма-Атинском художественном училище им. Н.В. Гоголя Джунусову

посчастливилось учиться у Айши Галимбаевой и Тулегена Досмагамбетова. В Ленинграде он работал в мастерской известного советского художника Александра Зайцева, но и там, в окружении академиков соц.реализма, не скрывал своих намерений: «Вот закончу учёбу и буду писать как Шагал!».



*Джунусов М.К. «Сын солнца»*

В своей автобиографии Джунусов пишет, что в изостудию он регулярно приходил уже с 1958 года. Мне довелось видеть личный дневник Е.Н.Годовского, в котором было зафиксировано поразившее меня наблюдение учителя за своим учеником, которому было тогда лет 10-12. Эпизод, казалось бы, незначительный. Но Годовский пишет о нём в дневнике и выделяет Марата среди всех остальных, наверное, потому, что знает *такие* механизмы творческой кухни, о которых не пишут в учебниках. Однажды пришлось искать Марата, посланного из студии за водой. Ефим Наумович нашел его в тёмном коридоре, но не с ведром воды, а на берегу океана. В том пространстве уже начиналась буря, а на горизонте плавали бумажные корабли. Многие дети умеют играть самозабвенно и тут же забывают о своих фантазиях. Этот мальчик не только помнил подробности «застенного» сюжета, но уже тогда в деталях мог перенести свои видения на бумагу. Выглядели эти картины не менее убедительно, чем постановочные натюрморты. Это Годовский понял и оценил сразу. К сожалению, сейчас дневник Ефима Наумовича находится у людей, которые владеют им незаконно, поэтому маловероятно, что он будет обнародован.

Известный арт-критик Ю.В. Сорокина правильно говорит о том, что нельзя воспринимать художника только в качестве создателя музейных ценностей. Читая её статью «Художник, как Архив», понимаешь, что картины, рисунки, песни и книги – это видимая часть айсберга творческого процесса «живого, личностного импульса индивидуума, который неизбежно уходит из общечеловеческой ноосферы», но при этом еще долгое время может оставаться «властителем (или выразителем) дум того или иного поколения».

В этом смысле – одна и та же парка ткала полотно судьбы и Марату Джунусову, и Виктору Цою, солнечные песни которого звучали у нас на вернисаже. Их объединяла любовь к искусству и городу на Неве. Для обоих музыка и живопись были нераздельно связаны. У Джунусова масса эскизов, в которых он пишет-рисует звук. Виктор Цой очень хотел стать художником и поступил в Ленинградское художественное училище имени Серова. Невероятным образом энергетика и обаяние этих людей чувствуются до сих пор. Уже при жизни в глазах современников связывал их какой-то сквознячок иномирья, шелестевший в творчестве каждого.

Как инициатор и куратор проекта «Звёздные кочевники» Юлия Сорокина прилагает немалые усилия для создания дигитального архива, в котором творческое наследие казахстанских художников, существовало бы во всей полноте этого понятия. Такой архив особенно необходим тем авторам, кто, увы,



уже лишён (по выражению Сорокиной) «живого импульса делания». «Бытовые мелочи, – пишет она, – иногда могут рассказать о личности больше, чем солидные научные труды», потому, что ты «попадаешь в физическое пространство, в котором работал художник».

Честное слово, когда читаешь эту статью, кажется, что занимаешься не проблемами музейного архива, но, как в юности, слушаешь вдохновенного лектора-физика и перед тобой, простирается бесконечная римановско-эйнштейновская вселенная, в которой любой объект, как электрон, обладает двойственной природой, проявляясь то карпускулярно, то волнообразно. Мне это нравится, ведь хочется думать, что импульс Марата Джунусова не увязнет в региональных песках, но останется звёздным кочевником.

При подготовке выставки мы собрали практически всё, что возможно для создания «физического пространства, в котором работал художник». Были оцифрованы старые видеозаписи интервью с художником, на вернисаже состоялся показ небольшого фильма, где о Джунусове говорят люди, знавшие его лично. Мы сделали постеры фотографий Марата и показали их в залах в составе экспозиции. Формировали выставку из коллекций государственных музеев Восточного Казахстана и частной коллекции семьи художника. Некоторые работы привезли из Алматы и Семей. Часть графики была оформлена и выставлена впервые. Однако, фонды музеев всегда богаче их экспозиций. У нас есть личные документы художника – его профсоюзный и читательский билеты, членские билеты творческих союзов, в том числе и Союза художников Казахстана, фотографии работ, буклеты выставок, статьи в СМИ, рукописная автобиография, датированная ноябрем 1999 года. Надо осознавать, что с каждым годом ценность таких экспонатов возрастает, потому, что время Джунусова и его поколение неизбежно уходят, как электромагнитная волна.

Перечисленные выше предметы типичны для архива научно-вспомогательного фонда любого музея. Но в фондах ВКМИ я нашла и нечто такое, что сравнимо с золотым ключиком, открывающим волшебную дверцу к самым загадочным сюжетам Джунусова. Таким артефактом показалась мне папка, в которой хранятся личные блокноты художника.

## 2. Концептуальный блокнот

Всего восемь блокнотов. Все они очень разные, от простенького белокартонного с видом Алма-Аты на обложке, до солидного красного в черном кожаном футлярчике с кнопкой и специальной бумагой «Zeichenpapier». В одной из своих книг Виктория Токарева называет записную книжку «шифром жизни, закодированным в именах и телефонах, в буквах и цифрах». В блокнотах Марата Джунусова есть всё. Телефоны, даты, имена, названия городов в Польше и Германии, ценники на продажу картин, ресторанные и гостиничные счета, очень специфический немецко-русский словарь, стихи П. Верлена и Генриха Гейне, молитва архангелу света и правителю солнца Уриилу, короткие дневниковые записки, но, главное – рисунки. Масса рисунков разных жанров, стилей, назначения и степени проработки натуры. Сразу видно, что дневники-блокноты принадлежат художнику, который пользовался ими в путешествиях.

Один из них так и называется «Записная книжка туриста». На «карманных» форматах (в пределах листа 10x15см) – разместились пейзажные зарисовки, орнаменты, эскизы портретов, абстрактные композиции из геометрических фигур, цветов и растений. Есть наброски для больших сюжетных произведений, эскизы к серии картин «фогелерианы», много рисунков, связанных с поисками пластики музыки, наброски к большой картине исторического жанра с образом Аттилы.



Если разложить блокноты в хронологической последовательности (почти в каждом из них можно найти прямые или косвенные временные привязки), если по рисункам представить пейзажи, интерьеры, людей, окружающих художника, а потом прочитать тексты, чередующиеся с рисунками, – начинает проявляться некоторая система, в которой автор, как в перформансе, предстает и творцом, и участником художественного проекта.

В 1970-х Илья Кабаков и Виктор Пивоваров создали новый жанр концептуального альбома, расширяющий возможности изобразительного искусства до временных характеристик. Почему бы не быть концептуальному блокноту? А параллелей очень много.

Пусть простит нас Марат Кайсенович! Блокнотное творчество его для какого-либо экспонирования не предназначалось в принципе. Это личная творческая кухня художника. Листая страницы, чувствуешь себя случайным прохожим, который стал свидетелем событий, обычно скрытых за оградой усадьбы. Елена Василевская – давний друг семьи Джунусовых, пишет, что его надо было *уговаривать* показать блокнот, с которым он не расставался, когда «был сосредоточен на определенной теме». Этой женщине посчастливилось видеть некоторые блокноты непосредственно «в точке события», на «том же месте, в тот же час». «Как забавно было видеть себя со стороны!», – вспоминает она. Уже «... потом в мастерской из небольших почеркушечек рождались картины». И нам хотелось бы понять, – как?

Чередование букв становится способом выражения для слов-понятий. Неспешный процесс перелистывания блокнота иллюстрирует тайну рождения Образа: от впечатлений, через осмысление их автором до воплощения в пластике. Сумма становится интегралом, картинки, выстроенные в хронологическом порядке, претендует на концепцию.

Существенная разница, однако, в том, что изобретатели концептуальных альбомов свои впечатления перекладывали на плечи созданного ими



лирического героя – «Полетевшего Комарова» или «Вокноглядящего Архипова». Авторы заранее планировали «показ» в кругу близких друзей. Посетители мастерской усаживались на стулья вокруг подставки, на которой располагался альбом, и Кабаков начинал медленно его перелистывать. Так, история Архипова развивается сначала в виде серии обычных пейзажей, сценок уличной жизни в формате окна

больничной палаты. Для концептуального показа очень важны и тексты, которые читаются и становятся живописным средством, как японская каллиграфия сопровождающая изображение. Для текста годится все, что угодно – от объявлений, до обрывков воспоминаний. По завершении сюжета пространство окна заполняется крыльями, так что остается только узкая щель между ними. Чистый белый лист, как символ исчезновения героя, – обязательный и закономерный финал любой концептуальной истории. Все мы больны жизнью не менее этого «вокноглядящего», а блокноты художника дают возможность увидеть мир его глазами.

Пейзажи эти, словно облака,  
В глазах и окнах не живут подолгу.  
Движенье туч не выучит рука,  
А стая листьев не понятна волку.

Сознание по ленточке времён  
Карабкается вдоль холмов осенних,  
Но пассажир не помнит свой вагон  
На станции последних превращений!

Блокноты из фондов ВКМИ представляют более чем двадцатилетний период жизни Марата Джунусова, начиная с флорентийских листочков 1977года, до ганноверских набросков с датировками 1998-99г.г. Первое вполне концептуальное окно с птицами и шторой, развевающейся на ветру, нарисовано Джунусовым в первом ( по хронологии) карагандинском блокноте. В девяностых годах пернатые и крылатые летают в его эскизах и картинах просто стаями.

Если бы каждое произведение художника имело соответствующий ему блокнот! На выставке «Сын солнца» впервые показали графический лист «Весенний день», датированный 1999г. Эмоции, заключенные в нём, понятны только самым близким людям из окружения художника. А в контексте с блокнотами это произведение «играет, как оркестр» множеством голосов, предчувствий и смыслов, о которых пока нельзя сказать словами. В композиции этой работы художник явно объединил несколько блокнотных эскизов, чтобы показать, как развивалась выбранная им тема-ситуация во времени. К сожалению, у нашего художника не было лирических героев. В окно смотрел он сам. Стоит взглянуть на эту работу, чтобы понять: «В этом мире все концепции выстроены по одному сценарию, в котором варьируются только соотношение лирики и физики, комедии и трагедии»

В эмиграции Кабаковым был придуман лабиринт для демонстрации концептуальных историй в музейном пространстве. Блокноты Джунусова

качественно экспонируемы разве что в дигитальном архиве Ю.Сорокиной. Их эффект проявляется только в интегральном варианте, «на ленте», которая становится потоком времени.

К сожалению, в тех блокнотах, что хранятся у нас, нет следов «сыновей» и «жителей солнца». Они были лучшей и последней добычей художника. Но ловушки и капканы (в смысле, методы поимки и художественного воплощения бестелесного мира) были подготовлены им заранее.

Заданный формат статьи не позволяет подробно описать каждый из блокнотов, потому, что объем графической, эмоциональной и вербальной информации в них – колоссальный. Постараюсь обозначить хотя бы некоторые темы этих маленьких книжек горней и дольней жизни Джунусова. (Номера блокнотам даны в их общей хронологической последовательности).

Блокнот №1 в синей картонной обложке имеет формат 17x11,5см. На его страницах нет конкретной временной привязки, если не считать двух вложенных листочков из другого блокнота с флорентийскими пейзажами 1977года. Текстовых материалов здесь немного, но они важны. В начале есть лист, неразборчиво исписанный простым карандашом, с ключевым словом «Караганда». В середине – имена трех композиторов «Моцарт, Бетховен, Бах», очевидно значимых для Марата Джунусова, на последней странице – трогательная надпись «Академия, папа», выполненная фиолетовыми чернилами, детской рукой, снабженная тремя живописными кляксами. Рисунков в этом блокноте много, и все они имеют карагандинскую пространственную привязку. Перечислю даже не самые значимые из них (как определить эту значимость?), а те, что дают концепцию-последовательность линии жизни, раздумий и творческих планов художника в этой временной ленте. Вот мужская фигура возле традиционной колыбели-бесік под куполом юрты – это, конечно же, сам художник, потому, что по краю листа рисунок сопровождает надпись «д/с 27, Кеша». Далее следует масса набросков, представляющих все аспекты карагандинской жизни автора – степной и городской пейзажи с фигурой одинокого человека, застолья в кафе или ресторане, варианты монументальной росписи с шахтерами и заводскими трубами, производственными совещаниями ИТР, рисунок легкового автомобиля, эскизы для оформления витрин ЦУМ-а, танцующая девушка в окружении поклонников «по-шагаловски», летящих вслед за ней. Есть явно пленэрные зарисовки – грустный пёс, казахстанские пейзажи с лошадами. Такие картинки – реальная жизнь советского художника того времени. Но уже в этом, первом по времени, блокноте определяется творческие приоритеты художника, влекущие его к воздушной стихии, наполненной шелестом крыльев. Появляется то самое концептуальное окно, в котором силуэты птиц еще очень малы, потому, что находятся где-то далеко. Уже здесь городские улицы изображены в немыслимых ракурсах с высоты птичьего полета. Есть и фигура человека в расколовшемся филоновском пространстве.

«Записная книжка туриста» появилась у Джунусова в 1992году перед поездкой в Польшу. Этот период представлен в творчестве художника



несколькими большеформатными полотнами, выполненными на холсте в технике масляной живописи. Мы показывали их на выставке. Сначала в его туристической книжке появились архитектурные готические формы: костелы, монастыри, мельница, дома с черепичными крышами, улицы Варшавы, бесчисленные скульптуры Девы Марии, – вся эта ухоженная и культурная Европа. Но образ мышления этого художника всегда приводит его за грань ирреального. Так появляется «почеркушка» с надписью «Ностальгия», которая обретает формы чёрной летящей фигуры, потом рисунок, где художник изображен беседующим с Малонной, а небо над ними – опять филоновское крошево, и земной шар-глобус лежит на белой плоскости, как предмет разговора. Завершают книжку туриста четыре сюжетных эскиза о Генрихе Фогелерае. Они отмечены датой «12. 12. 92». Это, очевидно, уже Германия, а удивительная история «Джунусов – Фогелер» – отдельная тема. Она интересна, и хорошо известна в Караганде и на родине художника. Одна из картин этой серии была представлена на выставке «Сын Солнца».

В последнем из восьми хранящихся у нас блокнотов, временная лента которого начинается 29 ноября 1997 года и завершается февралём 1999, появляются совсем уж загадочные тёмные фигуры. Лики их (или отсутствие оных) маскируют капюшоны. Эти создания представляют собой нечто совершенно чуждое нашему миру. Ангелы из блокнотов Джунусова уже адаптированы в нашем сознании, как часть образной культуры ещё со времен средневековья, а от «капюшонов» веет непередаваемой жутью и холодом вечности. В своих видениях наш художник, конечно же, не был одинок. Знатоки иконографии знают, как в течение столетий эволюционировал пластический образ лучистого «сына солнца» от огненного колеса с крыльями до румяного ангелочка, летающего под куполом храма. По всем правилам академической живописи.

#### Заключение

Листая странички этих удивительных дневников с иллюстрациями, еще раз убеждаешься, как призрачна граница, отделяющая в нашем сознании реальное от нереального. «Великий Шагал когда-то показал ему, что мир искусства не подчиняется законам мира физического. И что именно искусство может более точно раскрыть тайны последнего, определяя в нём место человека», – так пишет вдова художника, искусствовед Наталья Иванина в книге «Дорога искусства. М. Джунусов», которую она подготовила к 70-летию со дня рождения художника.

Если детали и образы, которые рисует художник, кочуют из блокнота в блокнот, если ощущения его повторяются с пугающей закономерностью, значит ли это, что видимое им существует здесь и сейчас? То, что поразило Годовского – удивляет до сих пор. Свои солнечные и другие скажем так, горние пейзажи Джунусов писал сериями! Образы повторялись, как соседи на лестничной площадке! А опыт, повторяемость служат критериями принадлежности явлений к действительности, оформленной в виде привычного нам ньютоновского мира. Именно поэтому при всем внешнем сходстве с лучистыми композициями Михаила Ларионова, при всех ощущениях динамики-



кинематики, художественный опыт Джунусова не может быть назван ни лучизмом, ни футуризмом. Академическое образование в какой-то мере сковывало его, но оно же давало и уверенность просто потому, что наградило опытом предшественников. Свои солнечные сюжеты Марат Джунусов писал вещественно, красочно и рельефно, как «Лыжный праздник в Караганде» и «Казахстанскую Магнитку».

Весь авангард начала XX века, за исключением любимого нашим художником Марка Шагала, сознательно бежал в абстракцию из всех «углов природы» от «мадонн и бесстыдных венер», разрушая на своем пути перспективу, форму, мягкую светотень. Наверное, художники эти были отчаянными грешниками, пытаясь править Всевышнего, создавая новый мир из раскрашенных плоскостей. Один Марк Захарович честно летал со своей мадонной над Витебском, а потом в Париже писал свои видения.

Некоторые картины Джунусова, такие как «Люди в тумане», «Прощание с морем» безусловно, несут своей доминантной эмоцией ощущение постперестроечного убегания. Однако, от «мадонн» и «венер» Марат Кайсенович не отказывался никогда, о чем свидетельствуют те же блокноты. Графические листы «Море», «Амур среди цветов», датированные 1999 годом, свидетельствуют о том, какой радостью и жадой жизни было полно сердце художника на стыке эпох и тысячелетий. Где-то рядом с этой радостью был с ним совсем иной мир – непонятные солнечные детки, грустные ангелы, чёрные капюшоны, тяжелейшая в эмоциональном плане «фогелериана».

Светло-зеленые, лишённые зрачков, глаза «Сына солнца» устремлены на зрителя, но смотрят отрешенно, «сквозь» и «мимо». Рядом, справа и слева две птицы, наделенные взглядом. Перистые крылья их последовательно фиксированы в пространстве на разных стадиях движения. Темные края формата пульсируют вспышками красно-коричневого и нежно-голубого.

«Солнце моё, взгляни на меня!»

Литература:

1. Дорога искусства. Марат Джунусов. – Караганда, РПФ «PRINT SHOP», 2017.
2. Сорокина Ю. В. Художник, как Архив. – Алматы Журнал «Простор» №6, 2012.

**Жұмабекова Гүлаим Мұсағұлқызы,  
ҚР Мемлекеттік Ә. Қастеев атындағы  
өнер музейі,  
Қазақстан қолөнер орталығының  
жетекшісі**

## **КИМЕШЕК – ТАМЫРЫ ТЕРЕҢ ТӨЛ МҰРА**

Ұлттық киім – бай тарихи мәдени мұра, оны зерттеу бізді өткен ғасырлардағы әдет – ғұрып, салт-дәстүр халықтың хал-ахуалынан кең көлемде, жан – жақты хабардар етеді. Қазақ халқының киімі басқа ұлттардан өзгеше өзіндік қасиетке толы. Мұның басты себебі: қазақ халқының табиғат төсінде өсіп, еркін ғұмыр кешуімен байланысты. Қазақтың ұлттық киімдері негізінен ертедегі көшпенділер киімдерін еске түсіреді. Қазіргі күнделікті өзіміз киіп жүрген бірқатар киім үлгілері сақ дәуірінен бастау алады. Соның бірі - қазақ халқының ұлттық бас киімі. Киім үлгісінің дамуы – адамзаттың санасының да даму сатысы. Сарматтардың әйелдері б.д.д. IV ғасырда шаравар киініп, басына желек жамылғанын, ежелгі Тұран елінде б.д.д. III ғасырда қос етек көйлек пен шошақ бөрік сәнге айналғанын ескерсек, біздің киімдеріміздің тарихы да тереңге тамыр жаяды.

Сарматтар (б.д.д. VI – IV ғғ.) - Тобылдан Еділге дейінгі аралықты жайлаған. Тарихтың түрлі кезеңдерінде әуелі скифтермен, бертін келе ғұндармен шайқастарда жойылған жаужүрек тайпа. Қырағылығы жағынан әйелдері ерлерінен кем түспеген, батырлардың дулығасына ұқсас биік бас киім киінген. В.Н.Белицердің айтуынша, скиф, сарматтардың әйелдері ерлермен қатар айқастарға қатысып, аң аулаумен айналысқан.

Ғұндардың бас киімдері жүн матадан, фетра тәріздес жұмсақ киізден тігіліп, сұр түсті жібек матамен тысталады, бұлғын терісімен әдіптеледі. Біздің ұлан – ғайыр даламыздағы әр ру, тайпаның киім үлгісін бүтін ұлттық бұйымға айналдырған ел мен осы елді қосқан қыздарымыз. Қай заманда да ақсүйек әйелдер қолөнермен айналысуды тектіліктің, бекзадалықтың белгісі деп санаған. Ойы тұнық, жүрегі таза, санасы сергек нәзік шебердің қолынан шыққан бұйымдар өн бойына саусақтан сусып, түлеп түскен жанның қуатын дарытып, көңілін сергіткен. Қазақ халқы ешқашан жалаң бас жүрмеген. Ер адам, әйел адам өзіне сай бас киім киген. Жалаң бас жүрмеудің экологиялық, эстетикалық негізі бар. Бас киім қыста аязда, жазда күннің ыстығынан қорғайды. Денсаулыққа үлкен мән берген ата- аналарымыз бас киімге аң, мал терілерін пайдаланған, тысы ретінде берік, тығыз, шыдамды матаны қолданған. Этнограф И. В. Захарова мен Р. Р. Ходжаева XIX ғасыр мен XX ғасырдың бас кезіндегі қазақтың ұлттық киімдеріне зерттеу жасаған болатын.

Кимешектің, қазақ рулары мен тайпаларының өзгеше болуына байланысты, әр түрлі үлгілері болады. Оның Қазақстанда бұрама жаулық, иекше сияқты атаулары кездеседі. Көне түрі — тігілмей пішілген мата кесегі, басқа тартылған

орама кимешекті Ақмола қазақтары XX ғасырдың 20-30 жылдарына дейін киген. Келесі бір түрі матаның тұтас кесегінен пішіліп, бір жақ қырынан келетін жағынан бас сұғатын орын қалдырылып, бір-ақ тігіспен тігілетін болған түрі Омбы, Атбасар, Әулиеата өңірінің теріскейінде және оңтүстіктегі қоңыраттарда сақталған.

Кимешекке жеткенше әйел баласы бірнеше кезеңдерден өтіп, әр түрлі бас киім киіп бастың өзін «бастықтыруы» қажет. Айталық, сәби қыз дүниеге келгеннен бастап, сылау тақия, сырма тақия, көз моншақты тақия, балауса қыздар маңдайын кестелеген шыт байлама, бойжеткендер - маржандаған кепеш, топы, үкілі тақия немесе қалыңдықтар қарқаралы бөрік, сораба және сәукеле, қасаба киген. Келін болып түскенде үстіне салы ( шәлі) жамылған. Бір балалы болғанша салы, байлауыш байлап жүрген. Тұңғышы дүниеге келгенде абысын – ажын жиналып, ана болғанның белгісі ретінде сәукелені шешіп, сәндеп тігілген кимешек кигізген. Бұл баскиім балалы әйелге ыңғайлы да таза, жинақы болған. Талғаммен тігілген кимешек кигенде беттің алмасы ғана көрінеді. Шақырайған кимешекке үйренгенше қымсынып, үстінен желек жамылған. Енді, біраз уақыт өткен соң, алдын ашу деген рәсім жасалады. Желектің алдыңғы екі ұшын артқа қайырып, белге байлайды. «Алды ашылған әйел» деген сөз осыған байланысты айтылған. Сөйтіп, бірте- бірте желегін сыпырады. Желегі басынан түскенше төрге шығуға болмайды. Кішкентай балалар тентектік жасап, төрге қарай жүгірсе, келін амалсыз босағада тұрып қалуға мәжбүр болады.



*Кимешек XX ғ. басы.*

*Талдықорған облысы*

тіпті, өкшеге дейін түсетін болған. Шығыс Қазақстандағы кимешектер күйрық бөлігі қысқалау, алдыңғы жағы мен жоғарғы бұрыштары қиғаш келген төртбұрыш секілді болған; оның екі жағына шаршы секілді жақтаулар бекітіліп

Кимешектің киілуі – келіннің кердең мінезден тыйылуы, ата- салттың алдында иілуі. Келін болып келгені емес, келін болып қалғаны. Әулетке ұрпақ қосқаны үшін салтанатпен санатқа ілініп, өзінің лайықты орнын иеленгендігі. Ал, екінші баласын туғаннан кейін, кимешектің үстінен шылауыш байлайды. Жас ерекшелігіне қарай шылауыштың маңдайын (жіңішке, орташа, жалпақ) етіп қайырады. Төбесіне төбелдірік бастырып, сырғып кетпес үшін әр жерінен асыл тастар орнатқан түйреуіштер түйрейді. Шылауыштың орнына күндік орайтын да әдебіміз бар.

Солтүстік және Орталық Қазақстанда кимешектердің алдыңғы жағы трапеция немесе үшкірленіп пішіліп, жоғарғы бөлігінде бетке орын қалдырылған; арқа жағы дұрыс қиық түрінде келеді де, күйрығы тізеге,

тігілген. Сырдария бойында бөлек бүрмелі кимешек түрі болған, оның алдыңғы жағы тура бұрышталып пішілген, төменгі ұзын жағы кеудеге түсіп, ал жоғары жағы бүктеліп, бетті екі жағынан қоршап тұру үшін басқа байлап бекітіліп қоятын болған. Оңтүстік қазақ әйелдерінде кеңінен тараған кимешек түрі ұзынынан екіге бүктеліп пішілген мата кесегінен жасалатын болған. Көп тараған түрі “мұнара тектес болған”. Ол үшін бүкіл мата біртіндеп басқа оралып, ұштары орам арасына кіргізіледі немесе желке жақтан түйіледі. Ә. Қастеев атындағы МӨМ қорында XX ғасырдағы кимешектің Қазақстанның әр аймақтарындағы бірнеше түрлерін кездестіруге болады. Соның ішінде, Қазақстанның Жетісу аймағындағы кимешектерінің ойық жиектері маржан тастармен әшекейленген, біз кесте және алтын, күміс жіптермен тігілген түрлері ерекше көзге түседі.



*Кимешек XX ғ. Семей облысы*



*Кимешек XX ғ. Алматы облысы*

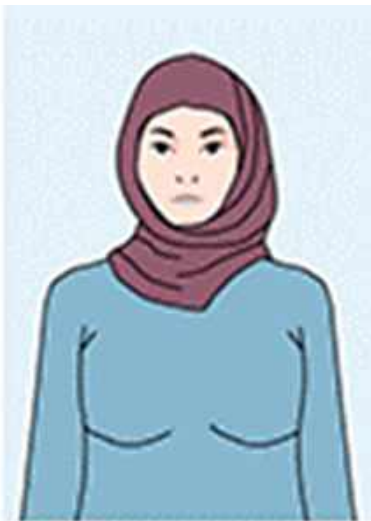
Кимешек ақ матадан тігіліп, жиегі астарланады. Оның иекті айнала, маңдайды жауып тұратын екі жағын «шықшыт» дейді. Кимешек жас ерекшеліктеріне қарай көркемделеді. Жасы егделенген әйелдердің кимешегінің ою-кестесі жеңіл, сары, ақ жіппен сырылады. Жас әйелдердің кимешегі қызыл, жасыл түстермен әшекейленеді. Кимешектің алдын «жақ» деп атайды. Оны қол кестемен кестелейді. Кимешектің шылауыш деп аталатын түрін жас келіншектер, орта жастағы әйелдер, әжелер де киеді. Кимешекті басқа сәйкестіре пішіп тігеді. Кимешектің белден төмен түсіп, шашты жауып тұратын ұзын ұшы «құйрықша» деп аталады. Ол кеуде, иық, жонды жабатындай тұйық етіп жасалады. Тек адамның бет-әлпеті ашық тұратын жері

«ойық» болады. Ойықтың екі жағы, кеудеге келер тұсы кестеленіп әшекейленеді. Жылтыр жіптермен бастырылып, сырыла тігіледі. Ал, ойықтың жиегін өнді жіппен «шалып» тігеді. Мұны, алқым шалу дейді. Кимешектің кеудедегі бөлігінің ұшына күміс теңгелер тағылады. Бұл кимешекке сән береді,

әрі, төмен қарай басып, жазылып тұруға әсер етеді. Кимешек әйелдердің шашын шаң-тозаңнан сақтап, қобырап тұрмауына септігін тигізеді. Кестесіне қарай кимешек қызыл жақты, сары жақты, ақ жақты кимешектер болып бөлінеді. Ақ жақты кимешектерді қарт әжелер, қызыл жақты кимешектерді келіншектер, сары жақты кимешекті орта жастағылар киеді. Кимешек кейде күміспен, моншақтармен әшекейленеді. Бұрын әр тайпа мен рудың кимешектерінің пішімінде, түрінде және сырт көріністерінде өзіне тән ерекшеліктері болған. Қазақтың дәстүрінде жаңа түскен жас келіннің алғаш кимешегін кигізуге байланысты ғұрыптық рәсім өткізілетін болған. Жаңа түскен жас келінге алғаш кимешегін кигізу әйелдің қонақ асын берумен бірге өтеді. Оны келіннің енесі ұйымдастырып, ауылдың қарт әжелері шақырылады. Келгендердің бірі жас келінге кимешек кигізіп, енесінен сый алатын болған.

Үйге келген қонақ ілулі тұрған кимешектің үлгісіне қарап отбасындағы әйелдердің жас мөлшері, талғамы мен дәрежесінен хабардар болған. Демек, кимешек – әрі **төлқұжат**, әрі мінездеме рөлін атқарған. Қазақта бас киімге қатысты мынадай ырымдар мен тыйымдарда бар: бас киімді тарту етпеу, ауыстырып кимеу, қабаттамау. Сондай-ақ, бас киімді кез келген жерге тастай салуға болмайды, биікке іліп қою керек. Әсіресе, астыға басып отыруға болмайды. Себебі, «бастан бақ таяды, бас ауруына тап болады, бас айналып, тіл байланып, иман қашады», - деген наным бар. Адамның басынан қадырлі, ақылынан қасиетті ештеңе жоқ. Сонымен бірге, бас киімді тебуге, лақтыруға, теріс киюге болмайды. Жақсылықтың барлығы адамның мандайына жазылады, яғни, бас киімнің орны ерекше дегенді білдіреді.

Қазіргі біздің қоғамда **Хиджаб** кию кез-келген өңірде үлкен дау тудыратын мәселелердің біріне айналып отыр. Бастапқы кезде хиджаб киген әйел адамды



*Хиджаб*

көре қалса таңданып, қарап ұзақ тұратын халық қазіргі кезде таңдануды қойған. Себебі, біздің елімізде хиджап киген қыз - келіншектерді көшеден көптеп кездестіруге болады. Хиджаб кию діни ғана емес, саяси-әлеуметтік мәселеге де айналып барады. Қоғамдық тартыс тудырған «хиджабтың» түп-төркінін талдап көрейік. «Хиджаб» – араб сөзі. Жамылғы, орамал, бас киім деген мағынаны білдіреді. «Хиджаб» – бас киім, «жилбаб» – ұзын етектегі кең көйлек, «чадра» – желбегей жамылғы деген ұғымдарды білдіреді. Ал никаб бетті тұмшалағыш. Бұлардың бәрі де араб, парсының дәстүрлі киімдері. Сол елдердің климаттық жағдайына сай тігілген киімдер. Хиджаб кию қазақ қыздарына жат қылық. Қазақ қызына еш уақытта орамал таққызбаған. Күйеуге шығып, келін атанып, отбасы, ошақ қасында жүрген әйел, аналарымыз орамалдарын артынан тартып, бала тәрбиелесе, әжелеріміз бүрме

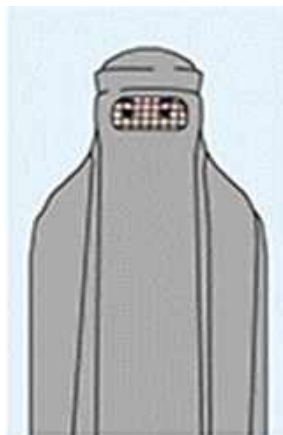




*Чадра*



*Никаб*



*Бурка*

көйлек киіп, кимешек тағынып, немере сүйген. Қазақ әйелдерінің қай кезеңде болмасын киім үлгілерінде хиджаб болмаған. Хиджап қазақ әйелдеріне тән емес. Ниеті түзу, иманды адамға арабтың ұлттық киімін киіп, бет ауызын орап алу міндетті емес. Қазақтың қыздары осыны терең түйсініп, жадынан бір сәтке де шығармауы керек.

**Кимешектің өзге мұсылман әйелдер бас киімінен ерекшелігі** – тек басты жабатын бүркеншектігі ғана емес, салтанатты да сәнді әшекейі мен әдемі пішінінде. Кимешек әр аймақтың тұрмыс қажеттілігінен туындағанын, ортақ өндірістік қатынастардың болмағанын ескерсек, сырт көзге ғана бөлек болып көрінеді. Ал, жақынырақ танысып, бізге жеткен пішім үлгілерін сараласақ, негізгі басты ұстанымы ортақ. Яғни, мәні сақталады, сәні уақыт үрдісіне, жеке ісмердің шеберлік деңгейіне, ой – қиялы мен өресіне сай өзгереді. Алайда, ортақ қағидасы бұзылмайды. Әр өңір өзінше әр түрлі береді. Біреу ойығын ойып, біреу жиегін жиып, біреу өңірін сырып киді. Бәрі пайдасын біліп киді. Кейбір өңірде рудың, елдің атақты адамдары қайтыс болғанда ауыл – аймақтың әйелдері желектерін сыпырып тастап, бәйбішелері жақ салмаған ақ кимешек киетін болған. Мұны «ақ жақ болды», - деп те атайды екен. Яғни, басы қаралы, жүрегі жаралы елдің аза тұтқан белгісін тағы да бөз бүркеншік айтқызбай білгізген. Бастағы бөз байлауыш әйелдің жесірлігін, басы бос, тірі жесір, қарасы түсірілмеген т.б. белгілерін айқындайтын анықтамасы болды. Алтай қазақтарында «жақ бұзу» деген ұғым кездеседі, яғни, жесір қалған әйел кимешегінен қызылды – жасылды өрнектерді алып тастайды. Мұндай әйелдердің кимешектерін жыл толғанша теріс кигізіп, жыл толғаннан кейін оң кигізетін салт болған.

Кимешек — қастерлі, ел арасынан үзілмей келе жатқан әйел адамның бас киімі. Бойындағы иманы мен инабаты, қорғаны, бетжүздігі, талғамы, дәрежесі мен мәртебесі. Салтанат сәнімен әйелдеріміздің бетіне әр беріп келген кимешек те басқа киім үлгілеріндей өзіндік пайда болу, даму, құлдырау, қайта өрлеу дәуірлерін басынан өткізді. Ұлы даланың мәдени мұрасының бірден-бір

мұрагері қазақ халқының қасиетті әжелерінен қалған киелі дүниені сақтап қалу, дамыту – бүгінгі біздің басты парызымыз екені хақ.

**Пайдаланылған әдебиеттер тізімі**

- 1.Әдеб: Шаханова Н., Мир традиционной культуры казахов, А.,1998;
- 2.Райымханова Г.Н.,Ата кәсіп, А., 2001;
- 3.Захарова И.В., Ходжаева Р.Д., Казахская национальная одежда: XIX –нач. XX.в., А -А., 1964. (Қазақстан ұлттық энциклопедиясы)
4. Жәнібеков Ө. Қазақ киімі. — Алматы «Өнер», 1996 ж. — 122-125 бет.
- 5.Қайдауылқызы Ғ. Киелі кимешек (фотоальбом). — Алматы: «Өнер 21 – ғасыр» қоғамдық қоры, 2012 ж. — 26 – 74 бет.
6. Кенжеахметұлы С. Жеті қазына.- Алматы: «Ана тілі», 2001 ж. – 136 бет.
7. Кенжеахметұлы С. Қазақ халқының салт – дәстүрлері. – Алматы: «Алматы Кітап», 2004 ж. –220-226 бет.

**Мамытова Самал Мұхтарқызы,  
Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік  
өнер музейінің «Қазақстан бейнелеу  
өнері» орталығының жетекшісі,  
Т. Жүргенов атындағы ҚазҰОА  
2 курс магистранты**

**ҚАЗАҚСТАН БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕГІ ГЕНДЕРЛІК  
МӘСЕЛЕЛЕРГЕ КӨЗҚАРАС.  
АЙША ҒАЛЫМБАЕВА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ НЕГІЗІНДЕ**

Қазіргі таңда бүкіл әлем үшін өзекті, адамзатты ойландыратын мәселелердің бірі – гендерлік мәселелер. Бұл бүгінде біздің елімізде де кең талқыға түскен көкейкесті тақырыптың біріне айналып отыр. Қай кезеңде болмасын, мәдениет пен қоғам ерлердің бастамасымен, ісімен жасалынып келді. Бұл дәстүрлі өмір ережесі секілді сонау көне дәуірден басталып, бүгіндері өз жалғасын таба түсуде. Осы тұрғыда, өнердегі әйел адамның алар орнына тоқталып, Қазақстан бейнелеу өнерін әйелдер көзқарасында қарастыру маңызды.

Әлемдік бейнелеу өнеріндегі гендерлік мәселелер мен феминистік өнертануды алғашқы болып батыстық Г. Поллок, Л. Нохлин сынды зерттеушілер мен өнер теоретиктері тыңғылықты зерттеп, бірқатар еңбектер жазған. Гризелда Поллок «Феминистік өнертану» еңбегінде әйел адам өнерін жан-жақты қарастырып, феминизмнің негізі мәселелерін тереңінен талдаған. Өнертанушы Линда Нохлин 1971 жылы «Арт Ньюзге» және «25 заманауи әйел-суретшілер» көрме каталогына «Неге ұлы әйел суретшілер болмады?» мақаласын басып шығарды. Ол бұл зерттеуінде аса талантты әйелдердің осындай дәрежеге жетуіне әлеуметтік және экономикалық факторлардың кері әсері болғанын жазады, сондай-ақ, негізгі нысан ретінде оны әйел шығармашылығында әйел адамға ғана тән мән бар ма деген сұрақ толғандырады. Ал, отандық өнертанушылардың арасынан Е. Вандровская, Г. Сарықұлованың еліміздің әйел суретшілері жайлы «Кеңес одағының әйелі» еңбектерін атап айтуға болады.

Әлемдік өнер тарихындағы әйел адамдардың шығармаларын аз мөлшерде ғана білетініміз анық. Сондықтан да, неге ұлы әйел суретшілер болмады деген сұрақ туындайтыны заңды. Ал, біздің өнерге келетін болсақ, Қазақстан бейнелеу өнері тарихының әр кезеңінде ұлы әйел суретшілер болды және олардың көркемдік жазу деңгейі, ер адамдардың жазуынан кем түспейтіні айқын. Бірақ, толық мағынасында ер және әйел суретшілердің көзқарастары екі түрлі болып келеді, сондықтан да, олардың өнері де бір-бірінен өзгеше. Бұл ой-пікірдің, шындықтың және теорияның көптігімен байланысты немесе тек жалғыз шындықтың бар екендігіне сену. Мұның бәрі өнерде мүлде басқалай көрсетіледі, яғни визуалды түрде. Міне, осы тұста ер және әйел суретшілер өнерінің өзіндік айырмашылықтары бар екенін атау қажет. Біріншіден, олардың әрқайсысының өмірді қабылдаудағы көзқарастары, екіншіден тақырып

таңдауы, заттар мен бұйымдарға қызығушылығы және осылардың қосындысы ретінде «кеңістік» және оның көркемдік шешімі. Яғни, ер және әйел суретшілердің туындыларындағы кеңістікті қарастыру арқылы олардың әрқайсысының өнеріне тән өзгешеліктерін, мәнін айқындауға талпыныс жасауға болады.



*А. Ғалымбаева. Дастархан  
1959. Кенеп, майлы бояу*

Ол үшін, А. Ғалымбаеваның «Дастархан» және Қ. Телжановтың «Дәлізде» атты екі жұмысына тоқталайық. Бұл екі натюрмортты ер және әйел адамның қабылдау мен көру ерекшелігі тұрғысынан, олардың заттар мен бұйымдар таңдаудағы ұқсастықтары мен айырмашылықтарын қарастыруға болады. Бұл кәсіби суретшілер Қазақстан бейнелеу өнерінің 1950 жылдар кезеңіне жатады. Осы тұста ұлттық көркемсурет мектептерінің құрылу кезеңі еді. Яғни, көркем шығармалардың мазмұны, көрінісі ұлттық сипатта болып, негізгі екпін жанрлық картинада болды. Ал,

пейзаж және натюрморт аса маңыздылыққа ие болмады. Ер суретшілердің жеке толыққанды натюрморттары сирек кездесті, көбінесе, олардың қандайда бір кескіндемелік композициясының бір бөлігі ретінде болды. Ал, әйел адамдардың шығармашылығында керісінше кеңінен көрініс тапты. Осы тұста аталмыш суретшілердің туындыларына салыстырмалы талдау жасап, кеңінен тоқталмас бұрын, алдымен ер және әйел адамның болмысы мен табиғатына сай олардың туындыларындағы кеңістік және тақырыпты жазып өтелік.

Қылқалам шеберлері бізді қоршаған әлемді, айналадағы заттар мен құбылыстарды бейнелейді. Бірақ олардың кеңістіктегі заттарды бейнелеудегі әдістері алуан түрлі. Жалпы суретшілердің кеңістік көріністерін бейнелейтін көптеген мүмкіндіктері бар. Шындық болмыстағы әрбір зат немесе құбылыс белгелі бір кеңістікте болады. Кеңістікті құру, оның біздің сезімдерімізге әсері, кескіндемелік туындыдағы кеңістіктік, бейненің мағынасы – мұның бәрі алғашқы мәнді көрсететін құрылымдар. Кез-кезген



*А. Ғалымбаева. Натюрморт  
„Аяққап„, 1960. Кенеп, майлы бояу*

көркем туындыдағы кеңістік түп тамырынан сол дәуірді және мәдениетті танытады. Қоғамдық орта – саясат, өндіріс, білім, мәдениет – бірінші кезекте ер адамдарға бағытталған. Жеке орта – үй, отбасы, балалар – бұл әйел адамдардың өзін жайлы сезінетін аймағы. Әйел адамдар өмір сүретін кеңістіктен ақша мен билікке байланысты қарым-қатынастар алынып тасталған. Осы орайда, әйел суретшілер шығармашылығындағы көркемдік кеңістік, әйел адамның ішкі табиғатына, жан-дүниесіне тән – үй-жанұя әлемі, мейірім мен жылулық әлемі,

үйлесім әлемі болып келеді. Міне, сондықтан да, олардың туындыларының басты тақырыбы: үй, ана болу, бала, әйелдер бейнесі, отбасы, неке. Нәтижесінде, олардың шығармашылығындағы кеңістіктің құрылуы ер суретшілердің қабылдауынан, кеңістікті шешуінен өзгешеленеді. Себебі, әйел адамдар таиғатынан нәзік, олардың өмірді және қоршаған органы қабылдау мүмкіндіктері де мүлде өзгеше. Сондықтан да, әйел суретшілердің шығармашылығындағы кеңістік әрқашанда жылулыққа, үйлесімділікке, қарапайымдылыққа, мейірімге толы.

