

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

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

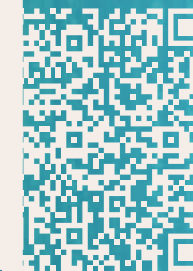
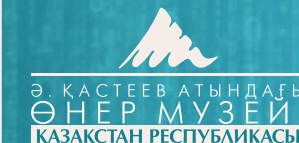
ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ-2018

ГИПЕРКОММУНИКАЦИЯ ДӘУІРІНДЕГІ МУЗЕЙ: ЖАҢА КӨЗҚАРАСТАР



КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2018

МУЗЕЙ В ЭПОХУ ГИПЕРКОММУНИКАЦИИ: НОВЫЕ ПОДХОДЫ



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

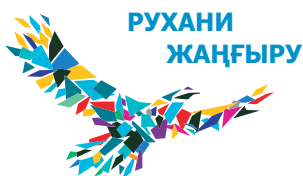
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА



ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ-2018

**ГИПЕРКОММУНИКАЦИЯ ДӘУІРІНДЕГІ МУЗЕЙ:
ЖАҢА КӨЗҚАРАСТАР**

Ғылыми-практикалық конференция материалдары



КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2018

**МУЗЕЙ В ЭПОХУ ГИПЕРКОММУНИКАЦИИ:
НОВЫЕ ПОДХОДЫ**

Материалы научно-практической конференции

АЛМАТЫ 2018

УДК 069
ББК 79.1
Г 46

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

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

Ғылыми жетекшісі Научный руководитель	Г. Шалабаева
Құрастырушысы Составитель	Е. Резникова
Қазақ тіліне ауадрған Перевод на казахский	К. Қышқашева
Беттеген, дизайн Верстка, дизайн	Байрамов Л. Қажиахмет Н.

Г 46 Гиперкоммуникация дәуіріндегі музей: жаңа көзқарастар: ғылыми-практикалық конференция материалдары. = Музей в эпоху гиперкоммуникации: новые подходы: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2018. – 188 б. – қазақша, орысша.

ISBN 978-601-7090-26-5

Жинаққа 2018 жылы 1-2 қарашада Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен жыл сайынғы «Қастеев оқулары-2018» – «Гиперкоммуникация дәуіріндегі музей: жаңа көзқарастар» ғылыми-практикалық конференциясының материалдары енді.

Конференция ежелден қазіргі кезге дейінгі көркем мұраны зерттеп, сақтауға, оны насихаттауға байланысты музей қызметінің алуан қырларын қамтыды. Таңдалып алынған зерттеулерде музей экспонаттарын сақтау, өңдеу және олар туралы ақпарат таратудың инновациялық тәсілдеріне назар аударылған. Жинақта Ресей және Өзбекстан, сондай-ақ Қазақстанның Алматы, Павлодар, Өскемен қалалары ғалымдарының материалдары жарияланады. Басылымға мақалалар авторлық редакциямен енгізілді.

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

Сборник включает материалы ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения-2018» – «Музей в эпоху гиперкоммуникации: новые подходы», которая состоялась 1-2 ноября 2018 года в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева, Алматы.

Конференция охватывает различные аспекты музейной деятельности, связанные с изучением, сохранением и пропагандой художественного наследия от древности до современности. Избранные исследования фокусируются на инновационных технических подходах способов хранения, обработки и распространения информации о музейных экспонатах. В сборнике публикуются материалы ученых из России и Узбекистана, а также городов Казахстана – Алматы, Павлодара, Усть-Каменогорска. В издание вошли статьи в авторской редакции.

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

ISBN 978-601-7090-26-5

УДК 069
ББК 79.1

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

Шалабаева Г. К.	ГМИ РК им. А. Кастеева в эпоху гиперкоммуникации	4
Соловьева Г. Г.	Об искусстве прекрасной жизни Платон и Иероним Босх	10
Ахмедова Н.	Методологические вопросы и музееведческие аспекты изучения живописи Узбекистана 1920-х- 1930-х годов	18
Шевцова А.А.	Instagram-образ казахстанских музеев: мода, эстетика, функционал	24
Кобжанова С. Ж.	Диалоги с Россией	33
Темиртон Г.	К изучению акварелей Абылхана Кастеева как объектов визуальной антропологии	39
Резникова Е.И.	Реализм как творческий метод и художественный стиль в изобразительном искусстве Казахстана	50
Жұмабекова Г. М.	Қазақ әйелдерінің ұлағат болған ұлттық киімдері	56
Танская О.А.	Музейная педагогика в эпоху гиперкоммуникации Квест как новая форма музейного досуга	63
Акилбекова А.Р.	Методика создания и опыт проведения музейного квеста «Неразгаданные тайны шедевров» ГМИ РК им. А. Кастеева	67
Мамытова С. М.	Мақым Қисамединов графикасындағы бейнелердің жазылу ерекшеліктері	77
Сырлыбаева Г.Н.	«Мне снится прошлое. В видениях полусонных встает забытый мир...» Картина А. Васнецова «Отзвуки минувшего» в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	81
Копелиович М. М.	Вопросы атрибуции. Тханка «Манджуши Яб-Юм»	88
Исабаева К. К.	Скульптура как отражение современности в пространстве Астаны	96
Вологодская В.А.	Коллекция произведений П.В. Кузнецова в собрании ГМИ РК им. А. Кастеева	103
Мамытова Г. М.	Анимация және оның жеке өнер ретіндегі ерекшеліктері	112
Айдарбек А.	«Созерцающая тишину...» Акварели Уке Ажиева	118
Жуваниязова Г.Қ.	Жарғақ тон – көркемдік философиясы	123
Ахметова Э.Р.	Вагиф Юсуфоглы Рахманов	128
Ахмедов Д.	Сравнительный анализ характеристик 3D сканирующих устройств для создания цифровых 3D моделей скульптур	136
Абильдаева Л.	Музей және келуші: Коммуникациялық әдістер	143
Мартынова Л.И.	Невыносимая дискретность	148
Енсебаева Ш.	Заманауи музей ерекшелігі (музейтану бағыты)	157
Жубанова Г.	Мүсінші Ө.Шанов шығармашылығындағы әйелдер образдарының көркемдік- тәрбиелік маңызы	162
Шматова Я.	Сохранение и пропагандирование материального культурного наследия Восточно-Казахстанской области с помощью цифровых технологий	170
Бемм М.А.	Национальные мотивы в скульптурных работах мастеров резьбы по дереву Восточного Казахстана	173
Пашко О.В.	Значение музейных исследований в актуализации культурного и художественного наследия региона. Художники и поэт	179
Рахатова Ж.	Берекелі бұйымдардың нақышты көші	

**Шалабаева Гульмира Кенжеболатовна
Заслуженный деятель РК,
профессор, д.ф.н.,
директор ГМИ РК им. А. Кастеева**

ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА В ЭПОХУ ГИПЕРКОММУНИКАЦИИ

Мое твердое убеждение – это то, что в эру информационного общества музей не должен оставаться закостенелым, стагнировать, апеллируя к традициям, прикрываясь классическими, академическими формами работы. Ведь изменилось все: способы, скорость получения и обмена информацией, ее колоссальные объемы и всеобщая доступность; новые технологии, привносимые в работу музея. Причем новшества необходимо внедрять практически во все сферы жизни музея, начиная с учета музейных экспонатов, в первую очередь, далее хранения, реставрации, музейной педагогики, мониторинга КПД деятельности научных сотрудников, повышении информативности выставочных залов для посетителей. И в этом плане основным документом, руководством к действию для всей страны стало Послание Президента Республики Казахстан Н.Назарбаева народу Казахстана. 31 января 2017 г. «Третья модернизация Казахстана: глобальная конкурентоспособность»:

«Ситуация в мире динамично меняется. Это новая глобальная реальность, и мы должны ее принять.

Только те народы, которым удастся опередить будущее и решительно пойти навстречу вызовам, а не стоять и ждать, окажутся победителями.

В мире началась очередная, уже Четвертая промышленная революция.

Повсеместная цифровизация экономики приведет к исчезновению целых отраслей и созданию принципиально новых. Великие перемены, происходящие на наших глазах – это одновременно исторический вызов и шанс для нации».

10 января 2018 г. вышло Послание Главы государства «Новые возможности развития в условиях четвертой промышленной революции».

Одна из первых задач, поставленных перед музеями Правительством и отраслевым министерством – оцифровка всего музейного фонда, создание единого Государственного реестра. Весьма правильное и нужное решение. Для осуществления этой задачи в нынешнем году Государственному музею искусств им. А. Кастеева был выделен значительный бюджет, причем программа рассчитана на 3 года. Благодаря этой программе будет проводиться масштабная работа по цифровизации музейной деятельности, приобретаться современное оборудование. Задача создания Государственного реестра была поставлена 2 года назад, однако в связи с отсутствием достаточного программного и технического обеспечения, эта работа велась медленно. Сам факт того, что в штате музея в секторе учета уже на протяжении многих лет состоял всего 1 человек

оправдывало медленное продвижение данной работы. Дело в том, что изначально фонды описывались в журналах учета письменно, вручную и описаны они уже были давно, а новые ежегодные поступления в фонды малочисленны, в основном это дары художников, иногда коллекционеров. Приток произведений произошел в 2014г, когда бывшая Дирекция художественных выставок с их фондами была передана в ведение нашего музея. Начиная с 2015г, статья бюджета музея по закупу произведений искусства равна 0. Благодаря инициированному музеем и проведенному в 2016 г. национальному конкурсу «Бабалар аңсаған Тәуелсіздік – Независимость, завещанная предками», посвященному 25-летию независимости нашего государства, наши фонды пополнились 5 замечательными полотнами казахстанских художников, посвященных исторической тематике. При этом необходимо подчеркнуть, что по итогам конкурса художники за свои высокохудожественные, масштабные, исторические полотна получили призовые награды, которые в большей степени имели характер морального поощрения, нежели материального.

По оцифровке экспонатов в ГМИ РК им. А. Кастеева проводятся следующие виды работ:

1. Проводится фотосъемка экспонатов, большая часть фондов переведена в цифровой формат.
2. Реализован проект 3D-галерея, где представлены объемные изображения скульптуры, которые можно отсмотреть с разных сторон (опубликованы на сайте музея).
3. Сформирована база данных по подписям казахстанских художников, необходимая для центра научной экспертизы (в работе).
4. В течение года велась работа по наполнению мультимедийного интерактивного комплекса для посетителей музея (установлен в фойе).

С этого года в музее начнется комплексная работа в сфере информационных технологий по внедрению автоматизированной информационной системы, включающей в свой состав программное обеспечение и комплекс технических средств. Она предназначена для оцифровки, передачи, обработки, создания и хранения 3D моделей экспонатов нашего музея. Целью создания этой системы является сохранение объектов культурного наследия – произведений искусства ГМИ РК им. А. Кастеева для их научного изучения и широкой популяризации путем использования современных цифровых технологий для выполнения следующих функций:

- повышение культурного уровня и приобщение широких слоев общества, как в стране, так и за рубежом к культурным ценностям, хранящимся в музее;
- перевод в цифровой формат и создание 3Д моделей произведений искусства, хранящихся в музее;
- информационная доступность музея;
- сохранение и развитие, изучение художественного наследия;
- освоение новых форм работы и их применение с целью наибольшего охвата аудитории пользователей интернета и привлечения в музей большего числа посетителей;

- создание Государственного реестра и цифрового каталога всех экспонатов музея;

- разработка и создание интерактивной, мультимедийной выставки экспонатов из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева. Создание для этого отдельного выставочного пространства в помещении музея.

Кое-что из этого уже сделано и первые шаги по развитию информационно-коммуникационной работы были начаты еще в 2015 г. Среди уже осуществленных мероприятий в данной области: оснащение QR-кодами мемориального зала А. Кастеева и ряда других экспонатов. Кроме того, с 2016г в музее запущены аудио-гиды на 5 языках: каз., рус., англ., кит., франц.

Также в фойе музея был установлен сенсорный дисплей, дающий возможность любому пользователю почерпнуть оттуда массу информации как о постоянных, так и временных выставках музея. Ежемесячно информация в нем обновляется.

В перспективе можно будет разработать и разместить в электронном пространстве коммуникативные и интерактивные задачки в виде тестов, викторин, игровых заданий, которые будут в виде приложений на мобильные устройства и на сайте музея. Цель та же, что и у квестов: стимулировать познавательный интерес и закрепить полученные на экскурсии знания в игровой форме. Данные разработки должны соответствовать музейным образовательным программам Малой Академии искусств «Асем Алем» и быть ориентированными на самую широкую аудиторию. То есть перед нами задача не только составить цифровой архив, но и наращивать присутствие музея в Сети. Это достигается за счет размещения регулярно обновляемой информации о музее на разных ресурсах: собственном сайте, социальных сетях, Ютубе и новостных лентах. Обновления происходят в нашем музее постоянно по разным событийным поводам: вернисажи выставок, пресс-конференции и пресс-туры, круглые столы по тем или иным актуальным темам развития общества и художественного творчества, конкурсы изобразительного искусства, проекты и лекции Малой академии искусств «Асем Алем», мастер-классы семейного фестиваля «Волшебный фонарь», «Музыкальные вернисажи», презентации книг и проектов партнеров музея и т.д.

В продвижении мероприятий музея огромная роль принадлежит не только социальным сетям, в которых у нас свои странички: Facebook, Instagram, YouTube и др., но также индивидуальная рассылка информации по WhatsApp членам клуба «Друзья музея». Использование возможностей социальных сетей позволяет современному музею стать открытым и доступным социокультурным пространством, расширять свои функции и привлекать молодежную аудиторию. Социальные сети – это широкая площадка по расширению аудитории музея, работе с общественным мнением, продвижении PR-технологий, анонсов и рекламы. Создание собственной страницы, формирование базы подписчиков, настройка возможностей экспорта новостей с сайта и обратно – начальный этап работы, которая является постоянной и методичной.

Информационная доступность музея, как одна из целей цифровизации, достигается комплексом мер, одна из важнейших – это создание единой элек-

тронной базы данных, как для внутримузейного использования, так и для пользователей сети Интернет. Для достижения этой цели в этом году будет внедрена программа «Музеолог», куда будут занесены 100% сведений о музейных экспонатах, включая новые поступления. С этого года сектор учета будет укреплен дополнительной штатной единицей, а также привлеченными сотрудниками из других отделов. Изначально учет велся письменно и дублировался в нескольких журналах, сегодня работникам, которые много лет трудились на этом поприще, необходимо перестраивать свою работу. Причем внесенные в электронный каталог экспонаты должны иметь цифровые изображения. Оцифровка изображений произведений искусства – огромная работа, которую предстоит проделать в ближайшие несколько лет. Еще один важный момент, замедляющий создание электронного каталога и Государственного реестра: большой пул единиц хранения требуют уточнения данных или даже новых атрибуций. Пока мы идем путем размещения на сайте уже изданных альбомов и каталогов, таким образом вводится в научный оборот широкий круг уже изученных экспонатов и позволяет знакомить всех интересующихся с публикациями музея, в числе которых не только альбомы и каталоги, но и сборники статей с ежегодной конференции «Кастеевские чтения», которые выходят небольшим тиражом. Здесь есть важный нюанс: на изображения необходимо поставить защиту от несанкционированного использования.

Несмотря на то, что наш сайт хвалят пользователи, в том числе зарубежные, мы не собираемся почитать на лаврах. Сайт должен постоянно модернизироваться, появляться новые страницы и разделы. В перспективе надо задуматься о проведении на сайте музея виртуальных выставок, размещении путеводителей по выставкам и экспозициям, разработке «детской страницы», на которой можно размещать новости детской изобразительной студии при музее «Индиго», на этой же странице можно размещать игры, задания по искусству, представленные в игровой форме. Другой важный момент – размещение информации о музее на других ресурсах, например, в Википедии и т.д. В соответствии с законами арт-менеджмента частота воспроизведения и упоминания культурного объекта или события влияет на его узнаваемость, популярность, соответственно, востребованность.

Таким образом, для выполнения программы по цифровизации, выдвинутой Главой государства, музеям необходимо развивать такие направления работы, как:

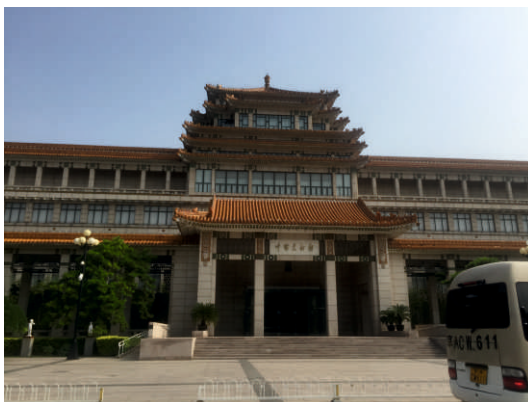
- оснащение музея современным оборудованием;
- оцифровка экспонатов музея;
- создание и совершенствование электронной базы музея;
- разработка новых мультимедиа-продуктов;
- активизация и усиление присутствия в Интернете;

Весьма интересный опыт продемонстрировал Омский музей изобразительных искусств им. М. Врубеля, который, в свою очередь использовал опыт других мировых музеев. В 2015г они реализовали проект, который был сделан на принципах краудсорсинга и имел девиз: «Сделаем выставку вместе» – проект назывался «Русская живопись: избранное». Смысл проекта заключался в том,

что широкой аудитории соцсетей было предложено выбрать и прокомментировать понравившиеся работы из 100 картин, размещенных в соцсетях. Работы, которые стали наиболее популярными и набрали наибольшее количество лайков, перепостов и комментариев были представлены затем на выставке вместе с именами и самыми интересными подписями людей, отдавших за них свои голоса. Для продвижения проекта была создана рабочая группа, использовались различные методы: мотиваторы, мемы, оригинальные подписи, экспресс-опросы, конкурсы и т.д. Была развернута работа со СМИ, широко применялись перекрестные ссылки и репосты, задействована наружная реклама. Проект был экспериментальным и его целью было создание культуры участия в омском музее, изучение целевой аудитории и ее художественных предпочтений /1/. Думаю, и нам можно попробовать подобный эксперимент, воспользоваться хорошим опытом коллег.

Помимо новых задач по цифровизации, остаются значимыми и целесообразными в эпоху гиперкоммуникаций и традиционные способы коммуникаций. Я имею в виду выездные выставки, конференции и т.д. Так, например, в этом году в июне-июле музей совместно с Русско-американским фондом и компанией Сонмар осуществил выездную выставку живописи казахстанских мастеров из своих фондов «На перекрестках Азии и Европы. Шедевры мастеров XX века из ГМИ РК им. А. Кастеева» в прекрасном выставочном зале «National art club» в Нью-Йорке. Выставка состоялась благодаря выделенным средствам по Программе «Рухани жангыру», также ее поддержал член Попечительского Совета музея, меценат и коллекционер Нурлан Смагулов. На вернисаже присутствовали дипломаты из разных стран, арт-критики, представители широкой общественности. Более 50 публикаций вышло об этой выставке, в том числе в «New York post», на телеканалах «Хабар», «Kz.24» и во многих печатных СМИ Казахстана.

Тему гиперкоммуникаций также можно проиллюстрировать состоявшимся в Пекине сего года международным Форумом, на котором был учрежден Альянс музеев и галерей стран Великого Шелкового пути». В первом заседании Альянса и 5-дневном Форуме приняли участие представители из национальных музеев искусств и ключевых художественных институтов стран, находящихся на территории «одного пояса и одного пути». В наши дни не только для экономического, но и для международного художественного обмена большое значение имеет развитие духа Шелкового пути, содействие взаимному обучению, уважение к культуре друг друга, призыв к диалогу и миру силами культуры и искусства. Темой первого Форума стала «Инклюзивность и продвижение», цель Форума – содействовать сотрудничеству в сфере





изучения искусства, коллекционирования, обмена выставками и распространение искусства между странами и регионами, углубление взаимопонимания.

На Форуме присутствовали делегаты из Франции, Греции, Венгрии, Шри Ланки, Бангладеш, Гонконга, Вьетнама, Белоруссии, Армении, России, Украины, Молдовы, Болгарии, Сингапура, Южной Кореи. Центральную Азию представлял музей искусств им.

А. Кастеева из Казахстана, учредительный документ подписывала директор Шалабаева Г.К. В рамках этого Альянса облегчается возможность осуществления обменных выставок между странами-участниками и других мероприятий. В перспективе – объединенная выставка стран-участниц Альянса в Национальном музее искусств Китая, которая не на словах представит художественные достижения и лучшие образцы музейных коллекций.

Таким образом, в эпоху тотальной информатизации ГМИ РК им. А.Кастеева ставит перед собой глобальные задачи соответствовать духу времени и выполнять поставленные Ельбасы задачи, а также не только декларировать, но и осуществлять непосредственный выход в мировое культурное пространство.

Примечания:

1. И. Л. Симонова Интернет в музее – музей в Интернете (из опыта работы). // Сб. научных трудов Омского музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. Омск, 2016, 199стр., С. 175-180.

**Соловьева Грета Георгиевна,
главный научный сотрудник
Института философии, политологии
и религиоведения КН МОН РК,
доктор философских наук, профессор**

ОБ ИСКУССТВЕ ПРЕКРАСНОЙ ЖИЗНИ ПЛАТОН И ИЕРОНИМ БОСХ

В статье проводятся неожиданные философские и культурологические параллели: философ Платон и художник Иероним Босх. Оба они искали возможности прекрасной жизни, где соединились бы добро и красота. Чтобы раскрыть свой замысел, автор использует диалектику категорий прекрасное и безобразное. Внешне прекрасное может быть внутренне безобразным и, напротив, внешне безобразное обнаруживает внутреннюю красоту. Платон предстает как художник прекрасной жизни, а Босх – как философ, мыслящий в красках и образах.

У греков был чудесный термин – калокагатия, единство прекрасного и доброго, эстетики и этики (греч. kalos – прекрасный, agathos – добрый). Единство это они стремились воплотить в своей жизни. Справедливый, добрый, мужественный поступок всегда прекрасен! Прекрасно не полотно, изображающее жизнь, прекрасна сама жизнь, если в ней утверждаются высшие смыслы бытия, торжествует правда и справедливость.

Философия и искусство испокон веков шли рука об руку, чтобы поведать людям о возможности калокагатии. Для Платона одна из важнейших тем – связать воедино добродетель и красоту. К нему присоединяется из своего далека Иероним Босх, загадочный, странный, непостижимый художник, чье творчество до сих пор вызывает и неподдельное восхищение, и решительные протесты. Как он может быть союзником Платона, если «выворачивает» жизнь и душу людей «наизнанку»? Все что есть темного, греховного, потаенного выходит наружу.

Ничего невозможно скрыть от всепроникающего ока. Какая же тут калокагатия, какое единство добродетели и красоты, если с полотен смотрят перекошенные лица, напоминающие монстров, если грехи изображаются столь неприкрыто и откровенно, что можно только содрогнуться от ужаса.

И все-таки Босх союзник Платона. Они живут в разных эпохах и культурах. Они избирают различные языки: один – философски, другой – живописный. И стратегия у них различная. Платон размышляет о единстве добра и красоты с позиций, так сказать, позитива. Босх, напротив, разоблачает человеческую природу, выставляет напоказ все самое страшное, безобразное. Но хотят эти двое – одного: калокагатии. Прекрасное Платона и безобразное

Босха достигают одной цели.

Не случайно в этике присутствует такая категория, как безобразное. Подход к ней может быть неоднозначным. Безобразное иногда романтизировали, придавали ему некий блеск загадочности, привлекательности. Как это звучит, к примеру, в лермонтовском «Демоне», «Печальный Демон, Дух изгнания»... И Врубель, под влиянием таинственного очарования лермонтовского героя, создает свои знаменитые картины.

Но романтизация негатива двусмысленна и никакого отношения к калокагатии не имеет. Другое дело – Босх. Он проникает в запретные тайники внутренней жизни, выставляет напоказ безобразное во всем его безобразии, без тени романтизации, чтобы его разоблачить, вызвать к нему отвращение, желание стать другим, светлым, прекрасным. Безобразное у Босха состоит «на службе» у прекрасного, и потому он явный союзник Платона, испытывающего тоску по калокагатии. А для чего я связываю два этих имени? Чтобы обнаружить: путь к калокагатии пролегает и через прекрасное, и через безобразное. Платон помогает приблизиться к разгадке тайны Иеронима Босха.

Как жить человеку, чтобы жизнь его была прекрасной? Вот в чем вопрос. Сократ спрашивает одного из своих молодых собеседников, хотел бы он всю жизнь испытывать только радость, наслаждение, удовольствие? И тот, не задумываясь, тут же отвечает утвердительно. Для него удовольствие и есть благо. И сегодня большинство людей присоединились бы к этой точке зрения.

Разговор о достойной, прекрасной жизни – в самом средоточии современных проблем. Повторяю, как жить человеку? По совести, справедливости, правде? Но обстоятельства складываются так, что вынуждают солгать, предать друга, совершить еще множество бесчестных, подлых поступков. Иначе ведь просто не выжить. Всему этому есть оправдание. В Интернете, соцсетях, на телевидении настойчиво и неуклонно идет переосмысление основополагающих категорий, тысячелетиями определяющих основы человечности.

Зависть? Не думайте о ней плохо. Без нее не было бы у нас желания стать лучше, измениться, подняться выше. Роскошь? Так это же состояние человеческой души. Педофилия? Ничего особенного. В Англии она становится уже нормой. Так исподволь навязываются образцы поведения, следуя которым человек перестает быть человеком и превращается в некое другое, звероподобное существо.

Невдомек, что зависть – один из смертных грехов, снедающий человека изнутри и побуждающий к страшным преступлениям. Другое дело – состязательность, когда, действительно, радуешься успехам другого и стремишься ему подражать. Роскошь? Это когда вещи потребляют человека. Педофилия? – историей культуры и нравственности осужденный тип поведения, отождествляемый с преступлением. Но правозащитники различного толка упорно твердят о «правах человека», «толерантности», «демократии». Всем, всем надо дать волю к исполнению их потребностей и желаний. Хочу, значит существую! Удовольствие, наслаждение превыше всего!

Но люди сопротивляются, люди хотят оставаться людьми. И потому многим из них интересным покажется тот, давнишний, очень давнишний разговор о прекрасной, достойной жизни.

Сократ протестует против отождествления блага и удовольствия: они имеют различную природу. Но он не отрицает, что радость и удовольствие придают жизни особое очарование. Без них разумение, память, истина лишатся блеска, игры, воображения. Все станет тусклым и сумрачным. Но о каком удовольствии, о какой радости говорит философ?

Его оппонентами, вечными противниками были, как известно, софисты. Противники сильные, искусные, образованные. Само время вызвало потребность в умении доказывать, изображать каждое событие с различных точек зрения, разоблачая однобокий, односторонний догматизм, свидетельство невежества и твердолобого упрямства. Жизнь многолика, многоцветна, и в кипении жизненных страстей проявляются интересы, потребности, различные взгляды и позиции. Это была, по признанию Гегеля, точка зрения образованности, в чем и заключалась историческая заслуга софистов. Но образованность их оказалась недостаточной. Они не сделали необходимого шага к определению всеобщей основы, позволяющей объединить многообразие в единство. И поэтому стали релятивистами. Весьма и весьма опасная позиция, характерная и для современных софистов, которых очень и очень много. Они, конечно, не столь образованы. Они не закладывали основ риторики и логики. Но зато хорошо усвоили релятивистский урок софистов. Нет и не может быть никакой истины, справедливости, правды. Собственная выгода, польза, корысть – это и есть истина. Сумей только ее доказать.

Вот почему Сократ, обучившись софистическому искусству, восстал против своих учителей. Для него нет ничего важнее в жизни, чем поиски и обоснование всеобщего – истины, справедливости, красоты, способных дать людям взаимопонимание и возможность жить сообща.

Итак, встречаются два образа жизни: софисты с их прославлением собственной пользы, желания, удовольствия, и Сократ с утверждением всеобщего блага и проистекающей из этого особого рода радости, высокого вдохновения.

Горгий и его ученик Калликл откровенно излагают свою доктрину. В жизни всегда самый достойный тут, кто сильнее по природе. А более слабые – их большинство – придумали хитроумный способ защиты: законы. С их помощью они пытаются обуздать сильных, не дать им возвыситься «Сама природа, я думаю, провозглашает, что это справедливо – когда лучший выше худшего и сильный выше слабого» [1, 308]. Узнаете? Это ведь первые варианты теории «естественного права», нацеленной на превращение общества в «человеческое животное царство».

Настаивая на различении удовольствий хороших и дурных, Сократ утверждает, что те умения, которые способствуют дурному, нельзя назвать искусством. Это, скорее, сноровка. К примеру, поварское дело. Оно угождает, не интересуясь, что действительно полезно для тела, а что нет. «Ты говоришь мне о прислужниках, которые исполняют наши желания, но понятия не имеют, какие из них прекрасны и благородны» [2, 354]. Другое дело – врачевание и

гимнастика. Они могут называться искусством, поскольку заботятся о здоровье и самочувствии человека, основываясь на знаниях и опыте. Следовательно, искусством можно назвать не любую сноровку и умение, а только те, которые способствуют удовольствиям, связанным с благом.

Сократ сравнивает душу с книгой. У людей справедливых, благочестивых, угодных богу, в книге появляются истинные, правдивые записи получаемых впечатлений. А у людей, далеких от благочестия, записи оказываются искаженными, ложными. Соответственно, благочестивым свойственны истинные страдания и удовольствия, а дурным людям – удовольствия и страдания ложные.

Непривично как-то звучит такое определение относительно удовольствий. Как можно считать их ложными, если их субъективно испытывает определенный человек? Но Сократ приводит разъясняющий пример: порочному человеку видится изобилие золота, и одна только картина обладания этим несметным богатством доставляет ему удовольствие. «Дурные люди большей частью наслаждаются ложными удовольствиями, хорошие же – истинными» [3, 50]. Не всякое приятное, значит не всякое удовольствие есть благо. А «благу следует подчинять все остальное, в том числе и удовольствия, но никак не благо – удовольствиям» [4, 330].

И Сократ сопоставляет здоровье души и тела, стремясь обнаружить несостоятельность позиции софиста о том, что наилучшее для человека и его счастья – не сдерживать своих желаний, но потворствовать им. Сравним человека здорового телом с человеком больным. Здоровому разрешено есть и пить вволю, а для больного – одни запреты. Так и с душой. Пока она больна, испорчена, нечестива, следует запрещать ей исполнение всех и всяческих желаний и позволять только то, что делает ее лучше.

Теперь, пожалуй, можно ответить на первоначальный вопрос: кто же счастливее – софист, исполняющий все свои желания вне их отношения к благу, или Сократ, разыскивающий добродетель и обретающий при этом высшую, духовную радость? У софиста был один, как ему казалось, неопровержимый, аргумент: наслаждение жизнью. Но Сократ выясняет, что его наслаждение ложное, порочное, поскольку не соизмеряется с благом, с добродетелью. И только следуя высшему благу, порождающему добродетель саму по себе, человек становится способным к подлинной радости.

Рассмотрим сказанное с позиций категорий прекрасное – безобразное. Софисты **внешне прекрасны**, облачены в пышные пурпурные одежды. И поступки их тоже внешне прекрасны: завораживающие речи, шумный успех у толпы, солидное вознаграждение. Но на самом деле весь этот блеск – мишура, обман, притворство. **Внутренне они безобразны**. Нет для них истины, совести, справедливости. Жизнь подчиняется одному критерию – выгода, даже ценой продажи собственной души. Они дают волю самым низменным, пошлым желаниям, считая, что это и есть подлинное счастье.

Другое дело Сократ. **Внешне он безобразен**: небольшого роста, с огромной шишкой на лбу, в дырявом плаще. Недаром проходящий по городу чужестранец назвал его монстром. Но **внутренне он прекрасен**. Он победил

недостойные подлинного человека желания. Он предпочел пустым речам за кругленькую сумму неустанные поиски истины. Он утвердил в своей жизни принцип справедливости, соединил добро и красоту. И внутренне прекрасное преобразило его лик, а его жизнь наполнилась прекрасными мыслями и поступками. Пусть софистам удалось урвать признание толпы и вкусить сладость славы и богатства. Сократ получил признание потомков и неувядающую славу Учителя человечества.

... Теперь с помощью Платона поговорим с Иеронимом Босхом, охваченным тоской по калокагатии.

Его называют самым гениальным художником в истории мировой живописи. И самым странным, загадочным, непостижимым. Десятки монографий, фильмов, ожесточенные дискуссии. Историки, социологи, лингвисты, философы и, конечно же, искусствоведы вторгаются сегодня с этим сюжетом в Интернет и собирают миллионные просмотры. Определения говорят сами за себя: «причуды и безумные фантазии», «единство насилия и святости», «пугающие и ужасные видения», «абсурд и тайна», «бесконечные фантазмагии».

Это Иероним Босх, родившийся неизвестно когда. Есть только предположения на этот счет: между 1450-1460 годами. Страна и город называются более уверенно: Голландия, город Хертогенбос, в те времена довольно крупный и оживленный центр торговли и всевозможных ремесел и искусств. О жизни художника сохранились весьма скудные сведения. Его отец и дед тоже были живописцами, и формирование Иеронима как художника происходило, скорее всего, в фамильной мастерской. Его жизнь, как и всех других жителей, сосредоточивалась вокруг собора Святого Иоанна, великолепного готического сооружения Голландии.

Но все, что он сделал, буквально вытолкнуло его из семьи, из города, из страны, из его времени – к нам, в будущее, а, может, и еще дальше. Как ему такое удалось? Ведь он жил в эпоху позднего средневековья. Он впитал народные традиции, был человеком глубоко верующим, знал тайные и явные символы магии, погружался в мистические сны. Но ни одна традиция не объясняет, кто же он на самом деле и можно ли вообще сказать о его творчестве нечто определенное.

Попробуем призвать в свидетели Платона, и он нам в этом не откажет. Платон, предтеча христианского взгляда мир и человека, создает искусство прекрасной жизни и стремится с его помощью превратить идею в реальность. Босх ничего не знает о Платоне. Но его также охватывает страстное желание преобразовать и мир, и человека. Он живет в предреформационную эпоху, когда христианские ценности в глазах людей тускнеют, ведь освобождение от грехов можно просто купить за деньги. Люди охвачены жаждой наслаждений, они предаются самым страшным грехам, разврату, похоти, обжорству, зависти. Но все прикрыто личиной показного благочестия и добропорядочности.

Босх протестует. Он срывает маски и то, что было прикрыто, выступает наружу во всем своем безобразии и уродстве. Но не для того, чтобы только

обличать. Художник жалеет людей, даже самых отвратительных, изображенных в виде полуживотных и страшных чудовищ. А если жалеет, значит любит и хочет помочь им содрогнуться от своего уродства и принять человеческий облик – и снаружи, и внутри. Поэтому он наш современник – в мире, где люди теряют жизненные смыслы и погружаются в хаос бездумных наслаждений, пряча за внешним благополучием внутреннюю греховность.

Босха пытаются понять, причисляя к различным школам, философским и художественным. Он, де, предтеча сюрреализма (Сальвадор Дали признает его своим учителем, а в Манифесте сюрреалистов (1924) он назван духовным отцом). Есть и философские параллели: его живопись, выявляя бессознательное, близка психоанализу Фрейда. А если идти вглубь веков, она солидаризуется с «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского [5].

Все интерпретации исходят из одного принципа: понять – означает свести неизвестное к известному. Но если творчество Босха несравнимо и несравненно? Как понять, то, что непохоже ни на какие уже известные «школы», «направления», «мысли»? Должны же быть какие-то ориентиры? И они, безусловно, есть.

Подобно Платону, Босх одержим идеей открыть людям глаза, воззвать к «прекрасной жизни». Вот с кем можно сравнить несравненного! Оба они – философы. Один созидает идеальные миры, где прекрасное само по себе, абсолютное и непогрешимое, вторгается в жизнь. Другой философствует средствами живописи, красками, символами, знаками. Лопе де Вега назвал его картины «основой морализующей философии». Но Босх не только моралист, он создает целостный образ совершенного мира. Это Платон в живописи.

Не посягая, однако, на Вселенную Босха, займемся его этическими работами. Меня тут же прервут: нельзя напрямую отождествлять искусство и мораль, иначе «вылупится» скучнейшее назидательство. С Босхом такого не происходит. Потому что свои философские, этические концепты он воплощает в художественных шедеврах. Основные категории эстетики – прекрасное и безобразное переходят у философа друг в друга: внешне прекрасное обнаруживает внутреннюю ущербность, а внешне безобразное может быть внутренне прекрасным. Это внутренне прекрасное и хочет утвердить в жизни Босх!

Вот его знаменитый триптих «Сад земных наслаждений» (Мадрид, Прадо). Центральная часть заполнена множеством изображений, каждое из которых могло бы стать темой отдельной картины. Сразу ничего не увидишь и не поймешь. Множество обнаженных тел, мужских и женских, гигантские рыбы, птицы, цветы, бабочки, водоросли. Нет ничего безобразного. Тела светятся целомудрием, хотя и притягиваются друг к другу в нежной ласке. Но не стоит доверять этому явлению прекрасного. Мы видим также огромные плоды – клубника, виноград, ежевика. Их с жадностью и сладострастием вкушают «прекрасные» персонажи, что позволяет прочесть истинное содержание запечатленного. Сочные, спелые плоды – символы разврата и похоти.

Вот парочка, изображенная в раковине моллюска, традиционном

символе женского начала и одновременно – предательства. Другая парочка, невинно прильнувшая друг к другу в стеклянной сфере, словно напоминает известную голландскую поговорку: «Счастье и стекло – как они недолговечны»

Описывать весь «Сад» нет смысла. Для меня важно подчеркнуть, что внешне прекрасное на самом деле внутренне безобразно: похоть, сладострастие, разврат. И в других картинах обнажается внутренняя суть, уродливость тех, кто внешне благопристоен, т.е. лживость мнимо прекрасного, а на самом деле безобразного. Это подтверждается высказыванием монаха Эскориала Хосе де Сигуена (XVII век): «Разница между работами этого человека и других художников заключается в том, что другие стараются изобразить людей такими, какими они выглядят снаружи, ему же хватает мужества изобразить их такими, каковы они изнутри».

Еще один известный триптих – «Семь смертных грехов» (Мадрид, Прадо). Центральная часть – огромный глаз, в зрачке которого виднеется фигура Иисуса. Внизу надпись: «Cave, cave, Dominus videt. (Бойся, бойся, Господь зрит)». По кругу – сценки из обыденной жизни, изображающие гнев, гордыню, сладострастие, леность, чревоугодие, скупость, зависть. Художник отказывается от привычной манеры представлять грехи с помощью аллегории.

Мы видим обычных людей, с которыми он встречался на улицах родного города или жил по соседству. Но они находятся в ситуациях смертных грехов, когда безобразное выступает во всей своей неприглядности. Таверна, стол, заваленный снедью. Толстяк с лоснящимися щеками жадно обгладывает кость, другой заливает глотку вином. Служанка тащит блюдо с жареной курицей. И еще много деталей, смысл которых можно прочесть, только зная язык символов («Грех чревоугодия»).

Еще один грех – тщеславие. Женщина приличного достатка стоит к нам спиной и любит себя в зеркале. А подает его черт с угодливой, злорадной полуулыбкой. Назову еще «Лень». Женщина дремлет в уютном кресле, не обращая внимания на старушку, призывающую ее к молитве. Рядом, на полу, свернулась калачиком собачонка, намекая на свое родство с хозяйкой.

«Семь смертных грехов» можно назвать аллюзией на сюжет Платона о перстне Гига. Пастух, нашедший заколдованный перстень, делается невидимым и совершает чудовищные преступления. Но при внешнем процветании становится он самым несчастным человеком: нельзя стать невидимым!

И еще одна картина – «Корабль дураков». Откуда такое выразительное название? Знал ли Босх о средневековой традиции отправлять в море «корабль дураков» с умалишенными на борту? Читал ли он поэму Себастьяна Бранта под таким названием? Или название картины, как и всех других его творений, дали много позже?

«Корабль дураков» у Босха – действительно корабль с умалишенными. Но это все, кто вокруг него, все, кто обезумел, потерял человеческий облик, предаваясь обжорству как воплощению всех пороков. Монах и монашенка раскрыли рты, готовясь впиться в кусок, свисающий сверху. Кто-то лезет по

матче, чтобы срезать привязанную сверху курицу. Кого-то уже выворачивает. Корабль никуда не плывет. Из него уже выросло дерево. Он стоит на месте, без всякого намека на движение: безобразие торжествует. Его уже никто не скрывает. И оно так отвратительно, что буквально вызывает к своей противоположности, подлинному, внутреннее прекрасному, приобщенному к платоновской идее красоты.

Так я с помощью Платона «прочитала» Босха. Один из возможных опытов понимания.

И Платон, и Босх, оба создают калокагатию, «искусство прекрасной жизни». Красота и добро счастливо соединяются у художника Платона и философа Босха.

Список литературы

1. Платон. Горгий. Соч. в трех томах, том 1. – Москва: Мысль, 1968.
2. Платон. Филеб. Соч. в трех томах, том 3, часть 1. – Москва: Мысль, 1971.
3. Платон. Филеб, том 3, ч. 1.
4. Платон. Горгий, т.1.
5. См.: Бозинг В. Босх. – М.: Арт-Родник, 2008.; Коллстоун Т. Хиеронимус Босх. Жизнь и творчество. – М.: Лабиринт – К, 1998.

Ахмедова Нигора
доктор искусствоведения,
академик АХ Уз,
Ташкент, Узбекистан

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ И МУЗЕЕВЕДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА 1920-Х-1930-Х ГОДОВ

В контексте проблем, которые ставит перед культурой глобализация, вполне закономерно актуализируются вопросы сохранения наследия, далекого и недавнего, особенностей национальных культур. Наряду с разработкой вопросов исторической целостности художественных процессов, в гуманитарных науках важно расширение сектора изучения: в него должны попадать не только вершинные явления, классические образцы, но и искусство, так называемой «периферии», воплотившей взаимодействие локальных традиций и инокультурных, интерпретацию общих стилевых форм эпохи. В этих художественных явлениях именно исторический, идеологический контексты, социальные трансформации оказывались факторами особого пути развития, выхода за пределы собственной традиционности. Например, специфика историко-культурного развития среднеазиатского региона в XX веке, так называемой «художественной периферии», породила не только «диких архаизмы» (В. Виппер), но и неожиданные пластические открытия. В особенности это касается искусства Узбекистана 1920-х -1930-х годов – времени, когда регион в ходе модернизационных процессов радикально менял свою историко-культурную парадигму. В краткий по времени и максимально сконцентрированный на обновление период создавалось изобразительное искусство республики. Его творцы осознавали значимость своих поисков, и их прочную связь с историческим поворотом в жизни народов. Мощный подъем созидания, свобода творчества тех лет породили оригинальную ветвь модернизма в Узбекистане. Однако, с приходом сталинской власти его развитие было приостановлено репрессивным диктатом, постепенно и вопросы изучения оказались вытеснены из сферы искусствоведческой практики. Только с конца 1970- х годов отдельные статьи и альбомы, постепенно, хотя и довольно робко, возвращали внимание к искусству этого времени.

После краха советской идеологии, казалось, что запрещенное и почти не освоенное в свое время следующими поколениями художников наследие авангарда, выйдет на первый план. Однако, историческая логика нацстроительства диктовала другое: во многих постсоветских республиках после обретения независимости наметилась тенденция возвращения к наследию прошлого, что несколько отодвинуло актуальность этих традиций для творческой и исследовательской практики. Как отмечал Б. Гройс, «эта

ностальгия по искусству домодернистского прошлого усиливалась определенным чувством обиды на «левый» характер исторического авангарда... Авангард стал ассоциироваться с коммунизмом, тем самым «преодоление» коммунизма подразумевало отказ от авангардной художественной традиции, ради, собственной национальной идентичности» (1).

Вновь актуализировали этот пласт национального искусства такие выставки, как, юбилейная ретроспектива А.Н. Волкова в честь 120-летия мастера в Ташкенте, «Туркестанский авангард» в Государственном музее Востока, а так же масштабный выставочный проект ГМИИ имени А. Пушкина в Москве в 2017 году - «Сокровища Нукуса», представивший коллекцию Каракалпакского музея. Появилась потребность нового взгляда на известные процессы и имена, обнажились некоторые методологические проблемы изучения и музейной репрезентации живописи этого периода. Безусловно, сегодня не удовлетворяет, присущее искусствознанию советского периода, но сохраняющееся до сих пор, упрощенное понимание творчества того или иного мастера, тенденция «выпрямления» художественного процесса в целом. Отчасти это происходит из-за того, что исследователям не известен весь корпус произведений художников, он не представлен в полном объеме в каталогах музеев, не введены в научные публикации архивные материалы. Из-за «выпадения» каких-либо звеньев в развитии, невольно усиливаются отдельные стороны творчества, представляются одни и те же произведения, «кочующие» из одного альбома в другой.

Исследование искусства Узбекистана, как историко-культурного феномена, сегодня останавливается и перед методологическими трудностями – поисками научных инструментов, историко-типологических оснований. Известно, что в зарубежных публикациях Средняя Азия рассматривается в сугубо постколониальном дискурсе, что автоматически переводит весь данный художественный материал в ориенталистский контекст, весьма ограниченный, отсекая присущие времени новаторские открытия, созвучные модернизационным процессам. Творчество А. Волкова, Н. Карахана, У. Тансыкбаева, М. Курзина, В. Уфимцева, Н. Кашиной, О. Татевосяна и других мастеров при всей их самобытности формировалось и сосуществовало в контексте тенденций советского искусства. А многие из них, за исключением А. Волкова, были сформированы исключительно временем революционных трансформаций, и представляли «идеальный» для Советов образец, как например, рабочий завода Урал Тансыкбаев.

Как известно, зарождавшийся в недрах пластических поисков русских художников 1910-х годов авангард, получил после революции на короткий срок государственную поддержку, это «левое» искусство в идеологическом аспекте имело особый статус. Главное звено во всех структурах власти было представлено футуристическим движением или «левыми», как называли продвинутых художников авангарда. Они поддержали после Октябрьской революции большевиков, которых бойкотировала большая часть художественной интеллигенции (2). Представителям авангарда импонировала

решимость революционеров в переустройстве общества, «борясь против пошлости и мещанства» в искусстве, они получили возможность организовать по-своему художественную жизнь страны, что сыграло решающую роль в их вхождении во власть.

В Узбекистане, имея в виду уникальный по характеру генезис различных тенденций, их смешение или запаздывание, так же невозможно игнорировать обусловленность революцией социокультурных, художественных процессов. Учитывая этот контекст, важно показать в какой сложной связи с ним происходили изменения и поиски художников. Даже в данный краткий период искусство постоянно подвергалось давлению идеологической конъюнктуры. Ведь и приезд в Узбекистан многих художников был связан не только с тягой к «вечной тайне и очарованию Востока», а чаще с политическими, личными проблемами – как, например, у П. Бенькова, Н. Карахана, Н. Кашиной, В. Уфимцева, М. Курзина, Е. Коровой и других мастеров. Хотя все вместе они были приобщены к идеологическому «экспорту революции» в республику и ангажированы ее задачами. Д. Сарабьянов, полагая, что русский авангард достаточно показателен, и может дать повод для суждения об авангарде в целом, справедливо отмечал, что авангард – это негомогенное явление – нужно разобраться в этом совмещении стилей и тенденций. Но для всех них было характерно одно – революционное восприятие задач искусства и действительности (3).

Живопись республики в силу отдаленности от центра имела свою динамику развития. Здесь трудно определить с самим началом, как, например, это можно проследить, в русском авангарде, применяя концепцию К. Малевича о «прибавочном элементе в живописи», объяснявшей, как закономерную, историческую смену художественных форм. После достижения пика авангарда и его спада, там создавался свой вариант «модернизма». Поэтому А. Ковалев, рассматривая вопрос о границах авангарда, в частности, отмечал, что «к началу 30-х годов, то есть ко времени развертывания репрессий, авангард как художественное течение был уже на излете» (4). В Узбекистане особый подъем живописи как раз наблюдался в период, так называемой «культурной революции» (1928-1932). Исключением был А.Н. Волков, у которого к этому времени высшая точка авангардных поисков была пройдена и завершена в 1924 году «Гранатовой чайханой». Интенсивное развитие продолжалось до знаменитой выставки искусства Узбекистана в Музее Востока в 1934 году. Но после разгрома книги В. Чепелева, и начала давления, оно начало ослабевать (5). Впервые в этом небольшом издании московский искусствовед обозначил весь спектр тенденций в живописи, доказывая, что пластические «отклонения» от реализма в искусстве республики объясняются особенностями жизни, природы и традициями народов региона. В. Чепелев так же впервые постановил вопрос о национальном своеобразии не только в связи с наследием местной культуры, но и влиянием пластических открытий европейского модернизма. Он показал, что такие художники, как Урал Тансыкбаев, Н. Карахан, А. Подковыров, П. Щеголев, Е. Коровой, А. Сиддики, хотя не были «искусшенными» в искусстве, как их

старшие коллеги - А.Волков, М.Курзин, В.Уфимцев, Н.Кашина, они также демонстрировали оригинальные варианты интерпретации «своих» традиций в модернистском пластическом контексте. Вполне объяснимо, что эта живопись, несмотря на свою оригинальность и самобытность, была более «умеренной» по сравнению с лидирующими авангардными течениями. Здесь происходило освоение и смешение различных приемов от импрессионизма, постимпрессионизма, неопрimitивизма до экспрессионизма и кубофутуризма. Увлекавшаяся монументализмом решений, которые шли от пафоса времени, реагируя на заказ эпохи – «Искусство в массы!», сформировалась «бригада А. Волкова», в которую входили У. Тансыкбаев, Н. Карахан, А. Подковыров, А. Щеголев, Б. Хамдами. В создание «Изофронта», так называли в те годы общественную работу художников, включились на «Изофабрике» в Самарканде О. Татевосян, Н. Кашина, В. Еремян, Е. Коровай. Сюда же можно отнести «борьбу со старым бытом» и утверждение социалистических форм жизни в фотографиях Макса Пенсона, сделанных в духе конструктивистской эстетики А.Родченко. Они были широко представлены в газетах и журналах, имея больше значение для просвещения народных масс.

Начиная с 1990-х годов, в российских публикациях, в частности, в статьях Д.Сарабьянова, А.Ковалева, Жан-Клод Маркаде, Б.Гройса, были поставлены вопросы о терминологических «неувязках», об исправлении и дополнении общих положений об искусстве авангарда явлениями разного порядка, а так же локальными феноменами. Это необходимо сделать и по отношению к живописи Узбекистана. Тем более, что отдельные выставки и музейные экспозиции дают для этого повод. Вопрос о том, кого же, в конце концов, можно причислить к авангардистам, отчасти был запутан советской искусствоведческой традицией, а так же недостоверными фактами и данными, к которым обращается современный исследователь. Из-за цензуры прошлых лет многие явления, не попадавшие под нормы соцреализма и пр., «автоматически» относили к авангарду или считали «формалистическими». Так, например, в описании оригинальной по замыслу работы Усто Мумина «Чайханщик» находили элементы супрематизма и т.д. (6). Или книга «Авангард, остановленный бегу» 1989 года (выражение принадлежит Е. Ковтуну), безусловно, была прорывом для того времени. В ней впервые была представлена коллекция Нукусского музея, однако, словно компенсируя долгие годы замалчивания многих мастеров, она включала достаточно широкий состав художников (7).

Как показывает выставочная практика, вопросы об ограничении понятия художественного авангарда, выработки неких хронологических и методологических рамок определения этого понятия, поставленные еще в 1990-е годы Д.Сарабьяновым, остаются актуальными. Например, критика отмечала, что в выставочном проекте «Великая утопия», «привычная историческая перспектива оказалась существенно измененной. Начало русского авангарда – по воле кураторов – сдвинулось к 1914 году. Таким образом, выпали все начальные этапы (особенно жаль примитивистский). С другой стороны, рамки экспозиции расширились за счет включения социально-ангажированного искусства» (8).

Как известно, термин «авангард» стал широко употребляться в годы

«оттепели» после сталинского режима, когда началась постепенная реабилитация многих мастеров. Благодаря первым публикациям американской исследовательницы Камиллы Грей на Западе, он стал употребляться как некий общий термин для всего русского искусства 1910-х-1920-х годов. Затем его перенесли и на следующее десятилетие и на многих незаслуженно забытых художников. В статьях начала 1970-х годов этот термин стал использоваться и по отношению к отдельным мастерам Узбекистана. Однако, со временем, стал охватывать очень широкий состав художников и группировок, что делает необходимым, как отмечал Д.Сарабьянов, «разобраться в этом совмещении стилей и тенденций». (9).

В отношении искусства Узбекистана можно наблюдать еще большую произвольность, которая привела к тенденции соединить с понятием авангард всю живопись 1920-х-1930-х годов. Этот подход отразился в концепции вышеупомянутой выставки «Туркестанский авангард» (10). Название этого проекта, привлекательное, экзотическое, однако оно запутывает вопрос о ее хронологическом содержании. Понятие Туркестан относится к периоду русского колониализма, и применение его к живописи послереволюционного периода покрывает ее «флером» ориенталистского дискурса. В то время, как уже было раскрыто, она произрастала из радикальных исторических перемен, которым подверглась Средняя Азия в ходе модернизации. При ее анализе, учитывая роль самых разных влияний, необходимо придерживаться принципа сопоставления - с одной стороны, с русским, с другой, - с западноевропейским модернизмом, ибо ее понимание прочно связано с их открытиями. Так, например, живопись русского авангарда пребывала на грани «созидания и разрушения», а искусство устремилось к радикальным формам. В Узбекистане, творчество А.Волкова, было действительно приобщено к революционной реформе авангарда. У него есть принципиальная новизна и самостоятельность творческих результатов в понимании и применении формальных приемов кубизма и футуризма. Пластическая лексика художника это - кубизм с приемами футуризма и орнаментальной основой локальных традиций. Ведь мастер не только разбивал на части и анализировал форму, но на основе динамики, экспрессии симультанных форм, повторяющихся элементов орнаментов народного искусства, создавал свой язык. А в том, как одевался художник, эпатазируя местную публику своими экстравагантными костюмами – естественно проявлены отголоски футуризма. Не отказывая некоторым мастерам в создании ярких, самобытных произведений, определивших самостоятельное направление в живописи республики, все же нужно признать, что некоторые критерии авангарда у них отсутствуют. Например, живопись О. Татевосяна, В.Марковой или такого выдающегося мастера, как Усто Мумин (А.Николаев). Их поиски определяются совсем иными интенциями, несмотря на оригинальные неоклассические реминисценции В.Марковой, или соединение традиций Запада и Востока, интерпретацию графического подхода миниатюры у О. Татевосяна и А.Николаева. Пластические каноны средневекового искусства двух ареалов, взятые за основу творчества, радикально этими художниками не пересматривались. Здесь, скорее всего, речь может идти о талантливом варианте ретроспективизма или оригинальных

поисках в русле символического ориентализма. Таким образом, хотелось бы обратить внимание на вопрос об уточнениях и ограничении понятия авангард. Вопрос о терминологических границах употребления термина, был, в частности, затронут в полемике, состоявшейся по поводу выставки «Туркестанский авангард» в московском Музее искусства Востока. Это касалось тенденции расширенного подхода, «растягивания» понятия: в экспозицию были включены работы импрессионистического плана (П.Бенькова, З. Ковалевской), а так же весьма далекие от авангардных поисков. Концепция кураторов выставки, безусловно, не ставила себе целью раскрыть на материале живописи Узбекистана теоретические построения Бориса Гройса о переходе авангарда к соцреализму.

При исследовании творчества многих мастеров этого периода стали все чаще использовать термин модернизм. В нем так же содержится и подразумевается некий разрыв с прошлым, есть и адекватное представление новой эпохи, в особенности, в контексте истории народов Средней Азии. «Модернизм – более мягкое определение: этим понятием описывается гораздо более широкий круг явлений, нежели понятием «авангард», термины пересекающиеся, но вовсе не совпадающие по смыслу»- отмечал А.Ковалев (11). Те художники, у которых был предпринят радикальный порыв за пределы реальности или которые программно заявляли о крушении принятых норм, безусловно, признаются мастерами художественного авангарда.

Не только о терминологических неувязках, но и том что «русский авангард», если рассмотреть его компоненты, не ограничивается лишь одной русской стихией», отмечал, в частности, Жан-Клод Маркаде (12). Это заключение вызвано наблюдением французского исследователя над тенденцией в российской историографии русифицировать все культурные и художественные проявления, какими бы они ни были, игнорируя чужие влияния и корни. (12).

В заключении хотелось отметить, что в статье были приставлены всего лишь отдельные научные положения, которые требуют коллективных усилий, для того чтобы этот интересный пласт искусства Узбекистана изучался более основательно с учетом особенностей историко-культурного контекста.

1. Б. Гройс. Смутный объект европоцентричного желания искусствознание, 2016, 3, с.28.
2. И. Е. Васильев. АВАНГАРД И РЕВОЛЮЦИЯ. // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. — 2007. — N 49, вып. 13. — с. 311-319.
3. Д.Сарабьянов. Пробуждение памяти. К ограничению понятия авангард. М. 1992
4. А.Ковалев. Парадокс об авангардисте. Бюллетень Ассоциации художественных критиков. Москва - Тбилиси. 1989, с. 25.
5. В.Чепелев. искусство Советского Узбекистана. М - Л, 1935.
6. Искусство Советского Узбекистана. 1917-1972. Коллектив авторов. М, 1976.
7. Авангард, остановленный на бегу. Л, 1989.
8. А. Ковалев. Существовал ли «русский авангард?». Вопросы искусствознания 1/94. с.12
9. Д.Сарабьянов. там же.
10. Туркестанский авангард. М. 2009.
11. А.Ковалев. Существовал ли «русский авангард?». Вопросы искусствознания 1/94, с.129.
12. Жан-Клод Маркаде. «Русский» или «российский» авангард?. Сб. ст. «Память как объект и инструмент искусствознания. М.2016, с.344.

**Шевцова Анна Александровна,
доктор исторических наук,
профессор кафедры культурологии
Московского педагогического
государственного университета**

INSTAGRAM-ОБРАЗ КАЗАХСТАНСКИХ МУЗЕЕВ: МОДА, ЭСТЕТИКА, ФУНКЦИОНАЛ

Воспроизводя в фотоизображениях в соцсетях свою повседневность и коллекции, музеи пытаются сосредоточить ускользающее внимание публики в перенасыщенной визуальными образами современной медиасреде. На примере пятнадцати казахстанских музеев автор рассматривает варианты стратегии продвижения этих учреждений культуры в социальной сети Instagram и типичные сложности, связанные с размещением и комментированием контента.

Ключевые слова: Instagram, социальные сети, SMM музея, целевая аудитория музея, взаимодействие с посетителем, музеи Казахстана.

Назначение этого доклада – не претендуя на глубинное теоретическое осмысление явления, попытаться понять, как именно ряд казахстанских музеев представляет себя в Instagram и насколько адекватно это видение их аудитории и целям. Нуждается в рефлексии и продолжающееся автопортретирование музеев через «игру во взгляд на себя со стороны» [9, с. 97]. Регулярно воспроизводя в фотоизображениях свою повседневность и коллекции, «особенно те, в которых значительное место уделяется декоративности» [7, с. 34], музеи пытаются сосредоточить ускользающее внимание публики в перенасыщенной визуальными образами современной медиасреде.

Появившийся в 2010 г. как бесплатное приложение компании Apple для обмена фотографиями и краткими видеозаписями, в том числе «улучшенными» собственными фильтрами, Instagram быстро завоевал популярность у пользователей во всем мире в качестве визуальной соцсети. На 2018 г. в ней зарегистрировано 1,1 млрд человек. «АСТ Казахстан» сообщает, что 31% казахстанских пользователей соцсетей предпочитают именно Instagram (его опередили «ВКонтакте» и «Одноклассники») [3], что превышает российские показатели – по данным ВЦИОМ, только что 14% российских интернет-пользователей ежедневно заходят в свой Instagram-профиль [4]. Среди подписчиков Instagram в Казахстане больше горожан (67%), женщин (58%), молодежи 18–29 лет (62%), жителей Алматы (18%) [3].

Практически сразу ведущие музейные институции, стремящиеся соответствовать ожиданиям своей аудитории, осознали потенциал этой соцсети в качестве рекламной площадки и удобного канала продвижения [2; 5]. Для

антрополога данный визуальный источник намечает «новые маршруты к пониманию прошлого, постоянно меняющихся в истории определений социальных отношений, способов конструирования и решения социальных проблем» [8, с. 7–8].

С другими социальными сетями Instagram объединяют возможность бесплатного размещения объемного рекламного по своей сути контента, широкий охват аудитории, ориентация на молодых и активных пользователей сети, то есть людей с информационной и визуальной жадностью и потенциальной возможностью эту жажду утолить, посетив музей, хотя бы и виртуально.

Несомненный плюс Instagram – преимущественно визуальный контент: фото (с 2015 г. – не только квадратного формата) и короткие видео, в том числе в жанре stories – длительностью минуту и исчезающие через сутки после публикации. От того, насколько уникальным и «цепляющим» будет этот контент, зависит количество подписчиков и эффективность продвижения. Пролить на мобильном телефоне яркие картинки с музейными экспонатами и видео с выставок и решить, интересно тебе это или нет, удобно в любое время и в любом месте, не отвлекаясь на «многобуквенные» посты на официальном сайте музея или его странице в Facebook.

Ведущие российские музеи, хотя и с некоторым опозданием, включились в процесс инстаграмизации. Впрочем, если в 2018 г. количество подписчиков у The Museum of Modern Art (MoMA) превысило 3,7 млн, объединенного аккаунта Tate Art galleries – 2,2 млн, Лувра – 1,8 млн, показатели даже самых посещаемых российских музеев скромнее: Государственный Эрмитаж – 224 тыс., Третьяковская галерея – 188 тыс., Музеи Московского Кремля – 43,5 тыс., Государственный музей-заповедник «Петергоф» – 25,4 тыс. Возможно, следует сделать поправку на общее количество подписчиков сети в России, хотя в целом, в данном случае это не принципиально в силу интернациональности визуального языка.

Не последнюю роль в этом играет и качество, и подача контента, не всегда адекватного потенциальной и реальной целевой аудитории. Например, из перечисленных выше российских музеев ни один не снабжает систематически свои фото и видео подписями на английском и т. д., несмотря на то, что иностранные туристы – это значительный сегмент посетителей этих музеев.

В последние два-три года казахстанские музеи также обратились к Instagram как к одному из каналов продвижения. Количество подписчиков музейных аккаунтов даже крупнейших музейных собраний пока невелико, особенно если сравнивать их с числом читателей Instagram казахстанских знаменитостей [10].

Разумеется, эффективность усилий по продвижению музея в этом специфическом рекламно-информационном пространстве зависит от множества факторов. Здесь и осмысленность стратегии музейного продвижения (традиционная схема «давай посадим девочку, будет постить красивые картинки, что тут сложного» в этом случае не работает), вкус, чутье на инфоповоды, четкий баланс между информационностью и особой «инста-эстетикой» (insta-beauty), попадание в ожидания вашей целевой аудитории, которая не хочет

видеть в собственной ленте чужие скриншоты и перепосты из отчетов.

