

ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ  
МЕМЛЕКЕТТІК ӨНЕР МУЗЕЙІ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМ. АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА



ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ – 2024

ҚАСТЕЕВТИҢ МҰРАСЫ ҚАЗІРГІ  
ЗАМАНЫҢ МӘНМӘТІНІНДЕ

КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2024

НАСЛЕДИЕ КАСТЕЕВА В  
КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Алматы 2024

УДК 069 (574)  
ББ 79.1 (5кА3)  
Қ44

Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі  
Ғылыми кеңесінің шешімімен баспаға ұсынылады

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

Директор, ғылыми жетекші / директор, научный руководитель	Жумабекова Г.М.
Директордың ғылыми жұмыс жөніндегі орынбасары / заместитель директора по научной работе	Кобжанова С.Ж.
Құрастырушы / составитель координатор Үйлестіруші/ Беттеу / верстка, дизайн	Резникова Е.И. Чингаева Ш.У.
Басып шығару үшін жауапты тұлға / ответственный за выпуск	Сатыбалды Н.Н.

**Қ44** Қастеев оқулары-2024 «Қастеевтің мұрасы қазіргі заманның мәнмәтінінде»: ғылыми-практикалық конференцияның материалдары. – Алматы, 2024. – 240 б., сур.

Қастеевские чтения-2024 «Наследие Кастеева в контексте современности»: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2024. – 240 с., илл.

**ISBN 978-601-7090-45-6**

Жинақ 2024 жылғы 2 қазанда Алматыдағы Әбілхан Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейінде өткен жыл сайынғы «Қастеев оқулары» ғылыми - практикалық музей конференциясы жұмысының нәтижелерін ұсынады. Конференция Қазақстанның Халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің 120 жылдығына арналған және шебердің шығармашылық жетістіктерін қайта қарастыруға және оның кәсіби ұлттық көркемсурет мектебінің қалыптасуына әсерін бағалауға бағытталған. Конференцияның негізгі мәселелері музейде мәдени мұраны сақтау және зерттеу, музей саласындағы инновациялар, жекелеген шеберлер мен көркемсурет мектептерінің шығармашылығының дамуын талдау болып табылады. Жинаққа Қарақалпақстан, Ресей, Өзбекстан және Қазақстанның бірқатар қалалары: Алматы, Астана, Павлодар, Семей ғалымдарының зерттеулері енгізілген. Басылымға авторлық редакциядағы мақалалар енгізілді.

Басылым өнертанушыларға, музей қызметкерлеріне, гуманитарлық ЖОО студенттеріне және өнерді бағалаушылардың кең ауқымына арналған.

Сборник представляет результаты работы ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения», которая состоялась в ГМИ РК им. Абылхана Кастеева, в Алматы, 2 октября 2024 г. Конференция посвящена 120-летию Народного художника Казахстана Абылхана Кастеева и направлена на переосмысление творческих достижений мастера и оценку его влияния на становление профессиональной национальной художественной школы. Основными вопросами конференции являются проблема сохранения и изучения культурного наследия в музее, инновации в музейной сфере, анализ развития творчества отдельных мастеров и художественных школ. В сборник включены исследования ученых Каракалпастана, России, Узбекистана и ряда городов Казахстана: Алматы, Астана, Павлодар, Семей. В издание вошли статьи в авторской редакции.

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

**ISBN 978-601-7090-45-6**

УДК 069 (574)  
ББ 79.1 (5кА3)

## Мазмұны/Содержание

Жұмабекова Г.М.	«Қастеев окулары-2024» атты жыл сайынғы ғылыми-практикалық конференция «Қастеевтің мұрасы қазіргі заман мәнмәтінде»	5
Резникова Е.И.	Исследование творчества Абылхана Кастеева в казахстанском искусствоведении: к историографии вопроса	7
Шарипова Д.С.	Деконструкция эпического жанра в творчестве графиков Казахстана	18
Джадайбаев А.Ж.	Портретная живопись А. Кастеева	24
Ахмедова Н.Р.	Неопримитивизм в контексте живописи Узбекистана 1920-1930-х гг.	29
Нұразхан Е.И.	Кенепке түскен шындық пен шынайылық	34
Гюль Э.	Ювелирные украшения Узбекистана 19 – начала 20 веков как отражение культово-религиозных представлений	38
Чирков В.Ф.	О ранних контактах в искусстве: А. Померанцев – Чокан Валиханов	44
Мамытова С. М.	Алпысыншы жылдарғы Қазақстанның кітап графикасындағы ұлттық идея: дүниетанымдық ұғым	51
Доспанов О.Т.	Тамговые знаки как символ идентичности древних скотоводческих племен Центральной Азии	58
Жұбанова Г.А.	Қазақстан заманауи мүсін өнерінің дәстүрлері мен инновациялар синтезіндегі көріністері	65
Алимхожина А.И.	Әбілхан Қастеев шығармашылығындағы ерекше пейзаждық көңіл-күйдегі туындылар	73
Пашко О.В.	Наше наследие. Павлодарский областной художественный музей им. Нагим-бека Нурмухаммедова (60 лет со дня образования)	77
Жұбаниязова Г.К.	Қазақ гобелен өнеріндегі дәстүрлі тоқу әдістерді қолданудағы ерекшелік	82
Кумарбаева А.А.	Переосмысление казахских орнаментов в творчестве Абылхана Кастеева	89
Айдымбаева А.А.	Үнді бейнелеу өнері (Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы Мемлекеттік өнер музейі қорындағы үнді бейнелеу өнер туындыларына салыстырмалы талдау)	96
Әбілдаева Л.О.	Сабыр Мәмбеевтің шығармашылығындағы көркемдік ерекшеліктер. 1950-1960 жж.	105
Вологодская В.А.	Постоянная экспозиция зарубежного искусства XX-XXI вв. в ГМИ РК им. Абылхана Кастеева	111
Сырлыбаева Г.Н.	Еще раз о портретах из коллекции русской живописи ГМИ РК им. А. Кастеева	120
Мырзабекова С.К.	Қазақ кескіндемесіндегі «отбасы» тақырыбының даму кезеңдері мен өзгерістері	127

Ким Е.М.	Плахотная – легенда искусства Казахстана	135
Азаг Д.	Living Canvases: Exploring Bioart's Intersection of Biology and Artistry	140
Көпжүрсін Ә. А.	Заманауи әйел суретшілерінің көркем шығармашылығындағы жаңаша көріністер	145
Поваляшко Г.Н.	Графема метамодерна: прикосновение к свету	150
Баженова Н.А.	Творчество казахстанской художницы Ботагоз Нурпеисовой	155
Айдарова М.С.	Музей будущего: инновации и цифровое искусство	167
Бекбаулиева Г. М.	Қазақстан суретшілерінің шығармашылық туындыларындағы Ұлы дала тақырыбы	172
Қусаинова Б.А.	Арт медиации в музее	177
Нүсіп А. Г.	Г.Күнкожа шығармашылығындағы ұлттық құндылықтар	182
Хайдарова А.А.	Произведение «Аполлон и музы» Антона Доменико Габбани в собрании Государственного музея искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева.	187
Жаленов Н.М.	Суретші Әлібай Бапановтың әлемдік бейнелеу өнері сахнасындағы шығармашылығы	193
Халитова И.А.	Некоторые факты биографии художника В.Д. Вучичевича-Сибирского	200
Рекида И.М.	К вопросу атрибуции резцовой гравюры Я. Фолкемы «Библейская сцена» в собрании Музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых управления культуры, развития языков и архивного дела области Абай	206
Исабаева К.К.	Художники тюркского мира на арт-пространствах Астаны	211
Қасымбекова Б. А.	Әбілхан Қастеевтің өмірбаяны, шығармашылығы туралы жазылған әдебиеттердің маңызы	216
Нарегеев Р. Г.	Современное искусство Казахстана. Женские образы в графике	222
Айдарбек А.	Некоторые особенности современной скульптуры на примере творчества молодого скульптора Данияра Сарбасова.	227
Гуменюк А. Н. Чуйко Л. В.	Влияние орнамента тюркоязычных народов Западной Сибири на домовую резьбу Омска конца XIX-начала XX веков	230
Тихонова М.В.	Три жизни Илоны Токай	235

**Жұмабекова Гүлайым  
Мұсағұлқызы  
Әбілхан Қастеев атындағы  
Қазақстан Республикасының  
мемлекеттік өнер музейінің директоры**

**«Қастеев оқулары-2024» атты  
жыл сайынғы ғылыми-практикалық конференция  
ҚАСТЕЕВТІҢ МҰРАСЫ ҚАЗІРГІ ЗАМАН МӘНМӘТІНІНДЕ**

Қазақстанның халық суретшісі, Ш.Уәлиханов атындағы Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Әбілхан Қастеевтің есімі республикамыздың мәдениеті үшін айрықша маңызды. Алғашқы ұлттық суретшілердің бірі болған ол, өз таланты және шығармашылық қайсарлығымен Қазақстанның бейнелеу өнері тарихында өшпес із қалдырды. Тамаша қылқалам шебері Әбілхан Қастеевтің туғанына биыл 120 жыл толды.

Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер музейі 1976 жылы Т.Г.Шевченко атындағы Қазақ мемлекеттік көркемсурет галереясының (1935 жылы қаланған) және Республикалық қолданбалы өнер музейінің (1970 жылы қаланған) қоры негізінде қалыптасқан. 1984 жылы Әбілхан Қастеевтің туғанына 80 жыл толуына орай мерейтойлық көрмесі ашылып, оның шығармашылық жолын, дарынының көпқырлылығын көрсететін туындыларын бүгінде көруімізге болатын суретшінің мемориалдық залы ашылды. Осы жылы суретшінің есімін мәңгі ел есінде қалдыру және шығармашылығына деген құрмет ретінде Әбілхан Қастеевтің есімі музейге берілді. 2004 жылы Ә.Қастеевтің туғанына 100 жыл толуын ЮНЕСКО көлемінде мерекелеп, музей ғимаратының алдына өзін қоршаған табиғатпен үйлесім тапқан Ә.Қастеевтің ескерткіші қойылды. Мүсіннің авторы – белгілі мүсінші Н. Далбай.

Аталмыш жылдағы айтулы оқиғалардың бірі суретшінің өмірі мен шығармашылығы туралы мәліметтер және Ә.Қастеев атындағы ҚР МӨМ қорынан төрт жүз бес туындысы кірген «Әбілхан Қастеев. 120 жыл» атты 3 тілде (қазақ, орыс, ағылшын) альбом-каталогтың шығуы. Альбом-каталог сала мамандары мен бейнелеу өнерін бағалайтын оқырмандарға таптырмас әдістемелік құрал болып табылады.

Мерейтойлық жылдың қорытындысы ретінде жыл сайын өткізілетін «Қастеев оқулары-2024» халықаралық ғылыми-практикалық конференция ұйымдастырылды. Әбілхан Қастеевтің 120-жылдығына орай ұйымдастырылған халықаралық ғылыми-практикалық конференцияға Өзбекстан, Қырғызстан, Ресей, және Қазақстанның түрлі қалаларынан ғалымдар қатысуға ниет білдіріп, конференция ауқымы кеңейде. Конференция қорытындысы бойынша ғылыми мақалалар жинағы шығарылады. Жинақпен қағаз форматында және музей сайтынан қолжетімді электронды түрде танысуға болады.

Қазақстан өнерінде Әбілхан Қастеев ерекше орын алды. Ол бойына өз халқының болмысын барынша сіңірген ұлттық суретші ретінде кескіндемеге дәстүрлі мәдениет мағлұматын табиғи түрде енгізді. Ә.Қастеев – ұлттық бейнелеу өнері мектебінің негізін қалаушылардың бірі. Оның таланты әсіресе, ұлттық мәдениет үшін жаңа өнер түрінің көшбасшысы ретінде маңызды және санқырлы. Ол мүмкіндіктің сан шоғырын игерді. Суретші соғыс көріністері мен тарихи композицияларды, камералық

портреттер мен ауылдың жанға жайлы поэзияға толы күнделікті өмір сарынын бейнеледі. Оның барлық жұмысының тақырыбы мен арқауы Отан өмірімен байланысты. Ә.Қастеев шығармалары оның халық өмірі және рухани мұрасы туралы терең түсінігі мен білімінің көрінісі. Қазақтар үшін жаңа өнерде ол ұлттық рух пен ұлттық дүниетанымды көрсете алды.

Суретші жасаған Абай Құнанбаев, Жамбыл Жабаев, Амангелді Иманов, Шоқан Уәлиханов және басқа да қоғам қайраткерлерінің портреттік галереясының маңызы өте зор. Суретші қолынан шыққан «Қазақстан жерінде», «Тың туралы», «Республиканың жері мен адамдары», «Бесжылдық құрылыстары», «Қазақстан байлығы» және тағы басқа да көптеген кескіндемелік және акварельдік жұмыстар сериясы республиканың көркем шежіресі болып табылады.

Әбілхан Қастеев Қазақстанда бірінші болып Халық суретшісі атағына ие болды. Бұл оның шығармашылығының бірегей сипатына берілген жоғары баға болатын. Оның картиналары мен акварельдерінде туған жерге деген сүйіспеншілік, адамның осы әдемі және күрделі әлемдегі орны туралы ойлар көрініс тапты. Бояулар тазалығы, эпикалық ауқым, суреттеудегі нәзіктік пен толқыған шынайылық – керемет суретшінің көркемдік мәнерінің ажырамас қасиеттері.

Бүгінгі таңда қазақ бейнелеу өнерінің дарабозы Әбілхан Қастеевтің туындылары Қазақстанның көптеген ірі музей қорларында, сонымен қатар Ресей, Украина, Қырғызстан, Америка, Мексика, Бразилия, Канада, Франция, Венгрия, Болгария, Үндістан, Индонезия, Италия сынды алыс және жақын шетелдердің жеке жинақтарында сақтаулы. Біздің музей қорында суретшінің 46 кескіндеме, 351 графика және ою-өрнек композициялары сақтаулы.

Ә.Қастеев - қазақ мәдениетінің таным тарихы. Ол - рухани тарихтың құрамындағы өзінше жеке өзек секілді, өз дәуіріндегі өзіне ғана тән жолмен, өзіне ғана тән дара өнермен қазақ мәдениетін жаңа кезеңге көтерген хас шебер. Шебердің өнері ортақ болғанымен, сыры құпия. Ұлы суретші Ә.Қастеев халық өмірінің панорамасын бейнелейтін тарихи шығармаларының біртуар таланты. Мерейтойлық бір жыл аясында Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі өткізген көрмелер мен ауқымды іс-шаралардың, жарық көрген альбом-каталог пен аталмыш ғылыми практикалық-конференцияның да басты мақсаты асылымызды қадірлеп, аруағына бас ию ғана емес, баға жетпес құндылығын болашақ ұрпақтың зердесіне жеткізу, рухани дүниемізді байыту болып табылады.

Құрметті конференция қатысушылары! Сіздердің музей ісіндегі ынтымақтастық пен өзара тәжірибе алмасу мүмкіндігіне қосқан үлестеріңізді жоғары бағалай отырып, құнды кеңестер мен ұсынымдарыңыз үшін ризашылығымды білдіремін.

**Резникова Екатерина Ильинична,  
Заслуженный деятель РК,  
кандидат искусствоведения,  
ученый секретарь  
ГМИ РК им. А. Кастеева,  
Казахстан, Алматы**

## **ТВОРЧЕСТВО АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА В КАЗАХСТАНСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ: К ИСТОРИОГРАФИИ ВОПРОСА**

*Теоретические исследования, искусствоведческая и культурологическая оценка творчества Народного художника Казахстана Абылхана Кастеева до сих пор не подвергались системному обзору. Анализ более сорока публикаций разных лет, предложенный в данном материале, позволил выявить глубину и разнообразие трактовок профессионального пути Кастеева, специфику его метода в развитии жанров живописи, разработку национальной идеи в его искусстве и, в целом, определить значение его творчества в искусстве Казахстана как в ретроспективе, так и с точки зрения современного искусствознания.*

Казахстанские искусствоведы нескольких поколений внимательно изучали различные этапы творческой биографии Абылхана Кастеева, исследовали сюжетно-тематические, технологические, исторические и философские аспекты творчества, оценивали значимость художественных достижений мастера и его влияние на последующие поколения.

Значительное число публикаций – монографий, статей, каталогов, альбомов, научных сборников, вышедших как при жизни Кастеева, так и после его смерти, которые представляют собой важный научно-исследовательский материал, суммируют глубокое понимание особенностей авторского языка художника, который вобрал в себя многие закономерности процесса зарождения и развития изобразительного искусства в Казахстане. Целью данной статьи является обзор основных публикаций в казахстанском искусствознании, определяющих основные векторы творческого становления и самоопределения художника. Анализ ряда теоретических источников позволяет рассмотреть различные методы в оценке и понимании творчества Абылхана Кастеева. Наиболее значимыми изданиями при подготовке данного исследования стали альбомы и сборники: Абылхан Кастеев: Альбом (Составитель Б. Барманкулова). – Алма-Ата: Онер, 1986. – 258 с.; Сборник докладов международной научной конференции к 100-летию Кастеева «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв.». Алматы, 2004. – 152 с.; Материалы республиканской конференции «Историческая память и проблемы культурного наследия». К 110-летию А. Кастеева. Алматы, Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева, 2014. – 114 с.; Альбом-каталог «Абылхан Кастеев. Живопись, графика». – Алматы: Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева, 2024. – 320 с.

Выделим несколько направлений изучения творчества Абылхана Кастеева. В их числе: определение особенностей становления национальной школы живописи на примере его творчества, рассмотрение жанрового разнообразия с акцентом на портретах и пейзажах, выявление приемов наивности в ранних (и не только) работах, преобладание реалистического метода как основы творческого мышления мастера и, наконец, раскрытие национальной идеи и традиционного народного начала в



искусстве. Отдельное место занимают воспоминания людей, лично знавших художника. Живость впечатлений и искренняя непосредственность воспоминаний о встречах и общении с Абылханом Кастеевым – как о человеке простом, открытом, трудолюбивом – сохраняются в текстах известного акварелиста Уке Ажиева и писателя Юрия Домбровского. Подчеркивается, что работа на пленере, преимущественно акварелью, стала основой творчества художника. Наблюдая за манерой его работы, Уке Ажиев подчеркивает, что «Для Абылхана Кастеева натура была священна. ... Кастеев не понимал художников, которые, опираясь на природу, вносили в композицию изменения для повышения выразительности» [Ажиев, 1986, с.29]. Ажиев ввел часто цитируемую фразу: «Писать «честно, как Кастеев». «Характерной особенностью всех произведений А. Кастеева является их предельная точность и достоверность в передаче малейших деталей изображения, что помимо художественных качеств, придает им ценность исторического документа эпохи» [Джадайбаев, 2024, с. 26].

Жизнь и творчество Абылхана Кастеева соединили две исторические формации – кочевой образ жизни и новый социальный уклад советской эпохи. Талантливый, работоспособный и преданный своему делу художник стоял у истоков зарождения профессиональной школы живописи в Казахстане.

Все это присутствует в текстах первого поколения искусствоведов Казахстана. Вандровская Е., Микульская Е., Плахотная Л., Рыбакова И., Сарыкулова Г. рассматривают основные этапы творческого становления художника через призму социалистической идеологии, порой, как преодоление устоев феодального прошлого, как своеобразный прорыв и мощное профессиональное самоопределение простого выходца из народа. Приводятся основные биографические сведения, этапы творческого становления, дается анализ ряда работ в русле советской идеологии. Отмечается движение от простого к сложному, прослеживается путь от «наивных зарисовок 30-х годов к сложным пейзажным композициям. ... Эпический размах и тонкая повествовательность, чистота красок и взволнованная искренность ранних работ в 1960-70-х годах наполнилась возвышенностью, изысканностью, строгостью изображения» [Плахотная, 1978, с.12].

Действительно, в кастеевском отображении жизни объединились интуитивно постигаемые приемы примитивизма и упорное освоение установок реалистического искусства, что впоследствии отмечалось и интерпретировалось в различных исследованиях.

Рассматривая начальный этап становления Кастеева-живописца, одна из первых профессиональных искусствоведов Казахстана Г. Сарыкулова определяет внутренние и внешние побудительные мотивы в его выборе профессии художника. Подчеркивается восприимчивость и наблюдательность, живой интерес к новому виду творчества и невероятное трудолюбие. Все это соединилось с историческими причинами возникновения профессионального изобразительного искусства в стране.

Биография Кастеева совпала с глобальными историческими преобразованиями начала XX века, повлекшими изменения и в культурно-художественной ситуации региона. «Личная судьба Кастеева была тесно связана с изменениями, произошедшими в жизни казахского народа в 1920-1930-е годы. Это время вхождения в изобразительное искусство Казахстана первых национальных художников, которым было предназначено воплотить национальное мироощущение новым для казахской культуры художественно-пластическим языком» [Акишева, 2004, с.8]. Осваивая нехарактерный для локальной ситуации новый тип изобразительности, «Кастеев, как и его современники, представители первого поколения художников Центральной Азии,



в своем творчестве решал сложную задачу ассимиляции новой для восточной традиции формы европейского станкового искусства. Преодолев за короткий временной период–вековой разлом двух различных по характеру и направленности исторических формаций, эти художники осуществляли переход культур своих народов на новый уровень художественного мышления» [Джадайбаев 2024, с.26]. «Повсеместное влияние российской, а через российскую, европейской культуры, отложило глубокий отпечаток на формирование национальной художественной школы» [Сулейменова, 2014, с.86]. Стоявшие у истоков казахского искусства, были людьми простого происхождения, не имевшие системного образования, активно осваивали живопись эпохи социалистического реализма. «Живопись, как первейшее из изящных искусств, рождалась в Казахстане благодаря творческим стремлениям вчерашних кочевников, обнаруживших в себе невероятный потенциал, способный реагировать на обстановку» [Султанова, 2014, с.17]. Открывался и получал практическое воплощение совершенно новый изобразительный язык, который местные художники постигали интуитивно, по наитию. «Феномен таланта этого «недоучившегося» по современным понятиям художника-самородка в том, что он оказался выразителем столкновения двух культур – местной фольклорно-традиционной и современной европейской, конкретизировавшейся через состояния русского изобразительного искусства» [Уразбекова, 2004, с.37-38]. «В рамках нового для казахов способа художественного самовыражения (как по технологии живописи маслом по холсту, так и по стилистике конкретно-чувственных образных приёмов реализма) он сумел воплотить фундаментальные концепции и координаты национального мировидения» [Ергалиева, 2004, с.17-18]. Реализм становится основой, а точная передача действительности – опорным методом в выборе сюжетов и стилистической подаче в освоении нового изобразительного языка.

Сравнение начальной стадии формирования профессиональных школ позволяет выявить схожие черты в Узбекистане, Туркмении, Киргизии и Казахстане, где живопись становится наиболее адекватной видовой формой. Выявляя сходство и определяя роль различных факторов в возникновении национальных художественных школ, Н. Ахмедова подчеркивает: «В среднеазиатском регионе специфика художественных процессов определяла и механизм видообразования, и его стадийный уровень. Решающую роль играла воздействующая сторона – русская художественная культура, в которой живопись была лидирующей. Поэтому станковая картина стала той основной типологической формой, с которой начался генезис изобразительного искусства в регионе» [Ахмедова, 2004, с.25].

Характерно, что многие исследователи отмечают недостаток профессионализма, который присущ раннему творчеству художника. «В первых работах художника бросается в глаза «слабость рисунка, неумение передать пространственную глубину и движение» [Вандровская, 1964, с.36]. Или некто с инициалами М.М. в журнале «Искусство» за 1939 год пишет: «А. Кастеев прекрасно знает жизнь своего народа, и его картины, несмотря на ряд технических недостатков, правдивы и убедительны» [Цит. по Абылхан Кастеев: Альбом, 2004, с.144]. Г. Сарыкулова так характеризует ранние произведения художника: «В самом деле, чем объяснить красоту и чарующую прелесть работ А. Кастеева, если в них нет соблюдения определенных пропорций, нет с этой точки зрения и анатомически правильных рисунков и многого другого, чему обучаются художники в специальных профессиональных школах и академиях? Но у него есть неотъемлемое качество истинного художника – чуткая, восприимчивая душа» [Сарыкулова, 2004, с.34]. Е. Микульская отмечает: «У Кастеева наметилась весьма своеобразная манера работы.

Он стремится уловить абрис человеческой фигуры, сосредоточивая внимание на контуре. Рисунок подчинен задачам раскраски, т. е. не имеет дальнейших попыток разработки объема с помощью светотеневых проработок... После занятий с Н.Г. Хлудовым и знакомства с его творчеством в работах Кастеева наблюдается стремление выявить объем изображаемых предметов. Помимо роста профессиональных навыков заметно расширяется кругозор художника, раздвигаются тематические рамки его работы. ... Создание общего динамического решения композиции открывает новые стратегии творчества Кастеева, – начало работы над многофигурными композициями, которые станут впоследствии одним из любимых видов творчества художника. Помимо сюжетной стороны в этой работе проявляется начинающийся у Кастеева процесс, который можно назвать переходом от «отображения» к «изображению» [Микульская, 1956/2012, с.34-35]. Анализируя ранний портрет Амангельды, искусствовед выделяет следующее: «При всей значительности этой работы Кастеева она имела и ряд недостатков. Основным из них было преобладание подробной внешней характеристики над внутренним содержанием. Выразительности портрета мешала холодная неподвижность лица и некоторая связанность во всей фигуре, что отчасти объяснялось излишним нагромождением деталей. Кастеев понимал недостатки портрета и рассматривал его как начальный этап работы над образом революционного героя» [Микульская, 1956/2012, с.47]. В биографической справке А. Кастеева (20 сентября 1938 г., хранится в ЦГА РК) также отмечается: «Кастеев А. как художник самоучка, бывший пастух, хорошо, до самых тонкостей, знает казахский жизненный уклад и проч., поэтому его картины глубоко правдивы, характерны, если не взять во внимание их техническую сторону, незнание анатомии человека, незнание живописных и композиционных навыков» [А. Кастеев: Каталог, 2005, с.144]. Очевидные недостатки: несовершенство техники и рисунка в значительной мере восполнялись искренностью и жизненной правдивостью в отображении окружающей действительности во всех ее проявлениях. «Шероховатым» и «косноязычным» языком он смог выразить сложные вещи, касающиеся красоты и тихой радости бытия» [Шарипова, 2008, с.32].

Повествовательность как основа творческого метода Кастеева, задачей которого является последовательное изложение событий, отмечается многими искусствоведами, отчего его нередко сравнивают с акыном-импровизатором, и здесь важнейшую роль играет связь с национальными традициями и корнями. «Стремление первых национальных художников, в том числе А. Кастеева преодолеть профессиональную «неумелость» яснее оттеняет в их произведениях черты «этнические», собственно национальные качества характера – природное чувство цвета, пластики, пространственных координат» [Кобжанова, 2012, с.11].

Таким образом, многие аналитики отмечали драгоценное свойство работ Кастеева: органическое чутье, глубинное понимание окружающего мира и умение «вплывать» в изображение неуловимую субстанцию национального бытия. Это качество проявлялось не только во внешних приметах: облике людей, одежде или антураже, но главное, говоря возвышенно, оно пульсировало в крови художника и двигало каждым движением его кисти.

«В процессе работы Кастеев постепенно формировал свой собственный художественный метод создания исторического полотна. Он был основан на изучении классических образцов мировой живописи с одной стороны, и, с другой, А. Кастеев создавал собственно национальный язык реалистического искусства, наполняя его подлинно народным содержанием, выковывая основополагающие принципы казахской станковой живописи, определяя ее жанровые границы и смысловые аспекты» [Джадайбаев, 2014, с.8]. Стоя у истоков зарождения нового искусства,

одаренный художник-самоучка соединял интуитивное постижение нового типа изобразительности с полученными в период обучения в студии Хлудова в Алма-Ате и в школе-студии Крупской в Москве профессиональными навыками, хотя в основе своей он оставался художником-самородком. Ряд исследователей сфокусировались на осмыслении наива и примитива в творчестве одного из первых национальных художников. «Появление на художественной сцене художников-самоучек, «примитивов», стремящихся овладеть профессиональной грамотностью, чтобы создать зримые образы, своего окружения, становится существенным фактором становления живописной школы регионов. Желание стать настоящим советским художником обусловило тенденцию преодоления примитивистского начала и потребность работать над тематической картиной, ориентируясь на образцы «социалистического реализма» столичных художников. ... Став корифеем казахской живописи, А. Кастеев сохранил логику художественного мышления, свойственную фольклору, оставшись верным глубинным почвенным основам своего искусства» [Шарипова, 2008, с.7]. Вдохновенность его акварельных и живописных работ неразрывно сплавлена с приемами примитивизма – фронтальной композицией, плоскостностью, акцентом на первом плане, неподвижными «позирующими» фигурами, упрощенным рисунком, которые он в той или иной степени сохранял всегда. «В восприятии творчества А. Кастеева необходимо отметить, что понятие «правильный» или «грамотный» рисунок соотносилось, прежде всего, с академическими представлениями, восходящими к канонам европейского искусства. «Степень «наива», столь необходимая мера на начальных стадиях познания сохраняется у художника в определенной мере на протяжении всего творческого пути, но сохраняется как эстетическое наполнение всех его произведений» [Кобжанова, 2012, с.10-12]. А. Галимжанова считает, что «творчество Кастеева можно с оговорками отнести к искусству примитивизма, возникшему в конце XIX – начале XX века и избравшему в качестве образца первобытное и народное искусство» [Галимжанова, 2004, с.92]. «Главный принцип, которым руководствовались художники-примитивисты, состоял в необходимости поиска некоего общего для всех разнородных культур инварианта, неизменного метафизического образа, призванного быть знаменателем «реального мира» (там же, с.95).

В творчестве Кастеева обращает на себя внимание обширный тематический диапазон. «Художник писал батальные сцены и исторические композиции, камерные философские портреты и полные тихой поэзии мотивы повседневной жизни аула» [Ергалиева, 2004, с.18].

«С середины 30-х тематика произведений Кастеева значительно расширяется, становится более разнообразной. Он создает полотна на исторические темы, различные жанровые картины, преимущественно на сельские темы, показывающие как быт казахов в дореволюционный период, так и жизнь современников в условиях социалистической действительности» [Сарыкулова, 1986, с.21]. И. Рыбакова в своем тексте «Живопись Абылхана Кастеева» анализирует основные сюжетные произведения художника, дает характеристику портретам и пейзажам разных лет, а также поздним наиболее зрелым работам. Искусствовед делает важный вывод: «Всякое полотно – это размышление о мире, целостная его картина. Персонажи живут естественной эмоциональной жизнью, в гармоничном единении с природой. Особенность мировосприятия Кастеева заключается не только в ясно ощутимой фольклорности его творчества, но и во внутреннем подтексте картин, говорящем о нескончаемости бытия, об извечности существования человека, о неизмеримости мгновения, протяженного как вечность» [Рыбакова, 1986, с.27].

«В работах Кастеева наблюдается не только тематическая углубленность, но и увеличение жанрового разнообразия. В эти годы намечается становление Кастеева как художника-пейзажиста. Пейзаж как место действия почти всегда являлся обязательным компонентом работ Кастеева. С годами роль пейзажа заметно возрастает: он становится активным средством выражения, несущим и разрешающим основную эмоциональную задачу, заключенную в сюжете» [Микульская, 1956, публикация 2012, с.42-43].

Именно в пейзажном жанре в полной мере раскрылось дарование мастера. Постепенно в процессе выделения пейзажа в самостоятельный жанр заметно меняется отношение Кастеева к нему. «Многогранность представленных в живописи Кастеева пейзажей граничит с ландшафтной энциклопедией нашего края» [Ергалиева, 2004, с.19]. «Пейзаж – не аккомпанемент к теме или сюжету, а активно действующее «лицо», которое необходимо воспроизвести очень точно, с передачей «портретных черт». Вот на эту конкретность и устремляется пристальное внимание художника» [Ергалиева, 2004, с.43]. К середине 1950-х годов пейзаж становится основным жанром у Кастеева, в то время как пейзажная живопись «в сталинский период занимала вторичное положение по отношению к станковой картине» [Джадайбаев, 2024, с.31-32]. «Одаренный поэтическим чувством, Кастеев с годами вырос в тонкого мастера национального пейзажа, где наиболее ярко проявилось колористическое дарование художника. ... для Кастеева характерна работа сериями, когда каждый лист расширяет и углубляет тему, раскрывая ее новые аспекты, и все вместе произведения воспринимаются как единый цикл» [Акишева, 2005, с.10].

Обозначая Кастеева как основателя национального пейзажа в живописи Казахстана, исследователи концентрируются на мировоззренческой константе кочевника, не мыслящего себя вне природного космоса. Это проявляется как в панорамной «всеохватности» композиций, так и в выборе темы и ее подачи. Характеризуя степные пейзажи, Р. Ергалиева отмечает, что «Степь у Кастеева присутствует в двух ипостасях – с человеком и без него. В первом случае звучит тема слиянности, неразрывности человека и природы». «Степь как универсум, вмещающий и самую малую частицу в общий порядок, существующий по высшим законам гармонии мироздания – это степь Абылхана Кастеева. Зачастую применяется художником высокий ракурс, с которого как птичьего полета видна земля до самого горизонта. ... повседневные людские дела, медленно и неспешно из дней сплетаются в годы, а из отдельных жизней складывается судьба поколений, в конкретном времени картин Кастеева возникает вневременность, вечность» [Ергалиева, 2008, с.35]. «Эпическая линия в пейзажном жанре, благодаря Кастееву, впоследствии станет одним из ярко обозначенных направлений и продолжится в творчестве многих мастеров казахской живописи. Пейзажный жанр в творчестве Кастеева прошел разные этапы – от тематических сюжетов бытописания картин традиционного уклада жизни, в которых пейзаж играл только роль фона, до зрелых пейзажных произведений, построенных на личном переживании моментов жизни природы, на глубоком ощущении идентичности гармонии внутреннего мира человека и окружающего его природного универсума» [Батурина 2009, с.30-31]. «Во всей своей мощи выступает феномен Кастеева, художника, не только заложившего основы национальной живописи, но раскрывшего ее творческие ресурсы в контакте с этнокультурными традициями. Выражая на уровне мировосприятия, он на ранней стадии казахской живописи определил ее основной жанрово-тематический характер – «человек и природа» [Ахмедова, 2004, с.26-27].

Другим важнейшим жанром в творчестве Кастеева становится портрет. Здесь создан ряд программных образов выдающихся деятелей казахской истории. Уже в исследованиях 1950-х годов (Сарыкулова, Рыбакова, Микульская и др.) отмечена роль ранних портретов 1930-х годов, где «совершенно явственно проступает стремление показать прежде всего внутренний мир портретируемого» [Сарыкулова, 2004, с.35]. Подчеркивается, что «портретная живопись Кастеева стала фундаментальной основой для успешного развития этого жанра в Казахстане. ... Именно Кастеев со свойственной ему серьезностью и последовательностью укрепил значение и утвердил морфологическую структуру казахского портрета» [Джадайбаев, 2004, с.71]. «Несмотря на очевидную профессиональную скованность и сложность художественных задач, обращение А. Кастеева к портрету имело знаковый характер, поскольку именно этот жанр..., воплощал собирательный образ его народа» [Ахмедова, 2004, с.27]. Художнику одинаково интересны люди из ближайшего окружения и исторические личности, чья биография впечатляла живописца. «Обыденный облик моделей ничуть не смущал мастера. Его искания находились в русле единого процесса роста национального самосознания, когда образы рядовых людей вызывали тот же энтузиазм, что и галереи исторических деятелей. Желание запечатлеть облик окружающих его людей – одно из первых побуждений художника-дилетанта» [Шарипова, 2008 с.16-17]. ... В кастеевских портретах не было деления на главное и второстепенное. По этому же принципу строились взаимоотношения с предметным миром» [там же, с.31]. «Он изображает действительно своих современников, а не натурщиков, представляя их настоящую жизненную среду, а не сцену, на которой действуют некие «персонажи» [Кобжанова, 2012, с.12]. Это качество, на взгляд исследователей, является существенным признаком своеобразия творческого мышления художника. Опираясь на конкретные прототипы, Кастеев создает некий собирательный образ своего народа. Через серию профильных портретов, по мнению Сулейменовой, «Кастеев формирует не столько национальную, сколько этническую идею-образ народа» [Сулейменова, 2014, с.85]. «Картина человеческого общества, представленная мастером, соединяет разные по возрасту и социальному статусу персонажи в единый, слаженно действующий человеческой социум. ... В совокупном портрете нации, созданном Кастеевым, выражены идеализм традиционного сознания казахов, приоритеты коллективных, родовых установок, восприятия человеческого рода как живого продолжения природы» [Ергалиева 2004, с. 17].

Ряд исследований представляет подробный разбор и детальный анализ портретов Кастеева разных лет: Кенесары, Амангельды, Валиханова, Абая и др. «Фигуры первого плана Валиханова и Абая значительны и «вещественны» своим местонахождением в центре композиции. Второй план имеет более иллюзорный характер, в нем нет той плотности, свойственной первому плану. Это фон или изумительно красивая декорация» [Галимжанова, 2004, с.95]. «В портрете Кенесары подчёркивается «первобытная наивность, искренность и непосредственность. В портрете Валиханова отмечается «смешение примитивистских и реалистических приемов в изображении как главного персонажа, так и окружающего его антуража» [Галимжанова, 2014, с.49].

Глубинное знание и понимание основ культурной традиции через философию и повседневность номадического бытия позволили создать ряд подлинных шедевров в живописи и акварели, где основной темой становятся будни казахов-кочевников. «Кастеевские полотна была населены людьми, на лицах которых лежала постоянная



печать повседневных забот. ... Однако любые домашние хлопоты были явлены сквозь призму ритуальных жестов (доение кобылиц, заготовка курта)» [Шарипова, 2008, с. 26]. В обыденных рутинных занятиях он достигает особой возвышенной, поэтической трактовки: «Работы Кастеева в бытовом жанре 1930-50-х годов «Доение кобылиц», «Колхозная молочная ферма», «Колхозный той» и другие по сей день являются точкой отсчета для изображения казахского аула в живописи. ... Как носитель этнокультурной традиции, Кастеев не разделял повседневную профанную жизнь с её высшим сакральным смыслом» [Ергалиева, 2004, с.17-18]. Н. Ахмедова определяет настроение идилличности по отношению к кочевью у Кастеева, как память о «потерянном рае» [Ахмедова, 2004,с.27]. Постоянные перекочевки, непрерывное движение и перемещение в пространстве – естественное состояние для кочевника. «Первым профессиональным художникам хотелось пластически достоверно отобразить хорошо знакомое пространство в конкретном отрезке времени, в котором пребывает он сам» (Ким, 2004 с.54). «Кастеева не привлекает природа без людей, он говорит: «Без людей пейзаж мертв, с людьми – пейзаж оживает, в нем появляется смысл». Как не мыслит Кастеев пейзажа без людей, природы, не одушевленной человеческой деятельностью, так невозможен для него и рассказ о людях без изображения их быта, без подробного раскрытия их повседневной жизни» [Микульская, 1956, 2012, с.41]. «Абылхан Кастеев был первым казахским художником, и, как следствие, первым казахом, примерившим на себя несвойственный казахскому менталитету образ визуального «акына», как он сам себя называл. Осознано или нет, он буквально визуализировал быт нашего народа» [Сулейменова, 2014,с.85]. «Культурная память народа и выживание традиций позволили гармонично объединить подлинный национальный дух с новой формой, продиктованной исторической обусловленностью, и не стать при этом послушным идеологическим инструментом. Кочевой образ жизни становится ядром всей духовности и фольклора во всех его проявлениях» [Султанова, 2014, с.18].

По сути, основным посылом творчества Кастеева является выражение национальной идеи, вне зависимости от выбора темы, жанра, материала, размеров картины. В каждое произведение ему удавалось привнести элементы национальной самобытности, насытить характерным для казахской культуры эпическим звучанием. «Главный вопрос, – как удалось человеку, выросшему в традиционной среде с ее фольклорно-образным типом мышления (в поле которого развивалась культура кочевников), и каноническим художественным инструментарием (имеется в виду народное творчество), легко, свободно и органично перейти к оперированию несвойственными для национального опыта художественными категориями: натурное впечатление, реалистические формы, построение планов, перспектива, цветовоздушная среда и т.д., что присуще зрительно-чувственному восприятию мира, свойственному другой культурной модели – европейской» [Ли, 2014, с.21]. «В творчестве Кастеева традиционное культурное начало одухотворяет каждую его работу, независимо от жанра. Будучи плотью от плоти своего народа, он прямо не следовал фольклорным сюжетам, но его искусство свидетельствует как раз о том, что новую реальность можно творить не на обломках прежней, а исходя из нее» [Султанова, 2014, с.18-19].

«История визуального выражения национальной идеи в искусстве Казахстана

представляет собой историю осознания национального образа от явного влияния искусства России и Европы до попытки полного отрицания этого влияния и создания собственного локального эстетического поля» [Сулейменова, 2014, с.87].

Определяя роль Кастеева в развитии национальной художественной школы, исследователи отмечают важность творческих поисков мастера, стоявшего у истоков профессиональной живописи. Оставаясь автономным в своем творчестве, тем не менее, он всегда оказывал значительное влияние на целые поколения художников. «Первые художники определили перспективу дальнейшего развития изобразительного искусства, они создали базу для последующих поколений, которым было намного легче, чем им» [Ким, 2004, с.53]. Современные искусствоведы отмечают огромный вклад Абылхана Кастеева в становление профессионального искусства Казахстана, правильно оценивая историческую ситуацию начала XX века, когда зародилось и окрепло изобразительное искусство Казахстана. «У Кастеева не было непосредственных учеников, но своим творчеством он заметно повлиял на все дальнейшее искусство. Некоторые черты образного мышления Кастеева: гармоническая связь природы и человека, поэтизация повседневности, панорамность в решении пространства, лиризм образов получили дальнейшее развитие в творчестве С. Мамбеева, М. Кенбаева, А. Галимбаевой, У. Ажиева и др.» [Рыбакова, 1986, с.27]. «Его творчество определило парадигму всего казахского изобразительного искусства на годы вперед» [Батурина, 2009, с.30]. Р. Ергалиева отмечает: «многогранный контекст его духовных и социальных установок прямо или косвенно оживает во фризových композициях С. Мамбеева, динамике конных игр К. Тельжанова, ритуальном звучании айтбаевских предстояний, и в постоянных расстановках казахской живописью приоритетов между полюсами-противовесами – степью и городом. Серьезный всплеск творческого интереса к искусству Кастеева отмечен и у более молодого поколения. Частые мотивы панорамных композиций, укрупняясь, становятся самостоятельными сценами изображения (К. Ажибеков, М. Каспак)» [Ергалиева, 2004, с.20]. «В его произведениях мы находим образы, сюжеты, которые в различных стилистических контекстах обыгрываются вот уже второй век в произведениях казахских художников. И это касается в первую очередь «степной» тематики» [Уразбекова, 2004, с.38].

Рассматривая национальную идею в творчестве художников разных поколений, Сулейменова прослеживает ее реализацию через Кастеева у представителей contemporary art: Мельдибекова, Менлибаевой, Хальфина; на примере поколения шестидесятников и последующего: Бапишева, Бекеева, Есдаулетова, Ноды. К. Ли неожиданным образом связывает Кастеева с чимкентскими авангардистами – представителями группы «Кызыл трактор», отмечая, что «он, как и они, начинали свой путь в эпоху перемен» и подчеркивая, что основа их творчества – национальное мировидение [Ли, 2014, с.24]. «Практически у всех художников, начиная с Кастеева и продолжая нынешним поколением, творчество напрямую или косвенно связано с традиционными корнями, потому что потенциал их неисчерпаем» [Султанова, 2014, с.18]. «Творчество выдающегося мастера не теряет своей актуальности и для современного зрителя, оно интересно новому поколению казахстанских художников. Причиной этому является необычайная жизненность его полотен, высокое мастерство исполнения, а также заложенное в каждом произведении высокое гуманистическое начало» [Джадайбаев, 2024, с.33]. Таковы основные векторы искусствоведческой



мысли, которая развивалась в соответствии с общественным и культурным контекстом своего времени. А. Кастеев и его творческое наследие на протяжении более полувека является объектом пристального изучения. Написано множество биографических исследований, проанализированы отдельные этапы творчества и наиболее значительные произведения, выявлена специфика авторского метода и приемов, определена глубинная трактовка национальной идеи. Суммирование этих открытий предпринято в рамках данной статьи. Сегодня теоретические изыскания в искусствоведении Казахстана и Центральной Азии продолжают и подчинены задаче раскрыть дальнейшее понимание и новые грани творческого дарования Абылхана Кастеева – художника, во многом определившего генезис национальной школы живописи Казахстана.