Кескіндемелік туындылардағы кеңістіктің жазылу ерекшелігі туралы жоғарыда аталып өткен Гризелда Поллок өз зерттеуінде: «кеңістіктік құрылымдармен ойнау ерте модернизмнің маңызды қыры болып табылатынына аса мән берген. Бірақ, француздық және америкалық суретшілерден мүлде өзге құбылысты аңғарамыз. Олардың туындыларының құрылымы айтарлықтай анық, екі кеңістік немесе екі кеңістіктік жүйе айқындалады: әйел адамның пішіні бейнеленген кішігірім, тар кеңістік және қоғамдық өмірдің үлкен кеңістігі. Сөйтіп, әйел суретшілер өзін қоршаған үлкен кеңістіктен бөлек, алшақ шектейді, өзінің шағын әлемін қалыптастырды. Осы жеке және қоғамдық екі өмірдің қарама-қайшылығын, «ер адамдық» кеңістікке – ашық, үлкен, еркіндік тән болса, «әйел адамның» кеңістігі – кішігірім, шағын, тығыз болып келеді» - деп жазады [1]. Әрине, Айша Ғалымбаева жұмыстарынан алғашқы бақылағанымыз әзірге оның туындыларының ішкі құрылымы жайлы ешнәре айтпайды. Оларды түсіну үшін, жұмыстарының кеңістіктік шешімдерін тереңірек қарастырған жөн.



*А. Ғалымбаева. Тоқымашылар  
1951. Кенеп, майлы бояу*

Қазақ әйелдерінің арасынан бірінші болып кәсіби білім алған тұңғыш әйел-суретші Айша Ғалымбаева еді. Суретшінің көркемдік туындылары қанық бояуымен, лирикалық нәзік сезімталдығымен, айшықты нақышымен дараланады. Оның шығармашылығының өзекті арқауы – қазақ әйелдерінің бейнесі. Осы әйел адамның болмысы мен табиғатына тән, ішкі жан-дүниесін көрсететін әр түрлі сюжетке құрылған тақырыптық композициялары айрықша. Оның бір-біріне ұқсамайтын портреттерінде қазақ әйелінің табиғатын, оның өз заманындағы сәнді өмірі, бақытты тағдырын салтанатты бейнеленеді. Оған, «Дәмді шай», «Бір кесе қымыз», «Тоқымашы әйелдер», «Нан», «Шопан қыздар бригадасы» шығармалары дәлел бола алады. Бұл туындылардың әрқайсысында негізгі тақырып үй және сол жылы ұядағы әйел адам бейнесі. Әрбір композицияға әйел адам бойындағы жылулық, жайлылық, мейірбандық қасиеттер тән. Ол шығармада бейнеленген негізгі көріністер мен түстік бояу үйлесімінде аңғарылады. Яғни, мұндағы көркем кеңістіктің шешім табуы өзіндік белгілермен ерекшеленеді.

А. Ғалымбаеваның қондырғылы кескіндемедегі ең алғашқы жұмыстарының



бірі 1951 жылы жазылған «Тоқымашылар» туындысы. Осы алғашқы жұмысынан-ақ, біз әйел суретшінің тақырып таңдаудағы өзгешелігін бірден аңғарамыз. Яғни, композициясының негізі ретінде тоқымашыларды алуының өзі, әйел адамның өз қолынан шығатын өнім, олардың өзіне тән еңбегін көрсету еді. Аталмыш туындыны жазу үшін суретші көп ізденіп, бірнеше хат жазып, арнайы Алматы тігін фабрикасына жиі барып, көптеген нобайлар жасайды. Нәтижесінде, социалистік реализмнің рухындағы осы ауқымды шығарманы жазып шығады. Туындыда тігін цехының көрінісі бейнеленген. Композицияның ортаңғы бөлігінде үш әйел адам. Оның екеуі жазылған жолақты орама матаны ұстап тұрған қазақ әйелдері (оң жақтағы көк көйлекті, ал сол бөліктегі сары көйлек киген), ал ортасында екі қолын бүйіріне таянған толық аққұба әйел. Композицияның оң жақ бөлігінде үлкен бір орама қызыл мата. Орталық топтың сол бөлігінде кілем төсеніш үстінде маталар салынған арбаны итеріп бара жатқан жас жігіт бейнесі. Артқы бөлікте қондырғылар. Суретші бұл туындыда өзінің жоғары білімі мен кәсіби деңгейін бірден көрсетті. Композиция құру, түстік шешім, ортаңғы бөлігіндегі сары, көк, қызыл түстік бояулар аккорды оның кейінгі жұмыстарында да кездеседі.



*И. Стадничук. „Қазақстан наны,,  
1960. Кенеп, майлы бояу*

Қылқалам шеберінің 1957 жылы жазылған «Халық таланттары» атты жұмысында әйел адамның еңбегі жазылған. Мұнда батыр әйелдер белгілі бір өндірістік үрдіске қатысатын жай ғана атқарушылар емес, керісінше әрбір кезеңде халық қолөнерінің дәстүрлерін сақтап және оны ұрпақтан-ұрпаққа жеткізіп отыратын шеберлердің бейнесі айшықталған. Киіз үйдің ішінде жүнді текеметке ою-өрнек басып жатқан үш әйел адам бейнеленген. Ақ кимешекті әже, орта жастағы әйел және қос бұрымы бар бойжеткен қыз. Сол жақ бөліктегі ашық тұрған есіктен және түндігі түрілген керегелер арасынан алыста тігулі ақ қанатты үйлер мен көлді дала пейзажы көрінеді. Бұл туындыдан да әйел суретшілерге тән аса терең ойлау қабілеті мен олардың қолтаңбасының нәзік тәсілін, түрлі реңге толы сезімталдығына куә боламыз.

Жоғарыда аталып өткен «Дастархан» натюрморты 1959 жылы жазылып, қазақ бейнелеу өнеріндегі ұлттық натюрморттың алғашқы үлгісі болды. Үстіне

ақ дастархан төселген аласа дөңгелек үстел үстінде қазақтың мол дастарханы жайылған. Жайпақ келген үлкен ақ табақта майға піскен қытырлақ нандар, оның екі жағында табаққа салынған бауырсақтар және қышқұмыра бейнеленген. Олардың арасында шақпақ қанттар, сүттен жасалған құрттар, алмалар



*В. Колоденко. „Шәугім мен балықтар“, натюрмортты. 1960. Кенеп, байлы бояу*

шашылып орналасқан. Үстелдің жиегінде кестеленген қызыл түсті майлық жатыр, оның үстінде ашық-сары түсті дөңгелек нан. Композицияның сол жақ бөлігінде, жерде ішіне ожау салынған қымыз ыдысы. Үстелдің артқы аясында оюлы кілем ілінген киіз үй керегесі және нақ ортаңғы бөлікте ақ киізден тігіліп, қызыл оюмен өрнектелген аққап бейнеленген. Бір жыл кейінірек жазылған «Аяққап» натюрморттында көркем өрнектелген киіз аяққапқа сүйене орналасқан былғары кесеқап, бауырсақтар мен шақпақ қантпен

толтырылған ыдыс қойылған үлкен темір табақ, түкті кілем мен ұлттық өрнектегі алаша бейнеленген. Суретші үшін мұндағы әрбір бұйым күнделікті өмірде қажетті, үйдің нышандары, көпшілікке танымал сүйікті заттары. Мұның барлығы қазақ әйелінің болмысын көрсетіп, жылы ұя бейнесін қалыптастырады. А.Ғалымбаеваның бұл екі натюрмортты суретшінің реалистік әдісті игеруінің сенімді көрінісі болуы мүмкін. Композициядағы әрбір зат оның табиғи материясын нәзік түсінумен, халықтық қолөнер бұйымдарының дайындалу әдістерін білуімен, нысанның өзіне, оның кескіндемелік түрде дүниеге келу үрдісінде олармен шығармашылық араласу кезіндегі үлкен сүйіспеншілікпен жазылған. Қылқалам шеберінің натюрморттарына тән өзіндік ерекшелікті өнертанушы Д. Шарипова: «оның шығармашылығындағы натюрморттар топтамасы тұтас бір картинаны қалыптастырып, өмірі, өзінің айналасындағы жанына жақын заттар мен шұғылданатын істері, яғни үй-ошағы туралы аңызды жазады. Ғалымбаева үй шаруасындағы әйелге тән ыждағаттылықпен, жігерлікпен туындыларындағы кеңістікті көз алдындағы шаруашылық нысандарымен толтырудан жалықпайды. Көрермен де оның натюрморттарындағы күнделікті қарапайым заттардың әсемдігіне сүйсініп, «жинақталған» шырмауына түседі» - деп жазады [2].



*Қ. Телжанов. Дәлізде. 1951  
Кенеп, майлы бояу.*

Қ. Телжановтың «Дәлізде» (1951) натюрморттында кенептің төменгі жағында ақ дастарқан төселген түскі ас үстелі. Сол жақ бөлікте матадан тігілген қызыл түсті төсеніш, оның үстінде шай демдеуге арналған шәйнек және көк, қызыл, жасыл түсті үш кесе. Үстелдің үстінде бірнеше үзім жер жүзімі, қара өрік сынды жемістер бейнеленген. Композицияның оң жақ

бөлігінде айналадағы заттар мен ашық жарқын кескінделген жылтыраған үлкен самаурын. Артқы ая самаурынның көлеңкесі түскен ақ қабырға. Оң жақ артқы бөлікте, тереңде қоңыр түсті орындықтың арқасы және көгілдір түске боялған есік көрінеді. Ал, И. Стадничуктың «Нан» жұмысында сұр түсті кестеленген дастархан төселген үстел үстінде трапеция пішінді үлкен нан тұр, оны жанында дөңгелек нандар. Алдыңғы бөлікте күзгі сарғайған жапырақты ағаш бұтағы бейнеленген. Оң жақ ая сұр түсті болып келген, ал артқы сол бөлікте көгілдір-қызғылт ренді ақ перде немесе мата ая ретінде жазылған. Осы кезеңге сәйкес келетін, тағы бір ер суретшінің натюрмортына тоқтала кетсек. В. Колоденко өзінің «Шәйнек және балықтар» атты жұмысында дастарханды бейнелейді. Композицияға қарап бұл натюрморттан ер адамның қолтаңбасын бірден аңғарамыз. Себебі, мұнда біріншіден суретшінің заттар мен бұйымдарды таңдауы. Жалпақ үстел үстінде қою қара түстермен ортаңғы бөлікте темір шәйнек, темір саптыаяқ, оң бөлікте нан, бірнеше пияз бен сәбіз жазылған. Ал, сол бөлікте кептірілген балықтар. Жоғарыда аталып өткен Қ. Телжановтың «Дәлізде», И. Стадничуктың «Нан» және В. Колоденконың «Шәйнек және балықтар» натюрморттарына назар аудару барысында, ер суретшілердің өмірді қабылдаудағы көзқарастары, қоршаған ортадағы заттар әлеміне деген қызығушылығы мүлде өзгеше екеніне көз жеткіземіз. Нәтижесінде, олардың туындыларындағы кеңістіктің шешім табуы да сәйкесінше айқынды белгілермен даралана түседі.

Сонымен, Айша Ғалымбаеваның көркем туындыларына талдау жасай отырып, мынадай қорытынды жасауға болады. Әйел суретшілер бірінші ретте үй-ошақ, ана болу, бала, отбасы, ас үй, дастархан сынды әйел адамның ішкі табиғатына, жан-дүниесіне тән әлемді жазады. Бұл әлем – әйел адамдар өмір сүретін кеңістік, ер адамдардың өз күш-жігерлерін қалпына келтіретін орта. Сондықтан да, олардың шығармашылығындағы кеңістік әрқашанда жылулық пен үйлесімділікке толы, әйел адамның мейірім мен үйлесім әлемі болып табылады.

1. Арсланов В.Г. История Западного искусствознания XX века. - М.: Академический Проект, 2003. - 768 с.
2. Классическое исследование: Многотомник. – Алматы: «Әдебиет әлемі», 2013. Т.22: Избранное. Искусствознание Казахстана. – 404 с.

**Копелиович Мария Маркеловна**  
**Руководитель сектора Центра**  
**Зарубежного искусства**  
**ГМИ РК им. Кастеева**

## **ПОРТРЕТ ИМПЕРАТРИЦЫ ИЛИ БАРОНЕССЫ?**

Коллекция Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева продолжает восхищать своими неизменными тайнами и загадками, которые она постепенно и охотно раскрывает тебе при систематической работе над ней. Во время демонтажа и монтажа витрины с графическими произведениями западноевропейских художников невольно снисходит на тебя состояние катарсиса: совершается своего рода гармоническое, возвышенное сопереживание безграничным мастерством и совершенством выполнения гравера своих небольших произведений. И, конечно же, приходит сожаление, что этот вид изобразительного искусства почти совсем уходит в небытие в нашем обществе. Тогда и возникла идея манифестации в экспозиции какой-то определенной школы этого «вымирающего вида». По техническим условиям большое музейное собрание гравюр не может быть полностью развернуто для обозрения. Поэтому, в данном случае, периодические выставки по отделам, сериям, темам или странам являются наиболее удобным и целесообразным способом экспонирования. Подобная трактовка выставки открывает шанс близкого знакомства с большим количеством печатной гравюры определенной страны, дает возможность выявить характерные особенности каждой школы и провести их сравнительный анализ.

Начинаем с буквы «А». Английская школа гравюры представлена в собрании семнадцатью работами художников 18-19 веков. Эта небольшая коллекция дарует реальный прецедент увидеть картину развития граверного искусства Англии, заметить каким техникам мастера отдавали предпочтение, какая тематика их привлекала. С первого знакомства с гравюрой Туманного Альбиона отмечаешь, что художники обращались к сложнейшим техникам, таким как резцовая, акватинта, меццо-тинто, порой вручную раскрашивали листы акварельными красками (Уорд Вильям, 1766-1826. «Кормление птиц»).

Гравюра из музейной коллекции «Портрет баронессы Александры Федоровны Криднеръ» (295-гр) мастера Робинсона вынужденно привлекла мое внимание из-за отсутствия карточки в научной картотеке. Разобрались в ситуации совместно с

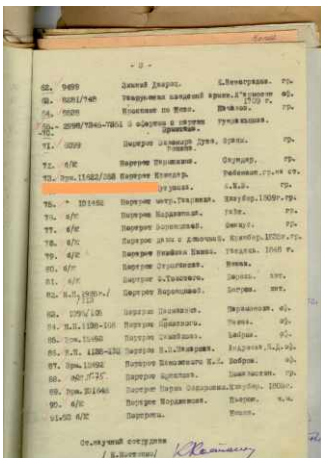


*Робинсон Д.Г.  
Портрет баронессы  
Александры Федоровны  
Криднер.  
Б., резцовая гравюра на стали*



хранителем графики Абировой Б. А., пришлось также обратиться к актам приема и восстановить карточку. На резцовой гравюре поколенное изображение молодой красивой женщины в белом декольтированном пышном платье, сидящей в  $\frac{3}{4}$  к зрителю и внимательно смотрящей на нас. Правая ладонь лежит на клавишине, в левой вытянутой руке портретируемая держит тоненькую закрытую книгу. Фоном является изображение музыкального инструмента, деревянные части которого притягивают взор своей затейливой резьбой. Под портретом имеются две прописные надписи: слева русскими буквами – «Съ кар. Г-на Кура»; справа английским шрифтом – «J. H. Robinson». Ниже – печатными большими буквами: «Баронесса Александра Федоровна Криднеръ». Обратила внимание, что на гравюре и первичных документах фамилия портретируемой написана в сокращенном варианте – «Криднеръ». Факт такого написания является правильной модификацией этого имени. Варианты написания фамилии таковы: Криднер, Криденер, Крюденер.

Пользуясь возможностью, хочу выразить большую признательность и благодарность научным сотрудникам Государственного Русского музея за бескорыстную помощь при нахождении ответов на некоторые вопросы – Метелкину Анну Геннадьевну и Алексеева Сергея. Исследуемая гравюра была передана в фонды 26 октября 1936 года по акту № 835 Русским музеем, принята Казахской Государственной художественной галереей (Алма-Ата) по списку №7. Благодаря переписке с сотрудником ГРМ Анной Геннадьевной и ее знаниям, стало возможным восстановление более полной истории бытования музейного эстампа. В ГРМ лист поступил в 1930 году из Государственного Эрмитажа. Как мы знаем, в эти годы были развернуты своеобразные «социалистические соревнования» между Русским музеем и Эрмитажем, музеями Москвы и Ленинграда, когда учреждения культуры центральных городов СССР обменивались произведениями, «как тогда говорили «по профилю» [Метелкина]. Инвентарный номер граверного листа ГЭ – «Эрм. 11622/358». По мнению Анны Геннадьевны, портрет не получил инвентарного



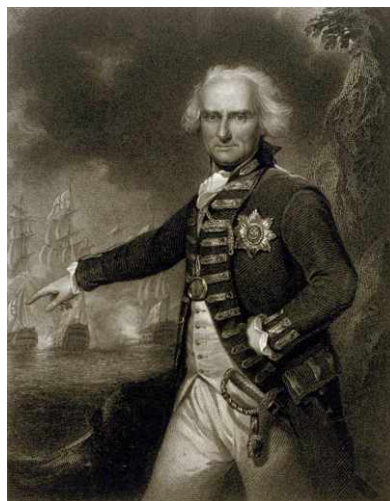
Лист № 73 из акта 835 от 26 октября 1936 года

номера Русского музея потому, что с момента поступления был определен в дуплетный фонд, из которого музейные предметы передавались в другие музеи огромной страны. Почему данная гравюра попала в такой фонд? Вероятней всего потому, что в фондах ГРМ уже хранились четыре идентичных гравированных портрета баронессы. Анна Геннадьевна отправила фотографию листа № 3 акта приема-передачи № 835 от 26 октября 1936 года, где музейная гравюра указана под № 73. Весь список, составленный старшим научным сотрудником Русского музея Константином Евтихиевичем Костенко, состоит из 93 музейных предметов, переданных ГМИ РК им. А. Кастеева.



Какое-то внутреннее несоответствие изображенной женщины и надписи меня невольно насторожило и заставило адресоваться к литературным источникам и интернету. Прежде всего, необходимо было установить время создания произведения [1]. Одежда, ее детали, прическа рассказывают о моде 1840-х годов, когда линии платьев становятся более строгими, широкая юбка спадает мягкими складками до самого пола и напоминает форму колокольчика. Узкая талия слегка занижается, а обтяжной лиф заканчивается узким мысыком-«шнипом». Вырез широкий, круглой формы, открывает плечи. Декольте, как правило, оторачивалось рюшами или кружевом. Волосы расчесывались на прямой пробор и опускались локонами по обе стороны лица. Все перечисленные детали мы находим в одежде и прическе изображенной молодой женщины. Можно предположить, что гравюра создана в 1840-е годы. Существует также версия русских специалистов, что наш портрет был создан в начале 1840-х годов. Данный факт подтверждается всеми жизненными обстоятельствами участников повествования и временными границами правления Николая I. Ориентир найден и дата определена.

Обращает на себя внимание фамилия гравера – Робинзон, именно так звучит по-русски имя, написанное на гравюре. Обратилась к английской транскрипции и первым буквам имени художника, которые к счастью, имелись на гравюрном листе. Выяснилось, что подписи под отпечатком оставил английский гравер Джон-Генри Робинсон (1796-1871), который родился в Ланкашире, провел свое детство в Стаффордшире [2]. В восемнадцатилетнем возрасте он поступил в мастерскую Джеймса Хита (1757-1834), гравера Королевской Академии художеств. Хит пользовался покровительством не только короля Георга III, но и у последующих монархов Соединенного Королевства. Учитель Робинсона считался непревзойденным мастером исторической гравюры. Свои технические



*Портрет  
Джона Генри Робертсона,  
гравер А. Худ*

секреты он передал своему ученику. После двухлетней учебы Джон-Генри стал работать самостоятельно и достиг значительных результатов. Он был одним из девяти выдающихся граверов Великобритании, которые в 1836 году обратились с жалобой в Палату Общин о расследовании бедственного состояния этого вида искусства в стране. А в следующем году обратился с ходатайством к королю о допуске граверов в Королевскую Академию художеств. Робинсон Джон-Генри получил первую золотую премию на Международной Парижской выставке в 1855 года. Он женился на богатой женщине и в поздний период своей жизни стал финансово независимым художником. Мастер выполнял гравюры и для Императорского двора России, известны некоторые его работы, в том числе портрет Николая I с оригинала Доу [3]. Кстати сказать, гравюрный портрет Николая I работы мастера Робинсона также имеется в музейной коллекции.

Англичанин был избран почетным членом Всероссийской Академии трех знатнейших искусств Санкт-Петербурга. Так мы в достаточной степени познакомились с первым художником, чье имя обозначено на листе.



*Портрет  
Жозефа Дезире Кура,  
скульптор Филипп Робин*

Со все возрастающим интересом открывала имя, генеалогию жизни и творческие обстоятельства второго художника, имеющегося на гравюре – «Съ кар. Г-на Кура», потому что оно нам совершенно незнакомо. В последующих поисках рассекретилось имя французского художника Жозефа-Дезире Кура (Joseph-Dezire Court, 1797-1865), который с раннего детства, увлеченный искусством, много рисовал и учился в муниципальной школе города Руана, где родился.

В двадцатилетнем возрасте Кур поступил в Академию изящных искусств Парижа, где господствовали вкусы неоклассицизма и где стал учеником Гро Антуана-Жана (1771-1835), яркого представителя сентиментализма. На занятиях у Гро Жозефа-Дезире больше всего интересовала сила цвета, его воздействие на человека. Начинаящий художник в 1821 году за большую картину «Далила передает филистимлянам Самсона», трактованную в классицистической манере, получил Большую Римскую премию и возможность осуществления своей мечты – поездки в «вечный город». С 1824 года, экспонируя свои картины в знаменитом квадратном зале Парижского Салона, становится фаворитом публики и член-корреспондентом Академии изящных искусств. Государство приобретает у него картину «Смерть Цезаря» для Люксембургского дворца. В 1838 году становится кавалером ордена Почетного легиона и обладателем ордена Датского национального флага Дании. А в 1839 году приезжает в Россию по приглашению Академии художеств. На выставке, проводимой АХ, Кур показал девять женских портретов. О них была написана хвалебная статья на страницах известного издания «Библиотека для чтения» (1839, №37). Там говорилось «о кисти умной, бойкой, испытанной, о прелестной кисти, превосходящей даже кисть Карла Брюллова» [4]. Второе посещение Российского государства также привлекло много внимания к особе Кура со стороны высшего аристократического круга и императорского двора.

Булгарин Фаддей Венедиктович (1789-1859) в газете «Северная пчела» (8 августа, 1842) писал: «Мы будем опять любоваться прелестными портретами Кура, посещавшего Петербург за три года перед сим, и возвратившегося ныне к нам» [4]. Портреты великой княгини Елены Павловны; внука Павла I принца Петра Георгиевича Ольденбургского и его жены Терезы-Вильгельмины Нассауской; архитектора Анри Луи Огюста Рикара де Монферрана и другие, созданные в Петербурге, свидетельствуют о большой славе французского художника. По ходатайству Монферрана Кур



*Портрет  
Огюста де Монферрана, Кур*

получил заказ: расписать купол строившегося Исаакиевского собора, который и выполнил в 1850 году. В 1853 году он становится куратором Руанского музея. Затем, в качестве директора проявлял много заботы о нем, занимаясь реставрацией и реконструкцией самого здания, также успешно решая ежедневные насущные проблемы. В 1859 году в залах музея он провел свою первую персональную выставку, которая имела большой общественный резонанс во Франции. «Художник нации», как его называли, умер в 1865 году и похоронен на монументальном кладбище Руана. По стечению счастливых обстоятельств, имя Жозефа-Дезире Кура не ушло в небытие только благодаря русскому математику, физику, историку искусств Сухомлину Николай Борисовичу (1945-2010). Именно этот человек, с задатками людей эпохи Возрождения, стал лучшим специалистом по творчеству французского художника. Он собрал единственный в мире полный каталог, куда вошли более 900 работ Кура [5, 6].

Большую тайну представляет имя изображенной – «Баронесса Александра Федоровна Криднеръ». Тщательное исследование генеалогического древа баронов Криденеров показало, что русский баронский род von Krudener имеет немецкое происхождение, чье начало восходит к концу 13-началу 14 веков. Известно, что все Криденеры имеют общего предка – Хайнрикуса Крюденера, который 11 ноября 1289 года, через 87 лет после прихода немецкого ордена Меченосцев в Прибалтику, оставил свой исторический след в книге должников. А в 1306 году были замечены в Риге и последующие шаги общего предка Криденеров. Определениями Правительствующего Сената России Елизаветинской поры, данный род был признан в баронском достоинстве в 1747 году и был внесен в матрикул Лифляндского дворянства. Эти данные подтверждаются многими источниками, в том числе, книгой «Прибалтийцы на российской дипломатической службе» [7].

Выяснилось, что в официальных документах рода Крюденеров отсутствует имя «Александра Федоровна». В России в 1840-е годы жила лишь одна женщина с именем Александра Федоровна, которая и по статусу, и по происхождению могла заказать портрет знаменитому французскому художнику, и даже могла пригласить его в страну. Ею оказалась первая дочь прусского короля Вильгельма III и его супруги королевы Луизы – принцесса Шарлотта Вильгельмина Прусская. В июле 1817 года девятнадцатилетняя Шарлотта вышла замуж за цесаревича Николая I и, приняв православие, начала носить новое нареченное имя – Александра Федоровна. Именно она принимает непосредственное участие в приглашении Жозефа-Дезире Кура в 1842 году в Россию, который создает портреты царственных особ.

Амалия – незаконнорожденная дочь великой герцогини Терезы Макленбург-Стрелицкой, младшей сестры прусской королевы Луизы, в замужестве княгини Турн-унд-Таксис (1773-1839) и баварского графа Максимилиана Лерхенфельда (1772-1843), родилась в 1808 году в Дармштадте. Но в те времена ходили упорные слухи, что Амалия была внебрачной дочерью Прусского короля

Фридриха Вильгельма III и младшей сестры королевы Луизы, таким образом, являлась сводной сестрой Александры Федоровны Романовой [8, 9, 10].

В 1833 году со своим супругом бароном Александром Криденером, получившим повышение по дипломатической службе, Амалия приезжает в Санкт-Петербург. Ее восторженно принимает Северная Пальмира и двор Николая I, не только из-за покровительства императрицы Александры Федоровны, но и за ее обворожительный шарм, изысканную красоту, умение блестяще музицировать, петь и декламировать стихи. Дочь императора Николая Павловича, Ольга Николаевна писала в своих мемуарах «Сон юности», изданных в Париже в



*Портрет  
Амалии Криденер,  
Карл Штилер*

1923 году о тетушке Амалии Максимилиановне: «Она была красива, с цветущим лицом и постановом головы, напоминавшим Великую княгиню Елену Павловну, (супругу Великого князя Михаила Павловича, урожденную Фредерику Шарлотту Марию Вюртембургскую, внучатую племянницу императрицы Марии Федоровны, жены Павла I), а правильностью черт Маму (императрицу Александру Федоровну). Далее Ольга Николаевна продолжает: «Она хотела вознаградить себя за навязанное ей замужество и окружила себя блестящим обществом, в котором она играла роль и могла повелевать. У нее и в самом деле были манеры и повадки настоящей гранд-дамы. Дома у нее всё было в прекрасном состоянии; уже по утрам она появлялась в элегантно неглиже, всегда занятая вышиванием для церковных алтарей, или же каким-нибудь шитьем для бедных»[11]. Фрейлина Екатерина Нарышкина, оставившая свои мемуары, вспоминала: «...Амалия Криденер, в самом деле, была сказочно красива и настолько гармонична, что эта красота у меня зависти не вызывала. Ее рекомендовали как дочь графа Максимилиана Лерхенфельда, дипломата во втором поколении, Баварского посланника в Берлине и Вене. Однако все в обществе знали, что Амалия лишь воспитывалась в семье графа и пользовалась всеми привилегиями его родной дочери. На самом же деле – это держалось в тайне! – она была дитятею прусского короля Фридриха-Вильгельма III и владетельной немецкой принцессы Турн-унд-Таксис. Однако, это происхождение было не позором, а привилегией. Голубая, а тем паче королевская кровь, много значила и среди степенных графов и князей...» [14].

Особа, приближенная к самым высоким кругам аристократического общества России и Европы, Амалия Максимилиановна Криденер покорила в свое время сердца многих мужчин, как в России, так и Европе. Амалия вызывала восхищение не только у величайших деятелей культуры своего времени – Генриха Гейне, Александра Пушкина, Федора Тютчева, Петра Вяземского,



Александра Тургенева, композитора Михаила Вильегорского, ею также были увлечены Николай I, граф Александр Бенкендорф и другие представители аристократического общества. Баварский король Людвиг I для собираемой им галереи первых красавиц Европы во дворце Нимфенбурга заказал 36 женских портретов популярному немецкому художнику Йозефу Карлу Штилеру. Среди них была и Амалия Криденер, чей портрет и сегодня экспонируется в галерее Людвиг I [12].

После смерти барона Криденера, последовавшей в 1852 году в Стокгольме, Амалия вышла замуж за графа Николая Адлерберга генерал-губернара Финляндского. После отставки графа на российской службе, в 1881 году семья Адлербергов окончательно переезжает в Мюнхен. Выстроив себе усадьбу, они обосновались на берегу озера в курортном городке Тегернзее, недалеко от Мюнхена. Усадьба сохранилась до наших дней. Дом и могила Амалии Максимилиановны в наши дни являются местом поклонения, где любители творчества Федора Тютчева декламируют его стихи, посвященные первой любви поэта – Амалии Лерхенфельд. Сама Амалия тоже была влюблена в Федора Ивановича и пронесла это чувство через всю свою жизнь, впрочем, как и Тютчев. Одно из самых знаменитых стихотворений Фёдора Ивановича – «Я встретил вас, и всё былое...» было написано им 7 августа 1870 года. Поэт посвятил его баронессе Амалии фон Криденер, которой уже в то время исполнилось 62 года, а умерла она в 1888 году.

Объектом исследования данного доклада стал великолепный гравюрный «Портрет баронессы Александры Федоровны Криднеръ». Метелкина Анна сообщила, что в фондах Государственного Русского музея хранится четыре эстампа под названием «Портрет баронессы Александры Федоровны Криднеръ», идентичных исследуемой гравюре, созданных Джоном Генри Робинсоном. Все четыре произведения в 1920-1930-е годы поступили из частных и государственных коллекций: писателя Александра Иосифовича Доливо-Добровольского (1866-1932), сенатора и действительного тайного советника Евграфа Евграфовича Рейтерна (1836-1919), из Государственного Эрмитажа, как наш музейный эстамп. Сотрудники ГРМ предполагают, что печатные гравюры входили в серию работ, предназначенных для альбомов разного предназначения. Анна Геннадьевна приводит слова: «Лист из альбома», написанные на одной из гравюр ГРМ, выполненные графитным карандашом. Можно допустить, что листы взяты из альбомов, связанных с пропагандой творчества Жозефа-Дезире Кура. Вполне вероятно, что все произведения, в том числе музейное, выполнены в Англии. Сотрудник ГРМ выслала фотографию одной из карточек научного описания. Изложенный в ней материал о портрете Амалии соответствует карточке, имеющейся в нашей картотеке. Все пять резцовых гравюр выполнены на стали и относятся к категории эстампа. Есть еще предположение, сделанное также сотрудником ГРМ, что исследуемый портрет баронессы Криденер прилагался к изданию «Месяцеслова». В качестве примера можно привести «Месяцеслов», изданный в 1840 году, где использованы портреты «их императорских высочеств Государыни Великой



Лехтенбергского» [15].

Живописный портрет написан Жоржем-Дезире Куром в 1839 году, в первый приезд французского художника в Россию. Манера письма живописца, придерживающаяся сентиментально-романтической трактовки образов, была весьма привлекательна для российской аристократии. Поэтому в заказах не было недостатка. Кур изобразил Амалию у любимого музыкального инструмента, возможно, с томиком стихотворений Тютчева. По свидетельству современников, эта «младая фея» до конца жизни хранила тоненький сборник стихотворений Теодора (так она звала Федора Ивановича). Сотрудник отдела живописи 18-середины 19 веков ГРМ Алексеев Сергей высказал свое мнение по поводу отсутствия более полной информации о живописном портрете баронессы кисти Жозефа Кура. Он предполагает, что оригинал отсутствует в музейных собраниях Москвы и Петербурга, не только в государственных, но и частных коллекциях. Вероятно, что оригинал как портрет Неизвестной женщины Неизвестного художника в 1930-е годы был выдан в один из периферийных музеев и что называется «канул в Лету».

При сравнительном физиогномическо-иконографическом анализе портретов императрицы Александры Федоровны, с исследуемым графическим портретом из коллекции музея, приходится говорить о несомненном различии черт лица и индивидуальных характеристик этих двух женщин. Такой метод исследования один из важных при атрибуции, хотя он в известной степени субъективен. Представленный материал открывает тайну имени человека на изучаемом произведении. Ею оказалась баронесса Амалия Максимилиановна Криденер, урожденная Лерхенвельд. А императрица Российского государства Александра Федоровна никогда не была баронессой и никогда не носила фамилию Криденер. К сожалению, и сегодня мы не можем найти стопроцентно достоверную информацию, почему в названии этого портрета соединились два имени и два разных титула двух прекрасных женщин – императрицы Александры Федоровны и баронессы Амалии Крюденер. Возможно, гравюру выполняли и подписывали в Англии люди, не совсем сведущие о деталях создания живописного портрета, или вовсе не исследовавшие историю Российской государственности, или хорошо не знавшие русского языка. А может... на православный манер, баронессу Амалию Максимилиановну в России стали величать Александрой Федоровной, как ее сводную сестру? К последней версии склоняются и сотрудники Русского музея.

Этот маленький печатный эстамп и искусство гравюры сохранило для нас несколько страниц реального прошлого истории Российского государства первой половины 19 столетия, которая кристаллизовалась в образах конкретных людей и их деяниях. Данный пример неоспоримо доказывает, как много неразгаданного таится в графике, как много в ней приходится расшифровывать, как гравюру, выполненная в разных техниках, нужна нам сегодня!

#### **Список литературы**

1. <http://mir-kostuma.com/19-vek/item/52-history-of-costume-france>

## **Кастеевские чтения 2017**

2. [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Henry\\_Robinson](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_Robinson)
3. <https://ru.bidspirit.com/portal/#!/lotPage/source/catalog/auction/1844/lot/104712/Робинсон-Робинсон-Джон-Генри>
4. [http://royallib.com/book/shcherbatov\\_s/hudognik\\_v\\_ushedshey\\_rossii.html](http://royallib.com/book/shcherbatov_s/hudognik_v_ushedshey_rossii.html)
5. <http://www.liveinternet.ru/users/2010239/post112071791/>
6. <http://www.liveinternet.ru/community/3299606/post332201314/> ([последнее 28 июня](#))
7. <http://genealogia.baltwillinfo.com/genealogy-diplomat.htm> (последний 29.06.2017)
8. <http://www.peoples.ru/family/wife/kriudener/>
9. Елена Штайнеман. Русские бриллианты в немецкой короне  
<http://900igr.net/kartinki/literatura/Tema-ljubvi-Tjutcheva/028-Amalija-Lerkhenfeld.html>.
10. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/2012-104.php>
11. <http://www.twirpx.com/file/557006/>. [Ольга Романова. Сон Юности](#)
12. <http://www.liveinternet.ru/users/ustava51/post303638115/>
13. <http://ekskluziv-smi.ru/pervaya-lyubov-tyutcheva-ya-vstretil-vas/>
14. [http://books.google.kz/books?id=TWKAQAAQBAJ&pg=PT153&lpg=PT153&dq=бароне са+Александра+Федоровна+Криндер&source=bl&ots=UQQ6DLcm](http://books.google.kz/books?id=TWKAQAAQBAJ&pg=PT153&lpg=PT153&dq=бароне+са+Александра+Федоровна+Криндер&source=bl&ots=UQQ6DLcm)
15. <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2967078/>

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

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ АЙШИ ГАЛИМБАЕВОЙ В ФОНДАХ  
ПАВЛОДАРСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ.  
ИСТОРИЯ В ПИСЬМАХ.**

*Личные дела художников, хранящиеся в музее, позволяют ощутить время и прикоснуться к эпохе. Через них можно понять мироощущение художника, его взгляды и размышления. Письма и документы, являясь свидетельством прямого общения художника и музея, позволяют прочувствовать историю и увидеть личность. Эти документы являются действительным подтверждением динамичного развития изобразительного искусства в Казахстане в XX веке.*

Полувековая история Павлодарского областного художественного музея – это, прежде всего, история создания и формирования его фондов. За эти годы была собрана коллекция, включающая произведения художников, в основном, второй половины XX века. Особое внимание и значение имеют произведения художников Казахстана. Музеем бережно хранятся живописные произведения, графика, скульптура, произведения театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства. Поступление произведений в музейный фонд проходило систематически, благодаря возможности их передачи из художественного фонда Министерства культуры Республики Казахстан, с выставок, а также прямого приобретения произведений у авторов. Собрание определенного количества разноплановых произведений отдельных художников позволяет сегодня обозначить индивидуальные черты творчества каждого и определить их место в культурном и историческом контексте развития искусства Казахстана, а также подчеркнуть значимость и весомость сохраненного духовного богатства для последующих поколений.

Собрание произведений в разделе музейной фондовой коллекции «Искусство Казахстана» позволяет представлять в экспозиции выставок лучших представителей казахстанского изобразительного искусства, начиная, фактически, с момента его активного становления и развития.

В плеяде замечательных живописцев и графиков Казахстана особое место занимают первые женщины-художницы, оставившие прекрасные произведения, демонстрирующие их талант и мастерство, индивидуальные черты и общую линию выбранных тем в творчестве. Необходимо отметить большой вклад в художественную жизнь страны заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, народного художника Казахской ССР, лауреата Государственной премии имени Чокана Валиханова, лауреата премии

«Платиновый Тарлан» Айши Гарифовны Галимбаевой.

Родившись в 1917 году, она действительно стала ровесницей молодой страны и шла вперед, получая новые знания, умения и навыки, оттачивая свое мастерство и создавая замечательные произведения, которые сегодня в коллекции музея считаются настоящими жемчужинами. Получив образование в прекрасных учебных заведениях – Алма-атинском театральном художественном училище, а позже на художественно-декоративном отделении Всесоюзного государственного института кинематографии (Москва), Айша Галимбаева смогла полностью раскрыться в произведениях, как театрального направления, так и в станковой живописи и графике. Ее дипломной работой стали эскизы декораций, костюмов и раскадровки к киносценарию М. Ауэзова «Песни Абая». Еще в 50-е годы художница начинает самостоятельную работу в кино. Среди ее работ есть и эскизы к кинофильму «Поэма о любви». В коллекции Павлодарского областного художественного музея хранятся три графических листа – по мотивам этого кинофильма, выполненные в 1966 г. – «Свадебная юрта», «Матери», «Той чабанов», которые позволяют представить работу художника-постановщика на киностудии. В библиотечном фонде музея хранится альбом «Казахский национальный костюм» 1958 года, иллюстрированный Айшой Галимбаевой. Долгие годы это был единственный альбом, достоверно представляющий особенности казахской одежды, обрисованный по хронологической и территориальной принадлежности. Особенно дорого для сотрудников музея, что он подписан и передан в музей Айшой Галимбаевой лично. (1)

Живописный талант Айши Галимбаевой раскрывается в полную силу в 60-е годы XX века, когда накоплен опыт, окрепло мастерство, опробованы эксперименты с разнообразными техническими приемами. Основными направлениями в творчестве становятся женский портрет и натюрморт. Основные поступления авторских работ в фонд музея, 10 произведений, приходятся именно на этот период. Очень важным для музея можно считать переписку Айши Галимбаевой с директорами Павлодарского художественного музея, Ксенией Иосифовной Величко и Людмилой Афанасьевной Кузнецовой. Ее письма подтверждают заинтересованность художницы в поступлении ее работ в музейный фонд, желание сотрудничать с музеем, понимание значимости музейной работы, искреннюю радость от того, что ее работы будут храниться в музее. Каждое письмо наполнено теплом и искренностью. Ее профессиональный взгляд и опыт помогали нашим директорам и искусствоведам правильно формировать фондовскую коллекцию художницы, позволяющую емко и точно показать разностороннее дарование автора. (2,3,4,5)

Живописные произведения Айши Галимбаевой, поступившие в фонд музея в 70-е – 80-е годы XX века, являются наиболее характерными для художницы, уже зрелого мастера, виртуозно владеющего цветом и фактурой. Использование ею различных технических приемов в сочетании с разноплановыми композиционными решениями, позволяют передать достоверность и особый колорит в жанровых картинах, натюрмортах,

портретах. А красочные дополнения – национальные костюмы, орнаментальные вышивки и войлочные ковры – создать особое настроение и поэтичность. Одна из излюбленных тем - судьба казахской женщины, прослеживается практически в каждой работе. Ведь каждый женский портрет написан цельно и глубоко, словно художница, пишет саму жизнь, вкладывая ее в прекрасные образы и сюжеты. И тогда становятся особенно значимыми слова художницы: *"Есть такое понятие — правда искусства. Когда нет правды, какими бы красивыми красками вы ни писали, они только подчеркнут ложность замысла."*

Айша Галимбаева, без преувеличения, стала одной из тех живописцев, чьи произведения хранят в себе собственные наблюдения и наполнены живописной эмоциональностью, впечатлениями и художественной выразительностью. Оставляя за собой право декоративного решения подачи изображения, художница умело использовала внутреннюю гармонию сюжета. В каждом произведении народное искусство ненавязчиво вписывалось в предметный мир и мир человека, наполняя его особым смыслом и вдохновением.

Значение коллекции произведений Айши Галимбаевой в фондах Павлодарского областного художественного музея, значимо и велико, как зримое представление нашей истории – истории народа и государства.

#### **Список литературы**

1. Казахский народный костюм. Альбом. Рисунки художника А.Галимбаевой, ответственный редактор С.Есова – Казгослитиздат, Алма-Ата, 1958
2. Рыбакова И.А. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Айша Галимбаева. Альбом – АЛМАТЫ «Өнер», 1981, с.14-22
3. Личное дело Айши Гарифовны Галимбаевой. – фонд Павлодарского областного художественного музея.
4. Литературный портал. Наиль Галева. «Айша Галимбаева: есть такое понятие – правда искусства». 04.09.2014 – <http://old.adebiportal.kz/ays-ha-galimbaeva-est-takoe-ponyatie-pravda-iskusstva>.



Калдыбаева Гульжан Ахмадиевна,  
руководитель Центра реставрации  
ГМИ РК им. А. Кастеева

**К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ: АЛЕКСАНДР  
ИОСИФОВИЧ КОСТОМОЛОЦКИЙ  
«ПОРТРЕТ ДАНИИЛА КОЖАБЕРГЕНОВА»**

Осень 2015 года ознаменовалась ярким событием, 80-летием Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева. В этот период Центром реставрации была проведена масштабная выставка отреставрированных произведений. В залах музея экспонировались работы народного прикладного искусства, живописи и графики 17-20 веков.

В результате естественного старения, материалов, применяемых художниками при создании своих работ, наблюдается заметное ухудшение физико-механических свойств бумаги и возникновение механических дефектов: разрывов, сломов, утрат, потертостей красочного слоя, прорывов, появление пятен. Наглядным примером служит один из графических листов, принимавших участие в выставке «Портрет Даниила Кожабергенова»: выполненный Александром Иосифовичем Костомолоцким в 1942 году, 56x44. КП-85, 1105-гр.



*До реставрации*



*Оборот до реставрации*

Произведение представляет собой портрет молодого человека в гимнастерке, в анфас. Рисунок выполнен на чертежной бумаге в технике угля. Лист пожелтел от времени. Паспарту из коричневого картона приклеен столярным клеем коричневого цвета на лицевую часть рисунка. Неравномерное нанесение клея негативно сказалось на состоянии сохранности: повлекло деформацию листа, вследствие чего появились разрывы основы. Также имелись срывы фактуры основы на полях по всему периметру, утраты, проколы. Под изображением

подпись автора углем «АК42». На обороте, на паспарту, надпись фиолетовыми чернилами «Костомолоцкий. Кожабергенов» без инициалов. По краям листа столярный клей окрасил основу в бурый цвет. Необходимо было послойно удалить паспарту и очистить от столярного клея.