Попробуем проследить Instagram-стратегии на примере профилей пятнадцати различных казахстанских музеев – от мемориальных до художественных. Большинство из них представлены в рейтинге музеев Казахстана по версии крупнейшего в мире сайта о путешествиях Tripadvisor [10]. Замечу, что не каждый музей из этого рейтинга счел необходимым завести аккаунт в Instagram, других социальных сетях или открыть свой собственный официальный сайт. Для удобства анализа часть формальных данных, полученных на 17.08.2018, сведена в таблицу. Порядок представления музея в таблице зависит от строки в рейтинге Tripadvisor; кроме того, таблицу завершают два музея в Атырау, не вошедшие в рейтинг.

Название музея, аккаунт	Дата открытия аккаунта	Количество подписчиков	Количество публикаций	Описание профиля
Национальный музей Республики Казахстан, @ulttyqmuze	11.11.2015	4244	336	ҚР ҰЛТТЫҚ МУЗЕЙІ. Жұмыс кестесі: Дүйсенбі – демалыс, Сейсенбі – жексенбі сағ.: 10:00-18:00. График работы: Понедельник – выходной. Вторник – воскресенье с 10:00 до 18:00. nationalmuseum.kz
Государственный музей искусств имени А. Кастеева Республики Казахстан, @kasteyev_museum	05.04.2015	2926	569	Музей Искусств им. Кастеева ☆ Цель музейной деятельности – формирование чувства ответственности за сохранение богатств художественной культуры ☆ gmirk.kz
Музей народных музыкальных инструментов имени Ыхласа, @ykhlas_museum	27.04.2014	854	296	Музей народных музыкальных инструментов имени Ыхласа Наш адрес: г. Алматы, ул. Зенкова 24а, уг. ул. Гоголя Тел.: +7 (727) 291-69-17 yqlasmuseum.kz/ru
Карагандинский областной историко-краеведческий музей, @museumkrq	08.04.2016	451	101	Карагандинский областной историко-краеведческий музей. #областноймузей Телефон для справок 8(7212)56-58-89 What's app +77072452552
Музейно-мемориальный комплекс жертв политических репрессий и тоталитаризма «АЛЖИР» @museumalzhir	26.09.2016	924	164	А.Л.Ж.И.Р. Акмолинский лагерь жен изменников Родины (1938—1953) телефон для справок 49-94-55. Понедельник выходной. www.museum-alzhir.kz

Музей Д.А. Кунаева, @museumkunaev	02.02.2017	1114	138	Музей Д.А. Кунаева г. Алматы, ул. Тулебаева 117 Мемориальная квартира-музей Д.А. Кунаева. ул. Тулебаева 119, кв 5. тел: 8 (727) 2614269 8 778 882 24 46. kunaev-museum.kz
Музей истории города Алматы, @muzei_almaty	08.07.2014	93	12	Муражайдын мекен-жайы, Алматы қаласы, Жамбыл қошесі,44. тел: 8(727) 391-23- 16, 8(727) 291-23-16
Восточно- казахстанский областной музей изобразительных искусств имени семьи Невзоровых, @myzey_nevzorovich	01.11.2015	2203	217	Muzey Nevzorovich г. Семей, ул . Пушкина, 108 nevzorovcollection.org
Музейный комплекс «Резиденция Абылай хана», @muzeinyi	24.05.2017	1292	142	Резиденция Абылай хана г. Петропавловск, ул. К. Сутюшева, 1б, тел.: 8(7152)53- 09-92, 50-23-47 эл. адрес: abilaykhan@bk.ru Работаем с 10-19 ч. (понедельник – выходной) www.rah.kz
Военно-исторический музей Вооруженных сил Республики Казахстан, @militarymuseumkz	12.01.2016	2301	235	ҚР ҚК Әскери-тарихи музейі Военно-исторический Музей ВС РК Historical Military Museum of AF RK Жұмыс уақыты: 10:00-18:00 (дүйсенбі д-с) Мекенжайы Астана қ., Республика д., 2
Темиртауский городской историко- краеведческий музей, @temirtau.muzei	20.05.2017	861	183	Музей Темиртауский. Темиртауский историко- краеведческий музей ждет своих посетителей ежедневно с 9:00 до 18:00 выходной воскресенье. museum.temirtay.kz
Карагандинский областной музей изобразительного искусства, @karaganda_muzei_izo	15.05.2016	575	112	Карагандинский Областной музей Пр. Бұхар Жырау 76 479750, 479185, 475475
Народный музей «Старый Уральск», @staryi_uralsk	-	0	0	Народный Музей Старый Уральск. muzei.info

Музей художественного и декоративно-прикладного искусства Атырауской области им. Шаймардана Сариева, @museum_atyrau	17.10.2016	1904	304	Ш. Сариев Атындағы Өнер Музейі. Байланыс телефоньы:35-48-03 oner-museum.kz
Историко-краеведческий музей Атырауской области, @atyrau.museum	15.02.2016	1566	210	Атырау тарихи-өлкетану музейі. Мекен-жайымыз: Атырау қ., Б. Момышұлы көшесі, 3. Тел. 8 (7122) 32-36-64, 32-29-12. Email: atyrau-museum@mail.ru atyrau-museum.kz

Все музеи в той или иной степени пытаются использовать канал Instagram для саморекламы, анонсов событий (выставок, лекций, мастер-классов, фестивалей, концертов, пресс-туров, заседаний музейных клубов, кино- и модных показов и т. п.). Парадоксально, но ссылку на Instagram-аккаунт на официальном сайте музея можно обнаружить очень редко, обычно потенциальный подписчик волен искать ее своими силами.

Большинство размещает не только афиши и фотоотчеты, но и то, ради чего люди приходят в музей – экспонаты и их фрагменты, а также фотографии посетителей. «Прогулка по городу может считаться событием и при этом имеет визуальное измерение, и <...> в современной городской культуре подлежит фотографированию», – отмечает антрополог О. Бойцова [1, с. 211]. Соответственно, посещение музея или музейного комплекса также становится поводом запечатлеть себя и свою семью во всех подробностях. Селфи посетителей с хэштегами казахстанских музеев, в том числе не имеющих собственного аккаунта в соцсетях, множатся с каждым днем. Задача музея – отразить и организовать этот поток бесплатной рекламы, поощряя самых активных и творческих.

Музеи, так или иначе, комментируют свои посты и пытаются поддерживать диалог с подписчиками, в том числе перенаправляя их на официальные сайты. Есть, конечно, и мертвые аккаунты. Так, музей истории города Алматы, зарегистрировавшись в июле 2014 г. и разместив 12 фотоизображений без подписей, больше к аккаунту не возвращался. Разумеется, что подписчиков гораздо больше даже у квазимузея – так называемого «Музея бесконечности» – зеркального аттракциона в алматинском парке культуры и отдыха (@muzei_beskonechno). Профиль народного музея «Старый Уральск» открыт, но не содержит контента, а Экологический музей г. Караганды (@ecomuseum.kz) и вовсе решил на странную с точки зрения продвижения музея вещь: он закрыл аккаунт, обещая обеспечить доступ к нему по запросу, но на запросы не отвечает. Все остальные музеи, вошедшие в

таблицу, интерактивны и, разумеется, пытаются визуальными средствами настаивать на своей уникальности. Получается у всех по-разному.

Лидер по количеству подписчиков – аккаунт Национального музея Республики Казахстан (Астана) – «самого молодого и самого крупного музея в Центральной Азии», как сообщает официальный сайт музея. Подписчики узнают о многочисленных музейных событиях, в том числе связанных с первыми лицами государства (в музее, например, хранится Книга Славы и приносится присяга), благотворительных аукционах живописи, сотрудниках музея – победителях конкурсов экскурсоводов, музейных праздниках и акциях, лекциях, вернисажах, шедеврах, приехавших из других музеев, например, Третьяковской галереи. В ленте репортажные снимки с официальных открытий выставок, многолюдных акций («Ночь музеев»), семинаров для музейщиков. Время от времени музей представляет свои экспонаты, например, рассказывая о фляге Абая Кунанбаева или шапане Шакена Сейфуллина. Нашлось место и профессиональному юмору, например, мем-ждун в одном из постов «ждет открытия выставки».

Язык аккаунта – казахский, хотя встречаются публикации только на русском или на двух языках, в графических афишах выставок к ним добавляется английский. Функциональный казахско-русский билингвизм аудитории позволяет этому и многим другим музеям подписывать фотоконтент и оставлять комментарии на том языке, который удобен пишущему, но для продвижения музея у зарубежной аудитории этого явно недостаточно.

Самый зрелищный и насыщенный Instagram-профиль из выборки закономерно принадлежит музею, базирующемуся на визуальной культуре – Государственному музею искусств имени А. Кастеева Республики Казахстан (Алматы). Эта институция хорошо известна международному сообществу своим собранием, выставочными и исследовательскими проектами. Музею удалось найти четкий баланс между информативностью своих постов и их визуальной аттрактивностью: большинство из них в сочной мажорной гамме, качественны, контрастны, будь то фотографии известных посетителей, репортаж с мастер-класса, запуска архитектурной подсветки музея или тактильной выставки, фотография экспоната или анонс модного показа. Плюсы аккаунта – использование коротких видео – stories, селфи посетителей, минус – почти полное отсутствие хэштегов (интерактивных меток), что значительно затрудняет продвижение визуального контента музея в сети. Отметим, что Музей им. А. Кастеева – единственный из выборки – обозначил миссию музея в описании своего Instagram-профиля: «Цель музейной деятельности – формирование чувства ответственности за сохранение богатств художественной культуры».

Особая атмосфера музея как «третьего места» для горожан воссоздана в аккаунте Музея народных музыкальных инструментов имени Ыхласа, третьего в рейтинге TripAdvisor среди всех казахстанских музеев. Музей не ограничивается рассказом о своем собрании старинных музыкальных инструментов, но предстает своеобразным музыкальным клубом с лекциями-концертами, где находится место и традиции, и экспериментам с джазом, роком,

фолком, дабом. Судя по ленте Instagram, музей активно вовлекает посетителей в межмузейные акции, праздники под открытым небом, в том числе благодаря алматинскому интернет-проекту «Давай сходим».

Оба Карагандинских областных музея – историко-краеведческий (@museumkrg) и изобразительного искусства (@karaganda_muzei_izo) – в своих Instagram-профилях названы одинаково: «Карагандинский областной музей», что, конечно, дезориентирует потенциальных посетителей. Относительно небольшое число публикаций и в том, и в другом музее даже вызвало призывы от подписчиков «быть поактивнее» и «хотя бы публиковать информацию о выставках», чтобы не пришлось искать ее на стороне.

Вызывает вопросы и Instagram-профиль Музейно-мемориального комплекса жертв политических репрессий и тоталитаризма «АЛЖИР». Во-первых, описание исчерпывается фразой: «А.Л.Ж.И.Р. Акмолинский лагерь жен изменников Родины (1938—1953) телефон для справок 49-94-55. Понедельник выходной. www.museum-alzhir.kz», что, понятно, не соответствует действительности – посетитель все же идет в музейный комплекс, а не в пенитенциарное учреждение. Во-вторых, музейный комплекс активно публикует фотографии и видеообращения своих заgrimированных сотрудников в образах изможденных узниц АЛЖИРа. Фотографии качественные, образы, безусловно, живописные и привлекающие внимание. Но этично ли спекулировать на тысячах личных трагедий невинных людей, вопрос открытый.

В ленте много фотографий на фоне Арки Скорби – архитектурного символа музейного комплекса, впечатлений посетителей, есть архивные снимки из собрания музея с краткими нарративами. Необходимо использовать этот колоссальный и подлинный эмоциональный ресурс, скрывающийся в личных историях заключенных, чтобы соответствовать высокой и трудной миссии мемориального комплекса, работающего с трудным наследием.

Аккаунт музея Д.А. Кунаева (Алматы), объединяющий музей и мемориальную квартиру, выдержан в семейно-ностальгических тонах. Подписчики регулярно видят в своих лентах архивные снимки Динмухамеда Ахмедовича и его семьи, графически оформленные цитаты Кунаева, фотографии с экскурсий, в том числе с необычных ракурсов, видеопоздравления от сотрудников музея.

Восточно-казахстанский областной музей изобразительных искусств имени семьи Невзоровых (Семей) активно представляет свою образовательную и просветительскую деятельность – в школах, центрах по обслуживанию пенсионеров. Выставки также предполагают взаимодействие с посетителями, например, «Третье полушарие» Севы Демидова сопровождается серией мастер-классов по изготовлению арт-объектов – дизайнерских очков и головных уборов. Этот профиль мастерски эксплуатирует романтический ресурс: на фотоисториях в ленте – молодожены и влюбленные, в том числе делающие предложение руки и сердца в залах музея.

Музейный комплекс «Резиденция Абылай хана» (Петропавловск) сосредоточился на фотофиксации музейной педагогики. Здесь и юные посетители каникулярного интерактива, и тематические музейные уроки в

детсадах, центре адаптации несовершеннолетних, экскурсии для пожарных, школьников, пенсионеров и даже посвящение в первоклассники в залах музея.

Первые публикации молодого Военно-исторического музея Вооруженных сил Республики Казахстан (Астана) сопровождаются словами Н.А. Назарбаева: «Для нас быть патриотами – значит жить с Казахстаном в сердце». В казахоязычной ленте музея отражается его публикационная и исследовательская активность (в том числе археологические раскопки), международное сотрудничество – особенно понравились подписчикам живописные венгерские реконструкторы и шведская выставка об экстремальной повседневности «Вещи между жизнью и смертью», экспонаты – старинное и современное оружие.

Активно осваивает городское пространство и фиксирует это в Instagram Темиртауский городской историко-краеведческий музей (@temirtau.muzey), показывая в ленте музейные квесты и «Музейный городок», «Женские пазлы» и «Бенефис экспоната. Электроград», интерактивные детские образовательные площадки под открытым небом. Недавно открыли и рекламируют через соцсети выставку «Селфи в Астане», хотя, конечно, напрашивается «Селфи в Темиртау».

Атырауские областные музеи (историко-краеведческий музей Атырауской области, @atyrau.museum и музей художественного и декоративно-прикладного искусства Атырауской области им. Шаймардана Сариева, @museum_atyrau), несмотря на сходство Instagram-адресов, нашли свое лицо. Первый больше рассказывает об экскурсионной деятельности, второй пытается продвигать традиционное наследие, например, этнические элементы в современной молодежной моде, в том числе через stories и видеоролики.

Напомню, ряд музеев, высоко оцененных пользователями Tripadvisor, решили не регистрироваться в Instagram. Например, нет собственных аккаунтов у Музея археологии или Музея природы (зато есть у «Ғылым ордасы» Комитета науки Министерства образования и науки Республики Казахстан, в чьей структуре они находятся). Рассчитывать на то, что «сами придут», а не на кумулятивный эффект от собственного информационного аккаунта с видеорекламой по меньшей мере, странно.

Более того, порой создается впечатление, что некоторые казахстанские музеи поддерживают свой аккаунт в социальных сетях не потому, что это функционально, бесплатно и нужно музею, а потому, что таково было распоряжение чуткого к моде руководства. Соответственно, возникают странные коллизии, когда музею некогда учиться на чужих ошибках. Перечислим наиболее типичные ошибки, допускаемые при формировании контента в Instagram, сформулированные от противного. Итак, не стоит:

- 1) Выкладывать некачественные, размытые, перевернутые (!) фотографии и видео. Принцип «лучше, чем ничего» здесь не работает. Лучше ничего.
- 2) Брать количеством. Некоторые музеи даже не догадываются, что десятки фотографий посетителей с одного музейного события можно упаковать в один (!) пост.
- 3) Размещать одни и те же лица на афишах музейных событий. Даже если

это профессиональная студийная съемка ансамбля, который у вас выступает регулярно, имеет смысл сделать новую афишу, если цель поста – привлечь новую аудиторию.

4) Игнорировать вопросы посетителей в комментариях или переходить на личности.

5) Не подписывать фотографии из коллекции. Пусть зритель думает, пусть догадывается? Пост фотографии / иллюстрации без указания авторства, особенно если этот объект – не из коллекции музея, нарушает авторские права и может повлечь серьезные последствия.

6) Подписывать фотографии только на одном языке.

7) Вообще не ставить хэштеги или ставить их механически.

8) Бесконечно, каждую неделю постить фотографии руководства музея.

Для этого существуют личные аккаунты.

9) Ставить неработающие ссылки.

10) Разглашать персональную информацию несовершеннолетних посетителей (например, имя, фамилия, класс, школа, район под фотографией).

Список литературы

1. Бойцова О. Турист на фоне города // Микроурбанизм. Город в деталях / Сб. статей; под отв. ред. О. Бредниковой, О. Запорожец. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 210–230.
2. Граве А. Музеи в Instagram // Моя планета. URL: https://www.mooya-planet.ru/travel/view/muzei_v_instagram_3920/ (дата публикации 13.05.2014)
3. Иргалиев Е. Социальные сети в Казахстане: Instagram для молодежи, «Одноклассники» для пенсионеров // 365info.kz. URL: <https://365info.kz/2017/06/sotsialnye-seti-v-kazahstane-instagram-dlya-molodezhi-odnoklassniki-dlya-pensionerov/> (дата публикации 26.06.2017)
4. Каждому возрасту – свои сети. Пресс-выпуск ВЦИОМ №3577. 12 февраля 2018. URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=116691> (дата обращения 12.08.2018)
5. Кегелес А. Лучшие музеи мира в Инстаграм // Семейное образование. URL: <http://semeynoe.com/magazine/obzory/luchshie-muzei-mira-v-instagram/> (дата публикации 25.12.2017)
6. Музеи Казахстана. Рейтинг↑ // TripAdvisor Россия. URL: <https://www.tripadvisor.ru/Attractions-g293943-Activities-c49-Kazakhstan.html> (дата обращения 17.08.2018)
7. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пер. Е. Решетниковой. М.: Alexandria, 2012. 447 с.
8. Романов П.В., Ярская-Смирнова Е.Р. Взгляды и образы: методология, анализ, практика // Визуальная антропология: настройка оптики / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. С. 7–15.
9. Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с., ил.
10. Top 30 самых популярных казахстанских знаменитостей в Instagram // PandaLand. URL: <https://pandaland.kz/articles/semya/raznoe-i-poleznoe-270/top-30-samyh-populyarnyh-kazahstanskih-znamenitostej-v-instagram> (дата обращения 17.08.2018)

Кобжанова Светлана Жумасултановна
Кандидат искусствоведения
Заместитель директора по научной
работе ГИМ РК им. А. Кастеева

ДИАЛОГИ С РОССИЕЙ

В современном меняющемся мире одним из важнейших аспектов взаимодействия культур являются международные музейные связи. Диалог в сфере музейного сотрудничества имеет огромное влияние на формирование, поддержание и укрепление позитивного образа государства на международной арене.

В данном докладе представлен краткий обзор основных форм и направлений международной деятельности Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева с музеями и художниками Российской Федерации. Более подробно мы рассмотрим плодотворные проекты по взаимодействию и сотрудничеству с российскими музеями, покажем творческое разнообразие выставочных проектов на примере двух художников (Москва, Санкт-Петербург), представляющих диаметрально противоположное видение живописных задач.

Онлайн круглый стол с Государственным Русским музеем «Реализм и гуманизм в искусстве XX столетия», прошедший в ноябре 2017 года наглядно показал возможности диалога научных сотрудников территориально далеких учреждений. Представители ГРМ выступили с докладами: Курбановский Алексей Алексеевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, методический отдел. «Вопрошание» гуманизма и реализма в культуре XX – XXI веков». Чудиновская Тамара Геннадьевна, старший научный сотрудник, отдел живописи второй половины XIX – начала XXI в. «Портрет Джамбула в художественном наследии Б.Ю. Сандомирской (1894 – 1974). К атрибуции произведения из коллекции живописи Русского музея». Бойко Алексей Григорьевич, кандидат искусствоведения, доцент, лауреат Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства, ведущий методист по музейно-образовательной деятельности отдела «Консультативно-методический центр художественных музеев Российской Федерации». «Между мифом и фейком. О наивном восприятии, актуальных контекстах и историческом познании советского реалистического искусства». Со стороны ГМИ РК им. А. Кастеева прозвучали доклады: Кобжанова Светлана Жумасултановна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе. «Образ чабана в изобразительном искусстве Казахстана». Резникова Екатерина Ильинична, кандидат искусствоведения, ученый секретарь. «Эволюция казахстанского реализма».

Научно-просветительская деятельность ГМИ РК им.А. Кастеева

вызывает огромный интерес у мирового сообщества. Одним из важных направлений международного сотрудничества является издательская деятельность, призванная сделать коллекции доступными для широкой аудитории. Ежегодно издаются каталоги музейной коллекции и временных выставок, сборник научной конференции, научно-популярные и информационные издания, ведется работа над монографиями, исследуются архивные материалы.

В этой связи, позвольте продемонстрировать ряд удачных воплощений сотрудничества, представляющих наш музей в мировом информативном пространстве. Плодотворную работу отдела «Зарубежное искусство» можно оценить по российским изданиям за последний год, в которых публикуются произведения из наших фондов: Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (ГРМ); «200 лет триумфа» (ЧерноморПресс) о творчестве И.К.Айвазовского; монография Павла Павлинова «Зинаида Серебрякова мир ее искусства»; «Ветер Октября. Владимир Ильич Ленин в событиях и воспоминаниях (АО КБ «Солидарность») и другие. Данные книги убедительно свидетельствуют о том, что музейное сообщество в своих научных изысканиях находит поддержку у своих коллег, что позволяет представить творчество художника или отдельную тему в более полном и исчерпывающем ключе.

Важной особенностью ГМИ РК им. А.Кастеева, является то, что каждый сотрудник, работая над своей научной темой является куратором международных и республиканских выставок. Традиционная для музея функция – выставочная деятельность, в том числе на международном уровне, включает в себя как выставки классиков, так и произведения современных авторов. Совершенство в работе над выставочными проектами, кураторы сохраняют верность задаче популяризации и продвижению ярких самобытных художников из среды профессионального сообщества, в данном случае России, и широкой зрительской аудитории Казахстана, где особенно важным результатом проекта становится международное сотрудничество в области современного искусства. В данном докладе хотелось бы рассмотреть две значительные выставки из России, куратором которых мне посчастливилось быть – выставка Василия Власова «Лабиринты времени» (2015) года и экспозиция Дмитрия Шорина «SCARLET» (2018). Каждый из этих художников – признанный в мировом пространстве мастер, но их темперамент и способы творческого самовыражения представляют различные полюса современного изобразительного искусства.

Выставка «Лабиринты времени», представлявшая более 60 работ художника из Москвы Василия Власова, демонстрировала живопись и графику разных лет, которые отличались неординарным отношением к изобразительным задачам, индивидуальному процессу восприятия и передаче мыслей и чувствований художника в новых образно-пластических решениях. «Василий Власов – художник герметичный, камерный. Он — интеллектуал, автор для избранных. Он заставляет думать нестандартно, будоражит и волнует. Власов сбрасывает все стереотипы академизма и стремится к новизне в форме и содержании», - отмечают в аннотации галереи ASTER.

Композиции живописных полотен художника всеобъемлюще

просторны, наполнены воздушным пространством и своеобразной внутренней вибрацией – «Летящая рыба» (1990), «Башни» (1998), «Диалоги» (2013). Умение мастера абстрагироваться, фантазмагории его сознания запечатлены в знаковых образах с использованием самых различных средств выражения в стремлении более достоверно представить идею произведения. Интеллектуальная подготовленность Василия Власова опирается на умение анализировать и отойти от стереотипов в изображении и прочтении – триптих «Самостояние» (2015), «Графемы» (2011), «Золотой концерт» (2012). Его работы обращены к духовной потребности каждого человека обобщать явления и стремиться понять их суть.

Художник нарушает традиционность обычной логики визуализации природы, вводя в композицию элементы ассоциаций, намеков и метафор, музыки, знаков, символов. Сложно организованное, гибкое, эмоционально-насыщенное пространство многих его живописных и графических произведений порождает необходимость монтажной композиции, в которой легко соединить все вышперечисленное. Василий Власов отказывается от прямолинейного визуального отражения сюжета, стремясь передать общую атмосферу через свое восприятие, личные ассоциации и особые средства выражения. Остановка времени, фиксация мгновения как вечности без начала и конца ставит перед собой цель запечатлеть, обратить в вечную, зримую длительность создаваемые образы. В стремлении постичь законы внутренней духовной гармонии художник переосмысливает сюжеты литературных произведений и личные впечатления в емких и глубоких образах, где условность искусства позволяет создавать и сохранять свой миф о мире, о себе. Василий Власов – художник, опрокидывающий привычные представления о времени, пространстве и действе.

Если живописные произведения несут в себе образы музыки и известны, как «симфонии в красках», то в ипостаси организатора и ведущего мастера «Книги художника», он строит мир автора литературных произведений в иной реальности.

Книга художника – это произведение искусства, созданное в форме книги или книжного объекта, универсальный синтетический инструмент, позволяющий художнику сделать комплексное высказывание на языке искусства. К Книге художника обращались многие ведущие мастера XX и XXI века, такие как Пикассо, Матисс, Боннар, Миро, Шагал, Дали, Арп, Пригов, Кабаков, и многие другие. Формы книги художника: 1. Кодекс – книга классической формы, сброшюрованная или переплетённая. Отметим, что кодекс может быть не только прямоугольным, но и круглым, треугольным, шестиугольным. 2. Свиток. 3. Лепорелло, концертину, гармошка, раскладушка. 4. Папка с несброшюрованными листами. 5. Веер. 6. Книга-объект. 7. Мультимедийная книга.

Многие искусствоведы называют Книгу художника квинтэссенцией художественной формы XXI века. Зрители Алматы впервые увидели данное явление в залах нашего музея. Книга художника – уникальный арт-инструмент, позволяющий делать комплексные синтетические высказывания на интернациональном языке искусства. Недаром, практически все великие художники XX века уделяли ей самое пристальное внимание.

В этой связи, конечно же, большой интерес вызвала Книга по стихам Олжаса Сулейменова. Примечательно то, что сам поэт, посетив выставку и оставив автограф на произведении ему посвященном, вступил с Василием Власовым в диалог о судьбе и предназначении художника слова и кисти. Музыка, пульсирующие живописные произведения, фантазийная конкретика графических работ, и среди всего этого – общение о высоком, прозвучали словно своеобразный перформанс (если говорить языком современности).

Многие казахстанцы частично знакомы с творчеством российского художника Дмитрия Шорина. Ангелы на реактивной тяге – пожалуй самый открытый и известный проект, выполненный им в терминале аэропорта Пулково в Санкт-Петербурге, где размещены четыре скульптуры Шорина (девушки с будто бы вросшими в их спины крыльями самолетов) и панно «Летное поле», выполненное совместно с российским музыкантом Сергеем Шнуровым. Мечты художника о самолетах, воплощенные в ангелах-символах Петербурга, призванных помогать людям, охраняя и оберегая их, воплотились в качестве паблик-арта.

Самолет, по словам самого художника – «является уникальным произведением современного искусства, дизайна, высшим достижением инженерной мысли, при этом, безусловно, утилитарным. Вдобавок, можно говорить о высокой духовности этого объекта. В плане, самолет представляет собой сокрестие, несущееся высоко в облаках «поближе к Богу». И более намоленного места найти трудно, ведь перед взлетом и посадкой молятся люди не только всех конфессий, но и атеисты. Одновременно, это очень эротичное создание. Все линии, изгибы часто намекают на части женского тела, но в сочетании с мужским характером, силой и мощью». Человек летающий преодолевает пространство и время, поэтому железные птицы – совершенство человеческой мысли и красоты – герои многих его произведений. Впрочем, как и молодые девушки – олицетворение человечества, творчества, созидания.

Персональная выставка Дмитрия Шорина интриговала уже с названия. «SCARLET» (в переводе с английского – алый цвет) дано по одноименному живописному полотну из цикла «Апология заблуждений» «Лесной» серии. Аленький цветочек, затерявшийся в траве лесной чащи, среди которой кресло, стоящее словно в ожидании Чудища. Как и все произведения Дмитрия Шорина – это сказ обо всех нас, заблудившихся вокруг и около – счастья и любви. Оглянуться, приглядеться к самому себе, взглянуть на свою жизнь предлагает нам автор. Лес в трактовке художника скорее мираж – «пленэрный всплеск мифа». Деревья растворены в пространстве, создавая лишь «ощущение» чащи, которая далеко не депрессивная, а напротив меняющаяся и манящая... Зритель сознательно вступает в контакт с неизведанным в стремлении не упустить дорогие сердцу фрагменты бытия и, вернувшись в настоящее, заблудиться в самом себе, т.е., пройти психологический путь понимания важности сомнений и ошибок. Автор призывает постичь тайны этого мира, поверить в чудеса, признать природу великой искусительницей, вновь прожить свои заблуждения.

Особенность живописных работ художника – в определенном состоянии предстояния парения в воздушном пространстве как близкое каждому

индивиду ощущения сказки или сновидений. Каждое произведение мастера написано с пожеланием обязательного зрительского диалога с миром самого автора. «Апрель» (2017) - пейзаж, наполненный звонким мистическим звучанием. Шкаф в весеннем лесу отражается в реке, которая вместе с деревьями видится в зеркале его приоткрытой дверцы... А внутри него множество тайн и «скелетов», но они чужие.... Это бессознательная составляющая картины, но есть еще логическое объяснение изображенных композиций. Отличительность пейзажей Дмитрия Шорина в наглядной демонстрации Альфы и Омеги природы (альфа - начало, естественная природа, а омега - конец, крайний предел – шкафы, кресла и прочие рукотворные предметы). Сопряжение этих двух измерений сталкивает мысли зрителя о течении жизни, ее парадоксах и проблемах. В данном случае, орех, заключенный в образ шкафа, «зашел» в гости к березам после своей трансформации.

В экспозиции были представлены Портреты цветов. Метафизические образы, наполненные удивительной нежностью и чувственностью, - во многом обращение к искусству Востока. Калейдоскоп ирреально-реального мира художника определяется созданным им мифом, или словесной игрой. К таким произведениям можно отнести «Мак и Як», где гиперцветок предстает на фоне бескрайнего неба с летящим вдали самолетиком.

В целом, воплотить глубинное содержание своих работ Д. Шорину помогает не только профессионализм художника-колориста, но и выбранная лаконично экстравагантная манера композиционного построения. Укрупняя и удаляя предметы, художник создает своеобразный монтаж суть которого постигается лаконичностью, вырванной из контекста сюжета.

Такая эстетика кинематографического кадра его произведений – завораживает, а медийная мистика, заключенная в полотнах, позволяет по-новому взглянуть на цели и задачи изобразительного искусства в целом.

Творчество Дмитрия Шорина – искусство идей и поступков, где активные концепции воплощены в различных высказываниях. Для живописных полотен мастера всегда характерны лаконичные композиции, суперцвет, многоплановость сюжета, взаимодействие всех изображенных объектов. Общась с миром через свои картины, художник определяет свою задачу как «Искусство на вдохе» - зритель должен «пропереться» и не уйти равнодушным.

Талант, азарт, экстравагантность художественных жестов Дмитрия Шорина позволяют ему быть востребованным художником с мировым именем, участником самых престижных выставок, аукционов и успешно ставить и решать новые художественные задачи.

«Искусство должно людей сближать», - заявляет Дмитрий Шорин и мастерски этого достигает неоднозначными произведениями скульптуры и живописи, открывающими зрительские впечатления в многосюжетное пространство мистического своеобразия стихий земли, природных ландшафтов, неоднозначности человеческих отношений и всеобъемлющего взгляда на Мир.

Различное мировоззрение творцов позволяет научному сотруднику музея в качестве куратора «проживать» жизнь художника. Работая над составом выставки, аннотацией, пресс-релизом, популяризируя творчество мастеров на телевидении и радио, специалистам необходимо быть готовыми к различным вопросам, что в совокупности означает наличие целого ряда глубоких знаний. Многообразие форм работы научных сотрудников музея позволяет всегда быть «в форме».

Отрадно то, что ГМИ РК им. А. Кастеева продолжает оставаться в числе признанных музеев на пространстве СНГ и дальнего зарубежья. Во многом, это определяется профессионализмом сотрудников, сформировавшегося коллектива, имеющего опыт традиций – 85 лет. В настоящее время как перед российскими музеями, так и перед казахстанскими, стоит важная задача не растерять набранный прежними поколениями опыт, уйдя в развлекательные мероприятия на «потребу» невзыскательной публики. Сменяется целое поколение научных сотрудников, и задача молодых – достойно нести эстафету глубокого знания материала. Поверхностный популизм, захлестнувший многие сферы, недопустим в здании ГМИ РК им. А. Кастеева – пожалуй, единственного музея, сохранившего традиции классического подхода к изучению предметов изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Не умаляя значения культурно-образовательной деятельности, важно сохранить существенные параметры музейной работы – научное изучение источников и представления результатов обществу.

**Галия Темиртон,
доктор философии (PhD),
зам. директора Центрального
государственного музея РК по НИР
г. Алматы**

**К ИЗУЧЕНИЮ АКВАРЕЛЕЙ АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА КАК
ОБЪЕКТОВ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ
(междисциплинарный подход)**

К постановке вопроса (актуализация). Центральный государственный музей Республики Казахстан (далее – ЦГМ РК) обладает богатой коллекцией предметных (вещественных), фотодокументальных и иллюстративных (живопись, графика, акварели, рисунки, зарисовки, фотографии и т.п.) материалов по истории и культуре Казахстана. К сожалению, до настоящего времени научные исследования, где бы комплексно были представлены изобразительные источники из отечественных музейных фондов, полученные в ходе этнографических экспедиций музея, практически не проводились. Более того, как особая категория визуальных источников и материалов они также не рассматривались, хотя информативный потенциал их, бесспорно, огромен.

В этой связи актуализируется комплексный и системный подход в изучении фондовых визуальных этнографических материалов (рисунков, фото и т.п.) из музейных собраний Казахстана, в частности ЦГМ РК, как важных источников по социокультурной, общественно-экономической и даже политической истории страны и народа, в частности, казахского. Выбор пал на фондовую коллекцию музея по истории и этнографии казахского народа, в частности, на изучение фотографий и акварельных работ А. Кастеева, выполненных им в ходе научной этнографической экспедиции Центрального музея Казахстана (ЦМК) 1947-1948 гг. (рук. А. Жиренчин).

В этой связи, ЦГМ РК с 2017 г. реализует научно-прикладной проект «Акварели А. Кастеева как историко-этнографический источник». Актуальность и новизна темы объясняется необходимостью ввода в научный оборот ранее неизвестных не только широкой публике, но и специалистам серии акварельных работ Абылхана Кастеева (1904-1973), как особой категории объектов визуальной антропологии по истории и этнографии казахов. Необходимо отметить, что работы А. Кастеева отличаются тщательностью, документальной точностью и детальной проработкой каждого элемента и объектов изображения, что, в свою очередь, позволит снизить ситуативную и субъективную интерпретацию элементов материальной культуры казахов. В этом плане работы художника представляют собой уникальный источник визуальной информации, позволяющей восполнить пробелы в изучении этнографических особенностей традиционного быта казахов.

Известно, что произведения Абылхана Кастеева в достаточной мере

были изучены и описаны как советскими, так и современными казахстанскими искусствоведами. Так, в искусствоведческих журналах, каталогах произведений художника, а также научных изданиях, выпущенных в период 30-90-х годов XX в. Абылхан Кастеев представлен как незаурядный живописец, художник широкого творческого диапазона. Но, к сожалению, творчество художника практически не было глубоко исследовано с точки зрения историко-этнографической наполненности (направленности) его произведений, а также их этносоциально-культурного значения, то есть в изучении не был использован комплексный междисциплинарный научный подход. Тогда как, отраженные (запечатленные) в них «сведения» раскрывают многие стороны материальной, хозяйственной, общественной и культурной жизни казахов XX в. и делает работы художника этнографически глубоко наполненными и исторически информативными. В этой связи акварельные работы художника представляют собой своеобразное «предметное поле», с точки зрения их критического анализа – сопоставительного и типологического. Поэтому в настоящем исследовании будет выполнена попытка критического анализа, структура которого будет обусловлена следующими логическими связями: - необходимостью определения собственных положений исследования изобразительных источников как объектов визуальной антропологии; - с целью подтверждения объективности исследования, проведением, собственно, сопоставительного и типологического анализа объекта исследования – акварельных работ Абылхана Кастеева с примерами-аналогами, а также с музейными предметами из этнографической коллекции ЦГМ РК и интерпретацией результатов анализа, резюмируя, при этом, изложенные выше тезисы.

Но, пока, исходя из того, что в целом предметы изобразительного искусства признаются объектами визуальной антропологии [1] сообщаем, что в настоящем исследовании будет выполнена попытка выявления и определения сохранившихся устойчивых элементов традиционного быта и культуры казахов в постномадический период, в частности в середине XX в., различные аспекты которых, были зафиксированы Абылханом Кастеевым в его акварельных произведениях, выполненных им в ходе этнографических исследований ЦМК.

К необходимости исследования изобразительных источников как объектов визуальной антропологии. Прежде чем перейти к анализу работ художника, уточним, что же является объектами визуальной антропологии. Отметим сразу, что единственно точного определения предмета визуальной антропологии, по мнению ученых [2] не существует. Тем не менее, визуальная антропология на сегодняшний день представляет собой один из наиболее актуальных междисциплинарных направлений научного знания, исследующих этновизуальные особенности культурных ценностей, полученных путем их фиксации. В соответствии с определением визуальная антропология представляет собой «часть социальной антропологии < ... >. Это область

аудиовизуального познания культурно-исторической действительности, направленная на получение аудиовизуальной информации о малоизвестных сторонах жизни общества с целью осуществления диалога культур. Визуальная антропология фиксирует и изучает духовные, бытовые, природные, исторические и другие стороны культуры. Основные задачи визуальной антропологии: отображение реального состояния малоизвестных и зачастую исчезающих культур, выявление закономерностей их существования, быта. Визуальная антропология объемлет все зрительные средства трансляции культуры, включая рисунок, фотографию, музейную экспозицию, театр, медиа» [3]. Возникло оно на основе социальных и культурно-антропологических исследований и позволяет выполнить реконструкцию «особого рода текстов о повседневности и характере отношений человека с человеком, социумом и миром» [4].

Отметим также, что визуальная антропология, как известно, взаимодействует и с другими научными дисциплинами как философия, социология, психология, история, этнология и др. Это согласуется с мнениями многих ведущих зарубежных ученых, в частности, американских и европейских ученых, которые, к примеру, считают, что антропология как «полидисциплинарная наука» о человеке рассматривает его «во всех измерениях: социальных, культурных и физических, которая включает этнологию как важнейший элемент» [5]. Но, к сожалению, в отечественной казахстанской научной сфере, по сей день визуальная антропология как научная дисциплина широко не используется, в частности, в изучении исторических артефактов и уж тем более в исследовании сконцентрированных и хранящихся десятилетиями, а иногда и столетиями в фондовых собраниях, музейных предметов. А ведь во всем мире, как известно, музеи выступают не только как институты сохранения, но и визуализации (подчеркнуто нами – Г.Т.) исторической памяти [6]. К тому же, в своем большинстве музейные предметы – плод деятельности, как отдельного человека, так и целых обществ и более чем «информативны» и могут «рассказать о себе» не только с точки зрения изучения их физического и биологического развития, но и с точки зрения историко-культурной и духовной эволюции.

Общеизвестно, что любой музейный предмет являет собой некое свидетельство эпохи и среды своего бытования, исторических процессов и явлений и т.п. Так, согласно мнению российского ученого-музеолога Л.М.Шляхтиной, которая говоря о музейном предмете как о результате человеческой деятельности или части природы, считает, что он «предстает в музее в фокусе ценностного отношения к нему со стороны сотрудников музея в качестве документального подтверждения фактов, событий, явлений, происходивших в конкретном историческом контексте в реально качестве документального подтверждения фактов, событий, явлений, происходивших в конкретном историческом контексте в реально существовавшей

действительности» [7]. То есть, любой вещественный предмет (в данном случае речь идет о музейных предметах) может визуализироваться (здесь: визуальный – зрительный), то есть зрительно передавать рассматривающему его субъекту информацию о себе и «дать» ему возможность, как бы «проникнуться в себя». Но при этом надо отметить, что такого рода визуализация скорее будет иметь абстрактный характер, а само восприятие зависит от уровня знаний, навыков самого субъекта. Тогда как, к примеру, в предметах, которые также принято считать визуальными источниками – видеоматериалы, рисунки, чертежи и т.п. – заложенная историко-культурная или культурно-бытовая информация может быть более точной, и, соответственно, понятной даже не подготовленному человеку, пусть то представитель иной даже культуры, потому как зафиксированная в них «зрительным образом» информация позволяет широко «раскрыть исторические события и факты в виде конкретных статических <…> зрительных образов» [8]. Но, надо сказать и о том, что некоторые специалисты считают, что в качестве самостоятельного документального ресурса такие «динамические зрительные образы» как видео и кино являются наиболее выразительными источниками визуальной трансляции [9]. Но, не углубляясь глубоко в вопросы раскрытия использования в научно-исторических исследованиях видео и киноматериалов как документального или источниковедческого ресурса, отметим, что все же их использование в научной практике не так распространено, тогда как напротив фотографии и «полевые» рисунки и чертежи являются признанной изобразительно-иллюстративной практикой в исторических, а также этнографических исследованиях.

В этой связи, при всем многообразии существующих мнений об изобразительных материалах, бесспорно, они являются и остаются визуальными источниками, при изучении и интерпретации которых, ученые (антропологи, культурологи, социологи, этнографы и др.) рассматривают их, прежде всего, как культурных феноменов, изучая, с одной стороны способы их производства и использования, с другой – «заложенные» в них контексты повседневной, социальной жизни и т.п. Поэтому, можно с полной уверенностью говорить, что экспедиционные работы художника А. Кастеева, представляющие собой изобразительные материалы (в частности, акварели) как ничто другое могут также рассматриваться в контексте визуальной антропологии, предполагающего различные подходы в изучении социального и культурного в жизни общества (и/или человека) в рамках повседневной среды, исторической ситуации. Поэтому, используя методы визуальной антропологии и интерпретации контекстов произведений художника в соответствии с целями научно-исследовательского проекта можно рассмотреть некоторые этнические черты в творчестве и работах А. Кастеева посредством сопоставления их сюжетов с этнокультурными традициями и конкретной исторической действительностью. Это обусловлено и тем, что, как известно, содержание и символы, заложенные в визуальных образах работ художников, обычно

характеризуют элементы знаний, которые характерны как для его личности, так и конкретного исторического периода и времени, когда были написаны его те или иные произведения [10].

Эпистемологический контекст акварельных работ А. Кастеева. Прежде отметим, что, акварели Кастеева, как и другие музейные предметы, априори, представляют собой исторические источники. Экспедиционные акварельные работы художника являются также как изобразительными источниками, так и предметами материальной культуры, отражающими, как ранее было сказано, различные свершившиеся события, запечатленные факты из жизни казахского села середины XX века. Вот поэтому-то, изучение этих работ художника позволит не только воссоздать представление о конкретной исторической эпохе, но и получить новые исторические знания.

Художественные и визуальные образы в творчестве А. Кастеева (герменевтический подход). В произведениях Абылхана Кастеева нашли широкое отражение казахские традиции, образы жизни и быта, многие аспекты и формы которых сохранились и по сей день. По мнению известного казахстанского ученого-искусствоведа, профессора Р. Ергалиевой это обусловлено присущим художнику архетипическим традиционным сознанием, которое в его творчестве выразилось через «умение передать в картинах кровную связь человека с родной землей, воплотить в них ощущение величия степного неба и земли, сакральных для кочевника» [11, С. 10]. К тому же, как считает ученый, образный строй, также как и отбор сюжетов и композиций работ художника пронизаны выраженными особенностями национального типа мышления и мировосприятия. Действительно, становлению Кастеева, родившегося в начале XX века и выросшего (состоявшегося) в культурной среде все еще действующей кочевой цивилизации, максимально способствовали традиции живой передачи народных знаний и основ этнической культуры, что, в свою очередь, позволило быстрому и естественному процессу освоения им богатств форм народного искусства, фольклора. Возможно поэтому-то в нем, как в потомке кочевников, отношение к природе и окружающему проявилось через созерцание и установление гармоничного отношения с мирозданием, нахождение в котором позволяло чувствовать себя неотделимой частью природного ландшафта. Ведь, «созерцание как особая исторически развивающаяся способность восприятия полноты и бесконечности мира на уровне философско-эстетической интуиции, согласно утверждению К.Ш. Нурлановой, давало возможность и художественно-образного воплощения целостности отношений «человек и мир» в традиционной культуре» [12, С. 210-211]. При такой трактовке отношения человека с окружающей его природой, с миром предстают в форме равноправного диалога, где каждая из сторон равноправны, взаимосвязаны и взаимозависимы, где человек в своем бытии органичен с окружающим миром, с природой и не пытается искусственно возвыситься над ней. Такое взаимообщение-взаимоотношение, такая теснейшая гармоническая

взаимосвязь может являться показателем богатства внутреннего мира человека, его высокодуховности, составляющей основу смыслодержания его жизни. Вот поэтому-то, Абылхан Кастеев как художник, также как и другие степные «деятели культуры и искусства» – «энші», «күйші», «жырши», «айтыскер» и др. стал не только преемником, но и хранителем, и транслятором традиционных знаний посредством своего творчества. В этой связи полагаем, что работы А.Кастеева являются если не единственным, то уж очень важным и достоверным источником для характеристики исторического периода начала и середины XX века, так как, художник был современником, созданных им же образов. С целью подтверждения объективности сказанного проведем небольшой сопоставительно-типологический анализ объекта исследования – одной из акварельных работ Абылхана Кастеева с примерами-аналогами и музейными предметами из этнографической коллекции ЦГМ РК, а также интерпретируем результаты, резюмируя, при этом, изложенные выше тезисы. К примеру, картину «В юрте Героя Социалистического Труда Алмагамбетова Шабадана» (Рис.1), выполненную художником во время этнографической экспедиции по Семипалатинской области в 1948 г.



Рис. 1 КП 6152 А. Кастеев. «В юрте Героя Социалистического Труда Алмагамбетова Шабадана». 1948 г. Б., акв., 40х60 см.

На картине мы видим прием Ш. Алмагамбетовым гостей в своей юрте – «киіз үй». Надо отметить, что в вплоть до середины XX в. в регионах все еще бытовало это традиционное жилище казахов-кочевников. Гости в юрте «рассажены» (изображены) художником в соответствии с правилами традиционного казахского этикета, то есть соблюдены принципы размещения гостей в юрте, с учетом их социального статуса, общественного положения, ну и, конечно же, пола и возраста. Так, на почетном месте «төр» расположился начальник экспедиции А. Жиренчина (в черном костюме, с галстуком), справа от него участник экспедиции Сильченко (в сером костюме, туфлях). Между А. Жиренчиным и хозяином дома Ш. Алмагамбетовым сидит женщина-труженица, орденоносец, уважаемая жительница аула. Слева от Алмагамбетова расположилась, предположительно, его супруга.

Мы видим, что хозяева угостили почетных гостей традиционным казахским кисломолочным напитком из кобыльего молока «қымыз», который расположил всех к неспешной беседе. Сама юрта, детали конструкций которой прорисованы Кастеевым тщательно и детально, отличается компактностью, ее интерьер и внутреннее убранство говорят о скромности жилья хозяев, но в то же время заметна сохранность строгих порядков сегментного разделения юрты на мужскую и женскую части, а также «функционального образа» повседневного быта: так, в правой от «төр» стороне развешаны принадлежности и вещи хозяина юрты – «шапан» (верхняя одежда), «тымақ» (головной убор), а также «жейде» (рубашка), жилетка, а на женская (левая от «төр») половина юрты начинается со шкафа похожего на «асадал» или «кебеже» (шкафы для посуды и продуктов), после которого стоит отделенная ширмой («шымылдык») и покрытая покрывалом с вышивкой «жермеме» (вышивка крестом «орыс кесте») кровать, со сложенными поверх подушками. Вдоль «кереге» (решетчатые секции юрты) над кроватью висит традиционный безворсовый ковер ручной работы – «алаша», на полу же стоит сундук, в котором обычно хозяйки хранили, отложенные для гостей, сладости и угощения. Пол юрты застлан войлочными кошмами «текемет», орнаментированных узорами «қошқар мүйіз» и лоскутными постилочными одеялами «құрақ көрпе», на которых сидят гости за круглым столом «жозы». В целом, надо отметить, что в интерьере сохраняется традиционный порядок и художник смог передать «эстетику и разнохарактерные жизнеобеспечивающие функции многовековой культурно-этнической традиции казахов» [13]. Но, несмотря на это присутствует и некая двойственность смыслов (подтекст) в передаче художником образов и информации, которые обнаруживаются через ряд нововведений, присущих середине XX века – картины в рамках, портреты, предметы быта и пр. или, к примеру, одежду сидящих. Так, хозяин дома Ш. Алмагамбетов, по случаю встречи высоких гостей – представителей научной интеллигенции, одет в современный пиджак, на лацкане которого висят государственные награды, но при этом сидит в казахском традиционном головном уборе – «тымақ», верх которого покрыт атласом зеленовато-серого цвета, а отвороты подбиты каракулем. Сопоставительный анализ, полученный в результате сравнения головного убора Ш. Алмагамбетова с экспонатами головных уборов, хранящихся в фондах ЦГМ РК позволяет утверждать о сохранении все еще традиций в ношении национальной одежды в середине XX в. Так, например мужской головной убор «тымақ» (Рис.2) из фондовых коллекций ЦГМ РК практически идентичен по всем параметрам и повторяет изображенный на картине А. Кастеева головной убор Алмагамбетова: тулья «тымақ» скроены из четырех клиньев, к ней пришиты лопасти. С двух сторон по краям лопастей пришиты завязки из широких атласных полос также как показано на картине [14].

Обращают на себя внимание также образы женщин в картине и то, как они одеты: гостья – в костюме (пиджаке) темного цвета, в красном платье и (но) в платке. Супруга же Ш. Алмагамбетова, видимо домохозяйка, одета в



Рис. 2_КП 13315 Зимний мужской головной убор. XX в. (из Талдыкорганской обл.)

в платке. Супруга же Ш. Алмагамбетова, видимо домохозяйка, одета в традиционную одежду замужней женщины: шелковое платье с рукавом до локтя, бешмет коричневого цвета, свободного покроя ниже пояса. На голове «кимешек», поверх которого надета накидка – «шылауыш». Таким образом, аульчане сидят за столом в головных уборах. Думается, это был своеобразный прием мастера, подчеркивающий таким образом национальную (этническую – прим. авт.) идентичность персонажей. К тому же, как известно, в традиционной среде у казахов считалось предосудительным сидеть при гостях с обнаженной головой и эта традиция сохранялась в сельской местности вплоть до конца XX века. Этим приемом художник как бы намерено разделяет присутствующих на городских (гости мужчины без головных уборов) и аульных (Ш. Алмагамбетов и женщины в головных уборах), где еще придерживаются традиций. В данном примере обнаруживается взаимосвязь между традиционными символами и созданными Кастеевым художественными образами. Дело в том, что, как известно, к головным уборам казахи относились по-особому, нередко они имели и сакральное значение (к примеру, «сәукеле», «бөрік» и т.п.). К тому же традиционные головные уборы несли не только эстетическую и непосредственную функцию, но и определяли положение, возраст и статус человека в традиционном обществе. В то же время, в работах художника, в содержании визуальных образов, как ранее было сказано, в целом чувствуется и некий скрытый смысл. Исходя также и из результатов исследований искусствоведов, культурологов, посвященных творчеству А. Кастеева (Микульской, Сарыкуловой, Барманкуловой, Ергалиевой, Шариповой и др.), мы допускаем, что связано это не только теми знаниями, которые были характерны для Абылхана Кастеева как казаху, у которого «душа влекла ко всему традиционному», но и потому, что он одновременно стремился «отразить все стороны прошлой и современной ему жизни» [15, С. 94]. То есть Абылхан Кастеев в смысл своих работ вкладывал, не только свои представления, но и те элементы знаний, которые были характерны для современного ему

историческому времени. Будем более конкретны: на картине, на фоне скрупулезно и детально прорисовываемых художником конструкций, традиционного интерьера и убранства юрты, визуально точно передающих информацию о быте, укладе жизни этнических казахов, мы видим и висящие на «кереге» рамы с фотографиями. И хотя они показаны художником неотчетливо, тем не менее, портрет Сталина узнать не сложно. Да, действительно, особенно в послевоенные 40-ые годы культ личности Сталина, как известно, был возвеличен не только в средствах массовой информации, но и в произведениях культуры и искусства и т.п. Фото с его портретом висели не только во всех государственных учреждениях, больницах, цехах и т.п., но и практически в каждом доме. Это было велением времени, потому, портрет Сталина в юрте можно воспринять как своеобразный способ выражения автором витающего в воздухе духа «вождя народа» – сталинизма, как «социалистической реальности».

Обратим внимание также на образ супруги Ш. Алмагамбетова, угостившей гостей кумысом, но при этом читающей (перелистывающей) книгу, сидя тут же за столом?! Думается, А. Кастеев, выросший в ауле, воспитанный на истинных традициях не стал бы изображать такое неуважение к гостям со стороны женщины, воспитанной на лучших традициях казахского гостеприимства. Но, опять веление конкретного исторического времени? Возможно. Ведь, в картине визуальный образ женщины, читающей при гостях (?) может транслировать скрытый смысл, заключающийся возможно в том, чтобы показать, к примеру, положительные результаты, продолжающейся кампании «культурного строительства в Казахстане» и ликвидации неграмотности среди населения. Надо сказать, что и во многих других работах А. Кастеева мы обнаруживаем взаимосвязанность между созданными художником художественными образами и традиционными символами, а также между содержанием визуального образа и тем смыслом, который этот образ передает, транслируя как «скрытые» смыслы, так и элементы того знания, которое характерны для данного художника и конкретного исторического времени [16]. Но, в рамки одной статьи не могут вместить все сущностно-содержательные аспекты работ А. Кастеева, где его творчество «многогранное и самобытное, возвращенное народной традицией и воплотившее национальное мироощущение, близко и дорого современнику. Благодаря его таланту сегодняшний зритель «общается» со своими предками, постигает национальные обычаи и традиции» [17]. Поэтому можем лишь сказать, что рассмотренная акварельная работа А. Кастеева, как и другие его акварельные работы художника (в данном случае: работы, выполненные во время экспедиции ЦМК 1947-1948 гг.), где сконцентрированы как социальные, так и культурные аспекты национальных традиций, представляет особый научный интерес в аспекте изучения этнической истории казахского народа, потому как в них ярко и точно «переданы» наиболее характерные сцены из жизни казахского аула середины XX в.

Резюмируя, можно сказать, что проведенное исследование, где был выполнен краткий эпистемологический анализ художественного и визуального образов, созданных Абылханом Кастеевым в ходе субъективной трактовки им происходивших событий, позволило понять, что акварельные работы художника, выполненные в ходе научной этнографической экспедиции могут служить ценными источниками не только для понимания изображенной эпохи, раскрытия его специфики, но и определения устойчивости или, напротив, непрочности традиционных ценностей в обществе, и то, насколько они явились основой для развития общества и личности самого художника. Исследование опиравшееся, в свою очередь, на герменевтический подход в анализе содержания и смысла, созданных художником образов позволило также определить этнические корни искусства А. Кастеева и, в этой связи сформулировать следующие положения: - исследование способствует раскрытию роли и значения самобытного этнического начала, традиционной системы этнокультурных ценностей в становлении изобразительного искусства Казахстана; - акварельные работы А. Кастеева, выполненные в ходе научной этнографической экспедиции ЦМК в 1947-1948 гг. являются достоверными источниками, раскрывающими ряд историко-этнографических данных по истории казахов середины XX в.; - в акварелях художника довольно точно отражен ряд сведений исторического, антропологического и этнографического характера, подтверждаемых предметным рядом музейных артефактов, фотодокументальными материалами, а также результатами научных исследований отечественных и зарубежных ученых; - сравнение историко-этнографических сведений, «заложенных» в сюжетных композициях акварелей художника (в данном случае на примере картины «В юрте Героя Социалистического Труда Алмагамбетова Шабадана») с изображениями жизни и быта казахов и предметами этнографической коллекции музея, поступившими ранее из разных регионов республики визуально показало практически их полное совпадение.

Отметим, что настоящее исследование продолжается и надеемся, что его результаты станут весомым вкладом в изучение истории и этнографии казахского народа и заложение новых методологических основ изучения богатейших музейных фондовых коллекций по истории и культуры Казахстана.

Список литературы:

1. Визуальные источники//<https://studme.org/1578101325263/kulturologiya/>;
2. Карнаева Ю.А. Визуальная антропология и африка: к проблеме методологии // http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-270-8/978-5-88431-270-8_03.pdf;
3. Материал из Википедии – свободной энциклопедии // <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92>;
4. Ильбейкина М.И. Роль визуальной антропологии в социальном конструировании ценностей: дисс.. канд. филос. наук: 09.00.1. Сиб. федер. ун-т.- Красноярск, 2013.- 181 с.;

5. Феномен междисциплинарности в отечественной этнологии. – М.: ИЭА РАН, 2016. – 458 с.//<http://valerytishkov.ru/engine/documents/document2244.pdf>;
6. Ионесов А. И., Ионесов В. И. Музей как миротворчество: способны ли артефакты культуры нас примирить // Вестник Челябинского гос. университета. 2015. № 19 (374).
7. Шляхтина Л.М., Фокин С.В. Основы музейного дела: Учебное пособие для студентов пед. и гуманитарных вузов. – Санкт-Петербург: СпецЛит, 2000. – С. 23–28;
8. Визуальные документы как особые источники истории повседневности // <http://www.photovision-club.ru/ar227.html>.
9. Иващенко Т.С., Подкопаева Е.С. Кино-видео материалы как источниковая база Югры//<https://cyberleninka.ru/article/n/kino-video-materialy-kak-istochnikovaya-bazaissledovaniy>;
10. Серикова Т.Ю. Трансформация понятий «визуальный» и «художественный» образы в современной культуре // <http://izvestia.asu.ru/2010/2-1/arts/pdf>;
11. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана: живопись, скульптура. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002. – 183 с.;
12. Нурланова К.Ш. Символика мира в традиционном искусстве казахов// Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Ғылым, 1993;
13. Алимбай Н., Муканов М.С., Аргынбаев Х. Традиционная культура жизнеобеспечения казахов. Очерки теории и истории. – Алматы: Ғылым, 1998 – 234 с.
14. Какабаев Б., Темиртон Г., Турсынбаева Ш. Абылхан Кастеев как художник и этнограф: к изучению социокультурных и этнографических аспектов творчества // Вестник КазНПУ им. Абая. Серия «Исторические и социально-политические науки» №4, 2017.
15. Барманкулова Б. Начало: Кастеев и другие //История искусств Казахстана: очерки. – Алматы, 2004, 2 том. – 350 с. – С.94;
16. Букреева А.Н. Символика художественного образа: проблема интерпретации // <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-hudozhestvennogo-obraza-problema-interpretatsii>;
17. Золотарева Л.Р. Формирование искусствоведения в Казахстане // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – Новосибирск: СибАК, 2013.

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

РЕАЛИЗМ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Статья представляет лаконичный обзор основных этапов становления реализма как одного из ведущих методов живописи Казахстана. Примеры взяты из крупнейшей в республике художественной коллекции – собрания Государственного музея искусств Республики Казахстан им. А.Кастеева.

Изобразительное искусство в Казахстане возникло сравнительно недавно, чуть более ста лет назад. За этот, сравнительно небольшой отрезок времени, казахстанская живопись стала значительным художественным феноменом, в котором выделяются исторические этапы, обретается жанровое многообразие, появляются выдающиеся имена и создаются знаковые произведения. Здесь сформировалась собственная профессиональная школа с выраженной преемственностью поколений. При общем сходстве процессов, происходящих в республиках, был найден характерный стилеобразующий принцип, который отличал живопись Казахстана от других постсоветских республик. В его основе – реализм как метод, а цвет как прием.

Со времен книги Роже Гаради «Реализм без берегов» была сформулирована идея безграничности реалистического метода. Мы же будем говорить о реализме как отображении реальной жизни, действительности, которая и окружала художника, и мыслилась им. Применительно именно к казахстанской живописи, сделаем акцент на важных отличительных региональных особенностях, позволяющих классифицировать усилия художников как путь к национальной школе живописи. Попытаемся проследить эволюцию этого явления.

Искусство Республики в процессе своего формирования, особенно в 1920-40-е годы, испытывало значительное влияние русской и советской школы, в том числе пройдя и стадию социалистического реализма. Это подчеркивает в своем исследовании «Грани реализма» доктор философии, профессор Г. Шалабаева, отмечая, что основу изобразительной традиции искусства Казахстана составляют «европейская, в частности, русская академическая школа и богатое культурное наследие Азии: изысканность и утонченность линий восточной миниатюры, эстетическое совершенство сакского звериного стиля, космогонизм знакового символизма тюрков, строгая чеканность казахского орнамента» [1, с.12]. Именно профессор Шалабаева впервые в Казахстане выделила эту проблему из множества прочих.

В силу кочевого образа жизни до XX века гений казахского народа концентрировался в декоративно-прикладном искусстве: напольных и настенных коврах – сырмаках, текеметах, тускиизах; изделиях из кожи, серебра, реже – дерева и кости. Основой изобразительности был орнамент. Традиции декорирования дома кочевника – юрты, одежды, женских украшений, конской сбруи формировались многими веками, и наполнены смысловыми и символическими контрапунктами.

Послереволюционная действительность потребовала иного изобразительного языка – повествовательного и идеологизированного. Одним из основоположников нового искусства по праву считается Абылхан Кастеев (1904-1973). В русле революционной тенденции это был представитель «трудового народа» (пастух из Джаркента) и действительно одаренный художник-самоучка. Учеба в Москве в школе-студии Крупской в определенной степени оказали влияние на его профессиональные навыки, хотя в основе своей он оставался художником-самородком. 30-е годы – лучший период его творчества. Это преимущественно акварели, где он демонстрирует блестящее знание народной жизни. Жизнь казахов на земле была и лейтмотивом, и единственно-неповторимым космосом для Кастеева. Наблюдательность, редкое трудолюбие и умение запечатлеть виденное-знаемое на листе бумаги сродни древнему поэтико-музыкальному творчеству степных акынов – «что вижу, то пою». Кастеев вдохновенно «пел» о быте казахов – женщина в интерьере юрты, приготовление пищи, выпас лошадей, стрижка овец, заготовка курта и пр. Это лейтмотивы его акварельных и живописных работ, в которых вдохновенность сплавлена с приемами примитивизма – фронтальной композицией, плоскостностью, акцентом на первом плане, неподвижными «позирющими» фигурами, упрощенным рисунком.

Говоря о Кастееве, нельзя не назвать фамилию его учителя Николая Хлудова. Это был участник экспедиций Русского географического общества, осевший в Казахстане в 70-е годы XIX века. Работая чертежником, участвуя в экспедициях, он открыл первую художественную студию, способствующую «ковке» национальных кадров. Его интересовала жизнь Востока в самых разных проявлениях (женщины валяют войлок, умыкание невесты, образы детей, женщин, стариков), но в отличие от Кастеева, который сердцем чувствовал казахов, Хлудов был скорее внешним наблюдателем, путешественником по экзотической стране, описывая ее в огромном количестве своих картин. Педагогический вклад Хлудова в становление советской казахской изобразительности неоспорим.