### **Список литературы**

1. Каталог выставки произведений Народного художника Казахской ССР Абылхана Кастеева (к 60-летию со дня рождения и 35-летию творческой деятельности) / сост., вступ. статья Вандровская Е.Б. – Алма-Ата, 1964. – 90 с.
2. Кастеев Абылхан: Альбом репродукций / Сост. Плахотная Л.Г. – Алма-Ата, 1978. – 156 с.
3. Сарыкулова Г. Начало пути / Абылхан Кастеев: Альбом (Составитель Б. Барманкулова). – Алма-Ата: Онер, 1986.
4. Рыбакова И. Живопись Абылхана Кастеева / Абылхан Кастеев: Альбом (Составитель Б. Барманкулова). – Алма-Ата: Онер, 1986.
5. Ажиев У. По Волге и Каспию / Абылхан Кастеев: Альбом (Составитель Б. Барманкулова). – Алма-Ата: Онер, 1986.
6. Домбровский Ю. Абылхан Кастеев – первый художник-казах / Абылхан Кастеев: Альбом (Составитель Б. Барманкулова). – Алма-Ата: Онер, 1986.
7. Ахмедова Н.Р. Специфика генезиса изобразительного искусства Центральной Азии в начале XX века / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
8. Галимжанова А.С. Портрет в живописи А. Кастеева как архетипический концепт казахской культуры / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
9. Джадайбаев А.Ж. Абылхан Кастеев и особенности развития казахской портретной живописи XX века / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
10. Ергалиева Р.А. Абылхан Кастеев как основоположник национальной художественной школы Казахстана / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
11. Ким Е.М. Фактор времени в творчестве А. Кастеева и У. Тансыкбаева / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
12. Кобжанова С.Ж. Творчество Абылхана Кастеева и художественная критика Казахстана / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
13. Сарыкулова Г. Довоенное творчество А. Кастеева / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство

- Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
14. Уразбекова Л.С. Феномен творчества Абылхана Кастеева / Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сборник докладов. Алматы, 2004.
  15. Әбілхан Қастеев. Каталог (Вступ. статья Акишевой Г.А.).–Алматы: Елнұр, 2005.–160 с.
  16. Ергалиева Р.А. Феномен степи в живописи. Монография. – Алматы, Арда, 2008. – 120 с.
  17. Шарипова Д.С. Проблема примитива в творчестве Абылхана Кастеева 1930-х годов / Очерки казахского изобразительного искусства (1930-50-е годы). Монография. Алматы: Арда, 2008. – с. 5-32.
  18. Батурина О.В. Пейзажная живопись Казахстана. – Алматы: Аркет, 2009. – 163 с.
  19. Кобжанова С.Ж. А. Кастеев. О степени «наивности» / Кастеевские чтения-2012: материалы научно-практической конференции Гос. музея искусств РК им. А. Кастеева. – Алматы, 2012. – 154 с.
  20. Миккульская Е. АБЫЛХАН КАСТЕЕВ. 1956 / Классические исследования: Многотомник. – Алматы: «Әдебиет әлемі», 2012. Т. 10: «Избранное. Искусствознание Казахстана». – 392 с., с. 31-58.
  21. Галимжанова А.С. Народное начало в портретной живописи А. Кастеева / Историческая память и проблемы культурного наследия. Мат-лы респ. конф. К 110-летию А. Кастеева. Алматы, Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева, 2014. – 114 с.
  22. Джадайбаев А.Ж. А. Кастеев. Портрет Амангельды Иманова. К вопросу у художественном методе художника/ Историческая память и проблемы культурного наследия. Мат-лы респ. конф. К 110-летию А. Кастеева. Алматы, Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева, 2014. – 114 с.
  23. Ли К.В. От Кастеева к «Красному трактору». Два этапа художественного процесса / Историческая память и проблемы культурного наследия. Мат-лы респ. конф. К 110-летию А. Кастеева. Алматы, Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева, 2014. – 114 с.
  24. Сулейменова С.Т. / Историческая память и проблемы культурного наследия. Мат-лы респ. конф. К 110-летию А. Кастеева. Алматы, Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева, 2014. – 114 с.
  25. Султанова М.Ә Абылхан Кастеев и его эпоха: Философия орнамента в казахской живописи 30-50-х годов / Сборник материалов международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию со дня рождения А. Кастеева. – Алматы: Союз художников Республики Казахстан и КазНПУ им. Абая, 2014. – 146 с.
  26. Джадайбаев А.Ж. Абылхан Кастеев. Полотна мои – мои дети, все одинаково дороги для меня / Абылхан Кастеев. Альбом-каталог. Живопись, графика. – Алматы: Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева, 2024. – 320 с.
  27. Кобжанова С.Ж. Поэтика «наивности» Абылхана Кастеева в контексте соотношения индивидуального и догмы / Абылхан Кастеев. Альбом-каталог. Живопись, графика. – Алматы: Государственный музей искусств РК имени А. Кастеева, 2024. – 320 с.

**Шарипова Диляра Сафаргалиевна**  
кандидат искусствоведения,  
ассоциированный профессор (доцент),  
заведующая отделом  
изобразительного искусства  
Института литературы  
и искусства имени М.О. Ауэзова,  
Казахстан, Алматы

## **ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ ГРАФИКОВ КАЗАХСТАНА**

*В статье рассматривается творчество графиков Казахстана, посвященное казахскому эпосу. Целью статьи является определение принципов создания визуального нарратива о прошлом для понимания процесса конструирования концепта памяти и разных модусов ностальгии в художественном произведении. Эти концепты широко рассматриваются при исследовании литературы и кинематографа, однако мало анализируются с точки зрения изобразительного искусства, что побуждает обратиться к этой проблематике.*

*Анализируются особенности пространственно-временной структуры иллюстраций к эпосу, индивидуализация эпических героев, усиление эмоциональной составляющей образа, обращение к гротеску, которые указывают на стремление графиков трансформировать каноны интерпретации эпоса и через репрезентацию прошлого передать актуальные проблемы своего времени.*

Визуализация образов, мотивов, сюжетов казахского эпоса и обрядового фольклора в казахском искусстве связана с появлением целого ряда знаковых произведений, в которых решались задачи как художественные, так и социально-политические, связанные с общественным запросом на историю, на осмысление прошлого как основы национальной идентификации.

Генерализация исторической памяти предопределила такой порядок воображения прошлого, когда «предание могло выступать как инвариант исторического события, а исторические реалии могли оцениваться в русле мифопоэтической традиции» [1].

Значимость фольклорных произведений как транслятора национальной традиции приводила к жесткому контролю над этой областью в советский период для предотвращения «националистических извращений» истории. Массовая кампания борьбы с космополитизмом конца 1940-х годов привела к осуждению ряда национальных эпосов народов СССР как «феодално-байских», т.е. классово-чуждых советскому строю. Кампания против эпосов проводилась идеологическими отделами коммунистической партии каждой из советских республик и координировались Центральным комитетом коммунистической партии Советского Союза (ЦК ВКП(б)). Столь пристальное внимание к эпосу ключевых структур власти в своей основе имело только одно обоснование, связанное с имперским мышлением тоталитарного государства, – необходимость борьбы с любым проявлением национального самосознания.

Полноценное изучение традиционной национальной культуры и фольклора, интерпретация его в искусстве в Казахстане начинается только в конце 1960-х годов, через несколько лет, последовавших за провозглашения курса на десталинизацию.

В 1970-80-ые годы были созданы выдающиеся произведения казахского искусства книги, которые вошли в золотой фонд национальной культуры и стали источником для многочисленных подражаний в следующие десятилетия. Среди них – иллюстрации к казахским эпосам «Кыз Жибек» и «Алпамыс Батыр» Евгения Сидоркина [2, 3].

Этот период связан с активным развитием казахской фольклористики, созданием серьезных научных трудов по генеалогии, специфике казахского фольклора, проблематике исторического казахского эпоса [4].

Об архаических пластах казахского эпоса одним из первых заявил археолог М.П. Грязнов, внесший большой вклад в изучение истории народов Сибири и Центральной Азии в эпоху бронзы и ранних кочевников. Опираясь на памятники звериного стиля, он высказал предположение, что тюркский и монгольский героический эпос начался складываться уже в скифо-сакскую эпоху [5].

Вопрос о взаимодействии и взаимообогащении разных, на первый взгляд, противоборствующих культур поднимается в это же время поэтом О. Сулейменовым в книге «Аз и Я: Книга благонамеренного читателя» [6]. Автором был раскрыт тюркский контекст создания знакового памятника литературы Древней Руси – «Слова о полку Игореве»: он, высказав мысль о двуязычии автора «Слова...», нашел в тексте большое количество тюркизмов, искаженных переписчиками. Книга вызвала политические обвинения в «пантюркизме», «национализме» и была изъята из продажи, а судьба ее автора решалась на уровне высших партийных чиновников. В 1960-70-ые годы в Казахстане активизируются археологические исследования, приведшие к крупным находкам в Шиликтинской долине; могильниках Приаралья; курганах Тасмолы в Центральном Казахстане, а также в курганах Жетысу: в Бесшатыре и, конечно же, в Иссыке. Образцы скифо-сакского звериного стиля, обладающие великолепным качеством и художественными достоинствами, стали одним из знаковых культурных явлений и послужили импульсом для мастеров изобразительного искусства.

Археология выступила тем необходимым фундаментом, который требовался для раскрытия прошлого Казахстана, его многосоставного характера как конгломерата истории разных популяций. Такая репрезентация прошлого подчеркивала его многоликость, напластование разных влияний. Звериный стиль олицетворял неразрывную связь автохтонной культуры с искусством разных народов – опору на переднеазиатскую культуру, влияние античности и т.д. При герметичности советской культуры, в условиях «железного занавеса», который отделял СССР от остального мира, а также строжайшей цензуре по отношению к модернистским экспериментам такое понимание прошлого было прорывом в осознании настоящего, обоснованием необходимости диалога со всем разнообразием мировых традиций. Поворот к искусству древних кочевников, как еще называют скифо-сакскую культуру, парадоксальным образом оказался поворотом к формальным поискам, отходу от обязательного правдивого воспроизведения реальности, обязательного в соцреализме. Искусство Е. Сидоркина в этом ключе можно воспринимать как ускользающее от советских канонов, нонконформистское.

Репрезентируя прошлое в иллюстрациях к эпосу «Кыз Жибек», он конструирует пространство графических листов так, как будто речь идет не о книжной странице, а о инсталляции, на которой представлены находки древнего клада, собирает расколотый мир великой цивилизации по обломкам артефактов. Ведь это все, что от нее осталось и бесконечно ценно его современникам. «Память – это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим. История же – это репрезентация прошлого. Память в силу своей чувственной и магической природы уживается только с

теми запечатлевать пантеон коммунистических вождей и деятелей, героев-созидателей нового социалистического общества, служащего образцом и примером для народа. деталями, которые ей удобны. Ее питают воспоминания туманные и противоречивые (télescopants) <...> Память помещает воспоминание в священное, история его оттуда изгоняет, делая прозаическим», – писал П. Нора, сравнивая историю и память [7, с.92]. На актуальности прошлого и настаивает Е. Сидоркин, у которого главным в воплощении эпоса становится «Алпамыс батыр», в котором блестяще справился с несколькими задачами. Главной из них была пропаганда звериного стиля как значимой части национального наследия.

Е. Сидоркин, сделав концепт «память» основой своих произведений, меняет графическую манеру, стремясь к тому, чтобы через изображение прошлое обрело большую вещественность и весомость. Группы людей, будь то мать и ребенок или хан и его соратники, график делает подобными скульптурным изваяниям, вписанным в единый блок.

С. Бойм различает два вида ностальгии – реставрирующую и рефлексивную, – каждая из которых характеризуется определенным отношением к прошлому, к воображаемому сообществу, к дому [8, р.15]. Рефлексивная ностальгия иронична, она отвергает поклонение прошедшим эпохам, в том числе интересуясь ими, когда они представлены в виде руин или археологических находок.

Виртуозная графика Е. Сидоркина, содержащая экспрессивные образы прошлого, была пропитана меланхолией казахского интеллектуала второй половины XX века, являясь примером рефлексивной ностальгии, пребывающей в тоске и потере, в несовершенном процессе припоминания.

Однако такая ностальгия не только подчеркивала дистанцию между идеальным героическим временем и современным этапом «долгих 70-х годов», «застоем». В сидоркинских иллюстрациях исчезает понимание времени как линейного, движущегося в одном направлении. К ним можно применить термин «визуальная история», который сегодня «опередил письменный жанр, разработанный профессиональными историками в девятнадцатом веке» [9]. Термин этот употребляется, когда возникает необходимость обозначить те изображения, «которые были сознательно созданы или преобразованы с целью запечатлеть прошлое, как относительно какого-либо конкретного события или, в более широком смысле, ощущения времени, наследия или же чего-то в настоящем или ближайшем прошлом, что ожидается приобретет историческое значение в какой-то момент в будущем» [9].

Создавая «визуальную историю», Е. Сидоркин использует телескопические эффекты. Действия средневекового эпоса переносятся в более далекие архаические времена, а те, в свою очередь, благодаря образной трактовке героев приближаются к современности. Телескопирование прошлого отражает потребность иллюстратора обращаться к историческим темам, осмысливать их, чтобы разобраться с тем, что происходит с ним сейчас, вскрыть болевые точки современности.

Обращение к прошлому через оптику современности получает свое отражение и в деконструкции эпоса, которая у Е. Сидоркина заложена в самом методе, критическом осмыслении формально-образной структуры произведения. Мастеру было важно нарушить эпические каноны описания и изображения героев фольклора, чтобы проблематизировать прошлое Казахстана. Вместо последовательного изложения событий он дает сцепленность разных фрагментов в одной композиции. Каждый из персонажей «Алпамыс батыра» имеет личную окраску, уникален. Поворот к индивидуализации героя, отрыв его от коллективного тела, усложнение функций стало важным средством для телескопирования времени в эпосе, приближения



событий к современному читателю или, наоборот, к скачку к первичному мифологическому времени.

Положительные образы подвергаются гротескному переосмыслению. Сознательно подчеркивается уродливость антагониста, оптика настроена на показ хаотического, опасного. Соперники Алпамыса – калмыцкий хан Тайшик и его войско – выглядят не как средневековые воины, а как хтонические чудища, демонические существа. Эпическое повествование сближается с мифом.

Художник усложнил нарратив о прошлом, разрушая простые схемы, в которые входит героика, борьба добра и зла, идеальный герой, пафос победного шествия. Деконструкция у Е. Сидоркина происходила благодаря снижению пафоса и величия средневековых текстов через гротеск, экспрессию и повышенную эмоциональность, которые получают свое оправдание в формально-стилистических особенностях искусства звериного стиля.

В то же время гротескность образов, которую он позже доведет до максимума в иллюстрациях к русской прозе, несла печать критического осмысления современной для автора действительности, абсурда брежневского времени,

В эпосе «Алпамыс батыр» много торжественных моментов: поездка за невестой, состязание с женихами, женитьба героев. Е. Сидоркин же выбирает самые трагичные моменты. Графические листы, в которых показаны близкие батыра, намеренно посвящены теме страха, ужаса перед грядущим хаосом и катастрофой. Трагизм ситуаций оттеняет роль главного героя, так как в контексте мифологического мышления «действия эпического героя определяются их связью с судьбами всего мироздания, рода или племени» [10, с.294].

Трагические мотивы потери своего дома, утраты близких, боли, страха, которые впервые в иллюстрировании казахского фольклора разворачивал перед читателем Е. Сидоркин, прекрасно считывались зрителем и служили своего рода маркерами болезненного переживания, фрустрированности по поводу резкого разрушения основ номадического быта, национальных традиций и ценностей, того «деструктивного воздействия на социальное тело», происходящего при «столкновении ценностей социума с «чужим» и враждебным окружением», которое определяется исследователями как культурная травма [11].

Звериный стиль стал важным общественным конструктом, через обращение к материальным свидетельствам сакской эпохи осуществлялось восстановление истории, ее описание и использование – то есть возвращение национального прошлого в актуальную область коммуникации, настойчиво декларируемое уважение к нему. Понимание прошлого как огромного ресурса для национальной идентичности ставило под сомнение весь советский нарратив об отсталых племенах кочевников, которые только с советской властью вышли на дорогу прогресса.

В современной графике Казахстана последнего десятилетия творчество Е. Сидоркина чрезвычайно востребовано. С одной стороны, интерес к работам этого автора связан с актуализацией наследия великой степи. Искусство звериного стиля сегодня стало частью политического дискурса Казахстана, государственной риторики величия, значимости и независимости. Однако для молодых мастеров «апроприация» древнего наследия не является политическим жестом, «удревнением» тюркской истории, а служит естественным фоном для собственных исканий, источником мощных традиций, преемственность с которыми осуществляется через народное казахское искусство, сохранившее орнаменты скифо-сакской культуры.

В творчестве молодого графика Шалкара Турганбай обращение к сакскому искусству стало обращением к орнаментальному началу. Стиль Ш. Турганбай,

предполагающий чистую форму, геометриям и орнамент, вытесняет конкретно-исторических принципы, бытовую конкретность. Формальный строй его произведений отражает диалог со звериным стилем, мастера которого, сохраняя удивительную точность в изображении животных, добивались экспрессии за счет неожиданных изменений частей тела или их перекручивания. Ш. Турганбай также стремится к однофасадности для достижения цельного впечатления от разнообразной игры линий. Изображая реальные части тела, позвоночник, когти, зубы он трансформирует их в орнамент, который может повторяться до бесконечности (лист «Ашина» из серии «Героическое»).

Работая в компьютерной графике, Ш. Турганбай осовременивает эпос, приближая его к молодому зрителю. Обращаясь к геометрическим формам, основанным на модернистском абстрагировании, превращая их в причудливые орнаментальные композиции, он добивается соединения архаики и техницизма, деконструируя героическое, акцентируя его зрелищность и динамику.

Таким образом, сегодня в стилистике графиков гротеск уступает место орнаменту, новаторство – традиции. Если использовать терминологию. Я. Ассмана [12, с.74] молодые иллюстраторы актуализируют «холодную» культурную память, которая выполняет консервативную функцию, сохраняя даты, события и имена для поддержки существующего порядка в обществе и не ориентирована на динамику, развитие, понимание сегодняшнего дня и поисков дальнейших стратегий, как «горячая» культурная память, которую транслировал Е. Сидоркин.

Подводя итоги, отметим, что репрезентация прошлого у Е. Сидоркина связана с деконструкцией эпического жанра, с его трансформацией в жанр «визуальной истории», основанный на телескопировании времени, изображения средневековых преданий как происходящих в архаическое время, что подкреплялось опорой на искусство звериного стиля, и в то же время на осовременивании прошлого, усиление эмоциональной трактовки, экспрессии и гротеска для раскрытия актуальных проблем конца советской эпохи.

Изучение произведений, авторы которых продолжают традиции Е. Сидоркина, позволило сделать вывод, что осмысление эпоса в современной графике отражает общий социально-культурный контекст, когда искусство звериного стиля включено в политический дискурс и стало обязательным для художественной интерпретации, а «горячая» культурная память в произведениях Е. Сидоркина как «возбуждающая опция», стимул масштабных общественных перемен и динамичного развития сменяется в творчестве современных графиков «холодной» культурной памятью, «успокоительной опцией», предьявляющей прошлое как основу правомерности настоящего порядка вещей.

### **Список литературы**

1. Султанов К.К. Репрезентация прошлого как доминирующий фактор самоидентификации в литературе постсоветского периода // *Studia Litterarum*. 2016. № 1-2  
// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-proshlogo-kak-dominiruyuschiy-faktor-samoidentifikatsii-v-literature-postsovetskogo-perioda>
2. Кыз-Жибек. – Москва: Художественная литература, 1975. – 140 с. илл.
3. Алпамыс-батыр. – Алма-Ата: Жалын, 1981. – 112 с. с илл.
4. Турсунов Е.Д. Генезис казахской бытовой сказки в аспекте связи с первобытным фольклором. – Алма-Ата: Наука, 1973. – 216 с.



5. Грязнов М.П. Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири // Археологический сборник Государственного Эрмитажа, вып.3. 1961. – С. 7-31
6. Сулейменов О. Аз и Я. Книга благонамеренного читателя. – Алма-Ата: Жазушы, 1975. – 304 с.
7. Нора П. Франция-память. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. – 328 с.
8. Boym S. The Future of Nostalgia. – New York: Basic Books, 2001. – 404 pp.
9. Bleichmarand, Schwartz, D. Visual History: The Past in Pictures // Representations 145. Winter 2019 // <https://doi.org/10.1525/REP.2019.145.1.1>
10. Урманче Ф.И. Тюркский героический эпос – Казань: ИЯЛИ, 2015. – 448 с. Sztompka
11. P. Cultural Trauma: The Other Face of Social Change // European Journal of Social Theory. 2000. № 3(4) // URL: <https://doi.org/10.1177/136843100003004004>
12. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.

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

## **ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ А. КАСТЕЕВА**

*В статье рассматривается эволюция художественного метода А. Кастеева в области портретной живописи. Первый народный художник Казахстана создал большое количество портретов, в которых воплотил образы своих современников и национальных исторических деятелей. Автор анализирует основные этапы развития творчества А. Кастеева, интерпретирует отдельные произведения путем выявления характерных признаков определенного исторического периода и доминирующей в нем культурной доктрины.*

Творчество первого народного художника Казахстана А. Кастеева представляет собой значительный этап в становлении национальной культуры XX века. Характерный представитель первого поколения казахстанских мастеров, он внес значительный вклад в формирование классических жанров в изобразительном искусстве республики. Находясь в рамках коммунистической идеологии, советские художники были призваны создавать образ нового совершенного в своих духовных и этических качествах человека, строителя общества равных возможностей. Как оказалось, утопические цели марксистско-ленинского учения привели не к «светлому будущему», а к распаду советской империи, на основании которой образовались независимые национальные государства. Несмотря на этот исход, наследие советского искусства и сегодня сохраняет свою ценность, притягивает высоким мастерством исполнения, духовной наполненностью и возвышенностью образов. В современном теоретическом дискурсе возникают вопросы о том, насколько станковая традиция, ассимилированная культурой среднеазиатских народов в начале XX века, является обусловленной эволюцией цивилизационного процесса, или же данная форма художественного выражения должна рассматриваться как выражение реализации идеологической доктрины, негативно сказавшейся на развитии автохтонной национальной культуры этого региона. При этом возникает вопрос о том насколько формат европейской станковой живописи соответствовал особенностям восприятия и самовыражения кочевника, живущего в ином по протяженности и характеру ментальном и географическом измерении. Воплощение образа человека всегда было одной из значимых целей искусства. Именно в личности, в индивидуальном проявлении характера, ее духовной сущности, внешнем облике художники находили возможность запечатлеть живое дыхание своей эпохи. Как писал известный русский художник И. Грабарь: «Высшее искусство есть искусство портрета», потому именно в нем перед художником стоит сложная задача передачи «человеческого облика, с его мыслями, чувствами и переживаниями, отражающимися в глазах, улыбке» [1, с. 312].

Эволюция портретного жанра в истории мирового искусства прошла долгий путь от условности в изображении человеческого лица в искусстве древнеегипетской цивилизации, героизации и романтизации образов эпохи классической традиции до подчеркнутой психологической заостренности портрета XX века. В советской живописи данному жанру уделялось особое внимание в силу того, что он позволял запечатлеть пантеон коммунистических вождей и деятелей, героев-созидателей

нового социалистического общества, служащего образцом и примером для народа. Фундаментом методологии в создании советского портрета являлась реалистическая живопись русских художников-демократов, среди которых образцовыми считались произведения И. Репина, В. Сурикова, В. Серова, П. Корина. Выразительные образы советского человека были воплощены в полотнах Б. Иогансона, П. Кончаловского, С. Герасимова, В. Орешникова, О. Филатчева. В национальных художественных школах портрет занимал важное место в творчестве М. Сарьяна, Т. Салахова, Р. Ахмедова, И. Клычева, С. Чуйкова. Образ строителя нового коммунистического общества также был значительной темой в искусстве художников Казахстана. Среди мастеров казахстанской школы, активно работавших в области портрета можно назвать А. Черкасского, Л. Леонтьева, Н. Нурмухаммедова, Г. Исмаилову, С. Айтбаева, Ш. Сариева, В. Киреева.

Выдающиеся портретные произведения были созданы А. Кастеевым, который с первых лет своей творческой деятельности особый интерес проявлял к созданию образа человека. Ранние работы А. Кастеева «Портрет отца» (1932), «Портрет девушки-казашки» (1932), «Портрет С. Кусыкбаева» (1932) отличаются камерностью и стремлением начинающего художника максимально точно передать облик модели. В этих подцветенных акварелью рисунках преобладает графичность и тонкая пластическая проработанность, при этом все они представляют лицо модели в профиль. «Портрет З. Ноимбековой» (1938), «Портрет С. Онгарбаевой» (1944) представляют героев первых сталинских пятилеток, эмансипированные советской властью женщины Востока, наравне с мужчинами созидавшие новый социалистический Казахстан.

В 1934 году А. Кастеев принял участие в конкурсе на создание портрета казахского философа и поэта Абая Кунанбаева. Конкурс на создание портрета Абая был организован в Казахстане в соответствии с планом монументальной пропаганды, объявленной В. Лениным еще в 1918 году, но возобновленной в 1933 году по инициативе А. Луначарского, который призвал «вызвать к жизни вторую, более прочную, более зрелую, более эффективную волну монументальной пропаганды» [2]. По идее В. Ленина героями портретов должны были стать «светочи философской мысли, науки, искусства, которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры» [2]. Таким образом, образ Абая в свете идеологической установки должен был быть представлен художниками не только в форме мемориального портрета, но «всегда отчетливо связан с нашей революцией и ее задачами» [2]. Сохранившиеся несколько работ художника представляют Абая во фронтальном ракурсе, что было обусловлено тем, что все художники того времени за основу брали единственную фотографию поэта, которая была сделана незадолго до ухода его из жизни. В рисунках А. Кастеева Абай представлен в образе внимательно смотрящего на зрителя поэта-просветителя.

Другим примером достижений А. Кастеева в этом жанре можно назвать «Портрет хана Кенсары Касымова» (1935), занимающим особое место в творчестве художника середины 1930-х годов. Данный портрет демонстрирует еще слабое владение А. Кастеевым рисунком и цветом. Бросающаяся в глаза примитивность изображения не может затмить искренность усилий автора, для которого воссоздание героя национальной истории было сложной, но важной творческой задачей. А. Кастеев осваивает в этот период метод социалистического реализма, что обусловило стремление в данном произведении особое внимание уделить светотеневой разработке объемов, попытке передать перспективу в пейзаже, передать естественность поз персонажей. Портрет отличается сбалансированной композицией, яркой декоративностью, монументальностью в репрезентации хана Кенсары. Исходя из

идеологических императивов советской культуры изображения представителей степной аристократии не могли разрабатываться художниками без риска обвинений в воскрешении буржуазно-феодалного прошлого. В связи с этим А. Кастеев был вынужден переключиться к созданию портретов героев революции, пролетариев, тружеников колхозов, деятелей национальной культуры. В 1930-40-е годы А. Кастеевым были созданы портреты Абая Кунанбаева, Джамбула Джабаева, Г. Мусрепова.

Одной из значимых страниц творчества А. Кастеева стала его работа над воссозданием образа одного из лидеров восстания 1916 года Амангельды Иманова. Необходимость иконографической репрезентации данной личности появилась в связи с прямой рекомендацией И. Сталина, который на одной из встреч с руководством Казахстана высказался об Амангельды Иманове как «казахском Чапаеве» [3, с.273]. Таким образом именно Амангельды было суждено стать первым национальным революционером, символом борьбы казахского народа за «светлое коммунистическое будущее». Долгая кропотливая работа по исторической реконструкции образа Амангельды, которая началась в 1937 году, завершилась портретом 1940 года, в котором герой восстания представлен в полный рост на фоне тургайского пейзажа. В статичной фигуре еще отсутствует монументальность и величественность образа, которая будет характерна для более поздних портретов Амангельды. Здесь интересно отметить, что художник следовал идеологическому императиву, который требовал выявления в образе батыра черт «настоящего полководца и государственного деятеля нового типа» [4]. При этом художнику рекомендовали избегать его фольклорной романтизации как персонажа народного эпоса. Интерес также представляют многочисленные портретные изображения соратников сардарбека, простых повстанцев, проявивших чудеса храбрости и самопожертвования в боях с карательными отрядами. Среди них можно выделить портреты А. Карабаева, Б. Сактаганова, О. Шипина. Эти, выполненные карандашом натурные зарисовки, представляют лица людей, во внешности которых нет ничего героического, но при этом мы чувствуем в их чертах твердость и мужественность людей, патриотов своей родины. Большой по размеру «Портрет Амангельды Иманова» (1950) демонстрирует вариант дальнейшей разработки образа исторического деятеля. Масштабность превышающей натуральную величину фигуры Амангельды, его несколько отстраненный обращенный вдаль взгляд, подчеркнутая статичность и монументальность, отражают характерные черты советской портретной живописи последних лет сталинского правления. Историческая реконструкция как художественный метод применялась А. Кастеевым также в работе над портретами молодого Абая, Кенесары Касымова, Ибрая Алтынсарина, акынов Суюнбая Аронулы и Биржан Сал.

В эти годы художником был создан ряд тонких по выражению камерных портретов. Особой выразительностью и теплотой отличается «Портрет матери» (1949), написанный акварелью и запечатлевший образ самого близкого автору человека. С удивительным мастерством А. Кастеев передает глаза пожилой женщины, в которых светится любовь и мудрость прожитых лет. Поразителен по своему воздействию портрет Джамбула на смертном одре, выполненный художником в 1945 году, судя по некоторым сведениям, непосредственно после смерти акына. «Портрет С. Муканова» (1946) представляет известного казахского писателя с домброй в руках в интерьере его рабочего кабинета. А. Кастеев изобразил С. Муканова в момент отдыха, когда писатель, перебирая пальцами струны инструмента погружается в воспоминания о прошлом или мечтания о светлом будущем своего народа. Такой же,

как и А. Кастеев представитель первого поколения казахской советской интеллигенции С. Муканов в своих стихах вдохновенно воспевал новый облик своей страны:

Я партию славить буду –  
Пусть сердце о ней поет!  
Плоды ее дел –  
Повсюду, вкушает их мой народ [5, с.7].

В конце 1940-х годов А. Кастеев создает серию портретов героев войны и труда, в которой перед нами предстают просветленные образы простых людей, воинов и колхозников, героической борьбой и работой приближавшие великую победу. В таких работах как «Портрет Героя Советского Союза А. Хусаинова» (1948), «Портрет Ч. Азербайбаева» (1948), «Портрет О. Казамбаева» (1948) присутствует подчеркнутая репрезентативность, внутренняя психологическая собранность персонажей, на груди которых яркими пятнами светятся высокие награды страны.

Одним из значительных произведений А. Кастеева начала 1950-х годов стал «Портрет Чокана Валиханова», в котором первый казахский ученый представлен на фоне пейзажа, погруженным в свои думы. Как и в других портретных работах этого периода в данной картине преобладает статичность фигуры, стремление художника тщательно прописать все детали, подчеркнуть монументальную величественность образа человека. В тоже время в этих портретах несмотря на их идеологическую ангажированность проступает желание автора передать живой, психологически сложный образ героя.

Новый период в истории советского искусства начался после смерти И. Сталина. Либерализация в духовной сфере советского общества нашла отражение и в изобразительном искусстве. Началось искоренение из картин фотографического натурализма, гигантомании, внешней помпезности и ложного пафоса. Портретная живопись советских художников конца 1950-х и 1960-х годов отличается расширением диапазона применяемых ими образных средств. Все большее значение приобретает цвет как инструмент передачи эмоционального состояния человека. В этот период реабилитируются такие «беспартийные» по сталинским канонам жанры как пейзаж и натюрморт. В тоже время портрет сохраняет свои позиции как одного из ведущих областей советской живописи. Новая более динамичная и психологически заостренная образная система этого жанра складывается в произведениях Т. Салахова, Л. Леонтьева, К. Шаяхметова, С. Мамбеева. Несмотря на творческие новации того времени в портретных работах А. Кастеева не происходит кардинальных изменений, что является показателем цельности творческой природы художника, его приверженности классическим традициям в искусстве. Живописная работа «Девушка-казашка» (1954) является характерным образцом советского портрета середины 1950-х годов. Портрет-тип, разработанный в живописи с середины 1930- годов, сохраняет свои черты вплоть до 1960-х годов. В данной композиции А. Кастеев изображает студентку-казашку с книгой в руке, ее одухотворенное лицо, современный костюм и прическа создают образ нового поколения граждан советского Казахстана.

В эти годы художник много ездит по республике и пишет большое количество портретов передовиков производства, создает выразительные образы деятелей казахской истории, культуры и науки. Среди подобных произведений можно назвать «Портрет Н. Алдабергенова» (1958), «Портрет народного композитора Биржан Сал», «Портрет Н. Головацкого», портреты З. Нусупбековой, Т. Бокина, А. Джангильдина. Современный образ женщины-казашки представлен в листе «Портрет Загиры

Нусупбековой» (1963). Заслуженный учитель КазССР З. Нусупбекова изображена в момент работы, ее взгляд сосредоточен, во всей фигуре чувствуется энергичность, целеустремленность человека, посвятившего всю жизнь благородному делу воспитания и образования будущего поколения граждан Казахстана. Работы А. Кастеева конца 1960-х начала 1970-х годов обретают новые колористические качества. Он все чаще смело использует яркие локальные цвета. В портрете З. Нусупбековой желтое платье женщины, рефлексы от которого освещают ее нижнюю часть лица, придает всей композиции мажорный жизнерадостный характер. В начале 1960-х годов А. Кастеев пишет портрет Н. Хрущева, но в связи со внезапной сменой руководства СССР в 1964 году это произведение пропадает, и его местонахождение на настоящий момент неизвестно.

В 1960-е годы целеустремленность А. Кастеева вновь обращается к образу Абая. Он пишет серию акварелей, изображающих юного Абая. Сходны с композицией 1934 года акварели из собрания Семипалатинского музея «Жидебай-Борили» «Портрет Абая» (1964) и «Портрет Абая» (1971), выполнены в характерной стилистике мемориального портрета. В последние годы жизни А. Кастеевым были написаны большие репрезентативные по характеру портреты Джамбула, Гани Муратбаева, Абая. Среди них выделяется «Портрет Абая», который перекликается по композиции с портретом поэта, созданным А. Кастеевым в 1934 году. В варианте 1971 года фигура Абая написана в почти натуральную величину и вся его поза, обращенное к зрителю лицо, помогают передать ощущение диалога эпох, когда поэт словно обращается к своим потомкам с мудрыми словами назидания. Последней картиной, над которой работал А. Кастеев, был портрет знатного рисовода И. Жахаева [6].

Портретное искусство А. Кастеева является образцом соцреалистического стиля, обогащенного национальными особенностями в трактовке личности, композиционных приемов, колористическом решении произведений. Находясь в рамках коммунистической идеологии А. Кастеев как и все советские художники должен был следовать ее определенным канонам. Большинство созданных им портретов носят репрезентативный характер, воплощают лучшие качества человека, патриотизм, верность социалистическим идеалам. Значительный вклад был сделан А. Кастеевым в развитие исторического портрета. Его метод исторической реконструкции во многом является уникальным и стал основой для эволюции исторического жанра в Казахстане.

#### **Список литературы**

1. Грабарь И. Моя жизнь, Москва; Ленинград: Искусство, 1937. – 375 с.
2. Луначарский А. Ленин о монументальной пропаганде // Литературная газета, 1933 – № 4-5. – 29 января
3. Левон Мирзоян в Казахстане. Сборник документов и материалов (1933-1938гг.) / Отв. редактор Л. Дегитаева. – Алматы: Казакстан, 2001. – 368 с.
4. Мусрепов Г. Величественный образ. 1944 / В сб. Г. Мусрепов Черты эпохи. – А.: Жазушы, 1986. – 415 с.
5. Муқанов С. Сказание о современнике– А.: Казгослитиздат, 1962 – 168 с.
6. Нурпеисов Р. Художник-самородок // Советы Казахстана. – 1994. – 1 января



**Ахмедова Нигора Рахимовна**  
**академик Академии художеств РУЗ,**  
**доктор искусствоведения, профессор**  
**Институт искусствознания**  
**Академии художеств**  
**Узбекистана, Ташкент**

## **НЕОПРИМИТИВИЗМ В КОНТЕКСТЕ ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА 1920–1930-Х ГГ.**

*Статья посвящена исследованию неопрIMITИВИЗМА в живописи Узбекистана 1920–1930-х. Ранее неопрIMITИВИЗМ как самостоятельная научная проблема не изучался. Его актуализация дополняет характеристику живописи молодой национальной школы как сложного художественного феномена. Подчеркивается роль историко-культурного контекста, определившего специфику ее генезиса и формирования. Анализируются особенности проявления неопрIMITИВИЗМА, его связь с фольклором и традициями, влияние русского авангарда, что определило сравнительно-типологический методологический подход данного исследования. Статья ставит своей целью показать на примере творчества А. Волкова, О. Татевосяна, А. Сиддики и других художников интерпретацию данного направления.*

Настоящее исследование – попытка рассмотреть живопись Узбекистана 1920-х–1930-х г. как сложный художественный феномен, в котором адаптировались самые разные стилевые явления эпохи, связанные с вариантами модернизма. Известная установка, что живопись республики представляла собой оригинальное соединение модернизма Запада и традиций Востока в настоящее время уже недостаточна. В связи с этим представляется актуальной постановка вопроса о характере неопрIMITИВИЗМА в живописи Узбекистана на этапе ее формирования. Ранее эта проблема специально не изучалась, хотя в отдельных публикациях о творчестве того или иного художника, она отмечалась [3, 9]. Ее целостное изучение как стилевого явления данной эпохи со всеми присущими времени историко-художественными «нагрузками» позволит более дифференцированно определять тенденции и направления в молодой национальной школе. В ее историко-культурном контексте многие из них получали непривычное преломление, что требует сравнительно-типологических методологических подходов.

Исторический и художественный опыт Узбекистана по-своему подтверждает способность модернизма распространяться поверх национальных границ и находить проявление в локальных контекстах, которые не имели для этого прямые межкультурные связи. Если обратиться к направлению неопрIMITИВИЗМ, то можно отметить, что он в той или иной степени был присущ многим на ранней стадии авангарда. Причем проявлялся он в тесной связи с другими тенденциями, играя роль предшественника нового, ориентированного на пластические искания модернизма. Каждый раз его темпоральность и связь с локальным началом определялись спецификой историко-культурного контекста, как в случае с Узбекистаном.

В живописи Франции, Германии и России в начале XX века неопрIMITИВИЗМ проявлялся в разных стилевых качествах. Как уже отмечалось, его поливариантность была связана со спецификой той или иной среды, историко-культурного контекста. Параллельный по задачам французскому фовизму и немецкому экспрессионизму, русский неопрIMITИВИЗМ приобрел самостоятельный характер позже, к 1912-1913



годам. В европейском контексте уже в картинах Ван Гога и Ж. Руссо наблюдались черты детского рисунка, народной картинки и они отмечались исследователями как явление «усталости» Запада от классических канонов. Обращение к искусству примитивов и нетрадиционных культур Востока и Африки служило многим постимпрессионистам основой формирования их стиля. Для русского искусства этот путь определялся иными интенциями. Обращение к своим корням-русской иконописи, богатым традициям народного искусства и городскому фольклору, наряду с искусством Востока были для национальной самобытности. «Вся человеческая культура пошла из Азии, а не наоборот, как некоторые утверждают», отмечалось в манифесте неопримитивизма [10]. Путь русского искусства к самостоятельности, отходу от Запада проходил через собственные традиции, понимая их как основу авангардной реформы. Его представители стремились не к стилизации, не к подражанию народному мастеру, а к выражению существенных сторон народной эстетики. Фольклор у М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко, К. Малевича каждый раз по-своему вписывался в новые формы авангарда. Имея в виду, что анализ опыта молодого узбекского искусства предполагает сравнительный аспект, отметим следующее. Логика развития русского авангарда имела свою траекторию – все шло от неопримитивизма к кубизму. Тогда как в силу специфичности генезиса живописи Узбекистана освоение различных направлений, в том числе и неопримитивизма, было скачкообразным, у каждого художника по своей художественной логике.

Приехавшие в Узбекистан художники были хорошо осведомлены о европейских открытиях и опирались на опыт современной русской живописи. Например, О. Татевосян был учеником К. Коровина, А. Волков, испытавший воздействие М. Врубеля, русского символизма, был знаком с кубизмом. Напомним, что интерес к нему начался в частной студии М. Бернштейна в Петербурге. Как отмечала Н.Апчинская, «приехавший из Парижа Бернштейн привлек молодого художника знакомством с веяниями новейшей французской живописи. Параллельно он изучал старое и современное искусство в музеях и частных собраниях Петербурга и Москвы» [1, с. 154]. В. Уфимцев, М. Курзин, В. Гуляев и Е. Коровой прошли футуристическую «закалку» сибирского авангарда в Омске и Барнауле. Все это безусловно, сыграло свою роль в понимании путей развития искусства республики: главной и исторически перспективной они считали модернистскую концепцию ее формирования. В условиях, когда в Узбекистане происходил слом традиционного мусульманского мира и шел драматический процесс рождения новой культуры, проявление эстетических пристрастий художников укладывалось в борьбу за утверждение своего понимания задач нового искусства. В этом контексте у каждого формировались свои методы рецепции национальных традиций и сюжетов. В среде самаркандских художников тема Востока, начиная с первой волны приезжих русских художников, интерпретировалась в этнографическом духе. Позже в 1920-е гг. в живописи Д. Степанова, Усто Мумина, отчасти А. Исупова, тема феодального Востока сформировала оригинальную ветвь ретроспективизма.

В Ташкенте художники, в частности, бригада А. Волкова, в которую входили Н. Карахан, У. Тансыкбаев, А. Подковыров, П. Щёголев, добавим так же Н. Туркестанского, произведения которого стали обнаруживаться в последнее время, стояли на принципах антиэтнографического подхода к восточной тематике и традициям. В духе революционного времени они считали необходимым побороть «пассеизм» и расчистить место для будущего. Стилевое разнообразие тенденций неопримитивизма в живописи 1920-х–1930-х гг. можно рассмотреть на примере

нескольких вышеупомянутых мастеров, которые каждый по-своему интерпретировал народные источники. А. Волков создал свою версию кубофутуризма на основе соединения модернистский пластический фундамент с орнаментальными традициями Средней Азии. В отличие от других художников, у него можно видеть некоторую символизацию не только в содержании образа, но и в анализе формы и цвета, предметов. О влиянии символизма на раннее творчество художника упоминали исследователи, и оно было значимым в ранних работах [1]. Однако интерес к местным обычаям, народной жизни постепенно уведает художника от эстетства символистов в сторону местной архаики. Как коренной туркестанец, А. Волков любил и понимал народную культуру – танцы, музыку, праздничные ритуалы. Воплощал ее, запечатлев те стороны традиционной жизни, которые еще не были затронуты революционными преобразованиями. Этот интерес к народной жизни, которая бурлит рядом, по словам А. Тихонова, как «Вавилон красок, смешение одежд, пестрота чайхан и ошханы» [1, с.168] и поворот к новому можно видеть в цикле «Восточный примитив» (1918–1920). Те же, что и раньше композиции с традиционными для Востока сценами чаепития или музыкантов, преобразены в яркий полосатый ковёр или текстильный узор из уплощенных фигур в халатах на стилизованном пестром фоне. О синтезе своих впечатлений от народного творчества художник писал, что в тканях больше Востока, чем в фотографических произведениях, ибо «создавая ткани, художник воспринимает мир в его существенных особенностях [1, с.14]. Другой подход А. Волкова в этом направлении можно видеть в картинах «Узбекский праздник» (1926-1927), «Возращение с пастбища» (1926), «Осень» (1926), «Музыканты» (1920-е г.).

Как и у его русских единомышленников авангардистов, примитивистская эстетика А. Волкова опирается на фольклорное начало. Он вдохновляется народным театром, зрелищами маскарабозов на базарных площадях, их энергичными танцами и звучной музыкой карнаев и сурнаев. Эти работы были написаны после этапной «Гранатовой чайханы (1924) – пика его кубистических исканий, осмысления поэтики суфийских бдений и духовных прозрений. В новых его картинах народ обрел движение: на празднике молодые узбеки с лубочно-кукольными лицами и румянами на щеках поют, едут на арбах, играют на музыкальных инструментах. «Кишлаки – в них люди – дети» – писал художник в стихах. Эстетика изобразительного примитива, напоминающая народный лубок из русского фольклора вполне органично передает народное начало в интерпретации традиционных для Востока сцен – в чайхане, на базаре, музицирования. Кукольные, будто деревянные фигурки людей в полосатых халатах, одинаково круглые головы, и их ритмичные действия имеют свое прочтение это не индивид, он часть рода, часть этноса. Со временем позитивная стихия фольклора, идущая из глубин народного мироощущения, нашла свое иное воплощение. Если в этой серии «детскость» – знак патриархальной культуры, то позже, в серии гуашей «Детский примитив» – «У юрты», «Охота» (1930 -1933) опытный мастер пробует себя в наивном и по теме, и по воплощению вполне детском рисовании. Известно, что А. Волков много сил и времени уделял работе с детьми и в школах, и в художественном училище. В свое время ему было поручено вести руководство над художественным образованием во всех начальных классах мусульманских школ [1].

Анализ показывает, что неопримитивизм развивался у А. Волкова по своей прихотливой логике: появляясь 1918 году, затем замещался другими поисками, или возникал внутри и рядом с различными тенденциями, то в 1930-е годы – вновь заинтересовал художника. Однако художник не повторял развитие русских

вангардистов – после символизма, они, пройдя через неопримитивизм и, отбрасывая все каноны, обретали себя в пластической реформе кубофутуризма.