Процесс реставрации начали с его отмачивания с оборота дистиллированной водой. После смягчения послойно удалили картон и клей скальпелем. Проверив стойкость красочного слоя к воде, были подобраны химикаты для удаления пятен. Процесс выведения пятен требует от реставратора определенных навыков большой осторожности и скрупулезности. Далее промыли от химических реагентов с последующей проверкой на качество промывки йодо-крахмальной бумагой. Лист был пластифицирован дистиллированной водой и прикатан фотоваликом к «холитексу». Утраты, разрывы, проколы и прорывы доливались бумажной массой, подобранной по цвету к авторской основе.



*В процессе реставрации - копия*



*После реставрации - копия*

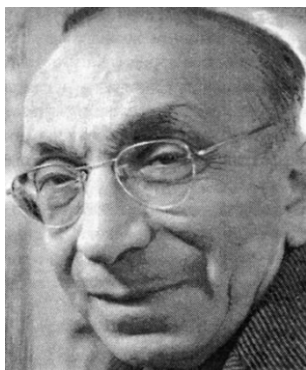
Подклеивалось с оборота японской реставрационной бумагой. При укреплении основы употребляли метил-целлюлозный клей. Для выравнивания и просушивания лист поместили в пресс между сукнами, и выдерживали в течение нескольких дней, каждые сутки сукно меняли на сухие. На завершающем этапе проведены небольшие тонировки полей.

При составлении паспорта реставрации выяснилось, что произведение поступило в фонды музея по акту поступления от 31 декабря в 1950 году. Других данных о работе и о самом художнике не было.

В результате исследовательской работы совместно с руководителем Центра зарубежного искусства Г.Н. Сырлыбаевой, удалось найти информацию о художнике в справочнике «Художники и выставки Казахстана 1917-1947гг.» [1], составленным директором галереи Любовью Георгиевной Плахотной, где отражается участие художников Республики на выставках в Казахстане, по Советскому Союзу и за рубежом за 50 лет. Была найдена информация о том, что Костомолоцкий участвовал в выставках, посвященных Великой Отечественной войне в 1942-1943 годах. В 1942 году в Алма-Ате, управлением по делам

при СНК КазССР; Союзом советских художников Казахстана, производственно-творческим объединением художников Казахстана «КазИзо», была организована выставка в помещении школы № 23, где принимали участие 64 художника, экспонировалось 143 произведения, и среди них указана фамилия Костомолоцкий А. И. [2].

В архиве Н. С. Мухина обнаружены данные о выставке 1942 года, где художник представил четыре работы. Среди них «Портрет Кожабергенова», выполненный в технике уголь. [3]



*А. И. Костомолоцкий*

Костомолоцкий Александр Иосифович родился 22 февраля 1897г., в Екатеринославе. С пяти лет жил в Ростове-на-Дону, куда переехал с родителями. Поступив в Ростове в гимназию, окончил ее в 1916 году. Актер, музыкант, художник. Работал ударником в первом советском джазовом ансамбле Валентина Парнаха, который в 1922 году собрал молодой, талантливый состав музыкантов-энтузиастов «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра - джаз-банд Валентина Парнаха». У Александра Иосифовича Костомолоцкого была долгая артистическая карьера: театр Всеволода Мейерхольда, театр Революции, театр им. Моссовета.

Ученик Дмитрия Николаевича Кардовского (1866-1943гг) русского и советского графика и педагога. Костомолоцкий А. И. был великолепным рисовальщиком и создал обширную галерею актерских портретов, участников и героев Великой Отечественной войны, хранящихся в музее Вооруженных сил России.

Его снимали как музыканта в фильме «Веселые ребята», в чеховской «Свадьбе». Андрон Кончаловский пригласил его на роль Лемма в «Дворянском гнезде». Снимался также в фильмах «В горах мое сердце», «Фронт».

Фаина Раневская делаясь воспоминаниями об Александре Костомолоцком говорила:

«Если нас спросят, что такое бескорыстие? - мы ответим. - Костомолоцкий». А если нас спросят: «Как жил Костомолоцкий?» - мы разведем руками. Если нас спросят: «Что такое беспредельная любовь к театру? - мы ответим - Костомолоцкий. Он жил одинокий, скромный, беспредельно любя театр и живопись». Умер актер в 1971 году[4].

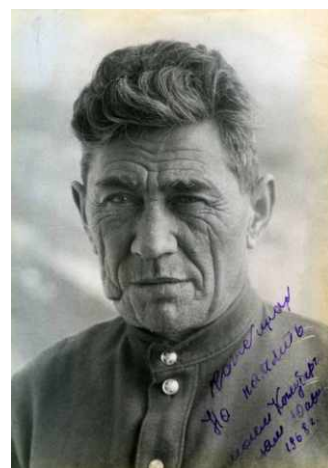
А как сложилась судьба Даниила Кожабергенова (Кожубергенов, Кожебергенов) – красноармейца знаменитой 316 стрелковой Панфиловской дивизии?

Даниил получил начальное образование и устроился работать грузчиком на Алма-Атинскую табачную фабрику. В июле 1941 года его призвали в Красную Армию и зачислили в формирующуюся в городе 316-ю стрелковую дивизию. 16 ноября 4-я рота 2-го батальона 1075-го стрелкового полка, где Кожубергенов служил связным командира Василия Клочкова, вступила в тяжелый бой у разъезда Дубосеково.

Кожабергенов в том бою не участвовал, поскольку утром был отправлен Клочковым с донесением в Дубосеково, где и попал в плен. Оглушенного и

В. Клочковым с донесением в Дубосеково, где и попал в плен. Оглушенного и контуженного его подобрала немецкая похоронная команда. В плену он пробыл всего три часа, бежал, некоторое время находился на оккупированной территории. После чего был обнаружен конниками генерала Л. М. Доватора. В составе кавалерийского корпуса он участвовал в легендарном рейде по немецким тылам. В семье Даниила Александровича сохранилась фотография, на которой он снят в кавалерийской форме, с пашкой на боку. А когда кавалерийский корпус вышел к своим, Кожабергенов узнал, что газеты пишут о нем как о погибшем герое. В тылу он был арестован как сдавшийся с оружием в руках. Его заключили в Таганскую тюрьму, откуда он попал в маршевую роту. В ее составе он участвовал в боях за Ржев. После тяжелого ранения и долгого лечения в госпиталях Д. Кожабергенова комиссовали, и он вернулся в Алма-Ату. А тем временем уже всю крутилась машина исторического подлога: подчищались и исправлялись документы, переоформлялись награжденные материалы на однофамильца Алиаскара Кожубергенова. А фамилия Даниила Александровича была изменена на Кожубергенова. И делалось это по единственной причине: связной политрука В. Клочкова вдруг воскресает из мертвых! Даниил Кожабергенов имел несчастье первым из 28 объявиться в живых. После войны он работал истопником в Алма-Атинском институте онкологии. Умер в 1976 году [5]. На монументе в Алматы фамилия «Кожубергенов» высечена без имени.

Имеется старый фотоснимок 1968 года с его подписью – «На память моим Кожубергенцам. 20 августа 1968 г.» [5]. Если сравнить рисунок 1942 года с этой фотографией, мы увидим, что черты лица имеют большое сходство. И на портрете изображен Даниил Александрович Кожубергенов - человек с нелегкой судьбой. У каждого произведения, которое попадает на стол к реставратору, есть своя интересная легенда, история бытования, так и своя история реставрации, которая требует от специалиста - реставратора тонкого знания исследуемого материала, точности движений при проведении реставрационных операций и предельной осторожности. Девиз всех реставраторов «не навреди, сохрани». И при работе с такими произведениями мы переживаем вместе с персонажами определенные моменты их жизни.



Д. Кожубергенов 1968

#### Список литературы

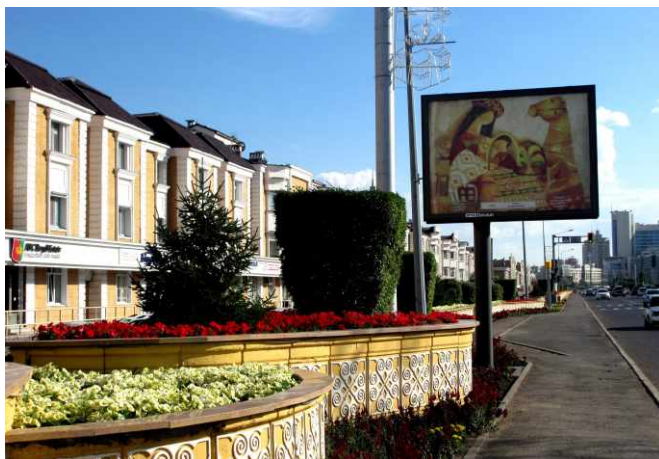
- [1]. Плахотная Л. Г. «Художники и выставки Казахстана, 1917-1947» 1972, с.70
- [2]. Плахотная Л. Г. «Художники и выставки Казахстана 1917-1947» 1972, там же, с.70
- [3]. Мухин Н.С. , каталог «Великая Отечественная война 1941-1942», 22 июня 1942 , рукопись, с. 14
- [4]. kino-teatr.ru/teatr/acter/msov/2184/bio/ последний вход 22.08.2017
- [5]. wp.wiki-wiki.ru/wp/index.php./ последний вход 22.08.2017

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

## **НАСЛЕДНИЦЫ ВЫДАЮЩЕЙСЯ АЙШИ**

*В исследовании затрагиваются аспекты творчества современных художниц Гульжамал Тагеновой, Галии и Балхии (Боты) Кусаиновых.*

Культурная политика Независимого Казахстана включает широкую пропаганду современных художников не только в средствах массовой информации: на телевидении, электронных порталах, в газетах и журналах, но и в городской среде культурных столиц страны – Астаны и Алматы. На самых разных типах билбордов лучших проспектов этих городов, остановках и рекламных щитах в числе других художников мы видим прекрасные работы Гульжамал Тагеновой, Галии и Балхии (Боты) Кусаиновых, которые стали своеобразной визитной карточкой современного искусства Казахстана. Эти художницы создали уникальные серии этнической живописи и графики. Хотя их творчество далеко не ограничивается лишь этнической тематикой, именно многие этнические работы сделали их популярными и ярко представляющими национальную самобытность искусства независимого Казахстана.



*Астана. Билборд с работой ГаБо*

По линии их неповторимого таланта, воспевающего родной край, родной народ, своеобразный мир кочевников, их можно образно назвать наследницами первой казахской художницы Айши Галымбаевой. С Айшей их объединяет, «Создание уникального и самобытного художественного языка, адекватного



национальному типу мышления, раскрывающего кардинальные особенности восприятия, психологии и мировоззрения казахов, подтверждающее органичную преемственность профессионального изобразительного искусства Казахстана XX века и начала XXI века». [1] [1, с. 417-418]

Рассматривая творчество художников мужчин и женщин в гендерном аспекте, в технике исполнения мы не видим большой разницы между ними. Но женская линия в изобразительном искусстве все-таки существует: прежде всего, в тематике произведений – воспевание «женского мира», «женских сюжетов», если так можно выразиться, «мира молодой прекрасной девушки», таких как образы казахских красавиц, часто с конем, радостный момент свадьбы «Беташар», посиделки с подружками в юрте, свидание с любимым, материнство и другие.

Гульжамал Тагенова родилась в пригороде Усть-Каменогорска в 1962 году. С детских лет очень любила рисовать, посещала изостудию Дворца пионеров, участвовала в выставках детского творчества, часто занимая первые места. Сначала, как и большинство детей Советского Союза, рисовала цветными карандашами и акварельными красками.

В 5-м классе Гульжамал пришла записываться в кружок рисования своей школы к педагогу Любви Николаевне Сокальской. Кружок посещали в основном старшеклассники, которые уже писали маслом, и Любовь Николаевна не хотела принимать такую маленькую Гульжамал. Но Гульжамал принесла с собой альбомы со своими рисунками, на которые педагог захотела взглянуть. Она также дала Гульжамал открытку и попросила перерисовать. Гульжамал закончила через 10 минут и привела Любовь Николаевну в восторг. Она не только приняла девочку в кружок, но и пошла на завод, где работал отец Гульжамал. «У Вашей дочери талант, ее нужно учить», - убеждала она его. С тех пор отец Гульжамал стал всегда покупать ей краски и кисти. Друзьям, ездившим в командировки в Москву, он всегда заказывал лучшие материалы для дочери.

Любовь Николаевна стала для Гульжамал первым учителем изобразительного искусства, а Гульжамал для Любви Николаевны не только любимой самой младшей ученицей, но и дочкой и внучкой одновременно. Когда они познакомились, педагогу было около 70 лет. Любовь Николаевна родилась в 1905 году, была дворянского происхождения, беженкой из России. Она также была прекрасно образована и хорошо знала историю искусств. Когда-то 13 залов Таврического дворца было выделено ее семье. Но в Аблакетке в окрестностях Усть-Каменогорска она жила в глиняной избушке, вдали от людей, и разводила огромный сад. Гульжамал пропадала у нее постоянно, и свои первые яркие детские впечатления, уроки художественного восприятия мира получила от Любви Николаевны, гуляя по черемуховой алее, по алее роз и по саду педагога. Сокальская научила Гульжамал писать с натуры, любить живопись, видеть прекрасное и много рассказывала об известных художниках. Она очень любила свой сад, часто разговаривала с цветами и деревьями, были здесь и береза, и дуб, и ели из России. Возможно, это ранее восприятие природной красоты, эти природные образы способствовали тому, что пейзаж стал любимым жанром Гульжамал в дальнейшем.

Одухотворенное общение с Любовью Николаевной и первые уроки мастерства обусловили выбор будущей профессии Гульжамал – в 1980 году она поступила на отделение монументальной росписи Алматинского художественного училища. Первый курс был закончен очень хорошо, и как лучшей ученице Тагеновой предложили перевестись в художественное училище в Абрамцево на фаянсовую роспись. В усадьбе Абрамцево жили и работали такие известные русские художники, как Васнецов, Врубель, Серов, Суриков, Коровин, но Гульжамал сказала, что ей не хотелось бы расписывать чашки. Один из педагогов Алматинского училища, Кенжебай Дюйсенбаев, стал набирать живописную группу по работам студентов и из всего курса выбрал 17 с самой сильной живописью. Среди них была и Гульжамал, а также ставшие сейчас очень известными художники Чингиз Ногайбаев и Сембигали Смагулов. Здесь их учили композиции и особенностям живописи, они часто на месяц выезжали на пленэр на реку Или. Занятия в этой группе способствовали профессиональному росту Гульжамал, как живописца, значительно улучшили ее навыки и придали уверенности в своих силах в данной области.

По окончании училища Гульжамал на 2 года возвращается в Усть-Каменогорск и возглавляет областную изостудию «Самородок». Затем она поступает в Алматинский театрално-художественный институт на отделение керамики. Скульптура была для нее чем-то новым и давалась ей очень тяжело. В 1993 году она заканчивает институт и остается в Алма-Ате. Она занимается керамикой на небольшом частном предприятии. На нее большое впечатление производят японские нэцке и, создавая мелкую пластику, она отталкивается от них, а также придумывает новую роспись – точечную глазурь, которая после вторичного обжига блестит как драгоценные камни. Но больше всего ее привлекает живопись, которой ей хочется уделять все больше времени, и она регулярно выходит на пленэры, рисует городские пейзажи и начинает творчески работать. К этому времени, она остается одна с маленьким сыном, и часто в автобусе ему задают вопрос: «Балам, қайда барасың? Кино? Цирк?». «Жок, - отвечал ее трехлетний сынишка, - выставкаға».

В 1993-1994 годах в Алма-Ате еще не было знаменитых «Рахат Паласа», «Анкары» или «Риксосу», большинство обеспеченных гостей останавливались в гостинице «Казахстан», и некоторые молодые художники рисовали около нее портреты. Чтобы подработать пастелью и сухой кистью рисовала там портреты и Гульжамал, а также выставляла несколько своих небольших пейзажей с натуры, которые уходили нарасхват – уже с первых своих шагов в профессиональной живописи Гульжамал была чрезвычайно востребована и популярна. Она приходила один раз в два-три дня и всегда все ее выставленные пейзажи раскупались. На этих этюдах Гульжамал воспевала прелестные, такие дорогие ее сердцу уголки Алма-Аты – частные домики, в одном из которых на Кок-тюбе она поселилась, вечерний город, мостики через горные реки, которые стали такими знаменитыми, что Гульжамал писала их в самых разных состояниях – зимой, весной, осенью.

В 1994 году она создает свою первую живописную картину «Беташар», которая приобретает молниеносно. Интерес к национальной тематике после

обретения Независимости вырос значительно. Как отмечает искусствовед Райхан Ергалиева: «Этнические представления возникают в казахской живописи идущими из глубины души особенностями мировосприятия, перерастают в духовную платформу для поисков стиля или концепции, претворяют специфические черты художественного мышления в своеобразии индивидуальных моделей мира, созданных художниками». [2][1, с. 417]»

У Гульжамал это проявляется весьма своеобразно, она любит запечатлеть моменты женского бытия – казахских невест в саукеле, или обряд беташар. С первых работ и на протяжении всего творчества Гульжамал создает романтические образы казахских девушек в национальных костюмах, но этот образ - стилизованный, обобщенный. Начиная работать над холстом, она, по ее собственному признанию, в первую очередь работает над цветом – цветовым пятном. Прежде всего, ее интересует множественные сочетания цветов, а образ появляется позднее. Она работает в основном мастихином, благодаря которому нижний слой просвечивает сквозь верхний – таким образом она добивается вибрации света и цвета. Она экспериментирует над цветом на холсте, а потом как бы вытаскивает образ девушки, ее украшения, ткани, лошадь. Эти девушки какие-то выдуманнные, сказочные, обобщенные, нереалистичные, они словно живут в этой картине. Ее загадочные красавицы словно выглядывают из космических глубин или других материй.



*Ранняя Гульжамал Тагенова.  
Айсұлу. 2001 Холст, масло*

Первая персональная выставка Гульжамал состоялась лишь в 2001 году. С 1993 года художник долго шла к своей первой персональной выставке, потому что считала, что необходимо совершенствовать мастерство, и чтобы вынести свои картины на суд зрителя, необходим определенный уровень. Гульжамал представляет на выставке триптих «Наурыз», картины «Кыз Жибек», «Вазы», «Девушку с лошадью», «Окрестности Алматы». Художница разрабатывает и удивительный мир Востока в своих «Сказках Шехерезады», «Двух павлинах», «Кувшинах», «Восточном мотиве», «Мавзолее Ахмета Яссауи». На ее картинах этот мир проступает нечеткими чертами слово мираж в пустыне. Но художница не ограничивается лишь этнической тематикой и создает также «Цыганочку», «Листопад», «Японок». Это ее ранние живописные работы, в которых доминируют нежные, неброские, пастельные тона – белый, голубой, розовый, бледно-желтый, сиреневый, крапинки коричневого. Ее ранние пейзажи почти

реалистические. В дальнейшем ее работы становятся намного ярче и декоративнее.

В 2007 году Тагенова создает свои редкие портреты Сабыркуль Асановой, президента и ректора Академии моды «Сымбат» и мультиинструменталиста Едиля Кусаинова. Но и эти конкретные личности словно выступают из цветных материй Гульжамал. В качестве фона у портрета Едиля Кусаинова, который даже не называется портретом, а называется картиной «Мелодией вечности» отнюдь не свето-воздушная среда, а древние петроглифы и краски природы – зеленые, коричневые, красноватые, желтоватые. И сам он одет в традиционный костюм кочевника и кожаные сапоги. Сабыркуль Асанова в платье с известным орнаментом дизайнера Балнур Асановой предстает на фоне словно плывущего в мираже текемета с нечеткими контурами, солярными кругами и бордюрным геометрическим орнаментом. Как и Абылхан Кастеев и другие художники, Гульжамал пытается раскрыть личность портретируемых через мир их деятельности: Сабыркуль, как народную мастерицу, тесно связанную с народным творчеством и его стилистикой, а Едиля, как музыканта, исполняющего древнейшие, уходящие в глубокое прошлое, музыкальные мотивы.

Гульжамал Тагенова – работает в стилях импрессионизма и неоавангарда, один из ее любимых цветов - ярко-красный – любимый этнический цвет казахов. Красные у нее и дома, и кувшины, и горы. Но больше всего Гульжамал любит писать пейзажи: старые и новые уголки Алматы, озеро на востоке Казахстана, наши речки и горы, а также пейзажи Венеции, Вены, Будапешта и чешских замков, где она побывала с выставками – все у нее играет яркой впечатляющей неповторимой палитрой.

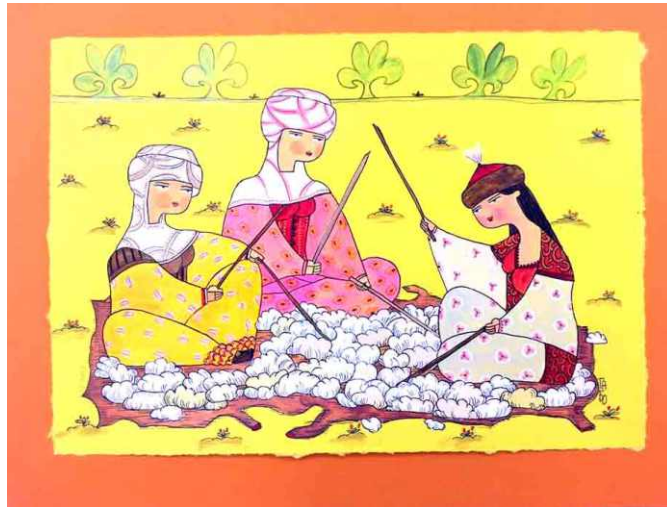
«Прикасаясь к холсту, каждый художник «уходит» свой мир. Мой мир – это игра, богатство и магия Цвета. «Теряясь» в пространстве и времени, давая свободу чувствам и ощущениям, я растворяюсь в этом мире», - отмечает Гульжамал. [3] [2, с.6].

В конце XX и начале XXI века сериями «Казахские мотивы» (1999-2017) свой непохожий ни на кого, наивный, теплый мир казахского аула создали и сестры ГаБо, или Галия и Балхия (Бота) Кусаиновы. Мы видим в этих сериях взаимодействие традиции и творческого начала, авторскую самобытность и живое эстетическое отношение к окружающему миру.

Графические и живописные работы «Казахских мотивов» легки и изящны, напоминают книжную миниатюру или рисованные мультфильмы. Идея создания подобной серии пришла к ГаБо после знакомства с персидской миниатюрой. Традиция восточной миниатюры проявляется у сестер отсутствием «светотени, полутонов, пространства, перспективы; а также в том, что одним из выразительных средств этих работ является линия – в создании образа, передаче движения, в построении пространственных планов она выступает как изобразительный элемент». [4] [4, с.5] В отличие от яркой палитры Гульжамал, они предпочитают оттенки пастельных тонов - розового, фиолетового, лилового. В пластическом решении фигурок-образов этой серии есть что-то от Модильяни – удлинненные шеи, например. Графические работы



выполнены декоративным цветом в смешанной технике на бумаге.



*ГаБо. Серия Казахские мотивы*

В «Казахских мотивах» художницы воплотили самые различные ипостаси жизни казаха-кочевника: дом кочевника – юрту; национальные игры казахов – кыз куу, кокпар, байге, охоту с беркутом, алтыбакан; войлоковальние, вышивание, шитье корпе; казахский дастархан, чай, приготовление курта, бешпармака и баурсаков. Все эти образы и архетипы национально-художественной парадигмы разрабатываются уже много лет казахстанскими художниками, но у сестер ГаБо они переданы совершенно по-своему, так нежно и мягко, как детская сказка. В этих сериях «Казахских мотивов», которых уже 7, с особой задушевностью, трогательностью и лиризмом ГаБо создали свою «энциклопедию народной жизни казахов» сквозь призму женского взгляда на мир.

В отличие от Абылхана Кастеева, который изобразил многие из этих тем реалистично, у ГаБо, как и предполагает традиция восточной миниатюры, все стилизовано и обобщено. Условность – характерный, определяющий признак восточной миниатюры, у ГаБо проявляется в условном изображении сельчан, юрт, степи, деревьев, цветов. В сюжетных композициях «Казахских мотивов» оживают персонажи аулов в народных костюмах – влюбленные, подруги, акыны, дети, молодая семья с первенцем. Кажется, что все эти девушки на одно лицо. Вообще-то лиц, как таковых, в большинстве графических и живописных работ ГаБо нет; нет черт лица, только губы, потому что художницы читают по губам.

Ткани их платьев не традиционно белые или светлые, а самые разнообразные с замысловатыми рисунками и цветами. Казахская степь у них может быть желтой, синей, лиловой, оранжевой и бледно-коричневой. Сами сестры неоднократно подчеркивали, что все эти сцены они наблюдали, будучи детьми, посещая аул своей бабушки.

В истории искусства известны братья художники, например, Васнецовы или



Винтерхальтеры, но они писали каждый самостоятельно, и, несмотря на то, что их часто путали, они подписывали свои работы отдельно. Сестры же ГаБо всегда создают и подписывают все свои работы как ГаБо, то есть как совместные, даже если фактически работа выполнена одной из сестер. На протяжении своего творческого пути они экспериментируют в разных стилях и жанрах, не только в графике и живописи, но и с керамикой, войлоком и гобеленами, а также иллюстрируют книги.

Так, выставка сестер «Кочевая жизнь» в 2003 году в Мадриде была посвящена прикладному искусству казахов, и ГаБо привезли на нее 30 своих работ: гобелены, чий, войлок, подарочный тускииз из черного войлока, расшитый пайетками и с бахромой из конского волоса. Выставка прошла в рамках ежегодного культурного мероприятия для деловых и политических кругов Испании, деятелей культуры, СМИ, а также дипломатического корпуса в целях повышения осведомленности об истории, культуре и традициях Казахстана. Большую роль в организации выставки сыграла супруга посла Казахстана в Испании Гулистан Хамзаева, которая предложила провести ее в посольстве. «Кочевую жизнь» посетило очень много гостей: жены послов, дипломатов, бизнесменов, работающих в Мадриде. Самой почетной гостьей этой выставки стала принцесса Иордании, сестра короля, которая приобрела в свою коллекцию чий сестер ГаБо.

В 2000 году ГаБо и другой известный современный казахстанский художник Алексей Уткин были приглашены в числе 5000 художников, музыкантов, бизнесменов с ограниченными возможностями на 80-й юбилей Папы римского Иоанна Павла. К этому событию была приурочена Всемирная выставка художников с физическими недостатками, на открытии которой Иоанн Павел прочел торжественную мессу во имя исцеления людей. На выставке экспонировались четыре живописные работы ГаБо: «Воспоминание об Атырау», «Ночная Венеция», «Прогулка», «Встреча с Папой римским». Три работы были куплены частными коллекционерами, а «Встречу с Папой римским» Ватикан попросил подарить им.

Переход от графических работ к живописным мы наблюдаем в картинах «Разносчица фруктов», «Юрта и юрточки» и других, которые выполнены также в стилистике книжной миниатюры, но уже маслом на холсте. Эти живописные работы были представлены на выставке в арт-центре «Алма-Ата» Нурлана Смагулова в апреле 2014 года. На выставке экспонировалось 35 живописных и керамических работ, 30 из которых были приобретены коллекционерами.

На создание «Разносчицы фруктов» Галию Кусаинову сподвигнули жизненные наблюдения. Проходя по одному из рынков, художница обратила внимание, что в большинстве там работают женщины. Ей нравилось наблюдать за ними. Эти сильные сельчанки стали для Галии примером того, что, несмотря на все тяготы жизни, они не отчаиваются и остаются яркими личностями, хозяйками и мамами. Выбирая цветовую гамму для картины, Галие хотелось добавить больше ярких красок, напоминающих о спелых фруктах и соках, утоляющих жажду жаркими летними днями. Цвета этой картины отражают позитивный настрой и силу духа местных женщин.



*Габо. Разнощица фруктов*

В картине «Казахская семья» старшие дети заботятся о младшем братишке, дарят ему любовь. Яркие цвета отражают хорошее настроение, фоном работы служит казахский ковер алаша. В этой и других работах художницы также чувствуется, что Галия окончила текстильное отделение факультета декоративно-прикладного искусства в мастерской Сауле Бапановой, она вдохновляется национальными орнаментами и часто вводит их фоном в свои работы. В диптихе «Солнечные влюбленные» Галия увидела пару влюбленных: их сильные чувства на виду, они словно сияют на солнце от любви, зеленый цвет костюма молодого человека – цвет травы степи, яркие оранжевый, красный и розовый цвета в одежде девушки характеризуют ее как цветок. Диптих «Звездная ночь» также на широко распространенную тему восточной миниатюры «влюбленных» - звездное небо, молодой человек, поющий песню своей девушке на домбре. Они пьют как в восточной миниатюре вино из кувшина, нетрадиционный для казахов напиток, едят фрукты, яблоки – символ Алматы.

Балхия (Бота) же Кусаинова пишет самые различные букеты от классических, живых реальных до фантазийных и абстрактных. Картина «Юрта с юрточками» навеяна древними, кочевыми временами, когда в степи стояли аулы с разноцветными юртами. Издалека они казались цветами. Балхия (Боте) форма юрты напоминает тюльпан, прекрасный пылающий цветок, украшающий суровую степь весной, аул с разноцветными юртами - букет. Так у нее возникла подобная ассоциация и родилась композиция букета «Юрты с юрточками».



*ГаБо. Юрта с юрточками*

Близнецы Галя и Балхия (Бота) Кусаиновы родились 29 октября 1969 года в Алма-Ате. В 1994 закончили художественно-оформительское отделение Ленинградского художественного училища Всесоюзного общества глухих, а в 1999 – факультет декоративно-прикладного искусства Казахской государственной академии искусств им. Жургенова. С 2003 года - члены Союза художников Казахстана. Участницы республиканских, международных выставок, лауреаты и дипломанты международных фестивалей и конкурсов. Их персональные и групповые выставки с другими художниками под псевдонимом ГаБо проходили в Италии, Чехии, Египте, России, США и других странах.

Работы ГаБо находятся также в Музее искусств им. А. Кастеева, музеях Санкт-Петербурга, Атырау, Джезказгана, в частных коллекциях Казахстана, США, России, Франции, Германии, Италии, Канады, Египта, Ватикана и других.

#### **Список литературы**

1. Райхан Ергалиева. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. Алматы. 2011, с. 417-418. с. 417
2. Гульжамал Тагенова. Каталог. – Алматы, 2002, с. 24.
3. Гульжамал Тагенова. Каталог выставки. – Галерея «Ою», Алматы, 2009, с. 6.
4. Мусакулов Ф.С. Миниатюра. Учебное методическое пособие. - Ташкент, 2004, с. 5
5. Барманкулова Б.К. Архетипы в искусстве Казахстана // Актуально об актуальном: Сборник статей о современном искусстве. – Алматы, 2000.
6. Малая история искусств. – М: Искусство, 1965.
7. Барманкулова Б.К. История искусств Казахстана. Живопись. Графика. Скульптура. Онер.2011.
8. Ася Нуриева. Чий для королевы. Газета «Новое поколение», 23 сентября 2003 года - <http://www.np.kz/old/2003/38/cultural1.html>

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

## **МУЗЕЙДЕ МҮМКІНДІГІ ШЕКТЕУЛІ ЖАНДАРҒА ҚЫЗМЕТ КӨРСЕТУДЕГІ ӘЛЕМДІК ТӘЖІРИБЕЛЕР**

Заманауи қоғам алдында тұрған маңызды міндеттердің бірі мүмкіндігі шектеулі адамдардың өмір сүру сапасын жақсарту мен кедергісіз ортаны қалыптастыру болып табылады. Бүкіл әлемде мүгедектігі бар адамдардың өсу қарқыны халық санынан жоғары. Бұл халықтың қартаюына және мүгедектікке әкелетін созылмалы аурулардың санының көбейуіне байланысты. Әлемдегі мүгедектіктің сипаттамалары денсаулық сақтау саласындағы үрдістерге, экологиялық және басқа да факторларға байланысты болады, мысалы, жол-көлік апаттары, табиғи апаттар, қақтығыстар, дұрыс тамақтанбау әдеттері т.б.

Ғылыми деректерге сүйенсек, мүгедектің екі моделі бар: медициналық және әлеуметтік. Медициналық модельге сәйкес, мүгедектік денсаулықтың бұзушылығы ретінде қарастырылады. Олардың білім алуына, емделуіне, жұмысқа орналасуына, ерекше жағдай жасалған арнайы мекемелер бар. Мұндай кешенді медициналық және әлеуметтік-педагогикалық көмекке ие болса да, ол мүмкіндігі шектеулі жандарды қоғамнан ажыратады, олардың мүмкіндіктерін шектейді, әлеуметтік мәртебесін төмендетеді.

Әлеуметтік модельге сәйкес, қол жетімсіз физикалық орта, әлеуметтік, экономикалық, саяси, мәдени және психологиялық тосқауылдар қоғамдық кеңістіктегі мүмкіндігі шектеулі адамдарды оқшаулайды. Осындай көзқарасқа сәйкес, мүгедектіктің пайда болу себебі адамзат ауруларында емес, қоғамда бар физикалық, ұйымдастырушылық және салыстырмалы кедергілерде, стереотиптер мен ескішілдікке негізделген. Әлеуметтік тосқауылдар мүмкіндігі шектеулі жандардың қоғамдық өмірге толық қатысуына кедергі келтіреді. Дегенмен, мәселе денсаулығында кемшілігі бар адамда емес, осындай ерекше қажеттіліктерін ескере алмайтын және оған лайықты өмір сүруді қамтамасыз ете алмайтын қоғамда.

Осы орайда, 2006 жылғы 13 желтоқсанда қабылданған «Мүмкіндігі шектеулі жандардың құқықтары туралы Біріккен Ұлттар Ұйымының Конвенциясы» мүгедектікті түсінудің жаңа тәсілін бекітеді. Біріккен Ұлттар Ұйымы мемлекеттерді мүгедектерге кедергісіз ортаны, инфрақұрылым мен ақпаратты, білім алуда тең мүмкіндіктерді, өзін-өзі жұмыспен қамтуға жағдай жасауды, қоғамның басқа мүшелерімен тең дәрежеде мәдени және спорттық өмірге қатысу және т.б. мүмкіндіктерді қамтамасыз етуге шақырады. Сонымен қатар, Біріккен Ұлттар Ұйымы мемлекеттерге мүмкіндігі шектеулі жандарға қатысты стереотиптер мен сыйламайтын қарым-қатынаспен күресуге бағытталған білім

беру және тәрбие жұмысына ерекше назар аударуды ұсынады [1].

Мүгедектігі бар адамдардың барлық адам құқықтары мен негізгі бостандықтарын толыққанды және тең дәрежеде пайдалылығын қамтамасыз ету және олардың қадір-қасиетін құрметтеуге жәрдемдесу мақсатын көздейтін Конвенция мемлекеттерге осы халыққа қатысты кемсітуді жоюға, және қоғамға толық қатысу құқығын қамтамасыз ету болып табылады.

Елімізде қазіргі уақытта мүмкіндігі шектеулі адамдарды дені сау адамдар қоғамы мен әлеуметтік-мәдени өмірге бейімдеп біріктіру міндеттері жөніндегі мәселелерді шешу мемлекеттік деңгейге шығып отыр.

Осыған байланысты, 2015 жылы Қазақстан Республикасында ратификацияланған мүмкіндігі шектеулі жандардың құқықтары туралы БҰҰ Конвенциясына сәйкес «мүмкіндігі шектеулі жандардың мәдени өмірге басқалармен тең құқығын мойындайды және мүмкіндігі шектеулі жандардың қолжетімді форматта мәдени орындарда мәдениет туындысына қолжетімділігін, сондай-ақ ұлттық, мәдени құндылығы бар ескерткіштер мен нысандарға барынша жоғары қолжетімділікке ие болуын қамтамасыз ету үшін барлық шараларды қабылдайды» - делінген [2].

Ресми деректерге сүйенсек, Қазақстанда 600 мыңнан астап мүмкіндігі шектеулі жандар тұрып жатыр. Дегенмен, осындай ортадағы адамдарға қамқорлық көрсету – қоғамның парызы. Қазіргі жағдайдағы мүмкіндігі шектеулі адамдардың қоғамдағы орны туралы мәселе әртүрлі әлеуметтік институттар мен мемлекет үшін маңызды міндет болып табылады. Қоғамның мүмкіндігі шектеулі адамдарға деген қатынасы түрлі факторлармен анықталған. Бұл экономикалық, саяси, адамгершілік даму деңгейі, білім беру, денсаулық сақтау, ғылым және мәдениет деңгейі.

Музей мүмкіндігі шектеулі жандар үшін мәдени-рухани сауықтырудың қайнар көзі. Әсіресе, соңғы жылдары шетел және отандық музей білімі тәжірибелерінде жаңа бағыт ене бастады. Музей өзінің білімдік қызметін кеңейтіп, жаңа деңгейге шықты. Ең бастысы, музей адамға әсер беретін ерекше мүмкіндікке ие бола отырып соның ішінде мүмкіндігі шектеулі адамдар үшін өзекті болып табылады [3].

Әлемдік музей ісінде мүмкіндігі шектеулі жандарды әлеуметтік-мәдени бағытымен сауықтыру, музейдің әдіс-тәсілдерімен шешу мәселесі қарастырылуда. Сонымен қатар, музейтану әдебиеттерінде мүмкіндігі шектеулі жандарға қызмет көрсету жүйесін қалыптастыру мәселесі қызу талқылануда. Осы мәселе туралы конференция, тәжірибе алмастыру семинарлары, акция, арнайы бағдарламалар жүзеге асырылып жатыр.

Тарихи-мәдени ескерткіштерді сақтау және азаматтардың мәдени құндылықтарға тең қол жеткізуін қамтамасыз ету үшін құрылған музей мәдениет мекемесі ретінде мүгедектігі бар адамдар өнер туындыларымен кедергісіз танысуға және осы топтың мәдени-эстетикалық деңгейінің дамуы үшін жағдай жасауға мүмкіндік береді. Мүмкіндігі шектеулі жандарды әртүрлі көркем шығармашылыққа тарту адамдардың көңіл-күйі мен әл-ауқатын және өзін-өзі бағалауды арттырады, қарым-қатынас шеңберін кеңйтеді және әлеуметтік бейімделудің тиімді құралы болып табылады.



Осы орайда музейде кеңінен қолданып жүрген арт-терапияға тоқтала кетсек. Арт-терапия заманауи өмірдегі музейде мүмкіндігі шектеулі жандарға мәдени-білім берудегі жаңа көрініс. Шетел музейлерінің тәжірибелеріне сүйене отырып, жан-жақты қарастыратын болсақ, мысалы, арт-терапияның даму кезеңі Англия мен АҚШ елдерінде бастау алған. XX ғасырда енген музейлік «арт-терапия» терминін алғаш рет қолданған ағылшын дәрігер-суретшісі Адриан Хилл. Суретші XX ғасырдың 1940жылдары Ұлыбритания госпиталінде арт-педагог қызметін атқарып жүрген кезінде, шығармашылық жұмыстармен айналысып жүрген емделушілердің ауруынан сауығуға септігін тигізгенін байқаған [4,5].

Арт-терапия ұғымы бейнелеу өнері арқылы өзін-өзі көрсетуді қамтиды: кескіндеме, графика, фотосурет, сурет салу, мүсіндеу т.б. демек, арт-терапия психология ғылымында зерттелген тақырыптардың бірі. Дегенмен, бүгінгі күні бұл әдістер тек емханаларда психотерапиялық мақсаттарда ғана емес, сондай-ақ әлеуметтік-мәдени мекемелерде адамның интеллектуалды, эмоционалдық және жеке тұлғаның өсуіндегі оң өзгерістерге қол жеткізу үшін өнер мүмкіндігін пайдаланатын әдістердің бірі ретінде қолданылады.

Еуропада арт-терапевтік бағыттың пайда болуы ресми түрде 1960-1980 жылдары аралығында басталды. Осы кезеңде арт-терапия саласындағы алғашқы тәжірибелері оқу бағдарламалары бар кәсіптік бірлестіктер ашыла бастады. Біздің елде арт-терапия жеке қызмет ретінде пайдаланылмайды, психиатрлар, психотерапевттердің қосымша мамандығы ретінде қолданылады. Практикада арт-терапия әдістерін психологтар, мұғалімдер, педагогтар, балабақшалар, тіл мамандары, әлеуметтік қызметкерлер, суретшілер мен музей қызметкерлері пайдаланады.

Музейдегі арт-терапия келушімен жұмыс жасаудың жаңа түрі болып табылады деп сеніммен айтуға болады. Арт-терапия адамның шығармашылық қабілеті мен ақыл-ойдың дамуына әсер ететіндігі бұрыннан белгілі. Адам психикасындағы аурулар музей арқылы «емдеу» сияқты іс-шаралар Қазақстанда соңғы он жылдықта ғана жүзеге асырыла бастады. Музей мамандары, суретшілер, психологтар мен мұғалімдер арт-терапевтикалық мәселелерді музейде, музейден тыс ортада да кешенді түрде қарастыруда. Психикалық бұзылулар, көру қабілеті мен есту қабілеті нашар және басқа да денсаулығында бұзылулары бар балаларды оңалту және әлеуметтік бейімдеу үдерісіне айрықша үлес қосуға болатын музей екенін бірнеше рет шетелдік ғылыми мақалар мен музейлік тәжірибелер дәлелдеген [5].

Шетел музейлерінің тәжірибесіне сүйенетін болсақ мәселен, мүмкіндігі шектеулі аудиториямен ұзақ уақыт жұмыс істеп келе жатқан алдыңғы қатарлы әлемдегі музейлердің бірі Лувр тәжірибесін кеңінен танымал болған мүсіндік галерея - «Ереже жоқ музей» жобасы. Бұл жоба 1995 жылы ашылған және тұрақты музей көрмесі болып табылады. Сондай-ақ қазіргі кезде экспонаттардың көшірмесі мен кейбір түпнұсқаларды ұстауға болатын тактильді галерея бар (<http://www.louvre.fr/>).

Италияда, 2000 жылдан бері Беллуно муниципалды музейінде әлемде тұңғыш рет зағип жандарға арналған зал ашылды. Көру қабілеті нашар

көрермендер компьютерлік бағдарлама арқылы жасалған әйгілі туындылардың үш өлшемді репродукциясын тамашалаған.

АҚШ музейлерінде бұл жұмыс мүгедектер туралы арнайы заңмен бекітілген және музей қызметкерлері мен арнайы дайындалған еріктілер тарапынан жүзеге асырылады. Мәселен, Метрополитен музейінде (Нью-Йорк) зағип адамдарға арналған арнайы кітапхана мен экспозиция жоспарына кірмейтін тактильді қор бар. Осы тактильді қор негізінде арнайы бағдарламамен зағип адамдарға сабақ жүргізіледі [6]. Сонымен қатар, Метрополитен музейі мүмкіндігі шектеулі жандардың түрлеріне байланысты арнайы бағдарламаларын ұсынады. Мысалы, зағип және көзі нашар көретін келушілерге арналған әртүрлі инновациялық әдістермен сурет салу, материалдармен эксперименттер жасау, ұстап сезіну, шығармашылық қабілеттерін ояту бағдарламасы, аутизмге шалдыққан адамдар үшін музей ішінде музыка арқылы өнер туындыларын қабылдатқызу, деменцияға ұшыраған келушілерге интерактивті және мультисенсорлық әрекеттермен жүргізу және құлағы естімейтін және нашар еститін адамдар үшін қол-саусақтарының қимылымен, ишара-ыммен жеткізу бағдарламасы бойынша жүргізіледі (<http://www.metmuseum.org>).