В конце 20-х – начале 30-х годов советская власть целенаправленно создает благоприятные условия для активизации художественной ситуации в стране. В Казахстане организован Союз художников (1933), создается художественная галерея (1935), открывается художественное училище (1938), проводятся первые передвижные и стационарные выставки (выставка по Турксибу, 1928). Особое значение для стимулирования творческой атмосферы

тех лет имеет приезд российских художников – Сергея Богданова, Алексея Бортникова, Николая Крутильников, Леонида Леонтьева, Ольги Кужеленко. В их числе особняком стоит имя Абрама Черкасского. Его приезд в Алма-Ату в 1941 году можно назвать большим везением для казахстанской живописи. Выпускник Академии художеств в Петрограде, преподаватель Киевского художественного института, художник, соединяющий в своем творчестве академическую школу с высоким, по-настоящему живописным колоризмом, 17 лет преподавал в Алматинском художественном училище. И своим творческим примером, и прямым педагогическим воздействием он дал мощный толчок к тому, что наши лучшие живописцы (к тому же получившие как национальные кадры образование в лучших ВУЗах Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова) во главу своих творческих писков поставили работу с цветом – сложносоставным, по-азиатски таинственным, разрабатывающим серо-серебристый, сине-фиолетовый, перламутровой-розовый спектры палитры. Такой подход точно и емко коррелировал с сугубо восточным мышлением – немногословностью, сдержанностью, отрицанием внешней суетности, иерархичностью высказывания. Именно эти грани самопонимания казахов просвечивают сквозь незамысловатые сюжеты – девушка у костра, всадник в степи, дастархан или обнаженная натура. В качестве художественных ориентиров были избраны находки начала XX века: кубизм Поля Сезанна, символизм Виктора Борисова-Мусатова, пластика художников «Бубнового валета».

Отдельное имя – Сергей Калмыков. Значительно опережая время, не боясь конфронтации с официальной идеологией, он оставался ведущим авангардистом своей эпохи. Он был учеником Кузьмы Петрова-Водкина, видел Казимира Малевича, Василия Кандинского в оригиналах – подобно им он стал основателем собственной живописной системы, создавая в своих работах новые иллюзорные миры. У Калмыкова выделяются две ключевые независимые линии – авангардные установки и лирический реализм, постоянно присутствующие у него на протяжении всей активной, плодотворной творческой жизни. Это имя в последние десятилетия вошло в число топовых в международном пространстве. К слову заметим, что в музее Кастеева более тысячи произведений этого автора.

Поколение пятидесятников создает в живописи романтико-лирическую опозитизированную реальность, которая разворачивается, чаще всего, на фоне величественной степи – главной ценности и центра мировоззрения кочевников. Рамки соцреалистических канонов не мешали художникам в незамысловатых сюжетах полотен емко и точно выражать свое личностное отношение к главному духовному пространству своего народа.

Вслед за Черкасским проблему колоризма развивали Канафия Тельжанов, Сабур Мамбеев, Айша Галимбаева, Иван Бондаренко, Алексей Степанов, Эмилия Бабад, Али Джусупов. Особняком стоит живопись еатрального художника Гульфайрус Исмаиловой – театрализованная, нарядная, в свете софитов. Именно в 50-е годы был совершен настоящий

прорыв к цветописии, были заложены основы казахстанской художественной школы. Основными сюжетами этого времени стали романтизированные сцены городской или сельской жизни, а основным приемом, повторим, стала работа над колористическим богатством картины. В этом русле следует искать главные достижения и отличия казахстанской живописи. Сходные процессы (в более «горячем» кавказском варианте) происходили в Армении, Грузии, Азербайджане. И напротив, в Узбекистане, России или Прибалтике превалировали сюжет, фабула, повествовательность, жанровые или производственные сцены.

Следование натуре и выраженное чувство лиризма в камерных или эпических образах позволяют проводить параллели с традициями русской школы живописи, которые по-разному интерпретировались казахскими художниками. Реализм Тельжанова основан на цветовой динамике и экспрессивности (учился у Михаила Авилова, испытал значительное влияние Евсея Моисеенко). У Айши Галимбаевой в жанровых композициях и натюрмортах преобладает цветовая локальность и композиционная ритмичность. В основе стиля Сабура Мамбеева – цветопластическое преобразование действительности, создание ее идеальной модели в утонченных соотношениях и нюансах света, со значительной долей условности.

Выдающимся мастером в живописи является Жанатай Шарденов, который сумел найти и выработать собственный узнаваемый авторский стиль. Свои композиции он создавал, работая на пленэре. Широким движением кисти или мастихина он наносил пастозные, рельефные мазки, предельно обобщал форму, дробя ее на активные цветовые акценты, передавая тем самым особые светоносность и цветность природы Заилийского Алатау.

В 60-е годы реализм как метод уступает место новой изобразительности. Художники этого времени – С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тогузбаев, Б. Табиев, А. Сыдыханов – возвышали реальность до уровня эпического знака. Их интересовали не столько конкретные события, сколько архетипические черты казахского этноса. Счастье, гостеприимство, семья выражались в лаконичной по форме, но подлинно величественной по наполнению знаковости, соединенной с принципами казахского орнамента. Живописным полотнам стали в большей мере присущи тяготение к масштабности фигур, подчеркнутому силуэту, обобщенности и укрупнению форм, локальной декоративности цвета. Помимо связи с национальными истоками в казахском искусстве стали прослеживаться очевидные признаки сурового стиля и французского авангарда. Острая потребность перемен находит свое выражение не только в изобразительном искусстве – поколение шестидесятников искало новизны во всех видах творчества – в философии, литературе, театре.

Полотна Бахтияра Табиева на бытовые сюжеты отражают мерное течение повседневной жизни аула. Сцены с намеренной бессобытийностью решены в реалистическом ключе с определенной долей условности. Порой в

реалистические формы вплетаются, комбинируясь, сливаясь с ними, абстрактные включения геометрических лоскутов глиняных мазанок или проветриваемых войлочных ковров. Земля и небо, фигуры людей, предметы мира сплавлены в единое цветовое пространство. По стопам отца пошел и сын Бахтияра Табиева – Азат, который, активно работая в 1990-2000-е, выбрал реалистический метод как определяющий для своей живописи. Укрупняя форму, он добивается нового, более современного, высокого уровня реализма.

В 70-е годы у нас, как и везде в СССР, приподнялся железный занавес, стали просачиваться, пока в репродукциях, сведения о Дали, Пикассо, Браке, Матиссе, Гогене, Модильяни. Многие авторы испытали влияние Ренато Гуттузо. Это в значительной степени влияет на стилистику казахстанской живописи, где региональная тематика получает новое прочтение, представая в новом формально-стилистическом ключе, пропущенном через призму кубизма, сезаннизма, фовизма, сюрреализма. Под влиянием различных тенденций искусство получает многовекторное развитие.

В содержательном наполнении художники-семидесятники обращаются к социальным темам, стремясь определить роль индивидуума в жизни общества. Емко и выразительно воплощает эту идею Камиль Муллашев в своем триптихе «Земля и Время: Казахстан», поднимая темы покорения космоса, подъема промышленности и освоения целинных земель. Идиллическое представление о неразрывности взаимосвязи человека и природы сменяется внутренним конфликтом поглощенного новой средой человека – таков «Чабан» Муллашева – закрытый, отчужденный, повернувшийся к зрителю спиной. Цвет основан на сдержанных охристо-голубых тонах (влияние мастерской Таира Салахова).

Присущий предыдущему поколению эпический идеализм постепенно сменяется у семидесятников тревогой и драматизмом, все больше наполняющим их творения. Художники задумываются и видят многосложность мира, вечное противостояние добра и зла, вместо однополярного позитивного мира 40-60-х годов.

У Ерболата Толепбая, Бексеита Тюлькиева образы современной действительности получают трактовку через призму сюрреализма, деформирующего реальность. В ранних полотнах Амандоса Аканаева амплитуда внутреннего напряжения колеблется от внутреннего интуитивного предчувствия тревоги до предельного пика трагических эмоций. Художники поколения 70-80-х часто обращаются к приемам, основанным на метафоричности, порой вводя в композицию элементы иронии и гротеска.

Частое присутствие автопортретов – у Алиева, Тюлькиева, Толепбая – свидетельствуют о возросшей роли личности художника и его самосознании.

Наблюдение за человеком в повседневных ситуациях получает различное прочтение. У Дулата Алиева социальная тематика повседневности прослеживается в многочастной серии «Сограждане», в монументальном полотне «Час пик», где художник, изображая маленького человека в реке

повседневности, принимает своих героев без осуждения и порицания. У Гани Баянова в его камерных проникновенных, почти интимных сценах фиксируются моменты, наполненные тишиной и покоем – чтение книги, заплетание волос, встреча у родника – моменты, наполненные тишиной и покоем. Показывая своих героев без внешних этнографических примет – без кимешек, чапанов, юрт – он ищет сущностное выражение своего народа через цвет. Лессировки и полутона, тонкое согласование и музыкальность красок поднимает обыденность повседневной сцены до возвышенной, почти ренессансной силы и красоты образов.

Среди мощных колористов сегодня продолжают активно работать Кенжебай Дуйсенбаев, в полотнах которого окружающий мир преобразуется в цветопластические эквиваленты действительности, не утрачивающих связи с реальностью. Колоризм для ведущих казахстанских художников становится не только ключевым инструментом отражения действительности, но значимым способом самопознания.

В 2000-е в живописи все большее место занимает коммерческая составляющая, определяемая вкусом заказчика. По-видимому, сходные процессы происходят в других странах постсоветского пространства. Живопись на современном этапе все больше ориентирована на внешнюю эффектность, с опорой на орнаментальность, декоративность, фрагментарность, мозаичность. Нередко они опираются на контраст и противопоставление – как в живописно-цветовой структуре, так и в образном построении. Порой это полуабстрактные цветопластические метафоры о повседневном человеческом существовании. Но наравне с экспериментальными поисками важно отметить полноправное существование реалистической живописи. Собственно, реализм уходит в исторический жанр – перекочевки, битвы, сюжеты казахского фольклора – у Досбола Касымова, Талгата Тлеужанова, Агимсалы Дузельханова и др.

Данный краткий обзор показал, что большинство казахстанских живописцев в своем творчестве выбрали реалистический метод как базовый. Испытывая влияние различных мировых тенденций и подвергаясь многочисленным трансформациям, реализм является определяющим методом, а цвет – основным приемом в казахстанской живописи. Именно ценностные ориентиры цветопластических основ и идей определили лучшие достижения самобытного художественного явления – живописи Казахстана.

Список литературы

1. Грани реализма: Художественный альбом / Вступительная статья Г.Шалабаевой. – Алматы, 2004. – 256 с.

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

ҚАЗАҚ ӘЙЕЛДЕРІНІҢ ҰЛАҒАТ БОЛҒАН ҰЛТТЫҚ КИІМДЕРІ

Қазақ киімін зерттеу, халық тұрмысының кез-келген саласы секілді қазақ халқының тарихы мен мәдениетінің маңызды мәселелерін зерттеумен тығыз байланысты. Киімде архаикалық элементтер костюмнің бөлшегі, үгісі мен әшекейі түрінде тұрақты сақталады, оны білу қазақ халқының этногенез мәселелерін шешуге айтарлықтай қызығушылық тудырады. Бұған киімдегі аумақтық және тайпалық айырмашылық бөліну тән, басқа да дереккөздерді қосқанның нәтижесінде қазақ халқының құрамына енген этникалық топтарды, сондай-ақ қазақтардың өзге халықтармен көне этникалық және мәдени байланыстарын анықтауға болады. Киімде шаруашылықтың, отбасылық тұрмыстың бейнесін көруге болады. Бұрынырақта киімнің, әсіресе бас киімдердің түріне қарай адамдардың отбасындағы немесе қоғамдағы орнын және жасын анықтауға болатыны белгілі. Қазақ тұрмысында бұл ерекшеліктер әйел киімдерінде толығымен сақталды, дегенмен XIX ғасырдың аяғында олар ерте дәуірдегі әлеуметтік және отбасылық құрылымды көрсету арқылы заманауи отбасылық қарым-қатынастарға сәйкес келді. Қазақтың ұлттық киімдерінің жиынтығы ТМД елінің Санкт-Петербург этнографиялық, Омск облысындағы өлкетану музейлерінде сақталған. Ерекше қызығушылыққа 1867 жылы Мәскеудегі Жаратылыстану, антропология және этнография қоғамы қызығушыларының ұйымдастыруымен Орыс этнографиялық көрмесі үшін жиналған, Дашковский этнографиялық музейге сыйға берілген коллекцияға ие қорлары қазіргі уақытта МЭМ-де сақтаулы. Қазақ тұрмысы бойынша бірнеше коллекциялары XX ғасырдың басында Орыс музейінің тапсырмасымен жинақталды. Олардың көп бөлігі 1970-жылдарды Орыс географиялық қоғамының Батыс-Сібір бөлімінен сатылып алынды.

Қазақ халқының қолөнері көне заман тарихымен бірге дамып, біте қайнасып келе жатқан бай қазына. Оның бір ұшы туысқан Орта Азия халықтарының қолөнерімен де ұштасып жатыр. Қолөнердің басты бір саласы – киім тігу. Ерте заманнан күні бүгінге дейін, өзінің қадір-қасиетін жоймай, қолөнерінің озық үлгісі ретінде ғана емес, әрі әсем әрі ыңғайлылығымен де пайдаланудан қалмай келе жатқан қазақтың ұлттық киімдері әлі де аз емес. Олардың кейбіреулерін ескінің көзі қарттар күнделікті киіп жүрсе, енді біреулерін қыз ұзату, келін түсіру тойларында ойын-сауыққа пайдаланылады. Киім – кешек ұлт байлығы. Ұлттық киімдерімізге қарап, халқымыздың эстетикалық талғамының нәзік те бай екеніне көз жеткізуге болады. Ата-бабамыз ұрпақ тәлім – тәрбиесіне өмірінің жалғасы деп қарап, «Адамның көркі

шүберек» деген. Жас шамасына дәулетіне қарай үйлесімді, шаруасынада, сауыққа да ыңғайлы киім киген. Қазақы киімнің барша сымбаты мен ою-өрнегінде, әрбір әшекейінде халқымыздың тарихының, ой-дүниесінің қайталанбас көрінісі бар. Ол – біздің ұлттық мәдениетіміз. Киім-кешек ертеден қалыптасқан дәстүр бойынша түрлі салттық жосын-жоралғыларда дербес құндылық ретінде қолданылғаны белгілі. Қазақта киім-кешек түрлерінің эстетикасына айырықша мән берілді. Өйткені, бұл жайт киім-кешекті орнымен және үйлесімді пайдаланудың да кепілі болды. Қазақы ортада киім-кешекке қатысты пайда болып әлі күнге дейін сақталған: «асыл шапанды асылмен астарла», «алтын шекпен ерге жарасар», «бөрік-адамға көрік» деген нақыл сөздер көшпелі ортаның киімнің эстетикалық талғамға сәйкестілігіне мән бергенінің айғағы.

Өзіндік ерекшеліктерімен Орта Азия және Қазақстан халықтарының киім үлгілері тарихтың даму сатысында үнемі өзгеріске ұшырап отырды. Орта Азияда Өзбекстан және Түркіменстандағы қазақтарда жас ерекшелігіне қарай киінуді сақтаған. Қазіргі кезеңде киімдегі дәстүрлі элементтер 70-80 жастағы қария кісілердің киім үлгілерінде кездеседі. Мәселен, жағасы тік, сырылып тігілген, 20-30 см. дейін ойылған, алды 2-3 түймемен түймеленетін, ерлер көйлегі әлі күнге дейін сақталған. Мұнан басқа ХХ ғ. басында қайырма жағалы, көкірек тұсы қапсарлап тігілген, алды көкірекке дейін ашық, баумен байланатын не кестелермен өрнектеліп, түймеленетін әйел көйлектері де кездеседі. Бұлардың ішінде қазақтарда кеңінен тарағаны жоғарыда айтылған тік жағалы, алды көкірекке дейін ашық болып, кең пішілген, жеңі ұзын үлгідегі көйлектер өзбектердің куйнак-ятак түріне ұқсастау болып келеді. Молынан тігілген, етек жеңі ұзын бұл көйлектердің қайырма жағалысын Әмудария қазақтарынан да кездестіруге болатындығын У.Х. Шалекенов өз еңбегінде көрсетеді. Ал, тік жағалы көйлектерді Зеравшан бойындағы қыпшақтар мен өзбектер қазақы көйлектер деп атаса, Әмудария қазақтары бұларды «татар жағалы көйлек» деп атаған. Түркіменстандағы қазақтардың да көйлектері шекпен тәріздес пішіліп, алды қиылған тік не кең қайырма жағалы болып келеді. Орта Азиядағы қазақ әйелдерінің киімі қанық бояулы, түрлі-түсті, мақта, жібек, панбарқыт, жылтырауық маталардан тігілген киімдерден тұрып, жас ерекшелігіне қарай киімде түс талғау болған. Жас қыздар мен жас келіншектер қызыл, қызыл алау түсті көйлектерге әуес болса, 3-4 баласы бар әйелдер көк, аспан түсті көйлектерді көбірек қиетін. Жасы келген кісілерге қызыл ала араласқан көйлектерді кию ұят саналатын. Сондай ақ өзбектерде шыттан тігілген аспан көк түсті, құрамаларда жасыл түс киім «қаралы киім» саналатын. Егер көйлек жібек матадан тігілсе қаралы түс болып саналмайды. Себебі, жібекті «әулие мата» деп санап, онан тігілген киімді жалаңаш денеге кигізбейтін. Қазақ қыздары мен келіншектерінде әсіресе орта жүз қазақтарында ертеден келе жатқан белбүрме, қосетек көйлектер сақталса, орта жастан асқан әйелдер өткен ғасырдың 20-30 жылдарына дейін тік жағалы, жеңі ұзын, етегі кең көйлек қиетін. ХІХ ғ. аяқ кезеңінде қайырма жағалы омырауы белге дейін қапсырыла жабылатын бел бүрме көйлектерді көбірек кесе, ХХ ғ. бас кезінде европалық үлгідегі күліш көйлектермен көкірек тұсынан бүрмеленген

көйлектер кейін келе өзбек киім үлгісіндегі көйлектер кең таралды. Қырғызстанның солтүстік аймағында әйел көйлектері ақ түсті болып, көкірек тұсы өрнектелетін. Бұл жөнінде Ш. Уәлихановтың 1856-1857 жж. саяхат жазбаларында да аталып кетеді. Мұнда әйел киімдерінің жағалары әдіптеліп, кестеленеді, кейде жіңішке мата жіптермен кестеленген өңірлер киеді. Мұндай өңірлер қазақ әйелдерінің ертедегі киімдерінде кездесетін. Түркіменстандағы қазақтардың киімі жөнінде Карутц Р. былай дейді: «Әйелдердің киімі гүлді матадан тігіліп, көкірегіне дейін алды ашық, тік қиылған, ұзындығы тобыққа дейін жетіп, белі бөлек шарфпен сырылған. Мұны үй жұмысынан тыс жерлерде киген. Шапан татар бешметіне көбірек ұқсас келіп, түйе жүнінен тоқылған шығыстық қымбат шапандар сирек кездеседі. Орта Азия елдеріндегі қазақтарда көйлектің сыртынан қамзол, нымша не шапандар міндетті түрде киілетін Иранда тұратын қазақтар елде жүріп қолөнермен басқа да материалдық мәдениетке негіз болатын ұлттық киім үлгілеріне аса зор құрметпен қарап болмысымызды ұмытпаған. Иранның қысы Қазақстанның қоңыр күзі не ерте көктеміне ұқсас, ал жазы ыстық болып келеді. Сондықтан малдың терісінен, жүннен жасалатын киімдер қолданылған жоқ. Ендігі жерде қазақтар мақтадан, жібек маталардан жасалынған киімдер қазақтардың тұрмысына ене бастады. Олар көрші орналасқан Түркімен Иран халықтарының жергілікті өндірісте шығарылған маталарын пайдаланған. Иранға келіп қоныстанған қазақтардың ұлттық киімдері осы жердің табиғи климаттық жағдайының әсерінен өзгеріске ұшырады. Бұрын Маңғыстауда тұратын қазақтардың ұлттық киімдері көшпелі елдің тұрмысына бейімделген ыңғайлы және жылы болып, көбіне малдың терісі мен жүнінен жасалатын еді. Қазақ халқының киімдері жас шамасына қарай ерекшеленген. Жастар киімі ою өрнекті, қызыл болып келсе, үлкендер киімдерінде оюлар аз кездеседі. Қазақ әйелдерінің ұлттық киімдері түрі мен үлгісі жағынан ерлердің киіміне қарағанда күрделі болып келеді. Негізгілері: көйлек, ішкөйлек, қамзол, кәзекей, көкірекше, белдемше, бешпет және т.б. Баскиімі- сәукеле, бөрік, қарқара, кимешек, жаулық, күндік, желек, шәлі, тақия және т.б. Сонымен бірге әйелдің киім- кешегінің тігілуі мен әшекейленуіне қарай бүлдіршін қыз, қыз, бойжеткен, келіншек, орта жастағы әйел, егде, қарт әйел киімі деп жіктеледі. Жас қыздардың сырт киіміне тән басты ерекшеліктерінің бірі-белінің қынама болып келуі. Олар бүрме етектегі көйлек, қосетек көйлек, әшекейленген және бешпет, қамзол киген. Бастарына үкі тағылған тақия, аяқтарына ою салынған мәсі мен кебіс киген. Ал, бойжеткен қыздар кәмшат бөрік киген. Батыс өңіріндегі қазақ қыздарының киімінің эстетикасы басқа аймақтарға қарағанда оған тағылған зергерлік бұйымның молдығымен және ерекше әсемдігімен ерекшеленеді. Осы өңірдің қыздары басына киетін қасаба Қазақстанның басқа аймақтарында мүлдем пайдаланылмаған.

Әйел-әдемілік деген ұғыммен егіз жаратылғаны анық. Әйел затын әдемі ететін оны жан дүниесі ғана емес, көзге көрік, көңілге өрт құятын киім екені даусыз. Қос етек көйлек қазақ халқының дәстүрлі киімдерінің силуэті, пішімі және әшекейлеу әдістері ұқсас болғанымен, материал таңдауына, түр-түстер үйлесімділігіне және пропорцияларының әр түрлілігіне қарай

айырмашылықтары болады. Бұл Қазақстанның кейбір аймақтарында қолөнер дәстүрлерінің ертедегі пішіндерінің ұзақ сақталуымен де түсіндіріледі. Әр аймақтың өзіне тән ерекшеліктеріне байланысты әйелдер көйлегі әр түрлі тігілгенімен, барлық жерлерінде де қыздар киімі, жас келін киімі, ересек әйел киімі кездеседі. Қыздар киімі алтын және күміс жіптермен, майда моншақтармен әшекейленген жиектерімен, сондай-ақ алтыннан, күмістен жасалған салпыншақтарымен, қымбат және жартылай қымбат тастардан тұратын әшекейлерімен, үкі тағылған бас киімдерімен ерекшеленеді. Қыздардың киімдері айрықша көз тартарлықтай етіп дайындалған. Өте жеңіл, ұзын көйлектердің етектерін, жөңдер аузын жағалай, жағаларын айналдыра желбіршектер салынған. Қыздар мойнының әсемдігін одан сайын әдемі көрсету мақсатында көйлектің жағасы аса нәзік талғаммен қондырылған. Қазақ халқының киімдерін зерттеген белгілі зерттеуші Р.Ходжаеваның айтуы бойынша жоғарыда сипатталған көйлектер ХІХ ғасырдың екінші жартысында пайда болған. Қазақтың әдет-ғұрып салты бойынша бала туған әйелдердің көйлегі қыздардың көйлегіне қарағанда етегі ұзын болған, оған желбіршек салынбаған, оның үстінен көйлек, белінің алдыңғы жағынан металдан жасалған қапсырмамен, кейде түймемен түймеленетін камзол киген. Бастарына кимешек және оның сұлама, күндік, орама түрлерін тартқан. Олар сырт көзден маңдай алды шаштарын жасырып тұруға есептеліп тігілген. Өйткені әйелдердің үйден шыққанда шаштарын екі бұрымға немесе одан да көп бұрымға өріп, ашық жерін көрсетпей шығуы тиіс болған.

Қазақтың дәстүрлі киім-кешегінің аймақтық ерекшеліктерін климаттың дәстүрлі өзгешеліктерімен қатар, басқа көршілес ұлт өкілдерінің әсері де байқалады. Мысалы, батыс Қазақстандағы әйелдер киімінде көршілес татар, башқұрт киім-кешегінің әсері әсіресе оның әшекейінен көрінеді. Оңтүстік өңірдегі қазақтардың киім-кешегінен өзбек, түрікмен киімдерінің әсері бар екені байқалады. Ұлттық киім ертеден қалыптасқан дәстүр бойынша түрлі салттық жосын-жоралғыларда дербес құндылық ретінде қолданылғаны белгілі. Мысалы, құдалықта немесе тойларда, жағалы киім, шапан өзіндік бағасы бар ақшамен, малмен қатар бағаланатын құндылықтар қатарына жататын. Дәстүрлі киім-кешек тігуде жергілікті өнімдермен қоса сырттан сатылып алынатын маталар кеңінен пайдаланған. Әдетте, тон, ішік, аяқ киім түрлері мен шалбарларға малдың жүнін, иленген терісін немесе түрлі былғарыларды қолданған. Ұлттық киім-кешекті әшекейлеуге түрлі маталар, аң терілері, зергерлік бұйымдар пайдаланылады. Қазақта киім түрлерінің эстетикасына айырықша мән беріледі. Өйткені, бұл жайт киім-кешекті орнымен және үйлесімді пайдаланудың да кепілі болады. Қазақ әйелдерінің ұлттық киімі әшекейлену ерекшелігі адамның материалдық күйіне, әлеуметтік лауазымына, жас ерекшелігіне тікелей байланысты болады. Мысалы, жастардың киіміне кестелер көбірек әшекейленіп салынса, егде әйелдердің киімінің кестеленуі біршама қарапайымдау болады. Адамның әлеуметтік тегіне қарай киімнің етек-жеңіне, жағасына және басқа бөліктеріне салынатын әшекейлері де түрлі болады. Күнделікті киетін киімдер кездеме, кенеп, сәтен маталарынан тігіле береді және қарапайым кестесіз болады. Ал, арнайы той-жиындарға барқыттан,

масатыдан, жібектен тігіліп, оны әрлеуге кәмшәт, сусар, бұлғын, құндыз терілері пайдаланылған. Той көйлегімен қатар, той-думанға киетін камзол, шапан сияқты сырт киімдер де әдемі бұлдардан тігіліп, түрлі қымбат асыл тастармен, алтын және күмістен жасалған зергерлік бұйымдармен әшекейленеді. Әшекейлеу мен безендірудің ең жоғары үлгісі әйел киімі болып табылады. Әйелдердің сырттық киімдерін әшекейлеуде алдыңғы өңірі, етегі, жеңі қаракөл терісімен, көбінесе күрең реңді барқытпен жұрындалады.

Киімнің, соның ішінде камзолдың әшекейленуінде белгілі бір ерекшеліктер сақталып, әр аймақтың жергілікті әшекейлеу әдістері болған. Бұл туралы И. В. Захарова мен Р.Д. Ходжаеваның еңбегінде төмендегідей мәлімет келтіреді: оңтүстік өңірдегі әйел камзолдарының жағасына, белдегі тігісіне моншағы бар күміс теңгелер тағылады. Жетісуда осындай теңгелер екі қатар болып келеді, басқа аймақтарда камзол жиегін, бел тұсын шашақты зер таспамен сәндеген.

Камзол - қазақ әйелдерінің киімінде камзолдың орны ерекше болған. Ол да әрі жылудық, әрі сәндік міндеттерді атқарған. Әйелдің сырт киімі болып табылатын бұл камзолды тек қазақ қана емес, басқа да түркі халықтарының тұрмысына кездестіруге болады.

Әйелдердің камзолы қысқа жеңді немесе жеңсіз болып тігіледі. Өйткені, мұндай камзолдар жұмыс істеуге өте ыңғайлы, ешқандай кедергі келтірмейді. Әйелдердің күні ұзақ үй шаруасымен айналысып, кіріп-шығып жүретінін ескерсек, бұл камзолдар иесін суықтан қорғайды, оның үстіне оның иіліп-бүгіліп жұмыс істеуіне өте қолайлы келеді.

Камзолдардың материалы көбіне түкті пүліш маталар болады. Бархыттан, шұғадан да тігіледі. Ал, түсіне келсек, ол міндетті түрде бір түсті матадан тігілген. Онда да шымқай қанық түстер таңдалады. Әйелдердің жасына қарай камзол түрі де өзгеріп отырған. Қыздар мен жас келіншектер көбінесе алқызыл түсті камзолдар киген. Мұның өзі жасыл дала, көгілдір ауа астында көзге оттай басылып, алыстан мен-мұндалғандай болған. Ал, орта және одан жоғары жастағы әйелдер негізінен көк, жасыл, сарғыш түсті камзолдар киеді. Өйткені, алқызыл түс оларға енді жараспас еді.

Камзолдарда жең болмайтыны сияқты жаға да жасалмаған. Тек омырауға дейін жететін ойықтар қалдырылған. Өйткені, камзол тек көйлектің сыртынан киіледі. Қазақ әйелдері мойынға дейін жауып тұратын тұйық жағалы көйлек кигенін ескерсек, оларға енді камзолға тұмшалаудың еш қажеті болмаған. Сол себепті камзолдар омырауға дейін ашық қалдырылған. Осы мойын мен омырау тұсын және камзолдың алдын тұтастай әдіптеу дәстүрде бар. Бұл ретте камзолдың негізгі түрі мен оның өңіріне әдіптелетін матаның түрі бір-біріне жақындау болғаны ләзім. Мәселен, қызыл камзол өңірі қызғылтым немесе қоңырқай мауытымен әдіптелсе, бұрынғыдан да көз тартып тұратыны анық.

Қазақстанның көп бөлігінде камзолдың өңіріне, сондай-ақ етегінің екі жағына түрлі жылтырақтардан ою немесе өрнек жүргізу әдеті бар. Қазіргі шеберлер ондай өрнектерді сәнді жіптермен салуға да машықтанған.

Камзолдарға ою-өрнек түсірілмеген жағдайда оны түрлі жылтырақ

әшекейлермен, таналармен безендіруге болады. Осылай безендірілген камзолдар өте салтанатты көрінеді. Оларды көбінесе, мереке кезінде, той – томалақта және басқа салтанатты думандарда киетін болған. Оның есесіне камзолдар түймеленбеген. Көп жағдайларда ұсталар соққан әшекейлі күміс ілгешектер арқылы қаусырылатын болған. Мұның өзі онсыз да дала гүліндей алаулап, көркімен көз тартар камзолға қосымша сәндік береді. Жас қыз-келіншектердің камзолының белі үнемі қыналып тігілген. Оны-қазақтың ежелгі сән өнерінің жетістігі деуге болады. Омырауы мен етегіне қарағанда белдің тұсының анағұрлым тарылып тігілуі қыздардың байқатып тұрған талшыбықтай бұралған немесе үзілердей әрең тұрған деген теңеулер мен тіркестерді қазақ ақындары осы қыздың белінің нәзіктігін байқататын камзолдарға тамсанып отырып айтқаны анық. Камзол тігу тәжірибелі шеберлерге еш қиындық тудырмаса керек. Ол көбінесе тұтастай пішіледі. Кейде оны тура симметриялы екі бөлік етіп пішіп, біріктіріп те тігуге болады. Әр түрлі көйлектерге үстеме ретінде кейде жеке камзолдар алып қоюға болады. Олар сауық кештеріне, түрлі мәнді мерекелерге аяқ астынан киіп баруға таптырмайды.

Бешпет - ғасырлар бойына қалыптасқан ұлттық киімдерінің ортасында бешпеттің жөні бөлек. Ол сонау мыңжылдықтардан осы заманға дейін ұлтымыздың басты киімдерінің бірі болып, біздің бабаларымыздың бірге жасасып келді. Бешпет –қазақ үшін әмбебап киім. Оны еркектер де, әйелдер де кие алады. Жігіттерге де, қыздарға да жараса кетеді. Оның үстіне бешпет жылдың маусымына да қолайлы. Оны жазғы түннің салқынында, көктемнің сәл ызғарында, күздің қоңыржай кезінде үстіден тастамай киеді.

Қазақ үшін ең жылы да жайлы материал-түйенің жүні бешпет үшін де керек. Бешпетті түйенің жүнінен басып, соның жұқа матасынан тіккен. Ерге қонғанда ыңғайлы, желең жамылғанда әсем мұндай бешпет түрлерін қазақ жерінің барлық бұрыштарынан кездестіреміз. Осы заманғы сән үлгілерінің қатарынан орын алуы бешпеттің уақыт көшінен қалмағанын аңғартады. Қазақ киімі – көненің көзі. Оны келешек ұрпаққа сақтау қажеттігін ескертсек, оған барынша қамқорлық жасап, қалпына келтіру, оны жинау бәріміздің парызымыз болмақ. Себебі уақыт өткен сайын, ұлттық киімді сақтап, зерттеп білудің қиынға түсе беретіні де күмән туғызбаса керек. Ұлттық киімді этнографиялық жолмен, экспедициялар арқылы іздестіріп, киім-кешектің әлі де болса сақталып қалған нұсқаларын жинап ғылыми тұрғыда зерттеу біздің борышымыз болып саналады.

Ғылыми-танымдық жағынан да, мәдени-тарихи тұрғыдан да тағылымы таусылмайтын осындай құндылықтары еліміздің ең ірі музейлері болып табылатын Орталық музейде, Ә.Қастеев атындағы өнер музейінде сақталған. Қорыта келе, қазақ шеберлері ХХ ғасырдың аяғына дейін аталмыш қолөнер дәстүрі мен оның өзіне тән ерекшелігін сақтап қана қоймай, ұлттық киімнің ою-өрнектерінде қоршаған әлемнің жарасымы мен сұлулығын көрсете білді. Қазақы киімді қастерлеу әрі құрмет тұту елдің өскелең өмірін танытады. Қазақтың ұлттық киімі ұрпақтан - ұрпаққа алмасып келе жатқан, елдің ғасырлар бойы қалыптасқан сезімталдық талғамын, сәндікке, үйлесім бірлігіне,

көркемдікке ұмтылған жасампаздығы мен шығармашылығының жетістіктерін бойына сіңірген құбылыс.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Қазақтың ұлттық киімі. И.В. Захарова, Р.Д. Ходжаева. Алматы; 1964.
2. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі энциклопедиясы. 3том. ҚР Мемлекеттік Орталық музейі, 2012.

**Танская Оксана Анатольевна,
Государственный музей
искусств РК им. А. Кастеева,
руководитель экскурсионного центра,
искусствовед**

МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА В ЭПОХУ ГИПЕРКОММУНИКАЦИИ. КВЕСТ КАК НОВАЯ ФОРМА МУЗЕЙНОГО ДОСУГА

Андатпа

Современный мир, в котором мы живем сегодня – это новый мир, отличный от периода длительного предшествующего развития. Наш мир – это эпоха культa науки и новых технологий, которые теперь имеют такое же значение для человечества, как, к примеру, религия для средних веков. От эффективного сотрудничества учёных различных отраслей научного знания сегодня зависит определение основных ориентиров общественного развития, таких как: политическая, экономическая, социальная, духовная и культурная сферы.

Современное общество – это также эпоха глобализации, коммуникации, трансформации и модернизации сознания. Современный этап развития цивилизации характеризуется тем, что ни одна сфера человеческого бытия не может нормально функционировать и развиваться без своевременного и полного обеспечения необходимой информацией, умения её быстро, качественно и адекватно воспринимать, хранить, обрабатывать, использовать и передавать. Так, в связи с модернизацией, развитием отраслей научного знания и внедрением новых технологий, на международной культурной арене наблюдается расширение предлагаемых услуг и нестандартных подходов в вопросе их осуществления. Говоря более простым языком, музей сегодня тоже вынужден говорить со своим посетителем на современном языке, а особенностью музейно-педагогического проектирования сегодня становится новый подход, гармонично сочетающий в себе традиции и инновации. Именно поэтому в работе многих музеев мира прослеживается заметная тенденция к внедрению новых форм культурного досуга. Интерактивные программы, мультимедийные выставки, тематические игры, игры-экскурсии, творческие фестивали, квесты и другие проекты приобретают черты стандартного перечня услуг, предлагаемых музеем. Дело в том, что общество потребления сформировало определенный тип запроса к сфере досуга и для того, чтобы «выжить» в конкурентной среде, музею необходимо быть готовым к креативу. «Современный музей сегодня – это нечто среднее между храмом искусства и Диснейлендом. И нельзя допустить, чтобы чего-то стало больше». Целью внедрения всех этих новых форм музейного досуга является необходимость создания качественно нового продукта, максимально отвечающего спросу современного потребителя музейных (туристических) услуг.

Рассмотрим подробнее понятие музейного квеста. Являясь новой и весьма актуальной составляющей работы с посетителем в музее, квест сегодня – это не только и не просто привлекательное, полезное и познавательное развлечение, но и один из действенных способов в вопросе улучшения информационной составляющей музейных программ. Предлагаем проанализировать типологизацию, основные характеристики и наиболее актуальные аспекты, подчеркивающие значение квеста в организации современного музейного досуга.

Прежде всего, обратимся к этимологии. Согласно «Толковому словарю русского языка начала XXI века» под редакцией Г. Н. Складневской, «квест - это игровой жанр компьютерных и салонных игр, связанный с выполнением заданий, решением головоломок». Слово «квест» имеет англоязычное происхождение (quest), что в переводе на русский язык обозначает приключенческая игра, представляющая собой интерактивную историю. Важнейшими элементами игры в жанре квеста являются собственно повествование и исследование мира, а ключевую роль в игровом процессе играют решение головоломок и задач, требующих от игрока умственных усилий. Стоит также заметить, что на сегодняшний день, слово «квест» обретает черты актуальной, повседневной лексики.

Образовательные квесты, разработанные в сфере музейной педагогики являются качественно новым форматом обучения и культурного отдыха. В сравнении с другими формами музейно-педагогических программ, музейные квесты стремительнее развивают любознательность, мотивируют к учебе, воспитывают командный дух, создают креативное пространство для развития личности, а также дают новые знания, эмоции и впечатления. Квест - это в первую очередь игра, активная форма времяпрепровождения. Цель такой игры - искать, расследовать, решать задачи, чтобы выбраться из местности, определенной правилами игры, или наоборот войти, вычислить закодированное послание, разгадать тайны и прочее. Отличительной особенностью такого вида развлечений является наличие в нем головоломок и задач, требующих эрудиции, применения логики, сообразительности и внимательности, а также поиск участниками нестандартных путей выхода из предложенных обстоятельств.

Квест, как форма музейно-педагогического проекта, формирует игровое пространство, в котором может быть задействовано все экспозиционное пространство или, на выбор разработчика сценария квеста, каждый из выставочных залов музея. Квест для взрослой аудитории, также как тематическая игра-расследование для юных посетителей, путешествующих по залам музея, создает определенную атмосферу, на время превращая экспозицию в творческую лабораторию, бюро находок или даже тайную комнату. Говоря об игровой составляющей, психологи доказали, чем более максимально происходит "включение" в игру, тем выше вероятность полного, глубокого погружения в атмосферу, сюжет и, наконец, в изучаемую тему. И, на самом деле, тематика игры, ее методическая составляющая, как, собственно, и локация игрового поля, становятся не столь важны, поскольку полученные знания и эмоциональный элемент зависят, не от уровня знаний играющего, а в первую очередь, от инициативы и активности игрока.

Образовательные квесты являются прекрасной альтернативой классическим музейным экскурсиям, причем как тематическим, так и обзорным. Дело в том, что в отличие от традиционных экскурсий, участник образовательных квестов самостоятельно «добывает» новую информацию или вспоминает уже известные ему факты и сведения, одновременно закрепляя их, выполняя практические задания. При этом, квест может состоять из самостоятельного маршрута, а может также проходить в сопровождении экскурсовода, но сопровождающий ничего не рассказывает участнику - игрок сам, двигаясь по сюжету игры, находит и узнает информацию о музее и его экспонатах и самостоятельно догадывается, как применить знания и поисковые умения на практике, незамедлительно видит результат своих усилий и, в итоге, получает удовольствие, а также практические навыки от участия в игре.

На сегодня квесты в музее Кастеева успели стать привычной разновидностью досуга для детей и взрослых в будний, выходной или праздничный день. Разработкой музейных программ, основанных на системе современных социокультурных коммуникаций, а также производством многочисленных образовательных и инновационных проектов Государственный музей РК им. А. Кастеева активно занимается с 2015 года. За этот период были разработаны, протестированы и введены в перечень временных и постоянных услуг шесть маршрутов музейного квеста. Среди них:

1. Интегральный проект, имеющий событийную привязку – музейная игра «Qwest-испытание с Subaru». Познавательно-развлекательная игра рассчитана на аудиторию 16+. В соответствии со сценарием, участники квеста посещают все экспозиционные пространства музея, перемещаясь из одного зала в другой и выполняя определенные логические задания, изучая основы изобразительного искусства, прикладных ремесел и историю бренда Subaru.
2. Тематический квест «Гений Первого Ранга Земли и всей Вселенной» разработанный на базе экспозиции выставки С. Калмыкова из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева. Впервые проводился в рамках фестиваля Family Day при поддержке исследовательского проекта PaperLab. Арт-викторина рассчитана на аудиторию 5+ и состоит из простых заданий на внимательность и ловкость.
3. «Тайны Великой Степи» - интеллектуальный квест, рассчитанный на аудиторию 20+ и основанный на глубоких знаниях истории Казахстана, тюркской мифологии, народного эпоса и этнографии. Разработан на базе коллекции изобразительного искусства современного Казахстана из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева.
4. Квест-тур «Jameel prize 4» - интегральный проект, имеющий событийную привязку. Квест рассчитан на семейную аудиторию, где дети младшего школьного возраста принимают участие в игре исключительно в сопровождении родителей или воспитателей.
5. Историко-культурный квест-тур «Из верненских кварталов на проспекты Алматы ©», сценарий и практическое наполнение которого основаны на архитектурных достопримечательностях города Алматы, а игровая составляющая - на базе интернет ресурса IziTravel. Это эксклюзивная авторская познавательно-развлекательная программа, разработанная на основе достопримеча-

тельностью г. Алматы и специально подготовленная к экспонированию одноименной выставки из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева. Маршрут квеста состоит из посещения выставки с выходом в городское пространство. Квест рассчитан на аудиторию 18+.

6. Музейный квест «Неразгаданные тайны шедевров» - это игра-путешествие по всем постоянно-действующим экспозициям ГМИК, включая зал Западно-европейской живописи, зал русского искусства, мемориальный зал А. Кастеева и все экспозиционные пространства коллекции изобразительного искусства Казахстана.

Ниже приведено методическое пособие одного из шести маршрутов квеста («Неразгаданные тайны шедевров»), разработанных сотрудниками экскурсионного отдела ГМИ РК им. Кастеева и кратко описанных в данной статье. Автором методического пособия является Акилбекова А.Р. Основной задачей музейного квеста «Неразгаданные тайны шедевров» является знакомство участника с богатейшей коллекцией произведений живописи, скульптуры и графики Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева в игровой форме. При этом роль пассивного слушателя или экскурсанта у самого участника квеста непроизвольно меняется на позицию исследователя музейных шедевров, знатока искусств, искателя приключений и даже настоящего детектива. В процессе прохождения квеста игрок решает различные краеведческие, логические и искусствоведческие задачи. В процессе игры участник дает ответы на поставленные вопросы, изучает произведения разных художественных школ, периодов и направлений, а также занимается поиском скрытых объектов в маршруте квеста.

Таким образом, сам процесс методической разработки и составление игровой образующей музейного квеста – это достаточно серьезная кампания, требующая, педагогических навыков, работы с аналитическими сведениями, компетентности в сфере музееведения, знания собственных фондов, а также эрудированности и подготовленности в различных отраслях знаний. Кроме того, эта работа требует умения производить такой культурный (туристический, образовательный) «продукт», в котором гармонично совмещены традиции и инновации.

Список литературы

1. Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика. ред. Складневская Г. М., 2006, 1136 с.
2. Статьи и интервью М.Б. Пиотровского «Взгляд из Эрмитажа» для газеты «Санкт-Петербургские ведомости», Спб., 2005-2009, 183 с.
3. Новак А. Литературный квест. М., 2017, 160 с.
4. Никитин Ю. Потехе час. М., 1980, 172 с.

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

МЕТОДИКА СОЗДАНИЯ И ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ МУЗЕЙНОГО КВЕСТА «НЕРАЗГАДАННЫЕ ТАЙНЫ ШЕДЕВРОВ» ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

Аннотация: статья посвящена методике составления квестов в Государственном музее искусств им. А.Кастеева. Квест – как одна из перспективных и эффективных форм культурно-образовательной деятельности музея в привлечении молодого поколения к культурному наследию. Рассматривается особенность подготовки и проведения музейного квеста «Неразгаданные тайны шедевров» созданного для проекта «Ночь в музее-2016». Используется личный опыт и анализ проведённого музейного квеста автором статьи.

Ключевые слова: игра, музейный квест, культурно – образовательная деятельность, музейная педагогика в ГМИ РК им. А.Кастеева.

Цель работы: анализ и исследование квеста- как одной из форм музейной воспитательно-образовательной программы.

Введение: Следуя реалиям современного мира, музеи активно стали вводить квест – игры в свою культурно – образовательную деятельность. Игровые занятия – инновация последних десяти лет, стала достаточно распространённой практикой в музейной деятельности, так как музейный квест является прекрасной возможностью соединить познавательный процесс с отдыхом, а для юного поколения – это результативный метод приобщения их к миру музеев. Образовательные центры музеев стали создавать свои программы познавательного и игрового характера, при этом квесты стали выходить за пределы зданий и стали охватывать городское пространство. Наш музей не является исключением, так в 2017 году был разработан еще один квест, посвященный городу, задания которого начинались с исторического центра Алматы.

Что такое квест? (англ. – quest), или приключенческая игра (англ. – adventure game) — один из основных жанров компьютерных игр, представляющий собой интерактивную историю с главным героем, управляемым игроком. Важнейшими элементами игры в жанре квеста являются повествование и исследование мира, а ключевую роль в игровом процессе играют решение головоломок и задач, требующих от игрока умственных усилий.

Для проведения квеста требуется среда, которая наполнена всевозможной информацией. Музей – это именно та институция, которая в полной мере обладает этим главным качеством. Идея квеста заключается в

прохождении участниками заданного игрой маршрута и получении новых знаний. Путь маршрута неизвестен и участникам необходимо постепенно открывать его. Для этого надо отгадывать загадки и находить в пространстве музея необходимые объекты. Найденный объект содержит новую загадку для решения. Отгадка последовательно продвигает участников по пути к конечной точке маршрута, а неправильные решения не позволяют участникам двигаться дальше до появления правильного ответа. Все задания квеста являются тематическими.

Тематический квест «Неразгаданные тайны шедевров» был разработан и введен в деятельность ГМИ в рамках акции «Ночь в музее» в 2016 году. Формат сразу стал востребован и на данный момент введен в перечень оказываемых музеем услуг, в виду того, что данная форма музейной коммуникации с посетителями выявила существенные преимущества.

Главная идея – игра как активизация деятельности обучаемого, т.е педагогическая цель ставится в форме игровой задачи, а учебный материал как ее средство. Игра активизирует познавательную динамичность, позволяет усваивать большое количество информации, учит самостоятельному принятию решений. Квест помогает раскрыть личностные качества, повышает самооценку участников, учит коммуницировать с окружающими, поскольку игровые взаимодействия – это неформальное общение. Практика показала, что квест может менять отношение участников к окружающей действительности. При этом данная форма работы не заменяет традиционные методы музейной педагогики, а является эффективным дополнением в достижении целей и задач поставленных к конкретному заданию. Доказано, что традиционная экскурсия усваивается на двадцать процентов, а экскурсия в виде квеста помогает усвоить материал на девяносто процентов. Поэтому, специалисты советуют для эффективности развития учебно-образовательных программ применять те или иные формы интерактивных действий в музейной педагогике.

На сегодняшний день методической литературы посвященной созданию квестов, к сожалению, недостаточно. Современные методические разработки в основном посвящены описанию web-квестов.

Наша игра разрабатывалась самым молодым и креативным составом музейных сотрудников из центра музейной педагогики и экскурсионного обслуживания. Во-первых, была определена тематика квеста. Как было написано выше, квест был разработан к акции «Ночь в музее-2016». Тему акции ежегодно задает ИСОМ – международный совет музеев, в том году она проходила под девизом «Музей и культурные ландшафты». В связи с этим, основной задачей музейного квеста «Неразгаданные тайны шедевров» являлось знакомство участника с богатейшей коллекцией произведений живописи, скульптуры и графики Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева, где в процессе прохождения квеста игрок должен решить различные логические и искусствоведческие задачи. Таким образом, общая тематика акции была отображена в нашем квесте. Во-вторых, мы определились, на какое количество участников будет рассчитан квест, так как ограниченное музейное пространство не должно мешать комфортному прохождению игры, при этом не

препятствуя посещению экспозиции другими зрителями. Следующим пунктом подготовки квеста были: разработка вопросов и выбор объектов с уточнением маршрута прохождения игры. Подготовка реквизита задействованного в игре и распределение ролей между сотрудниками музея. Последний этап – определение и награждение победителей.

Поэтапная реализация квеста «Неразгаданные тайны шедевров»

I этап:

Информирование и введение в игру

- определение времени для подготовки к игре;
- определение количества участников;
- определение места проведения.

Участвующим предлагается посетить залы постоянной экспозиции музея, выполняя различные задания на скорость, внимательность, ловкость. Важным компонентом игры является дух соревновательности. Место сбора – вводный зал. Сбор участников, (ПРИ НЕОБХОДИМОСТИ) деление на команды. Группе сообщают регламент квеста (1,5 часа).

II этап:

Ознакомление с правилами игры.

- распределение ролей;
- использование соответствующих костюмов, музейных экспонатов;
- информирование о направлениях поиска путем подсказок (записки, решение задач и т.д.).

Определяется капитан команды и сообщается, что понадобится приложение QR-КОД и интернет.

III этап:

Основная часть игры:

- поиск Ключевого Предмета;
- решение легких задач – подсказок путем сложения пазлов, выполнения рисунков, составления небольшого текста;
- каждое успешно выполненное задание поощряется записками - подсказками о Ключевом Предмете;
- составление полученных ответов в единое целое – тексты – подсказки;
- сообщение о месте нахождения Ключевого Предмета.

Маршрут следования.

Зал искусства западной Европы.

Четко изложить задание: в этом зале под некоторыми экспонатами вы найдете одиннадцать заданий. У каждого задания существует последовательный номер. Ответы пишите на лист. Из ответов вы сложите разгадку и только после этого сможете перейти в следующий зал.

Необходимые материалы: стол, стул, бумага, ручки, таблички с вопросами, вырезанные разноцветные геометрические фигурки.

В зале под определенными работами расположены заранее приготовленные таблички с вопросами (под некоторыми из них располагаются значки в виде

Кастеевские чтения 2018

геометрических фигур). На столе лежат бумага и ручки для записей. Задание заключается в том, чтобы на поставленный вопрос дать правильный ответ в виде цифры, далее участникам нужно понять, что собранные цифры являются номером телефона и догадаться на него позвонить. Один из участников связывается с неизвестным абонентом, который оказывается не кем иным, как первым казахским живописцем Абылханом Кастеевым. Художник дает подсказку участникам к следующему заданию:

«Здравствуйте, Абылхан Кастеев слушает...»

«Вам предстоит еще долгий путь по музейным сокровищницам, и в начале вашего путешествия тебе помогут великие личности в истории Казахстана, ожившие из под моей кисти ... но сквозь время их послания могут быть непонятны, Вам следует в них разобраться. Желаю удачи.»

Вопросы первого задания:

- 1) «Праздничное шествие» Пепейн Мартен.

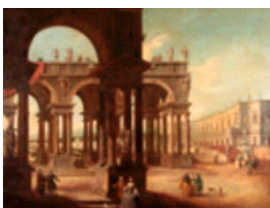


Сколько посадочных мест в интерьере комнаты? Ответ: 8.

- 2) «Богоматерь»

Вычисли сумму цифр на номере экспоната путем сложения. Ответ: 7.

- 3) «Архитектурный пейзаж» Баттальяоли Франческо.

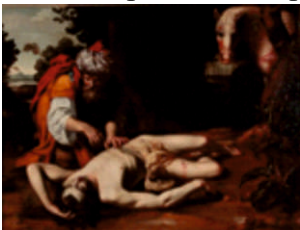


Сколько кошек изображено на полотне? Ответ: 0.

- 4) Стол круглый, декорированный медальонами с видами Рима. Неизвестный художник. Конец 18 – начало 19 века.

Сколько парусников изображено в медальонах? Ответ: 2.

- 5) «Милосердный Самаритянин» неизвестный художник круга Гверчино.



Сколько видимых ранений на теле изральтянина? Ответ: 2.

- 6) Шкафчик настенный, подвесной, декорированный инкрустированными медальонами. Неизвестный художник. 18 век.

Какое количество пчелок вы видите на шкафчике? Ответ: 1.

- 2) «Младенец» Лоренцо Штраух.



Сколько яблок изображено на полотне? Ответ: 0.

- 8) «Пейзаж с башней» Неизвестный художник.

Сосчитайте количество красных флажков. Ответ: 9.

- 9) «Диана» Неизвестный художник.

Сколько в зале скульптурных бюстов? Ответ: 3.

- 10) «Игорный дом» Хальс Дирк.



Какое количество персонажей изобразил художник? Ответ: 7.

- 11) «Орфей среди зверей» Саверей Рулант Якобс.

Сколько змей изображено на картине? Ответ: 1.

Зал Кастеева.

Необходимые материалы: стол, стул, бумага ручки, таблички с зашифрованными словами, аудиозапись (заранее вывести на телевизор), колонки, пульт.

Под портретами исторических личностей находятся заранее приготовленные таблички с анаграммами слов, на столе лежат бумага и ручки для записи. Задача игроков найти решение анаграмм и из полученных слов составить предложение, которое является подсказкой к следующему заданию:

«В ногу со временем шагни, на мониторе послание получи...»

На экране телевизора звучит запись, объясняющая условие следующего расследования:

«Иди в тот зал, где под мелодию казахского вальса кружится Шара Жиенкулова, там же под линиями электропередачи живет балбал, вот он хранит для тебя письмо».

1-ый зал изобразительного искусства Казахстана.

Необходимые материалы: письмо в конверте.

Участники должны отыскать балбала, который изображен в работе К. Тельжанова «Кокпар».



Письма не видно, возможно участники попытаются заглянуть под картину, на что смотрительница должна строго сказать, о том, что нельзя трогать экспонаты. Участники должны догадаться, что в «ящиках с графикой» находится письмо с заданием:

«Супрематическая композиция рассыпалась на части. Те тебе предстоит ее воссоздать. Фрагменты затерялись в залах, где живет наследие Калмыкова, Айтбаева, Сыдыханова. Подсказки ты найдешь в объемных произведениях.

P.S. Не расстраивайся, если не удастся отыскать один фрагмент».

2-ой и 3-ий залы Изобразительного искусства Казахстана (возможно галерея).

Необходимые материалы: фрагменты картины (нужно будет распечатать, разрезать).

Группа пытается отыскать фрагменты картины О. Розановой «Беспредметная композиция», спрятанные в скульптурных композициях.



Зал Советского искусства.

Необходимые материалы: мольберт, планшет с натянутой бумагой, истисанной различными словами, иголки.

В зале стоит заранее подготовленный мольберт с основой для картины.

Перед участниками оригинал картины Розановой, по которому они составляют ее копию из собранных ими ранее кусочков. Игроки понимают, что есть недостающая деталь, и там, где участок пуст, они видят надпись следующего образца:

«Найди выпускной бал».

Галерея художников разных республик.

Необходимые материалы: QR-код с сообщением, табличка с QR-кодом.

Участники находят табличку с QR-кодом, через приложение читают сообщение с заданием:

«Жанры живописи.

Жанр – в изобразительных искусствах совокупность произведений, объединяемых общим кругом тем предметов изображения, а также авторским отношением к предмету, лицу, явлению, либо способом их понимания и истолкования.



Основные жанры живописи:

- Портрет – жанр изобразительного искусства, посвященный изображению конкретного человека или группы людей. По характеру изображения выделяются две основные группы: парадные (репрезентативные) и камерные. Как правило, парадный портрет предполагает человека в полный рост (на коне, стоящим или сидящим). В камерном портрете используется поясное, погрудное, поплечное изображение.
- Натюрморт (фр. Nature morte – мертвая натура) – жанр изобразительного искусства, показывающий неодушевленные предметы, размещенные в реальной бытовой среде и организованные в единую группу.
- Пейзаж – жанр изобразительного искусства, главным образом станковой живописи и графики, изображение естественной или преобразованной человеком природы, окружающей среды, характерных ландшафтов, видов гор, рек, лесов, полей, городов, исторических памятников, всего богатства и разнообразия растительности. Разновидности пейзажа: городской, сельский, морской (марина), речной, архитектурный, парковый, индустриальный.
- Анималистический жанр – посвящен изображению животных, сочетает естественнонаучные и художественные начала.
- Бытовой жанр – один из традиционных жанров изобразительного искусства, определяемый кругом тем и сюжетов из повседневной, обычной, частной и общественной жизни человека, из сельского и городского быта.
- Батальный жанр – изображает битвы, военные походы, ратные подвиги, разнообразные военные действия и эпизоды военной жизни.
- Исторический жанр – жанр изобразительного искусства, посвященный историческим деятелям и событиям, общественно значимым явлениям в истории человечества. Исторический жанр часто переплетается с другими жанрами – бытовым жанром, портретом, пейзажем, батальным жанром.

Задание: Почувствуй себя искусствоведом, а для этого пройди в зал русского искусства и проведи атрибуцию его коллекции по жанрам». Зал русского искусства.

Необходимые материалы: стол, стул, таблицы с жанрами (6), ручки.

 Золотой век	 Милосердие	 Мадонна	 Детская вакханалия	 Игровой дом	 Милосердный самаритянин

Ключ:

1. Золотой век
2. Милосердие
3. Мадонна
4. Детская вакханалия
5. Игровой дом
6. Милосердный самаритянин

Участники должны заполнить таблицу с жанрами, исследуя художественные произведения русских классиков, далее нужно определить графу в таблице с наименьшим количеством названий картин, которая будет обозначаться, синим кружочком.

Зал Западной Европы.

Необходимые материалы: вырезанные разноцветные геометрические фигурки.

Игрокам необходимо изобразить картины помеченные синим кружочком, далее сфотографироваться и оставить пост в инстаграме с хэштегом #kasteev_museum:

- «Милосердный самаритянин» Неизвестный художник круга Гверчино
- «Мадонна со святыми» неизвестный художник
- «Золотой век» Камбиазо Лука



- «Детская вакханалия» Якоб де Вит
- «Игровой дом» Хальс Дирк

Заключительный IV этап предполагает обобщение полученных знаний, подведение итогов, награждение победителей игры.

Руководитель: «Вы прошли квест. Исполнили все задания. Каждый из вас проявил себя. Ну а сейчас для вас последнее задание и оно самое сложное. Вам необходимо проголосовать и самим выбрать победителей, отдав свой голос любому из участников по следующим номинациям:

- САМЫЙ АРТИСТИЧНЫЙ.
- САМЫЙ АКТИВНЫЙ.
- ЮНЫЙ ИСКУССТВОВЕД.
- САМЫЙ НАБЛЮДАТЕЛЬНЫЙ.

Награждение победителей: разработаны специальные сертификаты по всем

номинациям. В качестве подарков подготовлены каталоги, альбомы, путеводители по музею, открытки, сувенирную продукцию, который музей издает и производит.

В заключение, рассмотрим каковы достоинства квеста как инновационной формы музейной педагогики. Опыт проведения квестов в ГМИ РК им. А.Кастеева позволил сделать выводы о преимуществах познавательных интерактивных игр перед другими формами образовательной музейной деятельности. Во-первых, квест является многофункциональным явлением в культурно-образовательной деятельности музея, объединяя воспитательную, образовательную и коммуникативную функции. Во-вторых, квест, будучи активной игровой технологией, благоприятно влияет на эмоциональную и интеллектуальную сферу игроков, так как монотонная и однообразная учебная программа превращается в азартный, эмоциональный, а главное, охотно выполняемый процесс. Посетители музея становятся не пассивными слушателями, а активными участниками, где проявляется личная заинтересованность и увлеченность каждого участника, а дух соревновательности подстегивает к достижению успеха. Игра способствует развитию воображения, логики, эрудиции, и, в первую очередь, побуждает внимательно всматриваться, изучать произведения музейной коллекции. Ориентирование на разновозрастную аудиторию позволяет проводить данную игру в формате семейных праздников либо корпоративных мероприятий. Во-третьих, использование личностного подхода в игре в соревновательной форме и интерактивный подход позволяют обеспечить более глубокий уровень усвоения полученной информации. В формате квеста роль участника меняется с пассивной созерцательной роли на активную роль искателя и следопыта. И, наконец, маршрут квеста, охватывая разнообразные тематические разделы обеспечивает широкий охват музейной экспозиции. Разработка различных вариантов квестов была успешно осуществлена в практической деятельности музея и с восторгом встречена зрительской аудиторий. В качестве примеров вспомним квесты, реализованные в ГМИ РК им. А. Кастеева в 2015-18 гг., например: квест «От верненских кварталов до проспектов Алматы» по истории города, квест «Истории казахских степей» по традициям и обрядам казахского народа, «Фантасмагории в духе С. Калмыкова» по выставке известного художника-авангардиста и др.

Универсальность данного формата и ряд преимуществ, которыми он обладает, позволяет рассматривать квест как оптимальную форму музейной работы, которую можно и нужно активно внедрять в практическую деятельность музея.

Список литературы

1. Пидкасистый П.И., Хайдаров Ж.С. Технология игры в обучении и развитии: учебное пособие. – М.6 МПУ, Рос.пед. агентство. 1996. – 269 с.
2. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии: Учебное пособие. – М.: Народное образование, 1998. – 256 с.

Кастеевские чтения 2018

3. Ресурсный центр. Структура веб-квеста: [электронный ресурс]<http://www.itlt.edu.nstu.ru/webquest.php>
4. Алгоритм разработки веб-квеста.www.wearelinguists.narod.ru
5. Бобровских О.Н. Использование веб-квестов в обучении <http://www.eidos.ru/journal/2008/1216.htm>
6. Юхневич М.Ю. Главный игрок на поле музейной коммуникации. /М.Ю.Юхневич/Музейная коммуникация: модели, технологии, практики: сб.ст/отв.ред.В.Ю.Дукельский,- М.2010.-с.107-118

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

МАҚЫМ ҚИСАМЕДИНОВ ГРАФИКАСЫНДАҒЫ БЕЙНЕЛЕРДІҢ ЖАЗЫЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа

Жиырманшы ғасырдың 60-70-ші жылдарында Қазақстанның бейнелеу өнері елеулі оқиғалар мен жаңалықтарға, ізденістерге толы болды. Әрбір суретшінің еркіндікке бет бұрып, алға ұмтылуы нәтижесінде өз ой-пікірлері мен мақсаттары іске асырылып жатты. Осы кезеңде көркемөнердің әр саласында туындаған күрделі де көркем шығармалар бейнелеу өнері тарихының маңызды беттерінен орын алды. Сондай туындылар қатарында «Махамбет» топтамасында батыр бейнесін ұтымды кескіндеген, болашаққа үлкен сеніммен қараған М. Қисамединовтің шығармашылық мұрасы ерекше.