Дух авангарда, желание изобретать нечто новое объединял молодых художников бригады А. Волкова. В живописи Урала Тансыкбаева начала 1930-х гг. обращение к народным источникам, фольклору, народному творчеству объясняет разнообразие его стилевых исканий. Известно, что У.а Тансыкбаев был также увлечен народными росписями, делал эскизы для оформления «красных» чайхан, что отразилось в ряде его эскизов монументальных росписей и в картинах начала 1930-х гг. Разнообразие понимания этого направления можно видеть в том, как элементы народной эстетики, трансформируясь, составляли основу его оригинальных поисков в работах «Казах и казашка», «Казашка», «Самарканд. Узбек» (все – ГМИ РК им. В. Савицкого). «Портрет узбека на желтом фоне» (1934), «Узбек. Самарканд» (1934), «Багряная осень» (1931), «Горный кишлак» (1934), «Полдень в саду» (1934). Как отмечала исследователь, в портретах «Узбек. Самарканд», «Портрет узбека на желтом фоне» это соотносится с присущим модернизму снижением, архаизацией образа, трудно его назвать портретом в традиционном понимании. Главное здесь – образ-знак и символы, идущие из глубины традиционного сознания. Поэтому этот «примитив» заявлен как нечто народное, исконное не только в стилистике, оно в ощущении прямой демонстрации простоты, мощи этого «человеко-схемы», а также некоем маскарабозном (народный театр) начале, которое приоткрывается в ней, и возвращает маске ее первоначальную природу [3]. Такие же игровые моменты можно отметить в многочисленных портретах мастеров фовизма, кубизма и экспрессионистов.

В отличие от других художников, которые обращались к традициям миниатюры Востока, О. Татевосян воспринял Восток сквозь призму стилизованной восточной сказки. Сыграло свою роль, и то, что он еще до революции оказался в Самарканде, застал многое в быту и жизни восточного города, что со временем начинало исчезать в годы советизации. В следованиях по живописи данного периода не уделялось достаточного внимания интересной концепции О. Татевосяна, основанной на позиции «преодоления» очарования традициями, своеобразном "отрицании" принципов их эстетизации. Художник делает установку на "снятие" идеализирующего начала в контакте с миниатюрой, что встречается в работах Усто Мумина. Заострение сюжетных мотивов до гротеска ("Восточные бани", "Под карагачем", "Писец талисманов") в работах 1917-1925 годов приближается к лубку, народной картинке. Творчество О. Татевосяна дает нам пример неопримитивизма, в котором народные мотивы интерпретированы в некоторой заостренной пластической форме, рождая чувство тонкой иронии или «полемики» о «пряном Востоке». Стилизация пластики фигур, колорита и ритма усиливает нескрываемую иронию художника к изображенным явлениям. Рисунок в этих работах лаконичен, порой схематичен, что свидетельствует об опоре на традиции поздних, близких лубочным, образцов [2]. О. Татевосян был организатором Изофабрики в 1930–1932 годы в Самарканде, где художники вместе с художниками-самоучками выполняли актуальные плакаты, декоративные жанровые композиции на темы нового социалистического быта. Они были доступны по сюжетам, похожи на образцы агитационного лубка в технике папье-маше. Н. Кашина, Е. Коровай, З. Ковалевская, В. Еремян работали на Изофабрике, создавая панно и декоративные композиции в духе нового примитива на советскую тему. Живопись Н. Кашиной самаркандского периода (1929–1931) «Сбор хлопка», «Зеленый рынок» создают впечатление легких, гармоничных по колориту и линиям картин. Незамысловатость, некая «детскость» стиля, на самом деле результат артистичной интерпретации модернистских открытий.

Особое место в этой тенденции, которая проявлялась и в живописи М. Курзина, В. Уфимцева, Е. Коровай, занимают работы А. Сиддики. Один из первых художников-«националов», как его называла критика, Акрам Сиддики учился в Самаркандской художественной школе. В двадцатые годы он единственный среди одаренной узбекской молодежи стал студентом ВХУТЕМАСа в Москве. Имя молодого художника впервые было упомянуто В. Чепелевым в книге «Искусство Советского Узбекистана» в связи с показом его работ «Свадьба» и «Автопортрет» на резонансной Московской выставке 1934 года [11].

Картина «Свадьба» 1934 года выполнена в виде житийной иконы с десятью клеймами. Главную сцену – встречу жениха и невесты в центре окружают маленькие композиции, в которых подробно показаны традиционные ритуалы подготовки к свадьбе. Они обрамляют центральную композицию и сюжетно поясняют основную тему. Широко известна картина Усто Мумина «Радение с гранатом» 1923 года, сюжет которой навеян темой любви молодых юношей. Она тоже представляет собой «икону с клеймами», которую русский художник, увлеченный традициями Востока, написал в стиле средневековой миниатюры. По всей вероятности, А. Сиддики был знаком с картиной Усто Мумина. Но у А. Сиддики картина «Свадьба», несмотря на классический тип иконы, близка народному лубку по своей искусственности, иллюстративности и наивному стилю. Все эти сюжеты и ритуалы для него не далекое, овеянное романтикой Востока, прошлое, а реальные, жанровые сцены, поэтому и язык его искусства простой и доходчивый, не каноничный. В те годы традиционная культура в быту узбеков, в их окружении сохраняла свою жизнеспособность, не была далеким наследием, была органичной частью их мира.

Как показало исследование данного вопроса, художники Узбекистана обращаясь к рецепции направления неопримитивизм, создали свои варианты данного дискурса. Богатый культурный контекст Востока, традиции народа воспринимались ими как источник новой художественной выразительности. Вдали от центра, где уже с конца 1920-х гг. шло массивированное давление партийной критики на свободное проявление творческой индивидуальности, в республике, как отмечали московские рецензенты, все еще расцветал «самоцветный примитивизм».

#### **Список литературы**

1. Апчинская Н. Творчество Александра Волкова 1910-1920-х гг. В кн. «Мастер гранатовой чайханы». – М.: Ньюдиамед, 2007. – С. 153-175.
2. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытно диалог. – Ташкент, 2004. – 224 с.
3. Ахмедова Н. Урал Тансыкбаев в зеркале времени // «San'at», 2015, №4, с.
4. Ахмедова Нигора. Узбекистанский авангард: опыт типологической интерпретации». Central Asian Journal of Art Studies, т. 6, № 2, 2021. – С. 140-152. DOI: 10.47940/cajas.v6i2.440
5. Ахмедова Н. Абылхан Кастеев и Урал Тансыкбаев - два типа формирования национального искусства в начале XX в. //SARYN, 2024, №1.
6. Елена Коровай. Иной взгляд. Бухарские евреи в русской культуре. – М., 2020. – 335 с.
7. Ракитин В. Художественные искания А. Волкова. В кн. «Мастер гранатовой чайханы». – М.: Ньюдиамед, 2007. – С.136-140.
8. Туркестанский авангард. Каталог выставки. – М, 2009. – 23 с. с илл.
9. Урал Тансыкбаев (1904-1974). Альбом. Авт. вст. ст. Е. Ким. – Алматы: Онер, 2004. – 208 с.
10. Шевченко А. Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. – ЛОСХ, 193.

Еркін Нұразхан  
Әбілхан Қастеев атындағы ҚР  
Мемлекеттік өнер музейі  
Ә. Қастеев мұрасын зерттеу  
секторының жетекшісі,  
ҚР еңбек сіңірген қайраткері

## КЕНЕПКЕ ТҮСКЕН ШЫНДЫҚ ПЕН ШЫНАЙЫЛЫҚ

Бұл фәниден өткеніне жарты ғасырдан асса да Әбілхан Қастеевтің өмірі мен шығармашылығына қызығушылық толастаған емес. XX ғасырдың басында дүниеге келіп, әкеден ерте жас қалған бала анасы мен өгей әкенің қолында ержетіп, тұрмыс-тіршіліктің ауыртпалығының ащы дәмін жастайынан татқан еді. Бәлкім құдайдың берген ерекше сыйы болар, бойындағы суретшілік дарыны оның қолына түскен қандай заттан болсын әртүрлі әдемі бейнелер жасауға итермелей бастайды. Баланың назары баққан малында емес, ойы мен қиялындағы бейнелерді жасауға бөлінгенде қойына қасқыр шауып, отарды ойрандап кеткен соң мал иесі байдан оңбай таяқ жейді... Өгей әке Мәсімнен де қатты ауыр сөздер естуі өмірінің алғашқы ащы сабақтарының бірі болды. Көгала қойдай етіп сабаған байдың қатыгездігі, қасқыр тамақтап кеткен төрт қойды қолындағы азын-аулақ малынан бес қой етіп төлеп, «мал ашуы - жан ашуына» айналған өгей әкенің ауыр сөздері бала Әбілханды бәрібір жасыта алған жоқ. Өйткені көрген қаншама қиыншылықтарына төзіп, кеудесінде маздап жанған сурет пен мүсінге деген құштарлығы алдағы уақытта өзінің ойлағандай арманына жететініне кәміл сенді ме, кім білсін?..

XX ғасыр қазақ халқының басына небір нәубеттерді ала келді. Осы оқиғалардың бәрін көз алдынан өткізген Әбілхан Қастеев те оның зардаптарын аз тартқан жоқ. 1928 жылы қазақ жеріне басшы болып келген Голощекиннің жасаған «Кіші Қазан» науқаны қазақтың ауқаттыларына жүргізген жаппай тәркілеу (конфискация) саясатының соңы 1931-1933 жылдарғы ашаршылыққа әкеліп соқты. Малынан айырылған қазақ халқы қынадай қырылып, босып кетті... Осындай ауыр нәубеттің алдында Әбілханды Халық ағарту комиссариаты 1929 жылы Алматыға алдырып, жер ауып келген суретші Н.Г.Хлудовтың студиясынан бейнелеу өнерінің әліп-биін тануына мүмкіндік жасайды. Кеңес үкіметінің негізгі мақсаты қаналған қара халыққа қамқор болғандығы Әбілхан секілді кедей таптан шыққан талантқа оң әсерін тигізді. 1934 жылы Алматыда халық таланттарының тұңғыш слетінде өнердің барлық түрінен байқау өткен-ді. Сол байқауда бейнелеу өнері бойынша Абайдың «Жаз» атты өлеңіне және Ленин бейнесін сомдаған суреттерімен 1-орынға ие болады. Осы слеттен кейін оны Мәскеуге оқуға жібереді. Онда арнайы оқуға түсе алмаса да екі жыл бойы сурет салудың қыр-сырын біліп, музей-галереялардағы ұлы шеберлердің туындыларымен танысады. Келгеннен кейін ол қазақ бейнелеу өнеріндегі өз қолтаңбасын қалыптастыруға құлшына кіріскені белгілі.

Ұлы суретшінің тар жол тайғақ кешумен басталған өмір жолынан үлкен өнер жолына түсуінің сыры неде десек, өмірдің боямасыз ащы-тұщысын татқан Әбілхан аға шығармашылығында тек қана шындықты бейнелеуге, ақиқатты айтуға, әділетті



көзқарасты ұстануға бекінгендігін байқаймыз. 1930 жылдары өзінің, қарындасының, С.Құсықбаевтың портреттерін салғанда олардың портреттік ұқсастығына қол жеткізіп қана қоймай, тұрмыстық әл-ауқатын, өмірге деген көзқарастарын, киім үлгілеріндегі өзгешелікті аса дәлдікпен бейнелеуі құнды жәдігерлер ретінде қалып отыр. 1929 жылдары киіз үй ішін суреттеудегі этнографиялық көріністерді аса зергерлікпен салып шығуы – баға жетпес ұлттық дүниелер. 1970-жылдарға дейін киіз үй тігу үзілмей келсе де кейінгі жылдарда қолөнер шеберлері дамытып, музей экспонаттарына айналдырған көшпенділер мәдениетінің үлгілерін көрген Әбілхан ағаның бәлкім бұл көшпенді халықтың қайталанбас төл өнерін болашақ ұрпақ үшін ең болмағанда қағаз, кенеп бетінде сақталып қалуын ойлағаны байқалады. Әбілхан аға академиялық білім алмаса да, дала данышпандығын бойына сіңіріп өскен тума талант екенін өз еңбектерімен дәлелдеп кетті.

Абайды, Шоқанды, Жамбылды, Сүйінбайды, Ғаниді т.б. тарихи тұлғалардың портреттік бейнелерін жасағанда кейіпкерлерінің өзіндік ерекшеліктерін айқындап, мінез-құлықтары мен қимыл-қозғалыстарына мән беріп, терең үңілгендігін көреміз. Оларға арнаған полотноларында табиғатпен байланысын тұтас бір туындыға айналдыру шеберлігі өз алдына, көздеріндегі ой, мұң, қайғы немесе қуанышты дәл беру шеберлігі көрерменін мойындатып келеді.

Портреттік еңбектерін тарқата айтар болсақ, Сағымбек Құсықбаевтың портретінен өз заманының ойлы да салмақты жан екенін көреміз. Аз сөйлеп, көп тыңдайтын аңғарлы да беделді, өз ортасының серкесіне лайықты мінезге бай кісіні байқаймыз. 1931-ші жылғы автопортретінде жасына қарамай есейген, қарапайым болса да өмірге көзқарасы қалыптасып қалған жас адамды танимыз. Еңбекпен өскен Әбілхан жинақы да шымыр, көздеген мақсатына жетуге құштарлығы зор, бірақ көздерінен өткен өмір жолынан қалған мұң мен ұмытылмаған ауыртпалықтары аңғарылады. Ал Ана бейнесінде тағдырдың тауқыметін жеңген, болашақтан зор үміт күткен анасының ер адамға тән батылдығы мен өрлігін байқаймыз. Әбілхандай ұлын бар қиыншылықтан шамасы келгенше қанатымен қорғап, тістілер мен тырнақтылардан арашалаған, өнер жолына түсуіне тілекші болған анасының асқақ та аяулы бейнесі кімді болса да бей-жай қалдырмасы анық.

1936 жылғы Қазақ АССР-і мәдениет пен өнер өкілдерінің Мәскеуде өткен тұңғыш он күндігінде қандай керемет табысқа жеткендігі белгілі. Мәскеу жұртшылығы опера-балет, драма театрларының, ақын-жазушылардың ғажап туындыларымен танысып, Сталиннен бастап мойындап, үздік өнерпаздарды өкіметтің ең жоғары наградаларымен марапаттаған еді. Сол айтулы топтың алдыңғы қатарында ұлы жырау Жамбыл, ақын-қайраткер Сәкен Сейфуллин, ғажап әнші Күләш Бәйсеитова және т.б. әдебиет пен өнер өкілдері жарқырай көрінген. Міне осындай үкімет пен халықтың зор құрметіне бөленген Ж.Жабаевтың ала көлеңкелеу киіз үйдің ішінде домбырасын қолға алып, толғаныста отырған бейнесін «Халық ақыны Жамбылдың портреті» деген туындысынан көреміз. Социализмнің алғашқы табыстарын көтеріңкі пафоста жырлауды Жәкеңнің «Демегенді дегізген, жемегенді жегізген...» деп өзі айтқандай, өтеуіне ордендерді өңіріне қадап, тоқсаннан асқанда атын әспеттеп, тіпті Әулие-ата қаласына (қазіргі Тараз) Жамбыл есімін бергізіп, аспанға көтерген Жәкең бұл портретте мұнайған, торыққан, көңілсіз бір терең ойға кеткенін аңғару қиын емес. Киіз үй іші аса жарық болмаса да ақынның астына

төселген алаша кілем, ту сыртындағы сандық, бүктеле жиналған көрпелер, жастықтар мұқият жазылған. Ақынның басындағы құндыз бөркі, үстіндегі шапаны аса бір ыждаһаттылықпен бейнеленсе, әппақ сақал-мұртты қоңыр өңінен ішкі толғанысын сыртқа шығаруға дайындығын байқатады. Ескі досы домбырасын кеудесіне қыса ұстап сол қолы пернелерді басса, оң қолы домбыра ішектерін қағуға соңғы әзірлікпен аялдап қалғандай. Ақынның көңілі алабұртып, түйелі қабақтары мен мұңылы көздері әлдебір ойдың ұшығына жете алмай, айналасында болып жатқан дүниелерге әлі де анық бағасын бере алмай отырғандай... Неге? Бұл сұраққа картина-портреттің жазылған уақытына қарасақ бәлкім жауап тапқандай боламыз. 1937 жыл. Қазақтың қаймағын, оқыған зиялылары мен іс басында жүрген қайраткерлерді, кезінде Алаш партиясында болып, кейіннен «халыққа қызмет етпекке» (Ахмет Байтұрсынұлы) Кеңес үкіметінің компартиясының қол астында еңбек етуге мойын ұсынған көзі ашық көкірегі ояу қазақтарға, тіпті сонау 20-жылдардан бастап большевиктер қатарында болған Сәкен, Тұрар, Сұлтанбек, Нәзір, Ораз секілді қайраткерлерді ұстай бастаған жыл еді... Сәкен, Бейімбет, Ілиястардың бастарына үйірілген қара бұлтты сезген қарт Жамбылда қандай көңіл-күй болсын... 1931-1933 жылдарда 3-4 млн. қазақ ашаршылықтың құрбаны болса, енді міне аса дарынды ұлдарының көзін жоюға бет алғанда тағы бір зауал шақтың жақындағанын жүрегі сезді ме ұлы ақынның мына отырысы қобалжу мен торығудың көрінісі секілді. Сонау патша заманынан келе жатқан отаршыл жүйенің қазақ халқын тағы да қанды шеңгеліне алатынын аңғару бар ма, кім білсін?.. Қалай болғанда да портрет жасаудың алғашқы қадамдарынан-ақ Әбілхан аға сұңғылалық танытып, кейіпкерінің ішкі дүниесіне үңіле білгендігімен ерекшеленеді.

Өмірдің ауыртпашылығын көріп өскен Әбілхан аға арманындай болған суретшілік кәсіпті меңгерген соң оны суреткерлік дәрежеге көтере отырып, өз алдына мақсат қойғанға ұқсайды. Ол мақсаты - тек қана шындықты бейнелеуге, көзі жеткен шындыққа адалдықпен, әділдікпен баға беріп соны барынша шынайылықпен көрсетуге ұмтылу. Әбілхан Қастеевтің бүкіл шығармашылығына зерделей үңілсек суретші өмір-бойы үйрену мен шеберлігін ұштап, биіктерді бағындырып отырған екен. Суретшінің ең үздік туындылары өмірінің соңғы 10-15 жылдарында жазылыпты. Бәрін тізіп айтпасақ та 1960 жылдардағы акварельдік жұмыстарындағы тау, жайлау егістік, көктемде гүлдеген алма ағаштары т.б. осыған дәлел. Ал майлы бояумен бейнеленген «Амангелді» топтамасын аяқтаған композициялық картиналары мен «Медеу», «Талас аңғары», Қапшағайдың бірнеше панорамалық көріністерінен жасы 70-ті алқымдап қалса да керемет шеберлік пен шынайылықты, өнеріне деген сүйіспеншілікке толы адалдықты көреміз. 1950 жылдары Мәскеу, Ленинградтан жоғары оқу орындарын бітіріп келген жастар мен соғыс жылдары Алматыны паналаған білімді суретшілердің кейде көзіне, кейде сыртынан сөз еткен сындарына қарсы келіп, дау айтып, жаға жыртыспаған. Ол өзінің өмірінің соңына дейін асқан шеберлікпен жазылған еңбектерімен жауап беріп кеткен екен. Әбілхан аға осылай ұлылықтың үлгісін көрсете білді. Абайша айтқанда «ақырын жүріп анық басып», «Сенбе жұртқа, тұрса да қанша мақтап, Әуре етеді ішіне қулық сақтап. Өзіңе сен, өзіңді алып шығар, Еңбегің мен ақылың екі жақтап» деген ақын философиясының бағытын өмір бойы ұстанғандай. 1934 жылы суретшілік жолының ашылуына себі тиген



Абайдың «Жаз» деген өлеңіне салған суретінен бастап ақын мұрасына шын жүрегімен құлай сеніп, адал шәкірті болды. Әбілхан ағаның құрдасы, қадірлі досы, КСРО Халық суретшісі, КСРО Көркемсурет академиясының толық мүшесі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, пейзаж жанрының асқан шебері Орал Таңсықбаевтың ерекше ықыласы бекерден болмаса керек. Орыс, Еуропа бейнелеу өнерінің шыңына шығып, заманының ең үздік суретшілерімен иық теңестірген Орал аға Әбілхан досына деген сыйластығы, оның шығармашылық мүмкіндігіне деген өзгеше құрметінде жатса керек. Ұзақ жылдар өзбек елінің Суретшілер одағын басқарып, Кеңес Одағының аса көрнекті суретшілерімен байланыста болған Орал досы Әбілхан ағаның өзіндік қолтаңбасына, өнердегі бет-бағдарына түсіністікпен қарап отырған секілді. Содан да олардың адами, шығармашылықтағы достығы өмірлерінің соңына дейін жалғасқан еді.

Абай философиясынан, Абай өнегесінен нәр алған Әбілхан аға бейнелеу өнерінде қазақи көзқараспен әлем суретшілері мен көрермендер назарын өзіне аударды. «Қазақстанды тану үшін бүкіл республиканы аралап шығу шарт емес. Ол үшін Әбілхан Қастеев туындыларымен танысып, зерделей үңілсеңіз жеткілікті...» - деп американдық атақты суретші Рокуэлл Кент бекерге ағынан жарылмаса керек. Біз бүгінде Әбілхан атаның туындыларын әлі де зерттеп оның қыр-сырына қаныға түсуге тиіспіз. Әбілхан Қастеевтің туындылары бізді туған халқымыздан ажырамауымызды, оның байлығы мен сұлулығын көре біліп, ел мен жерімізге деген сүйіспеншілік сезімімізді жетілдіре беруіміз қажет екенін түсінеміз. Сол үшін де оның туған елі мен жеріне деген махаббатына, ұлы өнеріне бас иеміз!

Әбілхан Қастеев өзінен кейінгі суретшілер қауымына үлгі алатын өзіндік мектебін қалдырып кетті.

Эльмира Гюль,  
доктор искусствоведения,  
Институт искусствознания  
Академии наук Республики  
Узбекистан, Ташкент

## **ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ УЗБЕКИСТАНА 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТОВО-РЕЛИГИОЗНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

*Ювелирные украшения традиционно обладали не только декоративной и статусной функцией. В 19 – начале 20 вв. они одновременно выступали и как обереги или амулеты. Обычай использования различных украшений-амулетов был весьма древний, еще доисламский. Что касается ислама, эта религия негативно относилась к ношению амулетов, принимая их за ширк – проявление многобожия. Тем не менее, украшения-амулеты по-прежнему изготавливались и носились мусульманами. Устойчивость форм позволяет нам, в свою очередь, определить, с какой более ранней религией или культом было связано то или иное украшение изначально.*

Создание ювелирных украшений издавна является одним из древнейших и самых популярных видов ремесла и искусства в Узбекистане. В 19 – начале 20 веков на территории узбекских ханств существовали основные ювелирные центры и школы, а также характерные для них традиционные комплексы украшений, имевшие как общие, так и отличительные черты. К числу основных школ можно отнести хорезмскую (хивинскую), каракалпакскую, бухарскую, самаркандскую, ташкентскую, ферганскую.

Несмотря на то, что ювелирное искусство на протяжении многих веков развивалось в культурном поле ислама, анализ форм и декора отдельных предметов, выступавших также как амулеты, свидетельствует о том, что чаще всего они несут в себе еще доисламские понятия и образы. В этом отношении ювелирные изделия 19 – начала 20 вв. можно рассматриваться как косвенный источник по изучению культово-религиозного фона на территории Узбекистана на протяжении нескольких столетий.

Следует отметить, что ислам негативно относился к ношению амулетов, считая это проявлением ширка – многобожия. Подтверждением этого «служат слова Пророка Мухаммада (с.г.в.): «Заклинания, обереги и приворот – это форма ширка» (Абу Дауд, Ибн Маджа). В этом же хадисе амулеты перечислены вместе с приворотом и магическим заклинанием, которые считаются большим грехом в исламе, именуемым как колдовство» [1]. Тем не менее, украшения-амулеты явно еще доисламских форм по-прежнему изготавливались и носились мусульманами.

Устойчивость веками сохраняющихся архаичных форм ювелирных украшений и связанных с ними смыслов может быть обусловлена рядом факторов. Во-первых, сам металл, из которого делались украшения, – материал, наименее подверженный разрушению. Украшения хранились и передавались в семье из поколения в поколение. Ювелиры, создавая новые экземпляры, ориентировались на устойчивую, веками сложившуюся традицию. Во-вторых, столь же подчас консервативно было народное сознание, сохранявшее на бытовом уровне веру в защиту со стороны древних богов, старинные поверья и заговоры. Что касается заложенных в формы украшений смыслов, то они либо сохранялись, несмотря на меняющийся религиозный фон, либо трансформировались и интерпретировались уже в новом контексте, либо полностью

функции. Но в любом случае украшение не лишалось общих охранных и благожелательных свойств, вписывающихся в любую религиозную картину мира.

Традиционные ювелирные украшения в целом дают нам возможность проведения реконструктивного анализа и заключения выводов о том, какие именно культовые и религиозные представления были важны для общества в далеком прошлом. Настоящая публикация посвящена этому реконструктивному анализу.

### **Ювелирные украшения Хорезма**

Из всех школ ювелирного искусства, известных в Узбекистане к началу XX в., хорезмская отличается наибольшей выразительностью и своеобразием художественных решений. Изделия хорезмских ювелиров – это необычайное богатство форм, великолепные декоративные качества, пышность и сложность композиционного решения, изящество отделки, тонко разработанные детали, обилие подвесок, представляющих собой цепочки, унизанные бусинами, подвесками в форме листиков, бутонов, почки, зерна. Такие подвески, а также инкрустации из разноцветного стекла, встречающиеся, впрочем, в любой ювелирной школе, были наиболее выразительными символами плодородия (плодородие следует понимать, как в сельскохозяйственном аспекте, так и в плане прибавления в семье), магическим заклинанием на богатство и достаток.

Вместе с тем, семантически хорезмская ювелирная школа наиболее тесно связана с традициями Великой степи. Так, хорезмийская *такья дузи* – украшение на шапочку в форме круглой, четырехугольной, шестиугольной или восьмиугольной пластины или куполка, с которых ниспадают многочисленные подвески, восходит к шлемам женщин-воительниц, «амазонок». Еще один вид украшения, связанный с легендарными амазонками, – *ук-ей* (лук со стрелой) – затылочное украшение, крепившееся к шапочке-*тахья*, форма которого также характерна как для хорезмийцев, так и для туркмен. Это сложносоставное украшение, основу которого составляет дуга лука с натянутой тетивой и многочисленными подвесками-стрелами. Прототип формы украшения не вызывает сомнений, лук был неотъемлемой частью образа жизни женщин кочевых племен. Затылочное расположение украшения в виде лука связано с тем, что лук, как правило, носился закинутым на спину, соответственно, символика украшения связывается с защитной функцией спины, тыла. Хорезмийский *ук-ей* обильно украшен филигранью, образующей сложный узор, бесчисленным количеством самоцветов и цепочек со штампованными подвесками. В них также прослеживается уже отмеченная тенденция к декоративизации, когда форма украшения все более отдаленно напоминает свой прототип.

Такого рода украшения, восходящие к предметам военной амуниции, были, безусловно, связаны с защитной магией. В определенном смысле мы видим расхождение с мусульманскими представлениями о том, что «всё в этом мире происходит исключительно от Аллаха. Следовательно, помощь извне человек тоже получает при наличии на то воли Всевышнего, а амулет или талисман – это лишь предмет, который не способен что-либо сотворить или уничтожить» [1]. Устойчивость традиции ношения таких амулетов явно связана с глубоко укорененной верой людей в их силу, что было одним из типичных проявлений такого известного явления, как «народный ислам». Для последнего была характерна «вера в традиционные магические системы и экстатические ритуалы, использование святынь и амулетов, почитание святых, включение анимистических верований» [3].

Аналогичные украшения, генетически связанные с культурой Великой степи, но в иной декоративной интерпретации, мы встречаем у соседей хорезмийцев – туркмен и каракалпаков, также сохранивших традиции кочевнического

мировоззрения. Хорезмийские, туркменские и каракалпакские изделия объединяет почти полное совпадение конструктивных и семантических основ, однако если туркменские и каракалпакские – это лаконизм и монументальность формы, строгость декора и линий, то хорезмийские – значительно видоизменены под влиянием эстетики городской среды, привнесшей в ювелирное искусство дробность, изысканность формы.

Форма височно-наушных украшений *бутун-тирнок* и *ярим-тирнок* связана с защитной магией и тотемизмом. В каскаде их подвесок прячутся когти либо клыки птиц или хищных животных – по два клыка в парных подвесках *бутун-тирнок*, и по одному – в подвесках *ярим-тирнок*. В данном случае коготь либо клык выступал как амулет и связующее звено с тотемным животным/птицей.

С культом плодородия и тотемизмом явно связано височное украшение *дузи*. Д. Фахретдинова, анализируя это крупное, массивное, обильно декорированное самоцветами двухчастное ювелирное изделие с каскадом подвесок, считает, что «форму верхней части образует восходящая к трезубцу тернарная композиция, в которой воплощено изображение богини-матери с предстоящими фигурами коней, а форма нижней близка украшению *бибишок*, напоминающему изображение двух птиц, смотрящих в разные стороны» [5, с. 117]. Немецкий исследователь Й. Кальтер видит в верхней части украшения фигуру стилизованного двуглавого царского орла [4, с. 288]. Однако трудно согласиться с такими истолкованиями. Прямой аналог этой формы – туркменские нагрудные украшения-*дагданы* в форме скарабеев и лягушки, семантика которых связана с идеей плодородия [2, с. 167]. Лягушка была одним из тотемных животных кочевых племен. Верхняя часть украшения, в которой Д. Фахретдинова видит изображение богини с фигурами коней, – не что иное, как голова и передние лапки лягушки.

Хорезмийские украшения, демонстрирующие связь с еще доисламскими культурами, не ограничиваются вышеприведенными примерами – этот ряд может быть продолжен. В целом большинство изделий имеет отношение к традициям степной культуры и к верованиям, характерным для этой среды. В формах ювелирных украшений Хорезма 19 – начала 20 века можно обнаружить влияние таких культово-религиозных систем, как защитная магия, тотемизм, огнепоклонничество, культ плодородия.

### **Ювелирные украшения Бухары и Самарканда**

Анализ некоторых форм ювелирных украшений Бухары и Самарканда позволяет утверждать, что в них также доминирует культ плодородия. Кроме того, огромной популярностью пользуются образы женских зороастрийских божеств. Встречается и образ одного из главных тенгрианских божеств – Умай. К универсальному выражению культа плодородия можно отнести, как минимум, многочисленные подвески, унизанные штампованными ромбиками-«семенами». Подвески в виде зерен или семян имеют свою четкую задачу – пожелание многочисленного потомства. Более сложные формы дают более развернутые «тексты».

В этом смысле показательны популярные в Бухаре и Самарканде ожерелья *зебигардан* и *нозигардан*. Главный – нижний – кулон ожерелья *зебигардан* (дословно «украшение шеи») вторит женской фигуре с широкими бедрами – образу женского божества плодородия. Возможно, в этой форме скрывается главный культовый персонаж доисламской Средней Азии – Нана, также это могла быть Анахита. Инкрустация крупным камнем на уровне «бедер» – словно символ зачатого плода, намек на то, что образ связан с идеей плодородия. Вполне вероятно, что в период мусульманского средневековья женщины носили на груди образок языческой богини,

веря в ее покровительство, оказываемое в период зачатия и вынашивания ребенка.

Главный кулон ожерелья *нозигардан* («изящество шеи») имеет редуцированную форму, от которой сохранилось лишь символическое «чрево» («бедра»), принимаемые многими за форму сердца). Но идея, заложенная в ней, та же что и у *зебигардана*.

Очевидно, с антропоморфным культовым образом были связаны многие серьги на дужке – *сырга*, в структуре которых четко прочитываются «голова», плечевая часть и куполок-подвеска, соотносимая с чреслами. Вероятно, они также скрывали в себе образ языческой богини плодородия. Какая именно богиня – сказать уже сложно. Но то, что серьги, как и ожерелья, магически охраняли невесту, будущую мать, ее репродуктивные силы, – это бесспорно.

Особое место в комплекте украшений Бухары и Самарканда занимают диадемы. Рассмотрим две из них: *тилла-кош* (букв. «золотые брови»), распространенные не только в Самарканде, но и в Ташкенте и Ферганской долине, и *боло-абру* (вариант перевода: «верхние брови»), характерное для Бухары. Эти диадемы были предназначены главным образом для свадебных торжеств и носились невестами в комплекте с другими налобно-височными украшениями. В частности, *тилла-кош* сочетался с украшением *баргак* (букв. «листочки») – *баргак* надевали над бровями, чтоб его подвески свисали на глаза и переносицу, а *тилла-кош* – над *баргаком*.

Формы диадем варьируются – их отличают детали и особенно – наличие или отсутствие верхнего ажурного навершия. Бухарский вариант такого навершия, в отличие от самаркандских, ташкентских и ферганских, не имеет. Но главное, что объединяет диадемы – их основа, нижние узкие пластинки в виде золоченых плавно изогнутых бровей. Д. Фахреддинова отмечала, что все, кто описывал *тилла-кош*, воспринимали эти пластинки как брови [5, с 123]. Однако, по ее убеждению, «в основе форма этого украшения исходила не от изображения бровей, а от распахнутых крыльев летящей птицы». Соответственно, центральная розетка могла изображать голову и тело птицы. Слова *кош* (брови) и *куш* (птица) близки по звучанию, и потому со временем в сознании людей произошло их замещение, отражающее процесс профанирования образа.

Крылатые диадемы были и в Хорезме – *осма-тузи* или *канот-осма* (букв. «подвеска-крылья»). Интересно, что название хорезмской диадемы сохранило изначальный смысл формы (подвеска-крылья), и потому может рассматриваться как подтверждение слов Д. Фахреддиновой. Тот факт, что в *тилла-кош* вставляли перья крыльев утки, также апеллирует к орнитоморфному генезису украшения.

Продолжая версию Д. Фахреддиновой, обратимся к известной в интернет-пространстве версии о том, что *тилла-кош* был прообразом символа части русского национального образа – кокошника. Обычно считается, что кокошник – младший родственник византийской тиары. По предположениям, у кокошника монгольское или мордовское происхождение. Но идея о том, что на форму кокошника повлияли «крылатые» диадемы типа *тилла-кош*, все же заслуживает внимания.

В качестве доказательств можно привести не только созвучие названий и способ ношения:

– кокошник могла надевать только замужняя дама, в то время как *тилла-кош* – это свадебное украшение невесты, то есть уже замужней молодой женщины.

– слово «кокошник» выводят от «кокошь» – то есть курица, или по другой версии – петух. В то же время одна из версий перевода (и, скорее, более точная) *тилла-кош* – от *тилла-куш* – «золотая птица», то есть сам венец – это крылья золотой птицы. И конечно, крылья не простой птицы, а сакральной (таких птиц в разных



традициях существовало множество, но суть их одна – они олицетворяли небесное покровительство). И, наконец, русское слово «кокошь» – курица/петух – скорее всего, тюркизм, от «*куш*», «птица».

Если в диадемах скрывается птица – то какая именно? Д. Фахрединова считает, что этой птицей могла быть богиня Умай, и это логично – как божественный персонаж, она была покровительницей рожениц, и ее изображение было вполне уместно в свадебных головных украшениях. В целом очевидно, в определенный период произошла трансформация от головных узоров в виде птицы до ювелирного украшения с крыльями. Следующий шаг – забвение смыслов и ассоциирование крыльев с бровями. Тем не менее, название хорезмского варианта диадемы все же сохранило его древнюю смысловую основу.

Рассмотрение «крылатых» диадем Узбекистана в контексте широкого круга аналогий позволяет более полно говорить об их генезисе. В любом случае, как бы ни трактовалась форма, с ней связывалось охранное значение, как и у иных видов ювелирных украшений.

### **Ювелирные украшения Ферганской долины**

Ювелирные изделия Ферганской долины в целом также могут быть рассмотрены с точки зрения культа плодородия. Однако именно здесь, в долине, мы видим в украшениях следы буддийского влияния. Известно, что буддизм проник в долину с юга Узбекистана, из Сурхандарьи, достиг наибольшего распространения в VII веке, и сохранялся вплоть до того времени, как буддийский комплекс в Куве был окончательно разрушен арабами (XIII в.). В ювелирных украшениях Ферганы сохранился образ Будды – речь идет о серьгах *халка*, в круглую форму которых вписана фигурка сидящего Будды [2, с. 86].

### **Тумар**

Как уже было упомянуто, ислам негативно относился к амулетам. Однако все же был один вид амулетов, в котором был достигнут компромисс между язычеством и исламом. Речь идет об *тумарах*, имевших самые разные формы и способы ношения.

*Тумары* (преимущественно нагрудные украшения) были популярны у узбеков, таджиков, уйгур, каракалпаков и других народов не только центрально-азиатского региона, но и Ближнего Востока. Они представляли собой украшенные футляры различной формы (треугольные, прямоугольные, цилиндрические, круглые и проч.), служившие для хранения предметов, наделенных защитной силой. Классическая форма – полый горизонтально расположенный цилиндр с напаянной треугольной пластиной (треугольник – классический символ, связанный с магией оберегания от сглаза) и декоративными подвесками в нижней части. В древности в роли защитного предмета внутри футляра обычно выступала игла [5, с. 143], или любой небольшой острый, колюще-режущий предмет. В исламский период эти предметы заменил лист бумаги с начертанной на нем коранической молитвой. Ношение *тумара* с вложенным в него амулетом обеспечивало благополучие и защиту его владельцу.

В более поздние времена (конец 19 – начало 20 вв.) *тумар* мог приобретать вид цельного, без вмещающей емкости, либо выполненного в технике сквозной филигранный украшения, в которое невозможно вложить что-либо. Однако даже с утратой функционального назначения охранной смысл украшения по-прежнему сохранялся.

Таким образом, древняя доисламская магия органично заместилась в *тумарах* на представление о защитной силе Коранического слова. Использование листка бумаги с начертанной на нем молитвой как амулета зафиксировано в письменных источниках: «у мусульманских народов большое распространение получили амулеты и талисманы, на которых написаны изречения из Книги Аллаха или же дуа. Относительно дозволенности подобных оберегов мнения богословов разделились. Одни богословы



считали, что в исламе запрещены абсолютно все талисманы. Другие позволяли ношение талисманов с аятами и дуа (что как раз и представляет собой тумар). Они ссылаются на сахаба Абдуллаха ибн Умара (сын Умара ибн Хаттаба, р.а.), который писал тексты дуа на бумаге и вешал их на шею своих детей. Сообщение об этом приводит имам Куртуби, а имам Байхакый пишет о том, что носить талисманы с аятами велел табиин (сподвижник сахаба) по имени Саид ибн Мусайб» [1].

Тумары в музейных коллекциях Узбекистана не сохранили своего наполнения. Между тем, в собрании фонда Марджани (Россия) хранится уникальный кокандский тумар-бозбанд (букв. «повязка под рукой») начала 20 века с сохранившимся вложенным в него свитком со словами молитвы. Цилиндрическая форма бозбанда со свитком внутри явно напоминает средневековые тубусы для султанской или ханской почты.

**Выводы.** Народное искусство мусульманского средневековья буквально пропитано магией, заговорами и оберегами, сохраняющимися с языческих времен. В форме любого ювелирного изделия можно разглядеть забытые либо бережно сохраняемые древние поверья и доисламские культовые образы. Защитная магия, охранительные образы древних тотемов и божеств, пожелания плодородия в широком смысле слова (продолжение рода) были неразрывно связаны с украшениями 19 – начала 20 вв., превращая последние в любимые в народе амулеты.

#### **Список литературы**

1. Амулеты в исламе: дозволены ли талисманы с аятами и дуа? <https://islam.global/verouchenie/adaby/amulety-v-islame/> открыто 22.06.2024.
2. Залетаев В.С. Древние и новые дороги Туркмении. – М., 1979.
3. Народная религия [https://ru.m.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F\\_%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D1%8F&diffonly=true#%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BC](https://ru.m.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D1%8F&diffonly=true#%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BC) Открыто 21.06.2024.
4. Узбекистан. Наследники Шелкового пути. Каталог выставки. – Штутгарт, 1997.
5. Фахретдинова Д. Ювелирное искусство Узбекистана. – Ташкент, 1988.

**Чирков Владимир Федорович,  
член-корреспондент РАХ,  
главный специалист  
(искусствовед)  
РО УСДВ РАХ в Красноярске,  
кандидат философских наук, доцент**

*Автор предпринимает попытку описать ранние (XIX век) контакты художников приграничных территорий России (Омск) и Казахстана. Показывается, какое значение и место в контактах занимали преподаватели (А. Померанцев) и слушатели (Чокан Валиханов) Омского Императорского кадетского корпуса в зарождении и первых опытах межкультурных связей двух стран.*

*Ключевые слова. Первые омские художники, А. Померанцев, Чокан Валиханов, Г. Потанин, Сибирский кадетский корпус, русские, казахи, киргизы, рисунки, акварели, Омск, Тойчубек, Маймачин.*

Археологическая, этнографическая, историческая науки говорят о контактах между русскими и этносами Средней и Центральной Азии с древнейших и средневековых времен. На протяжении длительной истории межкультурные контакты на сопредельных территориях Сибири и Центральной Азии по восходящей приобрели необратимый характер. История отношений складывалась чрезвычайно благоприятно. Учреждение (1813) Первого Сибирского Императора Александра I кадетского корпуса в Омске (1813) сопровождалось небывалым ранее насыщением имен знаменитых фамилий (воспитатель И.В. Ждан-Пушкин, учитель французского языка Л.С. Буланже, немецкого языка П.А. Леваневский, русского языка и словесности В.П. Лободовский, генерал-лейтенант Г.Е. Катанаев, краевед И.Я. Словцов, законоучитель А.И. Сулоцкий, художник, преподаватель рисования и топографии А. Померанцев, архитектор Э.И. Эзет) и их учеников по Кадетскому корпусу: Г.Н. Потанин, Ч.Ч. Валиханов и многие другие на протяжении двух веков. Одной из причин такого развития событий являются взаимодействия разных социальных слоев, то есть активный когнитивный характер начал срабатывать на бытовом уровне, закрепляясь в тех или иных артефактах. На историческую арену выдвигаются персонажи творческой одаренности, востребованные реалиями политического, военного, культурного характера.

В настоящем коротком исследовании (в качестве заявки на разработку проблемы) автор останавливается на периоде недалекого прошлого, XIX – начала XX вв., когда со всей очевидностью проявилось взаимодействие между художниками и учеными двух стран – России и Казахстана. Речь пойдет о объединении и А. Померанцеве, Чокане Валиханове, знакомство, взаимодействие, наконец, сотрудничество которых сыграло выдающуюся роль в объединении и развитии культур двух народов. Достоинство данной коллаборации состоит в том, что ее участники, начав свои контакты на бытовом уровне, заложили основы строительства культуры, без преувеличения, в межгосударственном масштабе.

Знакомство с персоналиями начнем с А. Померанцева. А. Померанцев – как личность и как художник для Омска середины XIX века фигура знаковая. Он был первым русским художником, с которого началась иконография Омска. В фондах краеведческого музея хранятся подписные автором литография и фотокопия с

литографии, выполненные (обе 1854) А. Померанцевым. К сожалению, его творческая биография остается почти не изученной, карьерная остается мало достоверной. А редкие живые воспоминания современников воспринимаешь как вознаграждение в поисках не только сведений о художнике, но и по истории искусства. Так, генерал, первый председатель ЗСО ИРГО И.Ф. Бабков оставил ценнейшие сведения о «полковнике в корпусном штате Генерального штаба Померанцеве», который «обладает действительно большим рисовальным талантом» и который является автором «наиболее живописных пейзажей и видов особенно замечательных местностей З[ападной] Сибири и Кирг[изской] степи». Значение художника А. Померанцева не только в том, что он первым создавал изображения с натуры, но еще и в том, что имел талантливых учеников в Кадетском корпусе (и не только, думается). Рисованию и топографии в Омском кадетском корпусе А. Померанцев учил в 1840-е (?) - 1870-е (?) гг., он оставил самые добрые, возвышенные, можно сказать восторженные, воспоминания о себе. Один из его учеников Г.Н. Потанин о своем учителе писал так: "Это был молодой, веселый и беззаботный офицер Генерального штаба, бывший нашим учителем рисования. Квартира его была настоящая мастерская художника; да и сам хозяин был художественная, симпатичная натура. Он резвился и шалил с приходившими к нему кадетами, как будто сам был ребенком». Исследования ученых уже в XX веке, проведенные на основе архивов, подтверждает мнения современников художника. Так, крупнейший казахстанский ученый, историк А.Х. Маргулан (1904–1985) расширяет наши представления о личности А. Померанцева: "...Топографическое черчение и рисование в кадетском корпусе преподавал(и) худ. А. Померанцев... А. Померанцев изучал казахское народное жилище, написал и опубликовал статью «Из Зайсанского пограничного поста».

В искусствоведческих источниках впервые должное внимание А. Померанцеву, как омскому художнику и педагогу, было уделено искусствоведом Л.П. Елфимовым в обзорной статье автора 1994 года. Но наиболее полному знакомству с творчеством А. Померанцева середины XIX столетия мы обязаны научному сотруднику Музея антропологии и этнографии – МАЭ РАН (Кунсткамера) В.А. Прищеповой, автору электронной публикации "Этнографический альбом художника А. Померанцев". обстоятельная статья В.А. Прищеповой ценна фактологией и тем, что позволяет впервые так полно познакомиться с великолепно сохранившимися (!) и воспроизведенными в статье девятью акварелями художника, хранящимися в Кунсткамере с 1947 года.