Нью-Йорктегі МоМА заманауи өнер музейінде зағип және көру қабілеті нашар адамдарға экспозиция залында арнайы қолғап кигизіп мүсінді ұстатқызып, зерттеуге рұқсат берілген. Осындай тәжірибе Смитсон институты музейлерінде де бар. Сондай-ақ мүмкіндігі шектеулі топтармен жұмыс істейтін әртүрлі мемлекеттік, қоғамдық арт-терапевтік және осы саладағы басқа да ұйымдар музейлермен ынтымақтасып бірге жұмыс істейді.

АҚШ музей ісіндегі елеулі жаңалықтардың бірі 2014 жылы Нью-Йорк қаласындағы заманауи өнер музейі МоМА мүмкіндігі шектеулі адамдарға инклюзивті көркем білім беру инновациялық тәжірибесін жүзеге асырды. Мүмкіндігі шектеулі жандардың физикалық және мінез-құлықтағы кедергілері музейлерге қолжетімділікті шектейді. Сондықтан да, бұл жобаның мақсаты осындай кедергілерді жоюға және күрделі мамандандырылған арнаулы көркемдік білім бағдарламаларына қатысу мүмкіндіктерін қамтамасыз етуге бағытталған [4].

МоМА музейдің әртүрлі келушілері үшін ең қолайлы жағдайларды қамтамасыз етеді. Соның ішінде мүмкіндігі шектеулі адамдарға түрлі бағдарламалар ұсынады: зағип адамдарға; психикалық ауытқушылығы бар; альцгеймер т.б. Осы бағдарламаның қызметкерлері мүмкіндіктері шектеулі жандарға жоғары сапалы көркемдік тәжірибені қамтамасыз ету үшін арнайы оқыту ресурстарын әзірледі және бүкіл әлем бойынша үздік тәжірибедегі семинарлар өткізеді. Бағдарлама қызметкерлері жаңа аудиторияны қамту мен халықаралық озық тәжірибелерді енгізу үшін жаңа әдіс-тәсілдерді жасауда. Осы жоба аясындағы Art in Sight бағдарламасы – бұл зағип және көзі нашар көретін адамдарға арналған. Ай сайын МоМА-ның арнайы оқытылған оқытушылары зағип жандарға тақырыптық көрмелер арқылы ауызша сипаттама немесе қолмен ұстату арқылы көрмелердегі экспонаттарды сезіндіре алады (<https://www.moma.org>).

Ресей музейлер тәжірибесіндегі, мүмкіндігі шектеулі жандарға кедергісіз

ортаны қалыптастырудағы сәтті шыққан музейлік тәжірибелер өзінің жалғасын табуда. Солардың бірі Мемлекеттік Дарвин музейі. Мәскеу қаласындағы Мемлекеттік Дарвин музейінің қызметкерлері кедергісіз ортаны қалыптастыруда үздік орында тұр. Музей, мүмкіндігі шектеулі адамдардың барлық категориясын қабылдауға қабілетті. Музей тарихында 80 жылдай астам уақытта мүмкіндігі шектеулі адамдарды қабылдап келген. 1920 жылдардың ортасында осы музейдің негізін қалаған алғашқы директор А.Ф.Котс зағип студенттерге алғашқы экскурсиясын жүргізген. Ұлы Отан соғысы жылдары жараланғандар мен әртүрлі мүгедектігі бар адамдарға экскурсия ұйымдастыру іс-шараларымен айналысты. 2002 жылдан бастап музейде мүмкіндігі шектеулі адамдармен жұмыс істеу жүйеленіп, кәсіби негізге көшті. Мүмкіндігі шектеулі адамдарға қызмет көрсету саласындағы музей жетістіктері «REHA-2003» (Дюссельдорф, Германия) көрмесіне ұсынылды (<http://www.darwinmuseum.ru>).

*Орыс музейі.* Ресей музей саласында мүмкіндігі шектеулі балаларға арналған бағдарламаны алғашқы ашқан музейлердің бірі. 1991 жылдан бастап музей залдары мен көркемөнер студиясында арт-терапевтік жұмыстар жүргізіле бастады. Орыс музейіндегі қолжетімді ортаны қалыптастырудағы негізгі бағыттар – арт-терапия қызметі.

*Заманауи өнер музейі Гараж .* 2016 жылдың қыркүйек айында «Гараж» заманауи өнер музейі «Мүдделі адамдар», атты көрмесінде жеке коллекциялардан алынған заманауи өнердің 16 әлемдік жұлдыздарының (Сесили Браун, Энтони Гормли, Маурицио Каттелан, Барбара Крюгер, Мелвин Моти және т.б.) жұмыстарын ұсынды.

Көрменің ерекшелігі – жобаның алты кураторының төртеуі әртүрлі формалардағы мүгедектігі бар мүмкіндігі шектеулі жандар. Олар туындыларды іріктеу жұмысына қатысып, әртүрлі интерактивті модельдер, тифлотүсіндірмемен тактильді моделдерді енгізу арқылы жобаның экспозициялық шешімдеріне әсер етті (<http://garagemca.org/ru>).

Ресей музей ісіндегі ауқымды жобалардың бірі жыл сайын өткізілетін «Интермузей» халықаралық фестивалі. Соңғы жылдары фестиваль мәдениет кеңістігіне айналды, онда тәжірибе мен идеялармен алмасу, музейдің үздік тәжірибелері мен мәдени жобалары, сондай-ақ музей қызметінің барлық салаларындағы жетістіктері көрсетіледі. Фестиваль шеңберінде музейлік әдіс-тәсілдер арқылы мүмкіндігі шектеулі жандардың әлеуметтік-мәдени оңалту мәселелеріне, сондай-ақ музейлерде кедергісіз ортаны қалыптастыруға көп көңіл бөлінеді. Фестиваль бағдарламасына танымал ғалымдардың қатысуымен әртүрлі форматтағы іс-шаралар кіреді. Панельдік пікірталастар, семинарлар, дөңгелек үстелдер, презентациялар мен мастер-класстарда мүмкіндігі шектеулі адамдарға жағдай жасаудағы музейдегі жаңа тәжірибелер мен технологиялар енгізудегі сұрақтар қозғалады; кедергісіз ортаны қалыптастыру бойынша жұмыстарға арналған механизмдер; Ресей заңнамасына сәйкес қолжетімді ортаны ұйымдастыру жөнінде нормативтік құжаттардың талаптары талқыланады.

Ағымдағы жылдың 27 мамырында XIX Халықаралық «Интермузей 2017» фестивалі аясында «Инклюзивті музей» атты жаңа ауқымды жобаның

тұсаукесері өтті. Жобаның мақсаты мүгедектігі бар балаларды музей құралдарымен әлеуметтендіру мен шығармашылық сауықтырудың озық тәжірибелерін әзірлеу, сондай-ақ музейлерде қол жетімді ортаны қалыптастыру болып табылады.

Ұйымдастырушылардың негізгі мотиві - қоғамда еш кедергісіз өмір сүру талпынысы. Осындай ортаны қалыптастырудағы музейлердің рөлі маңызды, өйткені олар барлық жастағы адамдар мен әлеуметтік топтарды біріктіреді, сондықтан қоғамдық кеңістіктің ыңғайлы үлгісі бола алады.

Музейлер мүмкіндігі шектеулі жандармен жұмыс істеуге дайын, бірақ осы бағыттағы тәжірибе мен дағдылардың жетіспеушілігі оның дамуына кедергі келтіреді. «Инклюзивті музей» жобасы музей қызметкерлерін мүгедектігі бар балалармен өзара әрекеттесу, өзара психологиялық кедергілерді жою және инклюзивтік емдеу-сауықтыру бағдарламаларын дамыту үшін оқытады. Жобада мүгедектікті түсіну және музейлерде инклюзивтік бағдарламаларды ұйымдастыру бойынша тренингтік бейнематериалдар мен тақырыптар бойынша сарапшылары бар вебинарлар әзірленеді (<http://icom-russia.com>).

Соңғы жылдары Қазақстан музейлерінде мүмкіндігі шектеулі жандарға арналған жобалар ұйымдастырылуда. Жоба нәтижесінде тактильді галереялар, экспозициялар мен көрмелер ұйымдастырылып, интерактивті экспонаттар пайда болды. Осындай жүзеге асырылған жобалардың бірі Қазақстан Республикасының Ә. Қастеев атында өнер музейінде 2013 жылдың қараша айында мүмкіндігі шектеулі балалардың мүсіншілердің көмегімен жасаған туындылары «Қолға сезілетін бейнелер» атты көрмесінде ұсынылды.

Сондай-ақ, 2017 жылдың 16 маусымында Қазақстанда тұңғыш рет ұйымдастырылған зағип және көзі нашар көретін келушілерге интерактивті көрме ашылды. Көрменің ерекшелігі – музейдің тұрақты экспозициясындағы экспонаттарға тактильді үлгілер, тифлотүсіндірмелер мен Брайль рельефті-нүктелі шрифпен этикетаж жасалынды. Барельефтерді – суреттердің тактильді үлгілерін жасау үшін зағип мамандармен бірге суретшілерде де жұмыс істеді (<http://arzhan.kz>).

Сонымен қатар, музейге келушілер Қазақстанда алғаш рет үш тілде бейнелеу өнерінің туындыларына тифлотүсіндірмелерді тыңдай алады. Тифлотүсіндірмелер – бұл зағип және көзі нашар көретін келушілерге суреттің мағынасын түсіндіруге арналған дыбыстық қатардың көмегімен көрнекі ақпаратты сипаттау. Музейге келуші зағип жандар мен нашар көрушілер тактильді экспонатты ұстап, өнер туындылары жайлы аудиоақпаратты тыңдап, олардың көлемді пішіндерін зерттей келе бейнелеу өнерінің інжу-маржандарын барынша сезінуге мүмкіндігі болады.

Заманауи музейлер өздерінің ықпалымен қоғамның және әрбір адамның өмірін кеңейтуге және нығайтуға тиіс. Музей мүмкіндіктері шектеулі адамдардың өмір сүру сапасын жақсартуға және даму ерекшеліктеріне елеулі үлес қосуға қабілетті. Диалог, қарым-қатынас, білім алу және шығармашылықты көрсетуге арналған кеңістікті қалыптастыра отырып музей қоғамның барлық мүшелерін заманауи қоғамдарға интеграциялаудың маңызды факторы болып табылады.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Конвенция ООН по правам инвалидов [Электронный ресурс]. – режим доступа:, [http://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/disability](http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability).
2. Сайт: zakon.kz. [Электронный ресурс]. Закон Республики Казахстан от 20 февраля 2015 года №288-V ЗРК о ратификации Конвенции о правах инвалидов, <http://adilet.zan.kz/rus/docs/ZO50000039>
3. Сайт: Әділет МҮО РК [электронный ресурс]. «Об утверждении стандартов государственных услуг в социально-трудовой сфере», <http://adilet.zan.kz/rus/docs/V1500011342>.
4. Disability Directory for Museums and Galleries [Электронный ресурс]. [http://www.accessibletourism.org/resources/uk\\_museums\\_and\\_galleries\\_disability\\_directory\\_pdf\\_6877.pdf](http://www.accessibletourism.org/resources/uk_museums_and_galleries_disability_directory_pdf_6877.pdf)
5. Вестник СПбГУКИ · № 4 (17) декабрь 2013/А. К. Филякова. Арт-терапевтическая практика в художественных музеях России и Великобритании
6. The New York Times [электронный ресурс]. <http://www.nytimes.com/2013/10/27/arts/artsspecial/welcoming-art-lovers-with-disabilities.html>



**Баженова Наталия Александровна**  
**СНС Центра прикладного искусства**  
**Казахстана**  
**ГМИ РК им. А. Кастеева**  
**Член Союза художников Казахстана**

## **ТРАДИЦИОННОЕ КАЗАХСКОЕ ТКАЧЕСТВО: СПЕЦИФИКА ЦЕНТРАЛЬНО-АЗИАТСКОГО РЕГИОНА**

Именно искусство должно служить  
возвышению сознания человечества...  
Понятие искусства уже отвергает всякое  
безобразие, и потому красота остается  
единственным мерилom его.

*Е.И. Перух.*

Важнейшими и необходимыми условиями развития жизнеспособности культуры любого народа являются такие факторы, как преемственность и сохранение творческого наследия. Немаловажными факторами являются взаимодействие и взаимообогащение культур. «Народы Евразии, издревле связанные историко-культурными, политическими отношениями, развивались в общем цивилизационном процессе, где осуществлялось тесное взаимодействие кочевой и оседлой культур».[1]

В искусстве тюркоязычных народов ощутимый след оставили различные, древнейшие этносы, сменявшие друг друга на протяжении тысячелетий: саки, кангюи, усунь, савроматы, аланы, гунны, кимако-кипчаки. Продолжительное время по территории Средней Азии и Казахстана кочевало множество больших и малых народностей. Способы ведения хозяйства, быт, жилье, язык были схожими, также схожи были климатические и географические особенности этих мест.

Проходивший через города Казахстана «Великий Шелковый путь» имел огромное значение для сближения народов и их искусств. В современное время на территории Южной Сибири и Поволжья проживают татары, башкиры и чуваша. На территории Центральной Азии проживают: казахи, кыргызы, каракалпаки, узбеки, туркмены. На территории Северного Кавказа - ногайцы, кумыки, карачаевцы, балкарцы, азербайджанцы. Все эти народы входят в тюркскую группу Алтайской семьи, а так же алтайцы, хакасы, шорцы, тувинцы, якуты и долганы.

Истоки ткачества, возникшие еще в эпоху бронзы, дают основание говорить о культурной общности, выразившейся в традициях ткачества многих народов. На Северо-Западе казахи контактировали с народами Поволжья и Южной Сибири. Восточная часть с народами Алтая, Монголии и Китая. На Юго-Западе с туркменами, каракалпаками. На Юге с узбеками, киргизами, таджиками.

В данной статье рассмотрены аналогии прослеживающиеся между традициями казахского ткачества и ткачества сопредельных регионов. Схожие черты, а порой и идентичные можно наблюдать в орнаментации тканых изделий, колорите, композиционных схемах, оборудовании и инструментах, как и в строении станков, используемых материалах, техниках тканья, названиях изделий и областей их применения. Для анализа использовались тканые изделия из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева. Ссылки на них указаны в квадратных скобках с указанием фонда и инвентарного номера - [тк-000].

Археологические раскопки памятников Южной Сибири скифского и гунно-сарматского времени: могильников северо-восточной Тувы, Алтая, Ноинулинских курганов дали образцы шерстяных тканей и одежды. Уже тогда использовались растительные красители, протрава – квасцы и железистые соединения. Известно, что в позднее время кочевые и полукочевые тюркские народы Средней Азии, использовавшие узконавойные ткацкие станки, изготавливали домотканое сукно для одежды [2]. На раннем этапе основным орудием производства был, видимо, низкий станок казахско-киргизско-алтайского типа.

Ираноязычный скифо-сарматский мир сыграл значительную роль в развитии традиций ручного ткачества в Азии и Европе, через него распространились многие достижения Ближнего Востока.

Пограничные области обычно имеют взаимовлияния и взаимопроникновения культур. Юг Казахстана граничит с Кыргызстаном, Узбекистаном. Больше всего аналогий выявлено с каракалпакским ткачеством в частности Кызыл-ординской области. Западный Казахстан, граничащий на юге с Туркменистаном, имеет ряд аналогий относительно композиций тканых изделий и используемых орнаментальных мотивов. Севернее были контакты с народами Поволжья – калмыками, а через Каспийское море с народами Дагестана, ногайцами, кумыками и азербайджанцами. На северо-западе Казахстана прослеживаются контакты с тюркоязычными народами Урала – башкирами, татарами и чувашами. Восточный Казахстан граничит с народами Алтая, хакасами и шорцами.

Народы Поволжья и Южной Сибири издревле занимались ткачеством. В основном ими изготавливались ткани для одежды и других бытовых нужд. Использовалось сырье как животного (шерсть овец, коз), так и растительного происхождения (лен, канопля). Из ковровых изделий мастерицы ткали безворсовые паласы для застила полов. «В общей истории ковроткачества у бывших овцеводов-полукочевников продольно-полосатые безворсовые ковры без каймы, сшитые из узких дорожек, представляют наиболее раннее и самобытное явление»[3]. Из таких полос делались и другие необходимые в хозяйстве вещи – чехлы, мешки, сумы, попоны и другие. У русских несмотря на внешнее сходство в декоре (поперечные цветные полосы), технология изготовления таких паласов отличается от казахских алаша. Ткацкие станки русских мастериц имеют сложную конструкцию, характерную для народов с оседлым образом жизни.

Татарские ткачихи для изготовления пряжи использовали шерсть и растительные волокна. Пряжу производили с помощью веретена аналога казахского *ұршық* и самопрялки с колесом. У татар отличный от казахского метод сновки. Известно снование по стене, рамочное снование и на нарах. Ткацкие станы различны и имеют более сложную конструкцию.

Безворсовое ковроделие представляет собой древнейшее самобытное явление в искусстве кочевых племен, занимавших в I - начале II тыс. н. э. обширные степи северо-западной Азии и юго-восточной Европы, в т. ч. Среднего Поволжья и Приуралья»[4]. *Закладная* техника татар Поволжья и Урала в казахском ткачестве известна как *орама*. Особенности этой техники в том, что контур узора по долевой оси имеет прорези. Татары в этой технике ткали паласы, скатерти, занавески, полотенца, салфетки, ткани для одежды. С древнейших времен народам Азиатского региона была знакома закладная техника тканья. Применялась в основном в ковроткачестве. Возможно, поэтому формы геометрических орнаментов татар обнаруживают множество общих черт с орнаментальными мотивами ковровых изделий тюркских народов. Для изготовления половинок татарские мастерицы использовали те же станки, что и для выработки тканей. Композиции этих изделий представляют собой чередующиеся цветные полосы, очень схожие с казахскими безворсовыми коврами *алаша* и разновидностями *тақыр кілем*. Паласы с таким декором называются у татар пестрядь или по-другому *алача*. Для снования татарские мастерицы, как и казахские использовали цветные нити основы, согласно задуманному рисунку. Известен татарам и способ создания цельного полотна из сотканых полос шириною 40-50 см. характерный для казахских *алаша*. К более раннему периоду конца XIX в. относятся паласы татарских мастериц, цельно сотканые из овечьей пряжи с геометрическим орнаментом в виде многоцветных ромбов. «В этих параллелях находят отражение навыки ткачества, сложившиеся у татар в период их близких контактов с тюркскими народами. Шерстяные паласы с геометрическим орнаментом – традиционные изделия народов Средней Азии. Известны они южным удмуртам и кумыкам»[5]. Татарская *бранная* (настильная) техника ткачества аналогична казахской при изготовлении узорных лент - *ақ басқұр*. Здесь аналогии прослеживаются в технике ткачества, а узор образуется за счет дополнительного цветного утка путем перебрасывания через нити основы. «В технике создания бранных узоров наблюдалась некоторая специфика, а именно – нити основы, набранные на бральницу, подвязывали петлями к круглой палочке и тем самым, получалось нечто подобное ремизкам со свисающими петлями. Близкая к этому черта наблюдалась в ткачестве казахов, киргизов, узбеков и народов Сибири»[6]. Аналогии просматриваются и в орнаментике. Многослойные ступенчатые ромбы с роговидными отростками – *қос, сыңар, мүйіз*; восьмиугольные медальоны с орнаментом *жұлдыз* в центре; цветочные мотивы и схемы построения композиций. Характер узоров некоторых татарских изделий аналогичен казахским коврам *бескесте* [тк-488].

Явные аналогии прослеживаются в названиях ткачества тюркоязычных народов. На казахском языке *тоқу* означает ткать, на татарском *туку*, плотная ткань называется *тукыма*. Это название распространено в ряде тюркских языков глаголом *тока*, *току* и означает процесс ткачества. В турецком и туркменском языках *ток* переводится как прочная ткань. Использование марены в качестве красителя красного цвета известно подавляющему большинству народов Восточной Европы, Средней Азии, Казахстану и Западной Сибири.

В ручном ткачестве башкир отразились многообразные этнические и культурные связи на ранних и поздних этапах исторического развития народа. «Прежде, пока сохранялись кочевки, и летним жилищем оставалась юрта, у южных башкир процветало искусство изготовления декоративных полос, лент и тесьмы, использовавшихся при установке каркаса и для украшения войлочного покрытия и интерьера»[7]. Овладение ткацким ремеслом связано у башкир с азиатским периодом их истории. В обработке шерсти, ее использовании для выработки различных видов шерстяных тканей у башкир преобладали традиции, близкие тюркским скотоводам Евразии. «Южнобашкирские традиции ткачества объединяют башкир с целой группой родственных тюркоязычных народов: казахов, киргизов, каракалпаков, ногайцев, балкарцев и другие»[8]. Между казахскими и башкирскими традициями ткачества аналогии прослеживаются в названиях, используемых композиционных схемах, некоторых орнаментальных мотивах, видах изделий, технике изготовления, используемых станках и орудий ткачества. Например, казахские ножницы для стрижки овец – *қайшы*, у башкир называются – *кайсы*. Казахские узорные ленты – *басқұр*, у башкир называются *баш кор*. Ткали башкиры и узкие ленты белого цвета с узором похожим на вышивку, красного цвета. Речь идет о технике ткачества, наподобие *бранной*. У казахов она применялась для изготовления крепежных лент *ақ басқұр* и *бау*. Это особый вид ткачества с двухслойной основой, где узор набирался с помощью палочек. Ткали не только ковры и изделия для быта, но и ткань для одежды. Особенно популярна у казахов была верхняя одежда из домотканого сукна *шекпен*, у башкир *чекмен*.

«На рубеже XIX-XX вв. изготовление на ткацком станке полос и лент для обустройства юрты у казахов, киргизов и каракалпаков процветало и проявлялось в самых разнообразных и совершенных формах. У башкир эти навыки не были столь яркими, но ассортимент декоративных лент и тесьмы, использование в быту, изготовление на узконовойном станке с включением в орнамент нитей основы, идентичны среднеазиатским традициям, характерным для тюркских скотоводов этой территории со времен средневековья»[9]. У башкир, казахов и киргизов практиковалось изготовление декоративной тесьмы на дощечках и плетение на руках. Изготавливали башкиры и безворсовые паласы наподобие казахских алаша. Есть в коллекции ГМИ им. А. Кастеева несколько образцов *тақта алаша* [тк-427, 444, 98], декор которых аналогичен

башкирским [10]. Оба народа украшали цветные полосы пунктирным и зубчатым декором, а для прочности нитей основы добавляли козью шерсть.

Одним из распространенных мотивов в украшении башкирских ковров, являются многоконтурные цветные ромбы с уступчатыми краями. Ромбические фигуры стали основой многих ковровых композиций. Такие же фигуры в казахском ковроткачестве называются *шаршы*. Созвучные названия предметов ткачества, инструментов, аналогичные казахским техники безворсового ткачества, орнаментальные мотивы явно указывают на единые исторические корни казахского и башкирского народов.

Существенные аналогии устанавливаются с ткаными изделиями Азийского региона. Техники ткачества имеют множество сходных черт и даже идентичны: терме, кежим теру, бескесте, ворсовое ткачество. Многие орнаментальные мотивы имеют сходство. Наибольшую близость казахское ткачество находит в традициях кыргызов и каракалпаков, достигающее в некоторых моментах до полной аналогии. Это касается способов обработки сырья, оборудования, некоторых техник ткачества, используемых орнаментов, названий и колорита. Киргизские мастерицы прядут пряжу на аналогичном казахскому веретене *ийик* (*ұршық – каз*). Пользуются узконовойным станком – *өрмөк* (*өрмек – каз*). Создают подобные узорные ленты для укрепления каркаса юрты боо (*басқұр, бау*), чалгыч (*танғыш*), тууроук боо (*туырлық бау*), юзюк боо (*үзік бау*), , безворсовые ковры из тканых полос шалча (*алаша*). Разновидности сум – *курджун* (*қоржын*), *торба* (*дорба*), *попоны* для лошадей.

Многие мотивы кыргызского орнамента имеют аналогии в казахском ткачестве: роговидные завитки *кочкор мүйюз* (*қошқар мүйіз*), *ит куйрук*, *тарак* (*тарак*), *тумарча* (*тұмарша*), *чычкан изи* (*тышқан изы*), *гүл* и другие. Идентичны следующие техники ткачества: *терме*, *беш кеште* (*бес кесте*), *каджары* (*кежим теру*). В Южно-казахстанской и Кзыл-Ординской областях широко распространены изделия, выполненные в технике *кежим теру*, или *бухар теру*. Аналогичная техника ткачества известна и туркменским мастерицам под названием *кокма*. Эти выводы подтверждают и С. В. Иванов, К. И. Антипина [11]. Ворсовое ткачество киргизов было сосредоточено в большей степени в юго-западных районах Кыргызстана. Развивалось в тесной связи с традициями ткачества Ферганы и других ковровых центров Средней Азии, Восточного Туркестана. В ворсовой технике ткачества киргизские ткачихи, аналогично казахским, используют полуторный узел и единичную прогонную нить утка, закрепляющую узлы. Киргизский орнамент ворсовых ковров своеобразен, но и здесь можно провести некоторые аналогии с орнаментикой казахских ковров: всевозможные ромбовидные фигуры с роговидными мотивами, многоугольные медальоны, крестовины. Расположение основных розеток по диагональной оси, в один, два, три ряда и более.

Переметные сумы изготавливались всеми тюрко-язычными народами, что указывает, на единые корни среднеазиатского народно-прикладного искусства. Здесь мы видим и родственность в названии изделий: *узбекский* и *уйгурский хурджин*, *киргизский куржун*, *казахский қоржын*. Причем сохраняется и обрядовое назначение этих изделий.



В Узбекистане ткали безворсовые ковры и бытовые вещи – переметные сумы – хурджины, попоны – дигдигя, молитвенные коврики – джойнамазы, занавески – чимилдик, вещевые мешки – торба, скатерти – дастархан. Ворсовые ковры – джультхирсы отличаются высоким ворсом. Сотканы они с помощью полуторного узла и имеют композицию, состоящую из ромбовидных, ступенчатых фигур с отростками *қос, сыңар мүйіз* расположенных в два и более рядов. Фигуры вписаны в восьмиугольный медальон. Аналогичная композиция и орнамент характерны для казахских безворсовых ковров *баднас кілем*. Этот элемент применяется во многих казахских тканых изделиях – коржын [тк-620], кермеқап [тк-597], төсек қап [тк-119]. Технику ворсового ткачества в которой используется полуторный узел, узбекские ткачихи называют *казак шалу*, что можно перевести как казахский узел или способ [Полев Мат Южн Каз обл]. Узбекские мастерицы используют узконавойный ткацкий станок дуқон, характерный для кочевой культуры, в силу его практичности в условиях постоянных переездов. Он не нуждается в стационарных условиях, легко сооружается и разбирается. Несмотря на то, что узбеки давно перешли к оседлому образу жизни, этот станок все еще остается одним из приоритетных, и именно на нем ткут большинство безворсовых ковров, что лишний раз доказывает возникновение этого вида ремесла в среде кочевой культуры. Способ создания ковров с помощью узких полос у узбеков называется *туморча тикиши*[12].

Узбекские безворсовые ковры имеют несколько разновидностей отличающихся по технике ткачества и декору. Композиция узбекского безворсового ковра *кохма-гилам* по построению схожа с казахскими – тақта алаша, декорированных цветными полосами. Орнаментированные полосы узбекских ковров ткуются в технике терме и тақир, здесь налицо и общность названий техник ткачества. Исследователи А. Хакимов и Э. Гюль делают предположение, что название техники терме-гилам возникло по аналогии с тонкими узорными тканями терме, производимых в Индии, Турции и Иране. Так как эти ткани очень высоко ценились и были для ткачих показателем для подражания [13].

Узбекские безворсовые ковры *гаджари-гилам* декорированы полосами разной ширины украшенные цепочками орнаментов в виде треугольников – тұмар, ромбов, зигзагов, сочетаний ромбов с *қос мүйіз*, S-образных элементов *сыңар мүйіз*, пунктирных линий, а также наличием имен вписанных в орнаментальный ряд. Все эти мотивы и композиционное построение свойственны и для некоторых видов казахских безворсовых ковров – тақір кілем, в частности алаша выполненных в технике кежим теру [тк-428, 447]. Техника создания алаша из полос, сотканных на узконавойном ткацком станке, свойственна и для узбекских ковров – *терме-гилам*. Техника ткачества терме, широко распространена во многих регионах Казахстана. Мотивы из сочетаний ромбов и мотивов *қос, сыңар мүйіз*, один из распространенных как для традиций казахского ткачества, так и узбекского. [тк-438, 433]. В технике *орама*

изготавливаются узбекские безворсовые ковры *такир-гилам* с узорами, состоящими из *қос*, *сыңар мүйіз*, вписанных в ромб или отходящих от внешних сторон ромба. Эти мотивы являются традиционными для тканых изделий казахов. Говоря о схожести применяемых мотивов все же нет ни одного изделия абсолютно копирующего друг друга. Как у казахов так и у узбеков в коврах типа алаша, часто встречается комбинированное ткачество, где чередуются орнаментированные полосы терме с однотонными.

Названия инструментов необходимых в подготовительном процессе ткачества почти идентичны – чесалки для шерсти на казахском *жұн тарақ* на узбекском *джун-тарок*. Веретено для прядения пряжи *ұришық* на казахском, в узбекской транскрипции *урчук*. Конечно, аналогичны и способы обработки сырья, процесс крашения нитей и их подготовка к ткачеству, названия станков ормек и их строение: узконовойный, горизонтальный, реже вертикальный.

Традиции ткачества кашкадарьинских арабов сохранили свои этнические особенности на протяжении шести, семи столетий. Кашкадарьинская область Узбекистана, входившая до XX в. в состав Бухарского ханства, является крупным ковродельческим центром Средней Азии [14]. Казахский безворсовый ковер арабы килем, в точности повторяет схему композиции и основные мотивы паласов *кыз гиям* арабских мастериц кашкадарьинской области [15]. Это мотивы *алабас* и *өрмекші*, S-образный элемент. Цвет ковров традиционно красный и его разнообразнейшие оттенки.

Для тюркоязычных народов Северного Кавказа - кумыков, карачаевцев, балкарцев, ногайцев, характерно безворсовое ткачество. Распространены безворсовые паласы, декор которых в виде цветных полос, чередующихся по ширине, аналогичен казахским такта алаша. В быту использовались мелкие тканые изделия: чувалы, ленты для кувшинов, хурджины. Последние имеют аналогичную казахским коржынам форму. К традиционным видам безворсовых ковров относятся *думы*, которые ткут кумыкские мастерицы, распространены также табасаранские и лакские паласы.

Прекрасными образцами безворсовых ковров мастериц Дагестана являются гладкие односторонние ковры — «сумахи». Казахские мастерицы применяли технику сумах, для различных небольших тканых изделий необходимых в быту. Эта техника известна на всей территории Азии. Безворсовые двусторонние ковры *давагины*, напоминают двусторонние казахские ковры, вытканые в технике *орама*. Изготавливают их в аварских селениях.

В Туркменистане ткачество распространено на всей территории. Это также женский вид ремесла. Аналогий между казахским и туркменским ткачеством прослеживается много, начиная от обработки сырья и строения станков, до композиционных схем и колорита. Ткачество Западного Казахстана испытывает некоторое влияние туркменских мотивов и наоборот. Зооморфный орнамент туркмен и казахов в основе содержит стилизованные изображения частей тела представителей фауны. Схожи и композиционные схемы ковров – медальонное построение центральной части. Схемы бордюров – образованных тремя замкнутыми полосами - широкой по центру и узкими по краям. Такой бордюр

характерен почти для всех ковров рассматриваемых народов. Цвет большинства тканых изделий туркмен и казахов красный и его оттенки. Ковры в Туркменистане имеют ярко выраженные племенные отличия и называются соответственно, например, текинские, салорские, йомутские, беширские сарыкские и другие. В Казахстане тоже известно деление ковров по родовой принадлежности. Например, *адай кілем, керей үлгі, қонырат нұсқа* т.д.

Каждый род имеет свои традиции ткачества. Например, для салоров, при создании ворсовых ковров, характерна полуторная вязка узлов с двойным прогоном уточной нити. Для сарыков характерен двойной узел. Казахские мастерицы использовали полуторный узел с одинарным прогоном уточной нити, а двойной узел применялся в основном для начала и окончания ковров в качестве закрепления. Кроме ворсовых, у туркмен, было множество безворсовых видов ковров и изделий для хозяйственных нужд: чувалы, торбы, хорджуны, икселики, ук уджи. Все эти предметы ткали и казахские мастерицы – коржын, иргелик, дорба и другие. Много аналогий прослеживается между композициями туркменских торб и казахских керме, кереге кап.

Схожие черты просматриваются и среди мотивов, например, восьмиугольные фигуры [тк-498] или крупные ступенчатые ромбы, с роговидными элементами, напоминающие казахские қос мүйіз. К самым древним орнаментам туркмены относят изображение рогов *гочак*. В казахском прикладном искусстве эти мотивы являются самыми распространенными.

Исследованные аналогии еще раз подтверждают наличие тесных культурных контактов между казахами и другими народами, которых объединяет одно жизненное пространство.

Известный казахский писатель, ученый, исследователь памятников древней казахской литературы М. Мағауин писал, что до XIV – XV вв. тюркоязычные народы были едины, имели общую культуру, поэтому памятники литературы и искусства до XV в. являются общим достоянием некоторых тюркоязычных народов [16].

Торговые и культурные связи с соседними странами способствовали развитию народного прикладного искусства, обогащаясь и обновляясь, но основные каноны оставались неизменными. Традиции, сложившиеся в древности, дают основание говорить о культурной общности, выразившейся в традициях ткачества многих народов.

Развиваясь в самой тесной связи с искусствами других народов, впитывая в себя все самое лучшее от этих искусств, обогащаясь ими, казахское традиционное искусство имеет, тем не менее, свой индивидуальный путь развития и неповторимый характер произведений ткачества, как и всего народного прикладного искусства.

#### Ссылки

1. Тохтабаева. Ш.Ж. Серебряный путь казахских мастеров // монография. Алматы: Дайк-Пресс, 2005, с. 307

### **Кастеевские чтения 2017**

2. Шитова С. Н. Народное искусство: войлоки, ковры и ткани у южных башкир // «Китап», Уфа 2006, с. 91
3. Там же с. 58
4. Сафина Ф. Ш. Ткачество татар Поволжья и Урала // Иторико-этнографический атлас татарского народа. «Фэн», Казань 1996, с.103
5. Там же с. 106-107
6. Там же с. 61
7. Шитова С.Н. Народное искусство: войлоки, ковры и ткани у южных башкир // «Китап» Уфа 2006, с. 57
8. Там же с. 95, 115
9. Там же с. 57
10. Там же с. 50
11. Народное декоративно-прикладное искусство киргизов // Редакторы: Иванов С.В. Антипина К.И. / Труды Киргизской Археолого-этнографической экспедиции V «Наука» 1968, с. 53
12. Байсун : атлас художественных ремесел // А. Хакимов, Э. Гюль. — Ташкент, 2006, с. 153
13. Там же с. 153
14. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX-начала XX вв. // Ташкент: Изд. «ФАН», 1970, с. 104
15. Там же с. 107
16. Бижанова А., Айтмуратов Ж. Культурные связи народов Казахстана и Каракалпакстана в XX в. // Поиск Научный журнал министерства образования и науки № 3/2010, с. 147

**Мамытова Гүлзат Мұхтарқызы**  
**өнертану магистрі**

## **ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ АНИМАЦИЯСЫНДАҒЫ БЕЙНЕЛІК ШЕШІМДЕР**

Анимация бүгінгі қоғамда үлкен сұранысқа ие ғажайып өнер. Алғашқы даму жылдарында мультипликация деген атауға ие болған аталмыш өнер тек балалар аудиториясына бағытталды. Әлемдік кеңістікте анимацияның үш негізгі қуатты мектебі болды, олар: АҚШ, Кеңес Одағы, Жапония. Олардың әрқайсысы өзіндік стилі мен қолтаңбасы, көркемдік ерекшеліктерімен әйгіленді. Ал, Қазақстанның ұлттық анимациясы, Кеңестік анимацияның кезеңінде пайда болды. Кейіннен, тәуелсіз елде дербес өнер ретінде дамиды.

Анимация – аудиовизуалды өнер түрі. Заманауи әлемде кино өнерімен тең дәрежеде дамып келеді. Ол әлемдік мәдениеттердің ортақ тілін ұғынуға, сол әлемдік құбылыстарды зерделеуге, ой қорытуға негіз болады. Ауқымды дүниелерді қамтитын өзекті әрі шексіз мүмкіндікке ие анимация өнерінің дамуы мен қалыптасу кезеңдері ғылыми тұрғыда аз зерттелінген жоқ. Дегенмен, оның қазіргі күйі мен даму қарқыны өз өзектілігін жоғалтқан емес. Сондықтан, аталмыш мақалада қазіргі қазақ ұлттық анимациялық шығармаларының көркемдік ерекшеліктері, соның ішінде, бейнелік шешімдері зерттеледі.

Анимация өнерінің тарихы мен теориясы, оның жеке өнер түрі ретіндегі ерекшеліктерін, кеңестік С.Гинзбург, А.Волков, Ф.Хитрук, И.Иванов-Вано, С.Асенин, В.Курчевский, М.Ямпольский, Э.Арнольди, Д.Бабиченко, Е.Гамбург, А.Каранович, кейінгі кезеңдерде Н.Кривуля, Н.Венжер сияқты авторлар өз еңбектерінде әр қырынан саралайды. Сондай-ақ, ұлттық анимацияның дамуы мен қалыптасу тарихын тұңғыш рет кинотанушы Бауыржан Нөгербек жүйелі түрде зерттейді. Оның «Когда оживают сказки» атты еңбегі қазақ ұлттық анимациясының алғашқы даму жылдарынан мол мағлұмат береді.

Анимациялық шығармалар өзінің бастапқы кезіндегідей, қажырлы әрі төзімді еңбекті, ұжымдық бірлікті талап етеді. Шығарманы жарыққа шығару процесі бірнеше сатылардан өтеді. Анимациялық шығармада сценарий авторы, режиссер және аниматор, композитор секілді суретшінің рөлі маңызды. Себебі, аудиовизуалды өнер деп жоғарыда атап өткендей, фильмнің дыбысы, қозғалысынан бөлек бейнелік тұсы, яғни суреті оның тұтастай көркемдік келбетін құрайды.

Суретші көрерменге ерекше көңіл-күй сыйлайды, оның ішкі әлемін, дүниетанымын түсінуге, сезінуге, бастан кешіруге жетелейді. Бейнелеген қияли әлеміне сендіреді, өз қолтаңбасын, талғамын паш етеді. Мәселен, әлемдік әдебиетте әйгілі болған Х.Андерсеннің ертегілері суретшілердің қиялы арқылы бейнеленіп үлкен экранға жол тартты. Сол бейнелер арқылы көрермен



әдебиеттегі қаһармандарын көруге мүмкіндік алды, қабылдады. Яғни, суретші әдеби шығармалардағы кейіпкерлерді трансформациялайды, оның келешек тағдырына үлкен әсерін тигізеді. Егер суретшінің кәсіби деңгейі жоғары, шығарманы тереңінен түсініп экранға әкеліп, сәтті шығарса, сол түпнұсқадан да танымал болады.

Қазақ анимациялық шығармалары бүгінге дейін жалпылама түрде, қоюшы-режиссерлердің стильдері, даму тенденциялары тұрғысынан зерттелінуде. Ал, оның көркем шығарма ретіндегі бейнелік ерекшеліктері өз деңгейінде талданбайды, бұл қазақ анимация өнерінің өзектілігін анық көрсетеді. Кез-келген өнерді заманауи контекстінде саралап, тың тұжырымдар жасау үшін, қайнар көзі мен даму тарихын келтіру маңызды. Сол себептен де, бүгінгі анимациядағы көркемдік, бейнелік шешімдерді сөз етпес бұрын, оның қалыптасуы мен дамуының бастауында тұрған тұңғыш режиссер-аниматор, суретші Ә.Қайдардың шығармашылығына көз жүгіртейік. Ондағы мақсатымыз, алғашқы анимациялық шығармалардағы бейнелік шешімдердің ерекшеліктерін, бағытын айқындау.

Ә.Қайдардың 1967 жылғы алғашқы «Қарлығаштың құйрығы неге айыр» шығармасы қазақ фольклорын экранға қаймағы бұзылмаған күйі көркем әрі кәсіби тұрғыда жасайды. Фильмнің көркем-суреттік шешімін кинотанушы Б.Нөгербек былай деп талдауға алады: «Қазақстанда кілем тоқу өнері қатты дамыған. Кілем тоқу өнеріндегі ұлттық өрнек нақыштары ғасырлар бойы өз тілін, заңдылықтарын, өз эстетикасын қалыптастырып үлгірді. Көрерменнің көңіл-күйіне өрнек өзінің конфигурациясы, салынған суретімен әсер етіп қоймайды, ашық бояуымен, түрлі-түстігімен елең еткізетіні сөзсіз. Өрнектің суреті кей сәт қайталанып отырады, ал, түрлі-түсті бояуы ешқашан» [1,18]. Яғни, мұнда автор шығарманы таза ұлттық нақыштағы дүниелер арқылы орындаған. Ондағы кілем, ұлттық ою-өрнектің, ұлттық әуеннің өзі экрандық кейіпкерге айналып отыр, осылайша шығарманың көркемдік шешімі ұлттық нақыштың аясында жасалынды. Ал, «Ақсақ құлан» анимациялық фильмінде кинотанушы Б.Нөгербек суретшінің моңғол нөкерлерінің келбеті дараланбағандығын, бірдей екендігін жазады. Бейнелік шешімдердің кейбір кемшіліктерін атап көрсеткенімен, екі шығармада да, режиссер шығарманың көркемдік тұсын композитор Н.Тілендиевтің сазды әуенімен дәл әрі ұтымды береді. Оның күйлері фильмдердегі мінез-құлықты тереңінен ашып, драматургиялық қатарға қосымша мағына үстейді. Бұл екеуі ең сәтті жасалған көркем шығармалар және Ә.Қайдар салған қазақ ұлттық классикалық мектебінің бай мұрасы деуге болады.

Қазіргі ұлттық анимацияда еңбек етіп жүрген дарынды аниматорлардың бірі - Адай Әбілданов. Оның 2011 жылғы «Көкбалақ» анимациялық фильмі көркемдік шешімі жағынан алып қарағанда, суреткердің жоғары талғамының нәтижесінен тындаған. Шығарманың сценарий авторлары: Таласбек Әсемқұлов, Т.Мұқанова, З.Наурызбаева. Мұнда қазақтың ханы Абылайдың бейнесі, өмірі мен оның тұлпары Көкбалақтың достығы суреттеледі.

Шығармадағы негізгі ойды көрермен жүрегіне жақын жеткізіп отырған дүние – бейнелік және режиссерлік шешімдердің ұтымды берілуі болып табылады. Сюжеттік желі Көкбалақтың өлімінен бастау алып, сол арқылы Көкбалақтың Абылаймен алғашқы кездесуі, Абылайдың ерлігі ашылуымен көрініс табады. Шығармадағы кейіпкерлердің бейнесінен қоюшы-суретші Ж.Нұрбекұлының қолтаңбасы бірден аңғарылады. Бұған дейін «Аңшы» фильмінде қоюшы-суретші болған Ж.Нұрбекұлына бейнелердің қарапайымдылығы мен нақтылығы тән. Түстерді өзара үйлестіруі нәтижесінде оқиғаның мазмұны, идеясы анық ашылған. Мәселен, шығармада түркі мифологиясының негізгі құндылықтарын айқындайтын от, тәңірге табыну, таңбалық белгілер секілді дүниелерді, адалдық пен зұлымдықтың аражігін түстермен бөліп көрсетеді. Абылай бейнесі төменнен жоғары ракурста көрсетіледі, оның батырлық ерлігі



*Көкбалақ. Қазақфильм 2011.  
Қоюшы режиссер А.Әбілданов. Қоюшы суретші Ж.Нұрбекұлы*

дәріптеледі. Ал, Көкбалақтың бейнесін авторлар өзге аттардан ерекшелеп, маңдайы мен аяғын ақ түспен береді. Оқиғаның шынайылығы басым болу үшін, режиссер кара-ақ, қоңыр түстерді белсенді қолданған. Әйгілі режиссер



*Көкбалақ. Қазақфильм 2011.  
Қоюшы режиссер А.Әбілданов. Қоюшы суретші Ж.Нұрбекұлы*

кара-ақ түстің түрлі-түстіге қарағанда шынайы екенін атап өткені сияқты,

тарихи тақырыпқа құрылғандықтан, түрлі-түсті палитрадан бас тартқан. Сондай-ақ, фильмде қазақтыңқазақтың тігілген үйлері мен тулары ақ, қалмақтың үй, туларын қара түсте беріледі.