Мақым Қисамединов 1939 жылы Волгоград облысы Воскресенск селосында дүниеге келген. 1967 жылы В.И. Суриков атындағы Мәскеу мемлекеттік көркемсурет институтын тәмамдаған. Оқуын аяқтап, елге оралған суретші республикамыздың шығармашылық өміріне белесене араласады.

Сол жылдары көрме залдарының төрінен орын алған, көрермен қауымның көңілінен шыққан «Махамбет» (1973) топтамасы – суретшінің графикалық шығармаларының ең шоқтығы биігі.

«...Ереуіл атқа ер салмай,
Егеулі найза қолға алмай,
Ерлердің ісі бітер ме?»...

– деп жырлаған XIX ғасырда өмір сүрген ақын, батыр Махамбеттің шынайы портретін жасауда суретші үлкен жетістікке қол жеткізді. Жалпы бейнелеу өнерінің өзге де түрлерінде кескіндеме немесе мүсінде болсын Махамбет батырдың бейнесін керемет етіп, әр қырынан сомдалған туындылар баршылық. Әйтсе де, Мақымның «Махамбеті» өзіндік ерекшеліктермен айқындала түседі. Осы орайда суретшінің бірер парақтарына қысқаша тоқталып өтейік. Жүріп келе жатқан Махамбет тұлғасының алыптығы соншалық, жазықтықтың жоғарыдан төмен барлық бөлігінде бейнеленген. Батыр үстіне шапан жамылып, аяғына биік қонышты етік, белдігіне байланған қылыш, сол қолында кітап ұстаған кейіпте. Яғни, суретші Махамбетті киім үлгісі, қару-жарағы арқылы батыр ретінде, сонымен қатар кітапты бейнелеуде ақындық қырын көрсеткен. Желбіреген шапанның бір ғана қою қара түстілігі батырдың алып денесін бірінші жазықтыққа айқындап тұр. Сонымен қатар суретші композицияны шешуде бейтарап фонды қолдануы көрермен назарын тек батыр өтұлғасына ерекше аударуға негіздеген. Махамбеттің отты

жанарынан, ірі кескінді жазық маңдайынан, батыр жүрісінің екпінінен рухы күшті көшбасшы көрініп тұр. Міне, бұл графикалық парақта суретші батырдың бойындағы қасиеттің бір қырын ашып көрсеткен. Келесі шығармада көрерменнің көз алдына такала, күрделі ракурста өте ауқымды, алып денелі Махамбеттің бейнесі суреттелген. Оң жақ иық бөлігіндегі домбыраны тартып, терең ойға шомып толғанып, тебіренген күйін оның жұмылған көзінен байқауға болады. Жоғарғы оң жақ бөлікте қазақ халқының еркіндігін білдіретін кең-байтақ далада құйындай жүйткіген жылқылар батырдың жүрегінен шыққан домбыраның тулаған әуенімен



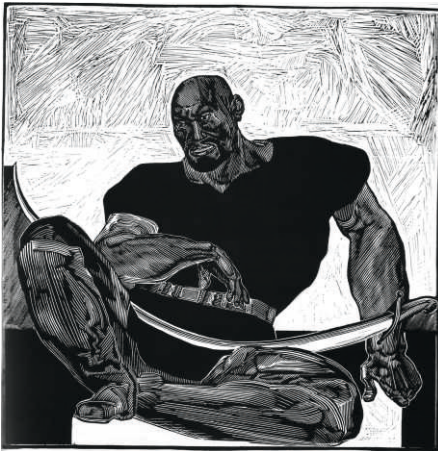
*. Ботасын жоқтаған түйе.
„Махамбет„ топтамасынан. 1973*

қатарласа керемет үйлесім тапқан. Сондай-ақ парақтың сол жақ жоғарғы бөлігіндегі бірер қисық сызықтар қар басқан тау шыңдарын көрсетеді. Бұл шығармада Махамбеттің сезімге толы рухани жан-дүниесі сырт өмірмен іштей байланыста. Үшінші топтамада шығыстық дәстүр бойынша екі аяғын айқастыра, малдас құрып отырған, екі иығын тік ұстаған өзіне сенімді, парасатты, білектері күшке толған батыр бейнесі. Оң қолында қалам, ал сол қолымен тізесін таяна отырған кейпі батырдың өр мінезді, өткір тілді тұлға екенін сездіреді. Әр бөлікте алыптың бойындағы түрлі қасиеттері тереңінен зерттеліп, Махамбеттің рухы күшті ақындық, батырлық, ерлік, азаматтық кескін-келбеті көрініс тапқан.

Мақым Қисамединовтің шығармашылық жолындағы алғашқы туындыларының бірі – линогравюра әдісінде орындалған «Тағы да күн шығады» (1968) графикалық парақтары. Ақ қағаз бетіндегі алуан түрлі дақтар, нүктелер, күрделі сызықтар графикалық парақтардың негізгі құрамдас бөлігі. Олар өзара алуан түрлі жолмен байланысады, бірін-бірі толықтырады, жалғастырады, қиылысады. Бұл сызықтармен таңдаулы форманы айрықша, әрі нақты айқындау негізгі композицияны құрастыруда аса қажетті. Осы құбылыстардың барлығы Қисамединовтің шығармаларында айқын көрініс тапқан. Автор жоғарыда аталып өткен «Тағы да күн шығады» композициясында адам өмірмен қоршаған ортаның тығыз байланысын, табиғаттың сұлулығын, түр-түсін ақ пен қара – екі түс арқылы ашып көрсетеді. Шығыстан шуағын шашып күн көтерілгенде адамдар күнделікті тіршілігін бастайды. Бірі төрт-түлік малды өріске айдап, екіншісі таңмен таласа су тасып, үй шаруасына кіріседі. Суретші әр топтамадағы кейіпкерлерін осы кеңістіктегі басқа дүниелермен салыстырғанда анағұрлым ауқымды, қонымды ірі етіп көрсеткен. Яғни, суретші барлық күштердің негізі – адам деп сенген. Сол адам бейнесін сомдауда, оны басқа қырынан танытуда суретші келесі «Бір өмірдің бейнелері» (1974) топтамасын орындайды. Бұл шығарма бірнеше парақтардан тұратын Мақым шығармашылығындағы ерекше туындының бірі, туған-туыстарының портреттері: «Ана портреті», «Ләйлә» және «Махмұт». Үш туынды да



1. Домбырада ойнап отырған Махамбет.
„Махамбет„ топтамасы. 1973.
қағаз, линогравюра



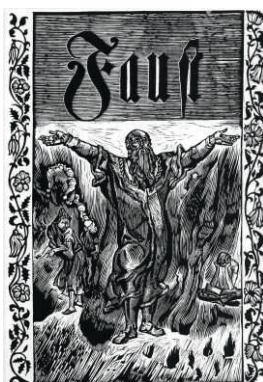
2. Қылыш ұстап отырған Махамбет.
„Махамбет„ топтамасынан. 1973.
қағаз, линогравюра

Сенеждегі тамаша графика шеберханасы бар Суретшілер одағының шығармашылық базасында автолитография тәсілінде орындалған. Әр бөлікте суретші тастың қаттылығына қарамастан кейіпкерлерінің мінез-кұлқын шебер оя білген. «Ана» атты парақта суретші өз анасының образы арқылы бүкіл қазақ халқының анасының бейнесін ашып көрсеткен. Алыстағы ұлынан алған хатын оқу сәті, оның көзіндегі мұңы, сағынышы шебер көрсетілген. Ал Ләйлә образын суреттеуде суретші ерекше көңіл-күйді ақ және қара жеңіл штрихтар арқылы керемет сездірген. Кейіпкердің толқынды бұйра шашы, ірі денесі, отырған аса күрделі отырысы басын солға бұрып қабырғаға тақай көзін жұмып өткен өмірін, не бір өткен оқиғасын, алыстағы жолдасын еске түсіріп терең ойға батқан күйін оның екі қолын екі жаққа бос тастауынын яғни еркін денесінен, жұмылған көзінен анық байқалады. Үшінші бөліктегі Махмұт бейнесінде аталып өткен екі туындыға тән көңілсіздік, мұңлы күй айқын ашыла түседі. Суретші өз жақындарының мінез-кұлқын танытуда, жалпы адам баласының көңіл-күй, сана-сезім, дүниетанымға байланысты көзқарасын, толғаныстарын күнделігінде бөлісіп отырған: «..ішкі дүниең бос немесе солқылдақ болмауы маңызды. Әрбір күнде, сенің өміріңдегі соңғы күн секілді, сондай жеңіл әрі адал еңбек етуің маңызды. Саған ешкім жүктемеген қарыздар мен міндеттерді өз мойнына алма. Ұйқыдан ояна салып, жаңа күңіңе шүкіршілік ет және бұл күнмен саған келетіндердің бәріне риза боламын деп өзіңе-өзің уәде бер...» – деген әсерлі жолдарынан Мақымның әр күнін бағалауын, өмірге деген үлкен махаббатын, талпынысын аңғаруға болады. Суретші, керемет тұлға келер ұрпаққа ой тастайтын, шабыттандыратын, белсенділігін арттыратын осындай ғажайып пікірлерін қалдырған.

Өмірді бағалауда өз ғұмырының қысқа боларын сезгендей үнемі жанталаса жұмыс істейтін Мақым Қисамединов үлкен жауапкершілікті қажет ететін топтамаға кіріседі. Ол линогравюралық топтамасы – немістің ұлы ақыны И.В. Гете (1749-1832) шығармашылығының ең биік шыңы «Фауст» (1980) атты философиялық драмасына арналған жеке дара шығарма. Жалпы кітап көркемдеу өнері – соның ең негізгілерінің бірі – көркем безендіру, яғни сыртқы



*6. Ләйлә портреті
„Бір өмірдің бейнелері,,
топтамасынан. 1974
қағаз, автолитография*



*И.Гетенің „Фауст,,
трагедиясына иллюстрациялар
топтамасынан. 1980
Қағаз, линогравюра*



*Қалқа көлеңкесінде
„Тағы да күн шығады,,
топтамасынан. 1968*

өңдеу мәселесі. Кітаптың мұқабасына, атау бетіне, ішкі бөлімдеріне, тарауларға алуан түрлі суреттер салынады, тіпті, ешқандай арнайы сурет, өрнек болмаған күннің өзінде шырайлы кейіпке келтіру қажет. Кітап өңдеудегі тізбектелген барлық жұмыс – суретшілер қауымына тиесілі. Осы орайда суретші Мақым Қисамединовтің кітап безендіру ісінде қалдырған еңбектері көрерменді өмірді терең түсінуге, тазалық пен шындықтан көңілге қонымды әсер алуға үндейтін таңғажайып дүниелер. Ол тізімдегі жоғарыда аталып өткен «Фауст» кітабын безендіруге арналған композицияда суретші өзінің осы драманы оқу сәтін көрсетуімен ортаңғы бөлікте Гетені бейнелеуден бастап, кейінгі бөліктерде оқиға желісі бойынша әр образды өзіндік ерекшеліктерімен бедерлеген. Сонымен қатар оқиғадағы адамдардың көңіл-күйін табиғатпен ұштастыра отырып тек екі түстің – ақ, қара реңдері арқылы өте шебер көрсеткен. Шығарма мазмұнын терең аша отырып, суретші әр бөлікте драманы оқу барысында Фауст, Мефистофель, Маргарита тағы басқа кейіпкерлердің басынан өткен қуаныш пен қайғыға ортақтасқан куәгер ретінде өз автопортретін айқын бейнелеуінен көруге болады. Осы шығарма «Кітап өнері» атты Бүкілодақтық конкурста жоғары сапасы үшін бірінші дәрежелі дипломға ие болады. Аталмыш драманы иллюстрациялау суретшінің соңғы туындыларының бірі еді.

Аса дарынды суретшінің әрбір шығармашылық туындысынан өзінің тұлғалық мінезі ерекше танылады. Осы орайда Мақым Қисамединовтің күнделігіне көз жүгіртсек өзінің өмірі мен өнеріне мінездеме берген қара сөзінде: «...Суретшінің білімі өте терең болуы керек... Діқан тәрізді жердің иісін сезінуі және Кампанелла тәрізді үнемі өзінің күн сәулелі қаласын көре алуым шарт...» – деп жазған. Міне, бұл жолдардан Мақымның өнерге деген құштарлығы мен көздеген мақсат-мұратына жете білетін қайсар мінезді жанды байқаймыз. Қысқа ғана жиырма жылдық шығармашылық ғұмырында артына өзінің құнды графикалық парақтарын қалдырып кетті. Бір ғана Махамбет батырдың бейнесі немесе өзге көптеген шығармалары арқылы Мақым Қисамединов – жиырмамыншы ғасырдағы қазақ бейнелеу өнерінде танылып, мадақталған жаңа бір тұлға ретінде үлкен санатқа енген суретші болып өнерсүйер қауым, ұрпақ жадында мәңгі сақталады.

Сырлыбаева Галина Николаевна,
руководитель отдела
зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева

**«МНЕ СНИТСЯ ПРОШЛОЕ.
В ВИДЕНЬЯХ ПОЛУСОННЫХ ВСТАЕТ ЗАБЫТЫЙ МИР...» [1, С. 88]
КАРТИНА А. ВАСНЕЦОВА «ОТЗВУКИ МИНУВШЕГО» В
КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

*Над городом века неслышно протекли,
И царства рушились; но пеплом сохраненный,
Доньне он лежит, как труп непогребенный,
Среди безрадостной и выжженной земли.
Кругом – последнего мгновенья ужас вечный...
Дмитрий Мережковский. Помпея [2]*

В 1592 году архитектор Доменико Фонтана, прокладывая канал, совершенно случайно, как это часто бывает, обнаружил часть городской стены. Находке не придали значения. Прошло почти сто лет и в 1689-м при постройке колодца в этом же регионе нашли руины древнего здания с надписью «Помпеи». Но систематические раскопки начались лишь в 1748 году и велись варварским способом. Сохраняли лишь ценное, остальное уничтожалось. С 1760 года ситуация изменилась. Открытые памятники реставрировались, многое оставалось на месте для всеобщего обозрения. В 1763-м исследователи обнаружили надпись на пьедестале статуи, что позволило окончательно установить название обнаруженного города – Помпеи: древнеримский город, расположенный недалеко от Неаполя, на берегу моря, погребенный под слоем вулканического пепла при извержении Везувия 24 августа 79 года. С тех пор драматическая судьба города будоражила творческое воображение многих художников. Не остался равнодушным к величественным руинам древнего поселения и русский художник Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856-1933), написавший в 1901 году монументальное полотно «Отзвуки минувшего», которое в настоящее время находится в ГМИ РК им. А. Кастеева.

Картина прошла трудный путь, наполненный драматическими коллизиями под стать своему сюжету, пока не оказалась в коллекции музея. Сначала она попала в качестве произведения неизвестного художника в Государственную Третьяковскую галерею, по непроверенным данным из Харбина. Была атрибутирована как картина неизвестного художника и названа «Руины». Установить истину удалось по фотографии с ее изображением, которая находится и сегодня в мемориальном музее-квартире А.М. Васнецова в Москве [3]. На паспарту рукой художника написано: “«Отзвуки минувшаго» (Италія)”. Картина была настолько необычна и не характерна для творчества

Васнецова, что не смотря на свидетельство самого автора, вызвала сомнения у сотрудников ГТГ. В конечном счете, она оказалась в Центральном архиве художественных произведений Министерства культуры СССР в Москве. Было принято решение отправить ее в Алма-Ату. Сыграла роль и плохая сохранность картины. Она была без подрамника с большими утратами красочного слоя по всей поверхности и по краям холста. Для транспортировки в Алма-Ату провели предварительные мероприятия по укреплению оставшегося красочного слоя. Картину накрутили на вал. В ноябре 1971 года она поступила в музей, тогда еще галерею КГХГ им. Т.Г. Шевченко. Ее натянули на подрамник, и более 40 лет она простояла в таком состоянии.



*Аполлинарий Васнецов
Отзвуки минувшего. 1901
До реставрации*



*Аполлинарий Васнецов
Отзвуки минувшего. 1901
После реставрации*

В течение 2014 года под руководством реставратора высшей категории Кулятай Калимовны Смагуловой была проведена уникальная работа по возрождению полотна. Шесть выпускников Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, специализирующихся на реставрации, помогли ей, выполняя в основном, механические работы: сантиметр за сантиметром очищали поверхность картины и оборотную сторону от накопившейся за многие годы пыли, грязи и т.д. Эта работа была зачтена им в качестве дипломной. Самые сложные задачи выполняла сама К. Смагулова. В результате кропотливой и многомесячной работы картина приобрела экспозиционный вид. И самое главное – путем укрепления красочного слоя с основой приостановлен процесс ее разрушения.

В сентябре 2015 года, когда в музее проводились мероприятия, посвященные его 80-летию, состоялось первое представление полотна профессиональной публике и широкому зрителю.

А. Васнецов вошел в историю русского искусства как живописец, график, театральный декоратор, иллюстратор, рисовальщик, археолог, искусствовед, преподаватель, подготовивший целую плеяду талантливых пейзажистов. В отличие от своего более известного старшего брата Виктора Васнецова, который создавал картины сказочной тематики, вдохновляясь русским фольклором, Аполлинарий известен своими пейзажными композициями и историческими картинами, посвященными изображению старой допетровской Москвы. Несмотря на различные источники вдохновения, творческие поиски братьев имеют точки соприкосновения. Виктор Васнецов материализовал сказочный вымышленный мир, придавая своим картинам

статус исторического жанра. Аполлинарий Васнецов, создавая художественные реконструкции средневековой ушедшей Москвы, также добивался реальности существования прошлого [4, с.13].

Художник не получил специального художественного образования, но пользуясь советами своего брата, ставшего для него первым учителем и наставником в жизни и искусстве, и его ближайших соратников – Василия Поленова, Ильи Репина, Марка Антокольского, Василия Максимова, достиг высокого профессионального мастерства в своей творческой деятельности. Испытал влияния Ивана Шишкина и Архипа Куинджи.

В 1898 году Аполлинарий Васнецов совершает заграничную поездку по европейским странам – Швейцарии, Италии, Германии, Франции: «Еду за границу. Еду нельзя сказать, чтобы с увлечением, но больше так, по долгу службы – нельзя художнику не видеть западное искусство» [5, с. 51]. Плодотворным в творческом отношении было посещение Италии: «Из Парижа я уехал в Италию на два месяца...Италия, как и следовало ожидать, произвела на меня впечатление неотразимое. Воспоминание о пребывании в ней останется навсегда как о чем-то необыкновенно поэтичном, прекрасном. Я много писал этюдов в Риме и его окрестностях, в особенности я любил виллу Боргезе. Затем поехал в шумно крикливый и яркий демократический Неаполь и оттуда в Помпею, молчаливую и грезящую снами прошлого; здесь пробыл неделю и писал этюды, отсюда подымался верхом на лошади на дышащий серой Везувий. Впечатление было очень сильное. Из недр кратера неся рокочущий рев, то усиливающийся, то ослабевающий, словно кто затыкал его глотку рукой и снова отнимал ее. На момент заметил промелькнувший где-то глубоко в его пасти огненно-грязный язык. Везувий коптил и изрыгал белые густые клубы пара, какие бывают у грозových облаков. Увязая по колено в пепле, я быстро сбежал с его конуса и расположился писать этюд...Пепел сыпался на палитру и этюд» [6, с. 143]

В 1899 году Васнецов вернулся на родину и принял активное участие в XXVII выставке Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), проходившей в Санкт-Петербурге, Москве и далее – Харькове, Одессе, Киеве, Варшаве, Риге, Калуге. На ней были показаны кавказские и уральские пейзажи, но в основном – этюды, отражающие итальянские впечатления художника. Здесь были «Вилла Боргезе», «Храм Юпитера. Помпея», «Храм Геркулеса. Помпея», «Везувий. Помпея», «Итальянские горы. Помпея». «Улица гробниц. Помпея», «Порта Марина. Помпея».

А уже в 1901 году на XXIX выставке ТПХВ, открывшейся 18 января, появилась его картина «Отзвуки минувшего», написанная под непосредственным впечатлением от увиденного в Помпеях.

Какой же уголок древних Помпей вдохновил художника на создание эпического сказания об античном мире, ставшем колыбелью всего европейского искусства? Поскольку созерцание итальянских этюдов художника недоступно автору статьи ввиду того, что их местонахождение ему неизвестно, в основном они рассредоточились по частным коллекциям, пришлось совершить путешествие по улицам этого древнейшего города,

пользуясь фотографиями, сделанными восторженными туристами. Сравнивая снимки современного состояния Помпей с масштабным полотном Васнецова, становится очевидным, что источник вдохновения – руины храма Юпитера, главного и самого большого храма на форуме в Помпеях, который был расположен на фоне принесшего городу гибель Везувия. От некогда монументального храма сохранился массивный цоколь, на котором стоят остатки колонн входного портика и стен. Это подтверждает и созданный художником этюд с изображением храма. Хотя надо отметить, как утверждал и сам художник, при создании своих картин он никогда не использовал этюды: «За всю практику мною написано этюдов более 1000. Мои картины не есть воспроизведение этюдов; при написании картин я ими никогда не пользуюсь. Большой частью пишу этюды «по поводу» намеченных к исполнению картин, но эти этюды всегда лежат в папках или приставлены к стене; иногда только «наведешь справку». В творчестве главное – сила представления цельности образа, основанная на зрительной памяти и на степени впечатлительности. Можно великолепно помнить, писать прекрасные этюды с натуры, но быть лишенным способности к представлениям, которая главным образом зиждется на наших душевных силах: воображении, фантазии и способности к обобщениям» [6, с. 146].

Продолжая сравнивать современные фотографии с картиной художника, убеждаешься в том, что и гора, изображенная на дальнем плане, идентифицируется по своей форме с Везувием. Безусловно, это не буквальное повторение натурального мотива, но творческое переосмысливание целого исторического события. «При всей своей приверженности к научной точности и документальности Васнецов, по его собственным словам, никогда не забывал, что “помимо сухого исторического материала, важно нечто другое, что дает возможность проникать в это прошлое. Это способность чисто творческая, где воображение и представление руководят работой художника в большей степени, чем какой бы то ни был материал“» [4, с. 13].

На руинах проросли пинии – итальянские сосны, своими раскидистыми кронами, наполнившие жизнью мрачный пейзаж. Сохранившиеся колонны, несмотря на время, природные катаклизмы, стоят, устремленные в небо, свидетельствуя о мастерстве и гениальности античных архитекторов. На первый взгляд создается впечатление, что среди обломков гигантских мраморных колонн бродят темные фигуры людей: то ли призраки прошлого, то ли молчаливые хранители настоящего. Но приглядевшись, становится очевидно, что это скорее всего побеги пирамидальных кипарисов, пробивающихся сквозь толщу исторических наслоений, дерева, столь любимого символистами да и самим Васнецовым.

Одна фигура все-таки присутствует в композиции. Она изображена со спины рядом с колонной практически в центре картины и играет ключевую роль в сюжетном прочтении картины. И не только своим расположением. Здесь уместно сделать небольшой обзор творчества художника, при этом не претендуя на глубокое исследование, поскольку не в этом цель данного материала. Хотелось бы обратить внимание на роль фигуры человека в

композициях, созданных художником в разные годы. До 1901 года, года создания «Отзвуков...», монументально-эпические пейзажи Васнецова практически безлюдны. Но в некоторых постепенно появляются отдельные фигуры человека, причем их трактовка практически одинакова. Они небольшого размера, как правило изображены со спины, удаляющимися в глубь картины, как бы зовущими зрителя за собой, определяя масштабные соотношения в картине и связывая первый и дальний планы. В ряде случаев «неприметный персонаж» становится носителем эмоционального состояния природы. Но этот момент объясняется не только творческой концепцией художника. В связи с этим, исследователи отмечали: «Что же качается изображения людей, то они не всегда удавались художнику. По этому поводу он сам сокрушался впоследствии: “Не владея достаточно хорошо фигурой человека, я считал для себя преступлением рисовать их в журналах, а приходилось. Что не заставит сделать нужда”. В слабом владении рисунком фигуры сказалось отсутствие у Васнецова академической школы, и это очень мешало ему в творческой деятельности. Хотя Аполлинарий Михайлович и утверждал, что “впоследствии усовершенствовался в рисовании фигур и уже с более легким сердцем стал помещать им в своих картинах”, все же и в дальнейшем человеческие фигуры в его пейзажах бывали не всегда удачно выполнены и имели погрешности в рисунке» [5, с 20-21].

В начале 1900-х в творчестве художника нарастает интерес к образу средневековой Москвы. Как раз в московских пейзажах и меняется отношение художника к роли человека в картине. Он наполняет свои полотна уже не отдельными фигурами, а людскими толпами, присутствие которых выполняет другие функции. Они призваны наполнить исторические реконструкции движением, городской суматохой, вдохнуть жизнь в архитектурную среду прошлого.

Но вернемся к центральной фигуре «Отзвуков...». Хотя и в данном случае она, написана схематично, но ракурс ее очевиден. Ее взор устремлен на гору. Этот взгляд как бы связывает две части композиции, противоположные по своей стилистике – правую «нижнюю» на первом плане и левую «верхнюю» на дальнем. Художник, фантазируя, абстрагируясь от реальной действительности, и на вулкане изображает руины некогда грандиозных построек. Там, на горе, иная архитектура. Глухие стены, редкие окна, выступы, вызывающие ассоциации с зубцами башен – все это напоминает крепость с оборонительными стенами. Но время не пощадило и эти постройки, несмотря на их, казалось бы, внешнюю прочность и мощь. Возможно, это образ средневековой эпохи, которая пришла на смену античности и во многом способствовала разрушению и забвению последней. Но как показывает художник, перед временем все равны. Именно фигура, стоящая у колонны, связывает два мира, две культуры, устанавливая между ними молчаливый, но от этого не менее многозначительный диалог. Колонна не только фон для фигуры, но и своеобразная «моральная опора» для нее. Художника интересовал сюжет, связанный с крушением, гибелью цивилизации в широком, философском понимании. И после разрушения античный мир сохранил свое безмолвное величие. Масштабность эпохи отразилась в эпическом характере пейзажа.

Единственный яркий предмет, приковывающий к себе внимание – золотая лира, лежащая у ног фигуры в черном. Это – один из основных музыкальных инструментов у древних греков и римлян, по легенде изобретенный Гермесом и подаренный Аполлону. Античные поэты исполняли стихи, наигрывая мелодии на ее струнах. Постепенно сложилось восприятие лиры как символа, ставшего эмблемой не только античного искусства, но и искусства вообще. Присутствие изображения лиры в картине А. Васнецова неоднозначно. Она небрежно, под наклоном, лежит опираясь на камень, у ног таинственной фигуры в темном плаще. Создается впечатление, что инструмент вот-вот выпадет из ослабевшей руки человека. Возможно, художник ратует за возрождение классической традиции, призывая поднять лиру, и воспеть великое искусство, погребенное под пеплом? Во всяком случае, он ее изображает в центре картины и выделяет «золочением», явно призывая обратить на нее внимание.

Елена Константиновна Васнецова, жена сына художника – Всеволода Аполлинарьевича, писала: «В этом произведении нашли отражения настроения определенной части русской интеллигенции, испытывавшей в то сложное время чувства непонятости, одиночества и обращавшейся к символизму в искусстве» [7, с. 9]. И хотя эти слова написаны в связи с другой картиной – «Элегией» (1897), они полностью отражают и проблематику «Отзвуков...». Действительно, картина носит философско-аллегорический характер и вводит творчество живописца в контекст русского искусства рубежа веков. Известно, что, будучи членом ТПХВ, А. Васнецов участвовал на трех выставках «Мира искусства», очевидно разделяя их эстетические воззрения. Столь масштабный замысел реализован художником в форме декоративного живописного панно, распространение которого связано с традициями стиля модерн. Эта картина – шаг художника в сторону от основной линии демократического реализма, которой он придерживался в рамках традиций ТПХВ, это попытка выразить свои размышления о времени в стилистике иной концепции. Неоднозначностью сюжета, иррациональностью и таинственностью, темным холодным колоритом полотно сближает Васнецова с художниками, которые своим творчеством прокладывали путь нарождающемуся на рубеже веков символизму в русском искусстве – Михаилом Врубелем, Виктором Борисовым-Мусатовым, Михаилом Нестеровым.

Картину Аполлинария Васнецова «Отзвуки минувшего» без преувеличения можно назвать подлинным шедевром. Это подтвердили и коллеги из мемориального музея-квартиры А. Васнецова в Москве, в переписке с которыми в 1980-е годы были сотрудники ГМИ. Они засвидетельствовали, что «это одна из фундаментальных вещей художника из «Итальянских поездок» [8]. Да и сам художник отмечал значение этой работы: «Помимо этюдов под влиянием поездок за границу, мною написано только четыре картины...». Среди них он называет и «Отзвуки минувшего» [6, с.146]. Безусловно, впечатляют размеры полотна – 155х338! Проанализировав список произведений, созданных художником за период творчества, приходишь к выводу, что это самое масштабное по своим размерам произведение [5, с.147-167]. Оно было создано в самый плодотворный период его творчества и

определило переход художника от романтически-эпических пейзажей русской природы к художественным реконструкциям Москвы.

Кроме того, это единственное произведение, написанное художником в ярко выраженном символическом контексте, с сюжетом, предполагающим различные варианты прочтения, в котором с такой глубиной и масштабностью поднимается проблематика преемственности культурных традиций.

Список литературы

1. Брюсов В.Я. Тени прошлого. Избранное / Сост., вст. ст., прим. А. Козловского. – М.: Правда, 1982. – 464 с.
2. <http://merezhkovsky.ru/lib/poetry/pompeya.html>
3. Огромная благодарность коллективу мемориального музея-квартиры А.М. Васнецова и его руководителю Елене Ивановне Ядохиной за возможность ознакомиться с уникальным документом – фотографией картины «Отзвуки минувшего» с автографом ее автора – художника А.М. Васнецова.
4. Творческое возрождение образа Древней Руси. Поиски новых национальных идеалов. Васнецов В.М. Альбом. / Авт вст. ст. и сост. Н.Ф. Шанина. – М.: Искусство, 1975. – 143 с. с ил.
5. Беспалова Л. Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856-1933. – М.: Искусство, 1956. – 173 с.
6. Васнецов А.М. Как я сделался художником и как и что работал. / Аполлинарий Васнецов. К столетию со дня рождения. Труды музея истории и реконструкции Москвы. Вып. VII. – М.: Московский рабочий, 1957. – 168 с. С илл.
7. Аполлинарий Васнецов: Альбом / Авт.- сост.: Е.К. Васнецова, И.М. Шмидт. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 168 с., ил.
8. Авторская картотека отдела зарубежного искусства ГМИ РК им. А. Кастеева.

Копелиович Мария Маркеловна
Руководитель сектора зарубежного искусства
отдела «Зарубежное искусство»
Государственного музея искусств РК им. Кастеева

ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ. ТХАНКА «МАНДЖУШРИ ЯБ-ЮМ»

«...буддизм Тибета – это, пожалуй, наиболее полная форма буддизма, включающая все главные доктрины различных традиций, существующие в разных странах мира в настоящее время» [1, с. 137]
Далай Лама XIV

В ходе своих ритуальных практик приверженцы буддизма и христианства часто обращаются к наглядным образам. Посредством священных изображений адепты манифестируют свое стремление к совершенству, духовности, демонстрируют желание постичь Божественную Истину. Визуализированный облик просветленного настраивает человека на внутренний контакт с сакральным миром, его своеобразный «переход» за пределы мирского существования. Тибетская иконография, одна из самых удивительных примеров буддийского искусства, заключающая в себе чрезвычайно глубокий смысл. Она наполнена большим количеством образов божеств, которые, являясь иконографическими символами, выражают разные аспекты буддийского учения.

Тибетская тханка – уникальное явление, которое сегодня чуть-чуть приоткрывает свои тайны для большинства европейцев. Древние мастера-иконописцы считали, что чем больше труда вложено в работу, чем больше затрачено времени и средств, тем ощутимее влияние тханки на внутренний мир человека, тем больше ее сила. Само живописное полотно тханки называется «мелонг», что с тибетского переводится как «зеркало». Изначально предполагалось, что икона отражала просветленное состояние ума человека, его абсолютную, первоначальную природу Будды. Тибетскую иконографию нельзя считать ни просто воссозданием религиозного почитания буддийского учения, ни иллюстрацией священных текстов. Это скорее воплощение всей символики буддизма и мудрости Будды, которые выражены визуально. Именно это делает искусство Страны Снегов не только предметом религиозного почитания, неотъемлемой частью ритуальных буддийских практик, но и выражением глубоких философских понятий, тонких энергий и состояний сознания, которые невидимы глазу и, которые осознаются только в процессе занятий духовными практиками. Тханка материализует высшую реальность и трансформирует абсолютную мудрость пустоты в форму, соизмеримую с человеческими органами чувств. Одновременно, как видится приверженцам буддизма, этот вид искусства вдохновляет практикующего трансформировать любую форму в пустоту посредством размышлений об эфемерной сущности

образов.

В современном искусствознании художественная атрибуция и введение в научный обиход новооткрытых произведений становится первоочередной задачей многих музеев. В данном исследовании речь идет о тибето-буддийской иконографии. Тханка «Манджушри Яб-Юм» (1025-пр) из музейной коллекции, принадлежит художнику, придерживающемуся тибетской живописной школы. Экспонат поступил из Музея Восточных культур, как произведение, выполненное тибетским мастером в конце 19 века. Тханка передана в коллекцию по акту № 19 от 25 октября в 1956 году, имеет размеры: 130х92. При первичной обработке произведения и заполнении карточки научного описания Вандровская Е. Б. дает название экспонату «Панно с изображением божества с Шакти». В конце 1990-х годов Хрей Г. Н. начала работать по более точной атрибуции данной иконы. Отсутствие возможностей, литературы и визуального материала позволили ей сделать предположение, что на тханке изображен бодхисаттва Авалокитешвара. Копелиович М. М., согласовав вопросы атрибуции основного божества со старшим коллегой, продолжила работу над тханкой и завершила следующий этап статьей, где охарактеризовала иконографические образы паривари, т.е. свиты главного божества. Статья опубликована в сборнике докладов Республиканской научно-теоретической конференции «Искусство Независимого Казахстана» за 2002 год. В наши дни, когда доступными становятся научные изыскания мировых буддологов и огромен визуальный ряд многочисленных божеств первой мировой религии, когда зрители-профессионалы в данной области, во время беседы называют другое имя центрального героя с его основными символами – это обязывает, по возможности, быстрой ответной реакции с учетом всех замечаний и исправления атрибуции. Приступив вновь к работе с данным произведением, я собрала большую доказательную базу по иконографии исследуемого образа. Также в атрибутировании опиралась на научные доклады специалистов, литературу и многообразный видеоряд, на помощь тханкописца и члена буддийского движения «РИМЭ» Соколова А. М., на духовную беседу члена буддийской общины Санкт-Петербургского буддийского храма «Дацан Гунзэчойнэй», которым выражаю глубокую признательность и благодарность. В отсутствии в республике специальных исследований по данной проблематике в этой научной работе немного приоткрывается завеса тайн буддийской тханки. Коллекционная тибетская икона «Манджушри Яб-Юм» выполнена в технике аппликации разноцветным шелком, а также декорирована вышивкой шелковыми нитями и золотой проволокой в «прикреп». Свойственные для аппликации характеристики и отличия от других видов изобразительных техник – силуэтность, плоскостная типизированная трактовка божеств, однородность и локальность больших цветowych пятен, линейная выразительность изображения и обобщенная форма присущи и художественному образу музейной тханки. Экспонат заключен в двойную раму, состоящую из узких шелковых полос кирпично-красного и желтого цветов. Композиция иконы многофигурная. Главный персонаж произведения значительно крупнее других. В верхней части изображаются учителя, а внизу –

защитники веры. Обратная сторона иконы также была исследована, но ни подписей, ни надписей, ни каких-либо других изображений не было найдено, скорее всего они не сохранились. Вариативность изображаемых персонажей крайне велика в искусстве буддизма, поэтому приходилось подолгу работать с каждым образом отдельно.

Тханка посвящена бодхисаттве Манджушри. Его имя переводится как «славный сиянием, великолепная слава». Тело бодхисаттвы желто-золотистого цвета, он сидит на лунно-лотосовом троне, окруженном облаками, а перед ним лежат подношения в виде драгоценностей, плодов, веера и сапога. Значение подношений велико, это больше психологическое действие, чем физическое. Названия подношений и их символика всем хорошо известна, поэтому обращу ваше внимание только на последний, у нас редко встречающийся, атрибут. Бир о нем пишет: «Драгоценные сапоги, по поверью, необычайно удобные, мягкие, легкие, прочные, износостойкие и всегда имеющие комфортную температуру внутри. Они предотвращают утомление подошвы, с их помощью чакравартин способен преодолевать огромные расстояния на высочайшей скорости над землей и над водой. Их подошва сделана из шкуры носорога, а на голенищах использована очень прочная кожа, которая также обладает защитными и brutальными качествами носорога» [2, с. 179]. Сидя в падмасане, Манджушри пребывает в союзе со своей божественной супругой Сарасвати. Композиционное решение носит название «Яб-Юм». Оно широко распространено в иконографии ваджраяны – третьем Пути или третьей Алмазной Колеснице основного направления самосовершенствования человека. В переводе с тибетского «Яб-Юм» означает «отец-мать». Это одно из направлений тантризма и обозначает слияние, единение мужского и женского начал. Женский аспект выражает пассивность и мудрость, мужской – активность, сочувствие и сострадание. Именно к подобным изображениям дуальных пар восходит смысл просветления буддизма Ваджраяны. Своими корнями данное явление уходит к буддийской философии Индии. Эти воззрения объясняют, что бог для победы над мировым злом обретает полную мощь, силу и мудрость, лишь во время единения со своей шакти-супругой. Шакти персонифицирует бесконечную божественную, действенную, творческую энергию и пятый элемент для проявления мужской силы. На музейной тханке божество представлено шестируким и трехликим. Он пребывает в эманации Манджуваджри, потому что трехликим и шестируким божество изображается только в тантрической иконографии. Центральный лик желто-золотистого цвета, другие – синего и белого цветов. Здесь выражена идея триединства лунного, солнечного и центрального каналов в теле божества, окрашенные в золотистый, синий и белый цвета, представляя тело, речь и ум Манджушри.

Култ бодхисаттвы мудрости появляется в Индии в последние века н. э. По популярности он уступает только культу Авалокитешвары. Манджушри посвящено сочинение «Манджушри-мулакальпа», в котором бодхисаттва находится в центре всех доктринальных дискуссий, связанных с буддизмом. Во время собеседований он задает вопросы Будде Шакьямуни по трактовке многих положений его Учения. Существуют разные мнения о происхождении

культы божества. Согласно одному из них, герой тханки принадлежал к семье брахманов и жил недалеко от города Шравасты. До достижения нирваны составлял свод буддийских канонических сочинений и почитался наряду с такими выдающимися учителями, как Нагарджуна, Арьядева, Асанга, которых в те далекие времена называли бодхисаттвами. Согласно другой легенде, Манджушри является эманацией Будды Амитабхи – «Безграничный свет». Манджушри принадлежит к семейству Лотоса – Падма и является одним из трех главных бодхисаттв, наряду с Авалокитешварой и Ваджрапани. Он воплощает высшую мудрость – праджняпарамиту, персонифицирует всеведение и осуществляет полную просветленность. Одновременно является легендарным сотоварищем Будды Гаутамы, воспринимается как духовный лидер бодхисаттв, как проводник и учитель будд прошлого, как «хранитель рая на Востоке». Для спасения живых существ Манджушри проявляется в различных формах. Буддийские тексты повествуют о сорока одной ипостаси бодхисаттвы.

Основные перекрещенные руки Манджушри прижимают к груди Сарасвати, также сжимают сущностные атрибуты ваджраяны – ваджру и колокольчик с ваджрной рукоятью. По словам Бира: «Санскритский термин «ваджра» означает «твердый или могущественный», а его тибетский эквивалент слова «дордже» означает «царь камней», что подразумевает несокрушимую твердость алмаза, который невозможно расколоть, и сияние, подобное сиянию бриллианта. В сущности, ваджра символизирует несокрушимое, недвижимое, неизменное и неделимое состояние просветления» [3, с. 256]. Как правило, атрибут держится в правой или «мужской» руке, что символизирует мужской принцип метода или искусных средств. Колокольчик находится в левой или «женской» руке и обозначает мудрость. В целом они воплощают гармоничный союз метода и мудрости, женского и мужского начал. Верхней правой рукой Манджушри возносит высоко над головой свой основной аксессуар – пылающий меч «быстрого действия». Именно его огнём Манджушри рассеивает мрак невежества, а левой параллельной рукой держит стебель лотоса с распустившимся цветком. Нижние руки держат лук и стрелы, которые являются атрибутами многих божеств ваджраяны. В данном случае, лук находится в левой руке мудрости, а стрела в правой – руке метода. Роберт Бир пишет: «Как символ мудрости и метода их пара символизирует... совершенство мудрости «запускающую» другие пять совершенств метода – щедрость, дисциплину, терпение, усилие и концентрацию» [4, с. 294]. Стрела и лук традиционно считаются оружием метода и мудрости, они направлены против зла и эгоизма. На голове у Манджушри пятичленная корона бодхисаттв с обхватывающей лентой, на макушке располагается ушниша, конусообразное возвышение из волос, в ушах большие круглые сережки из «благоприятных царских сокровищ», трактуемые как знак его достоинства. На нем разноцветная или «радужная» юбка, изготовленная из разноцветного шелка, частично лежащая на пьедестале.

Богиня Сарасвати, являясь супругой Манджушри, символизирует все знания, связанные с творческими профессиями и навыками. Но когда-то именем Сарасвати называлась древняя река Индии, которой посвящен гимн в одном из старейших религиозных текстов мира – Ригведе. Река исчезла в песках

вместе с Ведическим периодом, а ее имя было присвоено богине красноречия с водными функциями: очистительными, живительными и дарующими жизненную силу [5, с. 1]. Как супруга Манджушри, Сарасвати дублирует ряд его обязанностей – развитие интеллектуальных способностей, интуиции, литературных талантов. На тханке она изображена с тремя головами – желтой, белой и синей, на которые надеты короны бодхисаттв. Тело богини нежного, теплого, желтого цвета, уши украшены круглыми сережками. Двумя из шести рук Сарасвати обнимает за шею своего божественного супруга, а остальными четырьмя держит те же атрибуты, что и Манджушри – огненный меч, белый лотос, стрелу и лук.

В верхнем ряду тханки на пушистых светлых облаках изображены три божества, между которыми на фоне сероголубого неба располагаются солнце и луна. В левом углу изображен одноликий, двурукий Манджушри в образе прекрасного шестнадцатилетнего принца. Эта эманация визуализирует мысль возможности обретения мудрости в молодом возрасте. Мудрость самая почитаемая добродетель в буддизме, потому что может помочь человеку полностью освободиться от страдания. В правой руке бодхисаттва держит огненный меч, в левой – лотос, с лежащей на ней книгой Праджняпарамитой. В центральной верхней части иконы изображен Ваджрадхара – «Держатель ваджры». В канонических текстах его называют «единством мудрости и искусных средств». Бодхисаттва сидит в медитативной позе на лунном и солнечном дисках, расположенных на распустившемся лотосе. У него темно-синее тело, украшенное драгоценностями, он облачен в царские одеяния, на голове пятизубчатая корона. Руки скрещены на груди, в правой держит ваджру-символ пустотности, в левой – ваджру-колокольчик, символизирующий мудрость. Третьим, в верхнем ряду запечатлен Учитель Дромтон Гьялва Джунгне (Дромтонпа, 1005-1064), сидящий на оболочках, специальных матрацах, изготовленных из шерсти, в свободных теплых одеждах монаха, с лотосом в левой руке, правая рука в варада-мудре, в мудре принесения блага, она опущена ладонью вниз, повернутой наружу. Дромтонпа был одним из главных тибетских учеников Атиши. Прекрасно зная как сутры, так и тантры, он обладал тайной ваджраянского учения, но широко ни с кем не делился им. Он исправил некоторые тексты сутр и тантр. При этом Учителе новые тантры стали подразделять на четыре вида: Крия-тантра, Чарья-тантра, Йога-тантра и Ануттара-йога-тантра. «Названия четырех классов тантр отражают их функции и специфику. В первом классе, тантрах действия, внешние



Тханка «Манджушри Яб-Юм»

на распустившемся лотосе. У него темно-синее тело, украшенное драгоценностями, он облачен в царские одеяния, на голове пятизубчатая корона. Руки скрещены на груди, в правой держит ваджру-символ пустотности, в левой – ваджру-колокольчик, символизирующий мудрость. Третьим, в верхнем ряду запечатлен Учитель Дромтон Гьялва Джунгне (Дромтонпа, 1005-1064), сидящий на оболочках, специальных матрацах, изготовленных из шерсти, в свободных теплых одеждах монаха, с лотосом в левой руке, правая рука в варада-мудре, в мудре принесения блага, она опущена ладонью вниз, повернутой наружу. Дромтонпа был одним из главных тибетских учеников Атиши. Прекрасно зная как сутры, так и тантры, он обладал тайной ваджраянского учения, но широко ни с кем не делился им. Он исправил некоторые тексты сутр и тантр. При этом Учителе новые тантры стали подразделять на четыре вида: Крия-тантра, Чарья-тантра, Йога-тантра и Ануттара-йога-тантра. «Названия четырех классов тантр отражают их функции и специфику. В первом классе, тантрах действия, внешние

действия, такие как омовения, очищения, а также символические жесты – мудры, считаются более важными, чем внутренняя йога... Во втором классе тантр, тантрах исполнения, внутренним и внешним действиям придаётся одинаковое значение. В тантрах йоги внутренняя йога сосредоточения превалирует над внешними действиями. Четвёртый класс, тантры высшей йоги, назван так не только для подчёркивания важности внутренней йоги, но и потому, что нет более высокого класса тантр» [5, с. 123].

В нижней части тханки также изображены три божества. Гневной формой бодхисаттвы Манджушри является Ямантака, победитель Ямы, владыки смерти. Он изображен справа и особо почитался школой гелукпа. Ямантака символизирует победу мудрости над смертью. Смерть у буддистов ассоциируется с невежеством. Л. Гумилев, А. Баркова и другие буддологи рассказали тибетскую легенду о Яме. Некогда жил отшельник, проводивший пятьдесят лет жизни в молитвах и медитации для достижения нирваны. Ему осталось медитировать только один час до исполнения заветного желания, как к нему в пещеру ворвались два разбойника с украденным и убитым быком. Они решили убить отшельника – свидетеля их злодеяний, хотя он их умолял не делать этого. Разбойники отрубили ему голову. Сразу же отшельник принял облик гневного божества, водрузил голову убитого быка на себя, разорвал на части разбойников, выпил их кровь и стал нападать на жителей Тибета. Население страны взмолилось к Манджушри о помощи. Бодхисаттва принял устрашающий вид и в жестокой битве победил его, загнав под землю. Победенный Яма принес обет буддизму и стал ярым защитником Учения [6, с. 26]. Божество изображено стоящим на спине синего могучего быка. Его атрибутами являются – дубина из человеческого скелета в поднятой правой руке, в левой же руке находятся два крюка и петля, которыми он ловит души грешников. На Яме ожерелье из отрубленных голов, выражение которых во многом зависит от настроения мастера, пишущего икону. На спине быка располагается его синетелая сестра Ями, предлагающая капалу с кровью жестом, символизирующим предложение себя в жены.

Рядом с Ямой изображен шестирукий, трехглазый, синетельный Махакала. Являясь основной эманацией, шестирукий Махакала является одним из главных покровителей Страны Снегов и школы гелукпа. Он особенно силен в деле покорения врагов Учения. Дхармапала попирает ногами слоголового Винакаю, царя препятствий, главу демонов-вигхна. С тяжелым торсом, большим животом, толстыми ногами, массивной шеей, богатырским телосложением, большими навыкате глазами, широко раскрытым ртом с клыками Махакала демонстрирует свирепость и неистовость, с которыми преследует и уничтожает все, что мешает процветанию веры. Огненно-рыжие волосы Махакалы ассоциируются с яростным пламенем и обладают магической силой, способной испепелить злых духов. Ликвидация всех привязанностей – и есть проявление сострадания просветленных существ, визуализировавшихся в гневной форме. Капала, выполненная из верхней части

человеческого черепа, олицетворяет сострадание. Махакала держит чашу в левой руке «мудрости» на уровне сердца. Она пересекается с правой рукой «метода», держащей изогнутый нож с ваджрной рукоятью, что символизирует союз «мудрости и метода». Вокруг херуки изображено пламя – символ пробужденного всесильного сочувствия, излучающегося во всех направлениях. Махакала своими большими ногами втоптывает негативные энергии в пылающий диск солнца. Диск пылающей планеты означает освещение тьмы невежества, а лотос под диском символизирует неоскверненную чистоту. Другие четыре руки держат четки из черепов, трезубец, петлю и барабанчик-дамару. Считается, что дамару озвучивает первозвук Вселенной. Бой этого барабана символизирует ритм сил при сотворении мира, а обе его половинки олицетворяют мужское (лингам) и женское (йони) начал, а место их соединения является моментом, где зарождается жизнь. Тело дхармапалы темно-синего цвета подчеркивает его божественное происхождение и активность гневного тантрического божества. Три его глаза, символизируя знание прошлого, настоящего, будущего, видят врагов Учения во всех трех мирах, шесть рук – символ достижения шести парамит-совершенств. Махакала изображается стоящим в пламени – символе сгорания всех препятствий. Через синее тело его перекинуты две змеи, заменяя брахманский шнур и манифестируя преодоление гневным божеством одного из пороков – гнева. На нем юбка-шантаб из тигровой шкуры – пример освобождения от желаний, шкура слона на плечах, служащая ему плащом – символ уничтожения гордыни. Волосы у него всегда в прическе «космический вихрь».

Еще одно божество, присутствующее в паривари Манджушри – Вайшравана (тиб. Намсарэй). Он восседает на белоснежном льве, его большое тело желтого цвета, выражение лица – гневное. На его голове располагается диадема с большими драгоценными камнями красного, синего и зеленого цветов, в ушах – большие серьги. Вокруг головы – зеленый нимб, а тело окружено голубым сиянием. В левой руке он держит мангусту, маленькое животное, символизирующее богатство и благосостояние, в правой – победное знамя. Как свидетельствуют традиции, знамя победы установлено на вершине горы Меру и олицетворяет победу Дхармы, над силами неведения.

Атрибуция тханки из музейного собрания позволила определить образы всех представленных восьми божеств: семь – мужских, одно женское. Главный персонаж иконы Манджушри объединяет мирных и гневных божеств в единое целое невидимыми для нас нитями. Все они принадлежат к первой мировой религии буддизм, к тантрической Ваджраяне, к школе гелугпа и представляют семейство Лотос. При их изображении авторы использовали определенные пропорции, которым следовали неукоснительно. По мнению буддистов, наука об иконометрии священна. Если мастер пишет, вдохновляясь лишь собственным воображением, ему никогда не удастся провести ритуал освящения изображения. В произведении не будет подлинного присутствия «божества мудрости», мистического существа, который начинает «жить» в тханке после выполнения этого таинства. Только затем, мир внешний и внутренний наполнятся живыми вибрациями художественного переживания тханкописца, интонациями красоты, привнесенными им и обращенными к каждому сердцу [7, с. 146]. Таковы

свет и энергия, исходящие от тханки, способные дать импульс человеку в поиске Пути самосовершенствования.

Список литературы

1. Далай Лама XIV. Тхуптен Джинпа. СПб, Нартанг. 1996, с. 226
2. Роберт Бир. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. Перевод Л. Бубенковой. М., 2011, с.179
3. Там же, с. 256
4. Там же, с. 294
5. З.А. Кринская, Е.И. Рабинович. К изучению культа богини Сарасвати в индо-тибетском буддизме. СПб http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32990/1/uv5_2013_10.pdf
6. Л. Гумилев. Старобурятская живопись. М., Искусство. 1975, с. 26
7. В.В. Деменова, О. А. Уроженко. Мудрость и сострадание. Культура и время. №2 (44) 2012. Общественно-научный и художественный журнал.

**Исабаева Клара ,
руководитель пресс-службы
Государственного музея
искусств РК им. А. Кастеева**

СКУЛЬПТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ АСТАНЫ К 20-летию столицы

Скульптура в пространстве города часто отражает историческое время, его политические тенденции, идеологию, художественные направления, дух города. Как известно, монументальная скульптура вместе с архитектурой и пейзажем становится важной смысловой доминантой архитектурного ансамбля и городского пространства. Памятники или пространственные композиции посвящаются современным идейным веяниям. Чаще всего монументальная скульптура имеет целью увековечение выдающихся деятелей, значительных исторических событий, тематика которых напрямую связана с идеологическими доминантами в политической и общественной жизни страны.

Скульптура молодой столицы Независимого Казахстана Астаны, которой в 2018 году исполнилось 20 лет, призвана увековечить идею Независимости; великих предков, боровшихся и мечтавших о ней; тесную связь с древними цивилизациями, государствами и торговыми путями, существовавшими на этой территории и преемственность с ними; открытость и устремленность в будущее; идентичность казахского народа.

Возникающий словно ниоткуда посреди бескрайней степи футуристический город стал одним из ярких символов нашей Независимости. Степь – колыбель казахской, номадической цивилизации, и неудивительно, что место для столицы независимого Казахстана было выбрано в самом ее центре. Отсюда почти все на одинаковом расстоянии – богатый нефтью и рыбой Каспий, Западный Казахстан; теплые и хлебосольные древние Шымкент, Тараз и Алматы, наш сад и огород Южный Казахстан; полный уникальных природных ресурсов, гор, озер, лесов Восточный Казахстан - древний Алтай, прародина тюркских народов; житница страны Северный Казахстан.

Девятая по территории страна мира, которую отстояли наши предки, заслуживала яркой несравненной жемчужины, вызывающей восхищение и гордость у всех регионов страны, способная повести за собой и сплотить, укрепить навеки идею независимости, идею «Мәңгелік ел». Осуществить подобную ответственную перед многими будущими поколениями казахстанцев задачу было не так-то просто, но, несмотря на негатив скептиков, суровые погодные условия, препятствия и временные неудачи, город-сад посреди степи был возведен.

Столица независимого Казахстана была спроектирована на основе реалий современного мира, в ее строительстве были применены самые

передовые технологии и инновационные методы искусства градостроительства 21-го века. Современные казахи использовали опыт многих мировых цивилизаций, и новая столица страны получила футуристический облик. Этим наш главный архитектор хотел увековечить свой наказ для будущих поколений Казахстана – учитесь, стремитесь к новым высотам, перенимайте самое прогрессивное у других народов, но не забывайте, природные ресурсы истощаются – внедряйте новые технологии, думайте о будущем страны.

За высокими целями и задачами началась планомерная и кропотливая работа по созданию Астаны, столицы нового независимого государства. Более 40 архитекторов мира участвовали в международном конкурсе на ее возведение. Астана возникла не на пустом месте, а на месте бывшего областного города Целиноград, который был основан в начале 19 века, как военное укрепление Алмолинск. По территории города протекает река Есиль, которая делит его на правобережье и левобережье. Акмолинск и Целиноград развивались в основном на правом берегу. Новая же столица Казахстана была преимущественно возведена на левом берегу.

Композиционным центром градостроительного ансамбля Астаны стала Резиденция Президента Казахстана «Ак Орда», расположенная по оси архитектурного ансамбля, включающего «Хан Шатыр»- «Байтерек»- «Ак Орду» - «Дворец мира и согласия» - «Қазақ елі». Ось архитектурного ансамбля олицетворяет преемственность традиций Великой степи, продвижения евразийской культуры, толерантности в создании сильного Казахстана как части современной мировой цивилизации.

Являясь ярким воплощением идеологии нового независимого государства, скульптура Астаны стала неотъемлемой частью, или компонентом городской среды.

Именно поэтому в числе первых в 2001 году набережную Есиля украсила классическая конная статуя выдающегося борца за независимость казахского народа, хана Кенессары работы Нурлана Далбая – последователя академической школы европейского и русского классического искусства. Скульптор создал образ хана, как истинного кочевника, гордого величественного всадника, прекрасно держащегося в седле. Корпус коня прочувствован пластически и вызывает ощущение живой формы. С этой точки набережной открывается живописнейший вид на реку и на город, символизируя осуществление вековой мечты хана и всего казахского народа о независимом государстве.

Нурлан Далбай – выдающийся казахский скульптор, осуществивший крупнейшие скульптурные проекты периода Независимости Казахстана, такие как Монумент Независимости в Алматы (1996-1998) – статуи «Мудрец», «Жер ана» и статуи юных всадников; памятник Абылхану Кастееву у входа в Государственный музей искусств РК в Алматы, памятник Кенессары, комплекс «Қазақ елі» и скульптуры летающих цирковых гимнастов в MEGA Silk Way в Астане; композиция «Славные дочери казахского народа» (Маншук Маметова, Алия Молдагулова и Хиуаз Доспанова) в Уральске (2017) и многие другие.

«Обращение к историческим образам при общей направленности на

модернизацию вызвано необходимостью осмыслить ценностные заветы, аксиологию прошлого», - отмечается в монографии «Сто шедевров искусства Казахстана» [1] (2, стр. 201)

В рамках осмысления ценностных заветов предков и исторического прошлого в июне 2010 года в сквере перед Музеем Первого Президента (бывшая Резиденция Президента Казахстана) был установлен памятник отцам-основателям Казахского ханства, ханам Жанибеку и Керей, лидерам, стоявшим у истоков казахской государственности, способствовавшим возникновению этнонима «казах» и макротопонима «Казахстан». Как отмечал Президент Нурсултан Назарбаев, это место выбрано не случайно, именно здесь началось битье сердце новой столицы независимого Казахстана. Эта работа скульптора Рената Абенова, многие работы которого широко представлены в Астане и других городах Казахстана.



Скульптуры летающих цирковых гимнастов

Композиция монумента включает две фигуры сложной формы на постаменте. Высота памятника от основания до венца знамени составляет 12 метров. Все элементы изготовлены в единой форме из чистой бронзы. Общий вес памятника составляет 16,2 тонны. Керей (высота - 4 м) на правах первого хана казахов изображен сидящим на седле, только что снятом с ханского коня. Жанибек (высота - 5,25 м) изображен стоя, сжимающим в руке древко знамени, которое является объединяющим скульптурным элементом. Скульптор также уделил большое внимание деталям одежды и вооружения ханов, изображая с особой тщательностью пряжки на ремнях, поясные кошельки, заклепки на доспехах.

Образы двух ханов символизируют торжество свободы, зарождение нового ханства, преемником которого является современный Казахстан, и начало новой жизни.

Обретение независимости, рост национального самосознания, возведение новой столицы, изменение облика многих городов Казахстана дало новый импульс такому виду изобразительного искусства как монументальная и монументально-декоративная скульптура. Обращение к реальным и мифологическим историческим образам, таким как царица Томирис, Золотой человек, Коркыт-ата, казахские ханы и батыры, Жанибек и Керей, Кенесары и многие другие становится приметой художественного облика Астаны, позиционирующей себя одной из культурных столиц тюркского мира.

Один из крупнейших скульптурных проектов страны был осуществлен в октябре 2009 года на площади Независимости Астаны. Между Дворцом Независимости и Дворцом творчества «Шабьт» был открыт монументальный комплекс «Қазақ елі» («Казахская земля»). По замыслу авторов Нурлана Далбая, Адилета Жумабаева, Кайрата Суранчиева, Сарсембека Жунусова, Бахтыбая Тайталиева, Ерлана Жакыпбекова и руководителя проекта Шота

Валиханова белоснежная колонна с позолоченной мифической птицей Самрук на вершине и четырьмя барельефами у основания: "Первый Президент и народ Казахстана", "Мужество", "Созидание" и "Будущее" олицетворяют вехи нашей истории. Высота монумента в 91 метр символизирует 1991 год – год обретения Казахстаном независимости, мраморное основание монумента представляет чистоту помыслов и межэтническую гармонию Казахстана, а устремленная вверх стела с птицей Самрук – стремление казахстанцев к дальнейшему развитию и процветанию.

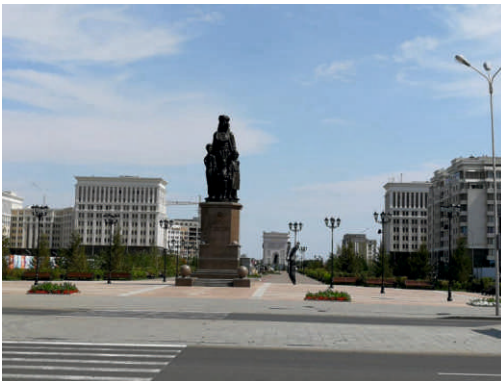
Но в Астане представлены не только казахские или казахстанские скульпторы. В 2008 году был открыт монумент «Жер-ана» («Мать-земля») известного российского скульптора, художника и ювелира бурята Даши Намдакова. Монумент представляет сакскую царицу Томирис, стоящую на гигантском быке, и охраняемую двумя барсами с мечами, и имеет глубокое историческое значение. В VI веке до нашей эры царь Мидии Кир решил завоевать Великую степь. В то время царицей саков была Томирис, чей муж Рустам погиб от меча Кира. Кир имел целью жениться на Томирис и объединить два царства, но царица победила Кира в бою, отрубив ему голову со словами: «Ты хотел крови – так напейся ею!». Даши Намдаков нашел свою формулу выражения номадической ментальности, преодолев каноны советской монументальной школы. Памятник символизирует победу над врагами, желавшими захватить нашу территорию и бесстрашную героиню, сумевшую одолеть известного полководца.



Томирис Даши Намдаков

В рамках реализации программы "Духовная модернизация" в Астане к 20-летию появился монумент "Қазақ еліне мың алғыс" (2018). Аллею "Ұлытау" и монумент «Қазақ еліне мың алғыс» Астане подарила Карагандинская область.

Монумент «Қазақ еліне мың алғыс» хорошо виден с различных сторон, его фасад смотрит на улицу Туркестан и недавно открытый Ботанический сад. Это



Қазақ еліне мың алғыс

новый, динамично развивающийся район столицы недалеко от ЭКСПО и Театра Астана Балет. Монумент изображает мать-казашку с тремя детьми: кавказским мальчиком постарше, европейской девочкой и маленьким корейским мальчиком. Он символизирует милосердие казахского народа и доброту, приютившего в суровые годы репрессий и войны представителей различных этносов. Обнимающая детей женщина-казашка оберегает их как своих. В народе ее



Памятник жертвам голода в Астане



Скульптуры колец сватьи в Астане

называют «Отан ана», «Жер ана», что в переводе означает – Родина-Мать. На земле Казахстана проживает более 100 этносов, которые в трудные годы войны и репрессий, голода и разрухи были депортированы, либо вынуждены мигрировать в Казахстан. Благодаря гостеприимству и радушию казахского народа, все они на этой земле обрели вторую родину, получили достойную жизнь, образование. Именно это хотели подчеркнуть в своей трогательной композиции авторы - архитектор Серик Рустамбеков и скульптор Ренат Абенов.