Благодаря публикации В.А. Прищеповой, мы можем говорить об исторической, культурной и художественной ценности акварелей А. Померанцева для истории искусства и контактов двух стран. Автору настоящего текста посчастливилось работать с альбомом в Кунсткамере в октябре 2018 года. Впечатления, позволю откровение, неизгладимые. И по художественному уровню акварелей, и, что еще больше восхищает, сохранности и свежести акварельной краски, как будто бы и не прошло более 150 лет. Альбом имеет авторскую надпись: «Рисовал с натуры А. Померанцев 1851 год».

Из девяти акварелей А. Померанцева только одна – пейзаж, называется "Ук[репление] Тойчубек". Работа позволяет утверждать, что ее автор имел хорошее профессиональное образование, о чем убедительно говорит точный рисунок, навык в построении воздушной перспективы, цветовое решение на тонких тональных

построении воздушной перспективы, цветовое решение на тонких тональных переходах. Остальные восемь акварелей известны в авторском названии «портреты этнических типов "Китайской империи"». Разделяя суждения ученых этнографов об А. Померанцеве как об "одном из первых профессиональных художников" по "изучению казахского и киргизского национальных костюмов", мы должны в созданных портретах выделить их собственно художественные достоинства в колорите и рисунке. И с гордостью повторить: то были первые в истории Омска и Казахстана примеры изобразительного искусства, отвечающие профессиональным требованиям графического искусства. Яркие подтверждения тому – портреты: "Купец из Маймачина, "Большой орды Султан Мамын-хан Рустемов», «Дико-каменной орды Бий Сартай», «Дико-каменной орды Манап Байназар Турумтаев» (все 1851, МАЭ). В первом («Купец из Маймачина») отмечаем колорит - нежный голубой в сочетании с изумрудным цветом молодой зелени, во втором («Большой орды Султан Мамын-хан Рустемов») доминирует сочное малиновое пятно. Художник демонстрирует не только профессиональный навык в акварельных техниках по сухому и *al'prima* (подмалевком в фоне), но, что ценнее в художественном отношении: превращает цветовое пятно в композиционный центр изображения. Здесь же, особенно в работе "Купец из Маймачина" автор демонстрирует свободное, артистичное владение точным, выверенным рисунком, особенно в контурной линии, в границах которой разлилась бирюзовая акварель, напоминающая горячую эмаль; в соседстве с ней ослабленный цвет коричневого лица китайца кажется неожиданно незащищенным.

Не откажем себе в удовольствии остановиться еще на одной акварели - портретной композиции "Женщина, Чеке из аулов близ г. Омска", (работа датирована все тем же 1851 годом). В образе портретируемой просматриваются одновременно достоинство и задушевность характера. Модель яркой национальной наружности "упакована" в национальный свадебный костюм, архитектоника которого подчиняет себе господствующая вертикаль композиции, она усилена падающей тенью нежного серебристо-голубого акварельного размыва от сидящей фигуры, еще и деликатно подчеркнута ниспадающими ниточками бусин на головном уборе саукеле.

Значение А. Померанцева для развития изобразительного искусства Омска заключается не только в его личном творчестве, но и в работах его учеников, профессиональные навыки которых формировались в Омске. Самым даровитым из учеников А. Померанцева был Чокан Валиханов, ставший со временем соратником и другом учителя. Природа Чокана Валиханова была щедрой на многие таланты, они описаны во множестве академических и популярных изданиях, нас интересуют его изобразительные опыты, как индивидуально, так и в союзе с его учителем.

Тандем А. Померанцева и Чокана Валиханова интересен по ряду причин. Назовем отдельные. Казахстанские (А.Х. Маргулан, Л.Р. Золотарева) и российские (Г.Н. Потанин, В.А. Прищепова) исследователи наследия Валиханова утверждают, что "в годы своей учебы [в Омском кадетском корпусе, 1847-1853 - В.Ч.] Чокан Валиханов вместе со своим учителем А. Померанцевым мог посещать аулы, где они рисовали с натуры". К 1851 году относится портретная работа А. Померанцева "Дико-каменной орды Бий Сартай". Присоединимся к мнению биографов Валиханова, в 1856 году казахский ученый по этому "портрету выполняет акварелью и карандашом монохромное изображение" построении воздушной ("Бий Сартай из киргизского

построении воздушной ("Бий Сартай из киргизского рода сарыбагыш"), и отметим отличия: в изобразительную канву автор вносит не только новые аксессуары, но в портретируемом суровую психологичность смягчает едва заметным добродушным расположением.

Учеба, государственная служба Ч.Ч. Валиханова тесно связаны с Омском. Здесь, в Омске, с натуры, или по воспоминаниям о городе и его людях, с которыми автору довелось "коротать богатый на сюрпризы провинциальный досуг", Чокан Валиханов "набрасывал" искрометные рисунки, демонстрирующие действительно недюжинное дарование художника и опирающиеся на природный талант художника-наблюдателя, ироничный, склонный к сарказму ум образованного человека. Сошлюсь на мнение друзей, близких товарищей. В воспоминаниях Г.Н. Потанина читаем: "... нежное сердце и острый ум... изощренная наблюдательность к мелочному, педантическому, и он любил преследовать пошлость в людях своими насмешками". Чокан Валиханов был "не удобен" для людей ограниченных, примитивных, такой вывод напрашивается из мнения Н.М. Ядринцева: "... он [Валиханов] был наблюдателен и насмешлив, в этом сказалась его племенная особенность (киргизы большие насмешники)...". Нельзя не заметить, насколько грамотно овладел графическим ремеслом Валиханов, более того, мы замечаем его индивидуальное качество рисовальщика. Рисунок экспрессивен ("Голова Г.Н. Потанина", 1864), Ил.10. условный с признаками обобщения «Тип казахского купца», 1856), Ил.11. карикатурен («Портреты набросков чиновников», 1860) Ил. 12. или добродушен («Прием у китайского сановника в Кульдже», 1856). Ил. 13. Рисунок тушью «Автошарж» Ил. 15. раскрывает еще одну черту таланта из коренных казахов – его осведомленность в русской культуре: «быстрый рисунок пером» выдает его знания (смею предположить) графического наследия А.С. Пушкина. Графическое творчество Чокана Валиханова наравне с работами А. Померанцева значительно расширяют наши представления об омском искусстве середины XIX века, доказательством чего служат копировальные в технике карандаша рисунки Чокана (Мамырхан Рустемов. 1856) Ил. 15. с акварелей А. Померанцева (Илл.5). И вновь подтвердить: искусство художников двух культур, учителя и ученика формировалось в середине XIX столетия по знаменитому «принципу дополнительности» Н. Бора. Более того, приведенные примеры позволяют посмотреть на местные истоки во всеобщей истории отечественного искусства. В Омске эта локальная особенность довольно четко просматривается. Нет, здесь не было выдающихся озарений, но нельзя не заметить, как художественная жизнь тихо-мирно протекала, оставляя следы о духовных исканиях наших предков. Так, от Померанцева и Валиханова в омском искусстве протягивается ниточка интереса к краеведческим сюжетам, этнографическим темам. Порой за счет художников из соседних городов. Один пример нельзя пропустить. В 1864 году в Омске побывал человек всесторонних талантов из Тобольска, художник М.С. Знаменский, сын С.Я. Знаменского – Стефана Омского, в 1854-1876 годах настоятеля Омского Воскресенского собора. Михаил Знаменский оставил удивительный изобразительный "документ" – альбом акварелей "Поездка на кумыс" (хранится в ООМИИ им. М.А. Врубеля), и тем самым подтвердивший "исторический" интерес омичей, как и всех сибиряков, к уникальной культуре этносов Сибири. И таким образом, как бы ненароком, позволяет выявить особенности сложения традиций искусства в разных местах, сравнить эти «сложения».



В одних, прежде всего в Барнауле, Иркутске, Томске, творческая среда более активно пополнялась профессиональными художниками из Петербурга, и потому приобретала некие признаки столичных городов. В других, как в Омске, местный административно-военный уклад жизни "возвышал" единственный в городе культурный институт – Омский кадетский корпус. В Омском кадетском корпусе XIX столетия помимо А. Померанцева «заполнили» свои странички еще два художника, выученики Академии художеств. Первый из них "учитель третьего рода, титулярный советник по старшинству в Омском кадетском корпусе, учитель рисования Сажин...». Из творческих упражнений М.М. Сажина на сегодня известно два подписных авторских рисунка (1870 и 1875 гг.) на этнографическую тему (с развернутым краеведческим пояснением), они хранятся в Омском историко-краеведческом музее. Ил. 16 Подчеркну, рисунки М.М. Сажина вносят дополнительный штрих в историю становления двух этнических – русской и казахской–культур; рисунки имеют самостоятельное художественное, помимо этнографического, значение, особенно, «Кочевка киргиз» (Ил.16), выдающая академическую школу автора: многофигурная композиция в пространстве с доминантой жанровой сцены на первом плане. Краеведческую, точнее бытовую тему продолжают легкие, свободные рисунки ученика Академии художеств 1860-х гг., Н.И. Соколова. Он с 1888 до 1911 г. (с перерывами), преподавал рисование в Кадетском корпусе. Омск обязана этому автору чуть ли не единственным в XIX веке живописным изображением Казачьего собора ("Никольская церковь", 1880-е (?), хранящемся в частном собрании Новосибирска.

Вековая художественная история Омска незаметно финишировала на рубеже XIX и XX веков, имея в активах локальное, ценнейшее в каждом примере, в каждом профессиональном штрихе художественное наследие. Творческое наследие А. Померанцева, несмотря на мало сохранившееся или остающееся не известным, значительно, оно нуждается в дальнейшем изучении, особенно в контексте развития искусства своего времени. Аналогичные задачи стоят и пред изучением художественного наследия его ученика, выдающегося казахского ученого Ч.Ч. Валиханова – особенно, опять же в контексте сохранения и развития традиционных духовных ценностей. Наконец, немногочисленные произведения М.М. Сажина и Н.И. Соколова указывают на кровную связь авторов как с академическим искусством, так и местной историей и этническими культурами, получившими продолжение и развитие в творчестве художников XX столетия, перешагнувшими в третье тысячелетие. Таков творческий актив художественного наследия пограничных территорий России и Казахстана назначение которого – служить человеку, в его лучших проявлениях гуманизма и веры.

Краткий исторический очерк Первого Сибирского императора Александра I кадетского корпуса, 1813-1913 / сост. стат. советник Н. Гусев. – М.: Типо-литогр. Т-ва И. Н. Кушнерева и Ко, 1915. – [10], 448 с.; Басаев В. Краткий исторический очерк: Омское общевоинское командное училище - прославленная кузница офицерских кадров (1919-1999 гг.).

А. Померанцев – вот такая антропонимика в публикациях по истории искусства до сих пор остается за этим удивительным человеком и талантливым художником.

До А. Померанцева и одновременно с ним виды Омска рисовали иностранные авторы, но пока нет оснований говорить, выполнялись ли они с натуры или по описаниям.

Бабков И.Ф. Воспоминания о моей службе в Западной Сибири, 1859-1875 гг. Разграничение с Западным



Китаем 1869 г. СПб: тип. В.Ф. Киршбаума, 1912; Иса ОО. Ф 2200. Оп. 2 Д. 1641 (Фонд Палашенкова).

Потанин, Григорий Николаевич (1835 — 1920) — русский исследователь, занимавшийся комплексными исследованиями Северной и Центральной Азии. Почетный гражданин Сибири (1918). Пространство Северного Казахстана и Сибири в исторической ретроспективе XVIII в.: (по документальным публикациям Г. Н. Потанина) / сост. Н. М. Дмитриенко, Т. В. Родионова; науч. ред. Э. И. Черняк; Томский гос. ун-т. - Томск: Издательство Томского университета, 2013. - 314 с.

Потанин Г.Н. Биографические сведения о Чокане Валиханове // Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том IV. – Алма-Ата: Изд. «Наука» Казахской ССР, 1968. – С. 310. Казахстанский ученый А.Х. Маргулан (1904-1985) значительно расширяет наши представления о преподавателях и их учениках, учебных дисциплинах Омского кадетского корпуса: "Топографическое черчение и рисование в кадетском корпусе преподавали худ. А. Померанцев, географ Е.И. Старков и ученый геодезист Бородин... А. Померанцев изучал казахское народное жилище, написал и опубликовал статью «Из Зайсанского пограничного поста». - См.: Маргулан А.Х. О художественном наследии Чокана Валиханова // Валиханов

Померанцев А. Из Зайсанского пограничного поста // Семипалатинские областные ведомости. - 1871. 18 марта. - № 11. - С. 13–14; 29 апр. - № 17. - С. 67–68; 20 мая. - № 20. - С. 80; 27 мая. - № 21. - С. 83–84; 3 июня. № 22. - С. 86. // <https://library.tou.edu.kz/fulltext/buuk/b2560.pdf> (11.04.2024). Знакомство с сочинением значительно расширяет масштаб дарования неординарной личности А. Померанцева. Прищепова В.А. Этнографический альбом художника А. Померанцева. – С. 265

Маймачин – букв. торговый город, название нескольких китайских торговых поселений во Внешней Монголии в XIX – начале XX века: близ русско-монгольской границы (Маймачен-Кяхтинский, Монгольская Кяхта).

Большая орда (также известна как Великая Орда) – татарское государство, являющееся остатком Золотой Орды, 1430-1500-е гг.

К этим акварелям А. Померанцева мы вернемся, когда будем знакомиться с графикой Ч. Валиханова, и увидим, насколько преподаватель был последователен в своей методике, позволяя ученикам учиться вместе с учителем.

Женщина, Чеке – пример портрета женщины из казахской и киргизской знати.

Саукеле (каз. саукеле, кирг. шөкүлө) – высокий конусообразный казахский головной убор, бытовавший у казахов до конца XIX века, его высота около 70 сантиметров, украшен серебряными и золотыми монетами, жемчугом и кораллами.

Валиханов, Чокан Чингисович (настоящее имя — Мухаммед-Ханafia (1835-1865) - казахский учёный, историк, этнограф, фольклорист, путешественник, просветитель и востоковед. В 1847-1853 гг. учился в Омском кадетском корпусе, где изучал многие теоретические и прикладные науки, историю и географию.

Казахстана, строительное искусство и архитектура, черчение, рисование, каллиграфия, русский, европейские и восточные языки.

Прищепова В.А. - С. 259. Тандем Померанцева и Валиханова был выгоден для обоих. Легко можно допустить, как исследовательские талант юного Валиханова провоцировал познавательные наклонности Померанцева; историкам известна статья художника "Из Зайсанского пограничного поста", опубликованная в Семипалатинских областных ведомостях (1871, март-июнь).

Дико-каменная орда - термин «дико-каменный» являлся соединением двух обозначений по отношению к киргизам — «дикий» (воинственный, тот, кто грабит караваны) и «каменный» (горец, в тогдашней русском языке слово «камень» также могло использоваться и по отношению к горам) говорах.

Сарыбагыш - крупное родоплеменное объединение в составе правого крыла кыргызов. Исторически населяют северо-восточную часть Нарынской и восточную часть Чуйской областей, а также северо-западную часть Иссык-Кульской области.

Потанин Г.Н. Чокан Чингисович Валиханов // Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том IV. – А-А: «Наука» Каз.ССР, 1968. – С. 571

Ядринцев Н.М. Воспоминания о Чокане Валиханове // Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах.

Том IV. – А-А: «Наука» Каз.ССР, 1968. – С. 574

Альбом рисунков М.С. Знаменского «Моя поездка на кумыс. Клубные сонные грёзы» был издан в Тюмени в 1875 г., который «многие историки называют первым русским комиксом». Альбом Знаменского не имеет прямого отношения к нашей теме, он может быть предметом следующего исследования.

**Сокращения**

А-А – Алма-Ата/Алматы гг. - годы

ЗСО ИРГО – Западно-Сибирское отделение Императорского Русского  
Географического общества

КазССР – Казахская Советская Социалистическая республика/ Республика  
Казахстан (РК)

М. - Москва

МАЭ РАН (Кунсткамера) - Музея антропологии и этнографии Российской Академии  
наук с. - страница

Собр. соч. – Собрание сочинений Т. - Том

**Список литературы**

1. Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. – Алма-Ата: Изд. «Наука» Казахской ССР, 1968
2. Елфимов Л.П. Художественная жизнь Омска // Вибе П.П., Михеев А.П., Пугачева Н.М. Омский историко-краеведческий словарь. - М.: "Отечество", 199
3. Маргулан А.Х. О художественном наследии Чокана Валиханова // Валиханов Ч.Ч. Собр. соч. в пяти томах. Том V. Графическое наследие. – Алма-Ата: Изд. «Наука» Казахской ССР, 1972
4. Музей и его коллекции: к 130-летию основания музея / сост. Т.М. Назарцева, Р.А. Шанева; текст: П.П. Вибе, Р.А. Шанева. – Омск: ОГИК музей: Русь, 2008
5. Потанин Г.Н. Чокан Чингисович Валиханов // Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том IV. – А-А: «Наука» Казахской ССР, 1968
6. Прищепова В.А. / Валерия Прищепова Этнографический альбом художника
7. А. Померанцева // АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ФОРУМ № 17 ONLINE.
8. ЖУРНАЛ. Антропологический форум. 2012. – С. 251-266
9. Чирков В.Ф. Три века Омской культуры. Изобразительное искусство
10. XVIII-XXI вв.: книга-альбом. – Омск: ОРОФ «Духовное наследие», 2020. – С. 28-49, 52-59
11. Ядринцев Н.М. Воспоминания о Чокане Валиханове // Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в пяти томах. Том IV. – А-А: «Наука» Каз.ССР, 1968

**Мамытова Самал Мұхтарқызы**  
**Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі**  
**«Қазақстан бейнелеу өнері» бөлімінің**  
**аға ғылыми қызметкері, өнертану магистрі**

## **АЛПЫСЫНШЫ ЖЫЛДАРҒЫ ҚАЗАҚСТАННЫҢ КІТАП ГРАФИКАСЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ ИДЕЯ: ДҮНИЕТАНЫМДЫҚ ҰҒЫМ**

XX ғасырдың 60-шы жылдары Қазақстан графика өнерінің көркем бейнелерінде ұлттық ойлау мен қабылдау, түйсіктің ерекшеліктері, адам болмысының байырғы мәселелері туралы дәстүрлі түсініктер қамтылған. Әр буын суретшілердің шығармашылығында көрініс тауып, ұлттың дәстүрлі санасымен ұштасқан адам мен табиғат қарым-қатынасы, адамгершілік, этикалық және эстетикалық мұраттары жиырмасыншы ғасырдағы Қазақстанның өмір сүру сипаты мен рухының қалыптасуына өз әсерін тигізді. Суретшілердің шығармашылық әдісіне енген дәстүрлі сананың ең тұрақты көзқарастарының бірі шығармада әлемнің толық бейнесін жасау болды. «Әлемді тұтастай», яғни әлемді тұтас дүние деп дәстүрлі түсіну барлық бөліктердің бірлігі мен үйлесімді байланысы дүниетаным мен көркем ойлаудың архетипі, кәсіби өнердің бейнелі тілін қалыптастыратын ерекшеліктердің тұрақты жүйесі ретінде көрініс тапты.

Әлемді үйлесімді және тұтас дүние ретінде сезіну—бұл дәстүрлі дүниетанымның іргелі сенімі — қазақ көркемөнерімен табандылықпен жүзеге асырылды. Ол әр түрлі кезеңдерде дәстүрлі сананың кескіндемесіндегі көріністің дәрежесі мен деңгейін сипаттайтын идеялық және пластикалық бейненің алуан түрлі нұсқаларында өзгерді. Қалай болғанда да, ол «әлемнің тұтас ретіндегі» дәстүрлі идеясының және онымен тығыз байланысты әлемдік үйлесімділіктің имманенттілік идеясының түйсік-сана арқылы өзгеруі немесе ол терең сезімдік эмоциялар деңгейінде іске асырылуы болсын, немесе интеллектуалдық және рационалдық ұғымдық тұжырымдамалары болсын, нақ осы дәстүрлі сананың негізгі бастауы Қазақстан суретшілері жасайтын адам мен табиғаттың көптеген бейнелі тұжырымдамаларының негізіне айналды [1].

Ұлттың өзін-өзі тануының өсу үдерісі Қазақстан графика өнерінде оған сәйкес келетін идеялар мен формаларды іздеуді жандандырды. 1950 жылдардың аяғы мен 60 - жылдардың басында республикамыздың көркем өнерінде өз идеялары мен басымдықтарын белсенді түрде қалыптастырған жаңа бағыт белгіленді. С. Айтбаев, М. Қисамединов, Е. Сидоркин, И. Исабаев, Ә. Смағұловтың шығармашылығы суретшілердің өзімен және ұлттық, өңірлік көркемдік мұралар мен дәстүрлердің бірегей құндылығымен, әлемді көру, қабылдау және бағалау тәсілдерімен байланысты болды. Осы топтың суретшілері өздерінің көркемдік-пластикалық бағдарларын тікелей айқындай отырып, өнердегі өз міндеттерін ұлттық идея мен ұлттық тақырып негізінде ұлттық стиль жасау мақсатын нақты айқындады.

График-суретшілер көркемдік құралдар жүйесін ұлттық ойлау түрімен, өмір салтымен, этикалық идеалмен және халықтың эстетикалық сезімімен ажырамас байланысы арқылы қайта қарастыруға тырысты. Осы тұста, алпысыншы жылдары өзін-өзі тану үдерісінде түрлі көркемсурет мектептері ерекше маңызға ие боды. Дәстүрлердің, сабақтастықтың, өзіндік ерекшеліктің, инновацияның барлық күрделі мәселелерін суретшілер саналы түрде ғана емес, сонымен қоса мақсатты бағыт ретінде, шығармашылық, жеке және жалпы міндет ретінде белгіледі. Ол ұлттық сипаттың туындыларда қайта көрініс табумен, әлемді қабылдаудың маңызды параметрлеріне енуімен сипатталды.

шығармаларын өмірге әкеледі. Әлемді түсінудің бұл қасиеті жалпылауға, өмірді және оның мәнін, ұлттық сипаттағы адам, туған жерге өзінің тарихы мен тағдыры ретінде қатысуға деген ұмтылыста көрінеді. Мысалы, С.Айтбаев туындыларының кейіпкерлері кең мағыналы символдарға айналады, оларды түсіндіруде сезімдік немесе таңбаны қалыптатырудағы шынайы жеке қабылдауы, өмір мен адамның көп мағыналы тұжырымдамасын айқындайтын сызықты-түсті белгілер жүйесін құруға ауысуы айқын көрінеді [1].

Бейнелеу өнері аясында графиканың әлемді сезінімдіктен қабылдау әдісі ретінде және белгілер мен символдар тілі арқылы өмірді түсіну мен оны өзгерту шынайы көрініс тапты. Суретші туындыдағы қабылдаудың бұл ерекшелігін өзгеріске ұшырата отырып, ұлттық дүниетанымның негіздеріне жақындай түсті. Сөз немесе ойды интерпретациялауды қажет ететін астарлы тіл - кез-келген классикалық бағыттың өнері, сонымен бірге Шығыстың ойлауы, атап айтқанда түркілік, ерекше символизмге тән. Ою-өрнектердің әмбебап символизмі, Шығыс миниатюрасының қасиетті метафоралығы, ауызша фольклордың астарсөзділігі, символдармен қаныққан дүниетаным, философиялық, танымның тұрмыстық мектебі, Орталық Азия халықтарының ертегілеріне негізделген, көп мағыналы рәсімдерден туындаған күнделікті дәстүрлі өмірмен бірге ақпарат пен философияны берудің жолын код-символдардың күрделі жүйесі арқылы белгілейді.

Эпостың мұраттары мен батырлығы, дәстүрлі адамгершілік өлшемдерінің жоғары деңгейі бойынша сағыныш осы кезеңдегі Айтбаевтың туындыларына тән. Дүниетанымның табиғаты бойынша олар дәстүрлі әлемдік-поэтикалық санамен байланысты. Миф, аңыз арқылы өмірді қабылдау, «әлемді тұтас» деп түсіну, кейіпкерлердің мінсіз бейнесін қалыптастыру, ең жақсы қасиеттердің толыққанды тасымалдаушысы ретінде жасауға ұмтылу график-суретшінің шығармашылығында айқын көрініс тапты.

1960 жылдары графика стилистикасындағы ұлттық дүниетанымның қайта құрылуы суретшілермен өнерге қажетті үдеріс ретінде танылып, белсенді, мақсатты және пластикалық түрде айқындалды. Өзін-өзі тану осы кезеңінің ерекшелігі болды және ол ішкі жан-дүниенің қажеттілігінен туындады. Дәстүрлі мәдени мұраларға, рухани және көркемдік құндылықтарға деген қызығушылық графика туындыларын жасаушыларда сезім деңгейінде, ақылдан гөрі жүректе пайда болды. Олардың рухани және стилистикалық ізденістерінің көпшілігіне серпін өмірді ұлттық тұрғыда қабылдауын жеткізудің эмоционалды қажеттілігі болды.

Осыған жақсы мысал ретінде, графика шеберлерінің бірі – Е.Сидоркинді атауға болады. Қазақстан графикасы жайлы сөз қозғағанда алғашқылардың бірі болып Е. Сидоркиннің туындылары көз алдымызға келетіні сөзсіз. Суретшінің шығармашылық мұрасы - қазақтың ұлттық өнері мен дәстүрін, тарихы мен әдебиетін терең зерттеп, тағылым алуының көрінісі. Ол еліміздің ертедегі және жаңа тарихын бейнелеуде шалқыған шабытының қайнар көзін халық аңызынан, көркем әдебиеттен алды. Нәтижесінде қазақ халқының өзіндік мәдениеті Сидоркин өнерінің ажырамас негізіне айналды.

Қазақстандағы оның алғашқы жұмысы 1958 жылы орындалған «Көңілді алдаушылар» атты акварельдер топтамалары. Бұл туындылар халық ертегілері негізінде жасалды. Оның басты кейіпкерлері – есімдері аңызға айналған дала данышпандары Алдаркөсе мен Тазша бала, Жиренше шешен. Осы бір қуақы, бірақ адал жандардың ертегілерде үнемі жолы болады. Сидоркин шығармасындағы өзінің шұрық тесік тонын айқара ашып тұрған Алдаркөсенің тапқыр да айлакер жүзінде каншалықты сенім бар десеңізші. Оның жанындағы салтанатпен сәнді киінген бай

форматты басылымда табиғи әрі мүсәпірлеу көрінеді. Кейінірек суретші осы топтаманы түсті автолитография тәсілінде екінші рет орындайды.

Сидоркин ұлттық қазақ фольклор әлемін түсінуге және оны графикада жүзеге асыруға ұмтыла отырып, ежелгі қазақ қолданбалы өнерінің формаларына жүгінеді. Суретшінің қатал және түрлі мотивтермен әуестенуі оған халық мәдениетінің бай импульстарын және композициялық қозғалыстардың алуан түрін жүзеге асыруға, «Қазақ эпосының» 2-ші томына иллюстрацияның ішкі динамикасына және олармен бейнелі түрде жанасатын «Қазақ халық ойындары» топтамасына енгізуге мүмкіндік береді.

1960 жылы суретші М. Әуезовтің шоқтығы биік «Абай жолы» шығармасын көркемдеуге ақ-қара линогравюраны таңдайды, арада он жыл өткеннен кейін 1970 жылы екінші рет автолитография тәсілінде орындап шығады. Өз дәуірінің энциклопедиясы аталған осы үлкен эпопеядағы ең басты оқиғаларды қамтуға тырысады. Роман бірнеше рет оқылып, Абай, Тоғжан, Құнанбайлардың немесе өзге де бас кейіпкерлердің портреттері суреттелген жолдар ерекше назарға алынып, парасат пен философияға толы болмыс-бітіміндегі қайталанбас образдары сомдалған. Сонымен қатар Сидоркин романның аса маңызды тұстарын таңдап алып (Базар, Аналар, Әбіш бейітінің басында, Жұт), шығарма оқиғасының және тұлғалардың эмоциялық тереңдігін көз алдымызға елестете алатындай керемет айқындады.

Сидоркиннің линогравюра тәсілінде орындалған келесі үлкен туындысы «Қазақ эпосы» иллюстрациялары - біртұтас декоративті мәнерде шешілген. Аталмыш жұмысында суретші халық эпосындағы қаһарман батырлар мен кербез сұлулар сынды өлмес кейіпкерлерді жаңғыртты. «Қазақ эпосына» арналған кітап безендірулер мен мазмұнды иллюстрациялар ақ сызықтармен нақтыланған қара сұлба арқылы берілген. Бұл декоративті мәнерді суретші келесі топтамаларында дамыта түседі. Кәсіби шеберлігін арттырып, композициялық құрылымды күрделендіре келе 1963 жылы «Қазақтың ұлттық ойындары» автолитографиялар топтамасы (Көкпар, Бәйге, Қыз қуу, Бүркітпен аңға шығу) орындайды. «Көкпар» парағында ойынның композициясы қызықты шешім тапқан. Мұндағы ойын динамикалық шеңбер пішінде, стилизацияланған жұмыр шешімде берілген. Ондағы үш салт атты шеңбер құрып, орталық бөлікке көкпар-тоқты малын орналастырады. Композиция үздіксіз қозғалыста. Салт атты бейнелер жеңіл, иілген пішінде және аттарының қимыл-қозғалыста күрделі ракурстармен айқындалған. Көріністен көкпар ойынының жойқын күшін сезінуге болады.

1964 жылы суретші «Сәкен Сейфуллинді оқығанда» автолитографиялар топтамасын орындайды. Өлең жолдары негізінде кейіпкерлердің психологиялық көңіл-күйін айқындайтын «1918 жыл», «Жоқтау», «Бесік жыры», «Шопандар», «Сұлу» парақтары дүниеге келді. Әрбір парақ ақ пен қараның контрасты үйлесіміне негізделген сұлба мәнерінде шешіліп, адамдар бейнесін ауқымды етіп көрсетеді. Бұл топтамасы үшін Сидоркин Лейпциг қаласында өткен Халықаралық кітап өнері көрмесінде алтын медальмен марапатталады.

Суретшінің шығармашылық өркендеу жолының негізгі кезеңдері «Дала аңызы» триптихы (1970), «Ғасырлар қойнауынан» топтамасы (1972) және т.б. жалғасын табады.

Сидоркин «Ғасырлар қойнауынан» топтамасы негізінде «Алпамыс батыр» (1979) және «Қыз Жібек» (М., 1975) атты екі аңыз кітаптарды безендірді. 1979 жылы жарық көрген Алпамыс туралы аңыздың прозалық нұсқасы бар кітап үлкен форматта ерекшеленеді және ондағы суреттер миниатюралық емес, станоктық нұсқада тиімдірек көрінеді. Сонымен қатар, айқындық, үлкейтілген бөлшек, өзінде жасырылған символ немесе аллегория, эпостың асқақ және айбынды рухы үлкен



айқынырақ ашылады. Суретшінің шараны қалай табуға болатындығы, ой-қиялының өршуіне серпін беру кітаптың титулдық бетінен бірден өзгешеленеді. Кітап скиф алтынының аң стилінде безендіріледі, олар литография тәсілінде ескі алтынның жарқылымен ойната түседі, олар кесілген және құйылған силуэттердің сәндік экспрессивтілігімен таң қалдырады. Осылайша, график көрерменге ата-бабалардың көркем мәдениеті мен ғасырлар бойы жоғалып келе жатқан халық тарихын еске салады, уақыт қойнауында да, аңызда да әрекет ететін кейіпкерлердің нақты өмір сүру мүмкіндігін еске салады [5].

Сидоркиннің әрбір жаңа жұмысы – бұл жаңа саты, жаңа пластика, өмірдің сұлулығы мен мәніне жаңа көзқарас, халық тарихындағы сәттер, аңыздар және оның ұжымдық естелігі жадымызда мәңгі сақталып, болашақ ұрпаққа жететіні сөзсіз.

Исатай Исабаев – Қазақстан графикасының дамуына елеулі үлес қосқан, 1960-шы жылдарғы суретшілер буынының өкілі. Ол өзінің бүкіл ғұмырын, өнерін ұлттық дүниетанымға арнап, туындыларында халқымыздың тарихын, салт-дәстүрін, тұрмыс-салтын қайта жаңғыртты. С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тоғысбаев, Ә. Сыдыханов, М. Кисамединов бастаған бұл топ суретшілері ұлттық бейнелеу тілді іздеп, Қазақстан өнерін жаңа сатыға, жаңа деңгейге көтеруді мақсат тұтты. Олардың арасында Исатай Исабаев та болды. Бұл кезеңде дәстүрлі өнерге бет бұру жаңа бағыт алды. Түстердің декоративтілігі, кеңістіктің жазықтылығы, формалардың монументалдылығы тән болды. Бұл үрдістер осы буын суретшілерінің шығармашылығында кеңінен көрініс тапты. 60-шы жылдардағы суретшілер үшін халықтық өнер дәстүрлері өзіндік дүниеге сүйенуге мүмкіндік берді және әлем тұрақтылығының бірегей үлгісі болды.

Осы орайда эпосқа шешуші рөл тиесілі. Эпос шындықты эстетикалық қабылдаудың негізгі формасы болды. Эпостық жырлар халықтың ғасырлар бойғы дамуындағы тұтас дүниетанымын көрсетеді және ұлттық рух пен ойлау туралы түсінік береді. Сондықтан да, Исатай Исабаевтың халық эпосы әлеміне деген қызығушылығы табиғи нәрсе болды. Ол жұмыс істеген кітап және қондырғылы графика оған адам өмірінің шексіз әлемін бейнелеуде таусылмайтын мүмкіндіктер берді. Өз ойын пластикалық іске асыру үшін Исабаев шығыс миниатюрасының дәстүрлерін тандап, оны қазақ өнеріне ең жақын деп санайды. Ол миниатюраға тән бейнелік шешімнің шарттылығын, құрылымның жазықтығын шығармашылық тұрғыда игереді, мұнда көбіне халықтық қолөнер дәстүрлерімен ортақ болып келеді – деп өнертанушы Күлжазира Мұқажанова жазады. Бұл ретте «Қобыланды батыр», «Айтыс», «Қазақ халық эпосына» арналған иллюстарциялар өздерінің айқын симметриялық пішіндерімен, өрнекті мотивтердің алуан түрлілігімен, декоративтілігімен жақсы мысал бола алады.

Эпосқа деген қарым-қатынас өнердің әртүрлі даму кезеңдерінде суретшілер қауымымен түрліше шешіліп отырды. Исабаевтың эпостағы бейнелері романтикалық болып келді. Оның парақтарында әңгімелейтін, баяндайтын көп фигуралы композициялар басым, олар көрерменге әлемді егжей-тегжейлі сипаттайтын эпикалық оқиғалардың көріністері.

Суретшінің алғашқы жұмыстары осы қазақ халқымыздың эпостық жанрларына арналды. «Қобыланды батыр», «Алпамыс батыр», «Қамбар Батыр», «Ер Тарғын» туралы батырлар жыры мен «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу», «Мұңлық - Зарлық» лирикалық жырларына мұқабаның сыртқы қабын, олардың бірінші бетіне суреттер және жалпы толыққанды безендірулерді жасады. Бұлар өмір мен адам, тұрмыс ерекшелігін жоққа шығаратын ертегінің ізімен суреттеледі. Суретшінің графикалық туындыларында – қазақ эпосындағы ерлік, батырлықты және халық тұрмысын ритуалдық сипаттылықпен көрсетеді [4]. Офорт техникасындағы күрделі, әрі кәсіби



жұмыстарының бірі 1986-1987 жылдары орындалған «Қазақ халқының эпосы» бойынша топтамасы болып табылады. Бұл топтамаға: «Батырдың тууы», «Жырау», «Беташар», «Шайқас» және «Жекпе-жек» парақтары кіреді. Бұл парақтардағы бейнелер салтанатты және батырлық, ұлылық қырларымен айқындалған. Әрбір шығармадағы көрініс жаңару, жаңғыруды және де ұлттық салт-дәстүр болмысының мәңгілік көкейкестілігін көрсетеді. Суретші әрқашан ұсақ детальдармен ою-өрнекке толы ұлттық киімдерді үлкен сүйіспеншілікпен және таныммен бейнелейді. Ұлттық киім мен адам түр сипатын этникалы мінезді қарапайым әрі шынайы байланыстырып, өзі мен көрермен қауым үшін де жаңалық ашқандай болды.

Оның жаңашылдығы тек эпоста ғана емес, сонымен қатар оның шығыс миниатюрасына жүгінудегі мәнерлерінде көрінді. Мысалы, 1978 жылы түсті литография әдісінде орындалған «Қобыланды батыр» сериясы миниатюра стилистикасында орындалған. Бұл графикалық парақтар жазықтығынан, композицияның көтерген жүгінің көптігі мен тығыздығынан

Исатай Исабаевтың эпосты ерекше тұрғыда түсінуін, оны жүзеге асырудағы өзіне тән пластикалық әдістері туралы айтуға болады. «Қазақ халық эпосы» кітабына иллюстрациялары күрделі де, ұтымды композициялық шешімге құрылған. Бұған «Еңбек», «Бейбітшілік», «Үйлену тойы» және т.б. офорт парақтары жатады. Көп тұлғалы, аса күрделі аталмыш туындыларда қазақ халқының салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптары негізінде халықтың өмірі мен тұрмысы, бай мәдениеті мен өзіндік болмысын танытатын көріністер кеңінен суреттелген. Мысалы, ақсақалдар кеңесі мен татулықтың белгісі сый тарту, қыз ұзатып, беташар той жасау, аңшылық салт пен ұсталық өнер, бие саууып, қымыз пісіп, келімен бидай түйіп, талқан тарту, киіз басып, ұршық иіру, өрнекпен алаша тоқу және тағыда басқа көптеген халық өмірінің көріністері егжей-тегжейлі баяндалады.

70-ші жылдары Исатай Исабаевтың өнерінде айрықша өзгерістер болды. Суретшінің шығармашылығындағы жаңа кезең әлем туралы түсінігінің кеңеюін, стилистикалық бағыттың өзгеруін – яғни, пластикалық мәнерлер күрделене түсуі, композицияның көлеміне, кеңістігіне және асимметриясына қарай өзгеруі айқын көрініс тапты. Бұған 1971 жылы орындалған «Қазақ халқының тұрмысы» офорттар топтамасы, 1973 жылы түсті линогравюрада орындалған «Қазақ әндері» триптихы дәлел бола алады. Әрине, суретшінің графикалық әдістерді жетілдіруі, жаңа әдістерді игеруі әдеби материалды тереңірек түсінумен байланысты. «Қазақ халқының тұрмысы» топтамасының әр парағында тереңдік пен кеңістіктің нақтылығы, кейіпкерлердің өміршеңдігі сақталады. Мысалы, «Қонақ» парағындағы қонақжайлылық пен кеңпейілділік, «Көкпардағы» энергия мен қызуқандылық, «Шебер әйелдер» парағындағы халық шеберлеріне деген құрмет, яғни ұлттық сипаттың, ұлттық мінез-құлықтың ерекшеліктері жалпылама түрде беріледі. Суреттегі ерекше еркіндік пен жеңілдікке офорт техникасы ықпал етеді.

1958 жылдан бері И. Исабаев кітаптарды, журналдарды, альбомдарды, Қазақстанның «Көркем әдебиет», «Жазушы», «Жалын», «Өнер», «Ана тілі» және басқа да баспалары өнімдерін суреттеп, көркемдеген. Олардың қатарында Бейімет Майлиннің, Әнуар Әлімжановтың, Хамит Ерғалиевтің, Әбдіжамил Нұрпейісовтың, Қалихан Ысқақовтың, Бердібек Соқбақбаевтың кітаптарын және көптеген балалар әдебиетін безендірген. Суретшіге бүкілодақтық танымалдылық оның кітап иллюстрацияларының арқасында келді. Түрлі графикалық тәсілдерді шебер меңгерген Исатай Исабаев жүзден аса отандық және шетел авторларының көркем шығармаларын безендірген. Суретшінің линогравюра, литография, офорт топтамалары ұлттың рухани дамуын, халық өмірінің дәстүрлі тұрмыс-тіршілігіне көз жеткізіп, тарихи

көрініс беретін көркемсурет энциклопедиясына айналып отыр.

Оның көрнекті шығармаларының бірі – 1967 жылы орындалған «Мұхтар Әуезов» атты линогравюрасы. Кейіпкердің тағдырымен танысуы - жазушы дарынының табиғаты алуан түрлі сазды халық әнерінің ырғағымен үндескендей. Алдыңғы планда композицияның ортаңғы бөлігінде костюм, оның сыртынан оюлы шапан киген, оң қолында кітап ұстаған Мұхтар Әуезов тұр. Мұнда жазушы өз шығармаларындағы кейіпкерлердің ортасында бейнеленген. Оның екі жағында әдеби шығармаларының кейіпкерлері: оң жақ бөлікте – сол қолына қағаз, жазба ұстаған Абай бейнесі, кішкентай үстел басында қырынан бітімгер немесе хатшы, домбыра ұстаған ақын, басына қазақи қалпақ киген, сақалды ер адам; Әуезовтің сол жақ бөлігінде – кимешек киген егде жастағы әйелдер, олардың жанында басын иіп, құрмет білдіріп тұрған, басына тақия киген жас ер адам. Парақта аталып өткен кейіпкерлерден бөлек, М. Әуезовтің әдеби шығармаларының тағы да ондаған кейіпкерлері бейнеленген. Әуезов туындыларындағы белгілі бір кейіпкерлердің қай-қайсысы болсын бір-бірімен мүлде байланыссыз, бірақ олардың қайғы-қасіреттен туған сезім, ой шеңбері үндесті көрсетілген. Артқы жоғарғы бөлікте, ортада киіз үйдің шаңырағы, оның екі жағы тау тізбектерімен жалғасқан, олардың арасында көлденең сызықтармен аспан жолақтары көрінеді. Бүкіл парақ оюлы жақтаушамен жиектелген.

«Абай шығармаларының желісі бойынша» (1970) рухани жағынан өзіне ұнамды автोलитографиялық жұмыстар топтамасы да сазды баяндалған. Топтама «Абай», «Ескендір», «Қаламқас», «Көктем» парақтарынан тұрады. Мұнда Абай өлеңдеріне тән философиялық, лирикалық нәрлі сарын әсерлі берілген. Өмір мәні туралы ой және оянған сезімнің әбігері байсалды және аяқталған композицияда ұтымды көрсетілген. Бұл парақтарда қағаздың шеттері ою-өрнекпен берзендірілген. Көлденең парақтағы «Көктем» көп фигуралы композициясы асқа жиналған ауыл тұрғындарынан құралған үлкен жиынды көрсетеді. Оның алдыңғы қатарында – күбі пісіп, қымыз дайындаған, ет тартып, ас әзірлеген той иелерінің іс-қимылы алып жатыр. Оң жақта – дастарханды айнала қонақтар отыр. Домбырамен ән шырқаған ақынды, бірі – қымыз ішіп масайрап, енді бірі – құлазып тыңдауда. Екінші қатарда – жаяу, салт атты, нар ерткен бір топ адамдардың жиынтығы қоршаған.

«Құлақтан кіріп, бойды алар

Жақсы ән мен тәтті күй.

Көңілге түрлі ой салар,

Әнді сүйсең, менше сүй» - демекші, бұл жиынның себебі – Абай әндерін ұйып тыңдайтын қазақ халқын сипаттау болды. Бұл жұмыстағы литоргафтық тастың фаутурасы нүктелі жұмсақ дақтатардың нәзік байланысы арқылы көрінеді. «Абай шығармаларының желісі бойынша» автोलитографиялар топтамасындағы парақтардың поэзиясы - жарқын лиризм мен мерекелік, ұстамды монументалдылық немесе драматизм сезімінің байлығы мен алуан түрлілігінде.

Исатай Исабаев 1976 жылы офорт техникасында Ұлы ақынның «Абай шығармаларының желісі бойынша» топтамасында Абайдың портреті, Күз, «Жаз» туындыларын орындайды. Соның ішінде «Жаз» мезгіліне арналған парағында суретші айрықша композицияны қолданады. Мұнда бірнеше образды көріністердің тік төртбұрышты қиынды фрагменттері бір-бірінің үстіне түскендей, шектесіп орналасады. Әрбір құбылысты жіберіп алмауды жөн көргендей әсер қалдырады. Шыны шағылысы іспеттес шашыранды құрылымды, қағаз бетіне жыбырлаған беймаза өрнекті-өсімдікті ортамен толтырылған. Бұл парақтың жан-жағында көрермен көріп үлгермеген жалғастары бар секілді әсер қалдырады. Түрлі жалпақтықтағы тік жолақтарда қазақ халқының өмірінің түрлі көріністері бейнеленген. Тау тізбектері мен ақша бұлттар, ұшқан құстар мен гүлді шалғындар

және тағы басқалары.

Исатай Исабаев туған табиғат пен ұлттық тұрмысты тереңінен көрсетуге мүмкіндік беретін қайталанбас дара графикалық тіл қалыптастырып, Қазақстандағы офорт және линогравюраның батыл новаторы болды. Исатай Исабаев графикалық мұрасының үлкен рухани және эмоционалдық байлығы жас ұрпақты отансүйгіштікке тәрбиелеп, адамгершілік бағыттарды анықтау сынды мағыналарға толы көркем феномен ретінде қабылдауға жетелейді. Исабаев туындылары қазақ бейнелеу өнерінің алтын қорына енген. Оның шығармашылығы айтулы себептермен бірегей әрі аса маңызды.