«Көкбалақ» шығармасындағы екінші ерекшелік ретінде режиссерлік шешімдерді, А.Әбілдановтың детальдарға аса мән беруін айтуға болады. Себебі, шығармада әрбір көрініс детальдармен шешіледі. Мәселен, қазақ пен қалмақтың шайқасы найза, жебелердің ұшуы, атқыштың атылуы мен ақтың төгілуімен көрсетіледі. Шаңырақтар қирап, лаулаған от бейнеленеді. Қасқырлардың аттарға шабуы мен қалмақтың қазақты шабуы кезекпен беріледі. Шығарманың басындағы қарға жаманшылықтың, нәубеттің келуін бейнелейді. Қалмақ батырының жауыздығы ірі пландағы ыржиған суық келбетінен, сыртқы



*Көкбалақ. Қазақфильм 2011.  
Қоюшы режиссер А.Әбілданов. Қоюшы суретші Ж.Нұрбекұлы*

киімдеріндегі қиықты мәнерінен көрінеді. Бала Абылайдың ер жетуі үзеңгі теуіп, қарулануымен көрсетіледі. Ал, түркі мифологиясының тәңірге табынуы тау, су, отпен тікелей байланысты болған. Аталмыш сенім іздері фильмде Ер Абылайдың тау, жел, су арқылы күшінің сарқылмайтынын паш етеді. Қарасақ, Абылай бейнесі Хан Абылай - Бала Абылай - Ер Абылай соңында Хан Абылай ретінде шарықтау шыңына жетті. Суретші болып жатқан оқиға мен өткен оқиғаны еске алу кезінде анық емес, ақшыл тартқан фондармен көмкерген. Үшіншіден, шығарманың көркемдік, бейнелік шешімі музыканың көмегімен баи түседі. Нәрестенің өмірге келуі айдың жарығымен, домбыраның күмбірлеген күйі арқылы өріледі. Батырлар арасындағы жекпе-жек қасқырдың ұлуымен беріледі.

Ұлттық анимациядағы ұлттық нақыштағы, әуенмен өзара үйлесімділікте жасалған шығармалар Ә.Қайдардың фольклорды терең түсінуінен туындаған еді. Оның салып кеткен даңғыл жолын қазіргі жас аниматорлардың ішінде Б.Дәуренбеков, Т.Майдан, Ж.Нұрбекұлы, А.Әбілданов, Т.Төлеуғазылардың шығармашы-лығынан байқауға болады. Олардың анимациялық фильмдерінің басым көпшілігі фольклорға, ұлттық өнер мен мәдениетке, төл тарихқа жүгінуімен ерекше. Т.Жүргенов атындағы өнер академиясы, белгілі режиссер-аниматор Т.Мұқанованың шеберханасының түлектері Т.Төлеуғазы, Т.Майданның шығармашылығы қызығушылыққа толы. Олардың авторлық



*Тастүлек. Қазақфильм 2013.  
Қоюшы режиссер, қоюшы суретші Т.Майдан, Т.Төлеуғазы*

тандемінен туындаған «Тастүлек» анимациялық фильмінде адам мен бүркіттің достығы баяндалады. Бүркіт бейнесі ұлттық анимацияда бірінші болып жаңғыртылады. Бас кейіпкер ретінде қанық қоңыр-сары түспен ерекшелеп, көзі мен сирағын ерекшелейді. Себебі, бүркіт көзі қырағы, тырнағы өткір, күші көп болады. Суреткерлер шығармадағы бейнелік шешімдерді түстерден бөлек, ырғақты қозғалыс, дыбыстық тұрғыда шебер көрсетеді. Мәселен, шығарманың тақырыбына, идеясына сәйкес мазмұнын ашатын түстік ерекшеліктер бар. Бас кейіпкер бүркіт бейнесі, оның мінез-құлқы оқиғада жағымды түрде, асқақ болғандықтан көк түс жиі қолданылады. Ол еркіндікті, әлдебір рухты көрсетеді. Бүркітке қарама-қайшылықта алынған айдахар бейнесі қара, қызыл түстермен алынады. Бүркіт пен айдахардың айқасында суретші фон түсін қанық қызыл түске бояйды, айдахар жеңіліп жерге құлағанда жаңбыр себелеп, фон көк түске енеді.

Мұнда жылдам ырғақты қозғалыс арқылы көрерменнің ішкі сезімін білдіреді, жоғарыдан және төменнен алынған ракурстар көрерменді сол оқиғаның ішіне ендіреді. Жағымды кейіпкерлер – дауысы анық, сыртқы бейнесі жылы, ал жағымсыз кейіпкер – екі иығы көтеріңкі, бойы аласа, құлағы сопайған, көзі ойнақы қу ретінде бейнеленеді. Әсіресе, бүркітті ұстап алып, киіз үй сыртында байлап қойған сәтінде оның ішқұсалығын мұңлы әуенмен,



*Тастүлек. Қазақфильм 2013.  
Қоюшы режиссер, қоюшы суретші Т.Майдан, Т.Төлеуғазы*

гүлге қонған көбелек, құстардың аспандағы ұшуы арқылы еркіндікті аңсауын білдіреді. Ал, иесі түс көріп, еркіндікке жіберген кезінде жылдам ырғақты әуенде аспанға көтерілген еркін құстың ішкі қуанышын білдіреді. Авторлар шығармада ертеректегі шаманизмді көрсетеді, адам мен табиғаттың өзара байланысы философиясын ұғындырады.

Соңғы жылдары жарыққа шыққан ұлттық анимациялық фильмдердің бірі – қазақ хандығының 550–жылдығына орай түсірілген «Қазақ елі» анимациялық шығармасы. Ол С. Үсіпәлиев, Б.Аманәліұлының сценариімен, «Сақ» студиясының режиссері Б.Дәуренбековтің шығармашылығынан туындады. Б.Дәуренбеков – «Қанатты барыс туралы аңыз», «Момын мен қарақшылар», «Қошқар мен теке» секілді анимациялық шығармаларының авторы, қазақ анимация өнерінде ұлттық нақыштағы, фольклорлық шығармаларды экрандауымен ерекшеленетін «Сақ» студиясының негізін қалаушы режиссерлерінің бірі. Студия суретшісі Б.Қаламұлымен бірге «Қазақ елі» шығармасында қазақ хандығының негізін қалаушы Жәнібек пен Керейдің өмірі мен ерлігін баяндайды.



*Қазақ елі. Сақ студиясы 2016.  
Қоюшы режиссер Б.Дәуренбеков. Қоюшы суретші А.Ерназаров*

Шығармада қазақ хандығының құрылуы суреттеледі. Оқиға анимациялық шығарма тілімен трансформацияланады. Татулық пен бірлік идеясы қазақ хандығының бір осал тұсы болғандықтан, саяси бытыраңқылық фильмде «таңбалы тас» арқылы шешімін табады. Бұл – ерекше мәнді ойлап табылған көркемдік шешім болып табылады. Барақ хан таңбалы таста барлығының басын қосып, Қарабек келмегендіктен, шаңырақтан нұр төгілмей, оқиға шиеленіседі. Ендігі жерде Қарабектің тасы арқылы татулық пен бірлік қайта жалғасын табуы керек. Алайда, Қарабек бейнесі – осы бірлікке қарама-қайшылықта алынған жағымсыз кейіпкердің бір бөлшегі. Себебі Қарабекті осындай арамдыққа итеріп отырған қара күш иесі бар. Ол шығармада екі мүйізді, көзі отқа толы жауыз кейіпкермен беріледі. Ең ұтымды тұсы жақсылық атаулы ақ түстегі Қыдыр атамен, ал жамандық болса белгісіз кейіптегі қара күш иесі жауызбен беріледі. Бұл ібіліс бейнесі іспетті. Тағы бір атап өтерлік ерекше тұсы, Барақ хан өлтіріліп, Әбілхайыр бейнесінің ұнамсыз жағын ашу үшін Қарабек оған жауыз қожайыны берген билікқұмарлық пен жауыздыққа итермелейтін құтыны ұсынады. Әбілхайыр сол құтыдан сусын ішу арқылы жағымсыз кейіпкерге айналады. Бұл шебер ойластырылған шешім. Мұнда Жәнібек пен Керейдің



қарақшылармен төбелесі әуенмен көрсетіледі, аталмыш тәсіл шығарманың атмосферасын бұзады.

«Қазақ елі» анимациялық шығармасында тек қазақ хандығының құрылуы, Керей мен Жәнібектің ерлігі ғана емес, күллі қазақ ұлтының болмысы, өзіне тән ерекшеліктері, мәдениеті мен дәстүрі көрініс табады. Олардың тарихи бейнелері жаттанды түрінде емес, қарапайым балалық шағы, махаббат хикаясы, сәтсіздіктері мен батырлығы аясында шебер өрбітіледі. Сондай-ақ, мұнда шығыс халқының, түркі әлемінің қазынасы болған Отырар кітапханасы арқылы көрсетілген бай ілім-білімі, Жібек жолы арқылы сауда-саттығы, қыш құмыралар арқылы қол өнері паш етіледі. Демек, «Қазақ елі» анимациялық шығармасы ұлттық нақышта орындалған көркем шығарма. Бұл жалпылама алынғандықтан, ондағы Жәнібек пен Керей, Барақ, Әбілхайыр сияқты тарихи тұлғалар әлі де толыққанды шығарма ретінде жарыққа шығуы тиіс. Сонда ғана, олар тарихи тұлға, батыр, хан ретінде дара күйінде ашылады.

Сонымен, аталмыш мақалада қазіргі қазақ анимациялық шығармаларының көркемдік, бейнелік шешімдерін зерттеуге, оларды талдауға талпыныс жасалды. Дегенмен, мұнда 2011-2017 жылдары аралығында жарық көрген қазақ ұлттық анимациялық шығармаларының ең негізгілері таңдап алынды, сараланды. Бірақ, осы үш шығарма арқылы қазақ анимациялық шығармаларының көркемдік келбеті толықтай ашылды деуге негіз жоқ. Себебі, соңғы онжылдықта жарық көрген басқа да шығармалар бар, олар зерттеуді қажет етеді.

Қорытындылай келе, қазақ ұлттық анимациясы классикалық анимация мектебінің бағытымен дамып келеді деуге болады. Бейнелік, көркемдік шешімдер ұлттық нақыштағы әуен, детальдар мен түстерді қолдану ерекшелігі, мифологиялық және философиялық мәнерде беріледі. Шығармалардың бейнелік, көркемдік шешімдері арқылы түйгеніміз осыны дәлелдейді. Мұнда суреткерлер ұлттық тарихқа, фольклорға сүйенеді. Фильмнің көркемдік-бейнелік құрылымы бейнелік метафоралар, гротескті формалар, философиялық түйсінулер арқылы жасалады. Ритмикалық, түстік қозғалыс, әуенмен көмкерілген көңіл-күй – барлығы да шығарманың өн бойына енуге жетелейді. Себебі, суретшінің ішкі рухани әлемінен туындаған бейнелер, режиссердің бастапқы ойын мүлдем жаңа қырынан ашып көрсетеді.

#### **Қолданылған әдебиет**

1. Нөгербек Б.Р., Наурызбекова.Г.Қ., Мұқышева Н.Р. Қазақ киносының тарихы.оқулық. Алматы: ИздатМаркет, 2005.

**Нүсіп Ақжігіт Жанұзақұлы,  
өнертанушы,  
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-нің  
дәріс-экскурсия жүргізу орталығының  
қызметкері  
Қазақстан, Алматы**

## **ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ ҚАРУ-ЖАРАҚТАРЫНЫҢ ЗАМАНАУИ ҮЛГІДЕГІ КӨРКЕМДІК БІРЛІГІ**

*Зерттеу жұмысында қазақтың дәстүрлі қару-жарақ өнерінің даму қарқыны мен бүгінгі күнде шығармашылықтарына арқау етіп жүрген заманауи суретшілер, зергерлер және қолөнершілердің жұмыстарымен таныстырып терең талдауға алады.*

Қолөнердің ішіндегі металл өңдеумен ұсталық өнер өз заманында шарықтау шегіне жетіп дамығаны белгілі. Қазақ қару-жарақ өнерінің бүгінгі күндегі жағдайы онша мәз емес және оның себептері бәріміз білеміз. Өткен замандардағы қазақ жауынгерінің бейнесі мен қару-жарақ жиынтығын бүгінде білетін адамдар азайып бара жатыр. Компьютерлік ойындар мен көгілдір экрандар арқылы жас буын еліміздің этнографиялық құндылықтарынан да, батыстың құндылықтарын жақсы білетіні көңілге қаяу салатыны рас. Зерттеу жұмысы мәдени мұрамызды жаңғырту мақсатында кенже қалып жатқан дәстүрлі қару-жарақ өнеріміздің бүгінгі келбетін ашып көрсетуге бағытталған.

Бүгінде еліміздің көптеген аудандарында дәстүрлі қолөнерге арналған оқу-орындар жеткілікті. Қолданбалы сәндік өнердің ішінде қару-жарақ жасау шеберханасы дегенді естімейміз. Дәстүрлі қару-жарақты көбінесе зергерлер мен көркем металл өңдеушілер айналысатыны белгілі. ХХІ ғасыр ширегінде дәстүрлі сәндік қару-жарақ өнерімен айналысып, елімізде және алыс-жақын шетелдерде танылып жүрген шеберлеріміз бар. Олар дәстүрлі қару-жарақ өнерімізді бүгінде жаңғыртып жүрген шеберлер: Жәэренчинев Надырбек, Жақыпов Бегзат, Даубаев Естай, Көкенов Серікқали және ағайынды Құлменовтар т.б. болып табылады.

Қазақ ұсталық өнері ежелден етегін жайған ұлықты өнер. Тарихи қозғалыстар мен заманауи үдерістер әсерінен ХХ ғасырда қару-жарақ жасайтын шеберлер азайып кетеді. Тек ауыл-аймақтарда ұсталық өнермен айналысатын бірлі-жарымды кісілер теміршіліктің негізгі деген технологиясын ұстап отырған болатын. Прогресстік ғасыр тұсында қазақ қолөнеріне тарихи факторлар әсер етті. Оларға мәселен 1932 жылғы ашаршылық, Ұлы отан соғысы, отаршыл коммунизм т.б. жағдайлар жатқызылады. 1950-60 жылдарда қазақ бейнелеу өнерінің ішінде кескіндеме, мүсін өнерінің аяқ алысы өркендеп, қолөнердің ішіндегі қару-жарақ өнері кешеуілдеп қалады. Өнертанушы Р. Ш. Кукашев 1950 жылдары қазақы пышақ жасайтын есімдері елге танымал «пышықшылар» әліде бар болғанын, олардың

өнері әсіресе мал шаруашылығымен айналысатын адамдардың арасында жоғары бағаланған жайлы айтады[6, 257 б.].

Қай дәуірде болмасын қару ішіндегі ең атақты жиі қолданылатын қарулардың келесі түрі кесу қарулары болатын. Сақ дәуірінде қолданылған қысқа семсерлерден (карта) және түркі кезеңінде үлкен қолданыста болған екі жүзді, сабы жүзіне қисайта орналастырылған (палаш) семсерлері қолданылды. Ал қазақ қылыштары (сапы) қайқылығына қарай бірнеше түрге бөлінді. Бірінші тобына басының қайқылығы аз, түзулеу болады да, қайқылығы біркелкі болады. Екінші түрі басының қайқылығы орташа, алқымы түзу қайқылығы орта тұсынан басталатын қылыштар. Үшінші түріне басы өте қайқы болып келетін қылыштар, қазақтар мұндай қылыштарды «наркескен» деп атады[17, 464 б.].

1980 жылдары ата-баба дәстүрін жаңғырту үшін үлкен үлес қосқан, ел арасында «Ағайынды үш ұста» деген атпен әйгілі болған ағайынды Тұрсынжан, Махмұт, Айтберген Құлменовтар болды. Бұл темірші-ұсталар көшпелі түркілер мен Қазақ хандығы тұсындағы қару-жарақ үлгілерін қайта қалпына келтіріп жаңғыртып жүрген өнер иелері. Бүгінде шеберлер ұсталық өнермен қоса қазақ қолөнерінің ішіндегі саз аспаптар, тұрмыстық бұйымдарды жасайды. Құлменовтердің Алматы қаласының Қажымұхан көшесінде нөмірі 75 үйде ұста дүкендері орналасқан.

Шебер Құлменовтердің жасаған қаруларының бірі «Қайқы қылыш»



*Ағайынды Құлменовтер  
«Қынапты қылыш»*

Семсердің сабы мен балдағына қарап сақ кезеңі мен көне түркі дәуіріндегі емсерлер қатарынан көре аламыз. Пішіні жағынан сақ семсеріне ұқсас болғанымен, қазақи өрнектермен әрленген. Түзу екі жүзді қысқа семсердің сабы сүйектен, балдағы мен түбегі зооморфты ою-өрнектермен әрленіп, түбегі мүйізше тәріздес болып келеді. Қынабы ағаш, жарғақ теріден және металл қаптамаларымен қапталған. Шебер ұсталардың орындаған қынаптардың қаптамалары төрт бөліктен тұрады. Мойнағы мен түбегінде және қынаптың орта тұсындағы қылышбау құрсаулары екіден бекітілген. Семсердегі бұл төрт

қынымен. Қайқылығы орташа, иран типтес болып келеді. Сабы мүйізден, балдағы крест тәрізді, түбегі иіліп темірден жасалған. Қайқының алқымы түзу келіп орта тұсынан қайқыланып кетеді, бір жүзді берен темірден соғылған. Қылыштың өзі өрнектелмеген, ал қынабына келсек негізі ағаштан жасалып, сырты көкшіл түске боялған жарғақ терімен қапталған. Қынаптың сырты өрнектелген металл қаптамалармен қапталып, «қошқар мүйіз», «сыңар мүйіз» сынды оюлармен өрнектелген. Қылышбауы қызыл түске боялған көң терімен толықтырылған.

Ағайынды үш ұстаның кесу қаруларының ішінде қайқыдан бөлек «Семсерді» кездестіреміз.

қаптамада «омыртқа» және «күмбез» тәрізді өрнектермен бедерленген.



*Құлменовтер «Қынапты семсер»*

Ағайынды Құлменовтардың кесу қарулары сәндік элементтерді аз болса да, жасалу технологиясы жоғары, қарапайым нақыштылығымен ерекшеленеді.

Қару-жарақ жасауда орны бөлек шеберлердің бірі Жээренчиев Надырбек. Негізгі мамандығы зергер бола тұра дәстүрлі сәндік қару жасау өнерін жетік

меңгерген. Жээренчиевтың жұмыстарының арасында «Қынапты қылыш» туындысы. Аталған қылышты жасау үшін шебер қару жасаудың әдіс-тәсілдердің барлығын қолданған секілді. Соғу әдісі арқылы қылыштың негізін болаттан жасаған, балдағы крест тәрізді болып келіп бетінде төртбұрышына қарай созылған өсімдік тектес өрнектерді арамен кескіндеу арқылы салған. Сабы қапайым сапының сабы тәрізді, қолға ұстайтын жері ұсақ сұр түсті халцедондарды дәнекерлеу арқылы көркемдеген. Бұл қылыштың қайқылығы орташа, барлық әдіс-тәсілдер қынапта көрініс тапқан. Қынап өрнектері сабынікімен композициялық үйлесім құраған. Сабы алтын жалату арқылы сары түске еніп, қынабы да сары түсте ортаңғы жағында екі қызыл түсті тастың айналасына шеңбер



*Жээренчиев Надырбек  
«Қынапты қылыш»*

құрған ұсақ сұр түсті халцедондармен көркемделген. Қынаптың басы, ортасы мен ұшында сюжеттік көріністер бейнеленген. Жоғарғы жағында екі салтататты жауынгердің алпарыса шайқасып жатқан сәті, ортасында садақ тартқан сақ

жауынгерінің бейнесі және төменгі жағында шауып бара жатқан жауынгердің бейнесі бедерленген. Ширатпа тәсілі арқылы сюжеттердің айналасы өсімдік тектес өрнектер көмкерілген. Қылышбау қынаптың басы мен ортасына бекітіліп қынаптағы элементтерге ұқсас қылып, сәндік бекітпелер орнатылған. Қынап және қылышбаудың негізі жұмсақ теріден даярланған. Қынапты қылыштың жалпы сипатына қарап түркі қайқы қылышынан бастау алып, индо-ирандық мәнерде көркемделіп, қазақы өрнектер қолданылған. Шебердік бір ерекшелігі қынаптың басынан ұшына дейін әр-түрлі әдіс-тәсілдермен көркемдеген. Осы тектес кейбір қайқы қылыштарда, қынаптың үш немесе төрт жерінен кішілеу қапсырмалармен бекітіп орнатады.

Жээренчиневтің келесі туындысы «Ақинақ» қысқа семсері. Сақ кезеңінің негізгі мотивтері мен әдіс-тәсілдері осы жұмыста толық көрініс тапқан. Аң стилінде қолданылған зооморфты элементтер де кездеседі. Бұл қысқа семсердің жүзі болаттан соғылып, сабының балдағы бүйрек тәрізді және жоғары бөлігінің бастары қарама-қарсы қараған барыстың бейнесін қоладан құю арқылы ерекшеленген. Бұл сақ кезіндегі ақинақтарда жиі кездесетін көрініс. Сабының балдағы мен басының арасында ширатпа әдісі арқылы күміс сымдарды айналдыра орағанын көреміз.

Шебер ұста Надырбектің бұл туындысына қарап әр кезеңдік ерекшеліктерді жете меңгеріп және сол кезеңге сай элементтерді де дұрыс қолдана білетіндігін байқаймыз. Бұл шебердің жұмыстарының эстететикалық әрленуі кезеңге сай жасалып, қару жасаудағы әр этапты байыппен орындайтынын көреміз. Қысқаша айтқанда өз ісінің шебері десек артық емес.

Дәстүрлі сәндік суық қару жасауда өзіндік стилімен ерекшеленген зергерлік өнерімен көзге түсіп жүрген шебердің бірі Көкенов Серікқали.



*Көкенов Серікқали  
«Сақ Стилі»*

«Сақ стилі» деп аталатын ақинақ қысқа семсері кәдеси үшін жасалғанға ұқсайды. Ақинақ тақырыбына сай сақ кезеңіндегі элементтердің көпшілігі кездеседі. Сабының басы мен балдағы көбелек тәрізді келіп, басы балдағынан екі есе кішкентай. Балдағына өсімдік тектес өрнектер кескінделген екі кішкене пластинка бекітілген. Естеріңізге сала кетсек сақ кезіндегі қысқа семсерлердің сабы көбелек және бүйрек тәрізді болған. Көкенов соның біріншісін таңдаған. Сабының қолға ұстайтын жері күміс сымдармен орала бекітілген. Жұмыста сәндік элементтердің басым көбі қынапта көрініс тауып, қылышбаудың орнына зооморфты композициялық шешім құраған тұғыр орнатылған.



*Жээренчинев  
Н. «Ақинақ»*



Тұғырдың ортасында екі басты яғни бастары екі жаққа қараған жылқы нобайын көреміз. Нобайдың ортасынында шайқасып жатқан екі жауынгерді тас дәуіріндегі петроглифтік канондардағы бейнелерге ұқсатын бейнелеген. Жалпы тұғыр ішіндегі композицияның өзі петроглифтерге ұқсайды. Мұндай қосымшалар сәндік қару жарақтарда сирек кездеседі. Көбінде қынап сыртында сюжеттік бейнелер қоссада дәл осындай қосымша тұғырлар аз.

Қынаптың негізгі материалы мүйізден жасалып күміс сәндік қаптамалар балдақтың астында, орта тұсында және түбінде үш жерден бекітілген. Күміс қаптамалардың дәл орта тұсында аңдық стилдің сипатын көрсететін жоғары қарап тұратын мүйізді бұғы бейнесін көрсек, айналасындағы күміс қаптама ақық тастармен көркемделген. Ақинақтың орта тұсындағы бөлікте жоғарыдағыға ұқсас, бірақ ортасында бұғы бейнесі алдыңғыдан бөлек мүйізі арқасына қарай өрнектеліп жайылып тұрған бейнелі алтын пластинаны көреміз. Осы бөлікте орналасқан екі қаптаманың дәл ортасында сопақша келген өсімдік өрнекті күміс қаптамада көзге түседі. Ал түбі жағындағы пластина ұзынша келіп, құйрығы мен артқы аяқтары жоғары қараған барыс бейнесін байқаймыз. Бір айта кететіні жоғарғы екі бұғының бағыты төменгі барыстың басының бағытына қарама-қарсы тұр. Сақ шеберлері жасаған зооморфты сюжеттерде жыртқыштардың шөп қоректілерге шабуылдары кезеңіндегі сәттер жиі кездеседі. Автор осы ерекшелікті байқағанға ұқсайды. Себебі жыртқыш пен тұяқты жануарлардың қарама-қарсы бағытталуы аталған жағдайға жақын келетін секілді.

Көкеновтың бұл жұмысында үштік композициялық ұқсас элементтер байқалады. Мысалы зооморфты алтын пластиналар үштік жұптылық құраса, айналасындағы ақықпен көркемделген күміс қаптамаларда осы сынды, ал балдақтағы және орта тұстағы сопақша келген күміс жапсырмаларда үшеу.

Зергердің композициялық тепе-теңдікті сақтай отыра, тақырыпты ашуда білімінің тереңдігін және тақырыпқа сай ерекшеліктерді айқын қолдана білетіндігін байқаймыз.

Серікқали Көкеновтың авторлық атауы бар сәндік суық қаруға арналған ерекше жұмыстарының бірі «Керуен» қанжары

Пішіні жағынан индо-ирандық талвар қылышына келетін, бұл қанжардың жүзі қайқыланып болаттан құйылып, сабы мен қынабы күміспен қапталған. Сабының ортасында шөлдің, ыстықтық символын білді көреміз. Балдағының жүзі жағындағы бөлігі сақина тәрізді қылып, екінші бөлігі қарапайым сипатта болып келген. Бұндай сап және қолға нық орнығу үшін орта ғасырдан келе жатқан суық қарудың балдақ түрі. Алтындалған кесіртке бейнесінің жан-жағы ақық тастармен балдағының төменгі шеті және басы айнала көмкерілген.



*Көкенов С. «Керуен» қанжары*

Қанжардың қынабы тақырыптық ойды насихаттап алтындалған жүк түйелерінің бейнелері жоғарыдан төмен қарай қайталама орналасқан. Бейнеленген түйелердің жалпы саны қазақ ұлтының санасындағы қасиетті сандардың бірі жеті санына лайықтап жасалғанға ұқсайды. Қазақ салт-дәстүрінде жеті санына арналған жоралғылар жетерлік. Мысалы: бір жұмада жеті күн болуы, жеті атасын білу, жеті қазына, жетілігін беру т.б. Автор осы аталған ұғымдарды ескере отырып жеті түйе бейнелеген. Керуеннің исі келетін түйелерді және шөл кесірткесі бірін-бірі толықтырып тұрғанын көреміз. Қынаптың ұшындағы шар тәрізді қосымшаны байқаймыз. Осындай қынап ұштары керуен жолындағы парсы көпестерінің қанжар-қылыштарында болғандығы белгілі.

Көкеновтың техникалық шеберлігінің жоғарылығынан бөлек тақырыпқа сай сюжеттік ойды көрерменге айқын бере білуі шеберді ерекшелеп тұратыны рас. Зергерлік өнерде тақырыпқа сай жұмыс істеу өте қиын екендігі белгілі. Шебердің жалпы сәндік қару-жараққа арналған жұмыстары жетерлік және қазіргі таңда зергерлік бұйымдары Қазақстанның біраз аудандарында үлкен сұранысқа ие.

Қазіргі таңда сәндік қару-жарақтан бөлек зергерлік өнерімен жиі көзге түсіп жүрген шебер Естай Даубаев. «Жігер» сыйлығының иегері көне дәстүрді жаңғыртуда үлес қосып, жұмыстары жарты әлемді аралап елімізге өзгелердің зор қызығушылық тудыруда.



*Даубаев Е. Ақинақ  
«Сұлтан»*

Қаруға арналған жұмысының бірі «Сұлтан» қынапты семсері. Түсі жағынан сұсты болып келетін жүзі болаттан құйылып ширатпа, дәнекерлеу сынды тәсілдерді қолданған. Тақырып атауына сай сұлтандар қолданған семсерлерге тән салтанаттылығы басым. Қынаптан бөлек сабының өзінде екі-үш өрнектер ансамблін құрайды. Балдағында мүйізге ұқсас қоладан жасалған тіремені көреміз. Тіременің ұштары қылыш жүзіне қарай бағыттылып сиыр мүйіздерінің бейнесін елестетеді. Балдақтың дәл ортасында көгілдір тыныкеден көз салынып жанжағын шеңбер құра айналған жүрекше өрнектерді көреміз.

Балдақтың қалған жерлерінде дәнекерлеу арқылы сыңар мүйіз, тырна гүл сынды өрнектермен сәндеген. Сабының қолға ұстайтын жерінде ширатпа әдісі арқылы разетка тәріздес және толқынды өрнектер бедерленгенін көреміз. Сабының басы (головка) шар тәрізді ұшында тыныкеден көз орнатып дәл ортасынды разеткалы өрнек айнала бедерленеді де, асты мен үстінде қошқар мүйізді өрнектерді байқаймыз. Тек сабының өзінен өрнектік параллельді үйлесіммен түстік үйлесімді көріп, балдағындағы авторлық элемент

мүйшелерді қосу шебердің жан-жақтылығының көрінісі. Кесу қаруларының көбінде балдақтағы тірмелер жоғары бағыттталып жасалады. Ал Даубаевтің бұл жұмысында төмен жүзіне қарай бағыттталып жасалынғаны, ешкімге ұқсамайды.

Қылыштың қынабында тек зооморфты ою-өрнектер байқалады. Мойнағында балдақтағыдай көгілдір тыныкеден кішкене көз салынып айналасы сопақша болып келеді. Дәл осындай көз қынаптық түбек жағына таман орналасқан. Мойнағының жоғарғы бөлігінде көздің жан-жағында сыңар мүйіз, қошқар мүйіз өрнектері жайыла дәнекерленіп бейнеленген. Ортаңғы тұсында ақшыл тыныкеден бірнеше өрнектер қосындысынан туған аумағы сопақшаланып келген өрнекті көреміз. Бұл қынаптың орталық нүктесі секілді. Қылышбаудың орнына күміс шыншырлы бау бекітілген.

Жалпы «Сұлтан» қынапты семсері өзінің өрнектік үйлесімімен және жинақылығымен ерекшеленеді. Шебердің түстік шешімінің өзі сұстылықты аңғарта тұра, өрнектері оны жоққа шығаратындай көрінеді.

Қарулардың келесі түрі жақын ұрыста қолданатын шабу қарулары. Қазақ жауынгерлері қолданған шабу қарулары шақан, жауынгерлік балта, айбалта, жартылай айбалта деп бірнеше түрге бөлінеді. Жалпы жауынгерлік шабу қарулары негізгі екі бөліктен: металдан жасалған жарақаттайтын бөлігі «басы» қолға ұстауға арналған бөлігі «сабы». Балта басының жалпақ шабуға арналған жері «жалманы», шабатын жері «жүзі», жүзіне қарама-қарсы жері «шүйдесі», саптың кіретін жері «ұңғысы», ал сабы мен басы түйіскен жерін «сағағы» деп атайды[2, 118 б].

Естай Даубаевтің сәндік шабу қаруына арналған жұмысы «Айбалта» жалманы мен жүзі болаттан соғылып, бекітпелермен қосымшаланған. Ұңғысының төменгі жағында разетка тәрізді өрнекпен қоса тырна гүлоюы бейнеленген. Айбалтада бес өрнектік композицияға бөлінген басы мен сабының ұшында бұрышта ғана өрнекті көреміз. Ал сабының ортаңғы тұстарында орталарын толқынды және розеткалы өрнектер бөліп жатқан үш зооморфты өрнектер бөлігін байқаймыз. Сабының бойына жайыла кескінделген өрнектерге қарап шебердің біраз тер төкенін байқаймыз. Автордың ерекшелігі түбін немесе ұшын шар тәрізді қылып аяқтап, шынжыр бауды жиі қолданады. Материалдары көбінде түрлі металдардан құралған. Бұл жұмысының салтанатылығын ашып тұрған сары-қоңыр түспен жылтыраған күмістің үйлесімі айбалтаға жан беріп тұрғандай елестейді.



*Даубаев Е. «Айбалта»*

Зергер, ұста және шебер деген атақтарды аркалап жүрген Естай Даубаевтің

сәндік қару-жарақтары өзінің сан түрлілігімен ерекшеленіп тұратындай. Себебі бір жұмыстарды алтын түстермен жарқырап сәндік элементтерге бай болса, бір жұмыстары сұсты, бірақ көркемдігі жағынан әр кез сәндік элементтерге көңіл көп бөлінетіндігі байқалады. Естайдың айтуынша бір жұмысты қанағаттанып бітіру үшін жылдар кетеді. Қару-жарақтан бөлек зергердің әшекей бұйымдарды, жылқы тұрмандарын т.б. заттарды жасайтынын білеміз. Әр жұмысын бастау алдында арнайы зерттеулер жасап, ішкі сырына үңіліп жасаған бұйымы арқылы сыртқа шығаруға тырысады.

Шебердің кез келген туындысына қарап, өткен кезеңдерде пайдаланылған техникаларды нақышына келтіріп орындауы мен көркемдігі және мықтылығы Естай Даубаевтің қас шеберлігінің айғағы.

Бұл тараушаны түйіндей келе қазақ дәстүрлі қару-жарақ жасау өнерінің өлмейтіні белгілі. Көне дәстүрлерді жаңғырту ұлт пен ұрпақ рухына қуат беріп мәдениетімізді алға сүйрейтіні анық.

Дәстүрлі қару-жарақтың көркемдік ерешелігін ашып көне дәстүрді қайта жаңғырту үшін өнегелі үлес қосу жауапкершілігі мол іс болып саналады. Аталған өнер иелері осы істі арқалап жүргені ұлттық өнердің өлмейтініне кепілдік береді.

Қолөнер шеберлерінің әрбірінің өздеріне лайық сарыны сезіліп тұрады. Құлменовтардың қару-жарақтарының материалдарына жете мән беріп алғашқы сатыдан соңғы сатыға дейін өз қолдарынан шығарып жатады. Бұлай дейтініміз зергерлер көбінде туындыларының негізгі бөлшектерін сатып алып немесе тапсырыспен жасатып көркемдеу әдістерін өздері жасап жатады. Ағайынды үш ұстаның мықтылығыда осында. Ел ішін аралап жүріп көне көз қарт-қарияларымыздан ұсталық өнердің қыр-сырын зерттей келе төл өнерімізді жалғастыруға бел шешкен ұсталар.

Жээренчинев Надырбектің негізгі мамандығы зергер болғандықтан болар туындыларына көркемдік әдістерді аямай қолданады. Жұмыстарын көріп қару емес құдды бір үлкен әшекейді көргендей боламыз. Түрлі асыл тастармен қоса қару беттеріне сюжеттік көріністер бедерлеу осы өнер иесінің еншісінде екені рас. Заманауи дәстүрлі қару-жарақ деген атқа толық сай келетін туындылардың авторы Көкенов Серікқали. Зергердің әшекей бұйымдары Қазақстанның біраз аудандарындағы зергерлік дүкен сөрелерінде кездеседі. Әшекейлерінің қайсысы болмасын тақырыптың атаулар қойылған. Қару-жарақтарында да қойылған тақырыпқа сай шығармашылық және композициялық элементтерді қолдана білетін өнер иесінің туындылары бүгінде құндылыққа ие.

Зергерлердің қатарында туындылары түрлілігімен көзге түсіп жүрген өнер иелері Естай Даубаев пен Бегзат Жақыпов. Даубаевтың қару-жараққа өнеріне арналған туындылары ұсақ көркемдік элементтерді пайдалана отырып композициялық ойды толық жеткізе біледі. Әр-бір жұмысында өзіне тән белгілі өрнектерді қолданып қолтаңбасын қалдырып отыратын шебердің бірі. Ою-өрнектерді ретті қолдана білетін Бегзаттың қару-жараққа арналған жұмыстары толық жиынтыққа ие. Қару бір түрін емес, жарақтармен қоса орындайтынын айта кету керек. Қалқанды, сауытты, дулығаны және қылышты бір жиынтыққа

жиып көркемдіктерін үйлестіре білу кез-келгеннің қолынан келе бермейді.

Қолданбалы өнердің басқа саласында жүріп шығармашылығының бір бөлігін қару-жараққа арнап қолөнердің басқа түрінің тәсілдерін қолданып жүрген қолөнер шеберлері Дәркенбай Шоқпарұлы мен тері өңдеу шебері Асанбаев М. Дәркенбай Шоқпарұлы қазақ қолөнерінің жанашырларының бірегейі. Туындыларына қарасақ қазақи көркемдік ерекшеліктердің ешқайсысын айналып өтпегенге ұқсайды. Түрлі эксперименттер жасап дәстүрлі қолөнердің құндылығын арттыруда. Тері өңдеу саласында жүрген Асанбаев рельефті пішіндердің пластикасын сезініп бедерленген өрнектері қалыптылығымен және нәзіктігімен көз тартатын өнер иесі.

Рашит Кукашевтің айтуынша темір өңдеу өнеріндегі осы ұмыт болып қалды-ау деген өнер саласының қайта жаңғыруы жаңа мыңжылдықтың табалдырығында, қоғамда болып жатқан этноренессанс үдерісінің жаңа толқынында халық мәдениетінің тереңде жатқан тұптамырларына деген қызығушылық туып, халық қолөнерінің бұйымдарына деген нарықтық сұраныс қыза түскен тұста нағыз жаңа өрлеу басталды.[6, 257 б.].

Жоғарыда айтылған барлық ұста-зергерлердің қай-қайсысын алсақта шығармашылықтары кемелденген, жасаған әр қару-жарақтарында өз ерекшеліктерін сіңіре білетін қас шеберлер. Ұлттық тарихи құндылыққа дәстүрлі қару-жарақ өнерін ұмыттырмай халыққа танытып негізін сіңіре білсе, рухты көтеруге және мәдениетімізді тереңірек тануға көмектеседі. Байлығымен емес мәдениетімен бағаланатын бұл ғасырда еліміздің мерейін үстем етіп туындылары халықаралық көрмелерде орын теуіп жүргенде осы өнер иелері.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер тізімі**

1. Ахметжан Қалиолла Саматұлы. Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы. – Алматы: «Алматыкітап» ЖШС, 2006.- 216 бет
2. Ахметжанов Қ.С. Жараған темір кигендер (батырлардың қару-жарағы, әскери өнері, салт-дәстүлері). – Алматы: Дәуір, 1996. – 256 б.
3. Жумажан Баймужин. История рождения, жизни и смерти постуха Авеля. Арийский лексикон.
4. Арғынбаев Х. Қазақ халқының қол өнері. Ғылыми-зерттеу еңбек. – Алматы: Өнер, 1987. – 128 б.
5. Шойбеков Р.Н. Қазақ зергерлік өнерінің сөздігі. – Алматы: Ғылым, 1991
6. Көне дәстүрлерді қайта жаңғыруы. Бейнелі альбом. ЖШС «Apple print», 2010
7. Дәркенбай Шоқпарұлы. Альбом – Алматы: Өнер, 2005 – 176 б.
8. Құлментегі Т., Құлментегі М., Құлментегі А.. Темірші-ұсталар: Альбом. – Алматы: Өнер, 2006. – 160 б.
9. Басенов Г.К. Прикладное Искусство Казахстана. Алма-Ата, 58
10. Джанибеков У.Д. Культура казахского ремесла. Алма-Ата, 74
11. Джанибеков У.Д. Эхо. Алматы, 91
12. Алманиязов Т. Қазақтардың қару-жарағы. Алматы, 2000
13. www. Sheber-craft.kz
14. Жанарбек Әшімжан. Ұста дүкені. Ағайынды Құлменовтардың теміршілігінен шетелдіктер не құпия іздеп жүр. Жас қазақ. Ұлттық апталық. №23 (127). 15-маусым, 2007
15. Шексіз тарих. World Discovery. 01/2003/
16. Қазақы сауыт-сайман. Мәдениет жур. 4 сәуір, 2007
17. Валиханов Ч.Ч. Вружение киргиз в древние времена и их военное доспехи // Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений. В 5-ти томах / Редкол: А.Х.Маргулан и др. – Алма-Ата: Издательство Академии наук Каз ССР, 1961. – Т.1. – 778 с. (464-466).



Каирбекова Гафура Бахытовна,  
Экскурсовод,  
ГМИ РК им. А. Кастеева,  
Казахстан, Алматы

## **«МУРАЛИСТЫ» КАЗАХСТАНА. «STREET ART» КАК СОВРЕМЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ. ПРИМЕРЫ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ.**

*В данной статье, очень кратко, рассматривается новое направление изобразительного урбанистического искусства, которое с каждым годом увеличивает свою популярность. Описаны его основные критерии возникновения и распространение на территории Казахстана, а так же предыстория последователей субкультуры 90-х в Европе и США. Приводятся примеры наиболее успешных проектов, благодаря которым развивалось поколение уличных художников, а так же удачного экспонирования большеразмерных полотен на примере нескольких значимых мероприятий для «Казахстанского Мурализма».*

**Ключевые слова:** Современное искусство, мурализм, граффити, стрит-арт, фестиваль, настенная роспись

Современное искусство приобрело концептуальный характер, художник закладывает глубокое смысловое значение в свои работы, которое помимо эстетической составляющей, несет в себе определенные идеи, чувства и мысли по поводу происходящей вокруг него ситуации. Художник выражает свое отношение посредством живописи, инсталляций, пространственных композиций и арт объектов. Используя необычные формы и техники высказывания, они рождают новые стили и направления, в числе которых зародилось такое понятие как «Мурализм» и «Стрит Арт».

По сути, термин «Мурализм» образовался от испанского слова «Mural» - стена. Стенная роспись или настенная роспись была призвана нести через века образы героев того периода, в который она была создана. Не только украшать, но и рассказывать историю современников, восхвалять победы правителей, поднимать дух народа или нести образовательный характер.

Нам давно известен этот термин как арт-движение, которое зародилось на фоне противостояния военной диктатуре в Мексике в 1910-1917х годах, основателем, которого являлся художник и политический деятель левого толка Диего Ривера (1886-1957). Была сформирована группа художников активисткой направленности, которые участвовали в забастовках, а нередко и сами их организовывали. В эту группу входили такие известные художники как Хосе Клементе Ороско и Давид Альфаро Сикейрос. Опираясь на успешный опыт социалистической революции в России и призывы русских авангардистов, которые вылились в пропагандистские мозаики и росписи на фасадах домов,

художники Мексики начинают создавать монументальные произведения, темой которых являются революционное движение, критика капиталистического общества и империализма. Для создания убедительного образа художники используют фольклор и традиционные техники доколониального периода страны. На протяжении десяти лет, при поддержке министерства образования, великая тройка создает свои выдающиеся произведения по всей Латинской Америке, которые обретают сильный общественный резонанс. В 1920-е они стали одними из основателей мощнейшей мексиканской школы монументальной живописи.