Длина аллеи "Ұлытау" – 250 метров, а ширина – 55 метров. У ее начала на камне «жадеит» высечены название аллеи и цитата Главы государства об Улытау. Жадеит издревле считался священным камнем. В отличие от нефрита, на которой он похож, жадеит встречается реже и ценится выше.

Руководитель Управления строительства, архитектуры и градостроительства Карагандинской области Тайхан Калмаханов обосновал выбор образа для создания этой аллеи. Улытау – это самая известная историческая точка Карагандинской области, но и географический центр Казахстана, сакральное место для тюркских кочевых народов. Здесь находилась резиденция старшего сына Чингисхана – Жошы; располагалась первая столица Алтын орды – Орда Базар, расположено место ханской ставки «Хан Ордасы», одержана победа над джунгарами в знаменитой Булантинской битве. Поэтому по центру аллеи архитекторы расположили копии известных памятников Улытау – петроглифов Теректіәулие и Байқоңыр, каменных изваяний (балбалов), медеплавильных печей, камня «Хан ордасы», а также скульптуры самых древних представителей животного мира Улытау – сайгаков.

Памятники Астаны напоминают не только о героических страницах нашей истории, но и о печальных, возможно, чтобы об этом никогда не забывали и это никогда не повторялось. 31 мая 2012 года, в День памяти жертв политических репрессий, к 80-летию массового голода в Казахстане был открыт Памятник жертвам голодомора. Монументальная скульптурно-художественная композиция представляет «стену скорби», состоящей из части юрты (кереге) и группы скульптур, среди которых и скорбящие живые люди и умершие - темные каменные изваяния, напоминающие балбалов. Автором архитектурной композиции стал Орал Алибаев, а структуру монумента разработал скульптор Валерий Пирожков.

И все же Астана – это город, устремленный в будущее, и в нем кроме монументальной, патриотическо-патетической, появилось много уникальной современной декоративно-монументальной скульптуры, придающей молодой столице неповторимый художественный облик и очарование. Приметой города стала серия «Горожане» с «Художницей», сидящей недалеко от Байтерека в бейсболке и джинсах и увлеченно рисующей что-то на мольберте; «Девочкой на роликах», которую многие называют «Опаздывающей на свидание», «Бегущей по мосту автомобильной развязки девушкой»; «Присевшей отдохнуть парой», «Дамой с собачкой» и другими скульптурами. Автор многих из этих скульптур – известный казахстанский скульптор Павел Шорохов.

Для «заселения» центра Астаны художественными объектами акиматом был инициирован открытый конкурс идей «Малые архитектурные формы и декоративная скульптура Астаны» (2008), в котором приняли участие многие известные современные художники Казахстана, такие как Ербосын Мельдибеков, Жанат Елюбаева, Абай Чунчалинов. Они украсили центр Астаны скульптурами, олицетворяющими предметы народного декоративно-прикладного искусства. В одном из самых красивых мест Астаны, где так любят прогуливаться горожане, на Водно-зеленом бульваре (бульвар «Нур-жол»), на клумбах «разбросаны» казахские национальные украшения. Огромные перстни с традиционными орнаментами и браслеты, выполненные из бронзы, пластика, стекла, камня и металла создают национальный колорит, напоминают об уникальности искусства казахских зергеров и нашей связи с древними традициями. На этом же бульваре вы встретите изваяния пасущихся табунов; шамана, играющего на кобызе; верблюда, везущего шанырак и другие скульптуры, подчеркивающие казахскую идентичность.

Перед входом в фешенебельный отель «Риксос» - скульптура «Кувшина с монетами» художника Нурбосына Орысулы, символизирующего археологические находки древнего Казахстана, Великий Шелковый путь и богатство недр нашей страны. На площади перед цирком расположилась Аллея казахских сказок художника Дюйсена Ержанова со скульптурами Алдара Косе, Канбак шала, красавицы Кунекей, Мактакыз и кошки, Кожа Насыра и каменного мальчика. Астана – это не только музей современной архитектуры, но и скульптуры под открытым небом.

С каждым годом в столице устанавливаются или демонстрируются новые монументы и памятники, скульптуры, как на внешнем, как и на внутреннем общественном пространстве, как на улицах, бульварах и площадях, так и в торговых центрах (MEGA Silk Way), банках (экспозиционное пространство Forte Bank) и т.д.

Разнообразная скульптура украшает тороговый центр MEGA Silk Way: здесь и керамические кашпо Эдуарда Казаряна в виде верблюдов, вызывающие ассоциацию с древними караванами и торговлей; несущиеся на крыльях тулпары – символы казахской мифологии и парящие в высоте воздушные гимнасты, созданные группой скульпторов во главе с Нурланом Далбаем. Он обосновал создание этих образов для отражения философии MEGA как особой среды, в которой люди обретают праздник и получают, помимо прочего,

духовно-эстетические впечатления. Скульпторы стремились воссоздать особое место — ярмарку, базар, куда идут люди, чтобы увидеть нечто совершенно удивительное и необычное. Расположение скульптур на шестах, прикрепленных к потолку, — действительно необычно экспонирование арт-объектов. Кроме того, эти скульптуры были созданы с использованием инновационных технологий из композитных материалов — полиэфирной смолы, армированной стеклопластиком. Такие технологии применяют в автомобиле- и самолетостроении. Благодаря им художники и скульпторы добились эффекта легкости и невесомости. Если бы фигуры отливались в бронзе, они были бы намного тяжелее, и их было бы невозможно экспонировать парящими в воздухе. У зрителя же создается ощущение, что скульптуры выполнены из бронзы. Этого эффекта и добивались создатели — идеальную имитацию под бронзу выполнил художник Азат Табиев. Он кистью нарисовал патину, характерную для фигур из металла.



[2] (3)

Необходимо также отметить, что застройка города осуществляется с учетом современных реалий, когда придается большое значение комфортности проживания и работы. На дворовых пространствах жилищных комплексов возводятся не только прекрасные подземные гаражи, спортивные и детские площадки, но даже мини-парки и мини-музеи скульптуры. Дети могут спокойно играть в этих дворах, потому что въезд машин в них запрещен. Спортивные площадки оснащены как тренажерами, так и полями для игры в футбол или баскетбол.

Анималистическая скульптура в дворе городского пространстве развивает у детей и жителей столицы чувство прекрасного. Ведь все начитается от более простого к более сложному - так и развивается любовь к искусству, понимание, что такое скульптура. Дети ее обожают – они взбираются и на джейранчиков, и на бегемотиков, верблюжат, барсиков и получают огромное удовольствие.

На внешнем и внутреннем общественном пространстве нашей столицы Астаны широко представлена скульптура самых различных стилей и жанров – монументальная, историческая, садово-парковая, анималистическая и контемпорари арт, которая, как и сама столица, растет и развивается с каждым годом.

1. Монография «Изобразительное искусство Казахстана», 2009 год.
2. Монография «100 шедевров искусства Казахстана», 2009 год.
3. Статья «Из чего сделаны тулпары?» - <http://mega.kz/news/megazine/iz-cego-sdelany-tulpary/>

**Вологодская Виолетта Александровна
Младший научный сотрудник
отдела «Зарубежное искусство»
ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы**

КОЛЛЕКЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.В. КУЗНЕЦОВА В СОБРАНИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

В этом году исполняется 140 лет со дня рождения Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878-1968), и как писал Д. Сарабьянов: «Каждый год все более возвышает в ценности художественное наследие художника» [1, с.7].

Художник П. Кузнецов прожил долгую, плодотворную жизнь, полностью посвятив ее искусству. Он был неустанным искателем, равнодушным современником ярких исторических процессов. Еще при жизни получил неоднократное признание, как на родине, так и за границей. Его творчество не подвержено влиянию времени. На протяжении всего своего пути автор ставил перед собой живописные задачи, совершенствуя и обогащая свой художественный метод для решения актуальных тем и сюжетов.

В коллекции произведений Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева хранятся уникальные работы выдающегося художника рубежа 19 - 20 веков П. Кузнецова. Восемь произведений автора исполнены в различных техниках и отражают все этапы его творчества. Они поступили из разных источников в разное время и являются примером грамотного формирования фондов. Наличие такого собрания известных произведений - большая удача для любого музея.

Истоки возвышенного поэтического мировосприятия П. Кузнецова – в незабываемых впечатлениях его детства и юности. Они наполнили душу художника восторгом и умением видеть красоту мира в плодородных садах, в тайнах молчаливых ночных фонтанов, навевающих сказочные фантастические образы, в нежных воздушных красках саратовской природы. В своих произведениях художник неустанно делится переживаниями детства, опытом и воспоминаниями, оставившими след в его творчестве. Исключительно важным событием в жизни Кузнецова стало его знакомство с саратовским художником В. Борисовым-Мусатовым, оказавшим благотворное влияние и открывшим путь в мир образно-символистического живописного языка. Борисов-Мусатов рассказывал о старых мастерах Лувра, об импрессионистах, о более новых и менее понятных постимпрессионистических исканиях, и Кузнецов ощущал свою сопричастность к огромному и сложному миру искусства. Творческий поиск художника был направлен в сторону символизма. В начале века он сотрудничал с журналами «Искусство», «Золотое руно», входил в творческое объединение «Мир искусства».

В 1904 году в Саратове Кузнецов, в возрасте 26 лет, совместно с другими художниками организовал выставку «Алая роза», которая положила начало русского живописного символизма. Художник принял деятельное участие в образовании творческого объединения «Голубая роза», окончательно сформированное после одноименной выставки в 1907 году. «Голуборозовским», по имени выставки, стали называть целый период творчества мастера начала 20 века. «Спустя много времени историки искусства отведут Кузнецову такую же роль, как принадлежала в поэзии Брюсову и Андрею Белому, в скульптуре – Конёнкову, в музыке – Скрябину, а в театре – Мейерхольду» [2, с.12].

Художники-символисты были вдохновлены литературой и поэзией, историей, античными легендами и мифами, библейскими притчами. Они наделяли предметы в картинах мистическим, эзотерическим смыслом.

В музее искусств находится прекрасное произведение П.В. Кузнецова периода «Голубой розы». Картина «Фонтан» 1904 года, размер 99х96,5. Авторство подтверждается датой и подписью в левом нижнем углу: Павел Кузнецов 1904. Это одно из ранних авторских обращений к теме вечности, разработка образа «источника». Здесь уже четко прослеживается попытка создать обобщенный, монументальный образ, единую живописную среду за счет размывания границ. В отличие от многих произведений этого периода, посвященных теме «фонтана», в этой картине отсутствуют призрачные персонажи, что не дает ей стать фантастическим вымыслом, а оставляет в категории сказочных воспоминаний. Неслучайно художник обращается к темперной технике, её мягкость способствует достижению блёклости колорита, отчего живопись смотрится туманной и зыбкой.

В произведении фонтан является главным персонажем, ему отдается не только все внимание, но и всё пространство холста. В центре бассейна, наполненного водой, - скульптурная группа из четырех монументальных мужских фигур, удерживающих плоскую чашу, отраженную в воде. Его окружают деревья с пышными кронами, в которых запутался ветер. Изображенные при помощи разнонаправленных мазков они усиливают общее элегическое настроенное полотна. Колорит холодный, выдержан в нежных пастельных, зеленовато-голубоватых, перламутровых тонах. В нем отчетливо передано эмоциональное, лирически-поэтическое состояние времени. Особенно этому способствует свет – мягкий, без резких отблесков, окутывающий пространство голубовато-зеленым сиянием. Тонкая нюансировка, неопределенность, туманное состояние произведения усиливают впечатление загадочности, мистичности символизма Кузнецова. Эти приемы будут разрабатываться и усиливаться автором в произведениях «голуборозовского» периода.

Символика образа сложная, фонтан – источник жизни или бессмертия. Источник является началом всего и содержит в себе «добро» и «зло». Круговорот воды символизирует цикл перерождений, представляя собой космический центр жизни или портал для перехода в другой мир. Все картины автора этого творческого периода несут в себе атмосферу спокойствия и созерцательности,

мистичности. В каталоге Д. Сарабьянова «Павел Кузнецов», картина «Фонтан» датируется 1905-1906 гг. Известно, что она поступила в Казахскую государственную картинную галерею им. Т. Шевченко в 1965 году из собрания московского коллекционера Я. Рубинштейна. Ранее (в 1954-1956 гг.) находилась в собрании Н. Большакова, а с 1906 года в собрании М. Петухова, Москва [1, с.320].

В «голуборозовский» период творчества мастера фонтан является его излюбленным мотивом, который соотносится с темой вечного круговорота жизни, с высшей духовностью. А. Эфрос, исследуя происхождение этого мотива в творчестве Кузнецова, пишет со слов самого художника: «Его фонтаны ... - автобиографичны. Это такое же блаженное воспоминание детства, как и все остальное в его искусстве... . Когда-то, они стояли на площади в родном городе художника... Их построил заезжий англичанин; потом их сломали. По вечерам, летом, когда луна светила ярко, Кузнецов в раннем детстве любил приходить на площадь и смотреть на них» [3, с.7].

В 1906 году автор по приглашению С. Дягилева посетил Париж, где экспонировал свои картины на Выставке произведений русских художников в «Осеннем Салоне». Там среди многих других была представлена картина «Фонтан» находящаяся в фонде музея. Излюбленные образы автора пользовались особым интересом и имели большой успех, благодаря этому он был избран членом «Осеннего Парижского Салона». В том же году в Париже Кузнецов посетил большую посмертную выставку произведений Поля Гогена. Красочность, обобщенные формы картин которого, «отвечали» интересу художника к монументальности в живописи. Кузнецов внимательно изучал богатство гогеновского колорита, раздумывал о судьбе художника, бежавшего от европейской цивилизации в Полинезию, где сохранилась первозданность мира. Возможно, именно картины Гогена подтолкнули русского художника к путешествиям, результатом которых стали произведения, отражающие восточную тему.

В 1911 году художник отправился в Заволжские степи за новыми впечатлениями. А. Бакушинский писал: «Порыв Кузнецова поехать в степь – это тяга подобного к подобному. Возврат на родину после недолгого и чисто внешнего пребывания в Вавилоне европейской цивилизации. Отсюда, то положительное и драгоценное, что Кузнецову дала первобытная почва степей, - великая бодрость жизнеощущения, безоблачная радость творчества, чистота и целомудренность художественного образа» [2, с.24].

Яркие впечатления, эмоции от поездок автор выплеснул в картинах серий «Киргизская сюита», «Туркестан», «Горная Бухара». Как отмечают многие исследователи его творчества, этот период знаменует высший расцвет его таланта. Произведения данного периода обрели выразительную простоту, композиции – ритмический узор, колорит – силу контрастов. Свойственная Кузнецову созерцательность, раскрытая в картинах раннего периода, придала картинам степного цикла поэтическое и возвышенно торжественное звучание. Поездки Кузнецова по степи Киргизии и Казахстана помогли ему найти самого

себя. «Здесь можно почувствовать прелесть беспредельного простора, вкусить отраду покоя и воли, вернуть слуху его исконную чуткость (недаром в степях Аккермана ветер доносил Мицкевичу вести из родной Литвы)» [3, с.7]. Как отмечает Алпатов: «Многие годы художник находился под обаянием открывшейся ему мудрости и красоты Востока. Впрочем, его мало занимал местный колорит. Ему было достаточно захвативших его отрывочных впечатлений, чтобы вывести из них некую формулу существования человека на Востоке. В его степных картинах отсутствует иллюстративность, он исходит, прежде всего, из ощущения цвета и пространства, не уделяя внимание древнему фольклору казахского народа» [3, с.10]. Художник был навсегда покорен величием, своеобразием восточной культуры, необычностью природы, прозрачностью воздуха и насыщенностью красок, колоритным бытом. Все это сложилось в сильные, красочные впечатления. Его привлекает синее небо, знойное, белесое солнце, необычные строения, узорчатые ткани, декоративность цвета. Поиски монументального стиля – вот основная черта периода творческой жизни Павла Кузнецова, который принято называть «степным».

Свойственное мастеру созерцательное, гармоничное ощущение жизни ярко проявилось в картинах серии «Киргизская сюита». «Киргизский мальчик» - это одна из жемчужин среди его шедевров. Работа поступила в коллекцию Казахской государственной картинной галереи им. Т. Шевченко в 1967 году из мастерской художника. Картина «Киргизский мальчик» написана в 1910 г. на холсте в смешанной технике с использованием гуаши и темперной краски, которые придают полотну эффект матовой бархатистости. Размер полотна – 84x74. Датировка по Д. Сарабьянову 1914 – 1915 гг. Картина участвовала в выставках: «Мир искусства», Москва, 1915 год; Выставка произведений П. В. Кузнецова, Москва, 1964 год; Выставка картин, акварелей и рисунков русских художников из собрания Я. Рубинштейна, Таллин, 1966 год. Полотно с 1964 по 1973 гг. было на реставрации в Эрмитаже, Ленинград.

Центральным в картине является изображение сидящего, развернутого в три четверти мальчика, одетого в бордовый национальный халат из узорчатой ткани с круговым орнаментом и темный головной убор. Слева от него – фрагмент неба, на фоне которого видна вершина горы в узком оконном проёме. Перед окном стоит плоская чаша алого цвета с водой, украшенная растительными элементами. Плавность линий, использование множества деталей создают впечатление монументальности и обобщенности образа. Мальчик здесь олицетворяет весь Восток. Декоративный колорит, теплые тона, повторяющиеся орнаментальные элементы придают композиции цельность, создают изображение вне времени, загадочное и даже сказочное. Эту задачу поддерживает и фон картины – плоскость с растительными деталями зеленого на желтой стене, которые переданы легко и пластично, словно тонкий стебель в золотистой степи неспешно стремится ввысь, на ветвях которого застыли птицы. В произведении тонко передана восточная философия, заключенная в постижении гармонии единства, обращении к внутреннему миру человека.



*Киргизский мальчик. 1915
Холст, гуашь, темпера 84x74*



*Фонтан. 1904
Холст, темпера 99x96,5*

В эти же годы (1908-1912 гг.) художник посетил Самарканд и Бухару, а так же предгорья Памира, которые увлекали его не меньше, чем степные просторы. Восток, который Кузнецов представил в своих самаркандском и бухарском циклах, столь же умиротворённый, как и его степи. Изменились лишь мотивы. Вместо обширных равнин – теснота средневековых городов, горизонтали сменяются вертикалями. Спустя 10 лет Кузнецов в предисловии к своим «Автолитографиям» так опишет свои впечатления: «Я и мои спутники продвигались по узкой тропинке на вьючных ослах к чайхане, у пропасти над рекой, где мы расположились на ночлег на плоских крышах, под ясным пронзительным небом, и я мысленно перенесся в степь за Волгой, с ее буддизмом, огнепоклонниками, поэтами, художниками, мудрецами, верблюдами, птицами, барашками, узорочьем тканей; и все это было одной культурой, одним целым, проникнутым спокойной созерцательной тайной» [2, с.29]. В фондах музея эти графические серии представлены двумя работами: «Портрет женщины в зеленом» и «Верблюды». В своей графике автор стремился к стилизации и геометризации, как и многие художники этого периода. Изучая художественное наследие Востока: персидские изразцы, восточную миниатюру, китайские панно, восточные ткани и ковры, Кузнецов по-своему понимает и переосмысливает их. Его выразительными средствами становятся пластичность и ритмика линий. Тонкому колористу удавалось работать в этих рамках, создавая выразительные произведения.

Лист «Портрет женщины в зеленом» из серии «Бухара» выполнен в 1922 году в технике цветной автолитографии. В литературе употребляется название портрета «Сартянка с барашком». Размер листа - 43,3x29,7 отгиска 30,3x22,5. Авторство подтверждается подписью в правом нижнем углу: Павел Кузнецов 1922. Сюжет представляет собой восточный город, по узкой улочке которого идет женщина в зеленом платье с покрытой головой. Обеими руками она

прижимает к себе черного ягненка. Нежность жеста, опущенные глаза, плавный силуэт выражают стремление автора передать поэтику, трогательную гармонию во взаимоотношениях человека и природы, тихую неспешность, размеренность жизни на востоке. Данный лист графики колорист Кузнецов дополняет чистым, натуральным теплым цветом. Лист «Верблюды» из серии «Туркестан» выполнен в 1923 году в технике автолитографии. Размер листа – 37x29,4 оттиска 28,5x23. На фоне пустынного пейзажа с двумя холмами на горизонте расположились две фигуры лежащих верблюдов – лебедей пустыни, чьи длинные шеи вертикально вытянуты, головы повернуты в разные стороны. Лист наполнен состоянием покоя и тишины. В этой работе основным выразительным средством автора является пластика линии. Оба листа графики получены в дар от ленинградского коллекционера Т. Бялика в 1961 году.

В ориентализме Кузнецов раскрывает поэтическую сторону Востока, романтическая экзотика представлена в чистом, светлом колорите, наполнена пластичностью и граций. В картинах находит выплеск его мироощущение, любовь к миру, красоте и гармонии. Ему удаётся создать прекрасный, сказочный мир простоты и эпической силы этнических образов.

В 1924 году Кузнецов побывал в Париже, где пробыл около года и провел свою персональную выставку. Это время в коллекции музея представлено



*Натюрморт с кувшином. 1925
Холст, масло 71,3x57,6*

произведением «Натюрморт с кувшином». Авторство подтверждается датой и подписью в левом нижнем углу: Павел Кузнецов 1925 г., х.м., 71,3x57,6. «Натюрморт с кувшином» приобретен в 1969 году у вдовы художника Елены Бебутовой-Кузнецовой. Это постановочный натюрморт, где на плоскости стола покрытой желто-розовой скатертью с гирляндой узора из крупных цветов и зеленых листьев по краю, стоят различные предметы. Такой композиционный прием художник часто использовал в картинах этого жанра. В центре – высокий коричневый кувшин, перед ним голубая чайная пара, за которой расположена ваза и шкатулка. В натюрморте художник больше внимания уделяет подаче предметов, передаче объема, материальности, добавляя элементы геометризации, что усиливает выразительность и полновесность образов. Несмотря на то, что предметы обыденны и даже скромны, автор умеет передать их особую ценность красками, палитрой светлой и лёгкой. Цвет светится, золотится, переливается, представляя каждый предмет некой драгоценностью.

Новая историческая эпоха открыла для художников новые сюжеты. Начиная с 1920–х годов Кузнецов активно и увлеченно писал сельскохозяйственные и индустриальные мотивы. А.В. Луначарский отметил значение

этого перелома: «Если у Кузнецова когда-то был известный уклон в сказочность, почти в мистику, в изысканность, подчас настолько напряженную, то все это осталось далеко позади. Сейчас в его картинах бьет живая жизнь, полная бодрости, горячая, которая становится особенно ощутимой в фигурах трудового человека, в картинах земного плодородия» [2, с.41]. В живописи этого времени автор очень часто обращался к темам крестьянской жизни, от садоводства до цветоводства, от процессов колхозного труда до праздников урожая, демонстрируя тему плодородия, жатвы. Создавая целые циклы картин, посвященных труду. Работы этого периода проникнуты особенным настроением, радостный труд – лейтмотив советской живописи. Художник в бытовых сюжетах не увлекается деталями, создавая монументальные образы, выявляя благородную величавость созидательной деятельности человека. Использует новые композиционные решения: вид панорамы сверху, высокую линию горизонта. Несомненно, эти темы близки художнику, с теплотой лелеявшего свои детские воспоминания о времени, проведенном у своего деда в окружении выращенных им садов. В собрании музея представлены работы Кузнецова, с полнотой раскрывающие эти сюжеты.



*Сбор плодов. 1930-е
Холст, масло 89х97*



*Сбор роз. 1938
Холст, масло 143х195,5*

Картина «Сбор роз» х.м., 143х195,5. Авторство подтверждается подписью и датой в левом нижнем углу: Павел Кузнецов 1938. Работа поступила в музей в 1971 году из Архива художественных произведений Министерства культуры ССР. Произведение представляет собой идиллическую картину мира. На фоне невысоких гор - необъятная долина цветущих роз. Колорит произведения мягкий, пастельный, создающий атмосферу торжественного спокойствия. Среди кустов видны фигуры людей, собирающих цветы. Произведение «Сбор плодов» х.м., 89х97, датировано 1930-ми годами. Приобретена по решению заседания закупочной комиссии ГМИ Каз ССР в 1978 году. Основное пространство первого плана занимают две огромные корзины, с плодами невероятных размеров. Их наполняют обобщенно написанные женские фигуры. Действо

происходит в пространстве фруктового сада, раскинувшегося на холмах, уходящих за горизонт, благодаря чему достигается впечатление грандиозности происходящего действия, и сельская сцена становится эпичной, представляя богатство и плодородие родной земли.

Не желая оставаться безучастным зрителем гигантского социалистического строительства огромной страны, Кузнецов берет за новые для него темы – индустриальные. Картина «Бухта Ильича. Нефтевышки» написана в период творческой командировки Кузнецова в Закавказье, где художника захватывает процесс строительства городов, освоение природных ресурсов, бурные темпы развития и его размах. Авторство подтверждается датой и подписью в левом нижнем углу: Павел Кузнецов 1931-32 Баку. Х.м., 73x160. В произведении мастер стремится передать не борьбу человека, стремящегося обуздать природу, а радость созидания и взаимодействия. «В своих работах, посвященных индустриальной теме, я стремился отразить коллективный пафос монументального строительства, где люди, машины, животные и природа сливаются в один мощный аккорд»[2, с.53]. На контрасте масштабов высоких нефтевышек, упирающихся в небо и маленьких фигурок людей, художник выявляет их удивительное взаимодействие. Использованием вертикальных и диагональных повторяющихся линий и плоскостей выявляет движение, что ранее не было характерно для автора. Высокий горизонт, насыщенность пространства деталями - все эти элементы захватывают и создают эмоциональную напряженность полотна. Живопись становится более резкой и по манере и по колориту. Используя высокую линию горизонта, художник демонстрирует широкий панорамный охват для изображения колоссального размаха освоения земных недр. Ощущается величие этого свершения.

Творческий путь Павла Варфоломеевича Кузнецова удивителен, от эгегических символистических сюжетов к степным темам, достигнув в этот период наибольшего совершенства, поэтического восторга, утонченной стилизации, переход к монументализации в живописи. Меняясь, творчество художника оставалось постоянным, каждый новый этап – это синтез творческого метода и опыта, новых задач и всеобщего продвижения искусства. Кузнецовская философия, воплотившаяся в его картинах, проста, но, как все простое, глубока. Уверенность в сбалансированности миропорядка наполняет его искусство чувством упоения прекрасным, погружает в мир гармонии и лучезарных красок, в мир сбывшейся мечты, человеческого счастья. Об этом говорит он в своих «Фонтанах», в картинах среднеазиатских степей и серии картин о счастье свободного труда 20-30-х годов, в пейзажах и натюрмортах последних десятилетий. Все они



*Бухта Ильича. Нефтевышки. 1931-1932
Холст, масло 173x160*

о взаимодействии природы и человека, которое подчинено законам целостности мира. Образная соразмерность выражается в созвучии композиционному, ритмическому и цветовому. «Радость, ясность, найденные в самой природе, жизнеутверждение без малейшего насилия, простота, но глубина чувства, величие картины мира, постигнутые поэтическим созерцанием, и никогда – борьба, контраст, конфликт», - вот символы творчества Кузнецова.

В ГМИ РК им. А. Кастеева представлены работы, отражающие все этапы творчества мастера, именно это придает коллекции особую ценность, позволяя увидеть творчество П. В. Кузнецова во всем его многообразии, соприкоснуться с миром его возвышенных образов.

Список литературы

1. Сарабьянов Д. Павел Кузнецов. М., Советский художник. 1975.- 461с.
2. Ромм А. Павел Варфоломеевич Кузнецов. М., Советский художник. 1960. – 93 с.
3. Алпатов М. Альбом. Павел Кузнецов. М., Изобразительное искусство. 1969. – 122 с.
4. Сорокин И., Тараканова Н. Дом Павла Кузнецова. С. – 8 с.
5. Альбом. Государственный музей искусств им. А. Кастеева Республики Казахстан г. Алматы. М., Белый город. 2004.-64 с.

АНИМАЦИЯ ЖӘНЕ ОНЫҢ ЖЕКЕ ӨНЕР РЕТІНДЕГІ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Анимация – ұлы өнер. Алғаш рет Францияда пайда болған өнер түрі таңғажайып әсер тудырады. Кино өнерінің даму жылдарымен тұспа-тұс келетін анимацияның алғашқы қадамы техникалық киноаппараттардың пайда болу кезеңімен тығыз байланыста болды. Олардың ішінде алғашқылардың қатарында Жозеф Платоны атайды. Ол ойлап тапқан фенакистископта кейінгі кинематографияның болашағы сезіледі. «Адам көзінің қаншалықты төзімді екенін білу үшін, ол 1829 жылы тәжірибе жасайды: айналмалы күн көзіне 25 секунд көз алмай қарау арқылы адам көзінің көрген көріністі белгілі бір уақыт бойы сақтап қалатындығына көзі жетті. Көермен әсерінің инерциясынан туындайтын бұл принцип экранда қозғалыстағы көріністің үздіксіз екендігін жасау үшін заманауи кинода қолданылып келеді» [1,9]. Сол сияқты австриялық профессор Симон фон Штампефердің стробоскоп, ағылшындық Уильям Джордж Хорнердің зоотроп, американдық Эдисон мен Диксонның кинетоскоп, Герман Кастлердің мутоскоп аппараттары тәжірибе жүзінде сыналып, техникалық жетіспеушілігі салдарынан көпке дейін қолданыста болған жоқ, бірақ болашақ кинематографияның пайда болуына жол ашқан еді.

Киноаппаратсыз деген атаумен белгілі Эмиль Рейно, сценарист, карикатурист, алғашқы суретті мультфильмдердің авторы, анимация тарихында тұңғыш рет режиссер-мультипликатор деген атқа ие болды. Ол проекциялық аппараттың көмегімен бас-аяғы 5-10 минуттан тұратын суреттердің қозғалысын көрсетті. Оның ленталары көрсетілім кезінде әуен, әндермен көмкеріліп отырғанымен де үлкен табысқа ие болды. Жоғарыда айтылғандай анимация мен кинематографияның тығыз байланыста дамуына ықпал еткен киноаппараттардың шығуы Рейноның «оптикалық театрын» кино өнерінің негізін қалаушылар ағайынды Льюмерлер кинематографиясымен қатар қояды. Кинотанушы Б.Нөгербек «Когда оживают сказки» еңбегінде: «Рейноның «оптикалық театры» әлемдегі суреттерді алғашқы болып әңгімелеген көрсетілімдердің бірі. Және бұл осы тұрғыдан алып қарағанда ағайынды Льюмерлер кинематографиясымен бірге қарастырады. Рейноның «оптикалық көрсетілімдерінде» қағаз лента фаза қозғалыстары суреттерімен, ағайынды Льюмерлер кинематографиясы - экранда фаза қозғалыстарын ойнататын перфорацияланған целлулоидты лента, статикалық фотокадрлар қолданылды. Льюмер де, Рейно да әңгімелеудің мүлдем жаңа тәсілін ашты. Кинематограф экран әлемін шынайы формасында, ал мультипликация қозғалыстың шынайылығынан бас тартып, бейнелі қозғалыс жасауға ұмтылады», - дейді [1,14]. Анимация мен кино өнерінің пайда болуы алғашқы техникалық ізденістердің нәтижесі екені анықталды. Бірақ, бұрынырақта мультипликация,

ал қазіргі кезде анимация деп аталатын бұл өнердің кино өнерімен тұспа-тұс дамығанына қарамастан, көптеген ғалымдар анимацияны кинематографияның бір түрі ретінде қарастырады. Сонымен қатар, мультипликация, мультипликациялық фильм сөзіне де түсініктеме беріп өтеді. В.В.Курчевский: «Мультипликациялық фильм – кейіпкердің сыртқы келбеті мен мінез-құлқы, бейнелік ортасы мен уақиғаның өту мекенінің суреткердің қолымен, оның дүниетанымымен, қиялымен және кәсіби шеберлігі негізінде жасалатын кинематографияның бір түрі», - дейді [2,3]. Ал, суретші және режиссер М.Цехановский: «Мультипликация – бұл бейнелеу өнерінің кеңістікті-уақыттық жаңа формасы», - дейді [2,44]. Мұнда режиссер анимацияны кино өнері емес, бейнелеу өнеріне жақын, әрі суретші ретінде бейнелік тұрғыда көреді. Кинотанушы Н.Венжер «Технология волшебства» мақаласында: «Мультипликациялық фильмде, оның проекциялық процессінде жаңа, бұрын-соңды ешқашан және еш жерде тіршілік етпеген қозғалыс, уақыт, кейбір жағдайларда кеңістік пайда болады», - дейді [2,44]. М.Цехановский көзқарасына А.Прохоров жақын келеді: «Аниматограф – экран өнерінің жеке түрі. Мен әрбір мультипликатор білетін дүниені еске түсіріп тұрмын: аниматограф бастапқыдан синкреттік дуализммен байланысты, себебі анимациялық фильмнің өндірісі – бұл бір уақыттағы бейнелеу және кино өнерінің өндірісі [3,32]. Сондай-ақ, А.Орлов: «Мультипликация - шексіз аниманың өліден тіріге, тіріден өліге қозғалысқа түсуі. Бұл статикадан пайда болған және қайтадан статикада жоқ болған қозғалыстың тууы. Мультипликация нақты жағдайларда қозғалмайтын объектілерден экранда қозғалыс тудыру әдісіне негізделген. Ол суреттердің немесе қуыршақтардың жеке қозғалыс фазаларын рет-ретімен киноға түсіруге негізделген кино өнерінің бір түрі», - деп атап өтеді [3,98].

Анимация өнерінің тарихы мен теориясы жайында С.Асенин, С.Гинзбург, А.Волков, Ф.Хитрук, И.Иванов-Вано, В.Курчевский, М.Ямпольскийдің еңбектері бар. Ал, Қазақстан анимациясы, оның тарихы жайында кинотанушы Б.Нөгербектің еңбектерінде кездеседі. Қазақстан анимациясын зерттеп, алғашқы болып жүйелі ғылыми еңбек жазған Б.Нөгербек мультипликация туралы былай деп түйіндейді: «Мультипликация – біздің жай қабылдауымыздағы кинематограф емес, және көңіл-көтеретін аттракцион, балаларға арналған жұбаныш ойыншық, «мультиктер» емес, бұл қоршаған ортаны бейнелі, жүйелі, эстетикалық қабылдау заңдылықтары бар өнер» [1,17]. Осы көзқараспен келісу арқылы, заманауи даму үрдісі мен өзектілігін негізге ала отырып, анимацияны кино өнерінің бір түрі ретінде емес, дербес аудиовизуалды өнер деп ұғыну маңызды.

Анимация тарихындағы алғашқы мультипликаторлардың бірі Эмиль Кольдің мультфильмдерінің мазмұны халық ішіндегі пантомималық көріністерден жиі алынды. Оның кейіпкерлері фантошалар, яғни фантастикалық комедиялық гротескті персонаждар. Ол қара фонға ақ контурлы сызықпен қарапайым ғана салынатын болған. Эмиль Коль графикалық мультипликацияның негізін қалаушы болып саналады. Және ол оның көркемдік ерекшеліктерін терең түсіне білді, мүмкіншіліктері мол екенін, даму жолы алда екеніне сенді. Әлемдегі ең алғашқы мультипликациялық фильм Эмиль Кольдың

ізденістері мен алдына қойған мақсаты нәтижесінде пайда болды. Ол «Фантазмагория» деп аталынды. АҚШ-та Эмиль Кольмен бір уақытта Уинзор Мак Кей «Джертти-динозавр» мультипликациялық фильмін шығарды.

Кеңес одағындағы алғашқы анимация публицистикалық сарында Владимир Маяковский, Дзига Вертовтардан басталады. Бұл жайында И.Иванов-Вано былай деп жазады: «Кеңестік мультипликация публицистиканың бейнелі түріндегі өнер ретінде басталды. Және, біз мультипликаторлар жиырмасыншы жылдардың басындағы режиссер-документалист Дзига Вертовтың хроникалық «Киноправда» журналына алғаш рет мультипликацияны енгізгендігін еске алуымыз керек. Мультипликация әлі де жоғары сапасымен ерекшеленбесе де, оның киножурналға енуі ақталып, тіптен арнайы сенсация тудырды» [4,22]. Мультипликация тарихында 1920-шы жылдардың өзіндік маңызы бар еді. Дәл Вертовтар секілді И.Иванов-Ваноның қаламынан туындаған мультфильмдер топтамасы саяси шарждар мен плакаттар көкейкесті қарулы жанрлардың бірі болды. Ағайынды Льюмерлердің алғашқы публикаға арналған фильмдер көрсетіліміне дейін, онан кейін де алдыңғыларына ұқсас приборлар пайда болды. Конструкторлардың ішінде Рейландер, Угатис, Гудвин, Ньепс, Дагерр, Скотт Арчер, Эдисондар болды. Сол кездерде американдық және француз революциясына дейінгі жылдарда Ресейде алғашқы көлемді мультфильмдердің авторы Владислав Старевич еді. Ол А.Ханжонковтың кинофабрикасында жұмыс істеп, тек сценарист, режиссер ғана емес, оператор, жарық түсіруші және қуыршақтарды да ойната білді. Владислав Старевичтің өзіне дейінгі мультфильм жасаумен айналысқан алғашқы режиссерлерден өзгешелігі оның қуыршақты мультипликация мен тірі актерлерді керемет әсерде бірыңғай қолданып жетістікке жетуі еді. Режиссер Старевич трюктарды жасаудың хас шебері, оның керемет шешімдерді таба білуі мен мимика мен қозғалыс, әрі пародиялық принципті сатиралық бетпердені өз фильмдерінің мазмұнына арқау етті. Оның фильмдері жайында И.Иванов-Вано: «Старевичтің фильмдерін көру арқылы, мен оның қозғалысқа, детальдарға деген талапшылдығын, жан бітірудегі ғажап пластикалық сезімталдығына қатты таңдандым», - деп жазады [4,25]. Оның «Месть кинематографического оператора», «Стрекоза и муравей» сияқты еңбектері «қалыптасқан комедияға» аса тереңдікпен жасалынған сын болды. 1920-шы жылдары кеңестік анимацияда әсіресе мына фильмдер қатары кино тарихшылары мен мамандарын ғана емес, көпшілікті таңдандырды: «Каток» (Д.Черкес, И.Иванов-Вано,1927), «Самоедский мальчик» (Н.Ходатаев, О.Ходатаев, В.Брумберг, З.Брумберг,1928), «Почта» (М.Цехановский, 1929), «Блэк энд уайт» (Л.Амальрик, И.Иванов-Вано,1932), «Органчик» (Н.Ходатаев, О.Ходатаев,1933), «Сказка о царе Дурандае» (И.Иванов-Вано, В.Брумберг, З.Брумберг,1934).

Егер де анимацияның даму тарихы алғашқы киноаппараттармен тығыз байланыста болып, оның өнер ретінде киномен қатар пайда болуына себепші болса, Эмиль Коль, Эмиль Рейно секілді жас ғалымдардың ой жүйріктігі мен қиялының ұшқырлығы бұл өнердің болашағына даңғыл жол салып берді. Кеңестік анимацияның алғашқы жылдары да режиссурадағы ерекше

шеберлігімен, талантты суретші, режиссерлардың есімімен тығыз байланысты. Бірақ анимацияның бұдан да жоғары сатыға көтеріліп, көркемдік жағынан ғана емес, эстетикалық сұлулыққа толы кезенді, әлемдік анимацияда өзіндік стиль, қолтанба қалыптастырған режиссерлардың бірі Уолт Дисней.

Оның анимация тарихындағы алғашқы дыбыстық лента болып саналатын «Параходик Вилли» фильмі 1928-ші жылы үлкен жаңалық алып келген еді. Дыбыс пен түстің пайда болуы анимацияның тарихта қалған «алтын дәуірін» тудырды. Дисней американ мультипликациясын жүйеге келтіріп, Мак Сеннеттің көркемсуретті кинодағы жоғалған дәстүрін қайта оралтқандай еді. Ол мультипликациялық фильмге темп, үлкен қуат берді. Сюжеттерді трюктармен, гэгтармен көркемдеп, қолдан салынған кейіпкерлер ойынының шынайылығына қол жеткізді және олардың арғы жағында адам мінез-құлқына тән қайталанбас мінез-құлықтар, бетперделер жасады. Диснейдің фильмдерінде бетперделер қолданылуымен қоса үлкен сұранысқа ие болғаны анық. Ал, оның ең танымал кейіпкерлерінің бірі – Микки-маус. Ол икемді, тентек және батыл мінез-құлқымен ерекшеленеді. Зерттеуші С.Асенин өз еңбегінде: «Дисней гротескті пропорциялау тәсілдерін жиі қолданды. Микки және басқа да кейіпкерлердің бейнесін жасауда олардың фигурасына өзгертулер енгізді, бас көлемін үлкейту режиссердің ойынша мәнерлілікті білдіретін элементтердің бірі болды» [5,140]. Дисней өз кейіпкерін Дуглас Фэрбенкстің кейіпкерлерінен алғанын жасырмайды. Демек, өз заманында ғана емес, бүгінгі күнге дейін үлкен табысқа ие болып, көпшіліктің сүйікті кейіпкеріне айналған Микки немесе басқа да танымал мульткейіпкерлердің адамның өзінен шыққандығын аңғартады. Яғни, басқаша айтқанда, адам өзінің шалыс қылықтарына өзі күледі, бірақ жануарлардың, жәндіктердің орындауында. Сонымен бірге Дисней шығармаларындағы кейіпкерлер кәдімгі қарапайым американдықтардың ортасынан да алынып отырды. Басты кейіпкерлер Микки, және басқа жануарлар, олардың антропоморфталуы анимация өнерінің негізгі бір бөлшегі. Себебі, көркемсуретті фильмдерде жануарлар адамды ойнай алмайды, онда барлығы өз орнында, сондықтан анимация бұл таңғажайып дүниелер, жаңа кейіпкерлердің пайда болатын алаңы іспетті. Егер, Кольдің кейіпкерлері фантошалар болса, Диснейдің атақты Микки Маусының пайда болуына Пат Сюзливлен мен Отто Месмердің Феликс мысығы үлкен әсер еткен болатын. Бүгіндері мультипликацияның атасы атанып келген Дисней өз кейіпкерлерін, оған дейінгі үлкен сұраныста болған кейіпкерлерге ұқсастырып алғандығын байқауға болады, және себептерін де анықтадық. Диснейдің мультипликацияға алып келген кейіпкерлері үлкен жаңалық болып, өзімен тең түспекші болған бәсекелестерді де тудырды. Макс және Дейв Флейшерлердің Попейо теңізшісі елуінші жылдардың аяғына дейін американдық стильдегі қаһармандықтың ақымақша еліктеуі деп Ж.Садуль атаған болатын. Дисней әлемдік анимацияда үлкен жетістіктерге жетті, оның шығармаларына деген қызығушылықпен қоса еліктеушілік те қатар жүрді. Бірақ, Диснейден кейінгі кезең оны сынап, әшкерелеуге толы болды. Себебі, Диснейдің анимациялық шығармалары кез-келген елдің ұлттық анимациясының дамуына кедергілер келтіретін еді. Осы тұрғыда көрнекті кеңестік режиссер С.Эйзенштейн: «Егер

де мультипликациямен айналысар болсақ, онда әрине, диснейлік торайлар, тышқандармен емес, орыс халқының фольклорының ізімен жүруіміз керек», - деді [5,103]. Сондай-ақ И.Иванов-Вано былай деп жазады: «Диснейдің гипнозының әсерінде жүріп сыншылар американдық мультипликациясының дәстүрі журналдың сериялық ойын-сауық комикстарынан шыққандығын ұмытса керек, себебі бұл біздің фольклордың дәстүрлерімен, жалпы өнермен ешбір байланысы жоқ» [4,84].

1948-45 жылдары қарапайым, еркін стильді қолдап, өзінің жаңа формаларымен Диснейге қарсы Канадалық Стивен Босустов және басқаларының шығармашылығы журналдық графикаға жақындау еді. Босустовтың «ЮПА», яғни «юнайтед продакшн оф Америка» мектебі пәлсафаға толы картиналарды өмірге әкелді. Осы мектеп кейінгі кездері ағылшын мультипликациясына әсерін тигізіп, Лондон қаласында Джон Халластың жетекшілігімен бөлімшесі ашылды.

Қуыршақты фильмдердің дәурені жүрген кез ретінде чехославак шеберлері Иржи Трнка, Г.Тырлова, К.Земан, Б.Пояр, И.Брдечктерді айту керек. Сатиралы-пародиялық жанрда Иржи Трнка қуыршақты фильмдердің классигі болды. Оның фильмдері американдық ковбойлық фильмдердегі қайталанып, штампқа айналған сюжеттер мен трюктарды әшкерелеп, сынға алды. Г.Тырлова балаларға арналған ойыншықтар жасап, шынайы ортаны тірі персонаждармен салыстырса, К.Земан комедиялық кейіпкерлермен қысқаметражды фильмдер жасады. Ол Чаплин бейнесін келтірген болатын. Осындай шеберлер арасына Душан Вукотич 1956 жылы «Загребфильмнің» негізін қалайды. Вукотич авторлық киноны алып келгендей еді. Ол жайында С.Асенин былай деп жазады: «Вукотичтің жеңіл, ойнақы стилі, оның суреттерінен алдамшы екендігін көрсетеді. Оның фильмдері – өте күшті әлеуметтік мәселелерді көтеретін философиялық этюдтерге жақын» [5,57]. Расында да Д.Вукотичтің «Суррогат» фильмін көре отырып, осындай түйіндерді жасауға болады. Ол алғаш рет еуропалық киномектептердің ішінен «Оскар» сыйлығын жеңіп алады. Югослав мектебі еуропалық әсерлі мектептердің бірі. С.Асенин: « Югослав мультипликаторлары оларға ғана тән түйінделген, аскетикалық формалар мен графикалық әфсана фильмдерден бас тартып, суретті киноминиатюраларға жалпақ марионеткалар, фотокималар мен деректі кадрлар сияқты көптеген жаңа компоненттер енгізеді. Сюжеттер еркін және көңілді, ассоциациялық, параллельді ирониялық салыстырулар мен метафораларға құрылды», - деп жазады [5,62]. Ватрослав Мимица, Златко Боурек, Александр Маркс, Борис Колар сияқты мультипликаторлардың шығармашылығы ешкімге ұқсамайды. Сол секілді болгариялық Тодор Диновты суретті киноның шебері деуге болады. Драматург ретінде фильмдерінің сценарийін өзі жазған. Сондай-ақ болгар суретті фильмдерінің ұлттық бейнесі сатиралық миниатюра жасаған Стоян Дуков, Зденка Дайчева, Иван Веселиков сияқты мультипликаторлардың шығармашылығында көрініс табады.

Ал, Венгер мектебі соғысқа қарсы тақырыпта дамыды. Бұл басқа мектептерге қарағанда қызық дамыды, өйткені олар әр түрлі жанрларда тәжірибе жасайды. Осы тұста Д.Вукотичтің мына сөздерін келтіруге болады:

«Мультипликацияның әлемі тек экранда ғана бар. Бұл нағыз шындықтан шыққан өмірлік көріністер емес, оның интерпретациясы» [5,100]. Мультипликацияның дамуына айтарлықтай әсер еткен журналды карикатура еуропалық киномектептердің Диснейдің жаттанды үрдіске айналған стиліне қарсы шығуға әкеліп соқтырды. Бірақ, нәтижесінде олар өздерінің анимациялық өнерінде ұлттық нақышқа сай өзіндік дәстүрлерін қалыптастырды. Екінші жағынан, анимация қоғамдағы әлеуметтік мәселелерді көтеретін салаға айнала бастады. Бұл оның таңғажайып ерекше өнер ретіндегі рөлін айқындай түсті.

Кино, анимацияның тілі – ортақ тіл. Ол баршаға да түсінікті. Ол қозғалыс, ол бейне. Ол тірілу. Жандану. Анимация кино өнері секілді әлемдік аренада жоғары статусқа ие. Көркемсуретті кино элементтерінің анимацияға біртіндеп енуі, фантастикалық уақиғалар мен әр қилы жаңа дүниелердің пайда болуы мен байланыс табуы, жаңа қырларының ашылуы оны кино өнерінің бір түрі ретінде қабылдауға әкеліп соқтырды, дегенмен ол киноға ұқсас, бірақ өзіндік дамуы бар ұлы өнер. Кино секілді прокаттық жүйеде қомақты қаржыға ие болып отырған анимациялық студиялардың дейін көпшілігі шет елдерде орналасқан. Кино секілді алғашқы жылдары публикаға таң-тамаша ләззат сыйлаған анимацияның кейінгі жылдары ойын-сауыққа айналған еді. Бүгіндері, өнер түрінде ғана емес, тауар ретінде сынға түсетін мультфильмдердің саны күн санап артып келеді. Авторлық анимациялық фильмдер автордың ішкі әлемінен туындап, үлкен құбылысқа жетелейді. Анимация заманауи аудиовизуалды өнер ретінде өз маңызын арттыра түспек.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Ногербек Б.Р. Когда оживают сказки: Мультипликационное кино Казахстана. – Алма-Ата: Өнер, 1984г.
2. Курчевский В.В. Изобразительное решение мультипликационного фильма (О природе гротеска и метафоры). Москва, 1986г.
3. Мультипликация, аниматограф, фантоматика....., Киев, 1989г.
4. Иванов-Вано И.П. Кадр за кадром. Москва: Искусство, 1980.
5. Асенин С. Волшебники экрана. Москва: Искусство, 1974.

**Айдарбек Айгерим,
мнс отдела Зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева
Магистр искусствоведения
Казахстан, Алматы**

«СОЗЕРЦАЯ ТИШИНУ...» АКВАРЕЛИ УКЕ АЖИЕВА

Одним из значимых факторов нынешнего развития изобразительного искусства, является стремление современного общества не идти в ногу со временем, а скорее опережать его. Соответственно, художники, являясь частью социума, точно также отражают не только события, но и запечатлевают темп, в котором живет мир. В исследовании рассматривается творчество художника – акварелиста Уке Ажиева как пример гармоничного объединения созерцательности с реальностью.

В наш стремительный век, когда новейшие технологии уже становятся неотъемлемой частью жизни человека, мы не можем повернуть стрелки часов назад, словно по требованию, движемся, стремясь успеть за этим миром, схожим с «колесом сансары». Только как бы не развивался мир, натура художника остается неизменно материей созерцательной, словно зеркальным отражением природы и общества, через призму собственных взглядов и реакций.

На протяжении не одного века, изучая творчество мастеров, мы наблюдаем их тесную связь с тенденциями в социуме, политике. Знакомясь с новыми произведениями, обязательно сталкиваешься с приемами, способами в выражении замыслов, сюжетных линий, которые использовались в другой проблематике, либо совсем являются новой для художника, обращаются к темам, которые затрагивают философские вопросы.

В Казахстане история становления изобразительного искусства связана со многими именами. Есть мастера, начиная с Абылхана Кастеева, которые внесли неоценимый вклад, создав произведения, входящие в копилку шедевров казахстанского изобразительного искусства.

Сегодня хотелось бы, остановиться на творчестве другого не менее значимого художника – Уке Ажиевича Ажиева, известного как мастера акварели. Он родился 23 декабря 1924 года в селе Кемертоган, Алматинской области. В 1938 году четырнадцатилетним юношей поступает в Ленинградскую художественную школу, но, которую, к сожалению, не заканчивает, по причине начавшейся войны. В 1950 году окончил Алма-Атинское художественное училище им. Н.В. Гоголя. В 1959 году становится членом союза художников СССР. В 1985- Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, лауреат государственной премии культуры и изобразительного искусства им. Ш. Валиханова. Лауреат независимой премии «Тарлан», обладатель ордена

«Парасат», Лауреат стипендии Первого Президента РК, ветеран Великой отечественной войны, участник блокады Ленинграда.

С самой юности он упорно шел к своей цели – стать художником. И несмотря на такие события как война, блокада, не потушили в сердце молодого человека огромное и страстное желание писать. Избранная им акварель, стала для Уке Ажиевича той вещью, с которой не расставался, как музыканты, не расстаются с их музыкальными инструментами или поэты, чье перо никогда надолго не покидало сжатой руки.

Уке Ажиевич является мастером акварельной поэзии. Ему удавалось, кажется, приручить акварель. И за цветными разводами на листе скрывается эта тайна, которую, благодаря тонкому чутью художника, не так просто разгадать.

Акварель Ажиева наполнена трепетным желанием запомнить каждый момент теплыми душевными образами и событиями. Другими словами, одно мгновение так важно для бытия человека, в особенности для бытия художника, чей внутренний порыв стремится поделиться этой магией необъятной красоты мира. Тогда руки мастера, вооружившись кистью и палитрой, выносят на обозрение других, свой разнообразный, разноцветный мир. Разлетевшись по просторам листа, цвета рождают свои тандемы, свои острова, где мыслям разрешено гулять и сплетать нечто иное, ощущаемое лишь струнами души, гранями сознания или отдаленными уголками памяти. Сама акварель отличается от других видов живописи многообразием технических приемов. Легкость краски придает работам атмосферность и невесомость. «В акварели существуют два основных метода работы. Первый – многослойная акварельная живопись с моделирующим прокладочным тоном, поверх которого художник постепенно накладывает прозрачные лессировки, достигая определенной силы цвета. Второй метод – *a la prima*, при котором на бумагу сразу наносится цвет необходимой интенсивности. Причем бумага может быть как мокрой, так и сухой – важен сам принцип работы в один прием. Этот метод особенно важен в работе с натуры и на пленэре, когда состояния природы быстро меняются. Он также применим в работе над натюрмортом, портретом, пейзажем, интерьером, в этюдах людей и животных. Он вырабатывает быстроту и сноровку, а также необыкновенно дисциплинирует в искусстве, приучает создавать и добиваться результатов»[2]. Акварель тяготеет к миниатюре, к мягкому, нежному, но сложному языку. Если говорить о технике нашего акварелиста, то о ней пишут: «У. Ажиев использует разнообразную технику акварели. То он работает по сухому листу и дробными мелкими мазками лепит лицо портретируемого, лаконично используя цветовую палитру акварели, как, например, в «Портрете Шарипова». То наоборот, пишет мягкими растекающимися пятнами, незаметно переходящими одно в другое, как это мы видим в листе «Обнаженная», где вибрирующий, мерцающий цвет акварели подчеркивает и выявляет теплоту и нежность розовой кожи женщины, шелковистость рыжих волос, красоту серо-жемчужного фона» [3].

Привлекательна живопись Уке Ажиева панорамностью. Что такое панорамность? Картина у которой плоский живописный фон совмещается с объёмным предметным первым планом. Панорама создает иллюзию реального

пространства, окружающего зрителя в полном круге горизонта. Ее применяют главным образом для изображения событий, охватывающих значительную территорию и большое число участников.



В 1972 году художником была создана серия «По Югославии». Например, «Порт в Дубровнике». Климат городка остается нейтральным. Уке Ажиевич использует много черного цвета, смешивая с яркими, такими как красный и оранжевый, создается реалистичное ощущение небольшого порта. Такого по-своему уютного и компактного. Здесь прослеживается стремление автора передать особое восприятие

природы им самим. Бьются волны и активно живущий город не мешают художнику уловить прелесть мгновения, поймать секунду и изобразить его взглядом стороннего наблюдателя. Уке Ажиевичу удастся привлечь зрителя и передать это настроение.

Еще одна яркая работа из серии «По Югославии» – это «Набережная в Сплите». Городской пейзаж все также представлен теплым, ярким и добродушным. В данном произведении использовано много желтого оттенка, смешивающегося то с охристыми цветами, далее с зелеными, и в отдельных местах с серо-голубыми. У Уке Ажиева было большое количество поездок не только по Советскому союзу, но и в другие страны, где он не упускает возможности уловить не сколько характер городов, а ощущения, которые испытываешь, будучи там. Об одной из работ из этой серии, искусствовед пишет: «...светлый радостный колорит передает ощущение солнечного дня и влажного морского воздуха, смягчающего все очертания» [1]. На примере вышеописанных работ, как раз и представляются зрителю панорамные виды.



Лиризм в творчестве Уке Ажиева проходит красной нитью. В его работах четко прослеживается ракурс его видения. Некая отдаленность от центра событий, но не отстраненность. Мастер очень тонко расставляет акценты, и они служат скорее для того, чтобы обозначить нюансы в технике. В целом же, будь то образы людей или пейзажные мотивы - это полная тишина, нарушаемая лишь порывом ветра. Хотя нельзя говорить о полном одиночестве в изображениях, хотя бы потому, что художник вступает в диалог с цветом, тем самым наполняя живым дыханием полотно. Мастеру удастся перенести настроение не только живой природы, а создавать целый мир водяной палитрой, заливая открытым цветом, не ограничивая фантазию. Хочется окунуться в это море красок.

А в портретных изображениях художник стремится запечатлеть отличительные черты, характер с помощью которых появляется возможность раскрыть мир чувств и переживаний героя. Одна из примечательных работ «Бабушка и внучка», написанная в 1972 году. На ней изображена сидящая

пожилая женщина. На голове платок. Скулистое темное лицо отражает тяжелую трудовую жизнь героини. Глубокая межбровная морщина создает впечатление напряжения в районе всего лба. Поверх белой одежды темный жилет. С правой стороны виднеется Орден Звезды. Мощные кисти рук обнимают маленькую девочку в желтом платье. С двух сторон видны красные бантики. Лицо девочки подобно спелому плоду яблони, щеки которой отдают легким румянцем. В ее руках цветок тюльпана.

В акварели «Бабушка и внучка» автор противопоставляет молодость мудрости, беззаботность опыту и ответственности, но такой акцент сделанный на тюльпане символизирует жизнелюбие, радость жизни какой обладал сам Уке Ажиев несмотря на череду испытаний, выпавших на его долю. Этот портрет как раз таки и отражает то, каков художник сам по природе своей. На мой взгляд, почерк автора, обладая особенностями изображения, как в технике, так и в передаче эмоционального фона в работах, позволяет нам внести устойчивое понятие как «Ажиевская акварель». Сдержанный темперамент, деликатные мазки, планомерное течение событий, в каждом сюжете, а также портретные образы, обретающие неповторимую глубину, благодаря созданию легкой отдаленности от портретируемых.



В последнее время возникает вопрос, касательно живописи сегодня. Быстрыми темпами развивается искусство, принятое называть концептуальным, которое, как показывает практика, не ставит задачи следовать традициям, а наоборот стремится строиться на принципах идеи и замысла, но мало или абсолютно не задумываясь о технике. На примере творчества Уке Ажиева стало необходимостью передать идею сохранять традиции, которые были заложены в течение не одного века. Связь поколений представлена в творческой биографии художника, который имел совместные, продолжительные и результативные творческие работы с первым казахским художником – Абылханом Кастеевым.

Творческая деятельность Уке Ажиева – это яркий пример того, какой обладает точкой зрения человек этой профессии – он не отрешен от реальной жизни, но он словно видит абсолютно другие грани поставленных задач, более глубокие, философские и он умеет о них рассуждать через картины, но обязательно при этом созерцая тишину...

Список литературы

1. Барманкулова Б.К. Альбом Уке Ажиев. Вступительная статья. – Алматы: Онер, 1984. – 22с.
2. Семенова М.А. Статья Искусство акварельной живописи в формировании профессионализма педагогов изобразительного искусства. <http://www.art-education.ru>
3. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. Изд. «Наука» Казахской ССР, 1997 – 179 с.

Кастеевские чтения 2018

4. Барманкулова Б. К. альбом Абылхан Кастеев. Алма-Ата: Өнер, 1986
5. Шалабаева Г. К. Союз языков науки и искусства. Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2012 – 104с.
6. Габитова М. Каталог юбилейной выставки, посвященной 50-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности. Алма-Ата, 1977. – 4 с.
7. Вощенко Р. статья газеты «Вечерний Алматы» от 29.08.1973 «Спешу передать в красках...»

**Жуваниязова Гүлнар Қуандыққызы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Қазақтың қолданбалы өнері
бөлімінің аға ғылыми қызметкері
өнертану магистрі, ҚР СО мүшесі**

ЖАРҒАҚ ТОН – КӨРКЕМДІК ФИЛОСОФИЯСЫ

Адамзат үшін ұлттық рухани қазынаның бірі – халықтың қолөнер, әдет-ғұрп, салт-сана, дәстүр. Ұрпақтан ұрпаққа сабақтасқан ұлағаты ерекше асыл мұра болып саналатын қазақтың ұлттық киімдері өзінің сипатымен, сырымен, сәнімен, сан ғасырлық тарихи бедері сынбай жалғасуда. Қазақ көшпенділік өмір сүрген халық. Құлазыған кең даланың үскірік аязы мен аптап ыстығында, салқын самалы мен аңыздық желіне қамсау болар киімдердің түрлерін ойлап тапқан. Дала өнерін зерттеген республикамыздың әйгілі ғалымы академик Ә. Марғұлан мен сәулет ғылымының кандидаты Т. Бәсенов, А. Масанов, Х. Арғынбаев, С. Қасимановтың еңбектерінде кеңінен айтылған. Қазақы киім – көненің көзі демекші, зерттеулерде ұлттық киімдердің пішіндері, көркемдік ерекшеліктері түсіндіріледі.

Ұлттық нақышты ерлердің киімдері жатық тігісті, кестелі, зерлі оқалы бір сөзбен айтқанда пішіні сыпайы сәнді келген. Осы тұста ақын, философ Абай Құнанбаевтың ұлттық киім туралы өлеңі еріксіз ойға келеді:

Ойланып, ойға кеттім жүз жылғы өткен,
Тон қабаттап кигенім – жарғақ тон.
Жейде-дамбал ақ саннан, жарғақ шалбар,
Жырым балақ, матамен әдіптелген.
Мықшима аяғымда былғары етік,
Киіз байпақ тондырмас ызғар өтіп.
Үлкен кісе белімде жез салдырған
Шакпағым, дәндәкуім жарқ-жүрк етіп.
Күләпәра бастырған пұшпақ тымақ,
Ішкі бауын өткізген тесік құлақ.
Тобылғыдан кесіп ап, жіппен қадап,
Артын белге қыстырған бар құрысқақ.
Қалмақы қара үзенгі, биік қасты ер,
Қанжығамда байлаулы жіптен шідер.
Жарғақ жастық көпшігім, жезді пыстан,
Бір келісті сайманым топқа мінер.

Жарғақ тон, жарғақ шалбар, жарғақ жастық – деп келтірген Абай Құнанбаевтың «Ескілік киім» өлеңінде қазақ халқының ұлттық киімдерін, бұйымдарын ерекше атауларын, қазақ ер азаматының жасанып киім киісін суреттейді. Серілердің сән салтанатты келіскен сымбатын ою-өрнекпен өрнектелген шапан, тон, шекпендері әрдайым ақын-жыраулардың өлең

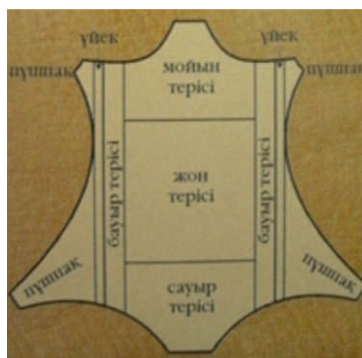
сөздерінде жырланып жатады.