Сөз соңында айтарымыз, Қазақстан бейнелеу өнерінде 1960-шы жылдар кезеңі графиканың жемісті дамуымен ерекшеленді. Бұл ұлттық және жалпы мәдени эволюцияның, сонымен қоса көркемдік үдерістің ерекшелігіне байланысты болды. Осы уақыттағы графика өнерінің қалыптасу ерекшеліктерін, жетістіктер мен қарама-қайшылықтарды, ұлттық өзін-өзі танудың, дүниетанымның және өзін-өзі растаудың қалыптасуы мен дамуының қиындықтарынан туындаған мәселелерді қамтиды. Өнердің бұл түрі көпұлтты көркем мәдениеттің өзіндік дамуымен, реализм қағидаттарының жаңа ұғымдарымен, заманауи өнердің стильдік әртүрлілігін және жеке шеберлердің ізденістерін ескере отырып, өзіндік стильді іздеумен, сондай-ақ, ұлттық дүниетаныммен ерекшеленеді.

#### **Әдебиеттер тізімі**

- 1 Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана. – Алматы: ИЛИ МОН РК, 2011. – 420 с., вкл. 20 с.
- 2 Шакенова Э. «Художественное освоение мира»//Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы, 1993
- 3 Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. - Алматы: Ғылым, 1993. – 264 с.
- 4 Асемкулов Т., Наурызбай З. Субъективная казахская культура. / Таласбек Асемкулов,
- 5 Батырлар жыры 2-ші том; ҚазССР ғылым акад., М.О. Әуезов ат. әдебиет және өнер ин-ты; құраст. М.Ғ. Ғұмарова, О.А. Нұрмағамбетова, Б. Уахагов; сурет. Е. Сидоркин. – Алматы: ҚазССР ғылым акад. баспасы, 1959. - 406 б.
- 6 «Ақсауыт» батырлар жыры. I, II том «Жазушы» баспасы, Алматы. 1977

**Доспанов Октябрь Турганбаевич,  
Скендеров Пердебай Махамматкаримович,  
Отдел археологии ККГМИ РК  
им. И. В. Савицкого, Узбекистан, г. Нукус**

## **ТАМГОВЫЕ ЗНАКИ КАК СИМВОЛ ИДЕНТИЧНОСТИ ДРЕВНИХ СКОТОВОДЧЕСКИХ ПЛЕМЕН ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

Найденные в результате археологических раскопок различные знаки (тамги), символы, надписи на различных хозяйственных и художественных изделиях это Тамговые знаки древних и средневековых этапов, имея влияние на формирование историко-географических и историко-культурных переходных периодов на



*Оссуарии в виде лежащего верблюда с тамговыми знаками на стенке.  
Анка-кала, I-IV вв.н.э., керамика, лепка.*



*Фигура птицы с гравированным орнаментом. Кызыл кала,  
X-XIII вв., бронза, литье.*

позднесредневековом этапе, способствовали динамичному продвижению новых форм этнических художественных черт декоративно-прикладного искусства восточных народов. В исследовании рассматривается сравнительный синтез декоративных элементов на некоторых предметах из археологических изысканий на территории Республики Каракалпакстан, получивших свое продолжение в виде трансформации архаичных декоративных мотивов. Особняком вырисовываются знаки в виде солнца и S-образные, имеющие глубокие смысловые отличия в духовной культуре многих народов Азии. Многочисленные артефакты, хранящиеся в коллекции



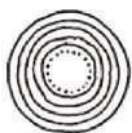
*с Знаки на стенке оссуария.*



*Терракотовая статуэтка с  
S-образной прочерченной линией.  
Анка кала, керамика, лепка.*

археологического и этнографического фондов Каракалпакского государственного музея имени И.В. Савицкого (далее – ККГМИ), дают широкое представление о культуре, нравственном строе, хозяйстве, традиция и религиозных верованиях народов Южного Приаралья, возникших еще эпоху глубокой древности.

История изучения археологических памятников, а затем и этнографических исследований вдоль побережья Южного Приаралья наиболее тесно связана с Хорезмской археолого-этнографической экспедицией (далее – ХАЭЭ), организованной в 1937 году под руководством С.П. Толстова. В результате экспедиционных раскопок были получены важные археологические данные о памятниках, зафиксированных по обеим берегам вдоль среднего и нижнего течения реки Амударья. Это многочисленные древние и средневековые города, поселения,



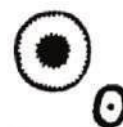
*Наскальное изображение, Франция, палеолит.*



*Наскальное изображение, Франция, палеолит.*



*Изображение солнца, Древняя Греция.*



*Изображение солнца, Франция и Северная Италия, IV тыс. до н.э.*

крепости, замки, оставившие глубокие следы и традиционную материальную культуру народов Приаралья. Найденные в результате археологических раскопок различные знаки (тамги), символы, надписи на различных хозяйственных и художественных изделиях это важные факты в деле изучения народных тюркских традиции, методов и способов хозяйствования, взглядов на религиозные верования и знаний о них, все это в целом являются глубоким наследием народов, которые сегодня сохранились в народно-прикладном искусстве и этнографических мотивах в качестве исторической преемственности.

Среди материалов, хранящихся в фондах археологии ККГМИ нашему вниманию были обращены некоторые керамические и терракотовые изделия, на стенках которых имелись процарапанные S-образные знаки, что и представило на наш взгляд несомненный интерес в виде сопоставления в синтезе археологических материалов и этнографических мотивов, носящих следы формирования ранних верований и определенной мировоззренческой культуры.

При изучении символов и знаков на керамических изделиях Древнего Хорезма, было замечено, что некоторые из них имеют большое сходство с архаичными буквами



*Стилизованное изображение птицы на камне, Дагестан.*



*Стилизованное изображение птицы на камне, Дагестан.*



*Стилизованное изображение птицы, Иран, неолит)*



*Стилизованное изображение птицы, Иран, неолит)*

арамейского алфавита (VII в. до н.э.). Некоторые из них имеют сходство с буквами алфавита периода Ассирийской-Вавилонской империи (VII в. до н.э.), а другие близки к буквам арамейского алфавита периода Иранской империи (VII в. до н.э.) [10, с. 52]

Среди таковых хотим отметить красноглиняный лепной оссуарий (рис.1-а), в виде одногорбого верблюда, лежащего с подогнутыми под себя ногами и задранной кверху горбатой мордой (КП-36628, разм.: 31x46x65 см). На голове животного в районе ушей имеется зубчатая накладная, изображающая, по всей видимой вероятности, ремешок оголовья. На спинной части по центру имеются широкое отверстие круглая форма с низким валиком по периметру, выполняющий, видимо роль венчика. Под ним прочерчена тонкая линия. Хвост выполнен в виде петлевидной ручки. Скругленное завершение четырех подогнутых конечностей верблюда имеют вид звериных лапок со втянутыми в них когтями. На двух задних боках чрезмерно раздутого туловища расположены S – образные солярные знаки, образованные двойной или тройной прочерченной линией. На правом переднем боку прочерчен солярный знак в виде большого круга, в центре которого заключен небольшой кружок, от которого отходит во все стороны, нерегулярно проведенные волнистые линии, изображающие



солнечные лучи. Они не выходят за пределы верхней части большого круга, но слева, справа и снизу его эти лучи густо свешиваются во множестве, пересекая его внешние очертания, причем их число намного больше, чем в самом круге. Осууарии датирован периодом I-IV вв. н. э.

Другой артефакт в виде плоско вылепленного изображения из темно-серой глины, покрытое густым красным ангобом, доходящим до бордового цвета. Представляет собой стилизованное изображение какого-то животного, вероятно коня,



*Образы S-образного элемента на каракалпакских декоративных вышивках и ковровых изделиях, XIX-XX вв.*

если судить по имитации гривы на голове, сделанной в виде зубчиков или ряда поперечных насечек по вертикали. На голове животного глаза изображены справа и слева путём вдавливания круглым предметом, а пасть – прочерченной кривой линией, расположенной над глазами. Уши же, почему-то, изображены двумя защипами на уровне ниже глаз. На левом и правом плоских боках лошади, прочерченными извилистыми линиями нанесены какие-то угловатые знаки, напоминающие S-образный знак. Данное изображение еще может рассматриваться, как некое фантастическое существо, типа дракона, где грива может быть соотнесена в качестве гребней дракона (рис.1:3).

Верблюды с древних времён использовались в качестве символа силы и могущества. К таковым можно отнести и «Веретрагна Победоносный», в иранской мифологии считавшийся богом войны и победы. Образ Веретрагны восходит ко временам индоиранской общности [10], которая среди многих животных имела олицетворение, символизирующую силу верблюда.

И конечно же другая находка среди удивительных артефактов – водоносная фляга с рельефным изображением человека, найденный в городище Кой-Крылган-кала. Сюжет изображает конного воина или охотника с копьем в руке, голова с полностью защищенным головным убором. И на передней ноге отчетливо виден S-образный вдавленный знак [15, рис.75.6]. Образы верблюда и лошади встречаются повсеместно и, например, были почитаемы среди народов, населявших долину Зарафшана, в Самаркандском и Бухарском оазисах. В монументальных росписях, украшавших дворцы правителя VII-VIII веков Бухарского оазиса в Варахше, крылатые верблюды поддерживают подножие царского трона. На терракотовых статуэтках эти фигуры украшают троны правителей. Головки верблюдов между распахнутыми крыльями вырезаны на драгоценных камнях гемм и перстней согдийской знати, как олицетворение силы, мощи и неукротимости их обладателей [4, с. 21].



*Образы S-образного элемента на каракалпакских декоративных вышивках и ковровых изделиях, XIX-XX вв.*

Большой интерес представляет археологическая находка на раскопках Балалык-тепе фигурки верблюда из розовой соли. По мнению опубликовавшего ее Л.И. Альбаума, она имела культовое значение и по изображению (верблюд – символ плодородия), и по материалу, из которого она изготовлена [2, с. 79].

На ранних этапах истории обряда очистки духов умерших и перенесение грехов осуществлялось именно на животное; на это намекает то обстоятельство, что у многих народов Средней Азии при совершении фидия (религиозно-материальная обязанность, возлагаемая на человека в случае невозможности выполнения некоторых видов поклонения, а так же в случае допущения некоторых недостатков при выполнении этих поклонений) необходимо было присутствие иногда лошади,

иногда верблюда, которых держали за повод в момент передачи Грехов. Среди многочисленных видов домашних животных, верблюд и лошадь в хорезмских верованиях и обрядах, стоят на первом месте по обилию связанных с ними поверий. [14, с. 5-8].



*Образцы S-образного элемента на каракалпакских декоративных вышивках и ковровых изделиях, XIX-XX вв.*

О пережитках культа верблюда, в имеющихся информациях, отмечается что верблюд считается одним из наиболее чистых в сакральном смысле животных. К верблюдам применяют термин «араллар» (или «аранглар»), под которым в Хорезме весьма широко понимаются и святые, и ангелы, и в более архаических верованиях духи, особенно те, которые пребывают в реках и каналах, управляя течениями. Верблюда, как и быка, нельзя ни в коем случае бить. «Верблюда нельзя ничем бить, даже

рукой. А также нельзя его ругать. Его шерсть нельзя повсюду разбрасывать, так как она особая: она отгоняет аджина». С ним, как и с быком, связаны многочисленные легенды о святых, завещавших после своей смерти хоронить их в том месте, где остановится перевозящее их тело животное [12, с. 236]. Встречающийся в Хорезме орнамент «туя куз» (верблюжий глаз) имел, несомненно, магическое значение [12, с. 211].

Л.И. Ремпель в своем исследовании относит все аспекты – культовый, династийный и игровой – отвечающим вместе историческому развитию образов мышления: мифологического, эпического, фольклорного. Они проявляются в том, что один и тот же объект изображения переходит из эпохи кушан к эфталитам и от них – в тюрко-согдийскую среду. Его развитие сопровождается переосмыслением образа и переоформлением жанра [11].

S-образные знаки, наиболее распространены среди знаков в Средней Азии. В ранние эпохи он вырисовывался на скалах, а в более поздние времена встречается на хозяйственных предметах, строительных материалах и даже на монетах [5]. В эпоху раннего средневековья и по настоящее время такие виды знаков стали широко использоваться в декоративных вышивках и текстиле. К примеру, в этнографических фондах ККГМИ хранятся многочисленные произведения украшения, одежда, ковровые изделия, декорированные подобного типа знаками, о которых пойдет речь ниже.



*Образцы S-образного элемента на каракалпакских декоративных вышивках и ковровых изделиях, XIX-XX вв.*

S-образные знаки известны в науке как семантические проявляющие функции плодородия а также определялись в сравнении со схематическим изображением бараньих (Фарна) рогов [13, с. 224]. Такие поверья в первую очередь были связаны с благими намерениями и верой в нескончаемость воды (влаги), с верой о достатке и благополучия, изобилия в семье. Исследуя знаки на керамических изделиях в древнем Хорезме Аболала Соудаваар отмечает появление этого знака (в виде трёх точек) на реверсе сасанидских монет и относит его к символам бога Тиштрии. По ее мнению, знак восходит к изображению капель (дождя или росы) и прямо увязывается с одним из авестийских эпитетов Тиштрии «afs-čīθra», где собственно «afs» переводится как «капли дождя или росы». То есть эпитет «afs-čīθra» означал «появляющийся каплями росы или дождя» или «блестящий каплями росы или дождя» [16, pp. 12-15]. Данное мнение для нас является наиболее ценным, и значимость его заключается со связью с символикой плодородия. На археологических памятниках Древнего Хорезма S-образные знаки являются часто встречающимися. Особенно характерными знаки

нумизматических материалов, хранящихся в фондах археологии ККГМИ имеются более 60 медных монет эпохи правления Кушанских царей Кадфиза II, Канишки, Хувишки, Васудевы I и Васудевы II, на которых в большей степени зафиксированы рельефные изображения S-образных знаков [8].

Очередная уникальная археологическая находка найденная из средневековых слоев городища Кызыл кала, в образе бронзовой литой птицы (КП-3602). Крылья птицы сложены по бокам со следами гравированных линии. В центральной декорация в нагрудной части в виде прочерченного обоюдосторонних горизонтально вставленных S-образных знаков, между которыми вставлен сердцевидный орнамент (рис.1 a-b).



*Образцы S-образного элемента на каракалпакских декоративных вышивках и ковровых изделиях, XIX-XX вв.*

Рассматривая образ птицы с изображением обсуждаемого нами S-образного знака, вероятно имеет глубокие исторические корни, связанные со схематическим изображением птицы. Вероятно, уже в средние века данный знак воспринимался в полном смысле, и сама птица изображалась на груди с подобным знаком, что может являться последствием трансформации традиционной культуры восточных народов. К примеру, известно, что в древнем пиктографическом письме шумеров, S-образный знак означал птицу. А в юго-восточной Европе обозначал змею, а в Передней Азии – птицу. В эпоху бронзы, характерное для культуры неолита почитание бога Солнца, значение S-образного знака стало переосмысливаться как образ птицы. Тем самым S-образный знак, поставленный на солнце, среди древних индоевропейцев обозначал птицу, которая олицетворяло светило.

Тем самым, описываемый нами оссуарии с парными знаками солнца и S-образными знаками на стенке имеет в определенном смысле слова контекст, несомненно имеющий сочетание символов бога и богини. По всей вероятности, это являлось выражением их брачного союза, что и являлось фундаментом природы или представления о вселенной, состоящего из двух миров – небесного и земного. Говоря об археологическом аспекте происхождения культовых знаков, необходимо произвести сравнительный анализ знаковых или тамговых S-образных элементов, встречающихся в произведениях народно-прикладного искусства каракалпаков и других соседних с ними народностей. Общеизвестно, что S-образный элемент встречается в орнаментике узоров текстиля и у кыргызов, казахов, полукочевых узбеков, обских угров, мордовцев, чувашей, башкир. И конечно же, вероятная трансформация и перераспределение роли понятия мотивов привело к некоторого рода сокрытию основной роли и зарождению новой роли знаков. Соответственно это понятно тем, что знаки начали формировываться при различных этнических толкованиях.

Например, чувашаи считают этот мотив символом светил, небесного огня, небосвода и гор. Обские угры используют его при изображении стилизованных фигур птиц. У казахов S – **бота мойын** (шея верблюжонка), ковровщицы Байсуна также трактуют «геометризованный вариант знака S в терме гиламах как **туя буин** (шея верблюда)» [6, с.274]. Для кыргызов S – **ит куйрыкша** (хвост собаки) или **кучкорок** (рог). Каракалпаки же данный знак трактуют как **кумырска бель** (талиа муравья) или **газ мойын** (шея гуся).

Выше нами было отмечено о значении и соотношении со знаком воды, также и у каракалпаков, данный элемент был связан с идеей воды, и помимо текстиля встречается в резьбе по дереву, декоре ковровых изделий и вышивке [1, с.36].

И.В. Богословской отмечено, что «возможно, что S-образный мотив **кумырска бель** являлся тотемом одного из каракалпакских племен. На эту мысль нас наводят названия родовых богов или идолов (**бэль**) в орхоно-енисейских надписях, относящихся к древнетюркским руническим памятникам VII–XI вв. н.э., и столь созвучных с каракалпакским бель» [3, с.22].

Различные версии о использовании этого знака народами Сибири, Кавказа и Средней Азии, стоит отметить и о том, что нами рассматриваются лишь названия сохранившиеся и дошедшие до нашего времени. Древние и средневековые артефакты с присутствием на них S-образного элемента, имеющиеся в нашем распоряжении позволяют сделать вывод о том, что трансформация его формы, если она и шла, то была минимальной, в то время как его название и связанные с ним значения постоянно менялись.

Если ранее мы упоминали о назначениях знаковых композиции на археологических предметах и в целом отождествляли их назначения не только как символами воды, но и земли и солнца, то уже традиционные узорные композиции современных каракалпакских и казахских мастериц объединяет использование многочисленных зооморфных символов, связанных с миром, мифологией и культовыми представлениями скотоводов – это рогообразные и S-образные элементы, изображение следов животных и птиц [3]. Одни символы оказываются визуально идентичными, другие – совпадают в значении или названии (S-образный элемент, **кос муйиз** – парные рога, **туье табан** – след, лапа верблюда, **омыртка** – позвоночник, **казмуйин** (карак. **газ муйин**) и т.д (Рис.2). Так же, как и в каракалпакском орнаментальном искусстве, в казахских изделиях встречаются элементы, напоминающие силуэты птиц, очертания их крыльев или шеи, а также части тела различных культовых животных: **кой тиси** (зубы барана), **тышкан ис** (следы мыши), **бори коз** (волчьи глаза), **карга тырнак** (когти вороны) – у каракалпаков; **кус тандай** (птичье нёбо), **касс мойын** (гусиная шея), **каз аяк** (гусиная лапа), **кус канат** – птичьи крылья, **лашин канат** (соколиное крыло) – у казахов [7; 9].

Невольно, подводя параллели между совершенно различными временными отрезками развития культуры народов и их мировоззренческих взглядов, еще раз можем подтверждать, что формирование искусства обоих народов восходило к идентичным формам развития – искусству древних скотоводческих племен Азии – скифов, сако-массагетов, канглы, кипчаков, и формировалось в схожих условиях, имело общие ценности.

Анализ всего лишь нескольких обнаруженных нами тамговых знаков на территории Каракалпакстана дает основание фиксировать незначительные совпадения типов знаков на керамике, металле с преемственностью ряда форм и мотивов до этнографических композиции используемых и в настоящее время многими центрально азиатскими народами.

К настоящему времени специальное изучение и сопоставление археологических и этнографических сходств тамговых знаков в Каракалпакстане еще только разворачивается, по этой причине сравнительный анализ выявленных групп знаков входит в наши задачи в качестве исследования важности правильного понимания и интерпретации знаков в современном декоративно-прикладном ремесленном производстве.

Как мы видим, представленный и проанализированный в нашей статье материал всего лишь отражает начальный этап стилей современного отражения тамговедения.

Актуальными проблемами для изучения знаков и их значения продолжают оставаться различия и взаимосвязь комплексов ранних оседлых и кочевых племен



Арало-Каспийского междуморья. И конечно же нельзя исключать появление тамговых знаков вне исходных мест бытования народов Приаралья как следствие торговой или переселенческой активности, в том числе и политических влияния связанных с захватническими походами различных этнокультур вдоль берегов рек Амударьи и Сырдарьи.

**Список литературы:**

1. Алламурастов А.А. Каракалпакская народная вышивка. – Нукус: Каракалпакстан. 1977. – 77 с.
2. Альбаум Л.И. Некоторые культовые предметы из раскопок Балалык-тепе. «Краткие сообщения Института этнографии АН СССР». – М., 1958, вып. М X. – С. 73-80
3. Богословская И.В. Каракалпакский орнамент: образ и смысл. – Алматы, 2019. – 222 с.
4. Буряков Ю.Ф., Набоков В.И. У стен древнего Хараджкета. – Т.: Узбекистан, 1989. – 64 с: ил.
5. Вайнберг Б.И. Монеты древнего Хорезма. – М., 1977. – 303 с.
6. Гюль Э.Ф. Диалог культур в искусстве Узбекистана (античность, средневековье). – Ташкент, 2005. – 208 с.
7. Джанибеков У. Казахский костюм. – Алматы: Онер, 1996. – 190 с.: ил.
8. Коллекционные описи ККГМИ. Сектор учета и хранения. 2024.
9. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. В 3-х т. – Алма-Ата, 1986.
10. Мифологический словарь. Под ред. Е.М. Мелетицкого. – М., 1990. – 672 с.
11. Ремпель Л.И. Фрагмент бронзовой статуи верблюда из Самарканда и крылатый верблюд Варахши (к вопросу о природе согдийского искусства) Средняя Азия в древности и средневековье. / История и культура. – М., 1977. – 95 с.
12. Снесарев Г. П. Реликты до мусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. – М., 1969. – 338 с.
13. Тамги доисламской Центральной Азии (коллект). – Самарканд: МИЦАИ, 2019. – 452 с.
14. Толстов С.П., Пережитки тотемизма и дуальной организации у туркмен. // «Проблемы истории докапиталистических обществ», 1935, – № 9-10, – С. 5-41
15. Толстов С.П., Вайнберг Б.И. Кой-Крылган-Кала – памятник культуры Др. Хорезма IV в. до н.э. – IV в.н.э. // ТХАЭЭ, т.5. – М., 1967 г. – 347с.
16. Soudavar A. The vocabulary and syntax of iconography in Sasanian Iran // Iranica Antiqua. 2009. Vol. 44. – P. 417-460.



**Жұбанова Гүлнұр Алпысбайқызы,  
Ә.Қастеев атындағы ҚР МӨМ,  
«Қазақстан бейнелеу өнері»  
бөлімінің жетекшісі,  
педагогика ғылымдарының магистрі  
Алматы, Қазақстан**

## **ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАН МҮСІН ӨНЕРІНДЕГІ ЖАҢА БАҒЫТТАР ДАМУЫНЫҢ АЛҒЫШАРТТАРЫ МЕН ТҰЖЫРЫМДАМАЛЫҚ ҰСТАНЫМДАРЫ**

*Мақалада мүсін өнерінің түрлі уақыт кезеңдеріндегі және түрлі елдердегі заманауи өнер тарихындағы практикалық-теориялық ізденістер кеңейтіле зерттелген материалдық база қаралады. Соңғы жылдары классикалық академиялық мүсін өнерімен қатар, еліміздің сәулеттік кеңістіктерінде стимпанк, кинетикалық мүсін және art инсталляция секілді бағыттардың даму тенденциясы байқалады. Олар шетелде кеңінен таралған және ХХІ ғасыр ұрпақтарының үлкен қызығушылығын тудырады. Сол себепті бізге, Қазақстан мәдениетінің болашақ пайдасы үшін, мүсіннің жаңа бағыттарындағы мүмкіндіктері мен даму әлеуетін анықтау маңызды.*

Әлемдік бәсекеге қабілетті мәдениеттің басты бағыты–индустриалды-инновациялық өнерді құру және әрбір дәстүрлі өнер саласымен ұштастыра дамыта отырып инновациялық процесстерге бет бұру. Әлемде кезекті өнер жолында үлкен өзгерістер басталды. Елімізде жаппай цифрландру тұтас саланың жойылуына алып келсе, кейде жаңа саланың пайда болуына алып келді. Біздің көз алдымызда болып жатқан ұлы өзгерістер – әрі тарихи с ын қатер, әрі ұлтқа берілген мүмкіндік. Елдің жаһандық бәсеке қабылеттілігін қамтамасыз ететін экономикалық өсімі мен рухани өсімінің жаңаша моделін құру жолында. Қазіргі кезде көптеген елдер осындай міндетті орындауға ұмтылуда. Біз өзіміздің мықты тұстарымызды пайдаланып, Тәуелсіздігімізбен бірге қалыптастырған әлеуметімізді жолғалтып алмауымыз керек. Жаңалық пен ғылымды, технологияны, техниканы, өнермен тығыз байланыстыру мақсатында Қазақстанда «Индустриалды-инновациялық даму» бағыты көзделген. Бүгінде біз үлкен мүмкіндіктері бар ел ғана емес, сол мүмкіндіктерді нақты жүзеге асырып отырған алып мемлекетке айналудамыз. Мемлекеттің бәсекеге қабілетін көрсеткіш – оның экономикасы, мәдениеті болып табылады [1].

ХХІ ғасыр жаңа заманның қазақ мәдениетіндегі өнер салаларындағы көркемдік тәжірибелердің синтетикалық формалары өзекті болып келеді. Олардың арасындағы заманауи мүсін өнері мен әр түрлі іс-шаралар арқылы өткізілген өнер фестивалі бүгінгі таңда жетекші орындардың бірі болып табылады. Қоғамның дамуының қазіргі кезеңіндегі заманауи өнерді ұсынудың жаңа инновациялық нысаны ретінде, бір мезетте бірнеше өнер аспектерін біріктіруге қауқарлы бұқаралық байланыс жасауда үлкен мүмкіндіктерге ие болуымен байланысты. Халықаралық көркемөнер фестивалін өткізу суретшілер мен кураторлар арасындағы шығармашылық тәжірибие алмасуға ғана емес, сондай-ақ әртүрлі мәдениеттердің бірыңғай көркемдік үдерісте диалог пен интеграциялануына мүмкіндік береді.

Мүсіннің осы жаңа бағыттарының кейбір көркемдік нысандарын, елімізде шетелдік авторлар жасағанына байланысты, сол авторлардың арқасында тәжірибие

алмасу және өнердің осы саласындағы жаңа ғылыми прогрессивті технологиялармен танысу үдерісі жүреді. Бұл үдеріс Қазақстандық суретшілердің 2000 жылдардың басынан бастап, жиілене бастаған халықаралық мүсін фестивальдары, биенналер мен симпозиумдарға қатысуы арқасында дамып келеді. Әсіресе, ХХІ ғасыр басындағы әлемдік жаһандану заманының талаптарына сәйкес қабылданған «Болашаққа бағдар - рухани жаңғыру» мемлекеттік бағдарламасының «Жаһандағы заманауи қазақстандық мәдениет» жобасы [2] шеңберінде жүзеге асырылуда. Соңғы онжылдықта мәдениет пен өнер саласындағы осындай мемлекеттік бағдарламаларға сәйкес, және де қарқынды жаһандық интеграцияның арқасында, жоғарыда аталған іс-шаралар Қазақстанда жиі өткізіле бастады, әсіресе Алматы мен Астана қалаларында. Сондықтан, отандық мүсіннің дамуының осы үдерісін зерттеу орынды деп санаймын. Сол себепті, Қазақстанның заманауи мүсін өнеріндегі жаңа бағыттарының дамуы барысында жоғарыда аталған өнер аспектілерінің көрінісі мен оның қала кеңістігіне әсерін зерттеу жұмысымының өзектілігі болып келеді.

Заманауи өнер қоғамда үлкен рөл атқарады: олар шығармашылықты қажет ететін немесе шығармашылық іздеу және навигациялық ойлауды дамытатын жаңа идея жасаушы сана қалыптастыра алады. ХХІ ғасырдың басынан бері дамып келе жатқан отандық мүсіннің жаңа бағыттары – стимпанк, кинетикалық мүсін және Қазақстанның заманауи мүсініндегі басқа да көркем инсталляциялар, сондай-ақ фестивальдар, симпозиумдар аясында және т. б. соңғы жылдары өткізілетін әр түрлі арт-іс-шаралар (паблик-арт, стрит-арт) қарастырылады. Кейінгі жылдары басталған пластикалық өнердің жаңа түрлері Астана, Алматы, Шымкент және басқа да ірі қалаларда, негізгі көшелерде, бульварларда, Жаңа көп қабатты тұрғын үйлердің аумағында, бизнес орталықтарының алдында, мүсін өнерін одан әрі дамытуға жаңа түрткі болатын декоративтік арт-объектілер болып табылады. Осыған байланысты, авторларға, Қазақстанның мүсін өнеріндегі осы жаңа бағыттардың болашақ мүмкіндіктерін зерттеу және қазіргі даму әлеуетін анықтау қызықты.

Қазіргі пластиканың сабақтастығын оның тарихи өткен кезеңдегі дамуының керемет кезеңдерімен қалпына келтіру мәселелері, отандық көркем мұраның объективті бейнесін қалпына келтіру міндеттері және оның қазіргі заманғы өнер үшін рөлі маңызды. Бұл кезең үшін ұлттық мәдени өзін-өзі тану міндеті, жалпы дүниетанымдық мәселелерге өз көзқарасын білдіру қажеттілігі ерекше. Осы жағдайда бейнелеу өнері үшін, біріншіден, ұлттық мәдени есте сақтау идеялары мен ұстанымдары, ежелгі және ортағасырлық пластикалық мұраның өзгеруі, екіншіден: адам мен әлеуметтік болмыстың экзистенциалды мәселелері шешуші болды. Жалпы алғанда, бұл жағдай батыс пен Шығыстың әртүрлі мәдени аймақтарында өзіндік ерекшелігін көрсете отырып, біздің заманымыздың жаһандық көркемдік практикасына тән, ол әлемдік өнердің дамуының негізгі бағыттарын анықтайды.

XX ғасырдың екінші жартысы – ХХІ ғасырдың басындағы заманауи мүсін қоршаған кеңістік пен көрерменді көркемдік шешімнің тең қатысушылары ретінде анықтайды. Суретшілер мүсіндік композицияларда сәулет шешімдерінің әдістерін белсенді қолданады, көрерменді «кеңістіктік болмыс» ретінде түсінеді, ол тек көру арқылы ғана емес, сонымен бірге ғарышта өзінің физикалық қозғалысы арқылы да жұмыс істейді.

Бейнелеу өнеріндегі заманауи мүсіндік композициялар жасаудағы көзқарас

түбегейлі өзгеріп, бүкіл шығарманың ажырамас бөлігі ретінде қалыптасты. С.М.Даниэль кеңес және Ресей өнертанушысы, өнертану докторы :«Көркем композицияны белгілі бір мемлекет ретінде емес, идеяны орналастыруды реттейтін процесс» ретінде анықтайды»[3]. Өнертанушының ұстанымына сүйене отырып, заманауи өнері шеңберіндегі бұл процесс айтарлықтай күрделі болды деп айта аламыз. Мүсіндік композиция өзгермейтін алдын-ала құрылым болып қала береді. Кеңістіктің өзгергіштігі мен ашықтығы, көрерменнің әрдайым болжанатын мінез-құлқы сияқты факторларды қосқанда, мүсіндік композиция күрделене түседі, белгілі бір ішкі және сыртқы факторлардың әсерінен өзгеруі мүмкін ашық динамикалық жүйеге айналады.

Мүсіндік композицияның ұстанымдары айтарлықтай өзгерістерге ұшырады. Олар: **дәстүрлі композициялық шешімдер** (симметрияны қолдану, композициялық Орталықты белгілеу, жоспарларға бөлу және т.б. сияқты композицияны құрудың дәстүрлі әдістері бар). Классикалық композициялық шешімдер мүсіннің ресми белгілерімен анықталады, бірақ бұл жағдайда адам көрермен-бақылаушының классикалық рөлін алады. **Жаңа композициялық шешімдердің** сапасына мыналар жатады.

*Дематериализация:* Көптеген жаңа композициялық шешімдердегідей, мүсіндік композициядағы объектіні материалдандырудың көрінісі композицияның мүсіндік формадан тыс шығуын білдіреді. Қоршаған ортамен немесе көрерменмен нақты қарым-қатынасқа түсетін нысан өзінің материалдық қасиеттерін жоғалтады, суретші бағдарламалаған тұтас процестің бөлігі болады.

*Виртуалды кеңістік:* Жұмыстың бір бөлігі ретінде виртуалды шындықты тарту шығарманың құрамын қиындатады, оған қосымша виртуалды кеңістік береді, ол өз кезегінде мүсіндік форманың шекарасынан асып кетуі мүмкін немесе аудиторияның белгілі бір іс-әрекеті арқылы ғана көрінетін жасырын хабарлама бола алады. Бұл жағдайда көрермен композицияның әртүрлі деңгейлерін біртіндеп түсінеді, ең алдымен физикалық форманы оқып, содан кейін белгілі бір физикалық әрекеттерді қолдана отырып, композицияның келесі деңгейіне, виртуалды кеңістікке қол жеткізеді.

*Интерактивтілік.* Көркем экспрессивтіліктің бұл тілі көрерменді жұмыстың тікелей қатысушысы немесе серіктесі ретінде түсінеді. Интерактивті мүсіндік композиция әрқашан ашықтықты білдіреді, өйткені көрермен шығармамен байланыста болған кезде автордың көркемдік еркі көрінеді. Қоршаған ортаны, қоршаған кеңістікті біртұтас көркемдік бейнені құруға тікелей қатысуға тарту (кеңістік объектіден бөлінбейді) және т.б. бұл жағдайда мүсіннің ресми ерекшеліктері, оның композициялық әдістері қоршаған кеңістікпен тығыз байланысты болады. Бұл жағдайда Композиция мүсіннің материалдық субстратынан тыс шығып, кеңістікті сіңіріп, оны жұмыстың бір бөлігіне айналдырады.

*Сайттың ерекшелігі* Д. Кримп сайттың ерекшелігін келесідей сипаттайды: «жұмыс өз орнына тиесілі – егер орын өзгерсе, онда объект, контекст және көрермен арасындағы қарым-қатынас өзгереді. Өнерді қабылдау тәжірибесінің мұндай қайта бағытталуы көрерменді шығарманың объектісіне айналдырады, ал модернистік идеализм дәуірінде бұл артықшылықты ұстаным суретшіге – өнер туындысының ресми қатынастарының жалғыз жасаушысына толығымен тәуелді болды» [4].

*Үдерістілік.* Шығарманың формасынан екпіннің осы форма мен оның барлық ортасы қатысатын процестерге ауысуы суретші мен көрермен үшін бірінші кезекте бір немесе басқа автономды мүсіндік объект емес, эмоционалды жағдайдың өзі, көркемдік кеңістікті ұйымдастыру нәтижесінде пайда болған процесс.

Өнердің басқа түрлерінен композициялық шешімдер жасаудың дәстүрлі әдістері (көбінесе сәулет өнері). Бұл техниканы жаңа композициялық шешімдерге жатқызуға болады, өйткені мүсінге өнердің бір түрі ретінде жат, бірақ оның кеңістігін ұйымдастыруға қатысатын белгілі бір әдістер оның ресми белгілерін өзгертіп, оны мүсін морфологиясынан тыс жерлерге ауыстырады.

Заманауи өнеріндегі мүсіндік композиция тек дәстүрлі композициялық шешімдерге негізделе алмайтындығын атап өткен жөн, көбінесе ол аралас композиция болады. Сонымен қатар, заманауи технологиялық мүсіндік композиция тек соңғы композициялық шешімдерден тұра алмайды, өйткені мұндай жағдайда ол мүсіндік объектінің қасиеттерін толығымен жоғалтады. Бұл мәселедегі авторлық ұстанымның көрінісі энвайронмент-арт мүсіндік композициялары әрқашан классикалық және соңғы композициялық шешімдердің қоспасы болып табылады.

Өнертану ғылымының кандидаты Е.И. Резникованың қазіргі заман мүсін өнеріне берген көзқарасында «Мүсін–дизайнмен және сәулет өнерімен сондай-ақ, нақты ғылымдармен тығыз байланысты. Шығармашылықта өмірдің моральдық немесе әлеуметтік жақтарына үндеу жоқ. Фокуста тұрақты әсерге, трансформацияға және метаморфозға ұшырайтын объектінің күрделі формасы болады. Әр түрлі топологиялық объектілермен эксперименттер, оларды жазықтықтан үш өлшемді



*Сурет.№1 Э.Казарян «The Beatles. Бутлз»  
тобы ескеркіші, Алматы қ.*

кеңістікке ауыстыру, одан әрі жақсарту кейде абсурдтармен немесе парадокстармен шектесетін керемет формалардың пайда болуына әкеледі» – делінген [5. 42-б.]. Тұжырымдай келгенде қазақ мүсіншілері дәстүр мен шетел мәдениетінің ерекшелігін, стимпанк пен кинетика бағытын тереңірек пайымдай отырып өзіндік идеяларын ұштастырған.

«Тілдесу біздің заманымызда өте маңызды және зәрулік концепция: сенікіне ұқсамайтын дүниені қабылдай білу, құрметпен қарау керек-ақ. Әсіресе, өнер саласында өмірден де мәндірек пе деймін» – деп өзіндік пікір білдірген Эдуард Казарян. Қазіргі таңда мүсін өнерінде өзіндік бетбұрысын кинетика бағытына орайластырып өзіндік зерттеулер мен жан-жақты ізденістерін қолға алып жүрген мүсіншілердің бірі. Э. Казарян – Қазақстан мүсін өнерінде өзіндік стилі мен ерекше қолтаңбасы бар танымал шебер. Оның көптеген жұмыстары әр алуан стилистикалық әдістерімен біріктірілген. Бұл туындылар камералық қола композициялар, керамикалық паннолар, сондай-ақ монументалды жұмыстар болсын – орнату тұрғысынан өте күрделі. Э. Казаряның жұмыстарының сан алуандылығымен қатар, ол топтық көрмелерге, симпозиумдар мен резиденцияларға қатысуы, жеке галерея, баспасөздермен жұмыс, бүкіл әлем бойынша сапарлары жоғары еңбекке қабілеттілігімен ерекшеленеді. Қазіргі таңда



*арт-нысан, «MEGA Park COO», Алматы қ.  
Сурет.№2 Э.Казарян. «Yi элемент»*



мүсіншінің қала кеңістігімен сәулеттік нысандардың ішкі көрінісін көркейтуге көп үлес қосуда. Солардың бірі, Көк-төбе тауындағы Beatles тобының ескерткішінің (сурет №1) MEGA сауда-ойын-сауық орталықтарының желісімен көптен бері ынтымақтасып келеді. Оның «MEGA Alma-Ata» -да орналасқан «уақыт шкаласы» кинетикалық мүсіні



*Сурет.№3 А. Мергенов  
Алматы қ «Алатау»*

қазіргі бейнелеу өнеріндегі бетбұрыстың нышаны. «MEGA Park COO» орналасқан «Үш элемент» монументалды арт-нысаны суретші шығармашылығымен келушілерді таң қалдырады. 32 метрлік «Үш элемент» мүсіні COO-ға орталық кіреберісінде эскалаторлар арасында тұрғызылған Әр түрлі пішіндегі бөлшектер тесіліп, кескінделген образдағы бейнелердің субұрқақпен үйлескенін көре аламыз. Бұл кинетикалық бағытта жасалған мобильді мүсін. Оны бір көзқараспен жабуға немесе бір кадрға түсіруге болмайды. Сонымен қатар, бұл шығарма тот баспайтын болаттан, керамикадан, глазурьден және бірнеше шақырым

арқаннан жасалған.

Алибек Мергеновтың «Алатау» (сурет №3) туындылары өзінің әлеуметтік – гуманитарлық мәнімен ерекшеленетін жалғыз жұмыс десек артық болмайды. «Соғыс»: өзінен жеңілген жауының кеудесіне шығып алған, бірақ өзі де дәл сондай әтеш жеңіс әнін шырқауда. Автордың нені мензегені түсінікті болар, анықтап жатпайық. Ал «Алатау» болса – оның семантикалық полифониясының ерекшеліктері арнайы қарастыруды талап ететін күрделі көп қатпарлы образ.



*және «Соғыс» (сурет №4)*



*Сурет.№5 А. Мергенов  
«Жер Ана»*

Оның лейтмотиві – Алатау атынан алынып ала-құланы меңзейді. Тауы мен даласы қазақ жерінің ландшафт ерекшелігі. Ал адамдары батырымен бағаланады. Бүгін сол батырлар образы тым жарнамаланып, Қазақстанның кез келген жерінен ат үстіндегі найзалыны көруге болады. Бір қарағанда Алибектің де жұмысынан сол дәстүрді көруге болатын сияқты, бірақ оның тарихы өзгешелеу. А. Мергеновтің «Көктем» (2003 ж.) «Жер ана» (сурет №5) еңбектерінде тақырыпты бейнелейтін (табиғат пен технологиялар ұштастырылған – қазіргі әлемге тән) дайын механикалық бұйымдардан жасалған бөлшектерді қосумен дәстүрлі құйманың үйлесімін байқауға болады. «Көктем» композициясы: кішкентай тұғырда екі жылқы және оларда отырған балалардың шынайы тұрпаттары бар. Мүсін қоладан

жасалған, материал алтын түске дейін жалтыратылған, бұл жұмысқа күннің реңін береді. Жұмыс мүсінші объектінің органикалық және механикалық компонентінің бастапқы мақсатынан абстракцияланып, оларды белгілі бір заманауи киборгтың көркемдік-семантикалық моделіне айналдырады деп болжайды. 2014 жылғы «Дон



Кихот» (сурет №6) және 2018 жылғы «Алдар-көсе» тақырыбындағы стимпанк туындыларында суретші Р. Аканаев механикалық құрылғыларды қолдана отырып, оларды мүсіндік композицияға «абайлап» енгізеді. Мысалы, «Дон Кихот» жұмысының лейтмотиві – жалғыздықтың трагедиясы, сондықтан зардап шеккен, бірақ бұзылмаған адамның проблемасы қайтадан көтеріледі. Бұл жағдайда драмалық интонация дерлік естіледі, Дон Кихоттың бейнесі металл бөліктерден «тоқылып», барлығы бірге стимпанк стилінің эстетикасына ұқсайды.



*(сурет №6) 2014 жылғы  
«Дон Кихот»*

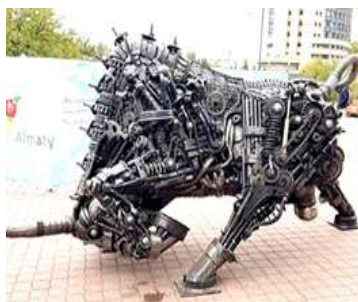
Алайда, тұрпаты тым статикалық, автор ішкі потенциалды және жарылғыш энергияны қажет ететін материалды аша алмаған секілді [6. 199-б.].

Стимпанк стиліндегі мүсіндер біз үшін ұят болмас еді: «Акцияларды Стимпанк стиліндегі мүсіндер біз үшін ұят болмас еді: «Акцияларды көтеретін энергия» (сурет №8) және «Қобыланды Батыр» (сурет №9).



*Сурет № 7. Р. Аканаев,  
«Алдар-көсе», Алматы қ.*

Қазақстандық мүсінші және суретші Зұлхарнай Қожамқұловтың Алматы қаласында орналасқан стимпанк стиліндегі мүсіндердің әрқайсысының салмағы 3-4 тоннадан келеді. Суретші өз жұмыстарына арналған материалды барлық қалалық және қала маңындағы ТЖО іздейді. Шеберханадан жұмыстарды тасымалдау үшін оларды орнату үшін арнайы кран қажет болды.



*Сурет №8 Кожамқұлов З. «Акцияларды көтеруші, Энергия»,  
стимпанк-мүсін, Алматы қ.*

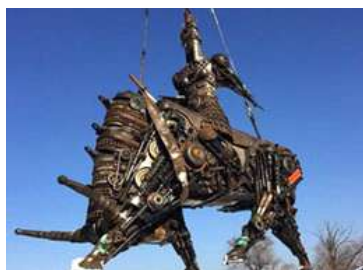


*Сурет №9. Кожамқұлов З. «Кобланды Батыр»,  
стимпанк-мүсін, Алматы қ.*

Қатаң мүсіндер бірден жанынан өткен әрбір көрменінің қызығушылығын тудырады: стимпанк бағыты енді ғана танымал бола бастаған. Жаңғақтар, болттар, гайкалар, сымдар, машина қозғалтқыштарының механизмдері және тағы басқалар – бәрі маңызды.