Понятие «Стрит Арта» (в переводе с англ. «Street Art» - уличное искусство) стало известным после публикации в 1971-м году интервью с молодым «райтером» (в дословном переводе «писателем», от слова «write» - писать) в журнале с многомиллионной аудиторией «New York Times». Движение, зародившееся в Нью-Йорке 70-х годов, которое вышло на улицы гетто в виде граффити как протест или закодированное послание понятное только определенному классу на стенах домов, в вагонах метро и темных подворотнях стало привлекать все больше внимания. Подобно партизанам, молодые художники совершали ночные набеги и оставляли свои знаки и подписи по всему городскому пространству, словно пытаясь сломать систему повседневной рутинной реальности. Часто на них вели слежку, задерживали и обвиняли в вандализме. Но все же движение набирает обороты и преобразовывается последователями данной субкультуры из разных стран. В середине 1970-х годов на улицах Нью-Йорка появляются более зрелые граффити, нарисованные первыми полноценными художниками Ли Киньонесем и Жан-Мишель Баскиа. Киньонес разрисовывает целые составы метро в родном Нью-Йорке и попадает на первую в истории стрит-арта выставку в Вашингтоне, в 1981 году. В тоже время Баскиа является одним из самых первых признанных стрит-художников, работы которого в настоящее время можно приобрести за 14 и более миллионов долларов. Случай с Баскиа стал скорее неординарным для культуры стрит-арта, да и сам он вскоре все больше отдалялся от хулиганского рисования и примыкал к неоэкспрессионизму. Искусство улиц тем временем шло дальше и становилось все более дерзким и вызывающим. К современности «Стрит-Арт» подошло в статусе отдельной школы, которая включает в себя сразу несколько направлений: трафареты, стикеры, постеры, архитектурный стрит-арт, инсталляции, баннеры, проецирование видеопосланий на зданиях, флеш-мобы. Переломным моментом стали 1990-е года, с этого периода начинается время Бэнкси, Ces53, Шепарда Фейри, 108, Space Invader и многих других, популярность которых заключалась в том, что они скрывали свои личности за остроумными и оригинальными художественными высказываниями, критикующими нынешний строй.

И уже в конце 90-х субкультура граффити и стрит арта завоевывает сердца художников стран России, Казахстана и Киргизии благодаря новым музыкальным направлениям хип-хоп культуры. В самом зачатке оно



*работа Наиля Мукумжанова*

представляло еще не осмысленное, наваянное западом творчество в пространстве строящегося города, не прижившегося и совершенно чуждого местному зрителю и обстановке. Многочисленные знаки, подписи и отдельные элементы никак не взаимодействовали с архитектурой и ландшафтом, за что были не восприняты и испытывали на себе негативную критику горожан. В числе тех, кто начинал с «чистого листа», было несколько молодых людей, кто всерьез был заинтересован в овла-

дении данным направлением и стремился к популяризации нового вида искусства в родной стране. Это были «райтеры» Rаfа (Рафхат Чуенбеков), Kopаn (Куаныш Орынбасаров), Andrew (Андрей Иванов), Rekon (Айдар Джусамбаев), DMN (Дмитрий Мусихин), Наиль Мукумжанов, Mag 13 (Айнура Магеррамова), Sketch (Максим Гусев), А10 (Александр Гришкеев), Simba (Сергей Цой), Knight Satyr (Батыр Садвакасов), которые использовали не только текст, но так же создавали композиции в урбанистическом стиле. Развитие граффити получило благодаря городским молодежным фестивалям, которые начали проводиться с 2004 года, где молодые таланты могли в полной мере реализовать себя на городской сцене и продемонстрировать свои произведения. Постепенно уличные художники начали образовывать коллективы, такие как Nomads и Repas, в росписях которых был посыл, где читалась приверженность к традиционной культуре и истории. Последними была открыта «арт» площадка для образования и создания молодежного сообщества по развитию граффити, где проводились тренинги и мастер-классы по различным техникам и методам нанесения. Новое уличное искусство вливалось и впитывалось в стены Караганды, Темиртау, Алматы и Астаны. Так время и ситуации преобразовали граффити в стрит-арт.

Что же касается первых «муралов», т. е. полноценных урбанистических настенных росписей, то их появление можно связать с образованием масштабного международного фестиваля современного творчества АртБатФест



*Работа Куаныш Орынбасарова, посвященная десятилетию столицы Астане, 2008*

в 2010 году, целью которого являлось привлечение внимания масс к искусству в целом и знакомство с новыми веяниями и направлениями в «арт» индустрии. Организаторы фестиваля приглашали художников из России и Европы для выполнения легальных масштабных росписей в рамках мероприятия, с каждым годом увеличивая популярность данного направления. Благодаря фестивалю Казахстан начал открывать для себя новое искусство с первых «муралов» на улице имени Фурманова команды «310» из России, на

улице имени Мендикулова художника Sickboy из Великобритании, команды Gola из Италии и концептуального проекта алматинского художника «У стен есть уши» Паши Кас в 2013-2014 годах.



*«Отец яблок»,  
работа группы «310»  
Россия, 2013*



*Проект "У стен есть уши,"  
Паша Кас, 2014г*



*Sickboy, Лондон, 2014*

Работы молодого казахстанского стрит-арт художника Паши Кас известны социальным подтекстом. Во время презентации работы «Под ковром» художник устроил перформанс, в котором разбивал телевизоры. В прошлом году Паша опубликовал видеоманифест, созданный на территории Семипалатинского ядерного полигона, где также показал работу «Крик», визуальную цитату на творчество норвежского художника экспрессиониста Эдварда Мунка. Его работы также известны и любимы прогрессивным российским сообществом – алматинского стрит-арт художника номинировали на премию Кандинского и премию Сергея Курехина.

Каждая работа «PashaKas» - это вызов. Молодой художник задает вопросы обществу не только по средствам «муралов», но и с помощью различных печатных материалов в виде транспарантов или банеров на актуальные темы. Его творчество мы можем увидеть на улице имени Конаева в работе «А давайте бояться вместе», в которой заложена идея страха высказывать свою гражданскую позицию в одиночестве. Одна из самых громких работ художника является «мурал» в Темиртау на тему неблагоприятной экологической обстановки. Граффити обыгрывает полотно знаменитого французского художника Анри Матисса "Танец".

И снова фестиваль «АртБатФест» запускает свою площадку для международного слета муралистов, где городу раскрываются молодая художница Дарион Шаббаш в произведении «Золотой квадрат» в микрорайоне «Мамыр 3» и команду из двух художников, выпускников Академии Искусств имени Т. Жургенова «TigrohaudCrew». Первые уличные творцы с высшим образованием сразу задали высокий уровень мастерства и выполнили портрет Абилхана Кастеева вдоль реки «Весновка». Молодые «стрит артисты» И снова фестиваль «АртБатФест» запускает свою площадку для международного слета муралистов, где городу раскрываются молодая художница Дарион Шаббаш в произведении «Золотой квадрат» в микрорайоне «Мамыр 3» и команду из двух художников, выпускников Академии Искусств имени Т. Жургенова «TigrohaudCrew». Первые уличные творцы с высшим образованием сразу задали высокий уровень мастерства и выполнили портрет Абилхана Кастеева вдоль



реки «Весновка». Молодые «стрит артисты» познакомились с субкультурой граффити благодаря работам Куаныша Орынбасарова (Қонап), после долгих изысканий и крепкой технической базы у ребят вырабатывается свой неповторимый стиль, в котором соединяются сложные колористические и композиционные решения, самобытная и оригинальная трактовка. Работы команды «TigrohaudCrew» располагаются на стенах домов и административных зданий не только в городах Казахстана, но и в России и Индии. Так же нашему городу, благодаря ярко оформленным стенам ресторана «Del Para», стало известно имя молодой художницы Марии Пальчиковой, окончившей КазНПУ (бывш. АГУ) им. Абая. Свою творческую карьеру Мария начала с росписи объектов в иллюстративной технике и именует ее как прогрессивное творчество. Образы и цветовое решение Мария заимствует из разных культур во время путешествий. Множество растительных и космогонических узоров сливается в единый, неповторимый и запоминающийся образ. Работы Марии можно увидеть на улицах имени Кабанбай батыра, угол улицы имени Фурманова, так же на улице имени Гоголя, на здании ресторана.



Современная подача концепций в работах уличных художников и ясный посыл, заставили пересмотреть мнение зрителя. Масштаб работ, эстетика и богатый колорит приковывают внимание, располагая к размышлениям над проблемой, рожают внутренний диалог и желание увидеть больше подобных элементов в городской среде. Возникает желание посмотреть все работы за один раз, познакомиться с авторами и историей создания, того или иного произведения. Что наталкивает на предложения различных мероприятий по разработки творческой площадки, на базе которой было бы возможным проводить выставки, фестивали и экскурсии для популяризации отечественного урбанистического творчества. Данное направление позиционирует себя как современное искусство и требует свое особое место в избрательном наследии развивающегося Казахстана.

Благодаря поддержке Акимата и компании лакокрасочных материалов Tikkurila в 2016 году был запущен первый фестиваль монументально-декоративного творчества, в котором приняли участие художники из городов России, Украины, Киргистана и Казахстана. Фестиваль показал себя дееспособным и вызвал положительный резонанс общества. Идея фестиваля



была предложена популярным российским «стриартистом» Константином Даниловым известным как Змогк (Zmogk) и поддержана общественным фондом «Дети рисуют Мир». Формат мероприятия был взят с модели первого международного фестиваля уличного искусства «MURAL FESTIVAL» организованного в 2012 году в Монреале, Канада. Подобного рода фестивали были так же организованы на Ибице (Испания), Бристоль (Великобритания), в Стокгольме (Швеция), Лондон (Англия) и других городах Европы. На фоне данных фестивалей проводятся дискуссии и мастер классы, концертные программы, образование культурных сообществ и школ-студии для обучения всех желающих. Еще один успешный пример экспонирования «муралов» и граффити можно взять с проведенного фестиваля современного творчества Astana Art Fest «Nomad Energy», в рамках международной специализированной выставки «Ехро 2017». Фестиваль ежегодно демонстрирует казахстанской публике не только изобразительное искусство, но и объединяет в себе множество направлений. К сожалению современные тенденции застройки столицы исключают возможность нанесения муралов на бетонные или кирпичные стены, что затрудняет распространение красочных композиций, но все же «Astana Art Fest» находит выход в использовании контейнерных блоков и обыгрывает пространство бульвара «Нуржол», своеобразными порталами, оформленными уличными художниками города Астаны. Формат фестиваля вовлекает зрителя в процесс создания монументальной росписи, что уже позволяет созерцателю составить личное впечатление и почувствовать себя частью зарождения прекрасного.

Кстати пример с контейнерами уже был опробирован несколькими зарубежными популярными командами муралистов как в рамках фестиваля, так и в личной творческой карьере. Данная конструкция является по сути своей пространственной композицией с художественным наполнением и имеет место быть в общественных парках или даже экспонироваться на специально созданной площадке.

Помимо фестивалей, частные галереи проводят авторские выставки эскизных работ уличных художников в более камерном пространстве, в котором возможно непосредственное знакомство с авторами и проведение мастер классов небольшого формата. Так же развитию нового направления способствует потребность в коммерческой росписи где художников привлекают для нанесения информативных композиций с логотипами компаний.

Что хотелось бы подчеркнуть. Эстетика и приемы граффити сегодня используются во всех культурных сферах, влияние этой эстетики прослеживается в различных формах современного искусства. На сегодняшний день мы не имеем какой то единой институции, которая бы курировала новое, стремительно развивающееся направление и имело бы поддержку не только малых культурных сообществ. Оно эволюционирует, находясь в постоянном диалоге с социальной и городской средой и не может более оставаться в тени. Оно заявляет о себе и жаждет распространения.

**Список литературы:**

1. Жданова Л.А. Монументальная живопись Мексики. – Москва., 1965,
2. Поносов И. Искусство и Город. Уличное искусство, активизм, граффити. – Москва, 2016.
3. Новости компании «Tikkurila». –  
[https://kz.tikkurila.com/dlya\\_vashego\\_doma/novosti/vdohnovila\\_tikkurila!/muraly\\_almaty](https://kz.tikkurila.com/dlya_vashego_doma/novosti/vdohnovila_tikkurila!/muraly_almaty)
4. Новостной портал Buro 24/7 - <http://www.buro247.kz/culture>
5. \_\_\_\_\_«Mural Festival» Monreal - <http://2017.muralfestival.com/en/home/>
6. Альфа / Публикации / Стрит-арт искусство улиц - <http://anysite.ru/publication/street-art>
7. Сопутствующие новостные материалы -  
[http://www.tu.kz/bigwork2008.php?ch\\_id=216](http://www.tu.kz/bigwork2008.php?ch_id=216), <https://coolday.today/festival-ulichnogo-art-iskusstva.html>

**Жуваниязова Г.Қ.**  
**Қазақтың қолданбалы өнері**  
**орталығының аға ғылыми қызметкері**  
**өнертанумагистрі, ҚР СО мүшесі**

**«МЕН ЗАМАНЫМНЫҢ КУӘГЕРІМІН» – ҚАЗАҚСТАН ЖАС**  
**СУРЕТШІЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНА КӨЗҚАРАС**  
*(көрме материалы)*

Қазақстан заманауи бейнелеу өнері – ой сананды сан тарапқа жетелейді. Бірақ «заманауи өнер» – дегеніз не, оны қалай түсінуге болады, қандай бағытта? көкейінде сан сұрақ ұялайды. Меніңше, бұл сұрақтарға дөп басып жауап беру мүмкін емес. Олой болса, өнер стильдердің қалыптасу тарихын қайта парақтап, сұрақтарға жауап іздеп көрелік.

Мәңгілік жалғасқан өнер, бүгінгі суретшілердің шығармаларында өзіндік ерекше нәтижесімен танылуда. Суретшілер қай ғасырда өмір сүрмесін заманына қарай ағымдық жаңашылдыққа әрдайым ұмтылады. Дегенмен заманды өзгертетін адам. Уақыт пен кезеңнің қозғалысы жаңашыл жаңғырыққа толы екеніне біздер бүгінде куәміз. Кенеп бетіндегі әрбір сызық заманның толқыны десек, соның жаршысы суретші.

Ал, «Суретші»-деген кім? Суретші – жаңалықтың, сонылықтың үлгісі. Ол жыршы. Сондай-ақ уақыт пен кеңістік болмысын уағыздаушы. Заман ағымына қарай суретші нені болсада жаңа беттен бастайды емес пе. Ол – абсолюттік жаңалықты жасаушы -десек қате болмас. Міне, суретшілер өнердің басталу қайнар көзін зерттеп көнеге, қарапайым дүниеге жан бітірушілер. Сондықтан суретшілер өз заманының куәгері ретінде ой-түйсіктерін көрермендеріне дер кезінде жеткізуге ұмтылады.

Осы тұрғыда зерттеудегі ғылыми мақаланың басты мақсатты қазақстан заманауи бейнелеу өнерінде суретшілердің шығармашылығының негіз бен бағыттық ұстамдылығының маңызын ашуда елімізде өткен көрмелерге сүйендік.

Қазақстанның аймағында күнсайын аталып өтетін көрмелердің әрбірі жариалайтын жаңалығымен маңызды. Егер де, біздер Қазақстан тәуелсіздік ел болған уақыттан қарасақ, мәселен, 1990-2017 жылдар аралығында өткен «Шығысқа саяхат», «Үлестен құр қалғандардың обсерваториясы», «Шымкенттік трансавангард «Жолайрық», «Алуан-Алуан», «Көксерек», «Мың ой», «Із», «Неге олай болмасқа», «Арт сапар», «25x25», «Мың бояу», «Тәуелсіздік тынысы», «Біздің дәуір», «Жаңа ұрпақ», «100x100 Мен заманымның куәгерімін», «Мен осылай көремін» және т.б. көрмелерде суретшілер композициялық туындыларында шыншыл мен ғажайыпты, өткен мен болашақты, бүгін мен ертеңді сеніммен ортаға салды да, салып келеді. Мұнда суретшілер көпшіліктің ішінде булығып жатқан толқынның сыртқа шығуына септігін тигізді. Аталған әрбір көрмедегі туындылар көрермендерді

селт еткізбей қоймады. Терең ойға жетеледі. Түсініксіз жайлар орын алды. Сенім мен күдік туғызатын көріністер тарихты қайта парақтауға себеп туғызды. Бұл не?-деген сұрақтар көпшілікке маза бермеді. Суретшілердің кенебіндегі бейнелер, белгі, сызықтар немесе сол образдағы іс-әрекеттер басқа әлемге енгендей әсер қалдырды. Тек ғылыми зерттеу мақалаларда, кітаптарда репродукция ретінде және оқып зерденді ашуға болатын тұпнұсқалар – кескіндеме, графикалық, мүсін, қолданбалы саласында бір-бірін қайталамайтын ерекше композициялық идеядағы өнертуындылар жаңғырды. Суретшілер эмоционалды серпілістерін бірден жайып салды. Бірақ, оны көздің қиығымен қарап қана қабылдау немесе байыбына бармай әлдебір тұжырым жасау мүмкін емес еді. Суретшілер (классикалық өнер) бір қалыпты ырғақта үн қатқан болмысты өнердегі актуальды мәселеге айналдырды.

Бұл мәселені терең түсіну үшін кешегі өткен ғасырдың өнер тарихына бет бұрмай тұжырымдау мүмкін емес деп ойлаймын. Айталық, ХХ ғасырдың 1950-1980 жылдар аралығындағы «кеңестік өнері» деп аталатын шығармашылық туындыларда суретшілер сол заманның рухын бейнелей ұлттық мәнер мен форманы негіздеді. Соцреалистік жүйедегі тақырыпты туындыларда шынайлық әуендеді. Сол ХХ ғасырдың бірнеше онжылдықты қамтитын кәсіби бейнелеу өнерінде мәнерлік өзгеріс болғанмен тұрақты тақырып, яғни заман жаңалығы, бейбіт өмір мен жарқын болашаққа, туған жер рухына бағышталды. Сонымен қатар бейнелу формасында сол дәуірдің қол жеткізген жетістіктерін анық та нық сенімділікті көрсету мен халықты жаңа белестерге ынталандыру ұраны айқылдалды. Бұл фактілер кеңестік өнерді зерттеген (*Сарықұлова Г.А. Қазақ ССР-нің өнері. – Ленинград, Аврора 1972, Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. – Алма-Ата, «Наука» КазССР 1977, Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алма-Ата, Наука 1984, Қазақстан өнері. – Алматы, Өнер 1987, Советтік Қазақстанның бейнелеу өнері. – Алматы, Өнер 1990, Есмаханов А. Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері 60-90 жылдар. – Алматы, «Дидар» 1990, Қазақстан бейнелеу өнері. ХХ ғасыр. – Алматы, 2001, Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. – Алматы 2002, История Искусство Казахстана. /со автор. А.Галымжанова, Б.Барманкулова, К. Муратаев и т.д. – Алматы 2006, Ергалиева Р.А. Искусство ХХ века и традиционное мировоззрение. – Алматы 2007, Қазақстан бейнелеу өнері. – Москва, Галарт 2013, Қазақ өнері. – Алматы, Елнұр 2013 V-томдық, және т.б) өнертанушылардың монографияларында, альбом мақаларында нақты айтылды. Дегенмен, кейбіріміз сол фактілердің тікелей куәгері болдық.*

Ал, бүгінгі заманауи өнерде өткен дәуірдің сарынын, келешектің ақиқатын тұтастай жүрекке жеткізіп сендіру процесі 1990-2000 жылдары басталды. Шынайлық пен нақтылыққа көзі үйренген халық түсініксіз әрі мәнсіз фигуративті бейнедегі көркемтуындыларды әдетегідей қабылдау мүмкін болмады. Тұрақты классикалық өнерден бас тартып, оған қарама-қайшы акциялық көрмелер орын алды. Ол кезеңде, бұл серпіліс қоғамға айтылған үнсіз үндеу еді. Суретшілердің басым көпшілігі кенепке түсірген мәнсіз нүкте, сызықтардан мазмұны терең композициялық идеялары таң қалдырды. Заман

ағымындағы өзгерімдерге куә болсақта мойындаудан үнсіз бас тартық. Халықтың үнсіздігі суретшілерді тұншықтырды. Дегенмен суретшілер үнсіздікке қарсы сөйлемейтін, бірақ бейнелеу тілімен үн қататын жаңа бағытта, яғни символикалық-концептуалды тәсіл, инсталляция, перфоменс, поп-арт, контемпорари-арт немесе актуальды өнер деп аталатын стильде өнертуындыларын тарту етті. Мұнда көз үйренген болмыс пен тылсым қарама-қайшылық әсерді туғызды. Өйткені тақырып өзгермеді, қайта жаңа тақырыптар орын алды, сол тақырыптарды (көне мәдениет, тарих, миф, туған жер, өмір-тіршілік) өзгеше мәнерде танытуды жөн санады. Бұл көрініске көрермендердің бірте-бірте қызығушылықтары арты. Мұндай серпілістерді күнсайын көруге асықты. Бейнелеу өнердегі реалистік тұрақтылық ерекше динамикалық қозғалысқа өзгергені жас суретшілерді де баурап алды. Жаңа буын өнер иелерін дүниенің тылмыс құпиясы, архетип, шаманизмдік және архаикалық мәдениеті қайта жаңғырту, сонымен қатар оның мәнін түсіну қызықтырды. Суретшілерді еліктірген көне мәдениет басты шығармашылық негіздеріне айнала бастады.

Жалпы қарағанда еркін тақырыпта өтіп жатқан көрмелердің негізгі мақсатты қазақстан заманауи бейнелеу өнерінің бүгінде келбеті қандай, не өзгерді деген өзекті мәселе бірінші орында тұр. Суретшілердің топтасқан көрмелерде сол ХІХ ғ. аяғы мен ХХ ғ. 1970 жылдары аралығында батыс еуропада қалыптасқан романтизм, символизм, импрессионизм, пуантализм, постимпрессионизм, экспрессионизм, модернизм, авангардизм, фовизм, примитивизм, пуризм, сюрреализм, метафизикалық, абстракционизм, ташизм, оп-арт, поп-арт, минимализм, гиперреализ немесе фотореализм, натурализм, концептуализм, постмодернизм, трансавангард, **абстракті, экспрессионизм, акционизм, конструктивизм** бағыттағы шығармашылық туындыларын көреміз. Заманауи қоғамда тұрақтылық жоқ, әрбір суретші өз құндылықтарын қалыптасқан бағытқа сүйене тілі мен стилін тұжырымдады. Осы тұста суретші Ғани Маданов «...әлем бізге бүтіндей емес бөлшектер арқылы беріледі, оны жинақтап ой-тұжырымымызбен дүние шығарамыз»- дейді. Оның бұл ойын құптауға болады. Шын мәнінде суретшілердің туындысындағы түп нұсқадағы көріністер әсерлендірілген формада беріледі. Осыдан барып суретшілер қандайда архаикалық немесе архетипті тақырыпта келген негізді осы шақтың тіршілігімен байланыстыра шынайлығын жеткізу үшін мазмұнды ашатын бағыттарға сүйенетінін байқаймыз.

Егер де, осы заманғы көзқараспен қарағанда суретшілер абстракті ойларын реалистік шешімде берген болса, онда композициялық идеясын жеткізу мүмкіндігі сезілмейді. Өйткені қазір абстрактілік заман. Сондықтан ой еркіндігі реалистік формада жеткізу және оны қабылдау қиынға соғады. Реализм – ол бейнелеу өнерінде көргенді сол қалпында мәнерлеп жазу. Ал, бүгінгі уақыта қандай тақырыпта болмасын тылсым дүниенің болмысын формалар арқылы жеткізу мүмкін емес жағдайды суретшілер өз заманының куәгері ретінде креативті ойларын концептуальды шешуге бағыт алды. Бұл, бір жағынан бейнелеу өнердегі плюралистік кезең. Демократиялық қоғамның саясаты өз бағытында, ал өнердегі демократия саясаты әрқырлы және аралас-құралас. Айталық көрмедегі суретшілердің топтасқан немесе жеке





*«100x100 Мен заманымның куәгерімін» көрмесінен көрініс*

шығармашылығында байқалатын ырғақтар әрқилы, сонымен қатар бір туындысында бірнеше бағытта шешілген композициялық ырықта танымыз.



*Көрменің ашылу салтанатынан көрініс*

Осы мәселеде 2016 жылы өткен «100x100 Мен заманымның куәгерімін» көрменің мақсатты мен суретшілердің шығармашылығын талдап, дәлел іздейік. Қазақстанның әрбір аймағынан қатысқан суретшілер «Мен заманымның куәгерімін» дей отыра қоғамда, қоршаған ортада болып жатқан жағдайларды мейлінше түсіндіруге тырысты. Мұнда жаңа буын суретшілердің көне мәдениет тарихы, философия, психология бүгінгі өмірмен байланысты екенін дәлелдеген әрбірінің көзқарасы, қарама-қайшылығы, шыншылдығы көрінді. Ең бастысы, бүгінгі қазақ көркемөнерінде жас буының ұлттық рухы, ой өрісі биік, өзіндік даралық дағдысы мен білікті шеберлігі және қойылған міндетке жауапкершілігі бар екендігіне көзіміз жетті.

Қоршаған ортаның тепе-теңдік үйлесімділігін ұлттық формада айқындалуын суретшілер жан дүниесінен өткізуге мәжбүр болды. Көрмеде аңыз бен көне тіршілік тылсымы, бүгінгі қала мен дала өмір тынысы, оның атмосферасы сияқты тақырыптық композиция «100x100» форматта туындалды. Бұл көрменің ұстанған мақсатты бір метр де метр көлемдегі форматқа берілген тақырып бойынша өздерінің креативті ойларын бүкпесіз көрсету шарт болды. Сол шартты қазақстанның әр аймағынан көрмеге қатысқан 39 суретші өз потенциалдарын көрсетті. Әрбір композициялық идея санадан тыс дүние құрайтын бөлшектердің ішкі үндестігімен берілген. Айталық, «100x100 Мен заманымның куәгерімін» атты көрмеде суретшілер пейзаж, натюрморт, портрет жанрыдағы кескіндеме, графика қолданбалы өнер саласында шығармашылық

мәнерлерінің ерекшеліктерін, креативті ойларын сан алуан бағытта танытты.

Көрмедегі жас суретшілердің шығармашылығына талдау жасар болсақ, суретші Алмас Нұрқожиннің «Жолаушы», «Бабалар ізімен», «Аманат» жұмыстарының композициялық идеясы кең ауқымды. Материализм бағытында салынған бұл туындыларда қазақ халқының болмысы меңзелген. Мәселен, суретшінің «Аманат» туындысында мотоциклдегі адам бар дүниесін арқасына артып көпірдің жол бойында келе жатқан сюжеттік композицияда киізге ала арқанмен байланған қазақ киіз үйдің шаңырағы, керегелері, уықтары және жиһаздары формалық тұрғыда емес анық берген. Туындыдағы кейіпкердің іс әрекетін динамикалық қимыл қозғалыста шынайы берген. Сырт көзге иллюзионистік шындық ретінде көрінгенмен, бұл композициялық идея шынайы тіршіліктің күйіне әбден жанасады. Қазақ халқының өзіндік болмысы мен менталитетінде «аманат» қасиетті іс болып есептеледі. Ел ішінде айтылатын «Аманаты жоқ пақыр болма» -деген сөз қанаттары бекер айтылмағанды. Аманат – ұрпаққа артылатын міндет. Ол әрдайым ұрпақ сабақтастығымен жалғасатын ел, жер, ұлт аманаты. Ұмытылмайтын өмір тынысы. Соны суретші қылқалам серпілісімен тамаша сезіндірген. Сюжеттік композицияғы түсті бояулардың динамикалық үйлесімділігінен көрінетін, бірақ шындықтардың көрінбейтін визуалды реализмі қиялдың күшімен көруге болатын тақырып. Кешегі мен бүгінгі, ертеңгі ақиқаттың шындығына сендіретін жұмыс.



*Алмас Нұрқожин Аманат*



*Алмас Нұрқожин Бабалар ізімен*

Суретшілердің бейнелейін деген құбылыс неғұрлым өткір болса, олардың бет бұрған формасы соғұрлым абстракциялық реализмге жақын, әрі мәдениеттің тарихи пластарына терең үңілуге жетелейді. Суретшілер шығармашылық тынысында әлде бір тұжырымға қол жеткізу үшін әрдайым ізденісте жүреді. Бұл, қай ғасыр болмасын суретшілердің өнер жолы. Осы тұста өнертанушы Е.С. Громов «Художественный образ рождается в сложном процессе творчества, в процессе отбора и осмысления с определенных мировоззренческих позиций жизненных впечатлений и наблюдений»

<<...>>, только тогда становится фактом настоящего искусства, когда оно преломлено через индивидуальные характеры и жизненные ситуации» - деген түсінік береді [1. 25-30 б.].

Сан түрлі көзқараста шешілген тақырыпты көрмеде шығармашылық формалар кездейсоқ әрекеттің нәтижесі емес, ол бейнелеудегі логикалық тіл десек қатте болмас. Өзінің ерекше туындысымен ерекшеленген суретшінің бірі Бақыт Сейсенханұлы. Оның «Үміт», «Ұя» атты туындылары композициялық идеясымен сана сезімді шексіз әлемге жетелейді. Мағынасы терең, мазмұны ауқымды бұл жұмыстар бүгінде болып жатқан кейбір жайыттарды қайта сезінуге жетелейді. Соның куәгері ретінде шындық ащы болсада кенеп бетіне суреттеген автор өз ойын былай жеткізеді – «...қазақ мәдениетін, дүниетанымын, жалпы қазіргі өмірді осы композицияларда қазақтың түсінігіндегі бейнелер арқылы жылқы, домбыра болсын, сол элементтерден күй-жайын көрсеткім келді». «Үміт» туындысында ескегі жоқ үрмелі қайықтың үстінде еріктеулі ақбоз ат, мойнына құтқару қамытын киген жас жігіт және қазақтың қара домбырасы сюжеттік көзқараста ауыр қабылданары. Мұнда әрбір адамның басына түскен ауыртпашылық қамыттай оралып тұрғанын айқындалса, бір жағынан сол тығырықтан шығар үміттің лебі сезілетінін еріктеулі жылқының образымен жіктізген. О заманнан қазақ не көрмеді, бірақ сабырлық пен саналы үміттің арқасында бүгінде тәуелсіз елі болып отырғанымызды да сездіретін жұмыс. Ұлттық рух тұнып тұрған жұмыстың бірі. Осы сезімді суретші бояу алысынан да меңзейді. Күңгіттеу, бірақ артынан күн нұры шуағын шашып мың бояуға боялатын аспан, ұшы құйыры жоқ теңіздің беті енді сабасына түскен ырғағын көк, ақ, көгілдір, қызыл түстердің өз ара үндестігінен үміттің шырағы сөнбейтінін білдірген. Суретшінің шындықтың көре алмайтын тұстарын визуалды тұрғыда бетке шығару шеберлігін ерекшелейді. Бақыт шығармашылық туындыларын ой елегінен өткізе отырып, сұрыпталған идеяларын кенеп бетіне материализм және абстракті-реализмде шешкен. Сонымен қатар «өмірден түңілме, бір үміт шырағы барына сен» - дегендей суретші «Ұя» туындысында осы қағиданы жүрегіңе жеткізе кенеп бетіне суреттеген. Сюжеттік композицияда ең далада қалған қазақтың қара киіз үйінің топсасынан ажыраған сықырлауық есігі, оның маңында сурет салып



отырған суретшінің бейнесі, есік маңдайына ұя салып балапандарын қанаттандырып отырған қарлығаш, құлазыған даланың аспанмен тірескен шексіздік қазақ халқының қаншама өткен тарихи сарынның үні естілетіндей.

Ал сурешінің бейнесі сол өткен сарын мен бүгінгі ақиқаттың арасын қосатын жыршы ретінде берілген. Туындылардың композициялық тұжырымын өмір сүріп жатқан және тірі емес әлемнің метафизикалық жағынынан қарастырған. Сондықтан суретші сюжетте берілген жансыз бен жанды дүние өз әлемінде тіршілік құпиясы бар екенін дәлелдеді.

Кеңістік пен уақыт аралығын бойлай түскен адам өмір-тіршілігін әңгімелейтін суретші Лара Керешованың «Жаңа. Жас» графикалық туындысы таным принципінде шешілген. Философиялық ұғымда суреттелген бұл композициялық идея ұрпақтар сабақтастығының тең тенденциясын түсіндірген. Графикалық жұмыста әртүрлі ұлттың портретті шеңбердің айналысына бейнеленген. Ал, сол шеңбердің ішінде туылмаған нәрестенің бейнесі. Шеңбердің бетінде ерсілі-қарсылы тізбектелген антропологиялық өрнек айналыс қозғалысты айқындап тұр. Әрбір портрет анық және эмоциялық сипатта салынған. Сондай-ақ әрбір ұлттың өзіне тән бет-бейнесі, рухани бітімі, дүниетаным айнасы айқындалған. Егер де сюжетке қарай «сюрреализм» - деп ұжырымдауымызға әбден болады. Сюрреализм нақты, бейсаналық, армандардың шегінен тыс өмір туралы идеяны білдіреді. Сонымен қатар саналы ойдан мағына береді. Міне, суретші Лара сюжеттің мақсаттын шынайлық пен шындықтың арасындағы мағынаны тұжырымдайды.

Сондай-ақ көрмеде Дәуренбек Бекназаров «FM», Зарина Ниязов «Картина 2», Жансая Кикібайқызы «Отбасы» және т.б. жас суретшілер тақырыпқа байланысты өзінің идеялық шығармаларын шынайы өмір-тіршілікпен іспеттестіре өз заманының куәгері екендерін туындыларынан танытты. Көрмеде қаламгерлер өз алдына ұлттық идеалдарды, сана принциптері мен адам өмірінің критерилерін қайта қалпына келтіруді негізгі міндеттері етіп қойған сынды, және бұл мәдениет реконструкциясын жүргізу олардың қолынан келді деуге болады. Ұлттық сана принциптерінің реконструкциясы кескіндеме кенептерінде бүгін немесе сол сәтте болып жатақан көріністерді реализм мен абстаракты бағытта баян етеді. Суретшілердің шығармашылық тәжірбиесімен ізденістеріне және қазақстан бейнелеу өнеріндегі жалпы кезеңдік өзгеріс бағытына өнерзерттеуші Р. Ә. Ерғалиева мынадай түсінік береді: «...в творческой практике художников разных поколений традиционные ценности, критерии и идеалы были трансформированы, интерпритированы и адаптированы к новым формам художественного самовыражения. Постоянный духовный диалог с принципами миропонимания и мировидения предков, введомый казахским искусством, сформировал уникальный феномен казахского изобразительного искусство» [2. 89 б.].

Қандайда бір тақырыптың мазмұнын ашуда немесе көрермендеріне жеткізуде рухани дүниетанымдылықтың түсінікті бейнеленуі үшін өнер иелері әрдайым ұлттық философияға және ұлттық психологияға бет бұрады. Осыдан олардың қолтаңбалық ерекшелігі, шығармашылық бағыт ұстамдылығы және композициялық мазмұндық мәні терең ұғымда сауатты сомдауына септігі тигені шығармаларынан көреміз. Өйткені, бұл ілімсіз мәдени-тарихымызды түсіп ұғыну мүмкін емес деп ойлайлым. Сонымен қатар өнердегі белгіленген бағыттардың өзі осы ілімнің тұжырымдауынан туындағанын да білеміз. Уақыт



ырғағында өнер философия мен психология ілімімен тығыз байланыстығын бейнелеу өнерінде нақты дәлелденді. Жаңа ғасыр адамға жаңа ойлауды, тарихқа деген жаңа көзқарасты тудырады. Өткен ғасыр мен қазіргі заманауи дәуірдің ағымын айқындайтын, осы дәуірде орын алған терең өзгерістер мен құбылыстар ұрпақтың санасына терең және тез еніп, жаңа шындыққа көзқарастары өзгеріп жатқанына біздер бүгінде куәміз.

**Әдебиеттер тізімі**

1. Громов Е.С. Мировоззрение, мастерство поиск в творчестве художника. - М., «Советский художник» 1965, с. 20.
2. Ергалиева Р.А. Искусство XX века и традиционное мировоззрение. с.23-27.
3. Сарықұлова Г.А. Қазақ ССР-нің өнері. –Ленинград, Аврора 1972.
4. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. –Алма-Ата, «Наука» КазССР 1977.
5. Мастера изобразительного искусства Казахстана. –Алма-Ата, Наука 1984
6. Қазақстан өнері.–Алматы, Өнер 1987, Советтік Қазақстанның бейнелеу өнері. –Алматы, Өнер 1990.
7. Есмаханов А. Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері 60-90 жылдар. –Алматы, «Дидар» 1990.
8. Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр. –Алматы, 2001.
9. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. –Алматы 2002.
10. История Искусство Казахстана. / со автор. А.Галымжанова, Б.Барманкулова, К. Муратаев и т.д. –Алматы 2006.
11. Қазақстан бейнелеу өнері. –Москва, Галарт 2013.
12. Қазақ өнері. –Алматы, Елнұр 2013 V-томдық.



**Досжанов Бауыржан Таттибекович,**  
**докторант 2 года обучения,**  
**преподаватель кафедры**  
**«Декоративно-прикладное искусство»;**  
**Муканов Малик Флоберович,**  
**доктор PhD искусствоведения,**  
**старший преподаватель кафедры**  
**«Живопись и скульптура»;**  
**Сулейменов Мухаммеджан Шыдыханулы,**  
**доцент кафедры «Живопись и скульптура»;**  
**Казахская Национальная Академия**  
**искусств им. Т. Жургенова,**  
**Казахстан, Алматы**

## **БАТИМА ЗАУРБЕКОВАНЫҢ ГОБЕЛЕНДЕРДЕГІ ҰЛТТЫҚ КӨРКЕМ БЕЙНЕЛЕР ПОЭТИКАСЫ**

*Бұл мақалада көркем тоқыманың белгілі шебері Батима Заурбекованың авторлық шығармалары мен шығармашылық әдістері қарастырылған. Өз шығармаларында суретші қазіргі заманғы қазақ түс кілем мектебінің негізін қалаушы Құрасбек Тыныбекұлының бейнелеу стилистикасына сүйенеді. Оның авторлық шығармаларына өнертанымдық талдау жасай келе мақала авторларының жасаған тұжырымдамасы Батима Заурбекованың түс кілемдерінің бейнелі композициялық және сюжеттік құрылымы қазақ ұлттық салт-дәстүр поэтикасына толы.*

Қазіргі күндерде, қазақстан жас буынын суретшілердің гобелендерімен таныса отырып, өздерінің авторлық шешімдерінде тіпті көркем бейнені іздеуге талпынудан айрылған жұмыстарды жолықтырамыз деген ойға жиі келесің.

Бейнелеу шешімдерінің сипаты бойынша осындай гобелендерді бірнеше негізгі түрлерге бөлуге болады. Олардың ішіндегі алғашқылары жай ғана тоқыма техникасына айналдырылған иллюстративтік көркемдеу композициясын білдіреді. Төлтума тоқымалық әрлендірме-тұжырым ретінде орналасқан басқалары, қазақтың оюлы нақыстары мен элементтеріне толып тұрса да, бар болғаны сюжетсіз абстрактілі композициялар. Бұл тізімге, сондай-ақ, ашық түрде қолмен тоқу технологиясының өзімен алыпсатарлықты кіргізуге болады. Бұл жағдайда авторлар дұдамал тезиспен ақталады: жұмыс гобелендік техникамен жасалған, демек ол сөзсіз жоғары деңгейлі өнердің көркем шығармасы болуы тиіс деп есептейді. Алайда, сонда да, басты себебін мынадан көруге болады, жас суретшілер «заттық мағынада ойлауға» басын қатырмайды, асылында өнердің бұл түрінің қолданбалы-бейнелеу табиғатын түсінбейді.

Өзінің бар өмірін кеңес кезіндегі гобелендерді зерттеу қызметіне арнаған

танымал өнертанушы Т. Стриженова: «...қазіргі заман гобеленінің бет пердесі классикалықпен салыстырғанда әрдайым икемдірек, бедерлі және сезімталдылау болып келеді. Бұнымен көбінесе оның сәндік-қолданбалы өнер аясындағы тіршілігі және бұл өнердегі заңды дамуы анықталады. Гобелен шеберлері (арнайы білім алған тек тоқыма суретшілері), өз ойларын жүзеге асыра отырып, «заттық мағынада ойлайды» деуге болады. Оларға ол бейнелеу үшін бейтарап өң емес, көркем тіл құрылымының белсенді элементі. Жіптің матасы, оның сипаттары, қалыңдығы, түстерінің үйлесімділігі, техникалық және эстетикалық сапасы – осының барлығы гобеленде маңызды рөл атқарады» деп өте дұрыс пікір білдірген.[1, 81б.]

Осындай «заттық мағынада ойлайтын» суретшілердің бірі, шығармашылығы біздің республиканың заманауи гобелен өнерінде ерекше орын алатын Батима Заурбекова болып табылады. Ол өзіне ғана тән шығармашылық қолтаңбасымен танылған шебер.

Көркем тоқыма бойынша алғашқы сабақтарды және қол машықтарын ол Құрасбек Тыныбековтен алды. Әрине, алғашқы кезде, жас суретші шебердің бейнелеу эстетикасының күшті ықпалында болады. Әйтседе, әрі қарай өзінің көптеген жұмыстарында ол өзінің ұстазынан асып кетеді.

Суретшінің алғашқы жұмыстары, сөзсіз, Қ. Тыныбековтің шығармашылық ізденісінің рухында орындалған. Алғашқы еңбектерінің бірі: «Прядильщица (Шүйкелеуші)», 1972 ж., (өлшемі 70 x 80 см.) жұмысын атасақ жеткілікті. Бұл жерде шүйкелеуші-қыздың сомдалған оқшауланған мүсіні оюлы өңмен үйлестіріліп берілген (Тыныбековке тән өзіндік тәсіл). Оның үстіне, қыз мүсінін майыстырып орындауының өзі, оның денесі мен қолдарының бұралуы, бейненің портреттік жинақталу шырайы, сондай-ақ киімдерінің үлгілері шебердің тоқыма маталармен киінген кейіпкерлерін еске салады.

«Орнаментальный» (Оюландырылған) гобеленінде, 1973 ж., (өлшемі 86 x 88 см.) суретші қошқар-мүйіздің ауқымы бойынша әртүрлі суреттерін үйлесіммен береді. Бұл жерде де Қ. Тыныбеков жасаған қазақ гобеленінің негізгі таңдаған тәсілі айтылып тұр, онда ол маталы бұйымның бетінде өлшемі басқалардан үлкен, «қошқар-мүйіз» оюының басыңқы өрнегін сиғыза білген («Чабан» (Қойшы) гобелені, 1970 ж.). Суретшінің тағы бірнеше жұмыстарының бастауы осы гобеленнен басталған, онда ою жоқ болса да, композициялық қатар оюлы кілем қағидатын ұстанған. Басқаша айтқанда, композиция орталығы міндетті түрде бар және ол ырғақты қайталанып тұратын үшбұрыштар, иректер немесе толқындалған жолдар түрінде ішінара жақтауларда жиектелген. Бұл жұмыстар: «Композиция», 1973 ж., (өлшемі 39 x 44 см.) және «Қошқар мүйіз», 1974 ж. (өлшемі 46 x 49 см.)

Алайда, жоғарыда аталған жұмыстардан бастап, Б. Заурбекова өзінің ерекше шығармашылық қолтаңбасын танытып, суретші ретінде құрметке ие бола бастады. Бұл, біріншіден, тоқу үдірісінің өзін суретшінің қандай ұқыптылықпен, ынтамен орындауына байланысты. Ол кісінің әрбір жаңа ұясындағы қаптырмасы алдыңғысына тығыз іргелес қаптырмаланады, ал түрлі-түсті ауыстырудың түйіскен жерлері бір біріне жатық жалғастырылады. Әрі қарай қолмен орындалған кенептегі шығарманың эстетикалық берілуінің

бұндай жоғары дәрежедегі мақтауға тұрарлық сапасы суретшінің брендіне айналады деп айтуға болады.