Қазақ ұлттық киімдердің ішінде өзіндік көркемдік сәнділігімен ерекшеленетін сырт киімдердің бірі – «Жарғақ тон». Жарғақ – құлын, тай бөкен терісін таза илеген былғары тері. Былғары – ірі қара мал терісін құрымға салып жидытылған түрі. «Құрым» – мал жүнін жуған қайнатпа суынан алынған шайыр. Бұл ашытқы бояу ретінде де қолданылады. Құрымға салынған тері қара қошқыл қоңыр түске ренделеді. Әдетегідей ірі қара мал терісі онбес-жиырма күн күнге дейін жидытылады. Оларды күніне екі-үш рет сапсып, тегіс жидытылуын қадағалап отыру маңызды. Өйткені құрым басқа ашытқыға қарағанда өткір болады. Құрымға жидытылған мал терісі ренді, әрі жұмсақ болып шығады. Шеберлер былғарыны дайындауда алдымен терінің құрымда іріп кетпеуін, сосын кергішке тартуда тез кеуіп кетпеуін, созу процесінде аса жұқармауын қадағалайды.

Негізінде былғарының өн бойы бірнеше бөлікке бөлінеді. Оны жіліктеу деп атайды. Олар «жон», «сауыр», «мойын», «бауыр», «пұшпақ», «үйек» терісі болып бөлінеді.

Аталымына қарай былғары жілігінің жон терісінен жарғақ тон, шапан (*Ел арасында шеге шапан деп атайды. Мұндай шапандар құдалықта қыздың әкесіне кигізеді. Уәдеміз шегедей болсын деп ұғымда арнайы тігілген.*) пішіліп тігіледі.

Жарғақ тонға дайындалған «жон» былғарыны тегістей сүргілеп, уқалап жұмсартады. Киімге арналған былғарының әрін келтіруде томар, рауғаштың түбірі, еменнің қабығынан алынған қайнатпаға ашутас қосып қайнатып, сосын оны жылы

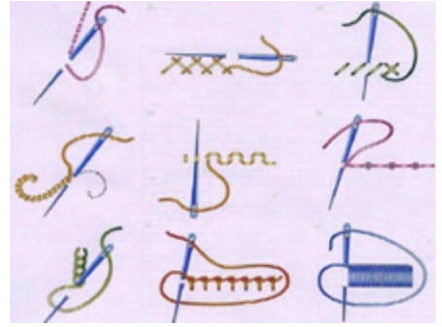


кезінде жуып кептіреді. Қайнатпадан шығарып қыртысын жасып, уқалап тағы да жұмсартады. Дайындалған былғары шекпен шапан үлгісінде пішіп тебен инемен айқас тігіспен құрастырады. Жарғақ тон Солтүстік, Батыс, Шығыс Қазақстан өңірі қалың матамен астарлап жиектейді. Бұл негізінде күздік және қыстық сырт киім болған соң жергілікті ауа-райына сай жасалатын киімдердің бірі. Көбінесе жауын-шашын, боранды күні сыртынан киетін «аба» ретінде де киген. Аба – жылқы терісінен жасалатын сулық (жаңбырға киетін киім).



Тарихи деректерді парақтар болсақ, негізінде «жарғақ» жасау өнері біздің заманымыздан бұрын II ғасырда Кіші Азия Перғам қаласында жас төлдің терісін жазуға пайдаланатын сапалы материал ретінде шығарып отырды. Бұл табиғаттың аяз, ылғалдық, жылылық немесе ыстық құбылмалы жағдайларда бір қалыпты қасиетін сақтайтын құнды материал болып есептелді. Сондықтан да жарғақ теріден жер картасын, соғыс жорығында шабуыл жасау тактикасын белгілейтін орам қағаз ретінде өндіріске шығарылған. Мұны «жарғақ қағаз» деп атаған екен.

Жарғақ тон шапан үлгісінде пішіледі. Былғарының бүтін жерін, яғни жон теріні арқа жағыны келтіріп пішілген. Қалған бөліктерін құрастырып етек, жең шығарады. Арнайы пішілген материалды тігу әдіс тәсілдерімен өрнектеп бастырып құрастырған. Атап айтсақ көктеу, жиектеу, айқас тігу, шалып және орап тігу. Бірінші жарғақ тонғы дайындалған былғарының құрастыру жиегін жұқалап алып, инемен көктеп қосып шығып, сырт жағынан тігіс әдістерімен сәнді етіп түрлі-түсті жібек жіптермен тігіп шыққан. Әсіре мал терісінен тігілетін тон, ішік, шалбар сияқты киімдерге қолдалады. Өйткені, мал терісінен дайындалған материалдар іштен бүктеп тігілгенмен тонның сырт келбеті жамалған сияқты тұрмау керек. Сондықтан да шеберлер әрбір бұйымның ыңғайын, келісімді болуын және сырт көзге сәнді, көркемдік шешімі біртұтас көрінуін қалаған.



Егер де, біздер ҚР Әбілхан Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейі қорындағы ХХ ғасырдың бас кезіндегі «Жарғақ тонды» (инвертарлық нөмірі-166) қарастыра болсақ, терінің иленген түк жағы сыртына қаратып тігілген. Шебер тонның арқа жағын желкеден белге дейін бүтін теріден, ал етегін екі бөліктен құрастырған. Алдыңғы жағы мен жеңі бірнеше теріден құрастырылып, жағасы бөлек пішіліп салынған. Жарғақ ұзындығы 127 см, өлшемі-52.



«Жарғақ тон» ХХ ғ. I жартысы. ҚР Ә. Қастеев ат. МӨМ қорынан.

Қазақ ұлттық сырт киім (тон, ішік, шапан, шекпен) жеңінің екі беті бір-ақ қиылады. Дегенмен аймақтық немесе жүздік ерекшеліктері бар. Айталық Ұлы жүздің етек-жеңдері ұзын келсе, Орта жүздікі етектері шалғайлы, жеңдері кең, жағалары шолақ оймалы, ал Кіші жүздің екеттері шалғайлы, жеңдері ұзын және кең. Бірақ барлық аймақта жең түптеріне ойынды, қолтырмаш қойылады.

Мұндай тондардың шеттерінің әдіптерін кестелеп, жаға-жеңдерін және арқа бөлігіне үлкен шеңберлі болып келген ою-өрнекті біз кесте түрімен сәндеп тіккен. Кейде сән үшін жағасын айналдыра етегін аң терісінен жұрындап қояды.

Жарғақ тондардың өңірі шапандар сияқты алтын жіппен жасалған оқа салып әшекейлеген. Басты ерекшелігі жағасы, өңірі, жең ұштары әдемі ұлттық ою-өрнекпен кестеленуінде. Дәстүрлі үлгісі ұзындығы тізеден сәл төмен, жеңінің ұзындығы саусақ ұшын жабуып тұру керек.

Қазақ халқының ұлттық киімдерінде көркемделіп кестеленген «ою-өрнек» сәндік қолтаңбалы өнердің үлкен бір арнасына айналған дәстүрлі ағын. Халық мәдениетінде мәнді рөл атқаратын ою-өрнектер қола дәуірінен қалыптасқаны баршамызға тарихтан мәлім. Ою-өрнектердің қай-қайсысы болмасын маңызды да философиялық ойды білдретін нышандық сипаты бар. Көркемдік шешімде шебер тонның арқа, етек, жең, жағаға салған әрбір өрнегі орнымен және бір-бірімен үндесіп, келісімділігіне көңіл бөледі. Сонымен қатар боу түстердің кестеленген өрнектің әрқайсысы жеке-жеке көрініп тұратындай етіп таңдайды. Бір жағынан ол жарғақ былғарының түсіне қарай келістіреді. Жарғақ тондарға зооморфтық және өсімдік, космогендік тектес өрнектер кестеленіп тігіледі.

Негізінде кесте тігу әдісі «шым» және «әредік» болып бөлінеді. Шым-ашық жер қалдырмай (көбінесе төсек жапқыш, шапандарда кездеседі.) көркемдеу, ал әредік-жеке композицияланған бірнеше өрнектер жиынтығын көркемдеп (тұскиіз, тон) тігу әдісі. Біз кесте тігу әдісі сонау сақ дәуірі кезеңінен бап Қазақстан аймағында мекен еткен кейінгі тайпаларда кеңінен тараған. Жалпы «біз» немесе «тышқан із» кестесі Орта Азия, Таяу Шығыс және Поволжьяның түркі тілдес көшпенді халықтарының негізгі тігіс өнеріне айналған. Тышқан із қарапайым инемен тігілетін түрі, ал біз кесте – ол арнайы темірден немесе сүйектен жасалынған бігіз іспеттес келген құрал. Бізбен тігілетін бұйымдарды арнайы шеңбер немесе төртбұрышты кергішке тартып, ою бедерленген жерді кестелеп шығады. Бұл өте ыңғайлы тігу формасы. Қазақ шеберлері бұл түрін барлық кестелі бұйымдарға еркін қолданады.



Бізбен көркемделген тонның арқа жағына келтірілген «түйетабан» формаға күлгін, көк, ақ түсті жібекпен даланың сәнін келтіретін бәйшешек, қоңыраугүл және қырмызы гүлдерді тізбектей кестелеген. «Түйетабан» – сапардың нышанын білдетін өрнек. Аталған гүлде көктемнің белгісі. Тонның жаға бойына айналдыра сынармүйізді ерсілі-қарсылы келтіре бұғы мүйіз



іспеттес өрнек пен қарғатұяқ жиек қаймасына жанаса үшқұлақ (үшжапырақ депте айтылады) гүл өрнек желке жақтан айнала тонның омырауға келіп кестеленген. Жалпы қарағанда біртұтас силуэттік көріністі байқаймыз. Бір-бірін толықтырып тұрған ою-өрнектер мен қарақоңыр, күлгін, ақ, ақшыл жасыл, көгілдір түс былғарының табиғи қоңыр түсімен үндесіп көркемдік философиясын ерекшелеп тұр.



Осы орайда қазақ халқының қолөнерін зерттеген ғалымдардың бірі – В. Чепелев «Қазақ халқы тек ою-өрнек әлемінде өмір сүретін секілді» деген. Расында да, солай. Киіз үйдің сырты мен ішіндегі әрбір бұйымның формасы мен көркемдік ерекшелігі – қазақ халқының біріншіден өмір-тіршілігін, екіншіден салт дәстүрін, әдеп-ғұрыпын ондағы рухани байлық айқындалады.

Қазақ халқының қалыптасқан мәдениетінен, өнерінен, дүниетанымынан философия жүйесі негізделеді. Адамзат өзінің сана-сезімімен қоршаған ортаның тепе-теңдік үйлесімділігін, оның қуатын қабылдап, содан дүние болмысын рухани құндылыққа айландырған философияның мәңгілік кеңістікте орын алатынын дәлелдеген.

Философиялық көзқарастар мен сенімдер бүкіл дүниетаным жүйесінің негізін құрайды. Философияның өзі таным қызметтерінің ұтымды-ұғымды мәнерін және дүниетаным бағдарын негіздейді. Ежелден адам баласының наным – сенімінен, дүниетанымдылығынан, рухани өмірінен пайда болған ою-өрнектердің өзіндік мағыналы сипаттама беруі ғылыми негізде халық мәдениетінің философиялық көзқараста танылуда түр түстің ою - өрнек өнерінде күрделі рөл атқаратынын, ондағы ой мен идеяны бейнелеу арқылы болмыс пен шындықты және өзіндік шешім табатынын да халықтың даналығын байқатады. Жалпы қазақ халқының дүниетанымында ұлттық ілім, ұлттық сана, ұлттық рух әрбір азаматтың бойына біткен асыл қазына.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Қасиманов С. Қазақ халқының қолөнері. Алматы, 1995
2. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Т.3. Алматы, «Өнер», 1994
3. Джанибеков У.Д. “ЭХО”. Алматы, «Өнер» 1991
4. Аргынбаев Х. Қазақ халқының қолөнері. Алматы, 1987
5. Басенов Т.К. Прикладное искусство Казахстана. М., 1970
6. Ставыский Б.Я.. Мясина М. Народное и прикладное искусство Средней Азии и Казахстана. М., 1970
7. Сычев Н.С. Народное декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана. М., 1980
8. Тохтабаева Ш.Ж. Народное декоративно-прикладное искусство казахов: традиции и современность //История искусств Казахстана. очерк – Алматы 2004
9. Батыс Қазақстан. Ақтөбе, Милы ауылының халық шебері Ибрахим Ысқақов ұстамен сұқбат 1995
10. Шокпарұлы Д. Қазақтың қолданбалы өнері. Алматы кітап 2007
11. Луковски И. Изделие из кожи. М., 1991

Ахметова Эльмира Рысбекқызы
Өнертану ғылымдарының кандидаты,
мүсінші,
ҚР Суретшілер Одағының мүшесі,
ЮНЕСКО жанындағы Халықаралық
көркемдік сыншылар

ВАГИФ ЮСУФОГЛЫ РАХМАНОВ

Қазақстан бейнелеу өнерінің жас мектебінің көркемдік даму процесінде 1960-1980-ші жылдардың маңызы зор. Бұл оның өзіндік ерекшелігі қалыптастырып, және де алдындағы кезеңдегі дәрежедегідей тек қана ұлттық мазмұнын толықтыру арқылы ғана емес, барлық түрлерінің кемелденген шағы. Меншікті өңірлік көркем-мазмұндық құралдарын әзірлеу міндеттері сәтті шешімдерін тапқан кез. 1960 жылдардың ортасынан бастап, кескіндеме саласында ұлттық көркемдік-образдық жүйесін қалыптастыру жолдары дамып келе жатқан кездері, Қазақстан мүсіншілері жергілікті міндеттер көбірек қоя бастайды — оларға бүгінгі адам және өздерінің субъективтік мақсаттарын іске асыру үшін көркемдік-пластикалық құрал-саймандардың мүмкіндіктері қызықты бола түседі.

Көптеген авторларды көркем-пластикалық мәнерлілігінің жаңа құралдарын іздеу жолындағы ұлттық бірегейлік идеясынан гөрі, мүсіннің көркем тілін дамытудағы инновациялық әдістері қызықтыратын. Суретшілер өздерін уақыт талаптарына сай жұмыс істейтін жаңашылдары, олар үшін тарихи дәстүр мақсат болып табылмайтын экспериментші боп сезінді, дұрысы, бұл кейде нақты, кейде жанама түрде жаңа пластикалық концептерді жасаудағы тұрақтылық беретін іргетас. Жаңа көркем нысандарын іздеу өзінің жеке шығармашылық идеясын іске асыру мүмкіндігінен гөрі, заманға сай, жалпы көркемдік стиль қалыптастыратын суретшілер буыны атынан әрекет жасау — нақты міндеттерді шешу мүмкіндігіне айналады.

Осы кезеңнің көрнекті мүсіншілерінің бірі Вагиф Юсуфоглы Рахманов болды, оның шығармашылық жолы 1964 жылы басталды. Ол 1940 жылы 12 наурызда Мардакан әзірбайжан кентінде дүниеге келген. Болашақ мүсінші он балалы үлкен өнерлі отбасында өсті, әкесі Юсуф Саттароглы Рахманов зергер, анасы Хадиша Субханқызы шебер адам болған. Вагифтың әкесін 1941 жылы НКВД тұтқынға алады, Хадиша Баку қаласынан 32 км жерде колхозда жұмыс істеп, балаларын жалғыз өзі өсіріп жеткізді. Суретші естелігінен: "Соғыс жүріп жатты, ашаршылық. Ағаларым оқуда. Анам көрші колхозға жұмысқа ерте кетіп, кешке шөптер мен жуаға толы жастық тысын арқалап келетін. Кешке жейтіміз 100 грамм дымқыл қара нан, жеуге жарамды шөптерден жасалған ботқа, шалғам сабағы... Тек 1949 жылы мен алғаш рет ақ нанның дәмін татып көрдім..." Мектепте балалар кішкентай Вагифты халық жауының баласы деп ұрып соғатын. Жетінші сыныпты бітіргеннен кейін ол мектептен

кетеді де А.Азимзаде атындағы көркемсурет училищесіне оқуға түседі. Кішкентай кезінен-ақ Вагиф мүсіндеу ісін ермек қылды, үлкен әпкесі Ханымның күйеуі — атақты әзірбайжан мүсіншісі Абдурахманов Фуад үйге пластилин кесектерін әкеліп, оны кәсіби мүсіндеу тәсілдеріне үйрететін. Училищені бітіргеннен кейін Вагиф құжаттарын Баку теңіз училищесіне тапсырады, бірақ оны халық жауының баласы деп қабылдамайды.

1959 жылы, Сталиннен кейінгі уақытта, Рахманов Мәскеуге кетіп Суриков атындағы көркемсурет институтына мүсін факультетіне оқуға түседі. Оқу кезінде ол үйленеді, институтты қызыл дипломмен бітіріп 1965 жылы жұбайымен бірге оның отаны - Қазақстанға келеді. Өзінің шеберханасы болмағандықтан жеті жылға жуық Рахманов гаражда жұмыс істейді, республикалық және бүкілодақтық көрмелерге белсенді түрде қатысып, бір жылдан соң ол КСРО Суретшілер Одағына қабылданады. Кеңестік уақытта өзекті және сұранысқа ие жанр мүсіндік монумент пен ескерткіш болатын, ал Рахмановтың камералық шығармалары бұл талаптарға сай келмейтін. Суретші естелігінен: "Институтты бітіргеннен кейін бірнеше жыл өткен соң, егер мен республикаға арналған монументалды мүсіндерге тапсырыс беретін мәдениет министрлігіне немесе Алматы қалалық билік өкіметіне үміт артатын болсам ешқашан мүсінші ретінде қалыптасып танылмайтынымды түсіндім. Шығармашылықтағы өз жолымды іздеу керек болды. Оның үстіне ескерткіштер негізінен марксизм–ленинизмге арналып тұрғызылатын және олар партияның ОК қалт еткізбейтін бақылауымен тек мүсінші-академиктерге тапсырыс берілетін. Мен ойландым - Өз идеяларымды қалай жүзеге асыруға болады?.." Бейнелеу өнері туралы журналдардың бірінен Рахманов Еуропада өткізілетін халықаралық мүсін симпозиумдары туралы оқып біледі, және содан бастап осындай шығармашылық шараларға қатысуды армандайды. Жыл сайын Вагиф Бакуге барып әктастың үлкен фрагменттерін әкеледі де осындай жобаға дайындық жасай бастайды. 1972 жылы Қазақстан Суретшілер Одағы Рахмановты Польшаға (Оронск қ.) халықаралық мүсіндер симпозиумына жібереді. Келесі жылдары ол Венгрия, Қырғызстан, Болгария, Қытай және Мавритания елдерінде өткен симпозиумдарға қатысады. Суретші осы қызу шығармашылық күндерді, суретшілермен кездесу сәттерін жылы сезіммен еске алады. Болгарияда ол ирландиялық мүсінші Дерекком Фицсаймонспен танысады. Тілдік кедергіге қарамастан, олардың достығы, өзара шығармашылық ізденістерін байыта отырып, көптеген жылдар бойы жалғасады. Вагиф Рахмановтың ертеде орындалған туындылары анық классикалық стильге бейімділікпен жасалған, ол кезде пластикалық көлем кеңістікте бекітілген, ол онымен диалогқа немесе, оған қоса, қарама-қайшылыққа кірмейді, сондықтан сол кездегі мүсін жұмыстарында ондай стильді іс жүзінде кездестіру мүмкін емес болатын. Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ қорларындағы мүсіншінің ертеректегі жұмыстарының бірі "Мәңгі" композициясында (1965) орындықта отырған ғашықтар бейнеленген. Бір-біріне тақалып отырған қыз бен жігіттің геометриялық сызылған фигураларының ықшамды қарапайымдылығы, туындының басты мақсаты — жеке образдар емес, махаббат символын, "формуласын" құруға зейін қоя отырып, тұтастай

алғанда композицияның романтикалық көңіл-күйін төмендетпейді, керісінше күшейте түседі. 1970 жылы мүсінші "Шығыс әуені" (Шамот) тақырыбына арналған екі жұмысын ұсынады. Бірінші композиция екі бөліктен тұрады: бұл үстеріндегі ұлттық киімдері тұлғаларын бастан аяқ жапқан үш әйел, оның екеуі бастарының төбесінде қыш құмыралар ұстаған; алда тұрған, бойы аласырақ әйелдің қолында жөргекке оралған сәби бар, суреттің басқа бөлігінде баласымен әйел – олардың киім-кешекпен тұтастай бүркеген сұлбалары мәңгілік ана сезімінің заңдылығына бағынған, табиғаттың тәртібіне сәйкес ажырамас символ ретінде қабылданады. Мұнда оның құру заңдары мүсіншілер үшін академиялық білім беру процесінің басты мақсаты болып табылатын, классикалық пластикаға тән көлем тұрақтылығының тура сондай қағидаты әрекет жасайды. Сол атаумен, бірақ қоладан құйылған екінші жұмысында, пластикалық тұжырымдамасы түбегейлі өзгереді. Композиция шығысқа тән киім киген, бастарында жүгі бар үш әйелдің сұлбасынан құрылған. Бірақ мұнда іс жүзінде көлем жоқ: сұлбалар ауамен және кеңістікпен толтырылған пластикалық бейнелердің қабықшасы тәрізді, соның арқасында көлемдер ойша жорамалданады, ал пластикалық тілдің материалдылық мәнерлілігін қабылдау өткірлігі күшейе түседі. Мұндай тәсіл кеңістік пен пішіннің арақатынасы мәселелерін түсінуде жаңа қадам болып табылады. Мұнда пластикалық көлем, ішіне кеңістік пен ауаны жұтып, ішкі материалдық толықтығын жоғалтады. Алайда, бұл эксперимент В. Рахмановтың шығармашылығы үшін айқындалушы болмады. Бұдан былай мүсінші, «портреттік бастар» мен фигуралы композициялар жасай отырып, қайтадан пластикалық массаны бекіту тұжырымдамасына жүгінеді. Соңғы жұмыстарында жалғыз адамдық бейнелері басым, мұнда автордың назары оларды тақырыптық мақсатта құруға тоқталады — "Демалыс" (1972), "Бұрғышы" (1973), "Ойға шому" (1976). 1972 жылы Вагиф Рахманов Алматы қаласының вокзал алаңында М. Калининге ескерткіш орнатады. Бұл барлық параметрлері бойынша социалистік реализмнің өлшемдеріне сай мүсіндік монумент болды. Толық және анық бейнешілдігімен қатар онда ресми идеологиямен белгіленген ерекшеліктер көрініс тапқан. Қазір бұл мүсін Алматыда Сары Арқа кинотеатрының артындағы мүсіндер саябағында тұр. 1970-ші жылдардың соңында Рахманов нысанды кеңістікте дамыту проблемасына қайта оралады, енді оны нысандардың ортамен байланысынан гөрі, мазмұнды образды қалыптастыру үшін үлкен мүмкіндіктер беретін композициялық тәсілдер қызықтырады. "Ана үйі" (1979) композициясында ошақ үстінен иіліп, шығыс дәстүріне тән кейіпте тұрған әйел тұлғасы жеңіл геометриялық конструкциямен белгіленген шартты интерьерде суреттелген. Мұнда кеңістік, тұйықталған интерьердің елесін жасай отырып, композициялық шешімге барынша қатыстырылған, нақты айтқанда сюжеттің реалистік шешімі сонысымен айқындалады. Рахмановтың "Кеткен" (1979) композициясындағы пластикалық нысанның әзірлену тәсілі қызығушылық тудырады, онда ол өзінің бұрын пайдаланып жүрген "қабықтар" идеясына оралады. Адам денесінің "қабығы" екі бөлікке бөлінген: алдыңғы бөлігі артқысынан ажырап, алға қадам жасауға дайын, алайда, бұған жатқан фигураның әзірше ортақ артқы аяқтары кедергі жасап тұрғандай. Фигураның

өзі енді "пайдаланылған материал" болып қалды, ал оның «қабығының» алдыңғы бөлігі — бұл өзінің өткенінен ажырап, жаңа болашаққа қадам жасауға дайын тұрған адамзат энергетикасының бейнесі. Мұндай композициялық шешімде көрсетілген күрделі эзотерикалық астары, діріл қаққан пластикалық нысандарды «нервоздық» мүсіндеу арқылы және метал бетінің фактуралық пысықтаумен жасалған сәуле мен көлеңкенің әр алуан реңктерімен күшейе түседі. 1987 жылы Рахманов өзінің шығармашылығын, ол кезде қазақстандық артсханаларының шығармашылығына енді ғана еніп келе жатқан contemporary art идеяларына тығыз жақындатқан жұмыс орындайды. "Жады" атты (1987) композициясының пластикалық-бейнелілік шешімі айтарлықтай қарапайым: металлдың (үстел символы) жалпақ бетінің жиектерінде қолдың алақандары — баланың, қол ұстасқан ер мен әйелдің және өмір сызығының іздері көрінген «қартамыс» екі ашық алақан орналастырылған. Осылайша бір отбасының үш буын ұрпағы, сондай-ақ өткенді, бүгінді және болашақты біріктіретін уақыт қозғалысының процессі бейнеленген. Бұл жерде бейнелеу элементтерінің шынайылығын атап өту қажет – бүкіл адамдардың қолдарының көшірмесі деген әсер қалдырады, бірақ бұл да авторлық идеяның бір бөлігі болуы да мүмкін. Шығарманың мессиджі айтарлықтай түсінікті және оңай оқылады. Осындай жұмыстың көп жағдайларда соцреализм үрдістерін әлі де сақтаған көрмелерде пайда болуының өзі сол кезде ерекше оқиға болып қабылданды. Формализмге мін тағу қиын, әйтсе де идеологиялық қарпудың күші де бәсеңдей бастады. Сонымен қатар, негізгі мазмұнынан бөлек идеяның қарапайым мағынасымен, тұжырымдамалық негіздемелер сөзсіз басым: суретшілер жаңаша ойлап және сол ойларын жаңаша жеткізуге тырысады. Көрермендерде қызығушылық туды, өйткені пластикалық шешімнің ерекшелігі классикалық өнердің мызғымас қағидалары туралы ұғымдарды бұзды. Пластикалық тілді дамытудағы инновациялық тәсілдер бұл кезеңнің мүсінін дамытудың ерекшелігіне айналды. Бірақ бұл ретте, мүсінде, кескіндемеде белсенді түрде дамып келе жатқан ұлттық ұқсастықты іздеу жүйелі түрге айналған жоқ. Шын мәнінде, қазіргі заманғы пластикалық көркем құралдарын игеруде алғашқы қадамдар жасап келе жатқан Қазақстан мүсіні үшін, авторлық позицияларды барынша жеткізу үшін оның барлық алуан түрін игеру маңызды болды. Кейінгі жылдары мүсінші бірнеше рет адам денесінің фрагменттік бөлшектерінен жасалған, біртұтас образға шебер қалыптасатын композицияларға оралады. Көзге көрінбес персонаждардың қол және аяқтарын жүйеге келтіру арқылы орындалған көрнекті композициялар сериясы түрлі адам эмоцияларын көрсетеді – "Соңғы тамшы" (1991), "Намаз" (1993), "Сәлемдесу" (2005). "Кездесу" (2005) атты туындысында ер мен әйелдің аяғы гранит кубының шетінде аяқтырының ұшымен ғана тұр. Бұл тұрақсыз сәт, шыңырау шетінде баланстау, қорқыныш



*Медитация 3.2006
Бронза. 36x14x14*

сезімін тудырады, беймәлімділікке сөзсіз құлау және, сонымен қатар, бір мезгілде, өмірге құмарту сезімі оянады, сақтану түйсігі жұмыс істей бастайды.

1990–2000-шы жылдары Қазақстан өнер үшін жеңіл кезең болған жоқ, өйткені мәдениетті қолдаудың кеңес жүйесі құрылды, ал бұл тұрғыда жаңа ұсыныстар әлі күнге дейін өндірілген жоқ. Суретшілер өз проблемаларымен оңаша қалды, шығармашылығын дамыту үшін әркім өз бетінше жол іздеді. Көркемдік кеңестердің жоқтығы, ортақ көрмелердің болмауы, көркемсурет мектебін қалыптастырудың бастапқы кезеңдерінде маңызды "инкубациялық рөл" атқарған жалпы шығармашылық ұжымдастыру, күрт дараландыруға, тіпті өмірдің және суретші шығармашылығының тұйықтығына орын берді. Бұл оңай емес уақытта Рахманов отбасымен бірге Канадаға кетіп, үй жалдап тұрады. Вагифты үрей билейді, өйткені, мұның бәріне ақы төлеп, күтіп ұстау керек қой. Орнығып үлгермей жатып, ол мүсіндерді қаптап әкелген ағаш жәшіктердің қалдықтарынан "Белгісіз" (1999) деген композиция жинайды. Әйелдің кеуде мүсініне бас және дененің басқа бөліктерінің орнына автор сонау Қазақстанда құйылған қола "тастар" қояды, ағаштарын түрлі-түсті акрилмен бояйды. Мүсінде түсті пайдалану қиын, ол көп жағдайда көлемді бұзады, әсемдік сезімді жойып, натурализмге әкеледі. Бірақ Рахмановта түс композицияға үйлесімді енеді, пішінді анық көрсетеді, ағаштың жылулығын сезіндіреді. Қола бөлшектері жекелеген өсімдік сегменттерімен безендірілген және күрделі мүсіндік композиция болып қалыптатырылған. Бір кезде, сонау Алматыда жүрген кездерінде мүсінші осы әдемі тастардан, оларды сарылдап ағып жатқан өзеннің бойындағы шын тастардың арасына шашып тастап, перформанс жүргізген. Енді олар, әлемнің басқа түкпіріндегі тау өзенінің салқындығын сақтай отырып, басқа инсталляция жасауға іске асты.

Кейінірек Рахманов, тас пен металды қатар қолдана отырып, "Ғашықтар" (1995) атты жаңа мүсін жасайды, бұл туыныдысында оның кез келген мүсіндік материалдың пластикалық мүмкіндіктерінің спецификасын сезіну шеберлігі көрінеді. В. Рахмановтың шығармалары айшықты лирикалық интонацияға ие. Суреттеу құралдарын іріктеу аналық, нәзіктік, балалық, ересектік шақ тақырыптарын сенімді түрде жүзеге асыруға көмектеседі. "Отырған кішкентай" (1997) композициясы балалық шақты еске түсіруден туындаған бейне. Соғыстан кейінгі уақыт, теледидар жоқ, ауыр жұмыс күнінен кейін ауыл әйелдері, үстеріне барлық ең әдемі киімдерін киіп алып, соңғы жаңалықтарды білу үшін жиналып, шай ішкенді ұнататын. Бұл шығармада мүсінші ескі дәстүрлерді сақтаудың көркемдік жолы мен шығыс әйелдерінің келбетінің стильдік шешімдерінің жаңа тәсілдерін табады. Ол өткен мен бүгінгі байланыстыруға тырысады, және осы әрекеті заманауи форматтағы Шығыс ділінің тамырын нығайту болып табылады. Әйел фигурасының пластикасында әйел денесінің сұлулығы байқалады, оның күрделі терең ішкі әлемінің түрлі эмоциялық реңктері көрсетіледі, мұнда мұң, қуаныш, шығыс әйелдерінің мінезіне тән мойынсұну табуға болады. Бұл композицияның бірінші нұсқасы Канадада жасалған болатын. Мұнда мүсінші жұмысын материалға аудару проблемасына тап болады, бұл суретшінің жағдайы көтермейтін едәуір қаражат қажет етеді. Рахманов хабарландыру арқылы

университет жанынан қоладан құюға үйрететін арзан курс табады. "Түк білмейтін болып көрінуге және құю технологиялары туралы дәрісті тыңдауға тура келді", – деп күлімсірейді суретші. Меңгерген сабақты орындау үшін тиесілі 150 грамм балауызды алып ол үйіне кетеді, келесі күні құюдың барлық ережесіне сай орындалған шағын мүсінді әкеледі. Профессор таңдана қарап: "Сіз кәсіпқойсыз ба?" деп сұрайды. Кейінірек бұл жұмысты Израильдің белгілі коллекционері сатып алады.

Ол да Канада орындалған "Үш көз" (1999) композициясында мүсіншінің сезімтал пластикалық интуициясы айқын көрінеді. Оның мүсіні пропорцияларының мінсіздігімен, мұқияттылығымен, үйлесімділігімен ерекшеленеді. Ер және әйел адамның бет әлпетінің жұмсақ және тұзу контурлары бір күйден келесіге бірқалыпты ауысып отырады. Композицияның негізінде бізді бір-бірімізбен қандай да болсын жағдайлар тығыз байланыстырғанымен, біз ешқашан бір-бірімізді шындап білуіміз мүмкін емес, деген ой жатыр.

2000-шы жылдары Рахманов үшін мүсіннің негізгі эмоциялық құрамдастары тыныштық, үйлесімділік, айбындылық күйі болып табылады, түрлі материалдардың синтезіндегі декоративтік тәсілдерінің образдық тиімділігіне, түстерді белсенді түрде пайдалануға оның қызығушылығы күшейе түседі. Мүсіншінің сүйікті тәсілдерінің бірі — бір шығармада қола, тас, шыны, ағаш сияқты бірнеше материалдарды үйлестіру.

Бірде суретші көшеден түсті бөтелкенің әдемі сынығын тауып алады, шеберханасына әкеліп, оның формасына, құбылмалы реңктеріне сүйсіне, ұзақ уақыт қарап отырады. Осыдан кейін ол шыны жинай бастайды, үйге әкеп, алуан түрлі кішкентай мүсіндер жасаумен айналысады. Өзі айтқандай: «Кейде ойыңды барлық дүниеден үзіп, философиямен шұғылданып, қиялға шому өте қажет-ақ. Осындай күйде ойымда болашақ композиция туралы идеялар туындайды, оларды жадында сақтап қалғың келеді, сосын сол ойың туындыға жалғасады». Осы "mix" техникада орындалған алғашқы жұмыстарының бірі қыздың бейнесі бейнеленген "Қалыңдық" (2003) туындысы болды. Ақ шыны баяу металл пішінге ауысады, оның ішінде ағаш өсіп келеді. Бұл мүсін реалистіктен гөрі, мағынасыз деуге болады, бұл өзіңмен өзің оңашада медитациялық ойға шақыратын көркем пластикалық символикалық бейне. Мүсінші өз жұмыстарының маңызды құрамдасы болып табылатын жарықтандыруға үлкен мән береді. Жарық шыны арасымен сәулеленіп, алтындатылған қола бойымен сорғалайды, тәулік уақытына байланысты өзгеріп, руханият және шабыт "шырағымен" ассоциацияланады. Көп жағдайда бұл түрлі-түсті шыныны пайдалану арқылы іске асырылады. Шыныға деген осындай "сүйіспеншілік" генетикаға байланысты болуы әбден мүмкін, өйткені Рахмановтың атасы кезінде белгілі витражист болған адам.

Рахмановтың соңғы жылдарғы жұмыстарының тақырыптық бағыты әр түрлі. "Грифондағы салт атты" (2003) композицияда жартастағы суреттер жаңғырығы байқалады. Сол жылы-ақ "Екі құс" мүсіндік композициясы дүниеге келеді – сюжеті, автордың өзі талай рет байқаған, нақты өмірден алынған. Құстардың бейнелері – суретшінің сүйікті тақырыбы, оның көптеген



*Вчера, сегодня
и завтра. 2011
Дерево, акрил. 245x100x30*

шығармаларынан құстардың бейнелерін көруге болады. Мұндай жұмыстар қола мен түрлі-түсті шыныны қатар қолдану арқылы орындалады. Технологиялық жағынан бұл орындауы қиын әдіс, өйткені оның жұмыстарында металл баяу және білінбей түрлі-түсті шыны немесе тас массасына ауысады, сонымен бірге бұл табиғаты әртүрлі материалдардың түс қанықтығы, олардың пластикалық және материалдық мәнерлілігін көрсете отырып, бір-бірін толықтырып отырады. "Гүлденген кактус" (2011) композициясында мүсінші кактусты шартты бейнеге айналдыру үшін нысаның көлемін барынша үлкейтеді. Композицияның биіктігі шамамен бір метр. Өсімдіктің жылтыратылған қоладан орындалған алтын түстес діңі көбелек қанаттарына ұқсас нәзік-көгілдір түсті гүлді аяқтап тұр. Түсті әйнектен жасалған мөлдір қанаттары қоламен салыстырғанда, қиялды-тұрақсыз әлденеге айналып, өз материалдығын жоғалтады. Нәтижесінде кактус көрермендерге өзінің ерекше аурасын көрсете отырып, және сол мезетте, ескерткішке де ұқсап, тірі объектідей болып көрінеді. Рахманов нағыз бояулар еліргендігін көрсетіп және осының бәріне әлдебір абстрактылы мағына бере алды. Келесі «Модель 3» (2013) композициясында мүсін сұлбасы билеп жүрген әйел денесінің иілімін еске салады. Жұмыс толықтай дерлік шыныдан орындалған. Қозғалыс схемасы, жоғарыға ұмтылған желілерді өзіне кері қайтарған тәрізді фигуралардың төмен қарай кеңейуі арқылы жасалған. Ашық қызыл түс, төмен қарай бірте-бірте ағарыңқырап, барлық образға би ырғағының экспрессиясын береді. Мұндай шағын көлемді жұмыстарында Рахманов, оларды әрқашан жарқын және бірегей авторлық идеялармен толықтыра отырып, күрделі пластикалық-образдық міндеттерді жүзеге асырады.

Рахмановтың соңғы кезеңде жасалған шығармаларында қазіргі заманның, бүгінгі күнің мазмұнымен үндес, пластикалық тұжырымдамасын іздеу білінеді. Кеңістікті игерудің әртүрлі типтері пайда болады және туындаған көркем идеялар тұйық күйде қалмайды. Осыған сәйкес қалыптастырылған мүсіннің ішкі кеңістігі сыртқы "экспансияға", қоршаған айналаны жүйеге бағындыруға ұмтылады, оның эстетикалық пайымдауының белсенді компоненті бола бастайды. "Птицелов" (2012) атты сәндік композиция, шығармаға даралық пен көркемдік мәнерлілік бере отырып, пластикаға мүлдем жаңа аспектілер енгізеді. Ағаш геометриялық сызықтармен құрылған бос қуыста отырған қоладан жасалған құс адам жанын көкке көтеру, тазарту, о дүниеде өшпес өмірге ие болу туралы мессидж тәрізді. Рахманов – өз уақытына сай суретші, дегенмен, әлдеқандай дәрежеде одан жоғары, тіпті тыс тұрған суретші, өйткені түсіну, басқаша ойлау, ақиқатты жаңаша көркемдеудің өз заңдарын жасай отыра, ол сонымен өз әлемін жасайды.

Акрилмен боялған ағаштан орындалған "Кеше, бүгін және ертең" (2013) атты конструкция шебердің өзінің жеке коллекциясында. Бұл – қазіргі заманғы

қоғамды авторлық түсіндіруі: барлығы тоңқарылып жатқан әлемде өмір сүру оңай емес, бірақ жағдайды басымен төмен қоя білу шеберлігі кейде өте бағалы қасиет. Тізерлеп тұрған бірімен бірі біріккен фигуралар күрделі қарым – қатынаста қозғалмай қатып қалған, біреу жоғарғы жағында орналасқан, ал кей біреуінің үстінде барлық пирамида орналасқан. Мұнда кім бас екенін бірден түсіну қиын. Бірақ кімге осындай өмірлік жәйттар таныс емес! Бір оқыс іс - адам сонша уақыт табысқа жетуге жұмсағаны зая кетеді, қайта қалпына келтіру қиын. Біздің құбылмалы дүниеге тұрақтылық енгізу үшін бәрімізге біреуден ілгері, біреуден кейін болу қабілетке үйренуіміз керек және тепе-теңдікті ұстап тұра білуіміз қажет, – дейді мүсінші.

Өнердің (сәулет, кескіндеме) даму тарихының тәжірибесінен белгілі болғандай, нысандардың кеңістікпен өзара іс-қимыл принциптерінің қалыптасуында стиль ерекшеліктері, көркемдік қана емес, сонымен қатар дүниетанымдық проблемалар анықтала бастады. Сонымен, және қазақстандық пластиканың кеңістік құру принциптерін зерттей келе, біз әр дәуірге өз көркем тәсілі тән екенін түсінеміз. Дәуір алмасуы көркемдік қабылдаудың принциптеріндегі өзгертулерді, көркем кеңістікті түсіндірудегі түбегейлі өзгерістерді көрсетеді. Кеңістікті түсіну және сезіну, әсіресе мүсін саласында, дүниетанымдық жүйеге, автордың ұстанымдары мен сенімдеріне байланысты. Вагиф Рахмановтың шығармаларына еркін пластикалық өнертапқыштық, көлемі, салмағы мен кеңістік арақатынасында, түрлі материалдардың өзара іс-қимылында эстетикалық және пластикалық әртүрлілікті үнемі іздеп отыру тән. Қазақстандық мүсіншінің шығармашылық жолы күрделі және өмірлік коллизияларында, сондай-ақ өзі қарастырған дүниетанымдық тұжырымдамалар мен идеялар іздеу мен жүзеге асыруда күтпеген оқыс жағдайларға толы. Рахманов қол жеткізген табыстармен шектеліп қана қалмай, өзгеріп отырады, үнемі ізденісте және қашанда заманмен қатар жүреді.

Список литературы

1. Ахметова Э.Р. Скульптура. Монументально-декоративное искусство // Казахское искусство. Т. 3. Елнур. А., 2013.
2. Бартольд В. В. Отчет о поездке в Среднюю Азию с научной целью // Записки Академии наук. Сер. VIII. Т. I. Вып. 4. СПб., 1897.
3. Ли К. В. Изобразительное искусство Казахстана 60–90 гг. Алматы: Издательство «Дидар», 1998.
4. Ли К. В. Изобразительное искусство Казахстана. XX век. Живопись, скульптура, графика, актуальное искусство. Алматы: Атамура, 2001.
5. Ли К. В. Искусство и художники Казахстана // История Казахской ССР, Т. 3. Алма-Ата, 1979.

**Ахмедов Даулет Шафигуллович,
директор, доктор технических наук,**

**Бейсенбаев Ахан Жумажанович,
главный инженер,**

**Гыргенов Дмитрий Сергеевич,
инженер,
Институт космической техники и
технологий,
Казахстан, Алматы**

**Сатыбалды Нуржан Нурсултанович,
заместитель директора по общим
вопросам,
ГМИ им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы**

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ХАРАКТЕРИСТИК 3D СКАНИРУЮЩИХ УСТРОЙСТВ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ЦИФРОВЫХ 3D МОДЕЛЕЙ СКУЛЬПТУР

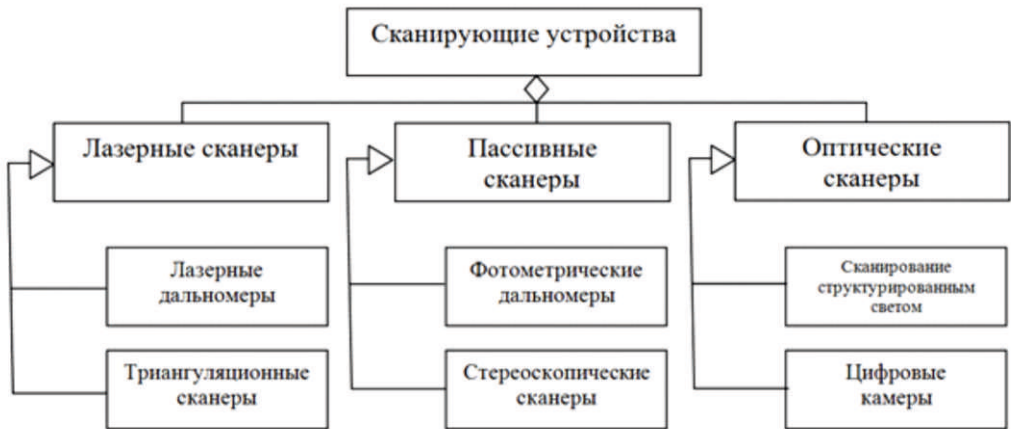
Традиционно существует многообразие суждений о социокультурных функциях музеев, однако наиболее устоявшееся позиция включает в функции музея следующие: документирование, образовательно-воспитательную и рекреативную [1]. В настоящее время происходит принципиальная трансформация музейного пространства [2]: при сохранении вышеуказанных функций не менее важной становится развлекательно-просветительская функция.

Не является большим секретом то, что подавляющее большинство музеев напрямую зависят от государственного бюджета, и к сожалению не являются коммерчески привлекательными предприятиями, не имеют возможности расширения своей деятельности, закупа современного оборудования и аппаратуры, привлечения высококлассных специалистов и молодежи.

Одним из современных способов активизации и коммерциализации музейной деятельности являются использование новых информационных технологий, к которым можно отнести технологии 3D-печати, дополненной и виртуальной реальности, голографические и другие технологии. Первым шагом к реализации этих технологий является освоение методов 3D-сканирования и создания 3D-моделей объектов культурного и исторического наследия.

В данной статье рассмотрим технические средства, используемые при выполнении работ по 3D-сканированию объектов культурного и исторического наследия, проведем их сравнительный анализ и приведем их основные технические характеристики.

Рассмотрим основные технологии сканирования и оцифровки объемных фигур, к которым относятся и скульптуры [3]. В некоторой степени условно все 3D сканеры можно разбить на 3 основные группы: лазерные, пассивные и оптические. Классификация 3D сканеров в виде диаграммы объектов UML приведена на рисунке 1.



Классификация 3D сканирующих устройств

Лазерные сканеры. Лазерные 3D сканеры обладают очень высокой скоростью (до миллиона точек в секунду) и точностью съемок (менее 1-2 миллиметров). Они делятся на две группы: лазерные дальномеры (временноразлетные лазерные сканеры) и лазерные триангуляционные сканеры.

Лазерные дальномеры в процессе сканирования фиксируют направление распространения лазерного луча и расстояние до точек объекта, в результате получается измеренное расстояние, которое затем переводится в облако точек, как правило «серого» цвета. Цвет точек из облака точек определяется наложением на него цветной текстуры, которая получается с помощью неметрической цифровой камеры. Такие сканеры широко распространены в строительстве и ландшафтном дизайне, успешно используются для создания 3D моделей зданий и памятников культуры. Они позволяют быстро оцифровывать окружающее пространство. Так же стоит отметить точность и скорость сканирования лазерных сканеров. К примеру, у сканера FARO Focus 3D, стоимостью \$65500, заявленная точность составляет 2мм на расстоянии до 25 метров. Скорость сканирования - 976 000 точек/сек. Пример лазерного дальномерного сканера приведен на рисунке 2.



Лазерный дальномерный сканер

Основными недостатками этих систем является: сложность подсчета времени отклика лазерного луча на малых расстояниях (менее метра); сложности при

сканировании краев объекта. Данные сканеры применяются по большей части геодезистами, ландшафтными дизайнерами и архитекторами.

Принцип работы триангуляционного сканера следующий: луч лазера освещает точку сканируемой фигуры, а разнесенная от лазера фотокамера ищет световое пятно лазера на поверхности сканируемой фигуры и на основе программного обеспечения определяют расстояние до лазерного пятна за счет того, что угол между лазером и камерой известен.

Скорость съемки лазерным триангуляционным сканером составляет от нескольких сот до миллиона точек в секунду, однако триангуляционный сканер имеет меньшую дальность (метры), чем лазерные дальномеры (десятки и сотни метров). Примерами подобных лазеров являются модели, представленные на рисунке 3.



Триангуляционные лазерные сканеры MakerBot Digitizer, David Laserscanner, BQ Ciclop

К недостаткам триангуляционных лазеров необходимо отнести то, что лазерные триангуляционные сканеры, также как и времяпролетные, не дают цвета сканируемой точки, или дают с небольшой глубиной цвета, поэтому также требуется параллельная съемка неметрической цифровой камерой.

Фотометрическое пассивное 3D сканирование. Устройство работает по фотометрической технологии пассивного сканирования без какого-либо излучения и проецирования на предмет (рисунок 4). Работа осуществляется несколько усовершенствованной простой оптической камерой, улавливающей видимый свет. Сканирование производится так называемым методом «силуэт». Воспроизводятся контуры предмета на основе последовательности кадров, запечатленных видеокамерой, проносимой вокруг объекта на хорошо контрастирующем фоне. К недостаткам следует отнести малое разрешение, низкая точность, необходимость подсветки.

Стереоскопические системы пассивного 3D сканирования оснащены двумя камерами и инфракрасным сенсором. Сканеры этого типа выполнены, как правило, в форме степлера, может использоваться с треногой. Принцип работы – пассивный оптический. В обоих случаях питание и передача данных осуществляется посредством USB-провода. Приборы имеют стандартные режимы: сканирование человека



Фотометрический 3D сканер

и предмета. Камера по этой технологии обнаруживает инфракрасное (тепловое) излучение и обычный свет, отражающийся от предмета. Системы стереоскопические, то есть используют две камеры. Прибор сопоставляет кадры, на основе небольших сравнения различий между ними определяет расстояние в каждой точке изображения и воссоздает объект в цифровом виде. К недостаткам следует отнести малое разрешение, низкая точность, необходимость подсветки.

Система 3D сканирования структурированным освещением. Главными функциональными элементами этих приборов являются камеры и источник света, который структурирует его особым способом и направляет на сканируемый объект (рисунок 5). Такие приборы еще называются структурно-Light 3D сканерами. Технология сканирования подобна лазерной триангуляции (свет, излучатель, камера). Важным является то, что они могут работать без маркеров – объект не нужно обклеивать множеством маркеров и ставить пометки. Суть технологии структурированного света заключается в проецировании рисунка света на объект и фиксации, анализа его деформации. Световой поток проецируется на предмет несколькими видами источников света: ЖК, видеопроектором, диодами, галогенными лампами. Камера фиксирует смещения рисунка светового потока, который попадает в ее поле зрения и выглядит как движущиеся линии света на поверхности объекта. Она вычисляет и анализирует расстояние от каждой освещенной точки предмета и, таким образом, формирует его детальную цифровую копию. Преимущество Light 3D сканеров – скорость, высокая точность. Они сканируют не одну или несколько точек, а одновременно скопление точек или все поле зрения сразу. К недостаткам следует отметить низкое текстурное разрешение.



Разновидности 3D сканеров со структурированным светом Artec Eva и Artec Spider

Цифровые профессиональные фотоаппараты. Это фотоаппараты, в которых для записи изображения вместо фотохимического используется фотоэлектрический принцип. При этом полупроводниковая фотоматрица (на основе приборов с зарядовой связью – ПЗС или комплементарных металло-оксидных полупроводниках – КМОП) преобразует свет в электрические сигналы, которые трансформируются в цифровые данные, сохраняемые

энергонезависимым запоминающим устройством. Изображения, полученные цифровым фотоаппаратом, могут быть загружены в компьютер для дальнейшей обработки. В настоящее время профессиональные цифровые камеры (рисунок 6) имеют высокое разрешение, превышающее 30 мегапикселей, при этом цветопередача цифровых фотоаппаратов также имеет очень высокие показатели – глубина цвета может достигать по каждому из каналов 14 или в некоторых моделях и до 16 битов, чего не имеется в 3D сканерах.



Современный профессиональный цифровой фотоаппарат Nikon

К недостаткам можно отнести необходимость подсветки объекта съемки. Однако для получения качественной 3D модели скульптуры в любом случае необходимо использовать моделирующий свет.

Проведем сравнительный анализ возможности сканирования рассмотренных 3D сканирующих устройств для оцифровки скульптур с точки зрения их технических возможностей, стоимости оборудования и эксплуатации.

Начнем анализ с рассмотрения лазерных сканеров. Как уже было отмечено, лазерные времяпролетные сканеры имеют очень высокую стоимость, при этом для сканирования скульптур нет необходимости дальности сканирования в десятки или сотни метров, которые имеют времяпролетные сканеры (сканеры-дальномеры). Кроме того, лазерные времяпролетные сканеры имеют погрешность до 3 мм.

Триангуляционные сканеры имеют гораздо более низкие цены по сравнению с времяпролетными сканерами, а технические характеристики достаточно хорошо подходят для сканирования скульптур, особенно с точки зрения точности сканирования. Но тем не менее они имеют те же недостатки, что и времяпролетные сканеры. Кроме того, триангуляционные сканеры имеют весьма низкую точность, и малый размер сканируемой области.

Общим недостатком лазерных сканеров является сложность обработки переотраженных и/или параллельно отраженных сигналов, имеются вопросы сведение полученных данных в единую систему координат, необходимость параллельного использования фотоаппаратов.

Стереоскопические и фотометрические сканеры в целом неплохо подходят для решения задачи 3D сканирования скульптур: имеют низкую стоимость, достаточно большой объем сканируемой области (до 2 метров в длину, ширину, высоту), однако, как было отмечено выше, имеют ряд особенностей. В частности, сканеры этого типа имеют низкое текстурное разрешение. Поэтому они не совсем подходят для сканирования произведений искусств, в том числе скульптур.

Рассмотрим более подробно сканеры третьего типа – оптические, которые имеют схожие технические характеристики и функциональные

ВОЗМОЖНОСТИ.

В таблице 1 приведены технические характеристики 3D сканеров со структурированным светом Artec Eva, Artec Spider и цифрового фотоаппарата NICON Digital Camera D800/D800E.

Таблица 1 - Технические характеристики сканирующих устройств Artec Eva, Artec Spider, NICON Digital Camera D800/D800E

Технические характеристики	3D-сканер Artec Eva	3D-сканер Artec Spider	NICON Digital Camera D800/D800E	
			Характеристика NICON (Artec Eva)	Характеристика NICON (Artec Spider)
3D разрешение	до 0,5 мм	до 0,1 мм	0.06 мм (0.5 мм)	0.024 мм (0.1)
Точность	до 0,1 мм	до 0,03 мм	0.005 (0.1)	0.005 (0.03)
Возможность захвата текстуры	Да	Да	Да	
Текстурное разрешение	1.3 мП (1280x1024)	1.3 мП (1280x1024)	36.3 мП (7360×4912) По текстурному разрешению предлагаемое оборудование (3D сканеры Artec Eva и Artec Spider) существенно хуже - в 5 раз	
Цвет	24 бит	24 бит	52 бит (хуже в 2 раза)	
Источник света	Лампа	Синий диод	Свето-генерирующая система	
Возможность регулирования света	Нет	Нет	Настройка световой схемы для конкретного сканируемого объекта (характер освещения, способ получения света, направление света, рисующая-заполняющая-контрольная-моделирующая-фоновая схема, световая температура)	
Ближнее расстояние	214×148	90×70 мм	214×148	90×70 мм
Дальнее расстояние	536×371 мм	180×140 мм	536×371 мм	180×140 мм
Размеры сканируемого объекта	261,5×158,2×63,7	190×140×130	261,5×158,2×63,7	190×140×130

В таблице 2 приведены сравнительные характеристики этих двух типов сканирующих устройств.

Таблица 2 – Сравнительные характеристики 3D сканеров Artec Eva, Artec Spider и NICON D800/D800E

№	Характеристика	3D сканеры Artec Eva, Artec Spider	NICON Digital Camera D800/D800E
1	Точность сканирования и разрешение	Средняя точность сканирования и среднее разрешение	Как минимум, лучшая в 1,5-2 раза точность сканирования и разрешение
2	Область сканирования	<u>Малая области сканирования:</u> это влечет за собой, для автоматизации обработки полученных данных, необходимость использования маркеров; если не использовать маркеры, то тогда время склейки и сложность обработки 3D фрагментов сканируемого объекта сильно возрастает	Большая область сканирования. Учитывая, что камера NICON D8000/D800E имеет большее разрешение, имеется возможность 3D сканирования больших объектов, что по сравнению с 3D сканерами Artec значительно сокращают время оцифровки, обработки и получения 3D моделей
3	Сканирование объектов с отражающими (сильно отражающими), прозрачными, полупрозрачными или рассеивающими поверхностями сегментами с острыми краями или глубокими выемками.	Использование структурированных лучей делает практически невозможным сканирование с сильно отражающими, прозрачными, полупрозрачными или рассеивающими поверхностями, сегментами с острыми краями или глубокими выемками. На этих поверхностях свет может быть поглощен, преломлен, рассеян, отражен, что делает невозможным корректное получение информации об объекте	Наличие свето-генерирующей системы, т.е. возможность настройки световой схемы для конкретного сканируемого объекта (характер освещения, способ получения света, направление света, рисующая-заполняющая-контрольная-моделирующая-фоновая схема, световая температура) позволяет успешно решать вопросы сканирования с сильно отражающими, прозрачными, полупрозрачными или рассеивающими поверхностями, сегментами с острыми краями или глубокими выемками.
4	Реальная цветопередача	Слабая реальная цветопередачи цветовой фактуры сканируемого объекта, связанного с тем, что в качестве подсветки используется структурированный свет	Высокое разрешение и большая битовая разрядность цвета позволяет значительно точнее передать цветовую палитру поверхности сканируемого объекта
5	Дисторсия объектива камеры	Малое фокусное расстояние объектива 3D сканера, использующих структурированный свет, приводит к искажению в сканировании перспективы объекта, т.е. съемка объектов, имеющих большой градиент на поверхности скульптуры приводит к некоррекностям в конечной 3D модели. Следует также отметить, что у камер с маленьким диаметром объектива большое влияние на качество сканирования оказывает дисторсия, что в конечном итоге достаточно сильно искажает конечную 3D модель сканируемого объекта	Адаптивное фокусное расстояние объектива камеры NICON D8000/D800E и высочайшее качество линз позволяет сканировать объект практически без искажений, что позволяет максимально точно оцифровать и получить 3D модель сканируемого объекта
6	Текстурное разрешение	Очень низкое текстурное разрешение сканируемого объекта (1.3 мП - 1280x1024)	Высокое текстурное разрешение 36,3 мП - 7360x4912, что дает в 5 раз лучшее (по сравнению с Artec) текстурное разрешение, четкость и точность конечной 3D модели

По результатам приведенных исследований и практических работ на этих 3D сканерах можно сделать следующие выводы.

Для 3D сканирования скульптур размером по всем трем измерениям от 50 см и более и дальнейшего построения 3D моделей этих объектов культурного наследия желательное использование в качестве 3D сканирующих устройств цифровых фотоаппаратов, которые позволяют с высокой точностью зафиксировать все особенности произведения искусства. Для более мелких скульптур (менее 50 см) возможно использование 3D сканеров со структурированным светом, которые в конечном итоге дают возможность построения 3D моделей приемлемого качества.

Список литературы

1. Шляхтина Л.М. Образовательная функция музея в современных условиях // Studia Culturae. 2006. №9. С. 160-172
2. Салахов Р., Каазик Е. 3d-технологии в экспозиционной деятельности музеев изобразительного искусства. Вестник Международного института антиквариата ASG «Мир искусств», №4 (12), 2015.
3. Все о 3D-сканерах: от разновидностей до применения. <http://can-touch.ru/blog/vse-o-3d-skanerax/>

Әбілдаева Л.О.
Қазақстан бейнелеу өнері
орталығының ғылыми қызметкері,
өнертану магистрі

МУЗЕЙ ЖӘНЕ КЕЛУШІ: КОММУНИКАЦИЯЛЫҚ ӘДІСТЕР

Музей зерттеулерінің негізгі объектісі өнер туындысы емес, сол өнер туындысын көруге келген адам. Экспозиция музей объектісінің маңыздылығына емес, оның мүддесіне сай құрылады, олар қазір мәдениет диалогының мүмкіндіктері мен қажеттілігі тұрғысынан қарастырылады.

Бүгінгі күні музейдің келушісі музей коммуникациясының белсенді субъектісі болып табылады. Бірақ, ұзақ уақыт бойы музейдегі орталық орында келуші адам емес, көрме болған. Бұл мақалада музей мен келушілер арасындағы коммуникациялық әдістер қарастырылады. Музей коммуникациясының белсенді субъектісі кім екенін, оның музейдегі рөлі мен қарым-қатынасы жайлы, қоғам қалай музей орталығын қабылданғаны туралы мәселер қазіргі кезде көп айтылып жүрген мәселелердің бірі. Белгілі музейтанушылар өздерінің ғылыми еңбектерінде музей келушілері туралы біраз мәселелерді талқылаған еді, соның бірі К.Хадсонның «Келушілер ұстанымындағы» атты монографиясы.

Музей коммуникациясы - музей мен қоғам, қоршаған ортаның арасында қарым-қатынасты белсенді орнату, музей заты арқылы музей келушілеріне үздіксіз білім беру мен музейлік ақпаратты қабылдау, тарату, қоғамға, қоршаған ортаға енгізу үдерісі. Музей коммуникациясының базалық формасы түпнұсқаға негізделген музей экспозициясы, мәдениет және табиғат мұраларын интерпретациялау болып табылады. Ғылыми айналымға музей коммуникация ұғымын 1968 жылы канадалық музейтанушы Д.Ф. Камерон енгізген. Музей коммуникациясының білімдік аспектісі музейлік педагогика болса, мінез-құлық аспектісін музейлік психология анықтайды.

Музей мен көрерменнің қатысуы неге негізделуі керек, неге бұл үдерісте көрермен ең бастысы, интерактивті платформалар қалай құрылады, кездейсоқ келушімен немесе топтық келушілерге қарағанда қандай айырмашылықтары туралы мәселелер қазіргі таңда көп қозғалады.

Қазіргі әлеуметтік желілерде өз ойларын, пікірлерін қызу талқыға салатын заманауи көрермендер қоғам ортасында етене араласқанды қалайды. Адамдар мәдени орталықтарда белсенді түрде бірлесіп әрекет жасаса, мұндай орта қоғамдық ортаға айналуы мүмкін.

Келушілерді музейдің қатусушысы ретінде шақырудағы бірнеше методикаларды айтуға болады.

1. Мәдениет орталығының қоғамға бағытталғандығы: ол ыңғайлы,

қолжетімді болу керек.

2. Келушілер мәдениетпен қарым-қатынаста әрекеті кезінде оздерінің жеке ой-пікірі мен мағынасының болуы.

3. Келушілердің дауысы белсенді, шығармашылық тұлға ретінде көрме ұйымдастырушыларға, қоғамға әсер етуі мүмкін.

Қазіргі заманауи музейдің мақсаты – мәдениет орталықтың құндылықтарын жоғалтпай сақтай отырып, көрермендерге белсенді қатысушы ретінде мүмкіндік беру. Бұл бағыттағы музей келушілерге экспозициядағы ұсынылған артефактілерге, тарихына және ғылыми деректерге назар аударуын ұсынады,. Сондай-ақ маман емес келушілердің жеке ой-пікірлеріне ерекше назар аударылады. Мұндай ұсынылған құбылыс кеңістік диалог алаңын жасайды. Сонымен қатар, мұндай коммуникациялық қатынастағы музей ешқандай қатал тақырыпты мақсатты аудиторияға емес, ол келушілердің қатысуымен құрылады және дамиды.