З.Қожамқұлов шығармаларының бейнелері екі әлемнің: машиналар мен табиғаттың арасындағы кеңістіктің шегіне негізделген. Табиғи заттық мотивтер мен механикалық бөлшектер «өнеркәсіптік» стильде қалыптасқан шығармаларға айнала отырып, органикалық түрде тоқылған. «Дала ханшайымы» (сурет №10). композициясы Алматы Ресорт ауылындағы ат-ойын-сауық кешенінде орнатылған. Мүсінде ескі металл бөлшектерден жиналған өгіз бейнеленген. Онда үйлену бас киіміндегі «сәукелесі» және қолында қалқаны бар әйел бейнесі. Нысанда бұқаның толықтай тұлғасы жерге, далаға, оның тегіс жазықтығына параллель болатындай етіп

орналастырылған. Ал, кеңістікте тек айқын және бедерлі беті бар әйел ғана көтеріледі. Патшайымның киімдері кішкентай металл элементтермен безендірілген, оны толығымен жабады. Мүсінші жануардың кернеуін, оның ауыр алға жылжуын керемет дәлдікпен жеткізді. Бұқаның мойнының иілу сызығы кәдімгі диск кескіштері мен тісті сөрелер ерекшеленеді. Аяқтарында – тұтқалар мен тартпалар. Жануарлардың мұрындары кесуге арналған тісті кескіштен, ал мүйіздері құбырлардан жасалған. Мүсінші осы стильдің барлық шарттарын орындады. Монумент авторы ескі кеңестік монументалды мектептің шеңберінен шығып, пішін кеңістікті шектемейтін дала менталитетін білдіру формуласын таба алды. Металл заттардан жасалған келесі мүсін (ескі және жарамсыз) – «бұқа» (2016). тіреледі. Болттардың, гайкалардың және реттелетін кілттердің көп мөлшері, балғамен ұрып-соғу және тексеру калибрлері бұқаның күші мен күшін баса көрсететін етіп орнатылады. Мүйіздердің негіз-конустық мойынтіректер. Тұмсық пен мүйіздер дәстүрлі түрде май құбырының тізбектері мен түтіктерінен жасалған, бірақ бастың үлкен массасына кілттер мен мойынтіректер сақиналарын қосу кескінді бірінші композицияға карағанда анағұрлым күшті етеді. Бұқаның денесінде сіз автомобильдердің дискілерін, резервуарларды, кішкентай терілерді, сақиналар мен металл тормен қапталған шайбаларды көре аласыз. Кескінді жасайтын негізгі элемент – бұл өз кезеңін аяқтаған көптеген металл жолақтар мен серіппелер – әртүрлі механизмдерді қозғалысқа келтіреді, бірақ қазір олар қуатты жануар бейнесінің елесін жасайды. Бұл мүсіннің табиғилығы, шынайы табиғаты таң қалдырады. Композицияның табиғи өлшемдерінен басқа, металл қоқыстардың көмегімен жануардың барлық бөлшектері мен ерекшеліктері тиімді түрде жеткізілді. Осы тұрғыда кинетика және стимпанк бағыттары отандық мүсін өнеріне заманауи көзқарасты үйлестірді.



*Сурет №9. Кожамкулов З. «Дала Ханишайымы», стимпанк-мүсін, Алматы қ.*

Мүсіншілер кеңістікпен уақытты және қоғаммен қарым-қатынасты кеңінен түсініп, оның ерекшеліктерін шығармаларында көркем құрамдас екенін көрсетті. Сонымен бірге, маңызды мәселе – бұл орта қалалық кеңістік болып табылады. Қазіргі өркениеттің бәсекелестік артықшылықтарының бірі ғылым мен техника жетекші рөлдерді талап ететін қала кеңістігінде ерекше шығармашылық атмосфера бар деп танылады. Сондықтан заманауи өнерге көп мән беріліп, өзекті мәселелерді қозғайтын тақырыптар ұсынылып бостандық, ұлтаралық, әмбебаптылық және мәдениет ұғымдарына бөлінбейтін ортақ ұғымдар қалыптастырды. Бүгінгі көркем шығармашылықтың диапазонында тақырыптық, материалдық авторлық ұстанымдық шектеу болмайды. Өнердің бір түрі мен жанры, бағыты мен эстетикалық коды екіншісіне ауысып, ұлғайып бара жатқан ақпараттық ағым мен әралуан осы заманғы өмірлік парадигмалар стереотиптерді талқан етеді.

#### **Қолданылған әдебиеттер**

1. (Қазақстан Президенті Н.Назарбаевтың Қазақстан халқына арналған «Қазақстанның үшінші жаңғыруы: жаһандық бәсекеге қабілеттілік» атты жолдауы, 31.01.2017ж.)

2. Елбасы мақаласы: Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру. «ҚазАқпарат» Халықаралық ақпарат агенттігі. 12.04.2017 ж., [https://www.inform.kz/kz/elbasy-makalasy-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru\\_a3016293](https://www.inform.kz/kz/elbasy-makalasy-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru_a3016293) (23.01.2020);
3. Даниэль С. М. Картина классической эпохи: проблема композиции в западно-европейской живописи XVII века. Ленинград: Искусство, 1986. 196 с.
4. Кримп д. мұражайдың қирандыларында. Мәскеу: V-A-C Қоры, 2015. 192 б.
5. Резникова Е. Искусство и наука – грани взаимодействия: на примере творчества Сәкена Нарынова // Кастеевские чтения: материалв научно-практической конференции 2015 г. – Алматы, 2016. 36-49 Б
6. Рыков А. В. Постмодернизм от истоков до конца столетия. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – 230 с.
7. Ергалиева Р.А. Экстаз и медитация в казахской скульптуре [Текст]/ Ергалиева Р.А.// Искусство. – 1990 – № 9.;
8. Мусин М. Синтез и преемственность в современном изобразительном искусстве Казахстана // Актуально об актуальном: сборник статей о современном искусстве (Алматы, 2000 ж. қазан-қыркүйек). – Алматы: Өнер, – Кітап 1. 32-35 б.

**Алимхожина Ақбота  
Өнертану магистрі,  
Әбілхан Қастеев атындағы  
ҚР Мемлекеттік өнер музейінің  
баспасөз-хатшысы**

## **ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЕРЕКШЕ ПЕЙЗАЖДЫҚ КӨҢІЛ-КҮЙДЕГІ ТУЫНДЫЛАР**

Биыл 2024 жылы қазақтан шыққан тұңғыш кәсіби суретші, Қазақстанның Халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің (1904-1973) туғанына 120 жыл толды. Суретшінің әрбір шығармасында бейнеленген дүниеден қазақ даласының тынысы мен әуенін тыңдап, туындаған образдардан қазақ әдебиетіндегі романдардағы өмір елегінен өткен шынайы көрініске ене кетесің. Ә. Қастеев туындыларынан, таңдаған тақырыбынан мағынасы терең, мазмұны баянды ел өмірі мен ұлттық сарын қашан да байқалып тұрады.

Суретшінің ерекше дарыны бала кезінен бастау алады. Үнемі табиғат аясында болып, ұзақ уақытын сайын далада өткізген қаламгер шығармашылығының басым бөлігін табиғатқа арнады. Әбілхан Қастеев шығармашылығының қай кезеңі болмасын акварель өнерінің шыңы мен мәнерлігіне тамсанасың. Әрбір туындысында автордың өзіндік ерекшелігін, алдын ала болжауға келмейтін табиғи түстердің үндестігін, мәнерлі үйлесімділігін, сонымен қатар арнайы белгіленіп алынған композициялық ырғақты, қарапайым форманың анықтығын көре аламыз. Бүгінгі таңда суретшінің шығармашылығына арналған мақалалар аз емес. Аталмыш мақала қылқалам шеберінің шығармашылығында сирек кездесетін ерекше туындыларына арналады.

Қазақтың тұңғыш кәсіби суретшісі Әбілхан Қастеев өзінің ерекше талантымен және көркем шығармашылығымен Қазақстанның бейнелеу өнерінің тарихында өзіндік орнын қалдырды. Оның есімі - ұлттық тарихымыз бен мәдениетімізде бар өмірі мен шығармашылығын толықтай халқының тұрмыс-тіршілігі мен тағдырына арнаған шынайы қылқалам иесі ретінде сақталды. Әбілхан Қастеев – бейнелеу өнерінің жанрлық жағынан жедел де жан-жақты өсіп, өркендеуіне өлшеусіз үлес қосқан жасампаз қылқалам шебері. 1950 жылдары ол акварельдік туындылардың топтамасын шығара бастады. Соның ішінде пейзаж жанрына көп көңіл бөлді және осы кезеңнен бастап бұл жанр оның шығармашылығында негізгі орын алды. Әсіресе, акварельдік жұмыстар осы кезеңде сурет өнерінің күрделі техникасы ретінде дами түскен еді. Суретші шығармашылығында акварельмен жазылған пейзаждары және кескіндемелік шығармалары топтамаларының мазмұны тереңде жатыр. Әр кезеңде бейнеленген: «Қазақстан жерінде», «Тың туралы», «Республикамыздың жері мен елі», «Бесжылдық құрылысы», «Қазақстан байлығы» атты туындылары еліміздің көркем шежіресіне айналды.

1967 жылы Әбілхан Қастеевке «Қазақстан жерінде» атты акварельдік топтамасы үшін Ш. Уәлиханов атындағы Қазақ КСР-нің сыйлығы берілген болатын. Оның туындылары Қазақстанның көптеген ірі музейлерінде, сонымен қатар Ресей, Украина және Қырғызстанда, алыс және жақын шетелдердің жеке жинақтарында сақтаулы [1, 10]. Дәл осы техникада суретші сол кезеңде болып жатқан оқиғаны дер кезінде дереу салып үлгеруіне үлкен мүмкіндік берді. Нәтижесінде, қаламгер қазақ жерінің кеңдігін, сұлулығын, оның байлығын, сол заманда болып жатқан өзгерістер мен іс-шаралардырет-ретімен бірден қағаз бетіне түсіріп отырды.

Ә.Қастеевтің кез-келген акварельдік туындысын алып қарасаңыз толық аяқталған композицияны көреміз. Әрбір бейнеленген құбылыс нақты, аяғына дейін сызылған, әр бейнені қылқалам ұшымен шынайы берген, соның ішіндегі кез-келген детальға үңілсең көңіл-күй, сезім және өмір бар. Суретшінің өзіне ғана тән ерекшелігі де осында. Қылқалам шебері әрбір туындысына ұқыптылықпен қарады, мұқият болды, өзіне үлкен талап қойды. Оның туындыларына табиғилық стиль тән болды, мазмұны бір жағынан документалды баяндама іспеттес болса да, онда фильм кадрларындағыдай сюжет, үлкен ауылда болып жатқан тамаша өмірдің бір көрінісі орын алып жатты. Ондағы түстердің таза үйлесімділігі де шебер орындалды. Өйткені, туындылардың басым көпшілігі әрдайым натурадан салынды, шынайы көріністер көп болды.

1960 жылдары суретші шығармашылығының өркендеуіне алып келді. Осы кезеңдегі акварельдік жұмыстарда жайлаудағы даму үдерістері, жаңа техникалардың орын алуы жиі кездеседі. 1955 жылдары ет тапшылығына, елдегі сүт өнімдерінің аздығына байланысты, ауыл-шаруашылық дақылдарын тыңайтудан кейін кезек мал шаруашылығы тақырыбына үндеу, сол істі дамыту, қолға алу қаулысы жүрді. Қазақстанда шопандарға ерекше назар аударылды. Осы кезеңде Ә.Қастеев пейзаждар сериясын жазады: қыстауда, жайлаудағы шопандардың өмірі әсем берілді [2,69]. Яғни, мұнда да суретші өзекті тақырыптарға тоқталады. Бұл саланың да дамуына ерекше назар аударады және партия бағдарламасы қалай нәтижелі жүзеге асырылғанын, молшылыққа басты назар аудара отырып қағаз бетіне түсіре берді.

Шопандардың өмірінен «Соңғы жаңалықтар» (1963) акварельдік туындысында славян келбетті ер адам орталықтан сыйлықтар, соңғы жаңалықтарымен қоса радионы алып келген сәті, мұндағы қала мен ауылдың байланысы, сондай-ақ шопанның күнделікті тіршілігінің дамуы, молшылық, дәстүрлі және заманауи костюм киген адамдардың араласуы, тыныштық орнаған бақытты өмірді қалыпты көркем бейнелейді. Кенеттен, адамдардың жайлы отырыстарының ортасына еніп, әсем әуен ырғағымен сапырылған қымыздың иісіне қанып, ауылдың күнделікті тіршілігіне еріксіз ене кетесін.



*«Соңғы жаңалықтар» (1963)*

Осы тақырыптағы «Жайлаудағы радио» (1956), «Қызыл отау» (1956) туындыларын көргенде де жаныңа тыныштық ұяламай қоймайды. Мөп-мөлдір таза ауада, таудың бөктерінде, киіз үйді жағалай тізілген қой отарын, адамдардың таныс жылы жүздерін көргенде самал жел ескен жасыл ортаға тап боласың. Ә.Қастеевтің осындай жылы сезімге бөлеген туындыларын көре келе, сайын даланың сұлулығы мен тыныштығын, мәңгілік бақытты өмірді жырлаған жазушы-ақын дерсің. Акварельдік жұмыстардың тағы бір ерекшелігі, ондағы әр заттың жылылығы, махаббатпен берілген түстер мен композицияның ерекше әсемдігі – суретшінің Отанына, туған жеріне деген сүйіспеншілігінде және сол көзге көріне бермейтін, сөзбен айтыла бермейтін көрерермен арасындағы ерекше байланыс орната алуында. Мөлдірлік пен тазалыққа толы осы шығармалар өзінің нанымдылығымен тебірендіреді. Қаламгердің қайсыбір табиғат көріністеріне салған суреттерін көрсеңіз де, олар бір-бірін қайталамас көркімен көз жауын алып, көңілге жылулық ұялатады. Жыр болып төгіліп, өлең боп шалқып, күй боп тартылғандай таңырқатады [1,14]. Табиғат көрінісіндегі осындай кереметтер тек Ә.Қастеевтің шығармаларында бар





*«Жайлаудағы радио» (1956)*



*«Қызыл отау» (1956)*

сияқты. «Таңғы арай» (1969) және «Ымырт үйірілді» (1968) акварельдері суретші өмірінің соңғы жылдарындағы сирек кездесетін екі композициясы. Кешкі уақытта, күн батып бара жатқан кездегі, табиғаттағы ерекше құбылысты, тылсым сұлулыққа толы көңіл-күйдің құпияға бөленетін сәті ерекше берілген. Бұл пейзаждық композициялардың басқа туындылардан өзгешелігі, оның жұмыстарының басым бөлігі күндізгі уақытта, таңертең, талтүсте, бірінғай жарық түстердің қолданылуымен туындаған шығармалар болса, бұл картиналарда суретшінің ізденісі мен түстердің бай колоритін көре аламыз. «Таңғы арай» (1969) және «Ымырт үйірілді» (1968) акварельдері суретші өмірінің соңғы жылдарындағы сирек кездесетін екі композициясы. Кешкі уақытта, күн батып бара жатқан кездегі, табиғаттағы ерекше құбылысты, тылсым сұлулыққа толы көңіл-күйдің құпияға бөленетін сәті ерекше берілген. Бұл пейзаждық композициялардың басқа туындылардан өзгешелігі, оның жұмыстарының басым бөлігі күндізгі уақытта, таңертең, талтүсте, бірінғай жарық



*«Таңғы арай» (1969)*



*«Ымырт үйірілді» (1968)*

түстердің қолданылуымен туындаған шығармалар болса, бұл картиналарда суретшінің ізденісі мен түстердің бай колоритін көре аламыз.

Осындай жаңаша көріністі оның «Айлы аспан» (1939) этюдiнен де тамашалауға болады. Бұл туынды кенеп, майлы бояуда орындалған. Бір қарағанда бірден голландық импрессионист Ван-Гогтың шығармаларын еске түсіреді. Түсірілген бояулардың үйлесімі, ақшыл-көк қалың түстердің шебер қолданылуы Ә.Қастеевті басқа қырынан ашады.



*«Айлы аспан» (1939)*

Айлы түндегі табиғаттың әсем құбылысы суретшілермен қатар ақын-жазушылардың да, әншілердің де шығармаларында шабыт көзіне айналды. Сыршылдық пен сиқырлықтың құпиясы суреткерлік шеберлікте шендестіріліп жатты. Тыптынық түнде күмістей жауылған айдың сәулесіне адам баласы қашанда үлкен үміт артқан. Шамдай жап-

жарық, дөңгелек айдың жылы жүзі арманына жетелей, мұқият тыңдап тұрғандай сезімге бөлесе, қаншама жастық шақтың сағынышын басқан сенімді серігіне айналды. Ата-бабадан қалған «Айға қарап қолыңды шошайтпа!» - деген асыл сөзі айға деген ерекше құрметтің белгісі еді. Суретшінің аймен тілдескен осы бір ғана картинасында - қою түстердің еркін қолдануы теңіздей тулаған жан-дүниеге сабырлық ұялатып, мөлдіреп бұлттан сығалаған ай бейнесі жүрек екінін құлаққа жеткізе алған жалғыз аспап іспетті мәңгілік тыныштық символын жырлайды. Айлы аспанның бұл көрінісі суретші әлемінің бізге құпия болып кеткен шығармашылық ізденісінің келесі кезеңі дерсің.

Суретші шығармашылығында композицияларының формасы мен мазмұны жағынан социалистік идеологияға қайшы келмей, ұлттық болмысқа ерекше мән берді. Сол кеңестік инверсияны ұстай отырып, адам баласына бір философиялық ой туғызатындай мәнді де, мағыналы шығармаларын паш еткен қылқалам иесі өзіндік ерекшелігімен танылды. Өнердегі шығармашылық жолындағы адамның бүкіл болмысындағы қадір-қасиеті мен жан-дүниесі, терең ойлары да суретшінің жасаған кейіпкерлерінің бойынан табыла түседі. Уақыт ағымына қарай түрленіп тарихи құбылыстардан, заман өзгерісіне тап берген туындылардан шеберлік пен кемеңгерлік байқалып отырды. Тақырыпты анық жеткізу барысында, қылқалам иесі шығармашылығында өнерде акварель мен кескіндеменің ерекшеліктерін үйлестірді. Қылқалам шеберінің туындылары қазақ бейнелеу өнерін кейінгі ұрпаққа жаңаша қабылдауға жол ашты.

Қорыта келгенде, суретші шығармашылығының алғашқы жылдарынан-ақ, өзіне ғана тән ұлттық қолтаңбасын негіздеуде өз позицияларынан айныған жоқ. Шығармаларында басты мақсат - тақырыптық, көркемдік шешімдерді бейнелеу тілінде емес, қарапайым түсінікті тілде баяндау болды. Көркем шығармашылықтағы формада сезім арқылы танылып, тарихи-мәдени кезеңдегі мүмкіндіктерде орындалып, сол заманға қатысты көркем бейнелеу тілінде ерекше қалыптастырды. Әбілхан Қастеевтің туындыларында уақыттың маңыздылығы, бүгінгі күн мен болашақтың сарыны бірігіп сабақтасып жатуының да сыры осы тұста айқын көрінді. Тақырыпты бейнелеуде тәжірибе, уақыт пен кеңістік оның қайталанбас бір өзіндік қолтаңбасын тудырды.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Әбілхан Қастеев: Альбом (Составитель Б. Барманкулова). - Алма-Ата: Өнер, 1986 – 258 стр. Илл.
2. Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв.» Сборник докладов. Алматы 2004. 152 стр.

**Пашко Ольга Витальевна**  
**Специалист отдела фондов музея –**  
**хранитель**  
**КГКП «Павлодарский областной**  
**художественный музей**  
**им. Нагимбека Нурмухаммедова»**

**НАШЕ НАСЛЕДИЕ.**  
**ПАВЛОДАРСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИМ.**  
**НАГИМ-БЕКА НУРМУХАММЕДОВА (60 ЛЕТ СО ДНЯ ОБРАЗОВАНИЯ).**  
**НАГИМ-БЕК ДЖЕЛАЛ-ЭД-ДИНОВИЧ НУРМУХАММЕДОВ**  
**(100 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ. 1924–1986)**

*Павлодарский областной художественный музей – крупнейший в Прииртышском регионе, образован в 1964 году. В те годы это был второй в Казахстане художественный музей, до этого только в столице, Алма-Ате, работала Казахская государственная художественная галерея им. Т.Г. Шевченко (КГХГ им. Т.Г.Шевченко). (1)*

*Постановлением Правительства Республики Казахстан от 24 августа 2022 года №599 Павлодарскому областному художественному музею присвоено имя земляка, уроженца Баянаульского района, Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР (1963), Народного художника Казахстана (1974), Лауреата Государственной премии Казахской ССР им. Чокана Валиханова (1978), кандидата искусствоведения (1961), участника Великой Отечественной Войны (1942–1945) Нагим-Бека Нурмухаммедова (1924–1986)*

Формирование фондовой коллекции Павлодарского областного художественного музея началось с момента его образования в 1964 году. Художественный музей стал научно-исследовательским, просветительским и выставочным центром Павлодара, важным звеном в работе культурного, художественного и эстетического образования региона. Фондовая коллекция музея пополнялась произведениями профессиональных художников всех союзных республик, однако одним из основных направлений комплектования стал раздел «Изобразительное искусство Казахстана». В фондах музея хранятся, как произведения классиков казахстанского искусства, так и работы художников разных направлений в искусстве: авангард, абстракция, символизм, сюрреализм и другие.

Сохраняя научно-просветительские функции, областной художественный музей становится и досуговым учреждением. Современный посетитель приходит в музей не только за знаниями, но и за новыми впечатлениями, которые может предоставить только художественный музей. Таким образом, за 60 лет существования Павлодарский областной художественный музей имени Нагим-Бека Нурмухаммедова превратился в научно-культурное учреждение, выполняющее функции исследования и документирования процессов и явлений в области искусства и культуры региона, хранилище коллекций музейных предметов, решающее задачи образования и



*Морозное утро. 1960. Холст на картоне,  
масло, 49x70 см., 205-ж*

организации досуга населения, позитивно влияющее на процессы развития культуры, образования и науки.

В 1978 году Павлодарскому областному художественному музею для фондовых помещений и экспозиционных залов было предоставлено помещение площадью около 1200 квадратных метров на первом этаже двенадцатиэтажного жилого здания по улице Торайгырова 44/1, где сейчас и располагается музей. Фонды музея ежегодно пополняются и сейчас в коллекции музея более 6200

произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Развитие художественного музея базируется на трех основополагающих принципах:

- модернизация – дальнейшее развитие музея, как научно-культурного учреждения и выход на новый уровень развития за счет реализации внутреннего потенциала, как саморазвивающаяся и самообучающаяся система;
- инновационное развитие – внедрение в работу музея новых технологий с учетом передового опыта республиканских и зарубежных музеев;
- принцип сохранения существующих традиций музея: бережное отношение к традициям, сформировавшимся в течение своей более чем полувековой истории.

В 2022 году Павлодарскому областному художественному музею присвоено имя земляка, уроженца Баянаульского района, Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР (1963), Народного художника Казахстана (1974), Лауреата Государственной премии Казахской ССР им. Чокана Валиханова (1978), кандидата искусствоведения (1961), участника Великой Отечественной Войны (1942–1945) Нагим-Бека Нурмухаммедова (1924–1986). В фондах музея хранится 31 произведение художника, 6 произведений из которых были переданы в 2022 и 2023 году семьей художника в музей на хранение.

Нагим-Бек Джелаль-эд-Динович Нурмухаммедов родился в 1924 году в местечке Сайтанды Семипалатинской губернии (ныне Баянаульского района Павлодарской области), в семье народного учителя. Детские впечатления, полученные от общения с природой, влияние отца, вложившего первые жизненные уроки, желание больше увидеть и познать сформировали творческую личность в стремлении познать мир и отразить его на бумаге и холсте.

В 1940 году Нагим-бек Нурмухаммедов стал студентом Алма-Атинского художественного училища, окончил его в 1942 году и поступил в Московский авиационный институт, но в том же году, после гибели брата на войне, ушёл добровольцем на фронт, приняв участие в битве за Кавказ. После войны окончил сначала Военно-морское артиллерийское училище, затем, в 1947 году, среднюю художественную школу при Всесоюзной Академии художеств в Ленинграде. «Затем он учился в мастерской батальной живописи у профессора Р.Р. Френца в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Завершает свое



образование в аспирантуре Академии художеств в 1960 г. у А.М. Герасимова, получив степень кандидата искусствоведения. степень кандидата искусствоведения.

Основу профессионального мастерства Нурмухаммедову заложило академическое образование. Он прекрасно владел рисунком, умел выстроить композицию произведения, сколь сложной бы она ни была.» (2)

Творчество художника отличает жанровое и тематическое разнообразие. Его называют летописцем истории: его портреты - парадные и в жанре, пейзажи – природные и тематические, индустриальные, исторические картины, наполненные стремлением к действию и динамикой боя. Отражение событий в работах – как рассказ участника, переживающего за решение и результат. Всё творчество художника было обращено к прошлому, к своему народу, к его жизни, к его талантам. Языком красок Нурмухаммедов писал Степь и её добрых, мужественных и простых людей. Им созданы портреты Абая Кунанбаева, Абылхана Кастеева, Сапаргали Бегалина, Токаша Бокина, Малика Габдулина, Талгата Бегельдинова. Художник считал, что всему голова и хозяин всему – человек, созидатель. Образы его героев всегда масштабны – их разум, воля, вдохновение преобразуют мир. Художник, кроме портретов, с интересом и увлечением писал исторические полотна, жанровые картины, пейзажи.

Сегодня эти картины являются частью художественного фонда Республики Казахстан, входя в коллекции государственных музеев.

«Участник Великой Отечественной войны. Награжден орденом Отечественной войны II степени (1985), орденом «Знак почета» (1959,1971), медалью «За оборону Кавказа» (1944), медалью «За освоение целинных земель» (1966), серебряной медалью ВДНХ СССР (1971), медалью «Ветеран труда» (1985).

Нагим-Бек Нурмухаммедов работал в Алматы. Его художественное творчество многогранно и велико. Он начал трудовую деятельность в середине 1950-х годов, являлся активным участником областных, республиканских, всесоюзных и международных выставок. Материал для этюдов и будущих картин собирал в многочисленных поездках, путешествиях по стране и за рубежом.

Нагим-Бек Нурмухаммедов был не только живописцем, но и активным общественным деятелем, искусствоведом. Он автор многих статей и книг о древнем и современном искусстве Казахстана.» (3)

Произведения Нагим-бека Нурмухаммедова являются неотъемлемой частью коллекции живописи Павлодарского областного художественного музея. Работы 50-х – 60-х годов XX века, находящиеся в коллекции музея, посвящены изучению жизни и грандиозным изменениям в Казахстане, важным изменениям в обществе и в человеке – созидателе новой жизни.

«Летом 1959 года, – пишет исследователь творчества художника, И.А. Рыбакова, – Нурмухаммедов едет в Темиртау, на Казахстанскую Магнитку. Во время этой поездки, он, зная прежнюю жизнь родных степей, впервые увидел грандиозное промышленное строительство. Он сделал многочисленные этюды и наброски, в результате которых возникла большая серия работ, названная потом «На Казахстанской Магнитке» (1959-1963). Позднее Нурмухаммедов рассказывал: «Нас



*Пионы и георгины. 1985. Холст, масло, 120,5x119,5, 1052-жс*





*Строительница. 1961. Холст,  
масло, 180x130, 73-ж.*

учили: тени – синие. Свет – желтый. Здесь все было голубое. Во всем легкость. Везде перламутровые полутона, нежная воздушная дымка. Писать надо очень быстро: все меняется на глазах.» Произведения из коллекции музея «Старый Темир-Тай» (1959), «Зима на Магнитке» меняется на глазах.» Произведения из коллекции музея «Старый Темир-Тай» (1959), «Зима на Магнитке» (1960), «Морозное утро» (1960), «Строительница» (1961) – это и лирические чувства художника, и восхищение грандиозным размахом строек, переданные живописным способом.

Продолжением темы Казахской Магнитки стала тема Целины. В фонде музея хранятся «Портрет тракториста Алергуша» (1963), «Утро целины» (1960), «Беседа чабанов» (1968) и портреты героев книги Л.И. Брежнева «Целина» – «Портрет Н.Г. Моисеева» (1968), «Портрет Л.В. Круглова» (1979) и «Портрет Х.А. Арыстанбекова» (1979).» (3)

Хранятся в фонде и произведения, созданные в путешествиях. Есть в музее «Сенежский пейзаж» (1954), «Гурзуф. Кипарисы» (1960), «Тибетский лама» (1978) – работы, хранящие в себе сплав эмоций, появившихся от соприкосновения с особым состоянием природы, иной культурой, цветосочетания и особой гармонии.

Портреты Нигим-Бека Нурмухаммедова – тема особенная. В них отражается в полной мере отношение художника к модели. Здесь и военные офицеры, как образцы мужественности, стойкости и преданности делу, и женские портреты – возвышенные образы казахских красавиц. Еще одна живописная особенность в портретах – они все форматные, написанные с размахом, монументально. Монументальность во всем: статичность позы, декоративность цвета, взгляд на модель немного снизу. Всегда привлекают глаза, их художник выделяет особой эмоциональностью, они словно говорят со зрителем, создавая выразительность всего лица.

«Особо надо сказать о большом форматном холсте «Расширенное заседание сессии Академии наук Казахской ССР», размером 2,90 на 5,72 метра. Работа не датирована художником. Поступило полотно из Дирекции Художественных Выставок Министерства Культуры КазССР в 1982 году. Художник не только изобразил ученых, академиков, Д. Кунаева, присутствующего на этом заседании, но и по традиции старой живописной школы в левом нижнем углу картины написал себя с листом бумаги, создающего хронику исторического события Казахстана.» (3)

Особенный взгляд на работу художника, всепоглощающая любовь художника к своей Родине, к ее традициям и современникам, позволяет нам увидеть талантливого живописца, мастера в различных жанрах, не только творческим человеком, но и учителем, предлагающим вместе с ним ощутить всю красоту мира.

Музеи и галереи Казахстана, хранящие произведения Н. Нурмухаммедова: Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева (Алматы), Центральный государственный музей Казахстана (Алматы), Павлодарский областной художественный музей им. Н. Нурмухаммедова, Карагандинский областной музей изобразительного искусства, Восточно-Казахстанский областной музей изобразительных искусств им. Семьи Невзоровых (Семей), Областное музейное объединение (Петропавловск), Национальная картинная галерея «Астана», Научно-культурный центр «Дом М.О. Ауэзова» (Алматы), Музей имени Ади Шарипова СОШ № 16 (Алматы).

Произведения Нагим-Бека Нурмухаммедова, талантливого мастера кисти, оставившего свой след в истории изобразительного искусства страны, неоднократно экспонировались на выставках и станут частью новых выставок и в будущем.

**Список литературы**

1. Дубовая Е.В. Наше наследие. Живопись и графика художников Павлодара в фондах музея. – Павлодар, 2021. – С. 13-19
2. Нагим-бек Нұрмұхаммедов – альбом. М. Нұрмұхаммедова, К. Мұқажанова. – Алматы, 2015. – С. 29
3. Нагим-Бек Нурмухаммедов. Научный каталог. Составители: Дубовая Е. В., Бибина А.И., Пашко О.В. – Павлодар, ТОО «Дом печати», 2022. – С. 8-11
4. Живопись Казахской ССР. Альбом – «Советский художник». – Москва, 1970
5. Н.-Б. Нурмухаммедов. Каталог юбилейной выставки, посвященной 50-летию со дня рождения и 25-летию творческой деятельности. – Алма-Ата, 1976.

**Жұбаниязова Г.Қ.  
Әбілхан Қастеев ат. ҚР МӨМ-нің  
Педагогика және экскурсия қызметі  
бөлімінің меңгерушісі,  
өнертану магистрі,  
ҚР Мәдениет саласының үздігі,  
ҚР Суретшілер одағының мүшесі  
Қазақстан, Алматы**

## **ҚАЗАҚ ГОБЕЛЕН ӨНЕРİNДЕГІ ДӘСТҮРЛІ ТОҚУ ӘДІСТЕРДІ ҚОЛДАНУДАҒЫ ЕРЕКШЕЛІК**

*Мақалада – сюжетті кілемдерде (гобелен) кездесетін дәстүрлі тоқу әдістерінің түрлерін қолдану ерекшелігі және авторлық идеялары мен мәнерлері қарастырылды. Қазақ халқының тықыр мен түкті кілем тоқу әдісінің дәстүрлі аталым түрлеріне түсінік беріледі. Сондай-ақ гобелен туындыдағы авторлардың шығармашылықтағы жаңашыл идеялық амал-тәсілдеріне түсінік беріледі. Гобелен өнерінің қалыптасу кезеңдеріне тезистік шолу және аталу ерекшелігіне түсінік беріледі*

*Түйінді сөздер: гобелен, көркемдеп тоқу, қазақ қолданбалы өнері, дәстүр, дәстүрлі тоқу әдісі, тоқу түрі, жүн, жіп, символ, көркем образ, бейнелеу өнері, жанр, мәнер, композиция, сюжет, сәндік, монументальды, кескіндеме, пластикалық мәнер, архетип, тарих, идея, тұлға, жаңашыл, жаңа реализм, қазақ гобелені, ұлттық*

Ғасырлар бойы ерекше тоқу мәнерімен ерекшеленетін кәсіби қолданбалы өнердің бірі – гобелен өнері. Түрлі-түсті жіптер арқылы тоқылатын сюжеттік кілемнің негізгі құрлымы – нақты композициялық шешім мен реңктік үйлесім. Белгіленген композициялық шешімде негізделген тоқу мәнері автордың ойластырған сюжетіне байланысты. Бүгінде көптеген гобелендік туындыларда композициялық бейне немесе қандайда бір көріністі тоқып шығу барысында шебер бірнеше тоқу әдістерін қолданатыны байқалды. Айталық жалпы тақыр кілем әдісінде тоқылатын гобеленде – тықыр және түкті кілем, басқұр, керме баулар, арқау арқылы келтіретін «қакпа», «кежім» (терме басқұр), «шалу», «орама», «өрім» әдісі кеңінен қолданысқа ие. Дегенімен, бізге белгілі тықыр кілем тоқуда өрнекке қарай түсті жіптер өрмекке тартылып, басты өрнектер арқау арқылы түсіп отырады. Ал гобеленде өрмекке тартылған бірыңғай түстегі негіз жіпке сюжеттің шешіміне қарай бірнеше түсті жіптерден көркемделіп тоқылады – ол арқау жіп. Мұнда, ең бастысы түстердің үйлесімі маңызды. Сондықтан да, суретшілер туындының көркемдік аспектісіне назар аударады. Бастысы түрлі түсті жіптердің реңктік үндестігі композициядағы контрастық немесе бір типтегі түстерді тоқу әдістер арқылы үйлестіріледі.

Кәсіби көркем тоқу өнерінің негізделген кезеңнен бері қарағанда соңғы он жыл ішінде суретшілер сюжеттік көріністерді дәстүрлі тоқу әдістерді қолдану арқылы эволюция жасады. Бұл суретшілердің инновациялық ізденістерінің нәтижесі. Гобелен өнерінің шеберлері сол ұмыт қалған дәстүрлі тоқу түрлерін жаңғырту мақсатта ұлттық тоқыма әдісін қайта қалыптастыруды көздеді. Қайта жаңғыру, эволюциялық қозғалыста гобелен тоқудың негізгі принциптерін қалпында сақтай келіп жаңа түрлерін жасап шығарды.

Уақыт кеңстігінде бұл өнердің қалыптасуы мен өркендеу жолында пайда болған жанрлар, мәнерлер, әдістер туындылардың атауын белгіледі. Осы өзгерістер

барлық кәсіби өнер саласында қатысты болғанымен, кәсіби қолданбалы өнерде мәнгермен тоқу әдісін тәжірбиелеу кеш келді. Осыдан, сұрақ туындайды. Атауы бойынша - гобелен (сюжетті кілем, қабырға кілем), мәнері түсінікті, ал тоқу әдісі бойынша қалай атауға болады? Бүгінгі таңдағы гобелендердің тоқу әдісі көп. Белгілі тоқу әдістердің барлығы кеңінен қолданылуда. Мұны **«жаңа тоқыма пластикасы»** деп өнер терминіне енгізу керек пе? Мұның жауабын суретшілердің шығармашылық туындыларынан қарастырсақ жөн болар.

Қазақстанда кәсіби қолданбалы өнер саласының қарқынды даму кезеңі – ХХ ғасырдың 70 жылдарды қамтиды. Үлкен монументалді қабырға гобелендер үкімет тарапынан тапсырыс ретінде орындалды. Бұл «декоративті-монументалды өнер» деп есептелді. Көбінде гобелен тек интерьердің құрамдас бір бөлігі ретінде қарастырды. Отыз жыл бойы тұрақты келген сюжеттік көрінісі, композиция құрлымы, тақырыбы, тоқу әдіс мен көркемдік фактурасы және көлемі Қазақстанның тәуелсіздігі тұсында экспрессивті өзгеріске түсті. Зерттей келгенде 90 жылдары көркем тоқу өнері Қазақстан бейнелеу өнерінде бастау алған **«жаңа реализм»** мәнерлік атауымен таныла бастады. Суретшілер шығармашылығында қазақтың рулық таңба шежіресін, мифтік және символдық белгілерді, архетип негізіндегі көркемөнер тілінде сөйлетті. Осы тұста, суретшілер шығармашылығында өзіндік ерекше авторлық мәнерімен, креативті идеясымен таныла бастады. Сонымен қатар суретшілердің жаңашыл көзқарастағы ізденіс тәжірбие нәтижелері жергілікті көрмелерде байқалды. Дегенімен, заманауи өнердің бастамасын бірден түсіну және оны қабылдау аз болды. Көз үйренген декоративті және кескіндемелі-монументалды соцреализмдік гобелендегі нақты келген сюжет пен тұрақты тоқу әдістер өзгеше көріністе тұжырымдала бастады. Мұндай өзгерістерге өнертанушылар **«тұжырымдамалық символизм тәсілдегі жаңа реализм»** түсінік берді. Негізгі түсінікте «тұжырымдамалық символизм» суретшінің авторлық идеясы немесе мәнерін бір көрнекі белгілерін генерациясы ретінде қарастырады. Бірақ, мұнда концептуалды символизмнан классикалық мәнерді жоққа шығару емес, керісінше сақтай отырып жаңаша идеяны қабылдау және үрдісті түсіну. Дегенімен, шығармашылықта не маңызды? Идея ма, әлде тақырыптың өзі ме? Қалай болғанда да, шығармашылықтағы креативті идея мен үйлесімділіктің ұтымдылық нәтижесінде, жаңа экспрессивті формаларды іздеудің мәні кеңістік пен уақыттың үлесінде болмақ.

Суретшілердің композициялық шешімдерін тек көркемдік мәнері ғана емес, сондай-ақ тоқу әдіс өзгерістері сынға түсті. Осы тұста суретшілер дүниетаным мен рухтық қуат белгілерін бейнелей тарихтың ашылмаған тұстарын қайта қарауға, оны түсінуге ой тастады. Бұл әрбір суретшінің көздеген тақырыбына байланысты композициялық идеясын ерекше тоқу әдістері арқылы ашуға жетеледі. Әлбетте суретшінің композициялық идеясы сюжетсіз, ырғақты сызықсыз болмайды. Бірақ, оның негізі - идея, ой-тұжырым, концепция, мәнер, әдіс. Осы тенденция арқылы суретші өз мақсатын нақтылайды.

ХХ ғасырдың бас кезінен қалыптасқан көптеген «...изм» бағыттар гобелен өнерде нақты көрініс тапты. Заманауи туындыларда реалистік мәнер сияқты декоративтік тенденциялар да – символизммен, конструктивизммен, минимализммен, сюрреализммен, формализммен байланыстырылды. Бүгінгі таңда гобелен-суретшілердің бірқатары сол 70 жылдары қалыптасқан классикалық ырғақты заманауи идеаларымен (К. Жұбаниязова, Б. Зәуірбекова) жалғастыруда, ал сабақтасып келе жатқан суретшілердің тоқу мәнері, көркемдік және сюжеттік тұжырымдары өнерде заман ағымына қарай өз орнымен танылып келеді. Айталық, авангарттық - Табылдиева Жанат, Қырықбаева Айгүл, силуэттік-лаvizм - Оңғарова Гүлжахан, абстракциялық

және реалистік - Джураева Гүлшат, формализм, символизм - Мұқанов Мәлік, Досжанов Бауыржан, символика-концептуальды - Құсайынова Ғалия мен Бота, жаңа реализм - Базарбаева Раушан, Жылыбаева Құндыз, Хаметова Арайлым, эстетикалық минимализм - Сауле мен Алибай Бапановтар сияқты суретшілер өз шығармашылық мәнерлерін негіздеді.

Жалпы айтқанда, суретшілердің шығармашылықтағы өз бағыт бағдарын нақты негіздей келе, халықтық дәстүрлі тоқу мәнеріне бет бұрды. Бүгінде, бұл «**Ұлттық романтизм**» түсінікті тұжырымдайды. Ұлттық мәнер (*тоқу әдіс түрлері*) заманауи шығармашылықта сабақтастықты дәлелдей дәстүрлі қалыптасқан қолданбалы өнерінің құндылығы қайта жаңғырды. Ұлттық тоқыма өнерде тықыр кілем аталған гобелен бүгін де, әр түрлі тоқу әдіс тәсілдерді қолдану нәтижесінде ерекше көркемдік мәнерімен толығып отыр.

Кәсіби сәндік-қолданбалы өнердің жалпы дамуына байланысты 2000 жылдары инновациялық ізденістер жемісті нәтиже берді. Гобелен өнерінің қалыптасқан формасы эволюциялық-прогрессивті қозғалыстың фонында жаңа түрі пайда болды. Дегенімен, осыдан 40 жыл бұрын әрбір гобелен туындылардан байқалған тоқу әдістер (тықыр, түкті кілем әдісі) сюжеттік композицияның ырқына қарай қолданғанмен аса мән берілмеді. Мұнда тек сюжеттік көрініске, композицияның мағынасына, көркемдік шешімге мән беріліп келді. Ал бүгінде суретшілер тоқу әдістерін инновация ретінде қарап орындалу аспектілеріне көрерменнің назары ауатын композицияны ойлап тапты. Яғни, мұнда суретшілер жалпы композициялық сюжетке қарағанда тоқу әдіс-тәсілдердің фактурасы және оның нақты орындалуын негізге алды.

Гобелен туындыларда ең жиі қолданатын тоқу әдіс - түк салып тоқу түрі. Қандайда бір тақырыптың мәнін ашатын композициялық шешімде көркемдеу бөлігі ретінде қарастырылады. Бұл әдіс (түкті кілем тоқу әдісі) 70 жылдардан бері кәсіби қолөнер саласында өзінің ерекше монументалді шығармашылығымен танымал Күлипа Жұбаниязованың «**Қына тас**» туындысында қолданылған. Туындыда көне тарих желісінен сыр шертетін таңбалы шатқалынындағы суреттерді негіз етілген. Жартас суретті бейнелей тоқи тастарда өсетін «тас қына» өсімдік силуэтін қызыл-сары жүптермен түк салу тәсілімен тоқып келтірген. Табиғаттың жаратылыс құбылысынан пайда болған қыналардың түрлері өте көп. Негізінде «**тас қыналар**» балдыр және саңырауқұлақтан құралған, селбесіп тіршілік ететін ағзалар тобы. Мұндай қыналар қолайсыз, құнарсыз жерлерге өсетін өсімдік түрі.



*Күлипа Жұбаниязова Қына тас*

Негізінде мұндай қыналар сары, қызыл-сары, сары-сұр түсті болып келеді. Автор сол тас қына силуэтін қашалып салынған жартас суреттірдің бірі – аңшының аң аулау көрінісін нақты көрсеткен. Композицияда табиғаттың құбылысына қарай (күн сәулесі) өзгермелі түсін ерекше тоқып көркемдеген. Тақырыптық композицияда петроглиф суреттер нақты формада бейнеленіп, саятшылық өмір тіршілік болмысын көркемдік шешімін жылы және суық бояу түстердің контрасты үндестігін тамаша берген. Әрбір қолданған түстердің динамикалық үйлесімдігін берген. Суретші әрбір бейне мен форманың нақты тоқылуына аса мән берген. Бұл туындыдағы композициялық идея өткен сарын мен бүгінгі ақиқат арасындағы мәңгі сабақтастықтың жалғасымын әңгіме етеді. Жалпы шығармашылығында суретшінің аса көңіл бөлетіні суретшінің аса көңіл бөлетіні





*Сәуле Бапанова. Қазына*

көркемдік жағы. Композициядағы түр-түстердің және контрастық түстердің бір-бірімен динамикалық ырғақтықта үйлесуіне, бір түстің бірнеше түске құбылуына, тақырыптық мағынаны көркемдік шешіммен үндесуіне тәжірибе жасайды. Гобеленнің сюжеттік композицияның тоқу әдісімен әсерлі құбылысты нақтылай қарастырып, оның көркемдік фактурасы мен орындалу құралдарын тұтас бір жүйеге қалыптасуына аса мән бергені байқалады.