Әлбетте, гобелен өнері үшін өте маңызды осы технологиялық аспектілерде, суретшінің шығармашылық ұстанымы көбінесе өткен ғасырдың 70-жылдарының басында заманауи гобеленнің грузин мектебінің негізін салушы Гиви Кандарелидің айтқандарына келеді. Әрбір бейнелеу материалының өзінің ерекше сөйлесу тілі бар. Жүннен жасалған жіптермен және тоқу мүмкіндіктерімен салыстыру немесе тіпті бояумен жазылған суреттермен таласу өте күрделі. Өзінің қолданбалы-бейнелі сипаттағы бейнелеу тілімен қазіргі заман гобеленінің мақсатының мәні осында тұр ма? Сондықтан сол жылдардағы маңызды: «Бұрын классикалық гобеленде істегендей, суретші сол кездегі шынайы кескіндеменің барлық негіздемелерін сақтай отырып, материалға ешқандай жеңілдік жасамай қатырмада жазғандай қазір жұмыс жасау қажет пе?» - деген сұраққа грузин суретшісі үнемі теріс жауап беріп отырды. «Бұл мәселеге байланысты менің өзімнің жеке ұстанымым бар: мен - ескі гобеленнен жаңасына ауысқан кезде шынайы революция болды, оның басты нәтижесі (жаңа ғана айтылған айырмашылықтан басқа) енді гобеленде «суретші – жобаның авторы» немесе «шебер-орындаушы» деген болмайды. «Суретші, автор және орындаушы» - бар және тек жалғыз сол болуы тиіс деп есептеймін.

Нақтылап айтқанда, тоқыма үдерісінде шығармашылық үдеріс жалғасын табады, суретші суреттің емес, тоқыманың тілімен ойлау мүмкіндігін алады. Тек осы жағдайда ғана суретшіге гобеленнің барлық мүмкіндіктері ашылады. Тек осы жағдайда ғана ол гобеленнің шынайы және толық құқылы авторы болып табылады».[2, 12-13 б.]

Батима Заурбекова гобеленінің тағы бір айрықша ерекшелігі, ол туралы айту қажет – бұл көрерменнің қабылдау талғамдығы үшін де, ең таңдаулы мағынада түсінуі үшін де жалпыға бірдей қолжетімділігі. Суретші бейнені «жасырын философиялық» мағынада жасап, әдейі күрделендіруді мақсат етпейді. Тікелей орындалған оның көркем бейнелері және сюжеттері жай әрі түсінікті оқылады. Ал бұл жоғары кәсиби шеберліктің тура айғағы болып табылады, себебі «сюжетті жеткізудің айқындығы және жақындататын тікелейлігі – автордың жұмыс қадамының қарапайымдылығының нәтижесі емес, ол ұзақ ойланудың және ойдың көркемдік мағынасының құралын қатаңдықпен дұрыс таңдай білудің нәтижесі».[3, 83 б.] Және бұл мағынада, Заурбекованың шығармалары кеңес кезіндегі монументальды гобеленнің «жаз қарсаңында» дәуірін ашық сипаттайды. Онда, біз білгендей, өнерде бірыңғай барлық суретшілер үшін материалды беру қағидасы – социалистік реализм.

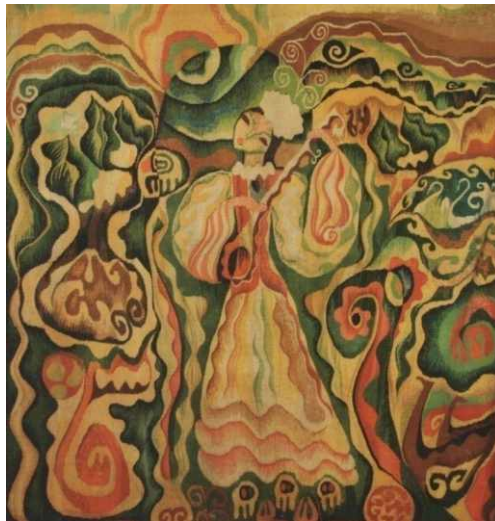
Кеңес кезінде өнердің өзіндік сипаты көркем өрнектің эмоциональды-толқыған түрі болып табылды. Көрермен жұмыстың мазмұнын, мүмкін, гобеленде, суретші салып берген айқын эмоциональды сезім арқылы қабылдады. Ал бұндай тәсіл гобеленнің бейнелік құрылымы шешімінде дәл табылған жүріссіз, жинақтап қорытусыз, жұмыстың барлық буындарын ширатып және ұқыпты әрлеусіз мүмкін емес. Аз күш жұмсалған жоқ. Және осының бәрі кеңес дәуірінде гобелендерді сәндік-қолданбалы өнердің ең

тартатын түрі деп есептеу себебінің бірі.

Заурбекова гобелендерінің тағы бір ерекшелігі көңіл аудартады – олардың әуенділігі. Суретшінің жұмыстарында епті ұйымдастырылған түрлі-түсті ерекшелік пен ырғақты жете орналастырылған композиция орын алғаны туралы айтылып өтті. Мысал үшін жоғарыда айтылған алғашқы жұмыстарға қайта оралайық: 1973 жылғы «Композиция» және 1974 жылғы «Қошқар-мүйіз». Оларда кенептің кішкене бөлігінде оюлы өрнек әзірленген. Осы бұрынғы жұмыстарында суретші оюлы шығарманың бейнелі жүйесін оның элементтері ырғағының нәзік рәуіші және түрлі-түсті баланс арқылы жеткізген. Бұл суретшінің дебюті болғандықтан, шынында да оның көркемдік интуициясына, құлашы мен талғампаздығының сезімталдығына таң қаласың.

Ол кезде суретшілер үшін сонша маңызды Әлібек Қажғалиұлының ою туралы кітабы әлі жарық көрмеген болатын, онда автор өте құнды деректер берген. Ол: «Ою деген байланыс, ол оның объектілері арасында туындайды, және осы байланыстың пайда болуының негізі БРҒАҚ» деп жазды. (Автор белгілеген – А. Қ.).

Егер оюмен ұқсас немесе аралас өнер жайында айтар болсақ – онда бұл, бірінші кезекте, саз бен поэзия, немесе саз бен поэзия осылайша ырғақты өнер болып табылады. Әуенді жеке алынған нота бойынша немесе өлеңді жеке жолдан алынған сөз арқылы табуға болмайтыны сияқты, жеке алынған ою элементі бойынша оның мағынасын талқылауға болмайды: ою тек жүйеде мүмкіндік алады».[4, 5-6 б.]



*Батима Заурбекова. Көктем. 1974 жс. 200 x 207 см.  
(Кітап.: Батима Заурбекова. - Алматы, 2013, 37-б.)*

Айтылғандардың тұрғысынан қарағанда, жоғарыда аталған Заурбекованың «шәкірттік» жұмыстары толық аяқталған шығармалар ретінде ұсынылған. Олар шектеулі өрімделген, кәсіби орындалған, бұл жерде тұтас жұмыстың әрбір бөлігі қажет болып және «тек жүйеде мүмкіндік алатындай» көрінеді. Бұның бәрі, суретші тіпті өз шығармашылығының алғашқы кезеңінде гобелен өнерінде дұрыс үндестік (түс) алып және олардың дәл ырғақты әрі



композициялы бейнелеуін бере білген деген тұжырымға келеміз. Сондай-ақ өзінің шығармашылық дарынында негізгі қасиетті – ұлттық көркем бейнелерді поэтикалық мазмұнмен шебер жеткізе алатынын байқаған.

Б. Заурбекованың келесі жұмыстары 1974 ж. «Весна» (Көктем), (өлшемі 200 х 207 см.) және 1975 ж. «Простор» (Жазира), (өлшемі 207 х 361 см.) сол кезде монументальды-қолданбалы пернеде шешілді. Онда қалауыңша ізашардың түкпіріндегі қабылдауларды байқауға болады, алайда дәл осы жұмыстарымен Батима Заурбекова өзін дүниеге және өмірге көзқарасы бар суретші ретінде көрсете білді.

Өзіне көңіл аудартатын ең бастысы, бұл, әрине, суретшінің өмірге деген бекіген ұстанымы. Түрлі-түсті спектрдің барлық бояуларымен әрленген көтеріңкі және мерекелік көңіл-күй, ашық, толыққанды, буырқанған өмір – міне аталған жұмыстардың басты мағынасы. Бұл жерде суреттің әрбір бөлігі серпінді түрлі-түспен және жолдармен жөнге келіп дем алып тұрғандай, әрбір көркем элемент өзін «мен мұндалап» көрсетіп тұр, және, оның үстіне, суреттен тыныштық, байсалдылық есіп тұр, ол көз алдыға жайбарақат ауыл бейнесін әкеліп тұр.

«Зат құбылысымен ойланатын», дарынды суретші ретінде Заурбекова гобеленнің сәндік-қолданбалы табиғатының шегінде тұйықталып қалмайды. Батыл тәжірибе жасап, ол гобеленнің монументальды сапасына көңіл бөледі.



*Б. Заурбекова. Жазира. 1975 ж. 207 х 361 см  
(Кітап: Батима Заурбекова. - Алматы, 2013, 36-б.)*

«Көктемде» - басты бейне болып ұзына бойымен берілген, домбыра ұстап тұрған қазақ қызы болып табылады. Бояулы және жалпы табиғат әсемділігімен көмкерілген оның мүсіні гобелен бетінің ширек бөлігін алып тұр: қыздырып тұрған күн сәулесі, шоқы-адыр арасында буырқанған өзен, аттылы адам, түйе, қой және құстар кейпін еске салатын бұтақтары мен тамыр сабақтары жайқалып тұрған тоғайлар. Бұл жерде барлығы (тоғайлармен бірге шөптей қою-жасылды) өңге қарама-қарсы басқа бөліктер сарғылт-қызыл раймен түстерді толықтырып тұрғандай болып салынған. Суретшінің жасыл түспен қалай жұмыс істегені өзіне көңіл аудартады: оның қою жасыл, қара десе де болатын



түстен сатылап ақшыл-жасыл түске дейін өзгеруі тоқыма жұмысына ерекше бір ырғақ және ішкі серпін беріп тұрғандай әсер қалдырады.

Екінші жұмысынан («Жазира») да дәл сондай жоғары патетиканың рухы есіп тұр, алайда, алдыңғымен салыстырғанда ол ауыл өмірін егжей-тегжейлі көрсеткен. Басты кейіпкер – қалыңдықтың бейнесімен қатар онда бір-біріне қарап тұрған жас жігіт пен қыз, үш әйелдің мүсіні, олардың бірі қолына домбыра ұстаған және музыкант, ана жер мына жерде аттар мен құстардың ашық нобайлары, және олардың барлығы өмір деп аталатын салтанатты жол-жоралғының қатысушылары болып, табиғаттың нәрлі-жасыл суретінде берік бейне беріп тұр. Және бұл жерде композицияның көркемдік назары, оның шарықтау шегі болып тағы да үйлену тойының сәнімен көмкерілген қыздың жарқыраған мүсіні болып отыр.

Екі жұмыста да акцент (екпін) әйел кейіпкерге беріліп тұрғаны кездейсоқ емес екенін айта кету керек: қыздың, қалыңдықтың, әйелдердің, кейіннен бүлдіршін қыздардың сәуле шашқан бейнелері Б. Заурбекова шығармашылығының басты тақырыбы болады. Ол өзінің кейіпкер қыздарын сүйеді, оларды қызықтайды, оларды құдайындай көреді, Ұмай-Ана құдай-ананың бейнесінің кейпін береді және осының бәрін аса нанымды орындайды.

Гобеленнің монументальды-қолданбалы табиғатына сүйене отырып, суретші монументальды өнерге тән көркемдік тәсілдерді белсенді қолданады. Ал, мысалы, оның шығармаларының әрқашан дерлік эпикалық сюжеттің ағымында қолданылатын кейіпкерлері (арналықты сипаттайтын портреттік жанрдан басқа), өздері жасап отырған әрекеттердің тұрмыстық тауқыметінен мүлде босатылған. Сондай-ақ, монументальдық гобеленнің көркем құрылымының байлығымен және түс үйлесімділігінің экспрессивтілігімен беріледі. Алайда, суретшінің қолданып отырған ең маңызды құрамдасы болып, әлі де, көркем бейнені шешудегі метафора болып табылады. Сан қырлы бейнелерді тіршілігі бойынша ұқсату немесе жақындастырудың шексіз мүмкіндіктерін игере, олардың ішкі табиғатын жаңаша ұғына отырып, метафора олардың жасырын мәнін ашуға мүмкіндік береді. Кез келген өнер осымен айналысады. Метафораның күші сонда, ол кез келген көркем шығарманың мазмұнын лезде оқуға мүмкіндік беретін мидағы сезімтал байланыстарды құруға қабілетті.

Монументальдық жоспармен жасалған көптеген өзінің жұмыстарында суретші түрік әлемі поэзиясымен тікелей қатысты – өздерінің міндетті түрде рефренді алуан түрлі бейнелерінің көп түстілігі және көп масаттылығымен ерекшеленетін бір қасиетті анықтайды. Кең тараған тұжырымды алайық, онда басқалар сияқты емес, Шығыстық көркем түйсіну сипаты – «бүкіл әлем – өрнек метафоралары мен нышандарының ағыны» екені анықталады. [5, 45 б.]

Осылайша, түрік поэзиясында (Әлішер Навои) әлемді «өрнекті» бейнелеу әрдайым бір бейнелер мен әуендердің көп қайталанатын, жай ғана сансыз нұсқа-вариациямен байланысты болды. Алайда вариация ешқашан жай қайталау болған емес және онда дәстүрлі бейнені сомдауда әр жолы қандай да бір өзіндік, ерекше құбылыстары пайда болып отырды. Орта ғасырдағы Шығыстың поэзиясын зерттеуші Л. И. Ремпель, вариация «қағидалардың қатаң

жиынтығын, оның қасында бұрын қолданыста болған әр түрлі вариацияларды ғана жасауға болатын әдеби нышан ойлап тапты. Жаңалық тек дәстүрмен өңделіп және онымен тығыз байланыста болған жағдайда ғана мүмкін болды» деп жазды. [6, 196 б.]

Заурбекова дәл осылай, салт-дәстүрге тән тәсілдер талаптарының ағымында және оларды заманауи ұғынумен жұмыс істейді. Оның үстіне, өзінің қағидаларын, өзінің кескіндемелеу жол-жораларын жүн жіптермен жасап шығаратынын байқаймыз. Алайда, «өрнектеу» сипатындағы дәстүрлері және «бұрын қолданыста болған әр түрлі вариациялардың» көп қайталануы тікелей және жанамалап кездесіп отырды, оның, дегенмен, өзіндік даралығы бар – оның көркем бейнелерін ешкіммен шатастырмайсың.

Әртүрлі форматтарда әр түрлі – 2000, 2002, 2004, 2008, 2010 жылдары орындалған «Құстар бақыты» сериясындағы ертегі құстарының бейнелерінің әртүрлі нұсқалары осындай. Бір мәнерде орындалған, бірыңғай композициялы бола тұрып, олардың кескіндемелі-ерекшелікті шешіммен айырмашылығы бар, ал толықтай алғанда әлемнің әдемілігі, бақыт пен қуаныштар жөніндегі идеяны, ойды білдіреді.

Әрбір Суретші – ең алдымен жаңашыл. Тек ол ғана, жаңаша, оған дейін ешкім жасамаған, қоршаған әлемнің құпияларына, әсемдігіне және үйлесімділігіне деген өзінің түсінігін, мейірімділік пен зұлымдық күресінің күшіне қатысты өз ұстанымын, өзі мен Жасаушы ара қатынасында табиғаттың ішкі мәніне деген өз түсінігін береді. Алайда жаңашылдық салт- дәстүрсіз мүмкін емес. Ол, «Ариадна жіптері» сияқты көп өнді, үнемі өзгеріп және құбылып тұратын әлем лабиринтінде шығармашының адасуына жол бермейді. Ал нәтижесінде, жаңашылдық дегеніміз – бұл жаңаша сарқыншақталған, ойластырылған және сезінген салт-дәстүрлер болып шығады. Өзінің шығармашылығында соларға сүйене отырып және жаңа технологиялық тәсілдер аша отырып, гобелен авторлары қайталанбайтын, қазақ халқының қазіргі заман мәдениетінің өлшеусіз дамуын көрсететін жаңаша шығармалар жасауға қабілетті. С. Ақатаевтан оқиық: «...қазақ ұлтының рухани өмірі бұрынғы өткен буыннан өздерінің дүниетанымдарына сәйкес қоршаған ортаны жасандырып қана қоймай, сонымен қатар басқа халықтың мәдениетімен өзара әрекет үдерісінде байытуға және дамытуға, өз кезегінде оларға өзінің жоғары эстетикалық қасиеттерін көрсетуге қабілетті тұрмыстық мәдениетті мирас етіп алған».[7, 31 б.]

Сонымен, өнер үшін көркем шығарманы жаңа тақырыптармен, бейнелермен, тәсілдермен және құралдармен байыту, бұрынғы буынның жинақтаған тәжірибесін, басқаша айтқанда, салт-дәстүрлерін келесі ұрпаққа бекітіп жеткізуге тырысуымен бірдей құнды. Латын тілінен, бұл сөз осылай аударылады – берілім. Бұл қағида К. Тыныбекова шығармашылығының негізі болғанын атап өту керек, және, әрине, оның шәкірті өз Ұстазының маңызды ұстанымын қабылдамауы мүмкін емес.

Суретші шығармашылығына шолуды аяқтай келе, қазақстандық өнертанушы У. Аязбаеваның пікіріне көңіл аударайық: «Батима Заурбекованың шығармашылығы терең ұлтты және сонымен қатар, қазіргі заманға өте жақын.

Ол тарихқа терең үңілуге тырысатын, және көне этносимволдарды өзіне жаңаша ашқан сәндік-қолданбалы өнердің қазақстандық суретшілерінің ішіндегі бірден бірі болып табылады».[8, 21 б.]

Гобелен өнері «қолтаңбалылық» шекарасынан шыға біліп, өзінің монументальды-қолтаңбалы табиғатына табынған кезде, оның шығармашылығынан қазіргі заман көркем тоқымасын дамытуда толық бір дәуірді көруге болады. Алайда, сонымен қатар гобелен өнерінің халық шығармашылығымен өзара байланысын анықтай отырып, жаңашылдық пен дәстүр синтезінің мәселелеріне жаңаша қарауды талап етеді. Осы мәселе бойынша өнертанушы В. Савицкая, тіпті мәселенің қойылымының өзі қандай да бір эволюцияны басынан кешіргенін атап айтты: «Таяу уақыттардың өзінде ұлттық фольклордың көп ғасырлы тарихында бекітілген халық шығармашылығы негізінің сыртқы белгілері бірінші орында тұратын. Қазіргі уақытта көркем түрді құрудың ішкі заңдылықтарына басты рөл беріледі, әрбір ұлттық мектепте оның маманданымында факторлар қатары: ұлттық психология, мінез-құлықтың қалыптасуы және қызу қандылық, өмір ырғағы мен сөздің үндесу әсері, түрлі-түсті және бейнелі құру және т.б. анықталады».[9, 128 б.]

Батима Заурбекова шығармашылығындағы мәселелердің осындай қойылымының сәулесінде шындығында бейнелі ойланудың экспрессиясына, дәстүрлі бейнелердің поэтикалық мазмұнына толы терең ұлтты, қазақ халқының өмірді сүйе білетін оптимизмі бейнеленеді.

#### **Пайдаланған әдебиет тізімі**

1. Т. Стриженова. Современный гобелен и его проблемы // Советское декоративное искусство, Москва, Советский художник, 1982 г., № 5, - С. 81.
2. Г. Л. Кандарели // В кн.: Советское декоративное искусство 77 / 78, Москва, Советский художник, 1980 г., - С. 12 - 13.
3. Т. Стриженова. Современный гобелен и его проблемы // Советское декоративное искусство, Москва, Советский художник, 1982 г., № 5, - С. 83.
4. Алибек Кажғалиулы. Органон орнамента, Алматы, 2003 г., - С. 5-6.
5. А. Бертельс. Низами // В кн.: Низами. Пять поэм, Москва, 1968 г., - С. 45
6. Л. И. Ремпель. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке // В кн.: Искусство Среднего Востока, Москва, 1978 г., - С. 196.
7. С. Акатаев. О специфике культуры кочевников // В кн.: Кочевники. Эстетика, Ғылым, Алматы, 1993 г., - С. 31.
8. У. Аязбекова. Мир гобеленов Батимы // В кн.: Батима Заурбекова, Алматы, 2013 г., - С. 21.
9. В. И. Савицкая. Основные тенденции развития современного гобелена (на материале советского и зарубежного искусства 1960 – 1970 гг.) / Научно-исслед. ин-т теории и истории изобразительного ис-ва Академии художеств СССР, дисс. ...канд. искусствоведения, Москва, 1982 г., - С. 128.

**Әли Ғалия Елеусізқызы -  
өнертанушы, Ә. Қастеев атындағы  
Мемлекеттік өнер музейі,  
Қазақстан бейнелеу өнері  
орталығының кіші ғылыми  
қызметкері**

## **СУРЕТШІ Д. ӘЛИЕВ ПЕН Ғ. БАЯНОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ОТБАСЫ ТАҚЫРЫБЫ**

Қазақстанның бейнелеу өнері әлі өте жас. Осы қысқа мерзім ішінде оның қалыптасуына көптеген суретшілер атсалысты. Бұл өнердің дамуына үлес қосқан алуан ұлтты суретшілердің барлығы дерлік бүгінгі таңда да өз творчестваларын одан әрі шыңдап, туындыларын бейнелеу өнерінің тарихында сахналауда.

Көркемөнер процесінде ХХ ғасырдың аяғына таман ресми мифологемнен арылу, көркемөнерлік көңіл-күйді еркін білдіру, тек қана тарихи өткен емес, бүкіл әлемдік көркемөнер тәжірибесінен бастау алып жатқан өзін-өзі тану тенденциясы қанат жая бастады. Бұл кезеңнің өнері көп жағдайда өзіндік жоғары деңгейдегі кәсібилігін өткен кезеңдерде салынған дәстүр ретінде сақтай отырып, стилінің, концепциясының, көркемдік тілінің жан-жақты көп қырлылығымен ерекшеленеді. Ұлттық образды көрсететін характерлі жұмыстар пайда болады. Бұл кезеңнің суретшілер қатарында А. Дүзелханов, Д. Әлиев, Ә. Сыдыханов, А. Ақанаев, Ғ. Маданов, Ғ. Баяновтар болды.

Бертін келе еліміз тәуелсіздік алғаннан бастап, бейнелеу өнерінде де белгілі бағыттарда шығармашылық ізденістер жасаған суретшілеріміз жаңа шығармашылық табыстарға қол жеткізе бастады. Ел өнерінде үш бағыт анықталды. Олар – символикалық тәсіл, концептуалды тәсіл және жаңа реализм. Егеменді елдің өнері қайта қалыптасу барысында жандана бастады. Суретшілер қалыптасқан категориядан арылып, шығармашылық ізденуде еркіндік пен бостандыққа қол жеткізді. Жаңа ғасыр суретшілері өзіндік ой-сезімдерін көркем шығармалары арқылы жария етті.

Қазақстан өнері үнемі ынтық және оның әртүрлі сәндік-кескіндемелік тәжірибелер жасаған кезде табан тірейтін платформасы-классикалық, академиялық мектеп. Осы дәстүрлі мектептер негізінде өз шығармашылықтарын Д. Әлиев пен Ғ. Баянов әлі күнге дейін дамытып келеді. Аталмыш суретшілердің кескіндемелік туындыларындағы басты көріністер – отбасы өмірінің кезеңі болды. Екі суретші де ортақ тақырыпты өздерінің төл туындыларында бірі классикалық реализмде, бірі философиялық ойдың негізінде әр түрлі көркемөнер шешімі арқылы суреттеп, кескіндей білді.

Қазақ бейнелеу өнерінің шоқтығы биік тұрған кескіндемеші, әрі педагог ретінде танымал Дулат Қаппарұлы Әлиев 1948 жылы Байзақ ауданы, Ақжар ауылында дүниеге келген. 1977 ж Санкт-Петербургтегі кескіндеме, мүсін және

сәулет өнері институтын бітірген. Алматы көркемсурет училищесінде (1977-1982) және Республикалық көркемсурет колледжінде (1991-1994) ұстаздық еткен. Оның ең алғашқы танымал көркем туындысы «Жатаханадағы шай ішу» атты картинасы (1969). Адам, оның өмірі мен тағдыры, тіршілік -тынысы кескіндемешінің шығармашылық еңбегінің басты тақырыбы болып табылады.

Дарын иесі 20-дан астам көрмелерге қатысқан. Олардың ішінде шет елдік көрмелері де атап айтуға тұрарлық. Олар: «Гамбург -Ленинград, Ленинград - Гамбург» (1979); «Күзгі салон» (Париж, 1984); «Қазақстан суретшілері» (Болгария, 1985); және т.б. Д. Әлиев туындыларының коллекциясы бүгінгі күні Россия, Украина, БҰҰ, Франция және т.б. шет мемлекеттердің төрінен орын алған.

Ол сырт көзге өте бір биязы, ашық мінезді, өзінің, «Отбасы» (1984), «Ана мейірімі» (1984), «Әкесіндей» (1985) т.б. еңбектерімен көрермен қауымды таңқалдырған дабылды 80-ші жылдардың жеңімпазы. Бұл шығармаларда ХХ ғасыр жүйесінің бағдары сезініледі, әсіресе кубизм экспрессия бағыты басым. Бірақ көп уақыт өтпей-ақ суретші жаңа бағытқа көшеді. Осының негізінде ол өзінің ішкі дүниесі мен өзіне ең жақын өмір – жанұясының өмірімен баланысты, күнделікті көңіл күй мен кешкі тыныштық сәттерін зерттеп, қылқалам тілімен жеткізе білді. Д.Әлиевті дана деп атасақ артық айтпаған болар едік, ешқандай артық сезімдерсіз, бос әурешіліктен ара қашықтықты сақтай отырып, шындықты байқата отырып, адамдардың қиын – қыстау кезеңдерін анық бере білген.

Д. Әлиев шығармашылығындағы жұмыстардың қатып қалған классикалық қағидалардан өзгешелігі – өмірдегі нақты және тұрақты құбылыстарды ғана бейнелеп қою емес, адамдарды, қоршаған заттарды, оқиғалар өтетін көркемөнерлік ортаны жасауға талпыну болды. Солай бола тұра, оның шығармаларының сюжеттері сан түрлі. Суретші үшін күнкөріс ығытымен өтетін және жылы ықыласпен қараған, көзге көрінетін, әр кезде жылы жеңіл

әзілге толы қарапайым адамның тыныш өмірі маңызды. Дарын иесінің бейнелеу өнердегі ашқан жаңашылдығы-тұрмыстық жанр тұрғысында, яғни ананың балаға, адамдардың бір-біріне қарым-қатынасы, пайдалы іспен айналысып бір-біріне деген сүйіспеншілік, мейірімділік сезімдерін қанық түстер мен нәзік бейнелеуі арқылы ұлттық сана-сезім негізінің дүниесін танытқандығында. Суретші өз шығармашылығында кез келген образды, сюжеттерді ұтымды пайдаланды. Суретші жаңашылдыққа бой ұра отырып, қала өмірінің тыныс-тіршілігін бейнелеуде жемісті еңбек етті. Қала өмірінің өзгеше көрінісін баяндайтын «Отбасы» (1984) шығармасынан отбасының топтық портретін көреміз.



*Әлиев Д. Отбасы. 1984 ж.*



Жайлылық пен жылылықты көрсететін жылы түстер, жазу мәнеріндегі жұмсақ сыпайылық суретшінің адамдардың рухани бірігуінің маңыздылығын, бір-біріне деген ілтипатты сезімдерін көрсетсем деген идеясын ашуға көмектеседі. Ал, «Ана мейірімі» (1984) атты көркем туындысында ананың балаға деген сүйіспеншілігі диалог түрінде шынайы берілген. Әрбір ананың сәбиінің маңдайын иіскемей ләззат алуы мүмкін емес. Осы орайда ана мен бала арасындағы шынайы махаббаттың құдіреті композициялық көркем шығармаға арқау болған.

1980-ші жылдан бастау алатын Д. Әлиев шығармашылығына баса назар аударсақ, адамның асыл қасиеттерін ашу үшін және тұрмыс тіршілігін әспеттеу үшін уақыт шеңберіндегі адамзаттың рухани сезімдерін бейнелеуге тырысқандығын көре аламыз. Ол өзінің туындыларының түсі мен композициялық шешіміне баса назар аударған. Кез келген туындысын алып қарасақ, түстердің қанықтылығы мен ақ пен қара түс арасындағы үйлесімділікті, композициядағы заңдылықтардың яғни көкжиектің, перспективаның дұрыс алынуын, түрлі бағыттағы жағыстардың негізі белгілі бір образды құрап шығаратындығын бірден байқаймыз. Әуелгі аталған жұмыстарымен салыстырғанда 1985 жылы салынған «Әкесіндей» атты картинасы қызықты, әрі балалық арманшылдыққа толы. Бұл аталмыш туындыда әкесінің костюмін киген кішкентай бала бейнеленген. Бала үстінде сөлбірей кеткен костюм мен ұзынша галстук, қолдары қалтасында, тіп тік ғажайып тұрысы кескінделген. Картинаға бірден қарап, кішкентай балақайдың бет әлпетінен оның ертерек дәл әкесіндей есейіп, үлкен азамат болып, еркіндікті қалап тұрғандығын аңғарамыз. Сүйкімді, бейнелі балақайдың тұрысы мен бет әлпеті көрер көзге нәзіктік, тамсанарлық сезім тудырады хақ. Картинадаға қара түс, қызыл түс және сары түс өте үйлесімді шешім тапқан. Туынды жарқындылық тұрғыда бірден көзге басылады.



*Д.Алиев. Ана мейірімі.  
1984 г.*



*Әлиев Д. Әкесіндей.  
х.м. 1985 г*

Өз полотноларымен жұмыс жасағанда ол анық бейнелеу қағидасына сүйенген, онда бейненің сипаты мен көрінісін баяндауда дәл де нәзік тәсілді пайдаланып, суретші мүлтіксіз анық етіп, бояуларының түсі мен өңін үйлестіре отырып көрсетеді. Ал адам образын бейнелеудегі психологиялық сезімге берілген бұл көркем шығармалары күнделікті өмірден алынған. Сюжеттің ішкі мәні мен қысқаша мазмұнын жарықтандыра түсуге бейімдеп жасалыну

қағидасы ұлы П. Брейгельдің заманынан белгілі, бұл қағида Д. Әлиев шығармашылығынан орын тапса, қазіргі жас суретшілер үшін де өте қажет. Кескіндемеші шығармашылығында отбасы тұрмысының көп бейнеленуінің бірден бір себебі, оның ұғымында: «үй және отбасы – ыстық, жайлылық пен бақыт ортасы» екендігін түсіндіреді. Суретші өзі және өзінің шығармашылығы туралы: «Мен өзімнің суреттерімде басқалар сияқты жиһангезбін. Живопись мен үшін өмірді тану құралы. Суреттерімнің негізгі кейіпкері – адам. Мен оны жақсы көретіндігімді сезіндім» дей келе өз өнерінің біртумалығын (шедеврлігін) танытады.

Отбасы тақырыбы туралы көптеген суретшілер жазып, кез-келген материалдық құндылықтарда күнделікті айтылғандығымен, әр өнер мен әр суретшінің көркемдік шешім тұрғысы бір-бірін қайталамайды. Аталмыш тақырыпта өз қылқаламымен көптеген туындыларды қазақ бейнелеу өнерінде сахналап жүрген кескіндемешінің бірі – Ғани Баянов. Қазақстан әрі шетел коллекционерлерінің қорларын сәндендіріп келген бұл суретшінің шығармашылық тақырыбы «отбасы», «көшпелі сахарадағы отбасы көрінісі» болып табылады. Ертеректе жазылған жұмыстарының өздері–ақ сыршылдығымен ғана емес, қарапайым мотивтің өзін әлдебір көрініске айналдырып жіберетін қолға ұстатпайтын жеңілдігімен, жанға жылылығымен жүректі жаулап алады.

Ғани Баянов 1949 жылы 24 тамызда Қостанай облысы Федоров ауданындағы Қоржынкөл ауылында дүниеге келді. 1973 жылы Н.В. Гоголь атындағы Алматы көркемсурет училищесін тәмамдады, Г. Сапуговтың шәкірті. 1981 жылы КСРО Суретшілер одағына мүшелікке өтті. 1980-жылдары Байкал мен Дағыстанда жұмыс істеген акварельшілердің бүкілодақтық шығармашылық тобының құрамында болды. Қазақстанда жарық көріп, Мәскеудегі Халықаралық кітап көрме-жәрмеңкесіне қатысқан «Моңғол халық ертегілеріне», «Қазақ халық ертегілеріне», «Шешендік сөздерге» жасалған иллюстрациялардың авторы. Ол тек майлы бояумен ғана емес, қондырғылы кескіндеме өнеріндегі ең бір күрделі де нәзік техника акварельмен, графикамен айналысты. Отбасы көрінісін екі техникада да аса шеберлікпен орындай білген суретші үшін туындыларының жоғарғы бағаға ие екендігі үлкен мақтаныш. Жиырма жылдан бері акварельмен айналысып келген Ғ.Баянов үшін, бұл техника рухани күш–қуатты талап еткен. Майлы бояуда көрсете алмаған қырларды осы акварельдегі күңгірт түстермен бере білді. Суретшінің майлы бояу мен акварельдік жұмыстары мүлтіксіз түстік шешімімен және фактуралары мен сызықтарын аса шеберлікпен тамаша қоса білумен ерекшеленеді.

XX ғасырдың 80–ші жылдарындағы Қазақстан өнеріне дәстүрлі түсініктерді философиялық тұрғыдан тұжырымдау тән. Ғ. Баянов осы кезеңнің көрнекті өкілі болып табылады. Картина жазу барысында суретшінің ізденіс негізіне философиялық қасиет тән. Философиялық түсінікке негізделген картиналар қатары тек қана майлы бояумен емес, жұмсақ та нәзік, әрі күрделі техника

акварельмен орындалған. Соның ішінде «Ас үй» «Жылы кеш. Балалық шақтан» (1977), «Әпкелер» (1983) атты туындыларынан отбасы өміріндегі үлкен мен кіші буынның ізеттілік қасиеттері көрініс табады. Оның арнайы философиялық тұжырымды білдіретін кескіндемелік жұмыстарынан: «адам мен адамгершілікті, ұждан мен моральды, философияға төтелей қатынасты образдарды» көреміз. Мысалы, «Жылы кеш. Балалық шақтан» (1977) атты

күрең жылы түсті туындысынан үлкенге көмек көрсету, сыйласымдылық пен тәрбиелік мәнді көрініс орын алады. Бұл картинадан қазақ отбасы өміріндегі ер адамның жоғарғы статустылығы айқын көрсетілген. Қарияға деген құрметті тек баладан ғана емес, қасында дем беріп, керосин шамын ұстаған әйел адамның образынан да көреміз. Туындыдағы композициялық шешімде басты назарды аудартатыны—керосинді жарық шам. Осы детальды бейнелеудегі сары түсті шашырата білуі арқылы кешқұрым

уақытты ұтымды жеткізе білген. Қалың майлы жағыстар арқылы картинаны бедерлі етіп көрсете келе, образдардың бет–әлпеті мен киім қыртыстарын ерекше айқындап көрсеткен.



*Баянов Ф. Жылы кеш. Балалық шақтан.  
Х.м. 1977 ж.*



*Баянов Ф. Әпкелер. Кеш.  
Х.м. 1983 ж.*

Ал, «Әпкелер. Кеш» (1983) атты шығармасынан кішіге ізет көрсету бейнесін көре аламыз. Майлы жағыстары жеңіл, әрі күрең түсті бояу қабаты арқылы бейнелеген бұл образдар мен көріністерден бір қалыптылық пен жылылықты бірден сезіне аламыз. Апалы–сіңілілердің топтық образы арқылы қазақ қыздарына тән ұяндықты, отбасы өміріндегі үлкен–кішінің рөлін дөп басып көрсеткендей. Бір қабатты, жұқа жағыстар негізінде орындалған бұл картинаның бірқалыптылығы тыныштық

пен туыстық махаббатты көрсетеді.

Ғ. Баянов үшін көзге көрінбес сәттердің жеңілдігі, сахарадағы көшпелі өмір мен қарапайым адамгершілік мотивтерінің көрінісі басты назарда болды. Яғни «үлкенге құрмет, кішіге ізет көрсету» тенденциясы негізге алынды. Суретшінің сахараға арналған жұмыстары алыстағы 1950-жылдарға, балалық естеліктеріне мойын бұрғызады. Ол анасынан ерте айырылғандықтан, кілең әйелдердің, әпке-апаларының ортасында өскендіктен болар, туындыларының басым бөлігін осы отбасы өміріндегі «әйел образы» басты орын алады. Әйелдердің ақырын күбірі,

ақырын күбірі, керосин шамы, от, отырған қариялар мен олардың қасындағы балалар. - отбасының бірлігі осында көрініс тапты. Содан бері Ғани Баяновтың жұмыстарында сопылық философияда жан сақтайтын орынға теңестірілетін шамшырақ орын табады. Өмірдегі оқиғаларға құрылған бұл жұмыстар түрлі дәуірлер мен дәстүрлердің сезімдері мен күйзелістерінің керемет ұқсастығын баса көтеріп, көп желімен үндестік тапқан композициялық шешім арқылы құрылған таланттылық ешкімге ұқсамайтын суретші Ғани Баяновқа тән.

XX ғасырдың аяғынан бастау алатын бұл кескіндемешілердің бейнелеу өнеріндегі тың тақырыптары көрер көзге көп дүниелерді түсіндіреді және танытады. Суретшілер картина дәстүрін жаңа сапада, әр түрлі салалық көзқараста бүгінгі күнге дейін жалғастырып келеді. Бұл кезеңнен бастап өнерді күнделікті өмірге батыл енгізуде суретшілердің шығармашылық еркіндігі, бірегейлігі, көркем ойды батыл жеткізе білуі айырықша маңызды рөл атқарады. Көбінесе тұрмыстық жанрда көп қырлылықтарын таныта отырып, олар жастарды қызықтыратын реалистік туындылар жасады. Бұл аталмыш суретшілердің туындылары бейнелеу өнері әлемінің көкжиегінен көрінуде. Көз тартарлық бояу үндестігімен, композициялық құрылымымен ерекшеленетін көркем шығармалары халықтың тұрмыс–тіршілігімен тығыз байланысты.

Д. Әлиев кескіндемелік туындыларының бәрінде қарама–қарсы әрі қанық түстердің әсерлі шешімдік үйлесімі арқылы, лирикалық мәнділігімен көрерменді өзіне баурап алады. Оның шығармасында ашық түстер арқылы жалпы отбасы өміріндегі мейірім мен махаббат, ана мен бала, әкеге еліктеу, әкеге деген махаббат көрініс тапса, Ғ. Баянов түр–түстерінің күрелдігі арқылы бірқалыпты жеңілдік пен философиялық қасиеттілігімен таң қалдырады. Д.Әлиев туындылары лирикалық сезімге толы. Мысалы, «Отбасы» (1984) шығармасы, адамның көңіл-күйін, сезім дүниесін тікелей бейнелеп көрсетеді. Қарбалас қала өмірінің күнделікті тұрмысы мен жаңа заманның болмысын, ер адамның тек түздегі орнын емес, жанұяда әйел адамға қолғабыс көрсету, әкелік махаббат пен отбасына деген қамқорлық сезімі анық бейнеленген. Туындыларындағы лирикалық көріністер адамның түрлі құбылыстан алған әсерін бейнелеп жеткізу шеберлігімен ұштасады. Оның нағыз лирикалық туындылары жеке адамның жан дүниесін, толғанысын, тағдырын бейнелеп, сол арқылы бүкіл бір ортаны, қоғамды, заманды сипаттап береді.

Баянов шығармашылығында алдыңғы буын – ағалар мен артқы толқын –інілердің көркемдік образдары кезектесіп орын алады. Бұл суретшінің туындыларынан дүние туралы жалпы пікірлер жиынтығын және адамның әлемдегі орны жайлы көзқарасын көре аламыз. Оның түрлі техникада орындалған отбасылық көрініс ерекшелігі – нақты ұғымдарға, категорияларға сүйене отырып логикалық, философиялық ой қорыту ерекшелігінің бар болуында. Дарын иесінің шығармашылығы жалпы адам болмысы мен танымының жалпы заңдылықтары туралы.

Екі суретшінің де картиналарында кеңістікті шынайы бейнелеу, әрі суретті реалистік деңгейге көтеру әдіс-тәсіліне көп көңіл бөлінген. «Суретші өз көргенін емес, өзгелердің көргісі келетінін суреттейді» деп өнер жанашыры Поль Валери айтпақшы, суретшілердің қылқаламынан туған туындылары

көрермен көңілінен шықты деп ойлаймын. Бүгінгі күні, жаңа өнер «XX ғасыр өнерін» өз шығармашылығында жаңғыртты деп ауыз толтырып айта аламыз. «Сыншы оқырманды жазбасы арқылы тамсандыру үшін, ең алдымен суретші сыншыны тамсандыруы тиіс» деп Оскар Уайльд айтқандай суретші жұмыстары жоғары кәсіби деңгей дәстүрін сақтай отырып, еркін де тәуелсіз тақырыптық қалыпқа ие болған. Сондықтан да, суретшілердің қол жеткізген табыстары тек қазақ бейнелеу өнерінің әлемінде емес, бүкіләлемдік мәдени кеңістіктен көрінуде.

**Пайдаланылған әдебиеттер**

1. Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр. – Алматы, 2001. 332 б
2. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: «Аруна Ltd.» ЖШС, 2005
3. Әлемдік өнертану. Үш томдық. 2-т.: Бейнелеу өнері. - Алматы: Өлке, 2008ж. – 304б
4. Мастера изобразительного искусства Казахстана 4-выпуск. Ергалиева Р.А, Труспекова Х.Х, Шарипова Д.С. - Алматы: Жібек жолы, 2009ж
5. Советтік Қазақстанның бейнелеу өнері: Альбом/сост. И.П.Юферова, авт. вст. ст. Б.К.Барманқұлова. – Алма – Ата: Өнер, 1989. – 264 с.
6. Қазақ бейнелеу өнерінің інжу – маржандары. Алматы, 2005
7. Гани Баянов. Каталог. Алматы 2009. (вступ. Статья Р. Копбосинова /искусствовед, член Союза художников Р.К./)



**Алимхожина Ақбота Ильясжановна,  
Ә. Қастеев атындағы ҚР  
Мемлекеттік өнер музейі,  
менеджмент және сыртқы байланыс  
орталығының маманы**

**«ЕКЕУ АТТЫ МҮСІНДЕРДІҢ КӨРКЕМДІК ШЕШІМІНІҢ  
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ»  
(Е. МЕРГЕНОВ ПЕН М. ЖҮНІСБАЕВ ТУЫНДЫЛАРЫ НЕГІЗІНДЕ)**

Қазіргі таңда өнертанушылардың халық мәдениетіне назар аудару, соның ішінде мүсін өнерінің ерекшеліктерін анықтап алға қою өзекті мәселелердің бірі. Мұндағы мақсат мүсін өнерін тек ескерткіш ретінде қарастырып қана қоймай, олардың образын беру, қандай мәнерде орындалғанын, бейнелеудегі шеберлікті көру болып табылады. Бұл тақырыпты таңдауда, жалпы адамзат баласының жалғыз болмауы, махаббат тақырыбының өнерде берілуі, соның ішінде дәл осы мүсін өнерінде қалай сомдалуы, композициялық шешім ерекшелігі, мән-мағынасының ашылуы себеп болды.