Нина Саймон «Партиципаторлы музей» атты ғылыми еңбегінде музейге келушілердің жеке ой-пікірлерін ұсына отырып, мәселені шешу жолдарын қарастырған:

- Музей менің өміріме ештенке бермейді. Мәдениет орталықтары келушілердің әңгімесіне, ойына шығармашылығына мұқият назар аударып оларды жеке қызығушылығының, жеке тұлға ретінде қалыптасуына көмектеседі.

- Ол жерде ешнәрсе өзгермейді – барасың, қайтасың. Келушілерге өз ойларымен, әсерімен бөлісуге, араласуға арнайы кеңістікті жасай отырып, мәдениет орталығы экспозиция негізінде жаңа әсер береді.

- Экспонаттарды кең ауқымда түсінуде менің жеке ойыммен, пікіріме қызықпайды, санаспайды. Мәдениет орталығы келушілерге қалағанын таңдатып, өзінің жеке көзқарасын қалыптасуына көмектеседі.

- Бұл жерде шығармашылықпен айналасуға, өз болмысыңды көрсетуге мүмкіндік жоқ. Мен тарихқа, өнерге, ғылымға жеке үлесімді қоса алмаймын. Көрерменді қатысуға шақыра отырып олардың қызығушылығын назарға алып басқа да дүниелер жасауына мүмкіндік беру.

- Менің таныс, бейтаныс адамдармен өз әсерімді, ойымды талқылауға ыңғайлы байланысуға араласуға мүмкіндігім жоқ. Мәдениет орталығы диалог кеңістігін жасай отырып, көрермендердің тақырыпқа байланысты маңызды дүниелерді айтуға және оздерінің осы шынайы әлемнің бір бөлігі екенін сезіндіру және көрсету [5].

Қазіргі кезде музей мен келуші арасын қатысу принциптері арқылы байланыстыру өз нәтижесін береді. Қатысу алаңын жасау туралы сөз қозғалған кезде келушілердің экспонат жайында бір-бірінің ой-пікірлерімен, әсерімен алмасуы, ойлауы маңызды болып келеді. Жоғарыда айтылған келушілермен қатысу және дәстүрлі музейлердің форматының басты айырмашылығы мәдени орталықтармен қолданушылардың ақпарат ағымдарын ұйымдастырылуы. Дәстүрлі нұсқасында музей келушілер тұтынатын ақпаратты ұсынады. Бұл форматтың негізгі мақсаты – кез-келген келуші ешқандай қызығушылық пен

дайындыққа қарамастан дұрыс жақсы әсер алуында көпшілікке жоғары мазмұнды ақпарат беру.

Қатысу форматында – керісінше мәдениет орталығы жан-жақты ақпарат ағындарын ұйымдастырады. Ол барлық келушілердің басын қосатын платформа ретінде ұсынады. Сонымен қатар, қатысу форматы әрбір келушілердің жеке өзіндік әсер алуына мүмкіндік береді [1].

Қатысу форматының сәтті қолданылуы осындай қатысу платформалардың бар екендігін білдіреді, сол себепті кәсіпқой емес адамдар жасаған және бөлісетін мазмұн процестің барлық қатысушылары үшін қызықты болады.

Бұл маңызды өзгерістер: қатысу ұйымдары лайықты контент құруға ғана емес, сонымен бірге келушілер бір-бірімен ой-пікірлерін түсінікті және қызықтыратын тәсілмен бөлісе алатын тәжірибені қолдану.

Әдеттегідей, қатысу әдісін музей жабық есік ішінде эксперименттеумен айналысады. Осы орайда музейлерде қалыптасқан дәстүрлі форма бар: жаңа жобаларды фокус-топтар арқылы іске асыру.

Әлеуметтік желілердің дамуы, шектеулі кез-келген ақпаратты кез-келген уақытта, кез-келген жерде қол жетімді болатын ақпаратқа қатысы бар идеяның өзгеруіне әкелді.

Қоғамның игілігі үшін өз коллекцияларын пайдалануға құқықты рұқсат беруде мәдени мекемелер мазмұнның контентті цифрлануы мен қолжетімділігі басты міндеттерге айналды. Жаңа технологиялардың және интербелсенді ақпараттық телекоммуникациялардың дамуы, қоғам ортасының өзгеруіне жаңаша көзқарасты талап етеді. Қазіргі таңда жаңа технологиялар біздің жеке және кәсіби өмірімізде күннен күнге маңызды болып келеді және музей саласында да қызметтің сапасын өзгертуге теңдессіз үлес қосары анық.

Аудиторияны музейлер, кітапханалар, мәдени орталықтарын интернет кеңістігіне қатысуға шақыра отырып, мәдениет орталықтары үлкен мүмкіндіктерге ие болды [2].

Мұндай орталықтар ешқандай онлайн-компанияларында жоқ (ғимараты, артефакті, қоғамдық жұмыстағы тәжірибесі жоқ) әлеуметтік желілерде кәсіби мамандардың дағдыларын қатысу тәсілімен біріктіруде маңыздылығымен және мәдени орталықтар маңызды әлеуметтік орталыққа айналуына мүмкіндігі бар.

Мәдениет орталықтарында қатысу процестерін қолдау үшін қызметкерлер көрермендердің белсенді қатысуын көздейтін іс-шараларды әзірлеуі керек. Дәстүрлі қатысу әдістері жобаларды фокус-топтарға жүргізуде формат шектеулі болады.

Әсіресе қатысу формасы қызығушылығы бар барлық мүдделі тұлғаларды тарту мүмкіндігін бір форматқа енгізгенде жүзеге асады, яғни, әрбір келушіге өзінің үлесін қосуға, бөлісуге, басқа адамдармен араласуға, маңызды бір нәрсе жасап жатқанын және басқалар ол адамға байыпты қарауын сезінуі.

Бірақтан әрбір келуші осындай іс-шараға қатысқысы келе ме деген сұрақ туындайы? Жок, олай емес. Интерактивті құрылғыдағы ешқандай түймені

ешқашан баспайтын, этикеткаларды оқымайтын, өз ойын ешкіммен бөліскісі келмейтін келушілерде бар [3].

Беделді мәліметтер ұсынатын тұрақты экспозицияны таңдайтын келушілер, өзінің білімін тексеруде интерактивті бағдарламаларды жабық түрде ұнататын келушілер де бар.

Дегенмен, уақыт өте келе келушілер көп болады, соның ішінде жаңа келушілер де көргендеріне өздерінің дауыстарын қосуға, талқылауға қызығушылығы бар адамдар да болады. Алайда, көптеген музей қызметкерлерінің бақылауларына сәйкес, кейбір көрермендерге қатысу формасының ұсынысы шошытуы мүмкін.

Көптеген адамдар әлеуметтік желілерді достарымен және әлеуетті серіктестерімен достық қарым-қатынас жасау үшін платформа ретінде пайдаланады.

Қоғамда адамдар қарым-қатынас, шығармашылықпен айналысканды ұнатады, бірақ олар музейге бармайды, өйткені олар шынайы қарым-қатынас, динамизм, іс-шараларға тікелей қатысуға мүмкіндік жоқ деп санайды.

Қатысу формасының элементі кімге мәдени демалыс шығармашылық пен араласу қажетті болған жағдайда жас көрерменді қызықтыратын және оның көкжиегін кеңейтетін интерактивті көрмелерге негізделеді.

Мәселен, Денвер көркемөнер музейінің келушілері дайын элементтерді жапыстыру арқылы рок-плакат жасауды негізге ала отырып өздерінің белсенді келушілері ретінде көрсеткен [4].

2009 жылы Смитсониан өнер музейі «Бос орынды толтыр» жобасын іске қосты, онда келушілер уақытша көрмеге немесе қайта қалпына келтіруге арналған экспонаттарды алмастыру мүмкіндігін ұсынды. Келушілер тақтаға, онлайн режимінде Flickr платформасына жоба арқылы пікірлерін қалдырды.

«Мұнда қандай экспонат қояр едіңіз?» деген сұрақ келушілерге қызық болып көрінер, дегенмен қызметкерлер мен қонақтар арасында маңызды диалогты бастаған. Музей көрермендердің пікірін тыңдап, сәйкесінше әрекет етеді.

Келушілердің объектілерді мұқият тексеруіне және олардың қайсысын экспозицияға қосу туралы айту мүмкіндігі ұсынылды.

Осы диалогтың нәтижелерін айқындау өте маңызды: соңғы шешімінде бос орынды толтыру үшін қайдай экспонат таңдалғанын көру үшін келушілер қайтып келуі мүмкін.

2004 жылы Стэнфорд университетіндегі Кантора өнер орталығында «Сұрақ» көрмесі ұйымдастырылды – эксперимент түрінде ұсынылған көрме өнер туралы сұрақтар мен музейде көрсетілуі туралы сұрақтарды туғызды.

Ұйымдастырушылар экспонаттарды әртүрлі жолмен ұйымдастырудың көмегімен өнер туындыларының Неге бұл өнер? Қанша тұрады? Қандай мағынаны білдіреді? сынды негізгі сұрақтар қойылды.

Танымал суретшілер мен балалар суреттерінің туындылары араластырылып тоңазытқышта ілінген, еуропалық картиналар металл торға ілінген, ал қалған экспонаттар дыбыстың сүйемелдеуімен таза және ыңғайлы орынға орналастырылған. Көрменің қабылдануын талдай отырып көрмеге

келушілердің 64% экспозиция алаңында тұрып көрменің мазмұнын талқылаған. Бұл – мінездің әдеттегі үлгісімен салыстырғанда үлкен көрсеткіш [6].

Нью-Йорк Ғылыми Галереясының келушісі виртуалды қол күресінен (армрестлинг) қарсыласқа қарайды: ол бір мезетте веб-камераны қарап, металл тұтқаны ұстайды. Осы ойынға арналған терминалдар 2004 жылы алты американдық ғылыми музейге орнатылды, мұндай әдіс қарсыластармен виртуалды күрес жарыстарын өткізуге мүмкіндік береді.

«Топ-40» көрмесінде келген келушілер қағаз бюллетеньдері арқылы ұнаған жұмысқа дауыс берді. Апталық бюллетеньдер есепке алынды және есептеулердің нәтижесі бойынша жұмыстардың рейтингі жаңартылды. Бұл көрмеге 40 жұмыс ұсынылды [7].

«Виртуалды сынақ-аймағы жобасы» Калифорния штатында Сан-Хоседе «Тек» инновация музейінде ұсынылды. Көрмеде онлайн-платформа форматында бүкіл әлемнен көрермен-қатысушыларды тарту арқылы көрермендердің көмегімен жаңа экспонаттар жасау болды. Бұл жобадағы виртуалды әлемдегі Second life (екінші өмір) - бұл абстрактілі орта болып есептеледі.

Қорытындылай келе, қазіргі жаһандану заманында әлемдік музей тәжірбиелеріне сүйене отырып, музей затын зерттеумен шектелмей музейдің басты зерттеу нысаны музей келушісін күн тәртібіндегі басты мәселеге қою керек. Заманауи музей барлық коммуникациялық әдіс-тәсілдерін қолдана отырып музей келушілерін зерттеудің негізгі саласына айналдырса музей мен келушілер арасындағы мәдени қарым-қатынастың нығаюына әкелері анық. Музей өнер туындыларын дәстүрлі тәсілдермен насихаттамай жаңа музейлік коммуникациялар әдістерін қолдану арқылы музей мен келуші арасындағы мызғымас байланысты орнату керек.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Гнедовский М.Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации в музейной деятельности // Музееведение. На пути к музею XXI века: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1989. С. 35—49.
2. Дриккер А.С. Музей в обществе информационного потребления / Философия музея: Учебное пособие / Под ред. М.Б. Пиотровского. М.: ИНФРА-М, 2013. С. 166—172.
3. Дукельский В.Ю. Музей и культурно-историческая среда // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1988. С. 107—116.
4. Иванова С.В. Пути развития музейной педагогики / С.В. Иванова, К.Ю. Милованов, Е.Е. Никитина, О.В. Иванова. Музейная педагогика как область педагогической науки / Под общ. ред. С.В. Ивановой. М.: ФГНУ ИТИП РАО, 2012. 72 с.
5. Саймон, Нина. Партиципаторный музей/Пер.А. Глебовской – М.: Ад. Маргинем Пресс, 2017. - 368 с.
6. Ибраева А.Ф. Қазақстан музейлері: тарих және тағылым. – Астана, 2012.
7. Какабаев Б. Формы экспозиционно-выставочных работ в современных условиях//Труды Центрального музея. – Алматы: Ғылым, 2004.

Мартынова Лариса Ивановна
Специалист экспозиционно-
выставочного сектора,
Усть-Каменогорск,
Восточно-Казахстанский
музей искусств

НЕВЫНОСИМАЯ ДИСКРЕТНОСТЬ

В статье, написанной в жанре эссе, отражены философские и практические аспекты «цифровой трансформации» окружающего нас мира и отражение этого процесса в практике Восточно-Казахстанского музея искусств (г. Усть-Каменогорск).

Введение

Уже совсем скоро, наверное, в течение десяти-двадцати лет, на Земле будет создано единое виртуальное информационное поле – сокровищница всех знаний и достижений культуры. Новая информационная копилка активна, как живое существо. Она заполучила средство передвижения – интернет, она самостоятельно приходит к нам в дом и обладает своеобразными, свойственными только ей средствами обольщения. Во многом она формирует наш образ жизни, политические и этические пристрастия, при этом претендует на лидерство в семье и, вообще, любое лидерство при выборе цели. Ното, который думает, что он еще самостоятельно sapiens. Никто не знает, как долго будут востребованы наши любимые книги, художественные плоскости картин, лишённые динамики и блеска экранов. Наше время все чаще называют «эпохой гиперкоммуникации». Тем, кто не верит в это, достаточно зайти в любой общественный транспорт, который перевозит теперь не пассажиров, но жителей некоего гиперпространства. На работу едет только тело, а личности активно общаются между собой в сети. Нам, оставшимся в салоне автобуса, они недоступны. Однако и я могу послать фотографию красивого пейзажа за окном в режиме реального времени своей подруге, находящейся на другом континенте. В виртуальном мире свои законы, свои герои. Я прихожу в музей, встречаюсь с маркетологом и мы вместе начинаем думать, как не потерять в этой всемирной паутине свою публику, своих детей и своих соотечественников. Кажется, что есть два пути. Можно реинкарнироваться в сеть и существовать там вместе с нашими пассажирами, но можно и абстрагироваться от всего нового, фетишизировать вещи, как традицию, как сокровище в их пастозном, шероховатом и пыльном воплощении. Сейчас все мы на распутье. Никто не знает, должен ли Музей полностью «оцифроваться», легким облаком улететь в сетевое пространство в виде дигитального архива, который создает для казахстанских художников куратор проекта «Звёздные кочевники» Юлия Сорокина. Соблазн велик.

Заменить тяжелые стеллажи, книги, холсты чистой информацией и картинкой, которую можно еще и оживить, как это делают в сводках погоды на российском канале «Культура».

Конечно, Музей и музееведение должны меняться. Мы сделали этикетки с QR- кодом для живописных полотен постоянной экспозиции. Новые технологии помогают нам выстроить новые коммуникативные связи, понять внутренний мир художника. Так случилось, когда мы начали оцифровку записных книжек Марата Джунусова. Экспонировать их обычным способом невозможно. Страницы блокнотов не закреплены. Но в них отражены процессы создания образа, композиционного решения многих произведений этого художника. Каждый блокнот Джунусова концептуален, как знаменитые альбомы Ильи Кабакова. Они говорят в категориях реального потока времени, языком графики, текстов, композиции. Кабаков экспонировал их в последовательности лабиринта. Очевидно, что для зрителя блокноты Джунусова открывается только в оцифрованном виде.

Сейчас к нам приходят художники, коммуникабельные настолько, что могут вести диалог с публикой на языке всех органов чувств одновременно. Мы не боимся авангардистов, которые хороши уже тем, что, будучи не новичками в виртуальном пространстве современной культуры, знают, как вытащить своих друзей в реальный мир. Художник Елена Шевелева, наша землячка, работающая сейчас в Петербурге, проводила мастер-класс в одном из залов музея. Естественным дополнением к её графике были музыка, авторские стихи, инсталляции, даже аромат фруктов, которые она разрезала в постановке натюр-морта.

Сейчас принято с гордостью отчитываться о количестве вновь созданных виртуальных музеев. По этому поводу есть хорошее эссе Александра Гениса, которое так и называется: «Виртуальный музей. За и против». Многократно увеличивая изображение на экране, он увидел в любимых полотнах Питера Брейгеля подробности, невидимые в условиях обычного экспонирования. Такой метод бессмысленно применять для абстрактных супрематических композиций. Однако и в нашей коллекции есть живопись, написанная методом Брейгеля. С помощью компьютера пространство картины Габдулмади Меркасимова «Вид на район стройплощадки» (Фото 1) становится бесконечным, как панорама знаменитых «Охотников на снегу». Эти картины, тщательно детализированные равно на ближних и дальних планах (вопреки законам классической перспективы), создают полную иллюзию не только глубины, но какой-то скрытой жизни, даже движения в пространстве формата. Безусловно, такой контакт невозможен в формате выставки. И это совершенно иной уровень коммуникации, и в данном случае он результативен.



Фото 1

И все-таки, я считаю, что знамена музейных консерваторов снимать рановато. Оцифровать фонд, не значит выбросить библиотеку, перестать заботиться о сохранности картин, зачисленных в каталог. Возможно, что есть иной, не альтернативный, но интеграционный путь развития Музея. Главное – достучаться до сердца и разума тех, кто даже во сне подключен в иномирье, кто видит в картине только раскрашенную плоскость, воспринимая только движущиеся, блестящие, кричащие объекты на экране. Это путь, который позволил сохранить искусство театра в эпоху всемирного увлечения кинематографом. Это путь, на котором фотография не конкурирует, но становится источником новых художественных приемов для живописцев. Уже в двадцатых годах прошлого века Осип Меерович Брик говорил студентам художественного училища, что умение изображать мир с помощью «свинячьей» кисточки (так он определял живопись) быстро и неизбежно уйдет в прошлое, а народ будет наслаждаться световыми феерическими картинками в воздухе. Однако и до сих пор любители спецэффектов, психологи, физиологи, эзотерики не могут объяснить тайны особой притягательности великих произведений изобразительного искусства. Механика действия коммуникативных связей, которыми владели гениальные художники, не имеет объяснения.

Термин «гиперкоммуникация» появился сравнительно недавно. Ему не больше двух десятилетий. Но почему, употребляя его, мы думаем только о современных средствах общения, связанных с технологиями, преодолевающими нашу пространственную разобщенность. В эпоху планшетов не мечтают о телепатии. Предлагаю подумать над этим термином в категориях времени, тем более, что само предназначение Музея как раз и состоит в том, чтобы сохранять такие взаимосвязи, именуемые традицией, культурным кодом народа. В музее хранятся не вещи, но язык прошлого, чувственная копилка, набор мыслеобразов, память ушедших поколений. Природа частиц-носителей духовного еще более загадочна, чем строение атома. И эта тонкая материя НЕ ПОДДАЕТСЯ ОЦИФРОВКЕ! Возможно, что механизму воздействия «намоленной» иконы, улыбки Джоконды, магии картин молодого казахстанского художника Азата Табиева найдут объяснение физики XXII века. Вот тогда и оцифруем всё! А пока будем хранить экспонаты в их грубом материальном виде. Пусть простят меня алматинские искусствоведы за вышеприведенную последовательность. Наш музей еще под впечатлением пленэра казахстанских художников, который состоялся в Восточном Казахстане в июне этого года. В залах ВКМИ еще экспонируется выставка произведений участников пленэра. И такая расстановка акцентов, скорее эмоциональная, чем логическая, имеет место быть. Любой человек, посетивший выставку, подтвердит, что самая хорошая цифровая фотография картин, созданных Азатом Табиевым, Сембигали Смагуловым, Мажитом Байтеновым, Нурланом Дауренбековым, не способны передать ощущение, закодированное «живым» этюдом. Средства коммуникации, которые в прошлом называли, наверное, магией, каким-то образом сохраняются, передаются, как у Азата Табиева, от отца к сыну.

Графические и живописные способы коммуникативных связей настолько стары, что многие современные историки (особенно на западе) признают их

первичными по отношению к вербальным. Долгое время человеческая (а человеческая ли?) цивилизация существовала без речевых способов передачи информации. Во всяком случае, неандертальцу 350 тыс лет назад уже понадобился Музей. Возможно, как хранилище медитативных картинок объектов охоты. Уже тогда были созданы резные изображения животных, различные типы ожерелий, скульптуры пышнотелых «Венер» [6, с.233]. Для нас уже не важно, что последние могли быть объектом страсти также как и охоты. Главное, что коммуникативный посыл этих «дикарей» легко читается нами: все объекты, выделенные ими из многообразия явлений окружающего мира, были вожделены! Такие экспонаты несут в себе целый кокон эмоций существа, от которого нам досталось лишь два процента генов. Чувствуете разницу. По шкале коммуникативности при таком общении через тысячелетия можно было бы поставить все пятьдесят процентов.

И в нашей музейной практике есть подобные примеры.

Каменная книга Ак-Баура

В течение ряда лет сотрудники Восточно-Казахстанского музея искусств музея проводят экскурсии в Ак-Бауре, который мы называем «Каменной книгой». Это исторический и природный памятник, расположенный в Уланском районе Восточно-Казахстанской области. Точных и общепринятых датировок для Ак-Баура до сих пор нет. Не исследовано назначение многих его элементов. В разных формах он функционировал в течение, по крайней мере, двух-трёх тысячелетий. Подобные объекты разбросаны на громадных пространствах Евразии и других материков. Самое интересное в этой экскурсии – именно коммуникативный момент, попытка наведения мостов к духовному миру создателей памятника. Самое большое потрясение испытываешь, когда начинаешь «читать» и чувствовать это послание.

В 1980-х казахстанский учёный Зайнолла Самашев одним из первых провёл обширные исследования в окрестностях Ак-Баура. Мировую известность принесли ему археологические открытия на Берельских курганах. Он же впервые упоминает название памятника в своей монографии. [1, с.3]. Неоднократно бывал в этих местах доктор культурологи, хранитель археологической коллекции Государственного Эрмитажа, известный специалист в области астроархеологии Л.С Марсадалов. Он исследовал 16 аналогичных объектов в разных странах мира, а нашему мегалитическому памятнику посвятил целую книгу, изданную в 2007 году. [1].

Места эти обладают особой притягательной силой. Уже за несколько километров от Ак-Баура на вершинах окрестных возвышенностей видны чёрные каменные пирамидки-каракши – указатели пути к святым местам. Современная асфальтированная дорога нарушила цельность комплекса. С запада его ограждает высокая горная гряда «Кызыл-тас». Одна из вершин, которую сейчас называют «Сорокиной горой», сразу привлекает внимание. Она кажется искусственно облицованной и подработанной в форму пирамиды (Фото 2). Нижние, ближние отроги горы, выделяющиеся на фоне неба, также подправлены. Сначала этому не веришь. Потом убеждаешься, что засечки и

визеры на линии горного хребта – повсеместная практика здешних протоастрономов. Вряд ли древние египтяне высылали чертежи пирамид и картинки сфинксов строителям Ак-Баура. Сейчас никто из нас не скажет, почему к достоинству умершего надо приобщиться в пирамиде или возле неё. Что же касается сфинкса, то он тоже имеется не так далеко от Ак-Баура, на вершине другой высокой горы. Пятиметровое сооружение это видно с трассы. Стоит подняться на гору, чтобы убедиться: перед тобой нечто совсем непонятное и очень древнее (Фото 3).



Фото 2

У подножия Сорокиной горы находится курганное «Поле мёртвых» – погребальный комплекс разных эпох, в диапазоне, как говорят историки, «от второго тысячелетия до н.э. вплоть до средневековья». Поверху – тюркские курганы с каменными грядами-усами, появившиеся на Алтае в VII в. до н.э., ниже – другие более древние, неисследованные захоронения. Каков их возраст – не знает никто. Это царство Аида, как, положено, отделено от мест поселения людей рекой Стиксом (У нас она – Урунхайка).



Фото 3

Нашу экскурсию мы обычно начинаем с так называемой Визирной площадки и показываем, как обозначили древние люди эту «ось Вселенной от сердца и ввысь». Наверное, гордые они были. Осознавая, кратковременность человеческой жизни, привязали свои камни к единственной на небосклоне неподвижной точке – Полярной звезде, находящейся, как говорят современные астрономы, рядом с северным полюсом мира. Не зря в Казахстане называют её «Темірказык», что означает «Железный

кол». Эта площадка, практически горизонтальная, создана путём выемки части склона горы Коржимбай. Объём земляных работ, при учете того, что грунт в основном – скальный, внушает уважение к древним строителям и наводит на размышления об организации труда и устройстве общества тех «дикарей».

На севере площадку ограничивает девятиметровая стенка из шести тщательно обработанных камней разнообразной формы и высоты (от 80 до 135 см) (фото 4). Центральный камень этого «забора» напоминает небольшой менгир и является визиром, указывающим направление на Полярную звезду. Звёздное небо прекрасно, но люди в больших городах почти не видят звёзд. Наблюдать точки восхода и захода солнца нам также ни к чему. Здесь же с помощью природных и рукотворных объектов круговой панорамы древний человек привязал самое неуловимое – время.

На этих холмах с тебя быстро облетает вся шелуха цивилизации. Сначала



Фото 4

чувствуешь особенный запах полынки (джусана) – невзрачной мелкой бело-зелёной травы, которая чем-то отличается от полыни и считается у местных чабанов и лекарей целебной. Потом, в ходе экскурсии, взрослые и дети постепенно забывают про свои смартфоны, привычку превращать любой выход на природу в фотосессию, потом начинают всматриваться в камни, искать петроглифы, потом обращают внимание на солнце, поражаются работающему с незапамятных времен каменному Хронографу. Открытие его – заслуга краеведа Н.Д. Топольняка.

Однажды он заметил, что световое пятно – солнечный зайчик, который появляется из расщелины при закате солнца, бежит точно по вершинам каменной стенки в дни равноденствий (22 марта и 22 сентября). На противоположной восточной стороне, у подножия горы Коржимбай обнаружили настоящую шкалу в виде каменной ступеньки с выбоинами. Крайний правый её выступ соответствует точке исчезновения закатного солнечного зайчика в самый длинный день в году – 22 июня. В течение года поочередно работают три щели на останце. Каждый день при заходе солнца, в ясную погоду наблюдался этот театр теней. На каменной ступеньке можно отметить любой значимый день в году. Зимняя часть шкалы сейчас укрыта слоем почвы, а летняя видна достаточно хорошо. Солнце, как привязанное, движется вдоль этой линейки. Каменный Хронограф без усталости отсчитывает время, а стена разделяет Тепло и Холод, Лето и Зиму, Добро и Зло, Жизнь и Смерть.

Вершина горы Коржимбай также тщательно подработана. На её склоне сохранилось каменное кресло наблюдателя звёздного неба. Николай Топольняк нашёл в Ак-Бауре множество объектов, подтверждающих его теорию о том, что здесь была своеобразная обсерватория. Его датировка Ак-Баура опрокидывает наше сознание в такие бездны прошлого, о которых официальная наука и говорить-то стесняется. Идеи этого человека заразительны. Когда видишь скальные склоны, рассечённые по прямой каким-то неведомым лазером, гранитные плоские камни, порезанные ровненько и секторально, как торт, – поневоле начинаешь думать о «высоких технологиях» некоего «белого братства древних каменщиков».

Подобные Ак-Бауру «Сады камней», разбросанные по всему миру, появились, как будто, в одном проекте. Они несут протознания не только утилитарного, охотничьего, но и космогонического, мировоззренческого характера.

Ак-Баур любит тишину, а человек с мольбертом лучше всего соответствуют окружающему пейзажу. Первые «плёнэры» состоялись здесь не менее двух тысяч лет назад. Петроглифы на скалах с изображением лошадей, оленей, наскальная живопись в Гроте выполнены древними художниками, а для них

творчество было не развлечением, но жизненной необходимостью. Наш музей неоднократно проводил пленэры в Ак-Бауре. Именно художники обратили внимание на неоднократно повторяющийся на скалах знак – «след стопы и сопровождающий его круг солнца». Стопа человека, как вектор, указывает направление движения. Иногда солярный значок находится позади следа, иногда перед ним. Размеры каменной ступни тоже разные: от великаньих до младенческих. Следок-ступня младенца указывает направление с запада на восток через узкое отверстие в скале. Круг – солнечный значок, находится, естественно, перед ним, как указатель того, что у человека-малыша впереди много дней.

Далее мы следуем в Грот, расположенный на юго-восточном склоне горы Коржимбай. Длина его – около 9 м, максимальная ширина – 4 м. Здесь сохранились рисунки, выполненные охрой. Какие-то горе-исследователи, чтобы калькировать их, обработали стенку химическими составами, поэтому почти все рисунки имеют сейчас синеватый оттенок (фото 5). Возможно, там изображена карта звёздного неба, возможно, – всё, что просил у Всевышнего первобытный охотник. Жилища в виде островерхих шалашей, антропоморфные фигурки можно рассматривать часами. Выделяется очень стилизованное, прямо-таки авангардное изображение поверженного горного козла, рисунок колесницы при виде сверху. Учителя черчения приходят в восторг от этого древнейшего чертежа. Рядом с Гротом имеется хорошо оборудованная площадка, где собирался народ. Сохранились каменные кресла правителей, большой плоский, камень неясного назначения, поставленный перед аудиторией вертикально, как каменное зеркало или экран. Жутковатое ощущение вызывает скульптура, напоминающая череп архара в виде камня на постаменте с просверленным в глазницах круглым отверстием. Рядом – скала с идеально обработанным арочным входом в небольшую пещерку. Перед Гротом – очень характерная для здешних мест малая архитектурная форма – каменный треножник. Этнографы называют его жертвенником, а местное население приносит сюда курбан-айтовского барашка.



Фото 5

Время читать камни

Что думать об этом нам, не научившимся понимать даже современников? Может быть, смириться, что последний камень сада Рёкамон не виден никогда. Он, как электрон, то появляется, то исчезает. И в этом вся прелесть.

Но эти камни – носители важной для людей информации. Наши далёкие предки надеялись, что она будет прочитана будущими поколениями с благодарностью. Может быть, поэтому надо сохранить всякие книги – бумажные, каменные и электронные, ведь преемственность, память, как спираль ДНК, – главное

дело для Живого в этом мире. Иначе всё теряет смысл.

Как ни далека от нас та, первобытная жизнь, – мы наследники её каменной культуры. Когда видишь голубой купол мечети, соперничающий своей лазурью с тенгрианским Небом, когда режешь пасхальный кулич, нелишне вспомнить: все это – в какой-то мере, наследие тех, кто впервые взглянул на звезды и постарался договориться с ними.

Любой историк красочно и наглядно представит любому искусствоведа, как скукожилось пространство уже с появлением скифов, которые за полвека до Рождества Христова начали компанию расселения от Алтая до Карпат. Спустя тысячелетие не менее бесстрашные и динамичные тюрки прошли, проскакали от Монголии до Венгрии и поставили каменных баб с чашами. Энергетика этих народов питалась искренней верой в воскрешение и продолжение жизни в том же человеческом образе. Тенгрианцы, освоили немислимые земные пространства, по-своему объяснили, приняли и гордо преодолели невыносимую дискретность бытия. «Пройдешь через сон и очнёшься, как сурок и трава, (если ты сын земли), как солнце – если ты сын Неба». В колодцах времени еще просвечивают их герои и логика их поступков.

Но страна городов на Южном Урале, в том числе и знаменитый Аркаим, датируемый эпохой средней бронзы (рубежа III—II тыс. до н. э.), мегалиты Стоунхенджа, наш Ак-Баур – это совсем другое дно, другая история. Археологи определяют время создания подобных объектов переходным периодом от каменного века к эпохе бронзы. Сейчас ставить перед собой задачу – объяснить назначение таких памятников – просто немисливо. Сейчас время собирать камни, чтобы только выявить общие закономерности.

Слишком быстро мелькают восходы и закаты. Слишком коротка индивидуальная память. Быстроногий олень – нелёгкая добыча. Годы уходят на то, чтобы узнать все его повадки. Годы и годы необходимы для того, чтобы сконструировать каменный дротик и стрелы, которые летят точно в цель, как наши ракеты.

Кто и когда впервые преодолел свой смертный эгоизм? В данном случае не важно, был ли это очередной глиняный (т.е собранный из элементов неживой материи) клон Всевышнего или некрасивый неандерталец, эволюционирующий по Дарвину. Главное, что следы деятельности этих благородных господ, осознавших краткость мига «между прошлым и будущим», мы находим повсеместно. Кто придумал такой способ передачи знания через самую неизбежную и абсолютную таможенную смерть? Каким был шифр, какими знаками и страницы? Они, наши непричесанные и невоспитанные предшественники, уходили в страну вечной тишины и несли с собой свой камень за пазухой с посланием к потомкам. Это удивительно! Все наши проповеди о любви к ближнему сравнимы ли с подобным поступком?

Они искали способ передачи знаний для тех, кто будет **после них**.

Говорить о таких вещах всегда нелегко. Хочется убежать от всякой эзотерики и мистики. Звать мировую археологическую общественность и глубоко копать древние могильники тоже не хочется. Мы показываем этот памятник, как свидетельство иной, давно ушедшей цивилизации,

существовавшей задолго до появления письменности и бога Аполлона вместе со всеми его музами.

Список литературы

1. Ак-Баур – древнее святилище на Западном Алтае (факты, наблюдения и объяснения). Под общей редакцией доктора культурологии Л.С. Марсадолова. Усть-Каменогорск, 2007.
2. Байназарова Г. Священная тюркская страна. Алматы, Изд-во «Өнер», 1994.
3. Куликова Е.Н., Недосекова И.Ю. Акбаур – природно-исторический комплекс Восточного Казахстана. Монография. Усть-Каменогорск, 2014.
4. Сейдахмет Куттыкадам. Дао Алтая. Алматы, Статья в республиканском общественно-политическом журнале «Мысль», № 3, 2017.
5. Курдаков Е.В. Ак-Баур. Тайны и открытия. Усть-Каменогорск, 2008.
6. Кют Е. Древние люди. Ростов на Дону: Феникс, 2007.
7. Александр Генис. Картинки с выставки. Москва, «Издательство АСТ», 2017.

**Еңсебаева Шынар Мұратбекқызы
Экспозициялық көрме
секторының маманы
Шығыс Қазақстан өнер музейі
Қазақстан, Өскемен қаласы**

ЗАМАНАУИ МУЗЕЙ ЕРЕКШЕЛІГІ (МУЗЕЙТАНУ БАҒЫТЫ)

Мақалада заманауи музей -бұрынғы қалтын сақтай отырып, ХХІ ғасырға сай өзгерген музей. Жаңғырған қоғамның тамыры тарихының тереңінен бастау алатын рухани коды болады. Рухани жаңғырудың ең басты шарты - ұлттық кодты қолдана әлемге кеңінен танылу. Заманауи музей білім, коммуникация, мәдени ақпарат алумен қатар шығармашылық иновациялардың орталығына айналуы әбден.

Шығыс Қазақстан өнер музейі 1 шілде 1990 жылы ашылған. ХІХ ғасырдың соңындағы сәулет ескерткіші болып табылатын ғимаратта орналасқан. Өнер музейінің ашылуына 18.02.1991 жылғы ҚазСРО мәдениет жөніндегі Мемлекеттік Комитеттің шешімімен облыстық этнографиялық музейден берілген 90-нан астам кескіндеме және графикалық жұмыстар негіздеме болды. Музей қызметінің бағыттары – Шығыс Қазақстанның мәдени мұрасын пластикалық өнер, әдебиет және музыка бағыттары бойынша зерттеу және көпшілікке тарату]. Өнер музейінің жұмысы үш бағытта : әдебиет, музыка, көркем сурет. Өңірдің «кескіндеме» тарихы ХХ ғасырдың екінші жартысынан басталды. [5] Өнер музейіміз- өскемендіктер мен қала қонақтарының рухани өмірінің ең бір маңызды орталықтарының бірі. ТМД мен Қазақстанның көркемөнер музейлер қатарында ол бірегей сипатымен ерекшеленеді, өйткені өнердің үш: бейнелеу, әдебиет, және музыка бағыты бойынша жұмыс істейді.

Музей (грек тілінде museion – муза сарайы) – тарихи-ғылыми дерек ретіндегі ескерткіштерді, өнер туындыларын, мәдени құндылықтарды, т.б. мұраларды сақтап, жинақтап, ғылыми-танымдық қызмет атқаратын мекеме [2]екені баршаға мәлім. Музей заттық және рухани құндылықтарды танытуда, ғылыми тұрғыда зерттеп, оның нәтижелерін насихаттауда, осы негізде тәлім-тәрбие беруде маңызды рөл атқаруымен қатар ғылым, білім, мәдениет қалыптасуына ықпал ететін мекеме ретінде өскелең ұрпақтың тәрбиесіне, тарихи сананың қалыптасуына ықпал етеді. Музейлердің ағартушылық ісі экскурсия, дәріс жүргізуден көрінеді. Музей ісі – ғылымның, білім беру ісінің маңызды бір саласы болғандықтан, музейлік коммуникация және экскурсия қызметімен музейге келушілерді көптеп тарту үшін біршама іс-шаралар қолға алынып, жұмыстың жүйелі жүргізілуіне баса назар аударылған.

Шығыс Қазақстан өнер музейіне ағымдағы жылдың 1 мамырынан

балалар үйінің тәрбиеленушілері, мүгедектер, солдаттар, оқушыларға, ал әр айдың бірінші жексенбісінде барлық келушілерге қызмет көрсету тегін. Оқушыларға арналған музейде өткізілетін дәріс пен сабақтар да тегін. «Рухани жаңғыру» бағдарламасын орындауда музейдің «ART ЗАМАН» жобасы негізінде ұйымдастырылған «Бейнелеу өнері» студиясының жұмысы да өнер сүйер қауымды көптеп тартуға өз себтігін тигізуде.

Қазіргі өскелең жастарды қоғам және мемлекет қайраткерлерінің тағылымы, өмір жолдары негізінде тәрбиелеу – жастарға патриоттық тәрбие берудің бір саласы болып табылады. Әдеби-музыка залында қазақ халық музыка аспаптарының «Жер жаңғырығы» атты тұрақты әрекеттегі көрмесі жұмыс істейді. Көрменің мақсаты – Шығыс Қазақстан музыка аспаптарының пайда болуын, қалыптасуын және дамуын көрсету, келушілерді өңіріміздің музыка аспаптарының өзіндік дамуымен таныстыру. Зал өңірлік ақын, жазушы, музыкант, қылқалам шеберлерінің туындыларын насихаттап, кеңінен танытуға бағытталған.

Музейдің арт салонында облыс суретшілерінің туындыларын насихаттап, сату арқылы, келушілерді, соның ішінде шетел туристерін тарту жұмысы жалғасын табуда. Мысалы: тамыз айында ҚХР азаматтарына-7, АҚШ отбасына-1 туынды сатылды. Бұның өзі өңірлік суретшілер жұмысының шетел азаматтарының жеке коллекциясында болуы және шығармашылығының бағалануы болып табылады. Қазақстанның жері тірі табиғаттың да, өлі табиғаттың да көркем көріністеріне, тарих пен мәдениет ескерткіштеріне бай, соған қарамастан, туризм тұрғысынан алғанда, шетелдік азаматтар үшін де, республикамыздың көпшілік тұрғындары үшін де кең танылмаған күйінде қалып отыр. [3]

Қазақстанның музейлерін дамыту мен қалыптастыру ісінде қазіргі заман талабына сай сын көтермейтін де мәселелер баршылық. Қазақстандық музейлерге туристерді тарту ісі мүлдем жоқтың қасы деуге болады. Электронды саяхатын жүзеге асыру мақсатында инновациялық қадамдар жасалмаған. Музейлердің электронды аудиогидтерін, электронды саяхатты жүзеге асыра алатын электронды жолсеріктермен қамтамасыз етуге ұсыныстар енгізілді. Виртуальды музейлерге саяхатқа шығу арқылы визуальды турист болуға болады. Бұл ХХІ ғасыр мұражайлары жолға қойып отырған инновациялық қадам. Осындай іс-шараларды кешенді іске асырған жағдайда, қазақстандық музейлер, әлемдегі музейлер кеңістігі қатарына енетіні сөзсіз. Әлемдік музейлер кеңістігіндегі қазіргі мәселелер. Экспозициялар мен көрмелер негізінде шолу және тақырыптама экскурсиялары, консультация, дәріс, кездесу кештері, салтанатты салт-жоралар арқылы музей ағартушы және білімдену жұмысын жүргізеді. Экскурсиялардың экскурсия-әңгіме, экскурсия-сабақ, театрланған экскурсиялар сияқты және басқа да жанрлары таралған. Келушілер білімнің даму жолын құжаттар мен суреттер және басқа да материалдар арқылы көрнекі түрде бақылау мүмкіндігіне ие.

Отандық кескіндеме шеберлерінің шоқжұлдызында лайықты орын алған Шығыс Қазақстанның суретшілері: Марат Жүнісов, Леонид Агейкин, Валерий Рапопорт, Николай Аштема, Габдулмади Меркасимов, Қайсан

Қадырбеков, Марат Смаилов, Болат Исин, Виктор Шмидт. Қоғам мен мәдениетте болып жатқан түбегейлі өзгерістерді көрсету арқылы, музейдегі өзгерістер қазіргі кездегі шындықтың көрінісі болып табылады. Музей қызметінің қазіргі таңда әлеуметтік-мәдени маңызы арта түсуде, мәдени мұраларды сақтау әрі оларды көпшілікке түсіндірудегі, әлеуметтік бейімделу мен мәдени біртектілендірудің күрделі үрдісіндегі, бос уақытты ұйымдастырудағы рөлі арта түсуде. Заманауи музей білім, коммуникация, мәдени ақпарат алумен қатар шығармашылық инновациялардың орталығына айналуы әбден.

Қазіргі заманғы әлеуметтік-мәдени ахуалдар музейдің өзіндік жол іздеулерін, жаңа білімге ұмтылу, жаңа ойлар, рухани құндылықтарды пайдалануға итермелейді. Қоғамдық сананың қол жеткізген деңгейін есепке алатын институттан мұражай сол сапаны алға бастыратын мәдениет көрінісіне айналады. Елімізде туризм дамып, кеңістікте ұйымдастыруын ғылыми түрде қамтамасыз етілген жағдайда, музейлерге келушілер қызығушылығы жоғарылайды. Музей жұмысын туризмді секілді ғылым көмегінсіз дамытудың мүмкін еместігіне әлдекімдерді сендіруге тырысудың, сірә, қажеті жоқ шығар. Неміс математигі Карл Гаусс бірде: «...жер бетінде жақсы теориядан басқа пайдалырақ нәрсе жоқ», - деген-ді. [4] Теория мен іс-тәжірибе арасында бар үзілмес байланыс туризм мен музей жағдайында ерекше байқалады, өйткені, шын мәнінде, кез-келген теория тәжірибе негізінде пайда болады. Жасалатын экспозициялар мен көрмелер, мәдени-білім беру жобалары ғылыми тұрғыдан зерттеу нәтижесін көрсетсе, сонымен қатар жеке тұлғалардың шығармашылық ізенулеріне жол ашады. Бұл көп жағдайларда музейлік қатынасты “декларация” және “монолог” саласынан “диалог” немесе “полилог” саласына ауыстыратын қазіргі заманғы мәдениет және мәдениетаралық қатынастардың әсерінен іске асырылады. Музейде жинақтанған ақпаратты түсінірудің алуан түрлілігі, біржақты түсіндіруге қарағанда асқан маңызға ие. Практиканың теориядан озып кетуі белгілі бір деңгейге дейін ғана қалыпты жағдай болып саналуы мүмкін. Заманауи музейтану қоғам және мәдениеттегі жаңа ролін түсінуі қажеттілігінен туындайды.

XXI ҒАСЫРДАҒЫ ҰЛТТЫҚ САНА ТУРАЛЫ Күллі жер жүзі біздің көз алдымызда өзгеруде. Әлемде бағыты әлі бұлыңғыр, жаңа тарихи кезең басталды. Күн санап өзгеріп жатқан дүбірлі дүниеде сана-сезіміміз бен дүниетанымымызға әбден сіңіп қалған таптаурын қағидалардан арылмасак, көш басындағы елдермен тереземізді теңеп, иық түйістіру мүмкін емес. Өзгеру үшін заман ағымына икемделу арқылы жаңа дәуірдің жағымды жақтарын бойға сіңіруі керек. Жаңғырған қоғамның өзінің тамыры тарихының тереңінен бастау алатын рухани коды болады. Жаңа тұрпатты жаңғырудың ең басты шарты - сол ұлттық кодыңды сақтай білу. Егер жаңғыру елдің ұлттық-рухани тамырынан нәр ала алмаса, ол адасуға бастайды. Кез келген елдің әлеуметтік-мәдени ортасы зерттеудің ең бір кең саласы болып табылады. Ал зерттеу бойынша шешім қабылдауда келесі әдет-ғұрыптар әсерін тигізері сөзссіз:а) негізгі салт- дәстүрлік, мәдени-құндылықтарды мықты ұстау.;б)бірінғай

мәдениет шегіндегі қосалқы мәдениеттер, яғни өмір сүру тәжірибесіне немесе басқа жағдайдарға байланысты құндылықтарға бір көзқарасты адамдар тобы. Әр түрлі дінді қолдаушылар, карт адамадар, балалар, жасөспірімдер сияқты топтар. в) екінші қатардағы құндылықтардың уақытша өзгеруі.

Бұл – жаһандық әлемге еркін кірігіп, жұмыс істеудің басты шарты. Санның ашықтығы зерденің үш ерекшелігін білдіреді. Біріншіден, ол дүйім дүниеде, Жер шарының өзіне қатысты аумағында және өз елінің айналасында не болып жатқанын түсінуге мүмкіндік береді. Екіншіден, ол жаңа технологияның ағыны алып келетін өзгерістердің бәріне дайын болу деген сөз. Таяудағы он жылда біздің өмір салтымыз: жұмыс, тұрмыс, демалыс, баспана, адами қатынас тәсілдері, қысқасы, барлығы түбегейлі өзгереді. Мемлекет пен ұлт құрыштан құйылып, қатып қалған дүние емес, үнемі дамып отыратын тірі ағза іспетті. Ол өмір сүру үшін заман ағымына саналы түрде бейімделуге қабілетті болуы керек. Жаңа жаһандық үрдістер ешкімнен сұрамай, есік қақпастан бірден төрге озды. Сондықтан, заманға сәйкес жаңғыру міндеті барлық мемлекеттердің алдында тұр. Аталып өтілген мәселелер, өзгерістер мұра-мирасқа деген көзқарасты да өзгертті. Қазіргі заман жағдайында мәдени мұра-ұлттық игілік, тұрақты дамудың кепілдігі ретінде қабылданып, осы заманның көптеген мәселелерінің өміршеңдігін айқындайтын іргелі ұғымға айналды. Музей мұраның сақталуын қамтамасыз ететін басты әлеуметтік-мәдени институт. Музей тарихы тереңде жатқан адамзаттың баға жетпес құндылығы, басқаша айтқанда күрделі қоғамдық құбылыс., себебі ой, сөз, ғылым, өнер, жеке адам өмірі, қоғамның рухани өмірі, мәдени құндылықтардың кең әлемі бірге тоғысып үйлесуі.

Сынаптай сырғыған уақыт ешкімді күтіп тұрмайды, жаңғыру да тарихтың өзі сияқты жалғаса беретін процесс. Жаңа жағдайда жаңғыруға деген ішкі ұмтылыс - біздің дамуымыздың ең басты қағидасы. Өмір сүру үшін өзгере білу керек. Оған көнбегендер тарихтың шаңына көміліп қала береді. [1]

XXI ғасыр – инновация заманы, заман көшінен қалмау үшін ажырамас егіз ұғымға айналған ғылым мен инновацияны игеруге тиіспіз. Қазіргі таңдағы ғылыми-теориялық қарекет музей ісіне басқаша көзқарастың болуын, яғни қазіргі өскелең қоғамның талаптарына сай биімделуін, музей ісін ұйымдастыруда түбегейлі бетбұрыстардың болуын, жаңа методологиялық көзқарастың болуын, музейлердің ғылыми-техникалық базасын қалыптастыруды, оны практикамен ұштастыруды талап етеді. Қазіргі заманда коммуникациясыз өмірді көз алдымызға елестету мүмкін емес. Кез келген қадам теориядан басталады. Музей жұмысында маркетингтік коммуникациялар кешенінің бес коммуникациялық құралын қолдануға болады:

1. Жарнама-кез келген ақы төленетін белгілі бір субъектінің жеке презентациясы емес және идея, тауар немесе қызметтің жылжу формасы.
2. Өткізімді ынталандыру-тұтынушыларды тауарлар не қызметтерді сатып алуға итермелейтін, ынталандыратын әр түрлі қысқа уақытты акциялар.
3. Жұртшылықпен байланыс (PR) -компания мен оның тауарларын жылжыту және имиджін қорғауға арналған бағдарламалар.
4. Жеке сатулар-презентациялар, сұрақтарға жауап және тапсырыстар

алуды ұйымдастыру мақсатында жүргізілетін бір не бірнеше әлеуетті сатып алушылармен тікелей өзара қызмет жасасу.

5. Тікелей маркетинг- нақты және әлеуетті тұтынушыларға тікелей әсер ету мақсатында пошта, телефон, факс, электронды пошта және басқа да байланыс құралдарын қолдану.

Аталған жүйелер тиімді құрылған жағдайларда аудиторияны, коммуникативті мақсаттарын анықтау, хабарламаны дайындау, коммуникативті арналарды таңдау сатыларынан өтеді. Қоғаммен байланыс PR-жұртшылықпен жақсы байланыс орнатуға бағытталған, бұқаралық ақпарат құралдарында редакциялық орынға ие, музей имиджін қалыптастыру. Жұртшылықпен байланысты атқаратын қызметтер:

- баспасөзбен байланыс орнату мен байланыста болу.
- тауар паблициті
- қоғамдық шаралар
- демеушілермен байланысты дамыту [2].

Музей мен қоғам арасында қарым-қатынасты белсенді орнату, музей заты арқылы музей келушілеріне үздіксіз білім беру мен музейлік ақпаратты қабылдау, тарату, қоғамға, қоршаған ортаға енгізу үдерісі – музей коммуникациясының қоғамның талабына сай дамуы музей мамандарының кәсіби шеберлігіне байланысты. PR көмегімен қоғамдық санаға жарнамаға қарағанда басымдырақ әсер етуге болады. Барлық музейлерде жеке сайттары бар. Сайт жұмысы жетілдіріліп отырылады. Баспа жарнамасы, каталогтар, буклеттер қысқа мерзімде әсер етуге бағытталғанымен, көлемді тиражбен басылса ғана жұртшылыққа кеңінен тарайды.

Музей әлемі күрделі трансформацияларды басынан кешіруде. Музеология жайлы отандық, шетел ғалымдарының ойлары да бір арнаға тоғысқандай. Мысалы: музеология теоретигі З.Странский музеологияның даму стратегиясын қоғамның мәдени санасының өзгеруімен байланыстырады. Ал музеология бойынша ЮНЕСКО кафедра меңгерушісі Ян Долак «музеология» түсінігінің ғылыми тұрғыдан пән анықтамалығының күрделігін алға тартады, сонымен қатар музей ісі мамандарын даярлау концепциясына назар аударады. Халықаралық музеология қоғамдастығының пікір таласы қазіргі ғалымдардың назарында музей тұрғанын көрсетеді. Ғалымдардың пікірінше де «музейдің» мәдени формасының өзгергенін көрсетеді.

Қолданылған әдебиет

1. Назарбаев Н.Ә. Рухани жаңғыру бағдарламасы. 2017.
2. Устенова Ө.Ж., Смыкова М.Р., Жүнісбекова Б.Б. Туризм маркетингі Алматы., 2009 135 б
3. Ердәулетов С.Р. Қазақстан туризмі. Алматы, 2015. 8,12, 6
4. Каптерев А.Инфрматизация социокультурного пространства. М., 2004. 8, 11,14 с
5. Кескіндеме Шығыс Қазақстан өнер мұражайының қор коллекциясының каталогы. Өскемен 2014 6 б, 686, 736

**Жұбанова Гүлнұр Алпысбайқызы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Қазақстан бейнелеу өнері орталығының
ғылыми қызметкері**

МҮСІНШІ Ө.ШАНОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ӘЙЕЛДЕР ОБРАЗДАРЫНЫҢ КӨРКЕМДІК- ТӘРБИЕЛІК МАҢЫЗЫ

Өнер-өмір бұлағы. Әсемдік пен ізгіліктің жан тербетер жарасымы. Өнер –рухани мәдени саланың, эстетикалық көзқарастың, философиялық танымның шығу көзі және көрініс объектісі. Сондықтан оның құндылықтарының бағалануы, оған айтылған сыни көзқарасқа, әлеуметтік сұраныс талап-тілектерге, қоғамдық не дара ұстанымдарға байланысты айқындалады.

Еліміз егемендік алып, еркін даму жолына түскен жылдардағы заман талабы халық санасына салмақты өзгерістер енгізді. Қазақстан Республикасының 2010 жылға дейінгі дамуының стратегиялық жоспарының мақсаты халықаралық білім кеңістігімен интерграциялылығы және ұлттық білім моделін жасау. Яғни бәсекеге қабілетті, бойында түйінді құзіреттілік пен білім біліктілігі дағдысы қалыптасқан әлеуметті тұлғаны оқытып тәрбиелеу баршамызға міндеттеліп отыр. Құзіреттілік мемлекеттің сұранысын, жеке және қоғамдық қажеттіліктерді қамтамасыз ету мақсатында ішкі, сыртқы ресурстарды тиімді қолдануға икемділік. Қазіргі күннің талабы ақпаратты іздеп, оны өңдей пайдалана алу. Сонай-ақ, коммуникативтілікке, қоғамдағы түйіткіл мәселелерді шеше білуге үйретсек қана жас тұлға бойында қалыптасқан білім-білік дағдыны тиімді пайдалана алады. ХХІ ғасыр әрбір адамзатты әлеуметтендіре, яғни қоғамның толыққанды мүшесі болуға тәрбиелейді. Оқыту мен тәрбие адамды педагогикалық ұйымдастырылған іс-әрекет жүйесіне енгізу, қатыстыру процесі болғандықтан ол шығармашылық ізденісті талап етеді. Шығармашылықтың жалпыға ортақ қызмет өрісі мен функциясы адамның барлық рухани танымдық, практикалық қабілеттері мен қасиеттерін дамыту. Түп өзегі шығармашылық қызметтен бастау алатын бейнелеу өнері тұлғаның дүниетанымын, рухани әлемін, ынтасы мен қабілетін дамытып, білім-тәрбие нәтижелері қазіргі жаһандану үрдісіне мемлекетіміздің білім саясатының бағыттарымен ұштасуын қамтамасыз етеді. Бейнелеу өнері, сөз сияқты, адамның ойын білдіретін әрі жеткізетін құралдарының бірі. Бейнелеу өнері арқылы жалпы өнерді жақсы көруге, қоршаған ортаның әсемдігі мен сұлулығын қабылдауға, көркемдік талғампаз болуға шақырады. Бейнелеу өнерімен айналыса отырып, адам тек суретшінің практикалық дағдыларын ғана меңгеріп, шығармашылық ойларын жүзеге асырып қана қоймай, сонымен бірге өзін талғампаздыққа тәрбиелейді. Қоғамдағы үйреншікті нәрселерден сұлулықты таба білу қабілетіне ие болады, көргенін еске ұстау және қиялдау қабілеті дамып, шығармашылық ойлап, талдауға, білгенін жинақтауға үйренеді.

Ал, мұндай қасиеттер баршаға қажет. Адамзат қызметінің сурет сала білу, ауқымды форма мен тұстану қабілетінің кәдеге жарамайтын саласын атау қиын. Сондықтан кез-келген кәсіптің адамы, егер ол бейнелеу өнерімен құралдарын игерсе және оны пайдалана білуге машықтанса, жақсы қызмет атқарады. Әлемдік мәдениет тарихында даңққа бөленген көптеген көрнекті адамдар бейнелеу өнерімен беріліп, сүйсіне айналысқан. Ғалымдар мен суреші дизайнерлерге, музыканттар және жазушыларға бейнелеу құралдарын игеру маңызды жаңалықтар ашуға, тамаша әдеби шығармалар немесе образдар жасауға сан қилы ғимараттарды көркемдеуге көмектеседі.

Адамзат өмірінде бейнелеу өнерінің маңызы өте үлкен, оның қоғам өміріндегі рөлі аса зор. Қазақстан бейнелеу өнерінің қазіргі белесі мен болашағынан ұлттық болмыс іздесек ол тас дәуіріндегі геометриялық өрнектер, сақ дәуіріндегі жануарлық таңба, орта ғасырдағы сәулеттік безендірулерден тұратын дүниетанымдық көзқарас бүгінгі таңға дейін қалыптасқан дәстүрлі өнер үлгілерінің арасындағы байланысты аңғартады. Әлеуметтік жағдайлар өзгеріске ұшырап, мәдени ақпараттық алмасулар мен өзара әсер қатынастарының күшейіп, өнер тек қана рухани сұраныс болудан қалып, ол тауар ретінде де жұмыс істей бастаған кезде және оған деген сұраныс көпшілік талғамына, көрмелер мен музейлерге арналған, түрлі талап-тілектерін қанағаттандырып отырған шақта біздің бағалау өлшемдеріміз бейнелеу өнеріне ғана емес мүсіндік шығармашылыққа қалыптасқан көзқарасымыз өзгерді. Зеріттеу жұмысымыз бейнелеу өнері соның ішінде мүсіндік шығармалар жөнінде болып отыр. Қалай болғандада ХХ ғасырға дейінгі Батыс Еуропа бейнелеу өнері нұсқаны, яғни шындықты тікелей бейнеледі. Әрине, ол шынайлықтың көріну, сомдалу формалары әр түрлі болды. Осы әр түрлілік «өнер» деген ұғымға тікелей қатысты.

Қазіргі мүсін өнері еркін ойлауға жол ашты, кезінде айтылмаған, тарих бетіндегі жасырын қалған шығармалар туындай бастады. Өнердің бүгінгі күнгі батыл енгізуде суретшілердің шығармашылық еркіндігі, бірегейлігі көркем ойды батыл білдіруі айрықша маңызды рөл атқарды.

Қазақ бейнелеу өнері тарихында кәсіби мүсін өнерінің қалыптасуындағы алғашқы кезең форма мәнерінен басталды. Осы кезеңде монументтік мүсіндер де өзіндік ерекшелігімен айқындалды. Қазақстан мүсіншілерінің шығармашылығындағы негізгі мақсат өз заманына қарай сомдау болды. Мүсіншілердің шығармашылық тәжірбиелерінде негіз болған басты мәселе ол кеңес үкіметінің идеялогиясының аясында сомдау дәстүрге айналды. Басты тақырыптық композициялар халық назарын аударатын тұлғаларға қойылған. Ал 1950–шы жылдың екінші жартысынан бастап мүсін өнерінде қондырғылы мен монументальды форма заман талабына қарай қатар жүріп отырды. Біріншіден, суретшілердің жеке шығармашылығының өзіндік идеясында сомдалған қондырғылы композициялық мүсін болса, екіншіден мемлекеттік тапсырыстан, яғни композициялық шешімі социалистік идеяда табылуымен қатар мазмұны мен мәні де заманға сай келуі тиіс болды. Осындай тақырыпты туындылар Қазақстан мүсін өнерінің кәсіби деңгейін көрсететін іргелі жанрына экспериментальды ізденістеріне, әртүрлі

кезеңдердегі қоғамның мәдени–этикалық ділін тиісті түрде әр қырынан өзіндік рухани–философиялық кеңістіктеріне айналдырды. Ең бастысы ол жалпы идеология шеңберінде қалып, өзіне қолайлы форма шығармашылығымен айналысты және өзін үлкен жүйенің бөлшегі ретінде сезінді. Әрине, үнемі бұлай бола бермеуі мүмкін емес еді. Объективті табиғи заңдылық ретінде, эволюциялық процесс білім мен қарама–қайшылыққа толы жинақталған тәжірбиені жарыққа шығару жолын талап етті.

Ал игерілген қарқынды даму үрдістері шындығында ресми өнердің жаңа формалары мен идеяларын қалыптастырды. Осы кезеңде қазақ мүсін өнерінде алғашқы кадрлер шыға бастады. Атап айтсақ Х.Наурызбаев, А.Исаев, Б.Түлеков, Т.Досмағамбетов, Е.Сергебаев, Е.Мергенов, Б.Мұсабаев, Б.Әбішев сынды мүсіншілердің негізінен жеке шығармашылығында қондырғылы мүсін форма бастау алып, монументтік форма жалғасын тапты. Бұл мүсіншілердің басты тақырыптары өткен тарихи сарын мен қазақ жерінен шыққан абзал азаматтардың ескерткіш мүсіндерін монументтік мәнерде көрсетті.

Сонымен қатар мүсіншілер табиғатқа зейінмен үңіле қарап, оның ерекшеліктерін анықтау, халықтың тұрмыс салтының, адамдардың мінезі мен бет әлпетінің өзгешеліктерін қапысыз аңғару, сөйтіп өзінің әсер сезімдерін неғұрлым дәл мүсіндеуге тырысу – ол кездегі көптеген еңбектерге тән басты қасиеттер еді. Қандайда монументтік немесе қондырғылы формада келмесін тақырыптық композицияның рухын, адами немесе тұлғалық қасиетті, сұлулықты сомдау мәнерін сақтай алатындығының айқын дәлелді. Яғни, біріншіден оларға композицияның кеңістік пен уақыт компоненттерін еркін пайдалануға мүмкіндік берілді, мұның өзі белгілі форманы жинақтап көрсетуге ұмтылдырды. Екіншіден, модульдің ірілігіне белгілі композицияны сомдау тәсіліне мүмкіндік берді. Сөйтіп, екеуі де конструкциялық шешімнің айқындығына, мүсіннің жинақы ықшам шығуына баулыды. Бұл қазақ мүсін өнерінің өркендеу деңгейіне жол бастауы болып табылады. Қазақстан аймағындағы ұсақ пластикалармен айналысу үрдісі ерекше болды. Мұнда халықтың рухын, дәстүрлі аңғал да аккөңілділігін ұлттық заңдылықтарымен шешілді. Көркем бейнелердің сомдалу шешімі аңыз бен поэтикалық шешімдегі мақсаттары шартты формалық мәнері үйреншікті заңдылықпен іске асып отырды. Атап айтсақ, мүсінші Р.Ахметовтың, М.Әйнековтің, К.Какимовтің, Б.Әбішевтың шығармаларында ұлттық тақырыпта көрініс тапқан композициялық мүсіндемелерінде ұлттық мәнердің заңдылығы тұнып жатыр. Яғни, олар шығармашылық мұраға сүйене отырып, көркемдік дәстүрмен ашық байланысып отырды. Олардың ойлары тікелей қазақ халқының пластикалық өнерінде актуальды келген. Тәуелсіздіктің алғашқы жылдарында бейнелеу өнері мен мүсін өнерінде қазақ ұлтының өзіндік мәдени феномендері орнығып қалыптасты. Қазақ өнерінің сомдау тілі мен идеялық белгілері түрленіп оның басты рухани қалыптасуына ықпалы зор болды. Осы кезеңде өнер ағымына көптеген өзгерістер еніп, мүсін өнерінде формалардың құрылымы шынайылықтан ауытқып отырды. Сомдау тілінің формалары адамның ішкі өмірі мен рухани дүниесіне терең де нәзік әсерін тигізді. Өнер қоғамда болып жатқан өзгерістерге, сондай–ақ оларға бағыт беріп отырады. Қазақ халқының

дәстүріне бұл жылдарды жай ғана қызығушылық қана болып қоймай, белгілі бір формалар мен сұрақтарға жауап іздей түскен. Уақыт қозғалысы жылжыған сайын, ұлттық көзқарас жан-жақтыланса да олар өзінің ішкі қасиетін жоғалтпай мектебін бағалап, сақтап отырған. Суретші ұлттық жүйені өздерінің көзқарастары мен сезімдерінің негізі арқауы ретінде қарады. XX ғасыр философиялық ойлар ағымы ашылған ғылыми жаңалықтармен қатарласып жатқан кезеңге саяды. Осындай өзгерістер мүсіндеудің композицияларына әсерін тигізіп, құрылымдарға ие болған. Ондағы көшпенді мәдениетімізден келе жатқан түп-тамырымыз бойынан тараған сезімдерді айта кетуге болады.