Суретші Сәуле Бапанованың «Қазына» атты гобелен композициясы дәстүрлі тоқудың бірі түрі - «шалу» әдісімен ерекше. Суретші композициялық идеясында ұлттық тоқыма өнерінің ерекше және күрделі әдісін негіз етіп алған. Негізінде, бұл тоқу әдісті - шеберлер тақыр кілемнің белгіленген өрнектерді арқау жіп арқылы шалып тоқып керкемдеген. Сонымен қатар көбінесе, мұндай тоқу әдіс-тәсілдер қоржынның аттығына мекем болу үшін жиі тоқылатын әдіс түрі (сурет-1, 2). Өзіндік ерекше силуэте тоқылған композицияда шеттері доғалданып келген үш қатар тізбектелген сұр түсті төртбұрыштар түркімен түр мәнерінде («түркімен түр» - кілем ортасына өрнек мотивтерінен құрылған жеке медалиондар (табақшалар) жапай салынып тоқылатын әдіс мәнері), ал өрнектің орнына медалиондардың ортасына асыл тастар тігіліп сәндеген (сурет-3, 4). Суретші өз ойын анық көркемдеп тоқи отырып, көрерменнің әрі қарай тылсым дүниенің болмысын сезінуге мүмкіндік береді. Композициядағы әрбір орналасқан асыл тастар жаратылыс құбылысқа деген пенденің сенімі мен үміті сезілетіндей. Қарапайым композиция болғанмен көп мағыналы, көрермен өз қиялына ерік бере алатын ерекше туынды.



*Құндыз Жылыбаева. Дастархан*

Қазақ ұлттық мәдениетінің аса құнды салаларының бірі – қолданбалы өнер, оның ішінде ою өрнек. Ою-өрнектер қандайда бұйым немесе туынды болмасын сәнділік эстетикалық мәнін аша түседі. Өрнек таңбалары арқылы белгілі бір ұғым түсініктерді тани аламыз. Осы тұста суретші Құндыз Жылыбаева «Дастархан» туындысында ұлттық ою-өрнектерді мейлінше қолдана отырып, қазақ халқының тоқыма өнерінің түрлерін және оның дәстүрлі әдіс-тәсілдерін жете қолданған.



*Айгүл Қырықбаева. Қызалдақтар*

Қолданбалы өнеріндегі терме (кежім теру), ақ басқұр және тақыр кілем тоқудағы әдістерді автор композициялық шешімінде нақты көрсеткен. Негізінде суретші бұл туындысын Франция жерінде қалыптасқан «шпалер» тәсілімен тоқып шыққан. Өрнекке тартылған өте жіңішке желі жіпке жіңішке түрлі-түсті жіптермен көркемдік сипатын тапқан. Композицияның сол жақ енінде терме басқұрды, ал оң жақ еніне ақ басқұр (түк салынып тоқылатын түрі) қайталанбас өрнекті бөлігін дәстүрлі әдісімен көркемдеген. Сонымен қатар гүл шоғы салынып кестеленген бет-

орамал дастарханның шетіне қарай жайыла үйлесімді келген. Өрнекті дастархан үстінде торсық, қымыз сусынына арналған ағаш ыдыс-аяқтар, қос ожау шынай бейнеде тоқылып, сәнді қоңыр түсті жіптердің өзара келісімді үндескен. Композицияның артқы планында қазақтың алаша кілемі мәнерлі тоқылған. Туындыда басым келген қою қоңыр, ақшыл қоңыр, жасыл реңктегі қоңыр түсті жіптердің үйлестіре ерекше бір мамыражай, есілген самалмен тербелген гүлдердің қазақ даласының тылсым бір қуатын сездіргендей фактуралы формамен шешкен. Композициялық идеясын және ондағы бейнелеп тоқудағы форма мен кеңістік аспектісін теңдей алған. Қоршаған ортаның тепе-теңдік үйлесімділігін ұлттық формада айқындалуын суретші әрбір гүл шоғын түк салу әдісімен тоқып, оны аса фактуралы болуы үшін пішінге қарай қалыптастырған. Суретші композицияның нақты шығуына өрмекке тартылған желі динамикалық жүйеге келтірген. Гобеленде қолданған басқада түстердің реңктік ырақты сауатты байластыруы туындының маңыздылығын ашып тұр. Ұлттық дәстүрді, әдеп-ғұрыпты, мәдени-өнердің құндылықтарын терең түсуге мүмкіндік беретін туынды.

Шығармашылықта сәндік тенденцияларды реалистік және конструктивизммен байланыстыруға тырысатын суретші Айгүл Қырықбаева «**Қызғалдақтар**» атты туындысын ырғақты динамикада тоқып ерекшеленген. Композицияда жайқала өсіп тұрған дала лалагүлі «қызғалдақ» сәнді бейнелеп тоқылған. Автор туындысында жіпке тоқылып салынған түктерді қырқып формаға келтірсе, кейбір гүлдердің пішінін түсті жіптермен іліп тоқу әдісімен толықтырған. Бұл арнайы ілмекті инемен тесіп жіпті іліп тоқу әдісі. Сонымен қатар кесте өнеріне жататын әдіс-тәсіл (*Халық арасында қолданыста бар болған мен шығу тарихының негізделген нақты фактісі беймәлім*). Бүгінде өзіндік ерекше тәсіл болып саналатын кестелеп тоқу өнері бейне немесе бұйым формасын келтіруге өте ыңғайлы әдіс түрі. Кең алқапта жайқала тербелген көріністі гүлдердің сабақтары, жапырақтары, арасында көрінетін бидайық шөптердің шынайы тоқылуына мән бере, көркемдік шешімін таза, қанық түстермен берген. Негізінде композициялық шешімінде берілген бейне, сызықтар, көркемдік үйлесім басқа әлемге енгендей әсер қалдырады.

Шығармашылығы текстуралық палитраға бай, бедерлі, әртүрлі тоқу әдістерді кеңінен қолданатын суретшілердің бірі - суретші Гүлшат Джураева. Суретшінің «**Ой**» атты композициясы абстракты сюжеттік көріністе табиғаттың тылсым құпиясын баян ететіндей. Туындыда табиғаттың қырат-белестері, сылдырлаған бұлақ көздері, жер бетіндегі тынымсыз тіршілік - әртүрлі тоқу әдістермен берілген. Әрбір көріністі нақтылау мақсатта автор түк салу, бидайық, ілгектеп тоқу, жиек, қаймасу әдістермен композицияның фактурасын шығарған. Гобелен шексіз дала келбетін келісімді түсті жіптермен көркемдеп тікесінен тоқып туындалған. Сюжетте келтірілген әрбір ырғақты сызықтар біртұтас үндестікті байыптайды. Дәстүрлі тоқыма өнерінде жиі кездесетін әдістерді негіз етіп алған. Бір қарағанда түсінікті сюжеттік көрініс суретшінің тоқу мәнері мен көркемдік шешімі бір жүйеде болған соң композицияның жалпы идеясы абстракті ойға жетелейді. Мұнда гобелендегі ерсірі-қарсылы келген бейне, сызықтар, әртүрлі фигуралық пішіндер - кілемнің қайма шетіндегі желі жіптерден құралатын, шашақтардың сөгіліп кетпеуі үшін бидайық немесе тышқан із деп аталатын шет шалманы қолданғаны



*Гүлшат Джураева. Ой*

композицияның мәнін ашып тұр. Автор шығармасында текстуралық, фактуралық, формалық құрылымда шешілген композициясын абстракті мәнерінде ойын жеткізеді. Композицияда табиғаттың құбылысын, тіршілік болмысын, үндестік, үйлесім, нақтылық, пенде мен табиғат арасындағы байланыс, дүниетаным, наным-сенім, қалыптасу, даму, сабақтастық уақыт пен кеңістік айқындалып тұр.

Түйіндей келгенде, туындылардың тақырыптық және композициялық шешімдерін: біріншіден – пластикалық жүйеде бейнелеп тоқуда, шеберлер өз заманына сәйкес «суретші мен материал», «материал мен форма», «зат пен кеңістік», «уақыт пен кеңістік» – деген тұжырымды суретшілер көкейкесті проблемалардың бірі ретінде қарастырды; екіншіден – тәжірибе жасай отырып, композицияның мазмұндық фактурасы айқындалуына, жаңа идеялық тәсілдердің ритмикалық трактовоккаларын және кеңістіктегі формалары мен көлемін зерттеу мәселесі мақсат етілді; үшіншімден – заман ағыма қарай өнер туындыларды жарыққа шығарудағы пластикалық стильдің композициялық және көркемдік үйлесімдікті бір жүйеге келтіруде өнердің иерархиялық пен модернизмдік арасындағы синтез – деп қарастырды. Бұл тұжырым ұлттық өнердің өркендеп, жаңа формада, жаңа мәнерде танылуына мүмкіндік берді.

Дегенімен, гобелен тоқу өнерінің қалыптасқан негізгі аталымдары тілдік диалектіге қарай тарихта әрқалай аталынды. Тарихтан белгілі, гобелен атпен белгіленген «сюжетті кілем» - интерьердің бір құрамдас бөлігі ретінде қалыптасқаны. Содан гобелен – XIV-XV ғасырлары Людовик XIV-нің кезеңінде *«мануфактура»*, *«шпалер»* деп аталса, ал б.з.б. 1400 жылдары фараон Тутмос-IV-нің кезеңінде зығырдан өңделген жіптермен тоқылған *«суретті кілемше»*, ежелгі грек өнерінде (б. з. д. XI-VIII ғғ.) *«Танес» немесе «Танетум»* тақыр дегенді білдірді. XV ғасырда италияндықтар алтын және күміс жіптермен тоқылған кілемшелерді *«Арраци» немесе «Аррас»*, ал XVI-XVII ғғ. Белгия, шығыс Фландрияда *«Вердюра»* яғни *«көк шөп»* деп табиғат пен жануарларды бейнелеуден негізделген еді. Сун империясы кезеңінде (IX-XII ғғ.) жібек жіппен тоқылған кілемдер *«свитка»* деп аталды [1, 60-67 б.] Сонымен қатар қазақ жерінде *«тықыр және түкті сюжетті кілем»* атауымен б.д.б. VI-V ғасырларда қалыптасқандығы XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың бірінші жартысында археологиялық қазба жұмыстары кезінде (*Андронов, Багазы-Дандыбай мәдени ошақтары, Алтай өңірі I-II, V-Пазырық қорғаны*) табылған сюжетті кілемдер дәлел [2, 90-98 б., 3, 41 б.]. Осыдан келе, ғасырлар бойы тоқу тәсілдері нақтыланып өз атауына ие болған түрлер - алаша, қақпа алаша, терме алаша, бұһары алаша, арабы кілем, түкті кілем, ақ және қызыл басқұр, баулар. Бүгін де қазақстанның өңірлерінде ұлттық тоқу өнері өз мәресінде жалғасымы бар екені әрдайым дәлелденіп келеді.

Осылайша, дәстүрлі тоқу әдістер кәсіби қолданбалы туындыларда тәжірибелік мүмкіндіктерді авторлық идеяда қолданып, шығармашылық мәнерлерін қалыптастыруға негіз болғанын көре аламыз. Гобелен шеберлерінің белгіленген композициялық кескінді бейнелеу үшін көркемдеп тоқу элементтерінің құрамдас болатын мүмкіндіктерді іздену қарқыны дәлелдейді. Бірақ суретші әрдайым қол жеткізген нәтижеге нақты қанағаттанбай, оны әрі қарай дамыту үшін үнемі ізденісте болады. Өйткені шынайы көркемдік форманы әр бағытта, мәнерде, әдісте көрсетуді және мағыналы композицияның шешімін іздену үрдісі суретші үшін маңызды.

#### **Пайдаланылған әдебиеттер**

1. Большое иллюстрированное энциклопедия древностей. - Прага, 1980, стр.-60-67
2. Грязнов М.П. Культура и искусство скифов и ранних кочевников Алтая. Л., 1966, стр.-90-98., Руденко С.И. Древнейшие в мире художественное

**Қастеев оқулары 2024**

- ковры и ткани. - М., 1961, стр.-41
3. Қазақстан сәндік өнері. XX-ғасыр. - Алматы, 2002, 243-бет.
  4. Жұбаниязова Г.Қ. Қазақстан гобелен өнерінің қалыптасуы мен даму ерекшелігі- /халықаралық ғылыми-практикалық конференция, Алматы 2005

**Кумарбаева Акжаркын Асановна,  
магистр искусствоведения,  
младший научный сотрудник  
отдела «Декоративно-  
прикладного искусства  
Казахстана»,  
ГМИ РК им. А. Кастеева,  
Казахстан, Алматы**

## **ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КАЗАХСКИХ ОРНАМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА**

*Данная статья рассматривает творчество народного художника Абылхана Кастеева с точки зрения его работ, посвящённых узоротворчеству. А. Кастеев известен своими работами, посвящёнными жизни казахского народа. Как известно, изобразительное искусство Казахстана начинает свой отчет с начала XX вв. и родоначальником по праву считается А. Кастеев.*

Множество трудов было опубликовано искусствоведами, такими как Л. Плахотная, С. Кобжанова, Д. Шарипова, Р. Ергалиева и другими. Они изучали отдельные аспекты творчества художника. В частности, в работе Р. Ергалиевой упоминаются произведения А. Кастеева, где художник уделял внимание использованию орнаментов. Казахский орнамент является неотъемлемой частью творчества народа и стал объектом отдельного изучения в начале 20 века. Труды, посвященные изучению казахского орнамента, под авторством А. Маргулана, Т.К. Басенова, Х.А. Аргынбаева, К. Ибраевой, А. Шевцовой, Е. Оспанова, С. Муканова, и других послужили источником для глубокого анализа, систематизации и популяризации традиционных художественных мотивов в современных научных и культурологических исследованиях.

За основу данного исследования взяты произведения из фондов ГМИ РК и каталог «Абылхан Кастеев. Орнаменты» 2015 г., посвященный творчеству мастера, где он разрабатывал собственные эскизы орнаментов. Абылхан Кастеев по праву считается летописцем жизни казахского народа, рубежа веков. На начальном этапе своего творчества, в серии "Старый быт", Кастеев с любовью транслировал национальный орнамент, как неотъемлемую часть интерьера юрты. Однако на более поздних этапах творчества он перешел к созданию новых форм и образов, отражающих современную реальность, в он которой жил и работал.

Особое внимание А. Кастеев уделяет жилищу и внутреннему убранству казахов – юрте. «В юрте» (1935), «Внутренний вид юрты» 1929.

Картина Абылхана Кастеева "В юрте" изображает интерьер казахской юрты с большой внимательностью к деталям традиционного быта. «На начальных этапах формирования и развития казахской профессиональной живописи обращение к изображению казахского орнамента носило характер обозначения среды представленного действия, возникало как часть привычного интерьера героев – обитателей картины или этюда. Иначе говоря, несло на себе функцию рассказа о национальном укладе жизни, традиционном быте казахского народа.» [1, с.13]. Художник внимателен к деталям, нанося узор на каждый предмет быта: богатый узор на коврах и текстиле создает визуальное насыщение и привлекает внимание к традиционной казахской орнаментике. Теплые, мягкие цвета и плавные линии



усиливают ощущение уюта и семейного тепла, которое царит в юрте. Картина не только демонстрирует элементы традиционного быта, но и проникает в самую суть казахской культуры через внимательное изображение к сцене из повседневной жизни. Интерес А. Кастеева к этим узорам впоследствии побудит его изучать традиционные мотивы более глубоко и адаптировать их в свои будущие произведения, интегрируя элементы национальной идентичности в искусство своего времени.

Картина "В юрте" (1935) демонстрирует, тот факт, что мастер, как и многие его современники, столкнулся с необходимостью соответствовать требованиям социалистического реализма. Однако, несмотря на диктуемую программу соцреалистического канона, как упоминает С. Кобжанова, "В ситуации Казахстана каждый национальный художник в начале своего творческого пути сразу же сталкивался с четко расписанной программой соцреалистического канона, которая включала в себя как создание тематических полотен на «правильные» темы с ясно изложенной фабулой, так и гладкую живопись, лишенную следов художнической маэстрии" [2, с. 43]. А. Кастеев умело включает традиционные орнаменты в свою живопись, привнося в неё элементы казахской идентичности и культурного наследия, тем самым сохраняя уникальный дух своего народа в рамках установленных норм.



*Рис. 1. Эскиз флага Каз ССР  
А.Кастеева*

Орнаментальные элементы играли значительную роль в формировании визуальной эстетики в казахском искусстве. Исследование творчества А. Кастеева показывает, что он не только адаптировал традиционные народные мотивы, но и активно экспериментировал с формой и содержанием казахских орнаментов. В частности, он внес инновации, такие как создание «звездчатых» композиций, не характерных для традиционного казахского орнамента.

Особый интерес в создании новых видов узоров художник видел в форме пятиконечной звезды. В каталоге работ, посвященном орнаментам А. Кастеева, насчитывается 261 эскиз, в основу которых легла данная композиция. Учитывая время и контекст, в котором жил и работал художник, можно предположить, что форма служила вдохновением или же это была своеобразная попытка «воспеть славу Советскому союзу». На рис. 2. Показан эскиз флага Казахской ССР, предложенный А. Кастеевым, который представляет собой образец, в полной мере отражающий идеологические и культурные устремления своего времени. Эскиз выполнен в красном и жёлтом цветах с элементами зелени, символизируя социалистическое государство, сохраняющий национальные особенности.

Центральная часть полотна имеет ярко-красный цвет, ассоциирующийся с коммунистической идеологией и революционным движением. Красный цвет здесь олицетворяет кровь, пролитую за свободу и светлое будущее, а также символизирует труд и борьбу. В верхней левой части изображён серп и молот – классический символ коммунистического труда и единства рабочих и крестьян, над которым расположена звезда с пятью концами, указывающая на ведущую роль Коммунистической партии. Все элементы выполнены в жёлтом цвете, выделяясь на фоне красного полотна.

Правая вертикальная полоса и нижняя горизонтальная полоса выполнены в жёлтом цвете, создавая контраст с красным основным фоном, полосы окаймляют флаг, придавая ему структурность и законченность. На жёлтом фоне правой полосы изображен зелёный орнамент, «құс тұмсық», соединение двух идентичных узоров образуют собой пирамидальную форму, становясь визуальным завершением красного полотна.

Эскиз Кастеева отличается ярким сочетанием цветов и гармоничным балансом символики. Красный цвет доминирует, подчёркивая революционные и трудовые ценности, тогда как жёлтые и зелёные элементы акцентируют внимание на культурных особенностях казахского народа. Орнаментальная часть должна была подчеркнуть богатое национальное наследие казахского народа, соединяя его с советской символикой.

Рассмотрим эскиз орнамента, созданного А. Кастеевым, в 1959 году, он выполнен на бумаге в графическом и цветном вариантах, с использованием красного, зелёного, коричневого и жёлтого цветов.



Рис. 2. Эскиз орнамента, 1959. А. Кастеев



Рис. 3. Традиционный орнамент төрткүлақ

В центре орнамента изображена пятиконечная звезда, традиционно ассоциируемая с символикой Советского Союза. «В Советской России красная пятиконечная звезда символизировала торжество идей коммунизма на пяти континентах Земли и была знаком отличия Советской армии. Активно использовалась она и в советской геральдике – в гербе СССР и союзных республик» [4]. Вокруг звезды размещены симметричные зооморфные мотивы, характерные для казахских орнаментов. Элементы соединены плавными линиями, создающими динамику. Основные цвета – розовый и зелёный – использованы для выделения центральных и внешних элементов, в то время как коричневый и жёлтый служат дополнительными оттенками для более тонкой проработки деталей и фона. Четкие контуры линий аккуратно заполняются цветом, придавая работе глубину и насыщенность. Включение пятиконечной звезды в казахский орнамент, предположительно, могло бы символизировать слияние традиционной культуры с советскими идеалами, отражая исторический период, когда национальные особенности зачастую объединялись с социалистической символикой. Этот эскиз является хорошим примером подобного подхода, демонстрируя уважение к национальному наследию в рамках советской художественной традиции и идеологических требований. Эскиз демонстрирует сложный и сбалансированный узор, который мог быть использован для текстиля, архитектуры или декоративного искусства. Сочетание символики и традиционного орнамента делает его важным артефактом для изучения взаимодействия культур в советское время. Ведь со временем, его орнаменты, включая пятиконечные звезды, выполняют важную символическую роль, интегрируя традиционные мотивы и современные элементы. В последующем такие орнаменты находили применение в повседневной жизни. Так, например, тұскиіз (настенный ковер) из коллекции Государственного музея искусств РК демонстрирует их практическое использование. Сравнительный анализ традиционного орнамента төрткүлақ и эскиза А.Кастеева.

Настенный ковер, является примером казахского декоративно-прикладного

Характеристика	Традиционный орнамент	Орнамент Абылхана Кастеева(Рис.2)
Форма	Квадратная форма с симметричным расположением завитков.	Основой является форма <b>төртқұлақ</b> , модифицированная в пятиконечную звезду.
Основные элементы	Простые завитки, напоминающие листья или цветочные мотивы	Вариации орнамента <b>құстұмсық</b> (птичий клюв), добавленные к основе <b>төртқұлақ</b> .
Стиль	Лаконичный и строгий, с акцентом на симметрию и крупные формы.	Сложный и детализированный, с множеством мелких элементов и тонких линий.
Исторический контекст	Традиционный казахский орнамент, использовавшийся на протяжении веков.	XX век, синтез традиционного и современного искусства Казахстана.
Композиция	Композиция сосредоточена на центральном узоре с простыми, повторяющимися мотивами.	Центральный элемент окружен модифицированными элементами <b>құстұмсық</b> , создающими пятиконечную звезду.
Линии и контуры	Четкие и прямые линии, создающие контраст и упрощенный визуальный эффект	Плавные и изогнутые линии, создающие насыщенный визуальный эффект.
Символизм	Символизирует гармонию и баланс через простые формы и повторяющиеся элементы.	Соединение орнаментов <b>төртқұлақ</b> и <b>құстұмсық</b> , символизирующий связь между традицией и модернизацией.

искусства, известного как тускииз. Тускииз, датируемый 1968 годом, представляет собой яркий пример традиционного казахского декоративно-прикладного искусства. Его орнаменты, включая пятиконечные звезды, выполняют важную символическую роль, что отражает культурное наследие и эстетические ценности в уникальном художественном контексте. Прямоугольная форма в насыщенных красных и черных тонах, с яркими акцентами желтого, зеленого и других цветов составлен из симметричных орнаментов, расположенных по периметру ковра и его центральной части.

Центральная часть ковра оформлена орнаментальными полосами, внутри которых размещены круги с пятиконечными звездами. Эти звезды чередуются с кругами, содержащими сложные растительные мотивы. Композиция организована



Рис. 4. Эскиз А. Кастеева, 1956



Рис. 5. Тускииз из фонда ГМИ РК, 1968

так, что создает визуальное движение от краев ковра к его центру, удерживая взгляд на центральной части изделия. Пятиконечные звезды: в орнаменте ковра четко выделяются пятиконечные звезды, расположенные в круговых медальонах. Узоры подчеркивают основную композицию и добавляют изделию ощущение законченности и симметрии.

Ковер изготовлен из традиционных материалов: шерсти и хлопка. Используемая техника включает ручное ткачество и вышивку, что типично для казахских ковровых изделий.

В 1950-е годы, когда Кастеев создавал этот эскиз (датирован 6 декабря 1956 года), использование советской символики в искусстве и декоративных работах служило средством пропаганды и выражения идеологических ценностей.

Пятиконечная звезда обладает визуальной симметрией и эстетической привлекательностью, которая может гармонично вписываться в орнаментальные композиции. В орнаменте звезда расположена в центре и служит фокусной точкой. Её использование придаёт композиции смысловую нагрузку и структурированность. Звезда в центре композиции добавляет симметрию и баланс всей композиции, что делает её визуально привлекательной и завершённой. Вокруг звезды присутствуют стилизованные растительные или геометрические формы, создавая контраст с чёткими линиями звезды. Элементы вокруг звезды включают плавные линии и завитки, вдохновлены традиционными казахскими мотивами, добавляя декоративную сложность, и создают ощущение гармонии. Пятиконечная звезда в данном эскизе также олицетворяет попытку синтеза национальных художественных традиций и советской символики. Кастеев умело сочетает элементы, характерные для казахского орнаментального искусства, с символами, представляющими современные идеологические установки. Это делает его работы уникальными и значимыми в контексте как национального, так и советского искусства.

Эскиз орнамента для блюда Абылхана Кастеева представляет стилизованную пятиконечную звезду, интегрированную в декоративный дизайн. Звезда смягчена элементами, напоминающими лепестки или завитки, которые украшают её геометрические линии. Она помещена в ярко-оранжевую пентагональную форму, что подчёркивает её и создаёт контраст с окружением. По краям пентагона на белом фоне расположены растительные мотивы в чёрных, коричневых и красных тонах, связывающие центральный элемент с остальной композицией. Центральные цвета – ярко-оранжевый, голубой и жёлтый – привлекают внимание, а контрастные мотивы



*Рис. 6. Эскизы орнамента*



*Рис. 7. Эскизы блюд*





*Рис. 8. Элементы  
купола в медресе Шердор.  
(Самарканд, Узбекистан)*



дополняют палитру. Плавные линии центрального узора создают ощущение движения и гармонии, тогда как внешние элементы добавляют структурированность. Композиция сохраняет симметрию и баланс, характерные для декоративных орнаментов. Таким образом, стилизованная звезда органично вписывается в узор, сохраняя своё символическое значение.

Пентагональная форма также прослеживается и в других эскизах мастера: деление орнаментальных форм на пять равных частей можно наблюдать на рисунке 6. Несмотря на отсутствие прямого изображения пятиконечной звезды, мы можем увидеть, как А. Кастеев интегрирует этот мотив в эскизы блюд, подчеркивая символическое значение и культурное наследие через использование геометрических и стилизованных элементов.

В своей живописи А. Кастеев опирался на цветовые нюансы, которые ему предоставляет окружающая среда, время года, локация, время дня и т. д, тогда как в создании орнаментов, очень важно было не только сочетать между собой цвета, но и знать значение цвета в орнаменте. «...использование в орнаментах цветов в прошлом имело более глубокий, сакральный смысл и они служили выражением определенных понятий и представлений, но со временем цвета стали нести больше утилитарный характер» [3].

Пятиконечные орнаменты находят отражение в культурных традициях советских республик Центральной Азии. Подобные мотивы можно обнаружить в архитектурном декоре мавзолеев Узбекистана, где они представляют собой соединенные между собой листовидные элементы. Также орнамент «бескул» встречается в казахском декоративном искусстве. Однако, четкий символ пятиконечной звезды в форме, которая затем активно тиражировалась, находит свое уникальное воплощение в эскизах Абылхана Кастеева.

В ходе своего исследования, значительный интерес представляют эскизы, которые создавались на листах бумаги во время партийных заседаний, и, как отмечает дочь художника, «...каждый орнамент интересен тем, что это самопроизвольное движение руки, которая рисует велением души, внутренним состоянием» [5], предположительно могли быть вдохновлены риторикой партийных выступлений. Природная восприимчивость и искренность Кастеева в его творчестве отразили непоколебимую веру в идеалы времени и стремление интегрировать традиционные элементы с идеологическими установками. В этом аспекте его работы представляют собой новаторский синтез национального и идеологического, что делает его первооткрывателем данного подхода в искусстве. Казахстана.



**Список литературы**

1. Ергалиева Р. К вопросу интерпретации орнаментальных форм в живописи Казахстана. Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования. //Сборник статей по материалам IV международной научно-практической конференции. – № 4 (3) Октябрь 2017 г. Издается с июля 2017 года. – Москва, 2017
2. Кобжанова С. Абылхан Кастеев. Альбом-каталог, посвященный 120-летию. – Алматы, 2024
3. Этнографический атлас казахского орнамента. Е. Оспанов. – Шымкент, 2021.
4. Кастеева Г. Абылхан Кастеев. Орнаменты. – Атамұра, Алматы 2015  
<https://arzamas.academy/micro/symbol/7#:~:text=%D0%A2%D0%B0%D0%BA%2C%20%D0%B2%20%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B5%20%D0%BF%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%87%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D0%B7%D0%B4%D1%8B,%D0%A1%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D1%8B%20%D0%BE%D0%BD%D0%B8%20%D1%83%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%87%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D1%8E%D1%82%20%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0%20%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B9>
5. Кастеева Г. Абылхан Кастеев. Орнаменты. – Атамұра, Алматы 2015

Айдымбаева Ақмарал Алтайқызы  
Ә.Қастеев атындағы  
Қазақстан Республикасы  
Мемлекеттік өнер музейінің  
Шетел классикалық  
өнері секторының жетекшісі

**ҮНДІ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ (ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ  
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МЕМЛЕКЕТТІК ӨНЕР МУЗЕЙІ  
ҚОРЫНДАҒЫ ҮНДІ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ТУЫНДЫЛАРЫНА  
САЛЫСТЫРМАЛЫ ТАЛДАУ)**

*Мақалада Үнді мәдениеті мен өнеріне шолу жасалып, Моғол патшалығында дамыған үнді кескіндемесінің негізгі мектептерінің бірі Моғол кескіндемесі, сол кезеңдегі кескіндеме мектептері, олардың негізгі айырмашылықтары мен ерекшеліктері туралы айтылады. Сонымен қатар, Ә.Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің қорындағы Моғол империясының кезеңіне жататын миниатюраларға салыстырмалы талдау жасалып, атрибуция беріледі.*

Үндістан мәдениеті бірнеше мыңжылдықтар бойы үздіксіз дамып келе жатқан адамзаттың ең көне мәдениеттерінің бірі болып табылады. Осы уақыт ішінде Үндістан территориясын мекендеген көптеген халықтар көркем әдебиет пен өнердің көркем туындыларын жасады. Географиялық жағынан Үндістан түбегі бойымен оңтүстік және Инда мен Ганг өзендерінің бассейнін және оған іргелес аудандардың бойы солтүстік Үндістанға бөлінеді. Үндістанның солтүстік бөлігінде, үлкен өзендердің құнарлы аңғарларында Ежелгі Үндістанның мәдениеті негізінен дамыды.

Үнді өнерінің алғашқы белгілі туындылары неолит дәуіріне жатады. Инда алқабында табылған археологиялық олжалар біздің дәуірімізге дейінгі б.з.д. 2500 - 1500 жылдарға жататын ежелгі мәдениеттерді анықтады, олардың ең маңыздысы қола дәуіріне жататын Мохенджо-Даро (Синд) және Хараппа (Пенджаб) елді мекендері. Ол кездегі қоғам ерте таптық қатынастар деңгейінде болды. Табылған ескерткіштер қолөнер өндірісінің дамығанын, жазудың болғанын, сонымен қатар басқа елдермен сауда байланысын көрсетеді.

Ерте үнді кескіндемесін қарабайыр дәуірдегі жартастағы суреттер деп санауға болады. Ajanta, Bagh, Эллора және Sittanavasal үңгір кескіндемесі, сондай-ақ ғибадатхана суреттері натурализмге деген сүйіспеншілікті көрсетеді. Үндістандағы ең ерте және ортағасырлық кескіндеме - индуизмдік, буддисттік, джайндық. Ранголи әшекейлеудің ең танымал әдісі болып қала береді және оны көбінесе көптеген үнді үйлерінің, әсіресе Оңтүстік Үндістандағы үйлердің есігінің жақтауларынан көруге болады. Раджа Рави Варма - ортағасырлық үнді кескіндемесінің классикалық суретшілерінің бірі.

Б.з.д. I мыңжылдықтағы үнді көркем мәдениетінің маңызды ескерткіштері көптеген ғасырлар бойы үнді өнерінің негізі болған ежелгі үнді мифологиясын барынша толық және айқын бейнелеген «Махабхарата» және «Рамайна» эпикалық шығармалары.

Бүкіл үнді өнері өзінің байлығымен және алуан түрлілігімен таң қалдырады, діннің ықпалымен дамып, сол арқылы халықтың сенімін көрсетеді. Сондықтан Үндістанның классикалық өнері діни және мифологиялық тақырыптарға негізделген. Сәулет пен мүсіннің таңғажайып ескерткіштерінің пайда болуына Үндістанда

таралған үш ұлы дін: буддизм, индуизм және ислам ықпал етті.

Үнді өнерінің тарихи тамыры сонау көне замандардан бастау алады: ежелгі Үндістан аумағында қолөнердің сан алуан түрлері өркендеген, бұған бүгінгі күнге дейін жеткен әртүрлі тұрмыстық заттар, тастан және қоладан жасалған мүсіндер, мүсіншелер куә. Буддизмнің таралуымен сәулет өнері өзгере бастады. Будда сәулетіне жартастарға салынған будда ғибадатханалары, адам кейпіндегі Будданың көптеген мүсіндері кіреді. Бұл мүсіндердің әрқайсысы адамдарға беймәлім хабарды жеткізеді.

Будда храмдарында дөңгелек мемориалдық құрылымдарға ұқсас «келілер» бар. Олардың ішінде бір кездері марқұмның сүйегі болған деген болжам бар. Будда храмдарының қабырғалары бүгінгі күнге дейін тамаша күйде сақталған Будда өмірінің көріністерін бейнелейтін фрескалармен безендірілген. Мұның жарқын мысалы - Санчи, Бхархуттағы көптеген «келілер», сондай-ақ Аджанта мен Эллора үңгір кешендері. Ғибадатханалардың ою-өрнектері мен мүсіндердің әсемдігі өзінің сұлулығымен және шынайылығымен таң қалдырады.

Индуизм - құдайлардың сан алуан пантеоны бар көп қырлы діни ілім. Үнді храмдары, мандирлер - таңғажайып көрініс: ең жақсы тас оюларымен жабылған қасиетті Меру тауын бейнелейтін бағана тәрізді тас құрылымдар. Ғибадатхана әдетте адамдар ғибадат етуге келетін Құдайдың (Вишна, Брахма, Шива) біріне арналған.

Бірнеше құдайларға арналған ғибадатханалар да бар. Үндістандағы бүгінгі күнге дейін сақталған үнді ғибадатханалары маңызды тарихи немесе археологиялық мәнге ие, сондықтан Үндістанның археология басқармасының қорғауында. Көбінесе мұндай ғибадатханалар кірпіш пен ағаштан тұрғызылған, сонымен қатар, олардың сәулеттік стилі олар орналасқан аумаққа байланысты бір-бірінен ерекшеленеді. Ислам билігі кезінде индуизм ғибадатханаларының үлкен бөлігі зақымдалды.

Ислам үнді өнерінің дамуына үлкен үлес қосты. Мұсылман сәулет өнері Үндістанда XVI-XVII ғасырларда өркендеді. Үндістан ислам жаулап алушылардың ықпалына түскен уақыттан бері оның аумағында көптеген мешіттер салынды. Елде бекіністер, мешіттер, кесенелер, сарайлар көптеп салынды. Ақбар билігі ел тарихында сәулеттік із қалдырды. Оның билігі кезінде көптеген сәулеттік ғимараттар: Ақбар сарайы, Аградағы бекініс, Делидегі Лал Кила салынды. Ол кезде Үндістанда ғимараттар қызыл немесе қою сары құмтастан салынған. Ал декорацияда исламда тыйым салынған мүсіннің орнына әшекейлер мен тастан қашалған оюлар белсенді қолданылған. Осы кезеңде Тәж-Махал пайда болады. Тәж-Махал ақ мәрмәрдан жасалған, ең жақсы оюлармен безендірілген және үлкен тұғырға орнатылған, сондықтан ол ақ бұлтқа ұқсайды. Үндістанда би, ұлттық кескіндеме, театр және музыка сияқты өнер түрлері өте кең таралған. Олардың барлығының өзіндік ерекше тарихы бар.

Үндістанның мәдени мұрасы әлемдегі ең бай және ең көне мұралардың бірі болып табылады, тек Қытай өнерімен бәсекелеседі. Суретшілер үшін ең маңызды мүсін өнері бүкіл субконтинентте кеңінен қолданылды және ғимараттар онымен керемет безендірілді. Үнді мүсінінің тақырыбы адамдарға индуизм, буддисттік немесе джайндық діндердің ақиқаттарына нұсқау беру үшін бейнеленген абстрактілі адам формалары болды. Үндістандағы кескіндеме негізінен діни құдайлар мен патшаларға қатысты және Қытай кескіндемесінің, сондай-ақ ежелгі Парсы және Орталық Азиядағы басқа елдердің, сондай-ақ Грецияның өнерінің әсерінен болды.

Үндістан түбегінде дәстүрлі кескіндеме өнері сонау ерте заманнан бастау алады. Үнді суретшілерінің жоғары шеберлігінің айғағы – Аджанта мен Эллора үңгірлеріндегі бүгінгі күнге дейін сақталған фрескалар, пальма жапырақтарындағы буддалық қолжазбалар, Моғол және Раджпут мектептерінің миниатюралық суреттері

және т.б. Үнді классикалық кескіндеме сурет арқылы өмірдің қуанышын, оның сыйларының жомарттығын, діни сезімдерін және рухани кемелдік салтанатын білдіреді. Үнді кескіндемесінің еуропалық кескіндемеден айырмашылығы онда трагедия тақырыбының болмауы, бұл аталмыш өнерге тән ерекшелік.

Үнді классикалық бейнелеу өнерін екі түрге бөлуге болады: қабырғадағы кескіндеме (фреска) және миниатюра. Уақыт өте келе бұл түрлер бір-біріне әсер етіп, әртүрлі стильдердің қоспасына айналды. Мысалы, үнді ғибадатханасының қабырға суреттері кейіннен үңгір қабырғасындағы суреттерден пайда болды.

Үндістан түбегіндегі жартас өнерінің тарихы біздің дәуірімізге дейінгі екінші мыңжылдықта басталады. Мұның жарқын мысалы - Багха және Ситтанавасала үңгірлерінің фрескалары. ЮНЕСКО-ның Бүкіләлемдік мұра нысандары тізіміне енгізілген Аджанта мен Элора фрескалары ерекше назар аударуға лайық және ежелгі көркем өнердің қазынасы болып табылады.

Миниатюралық кескіндеме - Үнді субконтинентіндегі кескіндеменің талғампаз түрі. Бұл өнердің ерекшелігі - күрделі және нәзік қылқаламмен жұмыс. Миниатюраларды бояуға арналған бояулар дәстүрлі түрде табиғи материалдардан жасалған: минералдар, өсімдіктер, асыл тастар, алтын, күміс, моллюска қабықтары. Миниатюра кескіндемелері - бірде-бір деталь назардан тыс қалмайтын өте күрделі, қажырлы өнер.

**Мадхубани кескіндемесі** - Үндістанның Бихар штатындағы Митхила аймағында тәжірибеден өткен Мадхубани кескіндемесі дәстүрлі түрде Рамайна заманынан басталады, ол кезде патша Джанак суретшілерге қызы Ситаның индуизм құдайы Вишнуды кейіптейтін Шри Рамаға үйленуін бейнелеуді тапсырды.

Мадхубани суреттері (Митила картиналары) - Үндістанның Бихар штатындағы әйелдердің ауыл үйлерінде жасаған салттық қабырға суреттері. Мадхубани есімі аттас ауданның атымен берілген.

Қазіргі уақытта Мадхубан стиліндегі кескіндеме қағаз бен матаға, ағаш пен металлға салынады. Суреттерді қабырғадан қағазға көшіру 1960 жылдардың екінші жартысында аймақтағы ауыр экологиялық және экономикалық дағдарыстан кейін орын алды. Өңірге ауылшаруашылық емес кірістің жаңа көзін табу үшін үкімет әйел суретшілерге сату үшін қолдан жасалған қағазға суреттерін салуға шақырды. Нәтижесінде орындалу бірегейлігімен, ашық түстерімен, діни және космогониялық тақырыптардың көптігімен сипатталатын ерекше стиль қалыптасты.

Мадхубанидің дәстүрлі түстері - қою қызыл, жасыл, көк қара, ашық сары, қызғылт және лимон түсті. Бейнеленген төрт негізгі тақырып бар: үнді құдайлары (Кришна, Рама, Лакшми, Шива, Дурга, Сарасвати), аспан денелері (күн мен ай), әлеуметтік оқиғалар (мысалы, үйлену тойлары), геометриялық тақырыптар.

**Моғол кескіндемесі** - үнді кескіндемесінің әдетте мәтіндер мен қолжазбаларды суреттеу үшін жасалған миниатюралық стилі. Ол XVI-XIX ғасырлардағы Моғол империясы тұсында пайда болып, өркендеді, бұл Парсыдағы сәулет өнерінің гүлденуімен тұспа-тұс келді, ол Сефевидтер династиясы кезінде (1501-1722) шарықтау шегіне жетті. Акбар тұсында, одан кейін де жергілікті суретшілермен қоса еуропалық суретшілер өзіндік қолтаңбаларын қалдырды. Осы кезеңде еуропалық суретшілерге еліктеушілік, олардың шығармаларын көшіру мен кейіпкерлерін қайталау белең алды. Моғол мектебінің алғашқы даму кезеңі оның негізін қалаушы суретшілер: тебриздік Мир Саид Әли мен шираздық Абд ас-Самадтың есімдерімен тығыз байланысты. Олардың басшылығымен жұмыс істеген 50 суретші «Әмір Хамза» поэмасына 1400 миниатюра жасады. Сол кезеңдегі шығармалардың ең

көрнектісі «Бабырнама» (XVI ғ.) болды. Жаһангер мен Жаһан шаһ кезінде моғол мектебі өркендеп, биікке көтерілді. Ол Иран мен Үндістанның басқа миниатюра мектептеріне қарағанда (мысалы, Раджпутан мектебі) нақты көріністерді шынайы және қиялитаныммен астастыра бейнелеуімен ерекшеленеді.

XVI ғасырдың аяғы мен XVII ғасырдың басында Моғол мектебінде портрет жанры дамып, кейіпкердің мінез-құлқы мен психологиясын ашуға әрекет жасалды. Атақты қолбасшылар мен әміршілердің, ақындардың тарихи тұлғалары сомдалды (мысалы «Бабырнама», «Хамза», «Ақбарнама», «Шаһ Жаһаннама» және т.б.).

Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің қорында танымал моғол мектебіне жататын төрт миниатюра сақталған. Олардың екеуі сол кезеңдегі атақты моғол бейлеушілерінің портреттері. Аталмыш миниатюралар музей қорына 1939 жылдың тамыз айында С.В.Милеев деген азаматтан сатып алынған. 1958 жылы музей қызметкерлері (сол кезде Т.Г.Шевченко атындағы Қазақ Мемлекеттік көркемсурет галереясы) аталмыш портреттерге атрибуция жасау мақсатында Шығыс халықтары өнері музейіне хат жолдаған болатын. Нәтижесінде сол кезде Таяу Шығыс бөлімінің меңгерушісі С.И.Тюлявтың берген анықтамасы бойынша (20.03.1358 ж. №165/5) (1-сурет) төменде көрсетілген музей қорындағы портретте (2-сурет) моғол патшасы Шах-Джахан бейнеленген делінген. Нью-Делидегі ұлттық музей қорында (3-сурет), Гарвард университетінің музейінде (Кембридж) (4-сурет) және Метрополитен өнер музейі (Нью-Йорк) (5-сурет) қорында сақталған Ұлы моғолдардың патшасы Шах-Джаханның портретін музей қорындағы 320-гр инвентарлық номердегі портретпен салыстырмалы жұмыстар жүргізу барысында музей қорындағы миниатюрада моғол патшасы Шах-Джахан бейнеленген деп пайымдауға болады.

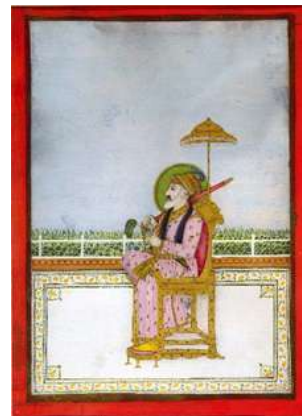
Шахаб-уд-дин Мұхаммед Хуррам (перс. *خرم محمد شهاب‌الدین*), тақтағы аты Шах Джахан I (перс. *جهان شاه*, «Әлемнің Иесі») - Джахангирдің үшінші ұлы, 1628-1658 жылдар аралығында бесінші Моғол императоры болды. Оның билігі кезінде империя өзінің саяси және мәдени даңқының шыңына жетті. Моғолдар сәулетінің алтын ғасыры болды. Шах Джаханның тапсырысымен жасалған ең әйгілі ескерткіш - оның сүйікті әйелі Мумтаз Махал жерленген Аградағы Тәж-Махал.

Музей қорындағы миниатюрада алтын жалатылған тақта қолшатыр астында отырған моғол билеушісі Шах-Джахан бейнеленген. Үстіне бозқызылт түсті дәстүрлі киім киген, оң жақ иығында қылышы бар, қылыштың сабын оң қолымен ұстап отыр.

Басының айналасына салынған сәуле жасыл түске боялған, миниатюраның негізі сұр түс.