Қазақстан мүсін өнерінің атасы, тұңғыш кәсіби мүсіншісі Х. Наурызбаевтан кейін топ жарған отандық мүсіншілердің бір тобы 1960-шы жылдардың түлектері екені мәлім. Т. Досмағамбетов, Е. Сергебаев, Е. Мергенов, В. Рахманов және т.б. шеберлердің есімдері аталады. Бүгінгі уақытта «Қазақстан Республикасының Халық суретшісі» деген атаққа ие болған екі мүсіншінің бірі жоғарыда аталған Х. Наурызбаев болса, екіншісі қондырғылы мүсін өнерінің шебері Еркін Мергенов. Көрерменді бей-жай қалдырмайтын туындыларымен ерекшеленетін мүсінші өз саласында әріптестерін әлде-қайда озып кеткендігін мойындау керек. Шығармаларында Шығыс пен Батыстың дәстүрін біріктіре отырып, ұлттық сананы терең сезініп, туған халқының тарихын ұмытпағанымен, болашағын да болжап беруге дайын екенін аңғартады. Еркін Мергенов шығармашылығының алғашқы сатысы Сталин кезеңінің құлдыраған уақытына тап келеді. Училище қабырғасында жүріп, өнер әлеміне жан-тәнімен берілген жас мүсінші алдына үлкен мақсаттар қояды. 1960 жылдардың басында оқуын тәмәмдаған мүсінші әлі де толығымен шығармашылық портретін қалыптастырмаған еді. Әскерден кейін Ленинград қаласындағы Көркемсурет институтына түскен талапкер шеберліктің шыңына жетуді көздейді. Батыстың дәстүрлі классикалық өнерін оқу барысында түбегейлі зерттеп, антика дәуірінен бүгінгі уақыттағы мүсін өнерінің пластикалық мәнерін жеткізудегі ізденісін қарастырады. Авангардтық бағытқа әуестігін институтта оқып жүрген кезінен-ақ байқалады.

Еркін Мергенов шығармашылығы өз уақытына сай, кең мәселені қамти отырып, кейбірде біздің өмірімізде соншалық жиі кездесетін мәнсіз және жайбарақат тірліктің күйбеңіне де бей-жай қала алмайды. Әлеуметтік жағдайға

деген айқын көзқарасы мүсіншінің позициясын анықтап, тақырып таңдау мен олардың шешімін табуға себепші болды. Көркемөнерлік концепциясын Е.Мергенов өнердің азаматтық аса жоғары маңызын, өнегелігін негізге алып жасайды. Өмірдің көптеген құбылыстарының ішінен ол жеке тұлға мен көпшілік қауымның қам-қарекетінің мағынасын кеңінен ашатын философиялық мүмкіндіктерді іріктеп, көркем таным тұрғысынан талдау жүргізеді. Оның мүсіндік шығармаларынан уақыттың күрделі коллизияларындағы адамның рухани көңіл күйін, шынайы әлемнің үйлесімсіздігін, әрі қарама-қарсылығын нағыз эстетикалық ой елегінен өткізгендігін байқай аламыз. Мүсіншінің творчествосындағы образдық құрылымның сапалы сомдалуының кілті кескіннің жалпыға бірдей ортақ немесе өзіндік дара өзгешелігінде жатқан жоқ. Кілт оның өзіне таза ұлттық ерекшеліктерді түгелдей сіңіріп алуында. Тұтастай алғанда әлуметтік-рухани күрделі құбылыс ретінде адам концепциясын, оның әлеммен байланысындағы трагедиялық қақтығыстарын автор диалектикалық тұрғыдан және шындықты өзінше ой таразысынан өткізіп барып шешеді.

Суретші көркем ұғымды тек затқа ғана айналдырып қоймай, адамның көңіл күйін, күйзелісін, тіпті жүрек сыздатқан, оның рухани күшке деген нық сенімін хас шебер ретінде жоғары деңгейден көрсете алады. Еркін Мергеновтың өнердегі қолтаңбасынан адамның рухани байлығы, жан тазалығы, өмірге деген философиялық көзқарастың терең екендігі байқалып тұрады. Оның қай еңбегінен болмасын ұлттық болмысымызды аңғару бір қарапайым өлшемдерге сия қоймайтыны тағы анық. Жалпы адамдық, жалпы философиялық қағидалар мен автордың өзіндік ерекшелігі алғашқы түйісуінде-ақ ұшқын шашады, ал үнемі түйіскен жағдайда қарама-қайшылық жалынын тудырады. Және бұл драма Е. Мергенов секілді нағыз суретшінің шығармашылық өмірін ғана емес, сонымен қатар оны қоршаған ақиқат дүниені де сырт қалдырмайды. Мүсіншінің көп мағыналы шығармалары, оның бастапқы классикалық және образдарының масштабтылығы қазақ көркемөнерінің ерекше проблематикасын тудырды. Бір жағынан актуализацияланды және ең басты мағына көркем форма мәселелерінде болса, екінші жағынан жалпылама қызығушылық пен мәнер ұлттық өнерде болды. Е.Мергеновтың творчествосына қарасты көптеген сыншылардың жұмыстары көптеген қызық философиялық мағынаға ие болды. Флюра Гадеева Е.Мергеновтың социалдық көзқарасының тереңдігін айқындады. Роза Көпбосынова талдауында Мергеновты халыққа, кейінгі ұрпаққа жататындығын, ал Райхан Ерғалиева болса, Мергеновтың ішкі жан – дүниесінің күйзелісінен осы бір қазақ өнерінде стильдер мен бағыттардың пайда болғанын айтты. Барлық пластикалық жолдардың күрделілігі, материалдармен тәжірибе жасау, форма мен кеңістіктің жаңа өзара байланысын іздестіру, алғашқыда сымбаттылық пен сұлулықты іздейтіндерді таңқалдырған Е.Мергеновте бастысы – рухани жинақтылық, кезек күттірмейтін проблемаларды түсіну, жаңа өмір адамының дүниетанымы мен психологиясын анықтаудағы мүсінші творчествосы бүгінгі таңдағы республика көркем-

өнерінің жағдайын бағалауға көмектеседі.

Бұл әлемде барлығы да жұбымен жаратылған. Екеу, яғни махаббат пен сүйіспеншілік. Махаббат, әсіресе қызбен жігіттің махаббатын жырлау, суреттеу барлық өнер иелерінің басты тақырыбы. Сол талант иелерінің бірі Е. Мергенов. Екі адамның жан дүниесін өз заманына сұлбалап беру, мүсінші шеберлігінің құзырына берілген. Мүсінші шығармашылығында басты кейіпкер адам болғандықтан, оның туындылары да халықпен, оның ішінде қоғамдағы көрнекі тұлғалармен толықтырылатыны анық. Е. Мергенов жастықтың жалындаған отын, қайтпас қайсарлығын, алмастың жүзіндей өткір қайратты мінезін және бостандыққа ұмтылған романтикалық әсерін әбден сезінген сияқты. Сондықтан болар, мүсінші бостандыққа ұмтылған екі жастың ерлігі арқылы қоғамның кері тұстарын, жеке адамның еркіндік жолындағы күресін көрсетеді. Анатомиялық ұстанымдардан арылған екі жастың дене тұрқы созыңқы келгендігін мүсіншінің тақырыпты ашудағы өзіндік мәнерімен түсіндірді. Фигуралар кішігірім тұғырға табан тірей отырып, бір-бірімен композициялық байланыста орналасқан. Кеңістікті еркін пайдаланған мүсінші, фигуралардың композициялық шешімін бақылай отырып, олардың қимыл - қозғалыстарына еркіндік береді. Еркіндікке ұмтылған әрбір тірі пенденің жанкешті әрекеттері тулаған өмір белестерінде өз іздерін қалдырып, өзгенің назарын өзіне аударатыны анық. Жүректің түбінде жатқан тылсым күшке ерік беретін суретші үшін бостандықты аңсаған, қоршаған ортаның қарсылығына қарамастан көздеген мақсатына жеткен адамның тағдырымен қоса рухани жан-дүниесі қызық секілді. Е. Мергеновтың ұсынылған туындысының бір ерекшелігі, оның пластикасы еркін бола түсуімен қатар, ол фигуралардың аналитикалық құрылысын ұмытып, конструкциялардың символикалық көлемін шығарады. Бұл шығарманың басты тақырыбы – әлемдік махаббат күші, жаратылыс пен өлім. Мүсінші шығармаларына әдебиеттік оқиға желісіне тоқталуының өзіндік көзқарасы бар. Бұл оның бүкіл шығармашылығының іштей жаңаруына әкеп соқты.



*Мергенов Е.  
Екеу. 1985 ж*

Мүсінші Е. Мергеновтың «Екеу» (1985) атты туындысы гранит материалында жасалған, пластика мен кеңістікті біріктірген көлемді–кеңістік композициясында өзіндік формаға ие болды. Мүсінші туынды барысында фигуралар мен кеңістікті бірге сомдайды. Кеңістік оның композициясында эмоциялы көзқараста емес, тікелей сезуді талап етті. Егер Е.Мергеновтың «Екеу» (1985) мүсінінің структурасына үңілетін болсақ, оның мүсіні архитектуралық композиция ережесін ұстанғанын көреміз. Мүсін мүсін емес, архитектура тәрізді. Көрерменді мүсіннің дәстүрлі емес құрылысы, қалыптаспаған формасы, ырғақ, пропорциялары, ой түйінін бірден шеше алмауы толғандырады. Пластикалық даму барысындағы әртүрлі қозғалыс адам көңілін еріксіз аударып,

суретшінің образына терең бойлап, оның ойын түсіну үшін зерделі көзбен қарауға итереді. Осындай қарама–қайшылықтағы диалог бір бағытқа бағытталмаса керек. Ол біреуді кектендіреді, ал енді біреулерге біздің тарихымыз бен біртұтас адам мәдениетін салауатты бағалауға мүмкіндік береді. Мұндай диалог қоғамдағы пікірталастың өзгеріп, күні кешеге дейін көпшіліктен қайғы-қасіретімізді жасырып, болымсыз нәрсенің өзін ашып айтуға жағдай туған қазіргі дәуірде өте қажет. Мүсінші мақсатты түрде образ, мазмұн, оқиға желісін драмалық шиеленісте суреттейді. Ол сыни көзқарасты ұстап, өзінің дүниетанымын өмір құбылыстарының жағымды жақтарын көрсетуге негіздейді. Е. Мергеновтың аталған туындысының мақсаты әр бөлшекті сызық пен формасы таза техникалық жолмен іске асырылып, эстетикалық тұрғыда орындалуын шырқау шыңына жеткізу. Мүсіндердің шешімі біздің оймен санамызға негізделіп, көргенімізді бірден түсінуге меңзейді. Образды сөз жүзінде талдау қиын, өйткені пластикалық тілдің табиғатына қайшы келеді. Ол өз көзқарасын білдіруде осы ертедегі бейнені пайдаланып, сонымен жалпы адамгершілік ұғымды байланыстырады. Суретші бүгінгіні түсіну үшін көркемөнердің белгілі жүйесін кеңінен пайдаланады. Бұл ХХ ғасыр өнерінде кеңінен таралған. Е.Мергенов ертедегі аңыздағы бейнелерді алдымызға тартып, жаңа дәуір проблемаларын бірге шешуге шақырады. Осындай образдар арқылы мына жарық дүниені қасіреттен қорғауға шама – шарқынының жоқтығына өз наразылығын білдіреді. Сонымен, ұсынылған мүсіннің негізінде форма мен кеңістіктің жаңа өзара байланысы басты ерекшеліктері болып табылатынына көз жеткіземіз. Адамның дүниетанымы мен психологиясын анықтауда мүсінші творчествосы бүгінгі таңдағы республика көркемөнерінің жағдайын бағалауға көмектеседі.

Көрермен қабылдауына әр қалай әсер ететін «Екеу» (2000) атты тақырыпты ендігі Еркін Мергеновтен кейін орындаған Мәлік Жүнісбаевтың туындысын қарастырып өтейік. М. Жүнісбаев мүсінді жас, нағыз махаббат шағында жасады. Мүсінші мұндағы екі адамның денесін жапырақ тәріздес пішінге келтірген, «мүсінді жасау барысында, жоғары көтеріле берген сайын екі мүсін бір ортақ формаға келе бергеннен кейін бір бас жасады». Адамдар да бір–бірімен қосылғанда бірігеді, бір бас болады, отбасын құрады. Өмірлік жолдарын мәңгілікке қосады. Бастың пішініне келсек, ол дөңгелек. Дөңгелек пішін негізінен бұрыннан келе жатқан, қазақ халқына жақын пішін. Дүние жүзінде ең мінсіз пішін қандай дегенде, мысырлықтар үшбұрышты, гректер төртбұрышты дегенде, қазақ халқы дөңгелек дейді. Бұның барлығы архитектурамен тығыз байланысты. Егер мысырлықтар үшбұрыштан пирамиданы, гректер төртбұрышты сәулет өнерінің негізіне алса, қазақ халқы дөңгелек пішінді негізге ала отырып киіз үйді шығарды. Ал, суретші



*Жүнісбаев М.  
Екеу. 2000 ж*

дөңгелек пішінді космосқа, аспанға, күнге, айға теңейді.

М. Жүнісбаев көбіне қондырғылы мүсін өнерінде жұмыс жасайды, сондықтан оның бұл жұмысы қондырғылы, ағаштан жасалған. Мүсінші ағаштан және тағы басқа материалдармен де жұмыс істейді (таспен, қоламен және мәрмәрмен). Соның ішінде, қазіргі таңда көбінесе мәрмәр материалымен жұмыс жасағанды ұнатады. Мүсіншінің қолтаңбалық ерекшелігі – ұлттық тақырыптарға негізделеді. Ол ою-өрнек (стилизацияланған), қазақтың идеологиясына, оны қоршаған әлеміне, табиғатқа жақын халық екендігімен байланыстыру айрықша орынға ие. Сондықтан, М. Жүнісбаевтың туындыларында өсімдікке жақын пішіндер көптеп кездеседі. Мүсіндік пішіндерді жапыраққа, әсіресе гүлге теңестіреді. Оның таңдаған «Екеу» (2000) атты туындысының ортасына тағы көркін аша түсетіндей бір әдемі гүл орналастыру ойында бар. Мүсінші «Екеу» мүсінінің пішінін жасауда, екі адам денесі ұқсас болса да, еркек пен әйел пішіндерінің айырмашылығын ойлай отырып, әйелдің ер адамға қарағанда нәзіктірек екенін есепке ала отырып жасаған. Ол туындысын сұлбалауда, адамзат дүниетанымын, бүкіл әлемдік дүниетанымын – жер мен аспан әлемі, халықтық идеологияны назардан тыс қалдырмағанын түсінеміз. Нақтырақ айтар болсақ, адамды тек қана бір-бірімен байланыстырып қана қоймай, оны қоршаған бүкіл әлеммен, сол әлемнің әр бөлшегімен ұйқастыра отырып, бір үлкен мағына беретін, барлық халықтың мифологиясына айналған, үлкен ағаштың кішкентай ғана бөлігін кесіп алып, барлық адам баласына көрсетті.

Мүсін жоғарыда айтылған негізгі ойларды өзіне бағынышты етсе де өзіндік талғамы мен айтары бар туынды. Мүсіншілердің туындыларына қарай отырып біз, Еркін Мергенов пен Мәлік Жүнісбаев қолында бірдей көлемдегі әртүрлі материалдардың болғанына көз жеткіземіз. Берілген екі материалдың түрлі образға еніп отырғанын жыл айырмашылығы арқылы жіктей аламыз. Барлығы тек геометриялық жүйеде құрылса, енді бірі геометриялық қатаңдыққа иілгіш жұмсақтықта қоса мәнерленген. Қазақ мүсіншісі Еркін Мергеновте негізгі идея кейіпкер образдардың отырысы күйінде өз композициялық шешімін тапса, Мәлік Жүнісбаев бұл шешімді жинақы тұрған бейнеде сұлбалап берді және бір-біріне өзіндік иілімі арқылы жұптаса кірігіп тұрған қос образды ажыратып көре аламыз. Ол бірде музыканың тиегі саналатын нота желісіне ұқсаса, енді бірде көз алдына жоғарғы бөлігі дөңгеленген, яғни шексіздікті ұластырған белгілі бір аспап түрінде ене кетуі де ғажап емес. Еркін Мергеновтың туындысы шексіздікті белгілі нүктелердің бір біріне иігуі немесе біріне бірі бағынышты болып тұруының арқасында көрсетсе, М. Жүнісбаев ерекшелікті үзілмейтін сызық арқылы сұлбалап берген. Сонымен бірге, Мәлік Жүнісбаев шығармашылығы өзіндік ізденімпаздығымен, ерекше образды мүсіндерімен ерекшеленген тұлға. Мүсіншінің шығармашылығындағы ағаштан жасалған «Екеу» (2000) атты туындысы осының айғағы. Қарастырылып отырған туындыларды көлеміне қарамастан ретімен қойсақ, онда белгілі бір тартылысқа ие болатындай көз жеткізетініміз рас. Еркін Мергенов туындысы



бір бірімен айқаса орындалса, Мәлік Жүнісбаев туындының жоғарғы бөлігін бірлестіре отырып, бір ғана бас жасай салды. Барлап отырсаң, әрине бұл бір кезеңнің өзгерісі тәріздес. Иә, мұндағы басты идея бір, оны айшықтап өтер болсақ «Екеу» яғни, қос жұп. Сонымен, Еркін Мергенов пен Мәлік Жүнісбаевтің «Екеу» атты мүсіні, қазақтың махаббат дастанындағы кіршіксіз сүйіспеншілігіне құрылған. Сыртқы құрылымы жағынан бүгінгі авангардты құрылымды мүсіндердің бірі секілденгенімен де, мүсіндер нағыз қазақи қағидаларды айшықтап өтеді. Мұндағы қыз баласына деген құрмет оны аялау және ер жігіттің батырлығы, күштілігі әйелдің шексіздігі, ибалылығы анық сезіледі. Басты ерекшелік бүгінгі қазақ мүсіншісінің сонымен қатар, бүгінгі жастардың ойлау негізімен айшықталып отыр.

Қазіргі таңдағы мүсін өнеріндегі пішін мен мазмұнның арасындағы айшықты мәселелер көбіне көп фигуралы және монументалды ескерткіштерде орын алып жатыр. Олар пішіндердің бір-бірімен байланысы мен тұтастығын табуымен ғана жіктеледі. Ал конструкциялы геометриялық фигуралы болып келген абстрактілі пішінге негізделген мазмұны пішіннің астарында орындалған мүсіндер біздің елімізде бірте-бірте дамып келеді. Соның бірі қондырғылы мүсін өнерінде үлкен мәнерде сабақтасып жатыр. Е. Мергенов пен М. Жүнісбаев туындыларындағы пішін мен мазмұн сабақтастығы өз үйлесімін тапқан және әрқайсысы оны психологиялық шиеленістен басқа, шығарманың мағыналық жағын кеңейте түсетін ұтқыр философиялық мәнге ие өздерінің дүниеге деген көзқарастарымен, ізденістерімен, қолтаңбалық ерекшеліктерімен және шындықты ой таразысынан өткізіп барып шешеді.

Өзіне өте үлкен тағылым мен тарихты қамтитын «Екеу» атты мүсіндер өз дәрежесімен деңгейленіп тұр. Екеу, әрқашанда жұбы жазылмайтын құнары жойылмайтын тағылымды тақырып болып, өнерде өз өресін әрмен қарай жалғастыра берері анық. Көркем сөздің жаны – көркем бейне. Демек өнердегі жаңалықтың сыр-сипатына қанық болу үшін, көркем бейненің құнарын, қазіргі сырын ашу керек. Адамзаттың рухани байлығы көркем өнер сиқырлы сырымен, сырлы түсінігімен, ғасырлар бойы шамшырақтай жарқырап, адамгершіліктің рухын сеуіп, адамдық үшін күресіп келеді. Өнер өмірдің рухани үлкен бір бөлігінен жаралған. Өнердің өміршеңдігі арқылы адамзат баласы, өзінің ұрпағына мәдени және рухани мұраларын аманат етіп қалдыра алған. Бүгінгі таңда көрермен талғамының жоғарлауына байланысты, мүсін өнерінің де заман талабына сай дами түскенін байқаймыз. Бұл келешекте мүсін өнерінің тағы да дами түсуіне үлес қосатын жас өнертанушылар үшін де үлкен сын. Бұл екі ескерткіш көрген адамға ой салып қана қоймай, әрбір қазақ жастарының санасына тұлға бейнесін өшпестей етіп қалыптастыратыны сөзсіз. Рухани әлемі өзгерген бүгінгі адамның талабы өзгерері хақ. Әйтсе де, өз ұлтының ұлылығын көрген халық, өз өлкесін, Отанын, ұлтын әрдайым бетке тұтады, мақтанады. Бүгінгі күнгі мүсін туындыларындағы астарлылық, жұмбақ ойлар әрбір адамды өзіне нәзік баурап алуы арқылы маңызды. Қазақ табиғатын суретші қауымы қыл қаламмен бояу арқылы сипаттап

жатса, мүсіншілер асқан еңбекпен күшпен, саусақ ізімен, лепті үндестіктер арқылы үйлесім өрнектеп жан толғанысын жеткізе білді. Өнердің құндылығы оның жұмбақтылығы арқылы танылып айқындалса, демек аталған «Екеу» атты туындыларда адам жанының тұлғалық келбетін, оның психологиялық астарлы ойымен жырлаған мүсін өнерінде қаншама құндылық бар екенін сезінеміз.

**Пайдаланылған әдебиеттер**

1. З. Ержанова. Художники Казахстана. Каталог Выставки. Москва, 1989
2. Р. Көпбосынова Еркін Мергенов. Каталог. (50 лет, 70 лет). Сборник статей Алматы, 2010
3. Ф. Гадеева. Еркін Мергенов. Скульптура. Художники Казахстана. Каталог выставки. Москва, 1989
4. Е. Ерғалиева. Траектория полета. Творчество. 1988, № 6
5. Н. Стурова Еркін Мергенов. Каталог выставки. Алма-Ата, 1981
6. Д. Амантай Еркін Мергенов. Альбом. Алматы, 2003
7. Мүсінші Еркін Мергенов. Көрме – диспут. Ә. Қастеев атындағы Қазақ ССР Мемлекеттік көркемөнер музейі. Алматы – 1990.
8. А. Сабитов, Д. Амантай Еркін Мергенов. Алматы, 2003
9. Иваницкий М.Ф. Школа изобразительного искусства. –М, Изобразительное искусство, 1989.

Максутқанова Мадина Нұрланқызы  
Ә. Қастеев атындағы ҚР  
Мемлекеттік өнер музейінің  
арт-менеджері

**ГОБЕЛЕН – ЗАМАНАУИ ИНТЕРЬЕРДЕ  
(К. ЖҰБАНИЯЗОВА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ҮЛГІСІНДЕ)**

Қазақстанда қалыптасқан дәстүр бойынша тоқыма бұйымдары атам заманнан қолданылып келе жатқан үй ішіне оңашалық пен жылылықты дарытатын өнердің бірегейі не десе, ойланбастан гобелен өнері дер едім. Қазақ елі талай ғасырларда қиыншылықтың қырына қарамай кейінгі ұрпақтар үшін, яғни біздер үшін көптеген өнер мұраларын қалдырды. Олар біздің өміріміздің зейнеті болуы үшін күрескенде неше түрлі азапты – от пен судың тар жол, тайғақ кешуінен өтті.

Қазіргі заман интерьерінде тоқыма өнері білімділікті, бейімділікті, кәсіпкерлік шеберлікті, үлкен бір шығармашылықты, өзіндік стильді талап етеді. Гобелен қабырғаны тек әсемдеуші болып қана қоймауы қажет. Сонымен қатар бөлменің я болмаса ғимараттың ішкі кеңістігін ретпен қалыптастырған әрі қолайлылық пен әсемділік үйлесім табуы қажет. Оның ерекшелігі эскизге таңдалып алынған айшықты композициясы, адамның қызығушылығын арттырып эстетикалық талғамын оятатын лирикалық сезіммен, философиялық ойларға толтырылуы қажет. Тіпті, көрерменнің сұлулықтан әсер алуына септігін тигізуі керек екендігін айта кеткім келеді. Сол себептен де, гобеленнің кең ауқымды жарнамалауда өз үлесімді қосуды мақсат еттім.

«Өнерлі өрге жүзер» дейді халық, гобелен тоқуды қолөнердің өзіндік қыр сыры мол, әрі қиын озық түрлерінің бірі десек болады. Қазіргі кезде біздің елімізге гобелен өнері жаңашаланып, жаңа бағытта жеткізіліп отыр. Ұлттық қолөнер бұйымдарының маңызы, мәні сәндік қолөнері халық тұрмысынан берік орын алған. Жалпы, гобелен кеңістікте дами отырып өз заманында өлшемі жағынан белгілі бір шектеуден шыға алмаған. Дәлірек айтқанда бұл тоқыма өнерімен орындалған белгілі бір жазықтықты толтыратын түс жазба. Мәселен, классикалық гобелен өзінің бейнесі, суретімен құрылымы интерьер масштабна сәйкес. Гобелен композициясы өз заманының кескіндемесіне лайық айшықты коларистикасымен, дүниетанымдық болмысымен ерекшеленіп отырады. Осындай тепе-теңдікте архитектуралық кеңістікпен гобелен арасында жылдар бойы байланыс ұлғая түскені анық. Ұлттық сәндік қол өнерімізді шындауда гобелен тоқу өнерінің алатын орнын анықтаудағы басты мақсат – көне заманнан келе жатқан тоқыма өнерін жоғалтпай әрі қарай жаңа идеялармен толтыруымыз қажет деп санаймын.

Ең әуелі гобелен сөзіне қысқаша ақпарат бере кетейін. «Гобелен» кілем немесе суретті кілем деген мағына береді. Гобелен – бұл негізінен терең ойластырылған, элементтері бірінсіз-бірі тұра алмайтын тығыз сабақтастықта

салынған, бұған қоса эскиз жасалып, содан композиция құрастырылған тоқыма өнерінің бір саласы. Ол қолдан тоқылған түрлі- түсті жібек немесе жүн жіптерден бөлек-бөлек тоқылып, кейін біріктірілетін кілем түрі. Гобелен өнерінің шығу тарихына келер болсақ, XV ғасырдан бастау алады. Ең алдымен Франция, Италия және Германия елдерінде дамыды. Кейінен Балтық жағалауында Кавказ және Ресей елдерінде кең өріс алған. 1620 жылы париждік отбасы Гобеленовтардың сюжетті өрнекті композициялары «гобелен» атауымен халыққа танымал болды. Сонымен Гобеленнің отаны – Франция елі десек, сонау орта ғасырда өмір сүрген ағайынды Гобелендер негізін қалағандықтан, бұл өнер бізге сол француз азаматтар есімімен иеленіп жетіп отыр [1. б]. Осы бір өнер түрінің қазақ жерінде жылы қабылданып, тез таралуы тегін емес. Себебі, гобеленді қараңыз да, өзіміздің тақыр кілеммен салыстырыңыз? Еш айырмашылық жоқ. Тек, француз азаматтары ертерек қимылдап, оны өз өнерлерінде бренд ретінде қалыптастырып алған.

Ал, қазақ гобеленінің негізін қалап, тыңнан түре сала гобелен өнеріне ұлттық колорит бере алған қылқалам шебері Құрасбек Тынымбеков болса, қыздар ішінен суырылып шығып, аталмыш салаға тұңғыш сара жол сала білген Күлипа Есімқызы Жұбаниязова. 1949 жылы ақпан айының 25 жұлдызында Шымкент облысы, Төлеби ауданы, Ұзын-Арық аулында дүниеге келген. 1969 жылы Ұзын-Арық аулындағы орта мектепті бітіріп, 1973 жылы Н.В.Гоголь атындағы Алматы көркем-сурет училищесінің суретші және көркемдеуші мамандығын алып шығады. Сөйтіп, 2008 жылы Абай атындағы Қазақ Ұлттық педогогикалық университетінің көркем графика факультетін тәмамдайды.

«Жақсының жақсылығын айт нұры тассын» демекші ол кісінің марараттарын айта кеткенді жөн санаймын. 2006 жылы ҚР еңбегі сіңген мәдениет қайраткері белгісімен марапатталды. 1993 жылы ҚР Суретшілер одағының мүшесі. 1981 жылы СССР Суретшілер Одағының мүшесі, 1979 жылдан СССР Жас Суретшілер одағының мүшесі. 1970 -1994 жылдары Сәндік қолданбалы өнер және Біріккен жастар қолданбалы өнер секциясында жұмыс істеп, әрмен қарай 1993-1998 ж «Ак-Отау» Қоғамдық шығармашылық бірлестігінде суретші-көркемдеуші болып жұмыс істеген [2. б]. 35-тен аса көрмелерге қатысқан. Тіпті, келісім шартпен жасалынған жұмыстарының өзі қаншама мәселен:

1990-1997 жылы мәдениет департаментінің шақыртуымен Ақтөбе мен Қостанай облыстық Тарихи және Өлкетану мұражайында Монументальді-көркемдеу жұмысына байланысты сәнді-қолданбалы өнері бұйымдарын қайта жаңғырту және этно-дизайндық жұмыстар жасалды. 1993 жылы «Өркен» фильм киностудиясы «Баян Батыр» көркемфильмінің киіз үйдің сәндік-қолданбалы атрибуттарын (Жұбаниязовтар әулеті) жасады. 20-дан астам шығармашылық туындылары бар.

Қазіргі талқылайтынымыз Күлипа Есімқызының жұмыстарының идеялық мазмұндарын қайта жаңғырту мақсатында көпке ұсынып отырмын. Жалпы, кілем түкті және түксіз болып бөлінетіні баршамызға мәлім. Түк салып тоқу өнері көбінесе Қызылорда, Торғай, Қостанай, Шымкент өңірлерінде жақсы дамыған. Күлипа апайымыздың қолдан жасалған бұйымдары, тоқыған

кілемдерінің суреттерінде философиялық мағынасы бар, мәні тереңде жатыр. Суреттермен безендірілуі, ою-өрнектерімен олардың ғажайып реңдер үйлесімі әрбір адамға үлкен ой тастамай қоймайды. Қазіргі кезде қолөнер туындылары қолға түспес асыл да, қымбат бұйымға айналып отырғанын сөзсіз. Көздің жауын алатын осындай дүниелерге сұраныс едәуір өсті. Күлипа Есімқызының ұлттық сәндік қол өнерімізді шыңдауда кілем, гобелен тоқу өнерінің алатын орны қандай деп сұрағанымда бір сөзінде гобелен жасаушы негізінен кескіндемеші, әрі тоқымашы, әрі сценограф, мүсінші бола білуі керек деген еді. Сол себептен болар, ол кісінің шығармашылығындағы жұмыстары заманауи интерьерде қолдануға әбден мүмкін деген ұйғарымға тоқталдым.

Күлипа Есімқызының ең алғашқы студенттік шағындағы туындысы. Бұл шығармада суретші от басы ошақ қасына мейірімін төгіп, жылуын беріп баласын көкке көтеріп отырған әйелдің бейнесін тамаша көрсеткен. Сондай-ақ, әйел бейнесін көрсетуде бидай алқабын ерекшелей түскен. Қарапайым композициялық тақырыпта дүниенің тылсым болмысын, жер-ана байлығын, көк әлемнің бар құдіретін ананың әлдилеген әуеніндей әсер қалдырады. Суретшінің бұл композициясындағы образдар монументалды-пластика тұрғысында құрылып, көркемдік шешімінде келтірілген қызыл, күрең сары, сары түстер декоративті мәнерде бір-бірімен үйлестіріліп, қайталанбастай лирикалық ырғақтық сезімді оятады. Жылы райлы алтын сары, қызыл күрең жүн жіптер ана бейнесінің жылылығымен және Жердің нәрімен үндесетін қуанышты көңіл-күйді күшейте түскендей әсер қалдырады. Сондай-ақ, сюжеттік мазмұны мен түрі осы замандағыдай сыр шертетін үлгіні суретші жан дүниесімен сезінгендей.



*Жұбаниязова Күлипа.  
Бақыт 1972. Гобелен*

«Шеберлер» деген туындысыда дәл осындай тақырыпта 1973 жылы тоқып тұрмыстық жанрда орындайды. «Әке көрген оқ жонар, шеше көрген тон пішер» деген қанатты сөз бар. Алдыңғы планда ақ кимешек киген әже жас буынға өнердің қыр сырын үйретіп жатыр. Қасында отырған қыз дәстүрлі қол өнерге беріліп, бар ынтамен айналысып отырғаны ұрпақ сабақтастығын меңзейді.

Дәл осындай жанрды жалғастыра келе коммунизмдік идеялогияда туындалған «Өмір жалғасы» (1984) - атты тақырыптық композициясы пластикалық – кескіндеме стилінде жасалған туынды. Бұл гобеленнің тігінен келтірілген композициясында желбіреген ақ жаулықты, кимешек киген егде әйел мен нәзік ана мейіріміне толы балалы жас әйелдің бейнесі тоқылып нақышталған. суретшінің жалпы қолданған бояу түстері қанық көк, көк, қара-көк, қызыл, қоңырқай-қызыл, солғын қызғылт-қызыл, ашық-қоңыр, қоңыр, сары, қоңыр-сары, кара. Негізінде бұл гобелен күрделі композициялық шешімде туындалған. Яғни, гобеленнің негізгі құрлымдық идеясы оң жақ төменнен жоғарыға қарай айналып келіп егде әйелдің жаулығымен, көйлегінің етегімен байланыстырып сол жақ төменгі



жағына өзіндік еркше ритмдік силуэтке түйіндеген. Композициядадағы бейнеленіп тоқылған үш ақ көгершін бейбітшіліктің нышанын білдіреді. Бұлда еркіндіктің, тәуелсіздіктің және хабаршының мағынасын түсіндіретін нышан. Композиция динамикалық қозғалыс күйді білдіреді. «Ананың көңілі балада, баланың көңілі далада» - деген аталы сөз бар. Сол сияқты жарық дүниеге келген әрбір адам баласы аналық мейірімді алақанынан нәр алып, өмірде өз орнын таба білу керек.

Бұл туынды «Қына тас» 2013 жылы тоқылған. Күлипа апайдың жұмысының ішінен Қазақстанның ежелгі өнерін паш ететін жартастарға салынған суреттердің ізімен жасалған гобеленін айтпай кетуге болмайды. Себебі, ұлы дала шежіресін суретші осы шығармада кеңінен көрсетіп аша білген. Тамғалы сайындағы петроглифтер бейнесі суретші жұмысында басты қаһарманға айнала бастағандай. Тастағы таңбаларда жануарлар бейнесі динамикаға толы қозғалыс күйін білдіреді. Оларға уақыт бағынбайды, бұл ежелгі өмірлік күш-қуат символдары яғни «Мәңгілік» бейнеге жатады десем қателеспеген болар едім. Демек, тарихымызды ұмытпай жадымызда сақтасақ әрине болашаққа деген қадамымыз нық болатыны сөзсіз. Сонымен қатар түстік үйлесімге негізделі шешілген туынды.



*Жұбаниязова Күлипа.  
Қына тас 2013. Гобелен*

Назарларыңызға «Дастархан» 2014 жылы жасалған туынды. Бүкіл әлемге белгілі қазақ халқының қонақжай-лылығы мен мырзалығы Күлипа Жұбаниязованың басты тақырыбы десек те болады. Бұл туындыда алдың-ғы планда бейнеленген Алматының иісі, жұпар аңқыған апорты дастархан молшылығын көрсетіп тұр. Жоғарыда ілулі тұрған оюлы қоржын, жерге кеңінен жайылған геометриялы құрақ төселеген. Көңілге көтеріңкі көңіл күй сыйлайтын түрлі-түсті жіптермен тоқылған әдемі гобелен. Дастархан гобелені бояуының өрнектік және композициялық шешімінің күрделілігімен ерекшеленіп отыр. Бұл туындыдағы нәзік нәзік сызықтар дәстүрлі және заманауи бастаулар үйлесімін тапқандығын байқауға болады. Әрі сызықтардың әрбір қозғалыс күйін ойнақы сондай әдемі көрсете білген.



*Жұбаниязова Күлипа.  
Дастархан 2014. Гобелен*

Суретші әр жұмысында орындау техникасының барлық қырын аса бір

шеберлікпен орындай білген. Күлипа Есімқызы кескіндемелік шығарма болсын, тіпті, гобеленді ешбір қиындықсыз, оп-оңай орындайды. Композицияның өрнектік-сәндік шешіміне баса көңіл бөліп, түстік гаммаға бай қазақ өрнегін толқынды сызықтармен және қайталанбастай ұлттық бояуымен толықтыруға көп еңбек етеді. Ырғақпен қайталанып, біріне-бірі үйлесіммен құйылып отыратын палитраға бояуындағы қанық түстерді осының барлығын Күлипа апай толыққанды меңгере білген. Осынау бір еліміздің көне мәдениетін әр сабақ жіпке сыйғызып, қазіргі күнге жеткізуде гобелен өнерінің үлесі жыл санап өсіп келеді. Әсіресе, сәндік қолданбалы өнеріне халықтың қызығушылығы артуда. Дегенмен, тоқыма өнері де дәстүр сабақтастығын барынша жалғастырып келеді. Кілем жүннен жасалған бұйымдардың арасынан басты орын алғандықтан, әлі күнге дейін маңызын жоғалтпай келеді.

Ойымды тарқата келе, әркім өз халқының қымбат қазынасын сақтап, оны қастерлеп отыруы тиіс. Бұл дегеніміз өнерге деген іңкәрлікті аңғартады. Халықымыздың шеберлері байлыққа-байлық қосып, молшылық жасаумен қатар, сол баршылықты байыпты етуге тұрмыстық жиһаз мүліктерімізді сәндеуге, безендіруге үлкен үлес қосқан. Осындай өнерді Күлипа Есімқызы әлі де сақтап, жалғастырып келе жатқанына өте қуанып, қиын да қызықты кілем тоқу өнерін қазақ топырағында шебер қолдармен тоқып, ауқымды гобелендерді дүниеге әкеліп, қолөнер саласына өз септігін тигізіп отыр. Гобелен – қазақ халқының тарихи аспектілерін, тұрмыс-салтын, қазіргісі мен ертеңін суреттеуі керек дейді. Әр адамның өнерге деген өзіндік қызығушылығы болады, әрине, ол үшін де темірдей төзім, асқан шыдамдылық керек. Мәселен, әртүрлі бояудан сан алуан түстер шығару оңай. Ал, жіңішке жіптердің қосындысынан ойындағыдай түс үйлесімін шығарудың өз машақаты бар екендігін айтқым келеді. Сол себептен болар суретші дәстүрлі жатық тоқылған гобелен техникасын ерекше жақсы көріп, өмірі мен өнерін осы салаға арнауы тегіннен тегін емес екендігін көріп отырмыз. Өндірістік ғимараттарда болсын, үй бөлмелерінің ішкі келбеті тартымды болуы үшін әлбетте барлық интерьер талабына сай болуы қажет. Бөлмені гобеленмен сәндеу қазіргі заманда елеулі рөл атқарады. Бөлменің интерьерін қалыптастыру мәселесіне арналған қазіргі кезде кітаптар шығарылады, журналдарға мақалалар басылып, тіпті көрмелер де ұйымдастырылып жатыр. Ал, осы заманғы пәтер интерьерлерінің үлгісі жиһаздармен жабдықталып, ең жақсы деген гобелендердің түр-түрімен жабдықталып отыр.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер тізімі**

1. Жуваниязовтар альбомы «Дала әуені каталог» 5-10 б
2. Журнал. Мектептегі технология, Алматы 2010-2011ж №12 **САНЫ**
3. Дәулетов.К, Сүлейменова.М, Жайманова.Л «Еңбекке баулу әдістемесі», Астана «Фолиант» 2010ж
4. Ә.Тәжімұратов «Шебердің қолы ортақ», Алматы 1977ж
5. 1970-1980 жылдардағы Қазақстан көркем тоқу өнері. Ғылыми конференция «Қастеев оқылымы» 2011 ж.

## МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

Шалабаева Г. К.	Творческий метод Баки Урманче и его роль в изобразительном искусстве Казахстана	3
Крупа Т. Н.	Исследования золотных нитей покрыва Ходжи Ахмета Ясави и вопрос его датировки	12
Грачева С. М.	«Женская линия» в современном академическом изобразительном искусстве Санкт-Петербурга	19
Гюль Э.	Вышитые ковры узбекистана	27
Шевцова А.А.	Иллюстративный ряд сатирического журнала «Ара» («Шмель») как этнографический источник	36
Кобжанова С. Ж.	Достойные наследницы таланта	40
Бимендиев А.Ш.	Эволюция изобразительного образа тамги Чингис-хана. От истоков до Алаша-хана	44
Оразқұлова Қ,С	Өнердегі эскапизм	51
Соловьева Г. Г.	Черный квадрат и учение платона о прекрасном	58
Резникова Е.И.	Образ женщины востока в искусстве Казахстана	63
Джадайбаев А. Ж.	К истории создания А. Кастеевым картины «Подарок товарищу И. Сталину»	69
Батурина О.В. Акилбекова А.Р.	«Особенности кураторской работы в проекте международной выставки «Арт Дала: диалоги в пространстве и времени»	78
Сырлыбаева Г.Н.	Лирик и мечтатель. Произведения В.Э. Борисова-Мусатова в собрании ГМИ РК им. А. Кастеева	84
Темиртон Г.	Абылхан Кастеев – участник научных историко-этнографических экспедиций Центрального музея Казахстана (на основе фондовых коллекций ЦГМ РК)	92
Мартынова Л. И.	Марат Джунусов. Концептуальный блокнот	97
Жұмабекова Г. М.	Кимешек – тамыры терең төл мұра	106

Мамытова С. М.	Қазақстан бейнелеу өнеріндегі гендерлік мәселелерге көзқарас. Айша Ғалымбаева шығармашылығы негізінде	112
Копелиович М. М.	Портрет императрицы или баронессы?	118
Пашко О. В.	Произведения Айши Галимбаевой в фондах Павлодарского областного художественного музея. История в письмах.	127
Калдыбаева Г. А.	К вопросу атрибуции и реставрации: Александр Иосифович Костомолоцкий «Портрет Даниила Кожаберганова»	130
Исабаева К. К.	Наследницы выдающейся Айши	134
Әбілдаева Л. О.	Музейде мүмкіндігі шектеулі жандарға қызмет көрсетудегі әлемдік тәжірибелер	143
Баженова Н. А.	Традиционное казахское ткачество: специфика центрально-азиатского региона	150
Мамытова Г. М.	Заманауи қазақ анимациясындағы бейнелік шешімдер	159
Нүсіп А. Ж.	Қазақ дәстүрлі қару-жарақтарының заманауи үлгідегі көркемдік бірлігі	166
Қайырбекова Г. Б.	«Муралисты» Қазақстанның. «Street art» қалақ заманауи бағыттағы өнер. Примеры популяризации и экспонирования.	175
Жуваниязова Г.Қ.	«Мен заманымның куәгерімін» – Қазақстан жас суретшілерінің шығармашылығына көзқарас	182
Досжанов Б.Т. Муканов М. Ф. Сулейменов М. Ш.	Батима Заурбекованың гобелендердегі ұлттық көркем бейнелер поэтикасы	190
Али Галия	Суретші Д. Әлиев пен Ғ. Баянов шығармашылығындағы отбасы тақырыбы	198
Алимхожина А.И.	«Екеу аты мүсіндердің көркемдік шешімінің ерекшеліктері»	205
Максутқанова М. Н.	Гобелен – заманауи интерьерде	212