Мүсін өнерінде жаңа бағыттары ұлы даланың көне түсініктеріне «интерпретация» жасап қайта жаңғыртты. Адамның рухани өмірінен бастау алған сезімдері мен сырт көзге білінбейтін қасиеттерін пластикалық мәнермен жеткізген мүсіншілер Ө.Шанов, А.Есенбаев, Е.Мельдебеков, Ш.Төлеш болатын. Олар бірнеше ұлттық көзқарастарды қосып, ерекше композициялық шешімдер тапқан. Сондықтан олардың шығармаларындағы пластикалық шешімдерінде алдына қойған мақсаттары стилистика мен құю әдісі, жанрлық спецификасы өзгеріп отырды. Олардың жұмыстарына қарап отырсақ, бейнебір таңбалы тастар мен түркілердің монументтік пластикасын немесе алғашқы қауымдық қоғамдағы аңшылардың, ортағасырдағы жауынгерлердің бейнесін табасыз. Әр кезеңнің ажырамас біртұтастығы, адамдардың рухани бастамасының беріктігін бекіту, көрінетін сырт пішіндерден көрінбейтін мүмкін тәңірлік мазмұнын көруге ұмтылыс Есенбаев, Э.Казарян, Ш.Төлеш сияқты мүсіншілердің еңбектерінде орын алған. Қондырғылы мүсін жасауда 90-шы жылдар өзіндік жаңа көзқарастарымен бірнеше талантты мүсіншілерін ала келді. Олар қолданған материалдар мүсіндік туындылардың көркемдік жағынан және терең ашуда да формаға ыңғайлы болып келген. Мүсінші Е.Мергенов шығармашылығына гранит пен қоланы, алюминий мен жезді, шамотты пайдаланып, форма құрылымын түрлендіре білген.

Сондай-ақ, мүсінші Э.Казарян туындыларын рельефті-панно тәсілімен қоладан құйып, қызықты формалы сюжеттерді енгізген. Уақыт бірлігі адам мен табиғат болмысындағы күрделі сәттер мүсінші жасаған формалармен үндестік тапқан. Өзіндік бейнелеп сомдау барысында форманың жоғарғы төменгі бөлігіне өзгеріс енгізеді. Бұл көрністі «Үй үстіндегі құс» туындысынан көреміз. Үш бөліктен құралған композиция құрылымы су, жер беті, аспан әлемімен шешіледі. Үнемі композицияларында аударулы төңкерілген сызықты форманы қолданып, адам бейнесі немесе құстар, хайуанаттар сызық бойына бағынған. Жұмбақты тәсіл мен күрделі шешілген кеңістік мүсінші Э.Казарянға тән ерекшелік.

Ал мүсінші А.Есенбаев туындылары қарапайым тас, ағаш дөңкелерінен қашалып сүйкімді образды әкелген. Абстрактілі ойлау мүсінші көзқарасында формалардың түрленуіне беріледі. Мәрмәр бөлігінен қашалған портреттерінде ішкі тынышсыз әлемді жұмбақ кейіпкерлерінен анық аңғартқан. Әрбір мүсіндер таза қалыпты формаға терең ойды үйлестіреді.

Қондырғылы мүсінді сомдауда көптеген дәстүрлі тақырыптар мен пластикалы формаларды жасауда мүсіншілер еңбек етуде, бірақ олар жайлы

зерттеулер өте аз. Әр қайсысының өзіндік қолдану тәсілі, мәнері, өзіне тән тілі бар. Бұндай мүсіншілер қатарын М.Әмірханов, Қ.Дулатов, Ә.Жұмабай, М.Жүнісбаев, Ө.Шановтар толықтыруда. Айталық Ә.Жұмабай туындыларында фактурасымен қызықтырады, М.Жүнісбаев түрлі материалдарды қолданып, әйелдер тақырыбын әсерлі жеткізеді. Кейбір мүсіншілер көбінде қазақ халқының батырлар образдарын, күйші–абыздарын, аңыз–ертегі кейіпкерлерімен формаға үндестірген. Түрлі материалдан сомдалып жасалған кейіпкерлер, ырғақты пластикаға бағынып, форма құрылымын бірде поэтикада, енді бірінде романтика әсерімен психологиялық тұрғыда шешеді. Жоғарыдағы есімдердің арасында Ө.Шановтың еңбектері формасы жағынан жасалу тәсілі, әрі шығармашылығындағы тақырып пен идеясы қызықты табылып отырады. Шығыс мәдениетінің шексіз мөлшердегі байлығы, пластикалық нысандардың жұмбақтары мен нәзік тұтастарының құпияларын ашуға тырыса отырып, өз шығармашылығында адамдарды мәңгілік толғандыратын өмір, табиғат күрделіліктерінің жұмбақ түрін де жеткізетін шығармашылық дүниелер алып келді.

Мүсінші Ө.Шанов шығармашылығы аз зерттелсе де, қызықты формалары арқылы көрушісіне түрлі ой қалдырады. Мұнда ол композицияларын түрлі тақырыптармен үйлестіре отырған. Айталық, әр елдердің мәдениетінің көріністерін, әйелдер образдарын, адамдардың ішкі психологиялық күйзелісін формаға айналдыра отырып шешеді. Өмірзақ Бақиұлы Шанов 1950 жылы Батыс Қазақстан облысының Шалқар ауданында қарапайым отбасында дүниеге келеді. Ө.Шанов шығармашылық жолында өз шеберлігін жан–жақты жетілдіре түсуде көптеген әр елдің мүсіншілерінен ізденістер жүргізе бастаған. Суреткер–мүсінші өзіндік жеке қолтаңбасын, стилін, жаңа идеяларын пластикалық формада ізденуде, 80-ші жылдардан бастап әр елдің мәдениеті мен өнерін қадағалауда ұзақ жылдар мардымсыз жұмыс жасайды. Мүсіншінің туындыларындағы формалар әр қилы келіп, шығармада бірде кесек–кесек болса, бірде ырғақты келуі. Портреттер бір көргенде шаржбен мүсінделініп келсе, кейде нәзік ырғақпен мысқылданады, кейбірінде көңіл күйдің философиялық мазмұнын ашып, терең ойға жетелейді. Сюжеттері тарихи мифтік бейнелер төңірегінде, кейбірі мүсін өнерінің негізгі тақырыбында сомдалады. Шанов туындылары өзінің интуициялық сезімдерімен ерекше дамыған. Ол қондырғылы мүсіндегі пластикалық формалардың шебері. Кей жұмыстары түбегейлі орындалса, енді бірінде өте қарапайым нақты формалармен ғаламдық жалпылықты да кездестіреміз. Кейде ол белгілі бір заңдылықты қатаң сақтаса, кейде қиялына еркіндік береді. Көптеген жұмыстарын мүсінші формаға байланысты шешеді. Оның қолданған қола, метал, гипс, пластилин тағы басқа материалдарды жұмыстың шешімін нақты беруге және көркейтуге сай келіп тұрады. Мүсінші қолдануы мен әдіс–тәсілі үстінде оның асқан шеберлігі ерекше. Қандай да бір туындысы шеберлігінің арасына бүкіл тұтастықты бойына сіңіріп, өз дегенінше аяқталып бірітіп отырады.

Мүсінші Ө.Шановтың шығармашылығындағы әйел образдарын жеке кезеңге бөліп тереңнен талдауды қажет етеді. Оның «Женский торс» (1989 ж.

металл) жұмысында әйелдің дене сұлулығын негізге ала отырып, бөксе мен кеуде бітім құрылысының тарту қуатын осы бір сырлы да сымбатты әйел табиғаты әлемінен іздейді. Жаратылысынан тұла бойына сұлулық ұялаған әйел келбеті оны түсінген, аялап құрметтеген адамға түр әлпетінсіз-ақ сұлу әрі көрікті. Міне, осы мақсатты көздей ұстаған автор сол нүктеге асқан шеберлікпен әйелдің шешіну барысындағы бас бөлігіне келіп, кептелген киімі мен ұнамды сәтті шындыққа үйлесімді етіп шебер бейнелейді. Дәл осы бір көріністегі әйел бейнесі көптеген суреткерлердің тақырыптарында кездескен. Нақ осындай «Әйел торсы» Қазақстан мүсіншісі Әзмағанбетовтың туындысынан көреміз. Мұнда торс құрылымы кішкене өзгеріске ұшырайды. Дегенмен ұқсастықтар мұнда да әйел киімі бет пішінді жауып тұрғаны, ал ерекшеліктері оң жаққа салмақ түсіре майысса, Шанов та әйел алдына оң аяғын жіберіп сол жаққа салмақ берген. Әзмағанбетовтың торсы шеңберлі мәрмәр тұғырға қоладан құйылған. Ал қыртысты көйлегі астындағы көгілдір төртбұрышты форманы құрайды. Шанов әйел затын ерекше бағалауда оған тән қасиеттерді бір ғана шығармамен айтып өткендей. Әйел денесін сомдауда әлемдегі бүкіл суретшілер осы этаптан өткен. «Женский торс» (1989 ж. қола) деген шығармасында әйел нәзіктігі басты тақырып етілген. Онда салмақ астыңғы бөлікке түскен болып әйел тағдырының барлық салмағы оның сезім күйімен байланысады. Мүсінші нағыз заңдылықты, симметрияны сақтай отырып, әйел денесін әсірелей көрсетуде қазіргі заманның көзқарасымен байланыстырады.

Осы кезде айта кететін жайт бізге дейінгі қауымға әсемділік жоғары бағаланса, қазір бізге формалар мен олардың құбылуы қызықтырады. Қара төртбұрышты тұғырға жалтырай құйылған әйел тұлғасындағы нәзік бөліктеріне мүсінші акцент беріп тұр. Сондай-ақ шығармадан құмыра тәрізді фигуралардың бейнесін көре аламыз. Жалпы деректерде қобыз, құмыра, немесе сегіз санының кейіптері әйел тұлғасымен теңелген.

Ұзына келген мөлдір «Шолпан жұлдыз». (1985 ж. қола) бейнесінде жеңіл көйлегі желдің ығына шыдамай желбірей түседі. Тау етегіндегі тастың ба, әлде су жағалауындағы жырақта тұрған қыз дәл осындай күй кешеді. Бойында бір міні, бір қылы жоқ періште бейне жаңбырдың тамшысынан жаралғандай. Нәзік қыл мойыны сәл төмен қараған басын көтеруге шыдамы жетпейтіндей. Осы тұзумен дене пішімі де бой түзейді. Қылдырықтай белі мен төгіле киілген көйлек ішінен нәзік қыздың силуэтын аңғарамыз. Жеңіл тыныштықты салмақсыздықты бұзып тұрған самал жел қыз етегінен өткендей. Егер жел күшін күшейтер болса, Шолпан қыз аспанға ұшып кетер еді. Қыз да осыны күтіп тұрғандай. Махаббаттың символы «Шолпан» жұлдыз бұл жерде қыз бейнесінде. Мүсінші осы туындысы арқылы махаббаттың нәзік екенін жырлап отыр. Ал, «Обнаженная» (1985ж. қола) жұмысында әйелдің ішкі сезімі жан күйзелісін оның қалыптан тыс үлкен дене бітімін байланыстыра отырып көрсетуге тырысады. «Әйел қырық жанды» - деген сөзге сайғандай. Осы шығармада әйелдің қайрат пен жігерлігі сомдалған мүсіншінің сомдау барысындағы әдіс-тәсілі өзгере түскендей. Өйткені мұндағы үлкен форма монументті көрініс беріп, салмақтың ауырлығын айқындайды. Мүсінші орыс

мүсіншілерінің жасау әдісін жетік игергені осы шығармада анық байқалады. Жоғарыда келтірілген әйелдердің бейнелерінің барлығына тән нәзіктілік мұнда керісінше қатаң көрсетіледі. Кесіп-кесіп екілеу арқылы құйылып сомдалған шығарма иіріле келген ось сызығына бағынады. Жалаңаш әйел оң иық тұсындағы ағашқа басын сүйей аспанға қарап, зарын айтып тұрғандай.

Шановтың әйелдер бейнесіне жасалған «Ана» (1987ж. қола) жұмысы жалпы әйел тіршілігі, мейірім шапағатымен байланысады. Бұл шығарма дөңгелек формада болып әйел іс-әрекеті бас, қол және аяқ қимылдарына байқалады. Бұл да бір тынымсыз тіршіліктегі әйел мойнына жүктелген болашақ тағдыр салмағы. Мұндағы жұмыстың алдыңғы әйелдер бейнесінен бір ерекше өзгешелігі әйелдер - ана орнында образ табады. Әрі осы туынды басқа әйелдер бейнелеріне жасалған жұмыстардың жинақ қорытындысы тәрізді. Әйел әрқашанда «Ана» деген атаққа алып келеді. Қазақ халқымызда құт –берекенің қамқоры, ұрпақтар жалғастырушысы, молшылықтың тұтқасы киелі есім анаға тиесілі. «От ана, Жер-ана жарылқа, күнәм болса кеше гөр, түйіншегін шеше гөр» деген наным–сенімдер әйел образының қасиеттерін тереңнен бойлатады. Қорыта келсек мүсінші Ө.Шановтың пластикалық туындыларында форманы жай сезіну емес, одан әр түрлі мәдениетті көруге терезе ашылады. Көптеген туындыларында мүсінші ұсақ бөлшектеріне дейін мән берсе, кейбіріне қарапайым формамен үлкен мәселені айқындап бере алады, яғни формамен тақырыптты да гармониялық үйлесімділікті де қатар алып, әр алуан образды жарқын жеткізе біледі. Қазақстан мүсін өнеріндегі формалар түрленіп, қазіргі әлемде болып жатқан барлық жағдайлармен сабақтастырып, өзіндік мектеп қалыптастырды. Бұл мүсін мектебін жалғастырушы мүсіншілер еңбегі бүгінгі Қазақстан өнері үшін жаңалығы мен келешек ұрпаққа жалғасын таппақ. Ал, барша Қазақстан үшін бәсекелестікке қабілетті тұлғаны тәрбиелеу-ортақ іс екендігі аян.

Пайдалылған әдебиеттер тізімі

1. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. - Алматы 2002
2. Валиханов Ш. У.Шанов. Скульптура. Каталог
3. Джадайбаев А. Қазақстанның бейнелеу өнерінің інжу маржаны, -Алматы 2002
4. Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері XXғасыр. -Алматы 2001
5. Қазақстан бейнелеу өнері XX ғасыр. -Алматы, 2001
6. История Искусство Казахстана. / со автор. А.Галымжанова, Б.Барманкулова, К.Муратаев и т.д. -Алматы 2006
8. Соны сұрлеу. -Алматы 2004
9. Шалабаева Г. Ғасырлар тоғытындағы Қазақстанның көркем өнері
10. Есмаханов А. Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері 60-90 жылдар. -Алматы «Дидар» 1990
12. Копбосинова Р. Первая респуб-я выставка скульпторы. Алма-Ата 1986
14. Шалабаева Г. Грани реализма -Алматы 2004

16. Кумарова С. Скульптура Казахской ССР М., 1975
17. Мастера изобразительного искусства Казахстана. //Институт литературы и искусства М.О.Ауезова. -Алматы 2004
18. Байжігітов Б. Бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері. -Алматы «Өлке» 1998
29. Орысша-қазақша сөздіктер. Алматы 1978, 1-25 том\
30. Мифы народов мира. //Советская энциклопедия. М., 1987, 1 том
31. Дмитриева Н.А. Искусство древнего мира. М., 1989
32. История искусства Казахстана. Очерки 2 том
34. Анисимов Г. Искусство Казахстана. Творчество, 1972, №9

**Агейкина-Шматова Яна Леонидовна –
председатель ВК филиала СХ РК,
директор ОФ «Кочевник»,
галереи им. Леонида Агейкина
Казахстан, Усть-Каменогорск**

СОХРАНЕНИЕ И ПРОПАГАНДИРОВАНИЕ МАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ С ПОМОЩЬЮ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

В Восточно-Казахстанской области реализован авторский проект по созданию первого видеофильма «Изобразительное искусство Восточно-Казахстанской области. Живопись. Графика. Скульптура».

В апреле 2018 года в культурной жизни Восточно-Казахстанской области состоялось важное событие – презентация первого видеофильма «Изобразительное искусство Восточно-Казахстанской области. Живопись. Графика. Скульптура».

Наш видеофильм – это аудиовизуальное произведение с зарегистрированными авторскими правами, состоящее из зафиксированной серии со звуковым сопровождением, предназначенное для зрительного и слухового восприятия с помощью соответствующих устройств.

Он появился благодаря союзу единомышленников:

- автор проекта, создание, подбор материалов – Агейкина (Шматова) Яна Леонидовна,
- веб-дизайнер – Бахарев Павел Валерьевич,
- продюсер – Байсалбаев Марат Калибекович.

Музыка – классическая.

Восточно-Казахстанская область не имеет собственного каталога или фото-книги по изобразительному искусству. Разговоры по этому поводу ведутся давно, но, как говорится, «ногу подняли, а шаг не сделали». Поэтому мы частными усилиями и средствами решаем проблемы отчаянного положения существования художника в обществе, создавая альтернативные бюджетные варианты видеофильмов.

Когда общество утрачивает способность содержать богатейший океан культуры и мысли, накопленный предыдущими поколениями, тогда интеллектуальный вакуум уводит в сторону от восприятия реальности, что приводит к серьезным негативным последствиям. Сложившаяся современная реальность изобразительного искусства в области все больше загоняет в суровые дебри меланхолии.

Восточно-казахстанские авторы необычайно плодотворны, но они не видят перспективы популяризации и реализации своего творчества. Поэтому наша задача показать молодому поколению перспективность занятия какими-

либо направлениями в искусстве, используя новые технологии.

Замысел вынашивался долго, материал собирался кропотливо. Сначала мы создали сайт «Искусство Восточного Казахстана», затем со скифской стремительностью и решимостью запустили видео-проект «Изобразительное искусство Восточно-Казахстанской области. Живопись. Графика. Скульптура». Мы постарались продемонстрировать все аспекты творчества не только авторов, получивших заслуженное признание и имеющих добротную профессиональную репутацию, но и новые, открытые нами имена. Главный критерий отбора – яркая творческая индивидуальность.

Современная действительность требует организовывать художественный мир так, чтобы активно связываться со всевозможными организациями, а интернет, компьютерные сети, новые формы цифровой записи произведений как раз и представляют собой распространение новых способов коммуникации, универсальный способ соединения потенциально неограниченного числа абонентов-потребителей. Создание баз данных на различных носителях информации дешевле и эффективнее, точнее и мобильнее, полнее и оперативнее. На них можно создавать красочные превью-демонстрации (анонсы). Преобразование данных в цифровую форму позволяет осуществить с ними ряд специфических технологических операций: «сжатие», деление на пакеты с последующим расширением и объединением пакетных сообщений после их приема, тогда как традиционные бумажные носители – тяжелые, дорогие в издании, информационно ограниченные.

Богатое культурное наследие ВКО дало нам толчок к переходу на цифровые технологии, чтобы успешно содействовать авторам в создании различного рода ценностей и коммерциализации результатов творчества, которые способны обеспечить получение самых разнообразных выгод и преимуществ.

Таким образом, видеофильм «Изобразительное искусство Восточно-Казахстанской области» – вещь важная и приоритетная для развития культурного пространства области и страны, кроме того он относится к пользующемуся спросом продукту, пригодному для долгосрочного маркетинга. Очевидно одно – явление это неординарное, значимое, интересное.



Компилируя данный диск, мы пришли к ясному осознанию своих целей и задач, к убежденности в правильности намеченного направления, а также

параллельно проанализировали сложившуюся ситуацию в регионе и пришли к выводу, что сегодня неизмеримо возросла роль изобразительного искусства в создании эстетически полной сферы жизни. Много сделано художниками: созданы выразительные живописные произведения, художественные ансамбли, общественные сооружения, являющие образец синтеза монументального искусства и архитектуры.

Наш коллектив объединяет любовь к искусству, своей Родине, креативности, индивидуальный подход к каждому автору. Пожалуй, самое ценное, что у нас есть – это многолетние творческие контакты с художниками, их кредит доверия к нам, активный интерес друг к другу.

Использование результатов интеллектуальной деятельности, которые являются объектом исключительных прав, мы осуществляем только с согласия правообладателей, через договорные отношения. Договоры на опубликование, воспроизведение и тиражирование экземпляров произведения соответствуют закону об Авторском праве Интеллектуальной собственности Республики Казахстан, Бернской конвенции 1971 г. об охране литературных и художественных произведений, договору Всемирной организации интеллектуальной собственности (ВОИС) по авторскому праву с учетом развития новых технологических достижений, прежде всего цифровых и информационно-коммуникационных технологий (ДАП).

Вопросом неправомерности бесконтрольного использования картин обеспокоены все уважающие себя авторы. Выше перечисленные нормативно-правовые акты защищают их интересы в цифровой среде и открывают новые горизонты для создания, распространения и контроля своих произведений. Перед художниками сегодня стоит множество проблем, но мы не стремимся к легкости и упрощенности, потому что «только в паруса корабля, который никуда не плывет, не дует попутный ветер».

Создавая следующие части запущенного проекта, мы сможем проследить этапы современного восточно-казахстанского процесса, как живое и реальное действие с живым запахом неистовых страстей, кипучих полемик и бурных дискуссий. Созидать таким образом можно бесконечно, поэтому у нас в перспективе проекты с литераторами, композиторами, хореографами и другими направлениями в искусстве, а также качественно новые проектные формы. Ведь инновации и творчество – это естественные ресурсы, от которых зависит будущее благополучие и процветание человечества.

**Бемм Максим Александрович,
Младший научный сотрудник
отдела народного и
декоративно-прикладного искусства
Восточно-Казахстанского областного
архитектурно-этнографического
и природно-ландшафтного
музея-заповедника,
Казахстан, Усть-Каменогорск**

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТАХ
МАСТЕРОВ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ ВОСТОЧНОГО КАЗАХСТАНА
(НА ОСНОВЕ ФОНДОВОЙ КОЛЛЕКЦИИ ВОСТОЧНО-
КАЗАХСТАНСКОГО ОБЛАСТНОГО АРХИТЕКТУРНО-
ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО И ПРИРОДНО-ЛАНДШАФТНОГО МУЗЕЯ-
ЗАПОВЕДНИКА)**

В фондах Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника собрана обширная коллекция скульптурных работ, изготовленных мастерами края в технике объемной резьбы по дереву. Заметное место в ней занимают творения, посвященные казахской национальной тематике. Их характеристике и посвящена данная статья.

Резьба по дереву является одной из древнейших разновидностей декоративно-прикладного искусства, которая получила широкое распространение у многих народов. Издавна из дерева возводили дома, изготовляли утварь, посуду, делали игрушки для детей.

Несмотря на бурное развитие технического прогресса, данный вид ремесла продолжает жить и в наши дни. В настоящее время существует несколько его разновидностей, наиболее сложной и трудоемкой из которых является объемная, или скульптурная резьба по дереву, требующая от автора очень высоких профессиональных навыков, именно поэтому овладеть ей могут лишь немногие. Тем не менее, она получила достаточно широкое развитие во всех регионах земного шара, в том числе и на территории Казахстана. Не является в этом отношении исключением и восточный регион нашей страны. Подтверждением этому служит то, что в фондах Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника собрана разнообразная коллекция работ, выполненных в данной технике. При этом особое место в ней занимают произведения, посвященные казахской национальной тематике.

В первую очередь среди них внимание на себя обращает скульптура

«Ата», автором которой является яркий и самобытный мастер Евгений Васильевич Курдаков (1940-2002 гг.), в течение продолжительного времени трудившийся в нашем музее в качестве старшего научного сотрудника и флориста-декоратора. Ремесло резьбы по дереву он освоил самостоятельно и благодаря собственному таланту достиг в нем огромных творческих высот. Излюбленным жанром искусства для него была корневая скульптура. Главная особенность этого направления объемной резьбы по дереву состоит в том, что автор при создании своих работ использует найденный им самим отживший, обреченный на гибель лесной материал, подчеркивая природную пластику, текстуру и фактуру древесины. При этом идею образа подсказывает сама находка, поэтому основным преимуществом лесной скульптуры является ее уникальность. Природа не может повторить одинаковый изгиб в ветвях и корнях деревьев, поэтому и человек не может сделать две одинаковые лесные скульптуры из природных находок. Немалое количество из своих творений мастер передал в фонды музея. В их число входит и скульптура «Ата». Она была изготовлена автором в 1977 году [1, с. 27]. Тогда же данное произведение было отмечено дипломом конкурса изделий декоративного искусства в городе Москве [2, с. 51]. Материалом для него послужил корень жимолости татарской. Оно представляет собой объемное изображение головы пожилого мужчины-казаха в меховой шапке, опирающееся на витые корни-ножки. Лицо старика широкое, изрезано морщинами, с большим носом, оканчивается длинной витой бородой. Поверхность изделия полностью покрыта лаком. Почти все перечисленные детали скульптуры обусловлены естественными изгибами и текстурным рисунком корня дерева, которые были лишь отчасти дополнены искусными руками мастера, что в конечном итоге помогло ему воплотить в ней целостный завершённый художественный образ. При создании данного творения он проявил себя не только как художник, но и как человек, любящий природу и видящий ее неподдельную красоту.



«Ата»

Оригинальную композицию «Бараны», изготовленную в казахском национальном стиле, в 1979 году передал в фонды нашего музея профессиональный художник Александр Иванович Коробков (1944-2014 гг.). В 1968 г. он окончил Ташкентское художественное училище по классу живописи. Член союза художников СССР и Союза художников Казахстана с 1976 года. Долгое время трудился в Доме художника города Усть-Каменогорска, где и начал заниматься резьбой по дереву. В 1986 году принимал участие в выставке мастеров-умельцев, проходившей в городе Алма-Ате на ВДНХ Каз. ССР, награжден дипломом второй степени.

Идея создания вышеназванной работы родилась у него после творческой командировки по районным центрам Восточно-Казахстанской области [2]. Она состоит из трех отдельных стилизованных объемных изображений баранов.

Каждое из них собрано из отдельных частей, вырезанных из древесины сосны. Все фигуры имеют голову яйцевидной формы с круглыми глазами из искусственного стекла, плоские утолщенные рога, узкие короткие туловища и такие же миниатюрные ножки. Они декорированы полусферическими пластмассовыми вставками разного цвета, круглыми розетками, украшенными прорезной и рельефной резьбой в виде многолепестковых цветков, плавно изогнутых лучей, а также элементов казахского традиционного орнамента «қошқар мүйіз». Некоторые из розеток при этом оттенены красными масляными красками. Следует отметить, что скульптуры имеют рога разной формы. У одной из них они массивные и закруглены вовнутрь, а у двух других имеют каплевидную форму.



«Бараны»

Несмотря на то, что композиция выполнена в стилизованном виде, она отличается очень высоким уровнем исполнения. В ней автор смог умело совместить традиционные приемы резьбы по дереву с элементами современного искусства. Это придало его творению огромную оригинальность и праздничный внешний вид.

Относительно недавно в 2009 году фондовую коллекцию музея пополнила вырезанная из дерева скульптура «Пастух», автором которой является Анатолий Николаевич Бубель, чье имя широко известно в Восточном Казахстане. Данный мастер очень активно занимается творческой деятельностью. Совместно со своими коллегами В.Б. Самойловым и Х.М. Кульчаевым в 2000 году он стал соавтором памятника одному из первых директоров крупнейшего предприятия региона Ульбинского металлургического завода Владимиру Петровичу Потанину, установленному в областном центре ВКО городе Усть-Каменогорске на одноименной улице. В 2011-2012 гг. Анатолий Николаевич принимал активное участие в проходивших здесь же международных симпозиумах скульпторов.



«Пастух»

Скульптура представляет собой объемную фигуру мужчины-пастуха, установленную на неправильной по форме светлой деревянной овальной подставке. Он стоит со скрещенными босыми ногами. В правой приподнятой руке персонаж держит камчу, другой рукой опирается на деревянную палку. На его голове надета рельефная шапка-малахай, поверхность которой обработана мелкой порезкой. Лицо пастуха улыбающееся, автором хорошо выделены его нос, рот и хитрые глаза. Он облачен в длинную свободную подпоясанную матерчатым поясом рубаху и короткие штаны до колен

По своему внешнему виду образ пастуха напоминает героя казахских

народных сказок безбородого обманщика Алдара-Косе. Как известно, данный персонаж знаменит тем, что всегда защищал бедных и, с помощью своего ума и ловкости, обманывал и наказывал жадных богачей, а также лентяев и глупцов. Автору в своей работе полностью удалось передать все основные особенности его образа. Поза пастуха, выражение его глаз и лица выдают умного, находчиво, но, в то же время, очень добродушного человека. В целом, данная работа проникнута большим юмором, что делает ее очень притягательной для зрителя.

Современные мастера резьбы по дереву нашего края, создающие скульптуры в казахском национальном стиле, наряду с изображениями животных и людей воплощают в них разнообразные абстрактные образы. К числу подобных творений относится скульптурная композиция «Кобыз» мастера из города Семей Андрея Борисовича Завгороднего, о творческом пути которого следует рассказать отдельно.

Склонность к художественному искусству у него проявился еще в школьные годы, когда он посещал студию изобразительного искусства, особенно увлекался лепкой из глины и пластилина. В 1990 году окончил СПТУ №10 г. Семипалатинска по специальности «Лепка архитектурных деталей». Резьбой по дереву занимается с 1998 года. Первые навыки этого ремесла получил от своего дяди Корнилова Михаила Федоровича, который был профессиональным художником [3]. Сюжет и рисунок для своих работ придумывает самостоятельно, орнамент берет из литературы. В своем творчестве использует опыт казахских и других мастеров декоративно-прикладного искусства и постоянно совершенствует свое ремесло.

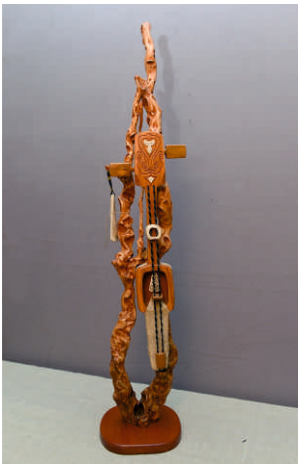
Скульптура «Кобыз» в 2012 году экспонировалась на выставке «Дыхание весны», проходившей в стенах Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника, после чего была передана в его фондовое собрание. Она представляет собой помещенное на круглое основание стилизованное объемное изображение черного цвета, напоминающее по своей форме казахский музыкальный инструмент с аналогичным названием. В нижней части композиции имеется вставка из кожи цвета слоновой кости в виде равнобедренного треугольника с округлым вогнутым основанием. На ней черными красками изображена копия фрагмента наскальных рисунков, найденных на Алтае: крупная фигура оленя с большими ветвистыми рогами, бегущего по горам на фоне звездного неба, перед оленем – изображение солнца. Поверхность дерева с лицевой стороны декорирована контурной росписью светло-охристого цвета, также имеющей вид разнообразных древних изображений на камнях. Струны музыкального инструмента натянуты в верхней части на двух стилизованных стрелах из дерева, на основаниях которых светло-охристым и черным цветами изображены круги с символами мужского и женского начала. В середине композиции струны крепятся на одной стреле аналогичной формы с изображением двух кругов с общим



«Кобыз»

центром окружности. В нижней части скульптуры, на основании, они привязаны к декоративной детали, состоящей из косточек, украшенных казахским национальным орнаментом в технике гравировки. На ручке кобыза и на его основании, с обеих сторон элемента из кости, имеются плоские металлические накладки бронзового цвета в форме традиционного казахского национального орнамента «трилистник». Металлические накладки бронзового цвета в форме традиционного казахского национального орнамента «трилистник».

Как видно из вышеприведенного описания, оригинальность этой скульптуры состоит в том, что она выполнена в комбинированной технике. Наряду с резьбой по дереву мастер при ее создании использовал различные приемы художественной обработки металла и кости. Кроме того, в ней заложена глубокая оригинальная идея. Если рассмотреть все элементы, образующие композицию, становится понятно, что она символизирует собой весь исторический путь, который прошел казахский народ от древности до наших дней и показывает преемственность национальных ремесленных традиций с творениями мастеров былых эпох.



«Звуки степи»

С недавнего времени с нашим музеем начал сотрудничать еще один искусный мастер резьбы по дереву – Андрей Борисович Белякин, также проживающий в городе Семей. По образованию он является учителем изобразительного искусства и черчения, занимается самыми разнообразными видами искусства: живописью, скульптурой, оформлением дизайна и т.д. Постоянно участвует в городских выставках декоративно-прикладного искусства, не раз награждался благодарственными письмами и памятными подарками. С 2014 года выставляется в областном архитектурно-этнографическом и природно-ландшафтном музее-заповеднике. За это время его фонды пополнились несколькими работами мастера, среди которых особо следует выделить декоративную скульптуру «Звуки степи», посвященную казахской национальной тематике.

Основа скульптуры представляет собой светло-коричневую подставку в форме квадрата со скругленными углами, на которую в задней части установлен высокий корень коричневого цвета с бежевыми природными вкраплениями. Он образует два ствола, похожих на искривленное дерево с тонкими ветками. В центральной части к нему на переднем плане прикреплено уменьшенное объемное изображение кобыза коричневого цвета, имеющего черно-серые кожаные струны. Головка музыкального инструмента (басы) украшена крупным резным орнаментальным узором. Также в нескольких местах он декорирован резными накладками и подвесками, изготовленными в технике резьбы по кости.

Как и работа С. Завгороднего данное скульптурное произведение изготовлено в комбинированной технике. Вместе с тем изображение кобыза, запечатленное в нем, имеет более реалистичный внешний вид. При этом его общий

замысел является тем же. А.Б. Белякин в своем скульптурном творении также стремится показать древние истоки казахских национальных музыкальных и ремесленных традиций. Об этом говорит сам образ музыкального инструмента. Ведь, как известно, кобыз был изобретен предками современных казахов еще в незапамятные времена и по некоторым данным является прародителем всех смычковых музыкальных инструментов на земле. Донести свою идею до зрителя автору также помогает форма корней, на которых закреплен инструмент. Они напоминают по своим очертаниям высокие извилистые вековые деревья, символизирующие долголетие и глубочайшую жизненную мудрость.

В целом, скульптурные работы из дерева, посвященные казахской национальной тематике, несмотря на свою сравнительно небольшую численность, занимают важное место в фондовой коллекции Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника. Все они отличаются большой оригинальностью исполнения и характеризуют своих авторов не только как искусных резчиков по дереву, но как людей, увлеченных историей и культурой той страны, в которой они живут. И пусть далеко не для всех вышеназванных мастеров Казахстан является родиной, творческая биография каждого из них очень тесно связана с этой землей. Именно поэтому все их творения проникнуты безграничной любовью к ней. Этим объясняется то безграничное обаяние и душевное тепло, которое излучают каждое из них. Благодаря этому все они нашли свое место в различных экспозициях музея и привлекают огромное внимание его посетителей.

Список литературы

1. Смагулова Г.М. Каталог «Национальные мотивы в художественных произведениях мастеров резьбы по дереву в фондах музея» - Усть-Каменогорск: Восточно-Казахстанский областной этнографический музей, 2003. – 60 с.
2. Черкашина В.А. Очерки и мастерах. – Усть-Каменогорск: Медиа-Альянс», 2007. – 140 с.
3. Архивы музея. Акт №56-1988 год. ВКЭМЗ. КП-10-18139.
4. Архивы музея. Акт №63-2012 год. ВКЭМЗ. КП-63-33467.

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

ЗНАЧЕНИЕ МУЗЕЙНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В АКТУАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ РЕГИОНА. ХУДОЖНИКИ И ПОЭТ

Сложно переоценить значение сохранения культурного и художественного наследия для новых поколений. Способов донести информацию зрителю и слушателю множество, но, пожалуй, лучший результат достигается восстановлением цельной картины формирования историко-культурной среды города через взаимосвязь личностей и событий. Исследования на базе музейных материалов дают наиболее достоверную информацию, а возможность компьютерной обработки имеющихся данных и музейных экспонатов, позволяют преподнести информацию максимально интересно и доступно.

Павлодарской земле повезло. У нее есть свой Поэт — поэт с большой буквы. Поэт, воспевавший красоту могучей реки Иртыш, пойменных лугов, бескрайних степей, белизну соленых озер и особый мир провинциального городка, бурные события, происходившие в этих краях в 20-е — 30-е годы XX столетия. Поэзия Павла Васильева и сегодня воспринимается жизненной, сложной, заставляющей задуматься о смысле жизни и ее течении.

Здесь, в Павлодаре, в начале XX века произошло событие, определившее ход целой череды событий - встретились будущий большой Поэт и настоящий большой Художник. Эта встреча должна была состояться. Ведь не бывает просто случайного совпадения, каждая случайность имеет продолжение, отчасти влияющее на ход истории. К счастью, эта встреча имела очевидцев-современников и, что очень важно, последователей.

« ... Павлодар начала XX века был заштатным городком, покрытым пылью и песком. Дома строились вдоль Иртыша. «Тихо, сонно, однообразно протекала жизнь уездного города, как речка Усолка, воды которой летом затягивало трясинной и плесенью». [1, с.25] Однако, не все так сонно и однообразно было вокруг, существовала в Павлодаре своя культурная жизнь и ее образовательная составляющая. Ведь были школы и учителя, художественная студия и самодеятельный театр... И еще было детство. Именно детские ощущения и впечатления, задушевные разговоры со взрослыми и возможность наблюдать, размышлять, сочинять, придумывать формировали душу трепетную, деятельную, отчасти непокорную...

Кто же они, этот Учитель и Ученик? Художник, Виктор Павлович Батурин и, будущий поэт, Павел Васильев.

«Павел Николаевич Васильев родился 23 декабря 1909 года в г. Зайсан Восточно-Казахстанской области. Отец поэта, Николай Корнилович Васильев, был учителем математики, автором программы преподавания геометрии и, как новатор, переводился из школы в школу. Так, в жизнь П. Васильева вошли Атбасар; станица Сындыктавская; Петропавловск, где Павел пошел в первый класс; Павлодар — город детства, где он написал свои первые поэтические строки; Омск и Новосибирск, Западная Сибирь, где оттачивалось «ястребиное» перо юного поэта; Москва — город его творческого взлета и гибели в 1937 году». [2, с.7] В 1916 г. Павел Васильев поступил в первый класс в Петропавловске, в 1919 г. уже учился в Омске, где его отец, Н. К. Васильев оказался, будучи мобилизован в армию Колчака. В конце 1920 г. Васильевы вернулись в Павлодар, где поселились у родителей Глафиры Матвеевны. Павел учился в 7-летней школе, находящейся в ведении Управления водного транспорта, которой заведовал его отец, а затем — в школе II ступени. В этой школе учителем черчения и рисования работал художник-передвижник Виктор Павлович Батурина. Павлодарский период жизни В. П. Батурина (1919-1929) с течением времени осознается, прежде всего, культурологически. Мастер высокого живописного мастерства, сформированный на идейно-просветительной почве МУЖВиЗ и Товарищества Передвижников, реализовался в Павлодаре в нескольких качествах: художник-станковист, педагог и театральный декоратор. Опыт творческой работы, интеллектуального и духовного общения, сделались естественным источником для начала прогрессивной, культурной и просветительской жизни города. Тем не менее, художник продолжал писать пейзажи, находя все новые ракурсы, отражая то или иное состояние природы, вдыхая в картины жизнь, отражая в них характер, свои мысли и чувства. Слова Г.Г. Мясоедова о русском пейзаже в полной мере можно отнести к работам В.П. Батурина. «...Нельзя умолчать о том направлении, которое принял пейзаж; совершенно возвратившийся на родину, он тоже стал более правдивым, стремящимся передать не одну внешность природы, но также ее жизнь и настроение». [3, с.7] В.П. Батурина был вхож во многие дома павлодарцев. Одним из таких стал дом Васильевых. Общась с отцом Павла Васильева, не меньшее внимание уделялось и самому Павлу. Так, встреча Поэта и Художника состоялась. Особый след в судьбе и творчестве П.Васильева и В.П.Батурина оставила поездка на Алтай летом 1923 года.



Цветник в Ясной Поляне 1929, х.м.



Лес 1929, х.м.

Как писала О. Н. Григорьева по воспоминаниям Евгении Киссен (Стэнман): «... Поехали И.С. Чепуров, Ф.Е. Кремнев, В.П. Батурич, а с ними 15 мальчиков и 5 девочек. Мы проплыли до Усть-Каменогорска, где пересели на однопалубный пароход и поплыли вверх по Иртышу до озера Зайсан, где попали в сильный шторм. Картину бушующей стихии В.П. Батурич запечатлел на полотне, а Павел написал стихи...» Эти воспоминания дополняет рассказ одного из тех учеников, Георгия Пшеницына: «...В верховьях Иртыша мы иногда сходили на берег, лазили по горам, а учитель рисования В.П. Батурич делал эскизы; многие из нас следовали его примеру. Попытался как-то рисовать и я, но получилось унылое безобразие. Подошел В.П. Батурич, провел карандашом несколько линий, и родился рисунок. Тогда я понял, что такое талант художника».

Ольга Николаевна в своей статье «Батурич на фоне павлодарского пейзажа» проводила параллель между картинами В.П. Батурича и стихами П.Васильева. Так, по словам И.В. Лагутина, на одной из картин Батурича, написанной им в зрелом возрасте, он видел изображение луча солнца, пробивавшегося сквозь мрачную, бурную облачность и упавшего на кипящую в порожистых местах воду Иртыша в его верховьях. Впечатления от этой поездки отразились позже и в творчестве Павла:

*А луна — словно желтый гребень,
Заплутавшийся в волосах.
...Спит таким спокойным и древним
Затаивший звонкость Зайсан.*

В этой поездке Батурич активно писал. Одна из картин — пейзаж «Зырянск» - хранится в Омском музее изобразительных искусств. А сколько таких натуральных этюдов и зарисовок могли стать впоследствии основой для сюжетов будущих картин. Ведь В.П. Батурич всегда очень тонко и изящно прописывал небо, характер которого наиболее явно проступал в моменты грозового бунтарства. Примером может служить произведение «Гроза» из фондов Павлодарского областного художественного музея.

О влиянии художника В.П. Батурича на юного П. Васильева было написано в письме известного казахстанского литературоведа Геннадия Тюрина директору Павлодарского областного художественного музея К.И. Величко: «При анализе творчества П. Васильева (творчества, насыщенного световыми контрастами, с яркой цветовой палитрой) возникает мысль о глубоком творческом влиянии на молодого поэта деятельности художника-пейзажиста Виктора Павловича Батурича». Они были схожи характерами: резкие, вспыльчивые, импульсивные, а также близки по духу — пытливые, талантливые, жаждущие творить.

Читая стихи Павла Васильева, замечаешь его особое уважение, восхищение и благоговение перед художником и признание себя лишь маленьким поэтом. (Если бы художником я был, сказки эти б я в картину воплотил...) В стихах павлодарского периода у Павла Васильева очень много обращений к

художественным догмам. Он так просто и легко проводит аналогии и сравнения, что приходит понимание - автор хорошо знаком с классическим изобразительным искусством Европы.

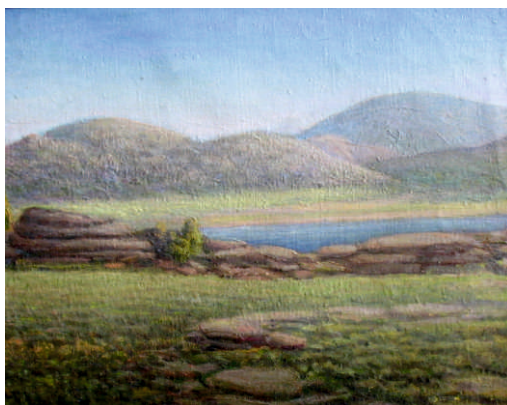
*(Вступление к поэме «Мариэм»
... Париж. Блестящая столица!
Кровавых улиц полутон.
У Лувра мраморные лица
Мифологических богов!...)*

В его стихах описание природы, архитектуры, людей – как - будто взгляд художника. Со знанием дела использует художественную терминологию. Создается такое ощущение, что пишет картину, только словами. Вот, например:

*... Там Рим стоит старинным Богом
И величавый и могучий,
Одетый в шелковую тогу.
Ах, ричи тачи, ричи тачи, ну! -
Там Рим стоит старинным Богом. ...
(16 января 1926, Павлодар)*

Не разбирая особенности поэтического языка, чувствуешь, что художественная составляющая его образности ярко заявляет о себе и характеризует поэта, как «художника слова». Он обладал, не зная границ, воображением, художественным видением, тонко чувствовал и родную природу, и человеческую психологию, характеры и необычайно верно и остро писал их, словно художник — кистью.

Также, как Павел Васильев, учеником В.П. Батурина был еще один значимый для Павлодара человек — Иван Васильевич Лагутин. Учился он на 4 класса младше, однако именно он стал связующим звеном между В.П. Батуриным, Павлом Васильевым и нами сегодняшними. Не раз вспоминал Иван Лагутин детские годы и своих сверстников. Рассказывая про Павла Васильева, он тоже отмечал образность поэтического языка, художественность стихов, узнаваемость образов и сюжетов. Иван Васильевич Лагутин, как бы, связал век XX и XXI. Благодаря ему, логически выстроилась цепочка событий формирования художественного Павлодара: открытие отдела изобразительного искусства в краеведческом музее, первые выставки павлодарских художников, образование Павлодарского



*И.Лагутин Баянаул. Остров сокровищ.
Холст на картоне, масло, 29х36*

областного художественного музея. Человек грамотный, умный, творческий и деятельный. Все, чем он занимался — краеведение, фотография, изобразительное искусство — все оказалось очень нужным и значимым.



*И.Лагутин Последний луч солнца.Павлодар
Холст на картоне, масло, 27х33*

И совсем не случайно, что Павлодаре нынешнем, есть люди, обращающиеся в своем творчестве к событиям начала XX века и трансформирующие всю информацию в материальные артефакты. Образность стихов позволяет воспроизводить сюжеты объемно, масштабно, рассматривая героев, как часть истории нашего края и хода событий всей большой страны. Они становятся отправной точкой творческих поисков и находок современных художников. Поэзия Павла

Васильева получила свое второе дыхание и понимание в 80-е годы XX века, через произведения павлодарского графика Виктора Поликарпова, ровесника Павлодарской области. В 2018 году художнику исполняется 80 лет. Его цикл «К поэзии Павла Васильева», словно на машине времени, переносит зрителя в первую половину XX века, приоткрывая тайну восприятия жизни людьми того времени. Что беспокоило их, о чем размышляли, чему были посвящены дела, поступки и свершения?

«... Бесконечный мир степей, седой Иртыш, звучание казахской и русской речи — воздух моего детства. Павел Васильев подарил мне мир моих дедов, они стали моими ровесниками, всегда со мной. Неиссякаем их разговор, вечно кланяется под ветром трава у их ног, горяч песок, гулок Иртыш... Поэзия Павла Васильева — огромное явление. Стараясь понять его как можно глубже, пытаюсь выразить свое отношение к его образам, занялся изучением истории нашего края, казачества, традиций и быта кочевников. Свой удивительный мир, в котором слова обретают живую плоть, вмещая все его запахи и краски, нам дарит Павел Николаевич Васильев... Я рисую, не собственно иллюстрации к поэзии, а свое чувство причастности к этой жизни и уважение к огромному мастерству великого художника; причастности к вечному, до которого меня возвышает его чудотворное поэтическое слово» - таковы размышления Виктора Поликарпова. И теперь уже ученики Виктора Федоровича будут продолжать писать в своих картинах историю земли Прииртышья. Связь времен не будет прервана.

Павел Васильев был реабилитирован посмертно в 1956 году. Позже были изданы сборники его стихов. Интерес к его произведениям не уменьшается, а поэзия мастера воспринимается сегодня еще более живописно. «Павел Васильев любил свою малую родину, «край, над которым прочно висит казахстанское небо», а его строки «Мой Павлодар, мой город ястребиный» стали поэтической эмблемой нашего города» - эти строки четко и емко связали воедино ощущения вот уже нескольких поколений павлодарцев, действительно



*В. Поликарпов. Верблюд
К поэзии П. Васильева, 1987
бумага, офорт, 32x49,5*



*В. Поликарпов. Расставание. Я не постиг
К поэзии П. Васильева, 1987
бумага, офорт, 34,5x52,5*

любящих свою родную землю. Его поэзия вдохновляет новых художников на создание произведений искренних и восторженных. Знания исторической базы позволит в полной мере использовать духовный потенциал в работе по сохранению культурного наследия для будущих поколений.

Список литературы

1. М.Теренник, Н.Чмых «Павлодар: ступени роста (1720-2000 г.г.)», 1-е издание. ТОО «Дом печати».2004 г., 206 стр. с. 25
2. Павел Васильев. Собрание сочинений. т.1, Алматы, 2009
3. Вступительная статья Г.Г. Мясоедова к альбому «Двадцатипятилетие Товарищества передвижных художественных выставок (1872-1897).
4. О.Н.Григорьева «Батулин на фоне павлодарского пейзажа», «Звезда Прииртышья», № 13,31.01.1998
5. Материалы из фондов Павлодарского областного художественного музея. Из личного дела В.П. Батурина. Письмо Г.А. Тюрина директору музея Величко К.И. от 26.10. 1983 г.
6. Виктор Поликарпов. Каталог. Павлодар, 2013, с. 16
7. Иван Лагутин. Каталог. Павлодар, 2013, с. 5

Жадыра Рахатова
Шығыс-Қазақстан облыстық
сәулет-этнографиялық және
табиғи-ландшафттық музей-қорығы
Халықтық және сәндік-қолданбалы
өнер бөлімінің кіші ғылыми қызметкері,
Өскемен

БЕРЕКЕЛІ БҰЙЫМДАРДЫҢ НАҚЫШТЫ КӨШІ

Аппликация (құрастыру, жапсыру) алдын ала дайындап алған ою-өрнекті салатын үлгі бойынша матадан кесіліп безендендіру. Төрт бұрышты немесе үш бұрышты материалдан қиылып алынған негізгі өрнек те, фонға салған өрнек суреттер де өздері бөлек-бөлек ою-өрнек сияқты белгілі мөлшерде дайындалған киізге немесе басқа түсті бір материалға тігіледі. Ол үшін өрнектің шетінен екі қабатталып ширатылған жіппен екі қатар киізге сырып тігіледі. Ал еденге салынатын, қабырғаға тұтылатын, кейде киіз үйдің есігіне ішінен салынатын ою-өрнектер бір-біріне үйлесіп жатады. Олар көбіне крест немесе ромб тәрізді болып келеді.

Дана халық, бүкіл әлемдегі ең қонақ-жай халық, өз үйінің әдемілігін, тазалығын және береке, бірлігін сақтай білген халық ол қазақ ұлты деп білемін. Өз үйің – жан тынығар әлемің демекші, үй жабдықтарын ұлттық дәстүрге сай (ата-бабамыздан қалған мұра) етіп тігіп өз шаңырағын әсемдеген.

Аппликация – әр түрлі қиындылардың қиылып және жапсырылып (тігіліп) жасалынатын қолөнердің бір түрі. Қазіргі таңда аппликация жиһазды әсемдеуде жиі қолданылатын техниканың бір түрі. Композициясы өзінің керемет әдемілігімен, гармониясымен, тірілігімен тамсандырады. Аппликацияның пайда болу тарихынан белгілі ол халық арасында халықтық шығармашылыққа ие болған. Бүгінде аппликация өнері үнемі даму үрдісінде келеді және өзіндік ерекше әдемілігімен таң қалдырады. Әрбір зат өзінің пайдаланылатын жеріне, жасалған материалына байланысты өзіне ғана лайықты өрнектің бейнелеуін қажет етеді, осыны ескере білген он саусағынан өнері тамған Бикамал Торғайқызы Баелова, алаша, олбыр-кесте, тоқымалардың түр-түрін де тоқуды қолға алған. Аппликация техникасындағы көрпеше мен бөстек (1,2 сурет). Көрпеше велюр матасынан тігілген, негізгі бөлігінде зооморфттық ою ал жиектері сыңар-мүйіз оюларымен әсемделген, фоны қызғылт сары, жиектері көк түстен, ортасындағы оюлары күрең қызыл. Қазақ оюларына көпшішінділік тән, яғни бір топ оюдың элементтері басқаға ауысуы немесе бір өзінде түрліше белгілерді ұштастыруы, яғни айтайын дегенім бұл көрпешеді оюдың және түстің бірнеше түрінің үйлесімділігін көруге болады.



1,2 сурет

Жалпы бұл оюдың түрлері (тармақты) көбінде сырмақтың ортасындағы және жиектеріндегі ою-өрнектің түріне жатады. Сәндік жастық (төртбұрышты) заманауи бағытта. Жастықтың беткі жағында трафаретті дайын көк түсті өсімдік ою-өрнегі жапсырылған, бұйымдарды маңызды сәндеу құралы – түс болып табылады. Бөстектің оюына байланысты айтатын болсам көк түс ерекше қадірленген. Шеберіміз өзінің бұйымдарында көбінде велюр матасын қолданады. Жастық оюының жиектері жіңішке сары түсті іс-машинасымен жиектелген, ал айналасы фабрикалық тесьмамен (сары) әсемделіп тұр.

Қазақ оюларының енді бір ерекшелігі – бұйымды тұтас көмкергендіктен негіз болып салныған.

Ұлттық өрнектер әртүрлі материалдың байлығын сәндік аппликация көрсететіні артық айтылмаған. Кезкелген ұлттық ою-өрнектерден өзінің ерекше мінез, өзіндік тарихи мәдениетін көре аламыз. Көркем қолөнер кәсіптері күнделікті тіршілікке қажетті киім тігу, үй жабдықтарын жасаудан өрістеді. Бөстек (3 сурет) ерекше жасалынған. Дөңгелек формалы, ақ киізден басылып, бетінде барқыт матасынан күрен қызыл түсті «қошқар-мүйіз» оюы жапсырылған, оюдың және бөстектің жиектері сары жіппен (тоқыма) жиектеген (Буралбай Нұрбану). Тағыда айтып өтетін жайт дәстүрлі таным бойынша үйде міндетті түрде киіз

бұйымдар болу керек, олар құт-береке, молшылық, баршылық әкеледі деп сенген.

Қошқар – байырғы ұғымда қасиетті мал. Себебі, төрт түлік мал – көшпенділер өмірінің тірегі болған. Қазақ оюларының дені, көптеген өрнектері мүйіз элементтеріне байланысты. Өйткені, «қошқар мүйіз» оюы береке бірлік белгісі ретінде қабылданады. Жалпы «қошқар-мүйіз» оюы «төртқұлақ» деген атаумен халық арасында айтылып жүр. «Төртқұлақ» - ою-өрнегінің төрт тармағы зооморфты немесе өсімдік оюларынан құралған, ортасы крест төрт тармағына мүйіз элементі бар бейнесін жасайды.



3 сурет

Утешева Людмила Владимировнаның туындыларының бірі төсеніштер, тұтқыштар және қазақтың ұлттық оюымен әсемделген әртүрлі паннолар музей-қорығында сақталған. Өздігінен аппликация (пэчворк) техникасын меңгеріп әртүрлі бұйымдар жасап көрмелерге қатыса бастайды. Сол туындыларының ішіндегі кесе қап (4 сурет) аты айтып тұрғандай кәселер салатын арнайы дорба. Ата-бабамыздан қалған ерекше (қоржыннан кейінгі) дәстүрлі жәдігерлердің бірі. (Сан түрлі киіз қоржындар мен дорбалар тоқымадан да жасалған). Мұндай

дорбалардың көптеген түрлері бар – ыдыстарды салатын аяқ қап, көрпе-жастықтарды салатын төсек қап және т.б. арнайы дорбаларының көптеген түрлері болған. Қазақ халқы әр затты мұқият ұстаған оларды бағалап (ұрпақтан-ұрпаққа жеткізген) сақтап келген. Байырғы бұйым кесе қап күрең қызыл түсті велюр матасынан тігіліп қос-мүйіз стилиндегі ою-өрнекпен (екі қатарлы) аппликацияланған. Басқы жағы мен төменгі жақтары замш шашақтарымен жиектелген. (Жалпы бұндай дорбалар алғашында тек киізден ғана басылған, бірақ міндетті түрде оюмен әсемделген). Сондай-ақ бұйымдарды шашақтар мен ұсақ қоңыраулармен, киіз бұйымдарды түрлі түсті ешкінің түгімен сәндеудің эстетикалық ғана емес, тылсымдық мағынасының бар екен, яғни молшылықты, санының көптігін білдіретін бұл толықтырулар дәстүрлі таным бойынша өсімталдық пен байлық дарытады деп сенген қазақ халқы.



4 сурет

Көп жылдан бері қазақ ұлтының қолөнерін дәріптеп жүрген шебер Надежда Федоровна Трусованың панносы (5 сурет) ақ түсті фетр - киіз (заманауи фабрикалық мата), матадан тігілген. Негізгі - бетінде қоңыр түсті «қошқар-мүйіз» оюының басқы элементі бар, орталарында және айналасында панноға әдемілік беріп тұрған қызыл (наным-сенім бойынша өмір қуатына, байлыққа теңеледі), жасыл (ал жасыл түс өсімдік әлемінің символы) түсті гүлді өрнектерімен әсемделген, дәл ортасында космогониялық (жұлдыз) оюы бар. Панно ұзыншақты келген (интерьер ретінде немесе шағын кілемше ретінде қолдануға болады). Ою-өрнектері мен қоңыр жолақтары синтетикалық матадан тігілген.



5 сурет

Сондай-ақ қолөнердің халықтың әлеуметтік, салт-тұрмысында алатын орнының қаншалықты биік, жоғары екеніне мән берсек – оның ішінде қолөнерді нақышына келтіріп әдемілік, әсемдік дүниенің ауқымын кеңейткен ою-өрнек деуге болады. Ою-өрнек өнері - өткен өмірімізбен бірге өшпей мұра болып, материалдық мүліктерімізбен қатарласып, сабақтасып келе жатқан өнер. Сонымен қатар ою-өрнектің өркендеуіне ата-бабаларымыздың мекен еткен жерінің орман-тоғай таулардағы өсімдіктердің құлпырған реңі, түрлері, қазына байлықтары да ерекше ықпал етті. Шеберлердің қолынан шыққан қайталанбас туындылары, бұйымдары қазақтың ұлттық материалынан, заманауи бағытта жасалған. Солардың бірі қарапайым сәндік жастық (6 сурет), ол ақ түсті киізден басылған, ортасындағы үш басты қос-мүйіз оюы (жүректің ішінде) күлгін түсті киізден қиылып (трафареттік) жапсырылған және өрнектің айналасы фабрикалық жалпақ тесьмамен әсемделген. Оның төрт жақ шеті жүннен өрілген қоңырау шашақпен әсемделіп

тұр. Сондай-ақ жастықтың жиектері жіңішке өрімді жолақпен толықтырылған.



6 сурет

Жас шебер бұл бұйымында түсті сәйкесінше таңдаған, көзге ерекше жағымды көрінеді. Ерте кезден қалыптасқан ырым ол жастықты отбасылық бақыт пен жарасымдылық жоғалмасын деген тілекпен жалғастырған (авторы М.В. Маркова).

Байырғы қазақ халқы сол кездері ғылым мен білімге қолы жетпесе де, сұлулық пен әсемдікті таңдай да, талғай да білген. Өз тұрмысы мен мәдениетінде қолөнерін мұрат тұтып жетілдірген. Шеберліктің небір сан- саласын көкірегінде қастерлеп, меңгергенін асқан ұқыптылықпен сақтап,

біздің дәуірімізге ұштастырған.

Келесі бұйым дорба. Дорба қызыл түсті (ежелде қызыл түс – өмір қуатына, байлыққа теңелген екен) драп матасынан тігілген, төртбұрышты, төменгі жағында үштіктен аппликацияланған қошқар-мүйіз оюы жапсырылған (7 сурет). Дорбаның буып (жауып) қоятын жерлері қарапайым баудан оралған (шиыршықталған), төменгі шеттері капрон шашақтармен әсемделген (М.С. Мамеева).

Қорытындылай келе сұлулық пен әсемдікті таңдай да, талғай да білген халқымыз ұлттық ою-өрнегінің қаншалықты маңызды және ерекше екенін біледі. Көптеген шеберлер жастарды ұлттық өнерге қызықтырып, баулып,



7 сурет

күнделікті тұрмыста қолдануға шақыруда. Әрине, бұл кішкене мақалада бүкіл қазақтың ою-өрнек өнерін қамту, қолөнерін оның ішінде аппликациялау ерекшеліктерінің қолданылуын, шығу тарихын толық айту мүмкін емес. Сонда да халқымыздың аса бір көрнекті өнері туралы сауатты болсақ және қазақ жастарының ұлттық көркемдік талғамын, қолөнер туындыларына деген сезімін қалыптастыруға септігін тигізеді деп сенемін. Алдағы уақытта осы өнерімізді дамыту, жер-жердегі халық шеберлерінің

өнегелі істерін жас ұрпақтарға насихаттау, қолөнер бұйымдарының сапасын арттыру, дүниежүзіне таныту аса құрметті және игілікті іс болады деп сенемін (мақтанамын).

Әдебиеттер тізімі

1. «Шебердің қолы ортақ». Ә. Тәжімұратов. Қазақстан, 1977ж. (14, 40, 47, 50 бет.).
2. «Шедевры Великой степи». Ш.Ж. Тохтабаева. Алматы, 2008г. (126, 149 бет.).
3. «Халық мұрасы». С. Мұқанов. Қазақстан, 1974ж.
4. «Аппликация». М.А. Гусакова. М, 1987г. (61 бет.).
5. «В мире радужных ремесел». Мастера декоративно-прикладного искусства Восточно-Казахстанской области. Авторы: Р.Ч. Мухамеджанова, В.А. Черкашина. Усть-Каменогорск, 2016г. (91, 96, 133 бет.).
6. «Очерки о мастерах». В.А. Черкашина. Усть-Каменогорск, 2007г. (86 бет.).