1-сурет. Шығыс халықтары өнері музейінің анықтамасы 20 наурыз 1958 ж., №165/5



2-сурет. Белгісіз суретші. Ұлы моғол патшасы Шах-Джахан. Ә.Қастеев ат. ҚР Мемлекеттік өнер музейі қорынан, 320-гр

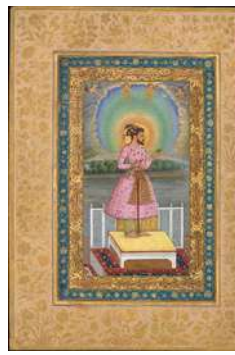




3-сурет. Ұлы Моғолдардың билеушісі Шахдәжахан 1660. Нью-Делидегі Ұлттық музей қорынан



4-сурет. Тауыс тағында Шах Дәжахан. Шамамен 1635 ж. Миниатюра. Моғол мектебі. Гарвард университетінің музейі, Кембридж



5-сурет. Читарман. Террасадағы Шах Дәжаханның портреті. «Шах Дәжахан альбомынан» бет, 1630-50 жж., Метрополитен өнер музейі, Нью-Йорк

Музей қорындағы екінші портреттегі (6-сурет) моғол билеушісін Шығыс халықтары өнері музейі берген анықтамада «Белгісіз атақты моғол билеушісінің портреті. Моғол мектебі. 17 ғ.» деп берген. Аталмыш портретке атрибуция жасау мақсатында көптеген деректер және түрлі музей мен галереялардың қорларындағы ұқсас портреттермен жұмыс жүргізілді. Вашингтондағы Фрир галереясы (7-сурет), Кливлендтегі өнер музейі (8-сурет), Лондондағы Британ кітапханасының қорындағы (9-сурет) портреттердегі моғол билеушісі Аурангзебтің бейнесі, пошымы, бет әлпеті музей қорындағы 320-гр инвентарлық нөмірдегі белгісіз моғол билеушісіне ұқсас. Бұдан музей қорындағы белгісіз портретте Шах-Дәжаханның ұлы моғол билеушісі Аурангзеб деген пайымдаулар жасауға болады. Әліде ғылыми атрибуция жасалып, сала мамандарының қорытындысы алынғанан кейін ғана нақты анықтама жасалынады.

Миниатюрада бейнеленген Шахзаде Сұлтан Мұхаммед Аурангзеб Бахадур падишах Шах Дәжахан мен Мумтаз Махалдың үшінші ұлы болды. Билікке жету жолында Аурангзеб ағалары мен олардың ұрпақтарын өлтіріп, әкесін ұй қамауға алды. Оның келуімен Моғол империясында көп нәрсе өзгерді. Бұл императордың мінезі ауыр және қайшылықты болды. Аурангзеб білімді адам болған, бірақ оның білімі исламдық ұсатанымның шеңберінен аспады. Ол каллиграфия өнерін меңгерген (наси



6-сурет. Белгісіз суретші. Белгісіз атақты Моғол билеушісі. Ә.Қастеев ат. ҚР Мемлекеттік өнер музейі қорынан,



7-сурет. Хұнхар. Император Аурангзеб жарық сәулесінде, шамамен 1660 ж., Фрир галереясы, Вашингтон

және насталик қолжазбасы), бірақ оны тек Құранды көшіру үшін пайдаланған (ол өмір бойы осымен айналысқан және қасиетті кітаптың өз көшірмелерін Мекке, Мәдина және Үндістан мешіттеріне жіберген).

XVII ғасырдың 2-ширегінде анималистік жанр (жан-жануарларды, құсты, түрлі өсімдіктерді бейнелеу) өркендеді. Осы кезеңге қатысты музей қорындағы «Пілдердің таласы. Миниатюра 18 ғ. Солтүстік Үндістан» (10-сурет) және «Миниатюра 18 ғ. Солтүстік Үндістан. Сюжет мүмкін: бала - Кришна бақташы Яшодамен» (11-сурет) жұмыстар сақталған. Аталмыш миниатюралар зергерлік өнерге жақын, жоғары шеберлікпен ерекшеленіп, табиғи түстерді пайдаланып орындалған.

Раджпут кескіндемесі - VI ғасырдың аяғынан XIX ғасырдың ортасына дейінгі кезеңді қамтитын, кітап безендіру және миниатюралық кескіндемемен сипатталатын өнер түрі. Бұл стиль Солтүстік Үндістанның аймақтық индуистік сарайларында, әсіресе Раджастханда дамыды және көбінесе моғол ислам мәдениетінің әсерін көрсетті. Раджпут кескіндемесінде индуизм, джайн және ислам дәстүрлерінің элементтері біріктірілген. Бұл стильдің ерекшелігі - мифологиялық және діни көріністерді, сонымен қатар сарай өмірі мен билеушілердің күнделікті өмірінен көріністерді бейнелеу. Раджпут кескіндеме мектебінің аясында бірнеше бағыттар қалыптасты, соның ішінде: Биканер мектебі, Бунди-Кота Калам, Джайпур, Кишенгарх, Марвар, Мевар және Рагамала. Бұл мектептердің әрқайсысының өзіндік ерекшеліктері мен стилі болды. Мысалы, Биканер кескіндемесі моғол өнерінің дәстүрлеріне негізделген болса, Кишенгархта Кришна мен Радха арасындағы махаббат көріністері жиі бейнеленген. Сонымен қатар, раджпут кескіндемесі үнді әйел бейнесінің идеалы болып табылатын сұлу және кербез әйелдерді бейнелеуімен танымал. Бұл стильдегі көптеген жұмыстар индуизм мифологиясы мен дінімен, әсіресе Кришна мен Радханың әңгімелерімен берік байланысын көрсетеді. Бұл бейнелер көбінесе сол кездегі рухани және эстетикалық құндылықтарды көрсететін бейне мен тұспалдауға бай.

**Майсур кескіндеме мектебі** - Оңтүстік Карнатакада Водеяр әулеті кезінде (XIV ғасыр) пайда болды. Майсур өнерінде Солтүстік Үнді кескіндемесінің әсері байқалады: Джайн, Раджпут және Моғол көркемдік дәстүрлері. Майсур мектебі образдар мен сюжетті еркін баяндауымен ерекшеленеді. Қалыптасқан ережелердің жоқтығы тақырыптарды таңдауда және бейнелерді қалыптастыруда әртүрлілік пен даралыққа әкеледі. Композицияларға сәулеттік бөлшектер қосылды, суретшілерді ғибадатханалар мен павильондардың ішкі көрініс қызықтырды. Фигуралардың кейіптері көбінесе профильде, әсіресе қосалқы кейіпкерлерді бейнелегенде беріледі. Майсур мектебінің өзіндік бірегей техникасы басқалардан ерекшелендірді. Матаны сафеда макхи ақ түсті қорғасынмен және жергілікті ревана чиннихалу ағашының шырынынан алынған сары гуммигутпен бояған. Сары түсті гуммигуттың арқасында бояулар алтын реңкке ие болды. Майсур мектебі тек алтын жаймалар мен асыл тастарды пайдаланды. Аталмыш әдіс мектептің абыройын асқақтатып, шығармалардың жақсы сақталуын қамтамасыз етті. Шеберлер Танжур мектебіндегідей жартылай асыл тастар мен інжу-маржандарды пайдаланбаған. Екі мектептің де негізгі тақырыптары Вишну, Кришна, Шива, құдайлар - олардың жұбайлары және т.б. туралы әңгімелер болды. Кейде иллюстрациялар телугу, каннада немесе тамил тілдеріндегі жазулармен толықтырылды. Майсур мектебі «Барамаса» (12 айлық көңіл-күй) әдеби шығармасының иллюстрациялары арқылы танымал болды. Мысалы,

Магханы қаңтар-ақпан айларымен теңдестіреді, оған қылыш ұстаған брахман сәйкес келеді, шебер оны тотықұс үстінде салтанатты отырғанын бейнелеген. Қылыштағы күннің символы мен қолдағы айдың таңбасы Магха айындағы аспан шырақтарының жайын көрсетеді. Гүлденген ағаштар мен құстар көктем мезгілін (васанта) көрсетеді. Жұлдыз құдайы Нагшатра негізгі фигураның оң жоғарғы жағында бейнеленген. Суретші жасыл, көк, сары және алтын реңктерін пайдаланған.

**Бенгал кескіндеме мектебі** - Үндістандағы авангардтық және ұлтшылдық қозғалыс ретінде басталды, бұрын елде кең таралған академиялық өнерге жауап берді. Кескіндемедегі бұл бағыт бейне мен пішін арқылы Үндістанның ұлттық ұмтылыстарын көрсетіп руханиятқа ерекше көңіл бөлуімен ерекшеленді.

XIX ғасырдың басында Калькуттада британдықтар Ағылшын кескіндеме мектебін құрды. Онда олар екі негізгі әдісті – акварельді және майлы бояуды үйрете бастады және үнді реалист суретшілерінің ұрпағын өсіруді өз алдына мақсат етіп қойды. Бірақ суретшілер өз мұраларын зерттеу қажеттілігін сезінді. Осылайша 1907 жылы Шығыс өнері қоғамы (Society of Oriental Art) құрылды. Қоғамның басшысы Абаниндранат Тагор (Abanindranath Tagore) болды. Губернатор көп жылдар бойы қолдау көрсеткен жыл сайынғы көрмелерге британдық және бенгал элитасы шақырылатын. Оған британдық Эрнест Хавелл (E.V. Hawell) көмектесті, кейін ол үнді өнері туралы көптеген кітаптарды жазды.

Мектептің негізін қалаушы атақты ақын Рабиндранат Тагордың жиені Абаниндранат Тагор болып саналады. Абаниндранат Тагор шығармашылығы еуропалық және киыр шығыстық кескіндеме әдістерін терең зерттеумен және қатар қолдануымен ерекшеленді. Оның туындылары, оның ішінде әйгілі «Бхарат Мата» (Үндістан анасы) картинасы үнді мәдениетінің бірегейлігін көрсететін ұлтшылдық пен руханияттың символына айналды.

Бенгал мектебінің Нандалал Бозе және Судхир Хастгир сияқты суретшілері бірегей туындыларымен танымал болды. Бұл шығармалар жазудың талғампаздығымен, бейнелі мәнерлілігімен, бояуының байлығымен ерекшеленеді. Мысалы, Абаниндранат Тагордың өлім үстіндегі түйені бейнелейтін «Саяхаттың соңы» картинасы символизм мен терең сезімді бейнелейді. Уақыт өте Бенгал кескіндеме мектебі үнді өнерінің дамуына елеулі әсер етіп, әлемдік мәдениет тарихында өшпес із қалдырды. Бүгінде бұл мектептің туындылары әлемнің көптеген музейлері мен жеке коллекцияларында өнертану мен тарихтың құнды жәдігерлері болып табылады.

**Замануи үнді кескіндемесі.** Отаршылдық дәуірде батыстық ықпалдар үнді өнеріне әсер ете бастады. Кейбір суретшілер үнділік тақырыптарды суреттеу үшін батыстық композиция, перспектива және реализм идеяларын қолданатын стильді дамытты. Басқалары, Джамини Рой сияқты, саналы түрде халық өнерінен шабыт алды. Барти Дейал Митхил дәстүрлі кескіндемесін ең заманауи түрде қолдануды ұйғарды және өз жұмысында реализмді де, абстракционизмді де көптеген қиялдармен араластырып қолданады.

1947 жылы Тәуелсіздік алған кезде бірнеше үнді өнер мектептері заманауи әдістер мен идеяларға қол жеткізуге мүмкіндік берді. Аталмыш суретшілердің

жұмыстарын көрсету үшін галереялар ашылды. Заманауи үнді өнері әдетте батысстильдерінің әсерін көрсетеді, бірақ көбінесе үнділік тақырыптар мен бейнелерден шабыттандырады. Танымал суретшілер бастапқыда үнді диаспорасы арасында, сонымен қатар үнділік емес аудитория арасында халықаралық деңгейде таныла бастады.

1947 жылы Үндістан тәуелсіздік алғаннан кейін көп ұзамай құрылған озық суретшілер тобы отаршылдық кезеңінен кейінгі Үндістанды көрсетудің жаңа жолдарын жасауды мақсат етті. Құрылтайшылары алты көрнекті суретшілер болды - К.Х. Ара, С.К. Бакр, Г.А. Гаде, М.Ф. Хусейн, С.Р. Раза және Ф.Н.Соуза, топ 1956 жылы таратылғанымен, ол үнді өнерінің идиомасының өзгеруіне үлкен әсер етті. 1950 жылдардағы үнділік ірі суретшілердің барлығы дерлік топпен байланысты болды. Қазіргі таңда белгілі суретшілер - Бэл Чабда, Маниши Дей, В.С. Гайтонд, Кришен Ханна, Рам Кумар, Тайб Мехта, Беохар Рамманохар Синха және Акбар Падамзее. Джахар Дасгупта, Прокаш Кармакар, Джон Уилкинс және Биджон Чудхури сияқты басқа да танымал суретшілер Үндістанның көркем мәдениетін байытты. Олар заманауи үнді өнерінің бастаушыларына айналды. Профессор Рай Ананд Кришна сияқты өнер тарихшылары да қазіргі суретшілердің үнді рухын көрсететін туындыларын атап өтті.

Үнді өнері 1990 жылдардың басынан бері елдің экономикасын ырықтандырудан серпін алды. Әртүрлі саладағы суретшілер алуан түрлі жұмыс стильдерін әкеле бастады. Осылайша, либерализациядан кейін үнді өнері тек академиялық дәстүр аясында ғана емес, одан тысқары да жұмыс істейді. Осы кезеңде суретшілер үнді өнерінде осы уақытқа дейін болмаған жаңа тұжырымдарды енгізді. Devajyoti Ray «Pseudorealism» деп аталатын жаңа өнер жанрын енгізді. Pseudorealism - үнді жерінде толығымен жасалған ерекше өнер стилі. Pseudorealism үнділік абстракция концепциясын ескереді және оны үнді өмірінің қарапайым көріністерін фантастикалық бейнелерге айналдыру үшін пайдаланады.

#### **Пайдаланған әдебиеттер тізімі**

1. Мелехова, К. А. "Искусство Востока XIX-XX вв.: Индия": учеб. пособие / К. А. Мелехова; [науч. ред. Т. М. Степанская] ; АлтГУ. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2017. - 94 с.
2. Прокофьев О. С. Искусство Индии / О. С. Прокофьев // Всеобщая история искусств. Т. 2, книга вторая [под общ. ред. Б. В. Вейермана, Ю. Д. Колпинского]. – М. : Государственное издательство «Искусство», 1961. – С. 173 – 241.
3. Прокофьев О. Искусство Индии: Монография. — М.: Наука, 2014. — 300 с.
4. И. И. Шептунова, Живопись Бенгальского Возрождения, М., 1978; Великие Моголы
5. //Большая российская энциклопедия: [в 35 т.]/ гл. ред. Ю. С. Осипов.—М.: Большая российская энциклопедия, 2004—2017. Великий Могол
6. //Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.).—СПб., 1890—1907.
7. Алаев Л. Б. Средневековая Индия. — СПб.: Алетейя, 2003. — С. 192.
8. Индийские миниатюры XVI—XVIII вв. Альбом. Вступ. статья Т.В. Грек, АН СССР. Ин-т востоковедения. Гос. Эрмитаж. Гос. публ. б-ка им.

*Қастеев оқулары 2024*

9. М.Е.Салтыкова-Щедрина; под ред. Л.Т.Гюзальяна. М.: Наука, 1971  
Бабур-наме. Миниатюры из собрания Государственного музея Востока. —  
Самара, Издательский дом «Агни», 2005.



**Әбілдаева Лаура Орақбайқызы,  
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ,  
«Қазақстан бейнелеу өнері»  
бөлімінің аға ғылыми қызметкері,  
өнертану магистрі  
Алматы, Қазақстан**

**САБЫР МӘМБЕЕВТІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ КӨРКЕМДІК  
ЕРЕКШЕЛІКТЕР. 1950-1960 жж.**

(Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ қорынан)

Қазақ бейнелеу өнерінің өркендеу кезеңі 1950 жылдары Мәскеу, Ленинград, Харьков, Киев қалаларында көркемөнер жоғарғы оқу орындарында білім алған дарынды: К. Телжанов, М. Кенбаев, Г. Исмаилова, А. Ғалымбаева, К. Шаяхметов, С. Мәмбеев және т.б. суретшілердің келуімен байланысты. Кәсіби білім алып келген ұлттық суретшілер кескіндемеге жаңаша үн қосты. Кескіндеме тәсілдері дәстүрлі рухани-көркем құндылықтарымен жүзеге асып, суреткерлердің шығармашылығы ұлттық колоритпен жаңғыртылды. Олардың келуі Қазақстанның бейнелеу өнері өміріндегі елеулі оқиға болды. Көп ұзамай олардың жарқын да жан-жақты шығармашылығы бейнелеу өнеріне жаңа рух әкеліп қана қоймай, оны жаңа биікке көтеріп, басқа республикалар өнерімен қатар жүруге мүмкіндік берді. Сол жылдары ерекше екпінмен келген Қазақстан суретшілерінің барлығы қазақтың көне тұрмысы, көш пен жайлау сюжеттеріне сүйене отырып еркін өмір, адам мен табиғаттың бірлігінің белгісі ретінде қарастырып, өздерінің басты тақырыбына айналдырды.

Солардың ішінде, Сабыр Мәмбеев бейнелеу өнерінен ұлттық кескіндеме тілі мен өзіндік мәнерін табу мәселелерімен айналысқан алғашқы қазақ суретшілерінің бірі болды. Бейнелеу өнеріндегі қазақ кескіндемесінің жаңашыл да қайталанбас шебері, Қазақстанның халық суретшісі Сабыр Мәмбеев туған жерінің табиғатымен біте қайнасып, тұрмыс-салтынан тазалық пен сұлулық ескен халқымыздың бояуға бай өмірін жырлаған суретші болған еді. Оның кескіндеме жүйесінде түс барынша айқындылыққа, ал тік ырғақтар – сазды әлемге айналады. Шебердің суреттері, ең алдымен, көрерменнің эстетикалық сезіміне арналған. Ондағы басты мән қоршаған орта мен адамның сұлулығы мен үйлесімділігін үйлестіруде, көркемдік бейнені жырлауда жатыр [1].

Сабыр Әбдірәсілұлы Мәмбеев 1928 жылдың 1 мамырында Оңтүстік Қазақстан облысы, Келес ауданының Абай-Базар ауылында дүниеге келді. 1946 жылы Алматы Көркемөнер училищесін, 1953 жылы КСРО КА И.Е.Репин атындағы Ленинград кескіндеме, мүсін және сәулет институтын тәмамдады. Ол Б. Фогель мен М. Авиловтан дәріс алды. Оқу барысында сол кезден-ақ жас суретші түсті айыра білу қабілеттілігімен ерекеше көзге түсіп жүрді. С.Мәмбеев оқу бітіргеннен кейінгі алғашқы жылдар өз бейнелеу тілі мен қолжазбасын іздеген жылдар болды. Суретші қай жерде болса да, пейзаждың әсемдігі мен өзіндік ерекшелігін көрсету, түрлі колористикалық және бейнелеу мәселелерін шешу үшін алдына мақсаттар қойып, көбірек этюд, эскиздер жазуға ұмтылды. Суретші туған жерге барған сапарында көптеген пейзаждар, жанрлық көріністер, портреттердің эскиздерін жазып жүрді. Солардың бірі, «Қазақ қыздары» (1953) атты этюді. Бұл композицияда жасыл желекке оранған далада отырған екі әйелдің жасы мен қимыл-қозғалыстарының ерекшеліктерін анық көрсеткен. Сонымен қатар, С. Мәмбеевтің Мәскеу аймағындағы Сенеж шығармашылық орталығына сапары жас суретшінің шығармашылығы үшін

пайдалы болды. Елге оралған қылқалам шебері 1953-1956 жылдары Н.В.Гоголь атындағы Алматы көркемөнер училищесінде педагогикалық қызметін атқарды. 1956-1982 жылдары Қазақстан Суретшілер одағы басқармасының төрағасы болды.

1950 жылғы бітірген түлектердің шығармашылығының ерекшеліктері өзінің еліне деген сүйіспеншілігін ұлттық өнермен, тарихымен үйлестіру арқылы жеке ұлттық дара қолтаңбаларын қалдыру болды. Суретшілер көшпенділер мәдениетінен, дәстүрлі қазақ ауылының өмірінен, текемет, сырмақ ою-өрнектерінің терең мазмұнды үлгісімен, қазақ эпосының рухымен, италияндық, француздық суретшілердің туындыларымен шабыттанды [2]. Әсіресе, 1950 жылғы бітірген түлектердің ішінен С. Мәмбеевтің шығармашылығындағы пейзаж жанрындағы туындылары жоғарыда айтылған өзгерістер айқын сипат алды.

С. Мәмбеевтің шығармашылығындағы негізгі сюжеттер: қазақтардың дәстүрлі өмірі мен қала өмірі, портрет пен пейзаж. Суретші пейзаждары туған жерінің табиғат аясындағы халық өмірінің лирикалық композицияларына арналған. Солардың бірі, 1953 жылы жазған дипломдық жұмысы «Жайлауда» атты алғашқы туындыларының бірі болатын. Бұл туындыға бойындағы суреткерлік күш-жігерін салып өзінің жанына жақын қазақ шопандарының өмірін көрсетті. Сонымен қатар, «Тауда» (1955) этюдінде күн сәулесіне нұрланған ерте көктемнің көрінісінде жұмсақ түстерді қолданған. Автор табиғаттың сол бір сәттегі жағдайын түстік шешімдер арқылы жеткізуге тырысады. Суретші шығармашылығының ізденіс жолдарында қазақтың қолданбалы өнерін тереңірек зерттегені байқалады. Ол табиғи ырғақтармен, түс нюанстарымен жақынырақ танысып, барынша дәлдікпен беру үшін этюдтерге жиі шығып отырды.

С. Мәмбеевтің портрет жанрындағы туындыларының өзіндік орны бар. Автор әр адамның ерекше қасиеттерін бояу ырғақтарымен үйлестіріп кейіпкерді қоршаған ортасына сай жасауға тырысады. Жеке адамның ішкі рухани жан-дүниесіне тән түс әуеніне деген қызығушылық С. Мәмбеевтің портреттік жанрада түс формасының қанықтығына ерекше мән бергенін аңғартады. Әсіресе, оның шығармашылығында әйел бейнелері басымырақ.

Солардың бірі, «Қара кимоно» (1957) атты туындысы. Қара кимонодағы әйел ашық-сұр фонда ерекше мәнерлі бейнеленген. Жасыл және сұр түсті бейнелері бар жұмсақ жарқыраған қара жібек әйелдің денесіне сәйкес келеді. Кимононың ұзын жеңінің шеттері мен етегі оның аяғының астындағы еденге төгіле төселген. Қызғылт, күлгін, қызғылт-сары және көк реңктердің гүлді өрнектерімен безендірілген қара кимоно ерекшеленіп, бұл жас әйелге бекзаттылық пен нәзіктік береді.

С. Мәмбеев өзі жақсы танытын, жақын адамдарының ғана портретін жазатын суретшілердің бірі. Көбінесе оның портреттерінің кейіпкерлері - жас сұлу қыздар. Суретші оларды табиғат аясында жазғанды ұнатады. Пленерлік кескіндемеде жарық, түстік шешімдер үлкен мәнге ие болғандықтан, табиғат тіршілігі портреттің ажырамас бөлігіне айналады. Қылқалам шеберінің портрет жанрындағы елеулі жұмыстарының бірі «Терезе алдында тұрған қыз» (1958) композициясында ішкі жан сырын ғана бояумен бермей, нәзіктік пен бақыттылықты бойына сіңірген нәзік жанның образына лайық ортаны табуға тырысады. Суретші қызды жарыққа қарсы отырғызып, көлеңкеде қою арқылы қыз бейнесі ерекше түс тазалығы мен нәзіктікке ие болды. Басты кейіпкерді композицияның ортасына орналыстырмай, терезе шетіне жайғастырған. Бөлме ішіне түскен жарық сәулесі қызға жартылай түсіп түстердің кереғарлылық реңін береді. Суретші жас қыз бейнесінде терең ойшылдықты, өзінің рухани әлеміне үңілуін ерекше көрсетеді [3].

С. Мәмбеев түске үлкен мән береді, бұл оған туындының бейнелік құрылымын табуға және композицияның үйлесімділігін анықтауға көмектеседі. Ымырттың нәзік

балқыған түстері бір-біріне оңай айналады, көрерменді терең ойлануға итермелейді. Бояу түстерінің тепе-теңдігі мен адам кескіндерінің ырғағы, таулардың, жер мен аспанның тегіс контурлары суретші шығармашылығына ерекше әсер береді. Оның туындысы түстік шешімдегі талғампаздығымен, түс диапазонның кеңділігімен, сызықтың әсемдігімен ерекшеленеді. «Суретші Мария Лизогубтің портретінде» (1959) тұлғаның дара, өзіндік ерекшелігін көрсете білген С. Мәмбеев өзін кемел суретші ретінде танытады. Суретші кейіпкерді терезе алдына басқаша отырғызу арқылы мүлдем басқаша бейнесін жазған. Терезеден түскен жарықтан бейненің жоғарғы бөлігі қабырғамен сіңісіп кеткендей болса, қара шашы мен көк түсті көйлегі оны айқындай түскен.

С. Мәмбеевтің табиғат пен адамдар бірлестігі бейнеленген композициялары өте үйлесімді. Суреткер айрықша жай-күйді, ерекше көңіл күйді күрделі түстер шешімі арқылы берген. Атап айтсақ, «Киіз үй есігінің алдында» (1962) атты туындысы дәстүрдің негізін қалаушы, сақтаушы, жалғастырушы ретінде адам бейнесі басты орынды алып табиғат пен адамның мызғымас байланысын көрсеткен. Жайлаудағы қазақ шопан отбасының адамдар бейнелерімен табиғаттың әртүрлі бояу қабаттарымен байланыстыруы қазақ ауылы мәдениетінің айнасындай. С. Мәмбеев бар назарын адамдардың бейнелеріне аударып, оларды жақыннан ерекшелейді. Біздің алдымызда киіз үйдің жанына жиналған шопанның отбасы. Суретші отбасының әрбір мүшесі: қарияны, жастарды, балаларды жеке тұлға ретінде ерекше атап өткен. Сонымен бірге, олардың байсалдылық, даналық, үлкенге құрмет, кішіге ізет, мейірімділік, жастардың ұяңдығын, ерлердің абыройы мен мақтанышы сынды өз халқынына тән бойына сіңірген ең жақсы қасиеттерін де өз туындысында көрсеткен. Туындыда ешқандай динамикалық қозғалыс жоқ, адамдар ұзақ мерзімді уақытта күйде. Дегенмен, қозғалыссыз әрекетін көрермендер сезбейді. Міне, осы жерде суретшінің өзіндік қолтаңбасы болып табылатын, ерекше бояу жағысы үлкен рөл атқарады.

С. Мәмбеевтің туындысына қарап отырып, біз барлық көлемдер, адамдар мен жылқылардың сұлбасын, киімнің бүрмелерін байқаймыз - бұл жұмыстың қарқынды ырғағын тудырады. Түрлі пішіндер мен өлшемдердің жағысы барлық түс байлығын жеткізе отырып, кескіндеменің құрылымын ерекше жандандырады. Кескіндеменің күрделі ырғақты түстік шешімі композицияға үздіксіз қозғалысты береді. Суретші кештегі табиғаттың жай-күйін ғана емес, сонымен бірге сол кештегі тыныштық пен ой үстіндегі сезімін де жеткізе білді, өз халқының жалпы мінез-құлық қасиеттерімен нақты тұлғаларды көрсетті. Осы кезде қылқалам шеберінің шығармашылығының кемелденіп гүлденген уақытысы еді. «Киіз үй есігінің алдында» туындысының бірінші жазылған нұсқасы Третьяков галереясының коллекциясында сақтаулы, Ә. Қастеев музейінің коллекциясындағы бұл туынды автордың қайталап жазғаны. 1958 жылдары «Тауда» (1957), «Киіз үй есігінің алдында» (1962) туындылары Мәскеуде Бүкілодақтық көрмеге қойылып, жоғары бағасын алды.

«Көшу» (1959) туындысы қазақтың тұрмыс-тіршілігімен ұштасып жатқан көшпенді өмірдің айнасы сынды. Суретшінің дала тақырыбында жазған туындылары адам мен табиғат жарасымын тапқан кеңістіктегі композициялық құрылымның айқындығы, түс тазалығы, нәзік берілген бояу қабаттарының ырғағына қарай енген қозғалысы көшпелі өмірдің тарихын елестеткендей. Қылқалам шебері көшпелі мәдениеттің көрінісін тереңінен жеткізіп, дәстүрлі тұрмыс бейнесін жазған. Түс реңктерін өзгеше қиюластырып туындыға ерекше салтанат пен поэтикалық үн берген.

Туындыдағы барлық элементтерді кенеп бетіне үйлестіре орналастыру арқылы барлық көшпелі мәдениеттің, дала өркениетінің тұрмыс-тіршілігін лирикалық сезіммен берген. Жайлау, шопан тақырыбындағы сыр шертетін туындылары

суретшінің жанына жақын тақырып. Себебі, кең жайлаудағы шопан өмірлері қазақтың дәстүрінің қаймағы сақталған заңдылықтарын өзінің туындысында көрсету суретшінің шығармашылығындағы басты маңыздылық еді.

1960-шы жылдары С. Мәмбеевтің шығармашылығының шыңы, өмірінің ең маңызды кезеңі болды. Осы жылдары суретшінің тақырыптық туындыларына сәндік-монументалды түстік, құрылымдық шешімдері көркемдік ізденістерге тән болды. Осы орайда, 1963 жылы оның «Жолда» атты туындысы жарыққа шықты. Композицияда – алдыңғы планында ұзақ сапардан кейін демалып жатқан бір топ адам. Сол жақта ақ көйлек киген, қолында сәбиі бар көк камзол киген әйел, оның жанында қызғылт киім киген ер адам отыр, оның жанында көк және сары жейде киген екі бала, соңында, көк-жасыл көйлектегі отырған қыздың бейнесі. Кескіндемеде бейнеленген бүкіл көрініс көкжиек бойымен түзу сызықта орналасқан.

Суреткер қоршаған ортаны түс, жарық, ритм, композиция арқылы сипаттайды. Қазақстанның бейнелеу өнерінде классикалық батыс еуропалық кескіндеме мен шығыс мәдениетінің бай дәстүрлері араласып кеткен. Бұл синтез алпысыншы жылғы суретшілердің шығармашылығында, олардың ұлттық стильді табу ізденістерінен туындады. 1960 жылдары : С. Айтбаев, Ш.Сариев, Т.Тоғызбаев, О.Нұржұмаев, Б.Табиев, М.Қисамединов, Ә.Рахманов, И.Исабаев, А. Сыдыханов, Е.Мергенов, Т. Досмағамбетов сынды суретшілер Қазақстан бейнелеу өнері тарихына ерекше екіпін алып келді.

«Алпысыншы жылғылар» деген атпен енген суретшілер шығармашылығы Қазақстандағы көркемдік ойдың өрлеуі болып саналады. Олар академиялық ережелерден бас тартып, өнердегі өзіндік тілі мен стилін қалыптастырды. Осы өзгерістің бастамасын, С.Мәмбеевтің шығармашылығынан алғашқы ұлттық тілді іздену жолдарын байқауға болады. Бір айта кететін жәйт, С. Мәмбеевтің шығармашылығына белгілі бір кезеңде М. Борисов-Мусатов, Поль Гоген, Сезанн сынды суретшілердің туындылары да әсеретті [4].

1960 жылдардағы Мамбеев шығармашылығындағы ең ұтымды шыққан туындылардың қатарына «Көктем» атты туындысы (1964) жатады. Бір қарағанда, композиция нәзік орындалған. Жыл мезгілі мөлдір түстермен, шыншыл, ақындықпен жеткізілген. Туындыда туған жерінің табиғатына деген сүйіспеншілік, оның көктемдегі жай-күйін нәзік түсіне білу, кемелденген шеберлік пен тамаша колористикалық дарын бейнеленген.

Суретші көлденең ұзартылған кенепте жазады, бұл оған жасыл өрнектермен күміс-қызғылт даланың үлкен кеңістігін көрсетуге мүмкіндік береді. Содан кейін туындының ортаңғы бөлігінде көлденіңнен ұзыннан жыртылған қоңыр жерді көреміз. Көкжиекте жылы інжу-сары аспан аясында көкшіл-күлгін таулар жұмсақ, әуезді сұлбасымен көзге түседі. Үлпілдек гүлді ағаштар ашық қызғылт бұлтқа ұқсайды. Композицияда – ашық, жеңіл нәзік түстермен жазылған дала кеңістігінде барлық композициялық элементтерді біріктіріп, бір шеңберге жинайды. Автор көктемді жыл мезгілі ретінде ғана қарастырмайды. Көктем – күн мен түн теңелетін, бар жаратылыс жаңарып, гүлденетін мезгіл. Көктем мезгілін жаңарудың, жаңа бастаманың және жанданудың символы ретінде қарастырған. Көктем тақырыбының мазмұнын жылқыға жақындаған құлынның бейнесі, бүршік атқан тал жанындағы ер жігіт пен қыздың бейнелері кеңінен ашады. Туындыда барлық элементтердің үзіліссіз,

дөңгеленген ырғақты орналасуы қазақтың ұлттық ою-өрнектерінің формаларымен байланысты. Көктем, табиғаттың құбылмалы күйі ретінде емес өмірдің бастауы ретінде, осы ежелгі, мәңгілік дала әлемінің жаңару уақыты ретінде қарастырылған.

С.Мәмбеевті қас-қағым сәттік әсер емес, тек мәңгілік, философиялық ұғымдарқызықтырады. Оның бейнелеу тілі, қарапайым элементтерден ұлттық ою-өрнектердің ең күрделі үлгілерін жасау үшін қолданылып, қарапайым халықтық өнер принципіне құрылған. Мамбеевтің пейзаждық шығармашылығының негізгі міндеттері - ұлттық дүниетаным формалары арқылы маңызды дүниенің жаһандық негіздерін іздеу болды. Сабыр Мәмбеев өз шығармашылығында қала тіршілігі тақырыбын елеусіз қалдырмады. «Менің қаламда» (1960) туындысында қаланың аласапыран тіршілігі, қайнаған көшесі емес, табиғатпен оңаша қалып, демалып тынығатын саябақтағы екі жас қыздың бейнелерін оқшауландырып алдыңғы бөлікте бейнелейді. Қыздар бірге болғанмен екеуінің ойлары екі жақта. Туындыда жалпы қала көрінісі болғанымен, кенептің бір бөлігін табиғаттың тыныш аясына арнаған. Екінші пландағы көріністе асыққан қарбалас адамдардың күнделікті өмірінің үзіндісі бейнеленген. Соған қарамастан, автор бақытты әлемнің бейнесін көрсетеді.

«Студент қыздар» тақырыбына автор бірнеше рет тоқталады. 1959 жылы жазылған «Студент қыздар» туындысында олар саябақта бейнеленсе, 1964 жылғы «Студент қыздар. Емтихан алдында» туындысында жатақхананың қабырғасының тұсында бейнеленген. Композицияда қыздар ақ дастархан жайылған үстелдің басында отыр. Қара киім киген сары шашты қыз түрегеліп тұрса, ашық жасыл көйлек киген қыз көрермендерге бұрылып қарап тұр. Бөлме кеңістігінде кітап, дәптерден басқа ешқандай артық заттар көрінбейді. Суретші басты назарда студент қыздардың дайындалу барысына бір сәт тоқталып кеткендей әсер қалдырады.

С. Мәмбеевтің 1950-1960 жылдардағы шығармашылығындағы өзгерістер қазақ бейнелеу өнерінің ұлттық мектеп қалыптастырудағы алғашқы іргетасының бірі деп санауға болады. Ол көркемдік ойлаудың ұлттық дәстүрлеріне сүйене отырып, ғасырлар бойы қалыптасқан адамның табиғатқа деген ерекше көзқарасын, бірлестігін бейнелейді. Суреткер еңбектерінде түс арқылы заттың барлық сипаттарын беріп, жағылған бояу іздерінде эмоционалдық көңіл-күй сезімін көрсетіп отырды. Сабыр Мәмбеевтің қазақтың дәстүрлі мәдениетіне деген қызығушылығы бейнелеу өнерінде ұлттық кескіндеме тілін іздеуге жетеледі. Дала өркениетінің материалдық және рухани құндылықтар элементтер жиынтығын кенеп кеңістігіне бағындыра білу суретші шығармашылығындағы басты ерекшелік.

Қазақ бейнелеу өнерінің жаңа парақшаларын ашқан суретші бүкіл шығармашылығында кескіндеменің өзіндік ерекше тілімен көшпенді мәдениеттің сырларын паш еткендей. Жеке ырғағымен ерекшеленген суретші қазақ мәдениетін кескіндеме тіліне енгізіп, ғасырлар бойы сақталып келе жатқан ұлттық дәстүр, тұрмыс-тіршілік қағидаларын шығармашылығының негізіне айналдырды.

Қазіргі кезде, Ә. Қастеев атындағы өнер музейінде суретшінің 40 тан астам ең үздік туындылары жинақталған. Суретшіні қазақ бейнелеу өнерінің мақтаншы деп айта аламыз. Бүгінде әлемдік бейнелеу өнерінің қатарында тұрып, өзгелермен терезе теңестірген қазақ бейнелеу өнерінің бірегей тұлғасы. Сабыр Мәмбеев – айрықша, тереңдігі дербес суретші, талантты кескіндемеші, қазақстандық ең танымал колористердің бірі.



**Пайдаланылған әдебиттер тізімі**

1. Мастера изобразительного искусство Казахстана.–Алма-Ата. «Наука» Казахской ССР,1972
2. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана.  
Живопись. Скульптура. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002 – 183с.
3. Барманкулова Б. История искусств Казахстана.–Алматы: «Өнер», 2001. Том. Живопись. Графика. Скульптура – 192стр.
4. Сабур Мәмбеев/Б. К. Барманкулова – Алматы: - 2013. – 176 б.

**Вологодская Виолетта Александровна**  
**Руководитель отдела Зарубежное искусство**  
**ГМИ РК им. Абылхана Кастеева**  
**Казахстан, Алматы**

## **ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ЗАРУБЕЖНОГО ИСКУССТВА XX-XXI ВВ. В ГМИ РК ИМ. АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА**

На протяжении всего XX века музееведение как научная дисциплина разрабатывала свой понятийный аппарат, где определение музейной экспозиции является одним из основополагающих и неоднократно меняет свое значение. В 1980-х годах она трактовалась, как «основная форма музейной коммуникации, образовательные и воспитательные цели которой осуществляются путем демонстрации музейных предметов, организованных, объясненных и размещенных в соответствии с разработанной музеем научной концепцией и современными принципами архитектурно-художественных решений» [1]. В начале 2000-х её определяли, как «целенаправленную и научно обоснованную демонстрацию музейных предметов, которые организованы композиционно, снабжены комментарием, технически и художественно оформлены, создавая таким образом специфический музейный образ общественных и природных явлений» [2].

В настоящее время искусство музейной экспозиции, окончательно сложившееся в статусе самостоятельного и самоценного вида творчества в музейной практике, обусловлено многими современными эстетическими и общекультурными предпосылками и имеет важное значение в работе музея. В значительной мере оно определяется общекультурной ситуацией, социокультурной средой и архитектурно-дизайнерскими концепциями. Основным звеном коммуникационного курса музея является индивидуальный момент личной коммуникации (общения) посетителя музея с музейной коллекцией. Именно он определяет останется ли предмет музейной экспозиции одним из незначительных воспоминаний или получит эмоциональный отклик в душе зрителя, переводя культурное наследие в область современного сознания. На современном этапе задача музейной экспозиции в том, чтобы посетитель музея вынес новый «эмоциональный опыт», совершил открытие, а эту возможность должен создать музей посредством экспозиции. Как отмечал директор Римско-Германского музея в Кельне Х. Хелленкемпер, музей есть место, где «происходит сугубо индивидуальное «обращение» посетителя с теми, кто создавал или пользовался выставленными предметами. Таким образом, экспонаты являются связующим звеном в процессе коммуникации» [3].

- Современная экспозиция музея должна отвечать следующим условиям:
- быть образно-символически выразительной;
- давать зрителю комплексность впечатлений (визуальных, аудиальных, осязательных), быть интерактивной;
- активизировать концентрацию творческого внимания зрителя;
- создавать возможность получения личного опыта и открытия.

По времени существования выделяют временные и постоянные экспозиции. Временные – называют выставками, и они ограничены временем проведения. Постоянные экспозиции являются демонстрацией музейного фонда.

По задачам своей организации постоянные экспозиции делятся на тематические

(раскрывающие определённый сюжет), фондовые (представляющие предметы, хранящиеся в запасниках музея), отчетные (иллюстрирующие итоги какого-то направления работы музея: комплектования, реставрации, конкурса).

Существуют общие принципы построения экспозиций, к ним можно отнести:

- принцип идейности и соответствия экспозиции, которую
- определяют музейные специалисты – авторы идеи;
- принцип предметности, исходящий из сущности предметов
- музейной коллекции, поскольку экспонат является доказательством
- факта развития общества, культуры, искусства, носителем
- эмоционально окрашенной информации;
- принцип понятности и универсальности, построения экспозиции
- с учетом восприятия ее различными группами посетителей.
- На сегодняшний день экспозиционное творчество – это один из видов

деятельности музея в задачу которого входит комплексное создание концептуально обусловленной среды, органически включающей в себя определённое соотношение ряда компонентов – экспонатуры и тематики, архитектуры и предметно-пространственной стилистики. «Создаёт экспозицию ряд предметов, объединённых общим концептуально-художественным замыслом в единую целостную пространственную систему, с заложенным в ней значительным информационным потенциалом, который является одной из главных возможностей музейной коммуникации со зрителем» [4].

Если музей хранилище социальной памяти, то его общественная функция есть сохранение социальной памяти, как отмечал Н.Ф. Федоров. В этой работе музей использует такие инструменты как образовательная и воспитательная функция, организация досуга, документирование историко-культурных процессов, научные исследования, комплектование, учет и хранение фондов. Деятельность любого музея начинается с комплектования его фондов. От того насколько они полны и разнообразны зависит содержание образовательно-воспитательной, научно-исследовательской, экспозиционно-выставочной деятельности, определяется характер деятельности всего музея. Это раскрывает понимание его современного положения и перспектив его развития. В третьей статье Устава Международного совета музеев записано: «Музей – постоянное некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, хранением, использованием, популяризацией и экспонированием свидетельств о человеке и его среде обитания, в целях изучения, образования, а также удовлетворения духовных потребностей» [5].

Государственный музей искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева был основан 1935 году и на сегодняшний день располагает богатейшими высокохудожественными фондами, которые насчитывают более 26.000 экспонатов. Здесь хранятся произведения древнего и современного изобразительного искусства Казахстана, произведения русского искусства XVII – начала XX века, западноевропейского искусства XVI-XX веков, произведения декоративно-прикладного искусства таких стран Востока, как Индия, Китай, Япония и Корея. Значительная часть коллекции представлена произведениями современного зарубежного искусства с 1900 гг. по сегодняшний день.

Одной из значительных по художественным качествам и многочисленных по количеству произведений в постоянных экспозициях музея является экспозиция «Современное зарубежное искусство XX-XXI веков», которая иллюстрирует несколько исторических периодов. «Её комплектование началось в 1935 году на этапе создания музея. Когда из мастерской художника Урала Тансыкбаева были куплены его графические листы. В 1936 году из Третьяковской галереи поступили очень ценные произведения, среди которых космического размаха рисунки В.Н. Чекрыгина, парижская акварель А.М. Герасимова «Ночь на Монмартре» 1934 г. и «жемчужина» собрания – «Беспредметная композиция» О. Розановой конца 1910-х гг. Это стало началом коллекции, в которую вошли уникальные произведения художников 20 века: П.Н. Филонова, Б.М. Кустодиева, А.Я. Головина, В.П. Кузнецова, С.Т. Коненкова, П.Д. Корина, М.С. Сарьяна, К.Н. Редько, В.В. Лебедева, П.Ф. Никонова, М.К. Аветисяна» [6] и многих других выдающихся авторов. На современном этапе комплектование этого раздела продолжается, за последние годы он пополнился произведениями таких мастеров, как Д. Шорин, А. Фирсов, В. Лукка, Л. Казбеков, А. Талашук (Россия), Роже Эстев, Я. Тукан-Вайан (Франция), Ли Сон Ок (Южная Корея), Ходдер Монро (США), Феличе Фелиппини (Италия) и другими. Для центрального музея изящных искусств, обладающего коллекцией такого высокого уровня является важной миссией представлять эту содержательную часть собрания с самыми разнообразными формами и стилистическими направлениями репрезентации творческих методов в постоянной доступности для посетителя.

Гнедовский пишет: «Наследие имеет своим источником прошлое, но принадлежит оно настоящему. И его освоение – задача культуры живой, сегодняшней» [7]. Целью экспозиции зарубежного искусства является демонстрация важных этапов развития искусства XX века, повлиявших на развитие искусства в XXI веке, которые стали частью мировой культуры, разных его видов (живописи, скульптуры и графики), а также возможность показать жанровое разнообразие коллекции, выполненное в различных художественных методах. На основе знакомства с представленными экспонатами у зрителя сформируется образовательный компонент – более глубокие знания о периоде, представленном в экспозиции. Разнообразие используемого материала позволяет гостю музея расширить кругозор, углубить знания и понимание мировой и художественной истории. А также сформировать глобальное мышление, сопоставляя исторические этапы в разных географических зонах. Также любая экспозиция способствует формированию и воспитанию общемузейной культуры посетителей.

Перед экспозицией стояла задача дать посетителю логичное обоснованное представление в хронологической последовательности увидеть наиболее распространенные и характерные художественные проявления, методы и своеобразные технологические приемы мастеров, работавших в разных странах в этот период времени. Выставляемые экспонаты позволят зрителю наиболее полно на предметах искусства увидеть примеры таких художественных методов, как русский и восточный авангард, социалистический реализм, «суровый стиль», андеграунд, неонконформизм и современные тенденции живописи и скульптуры. Ожидаемым результатом стало повышение степени образовательного компонента в процессе ознакомления с экспозицией зала зарубежного искусства, так как данный материал рассчитан на широкий круг посетителей музея. Любой гость, будь то зрелый человек, студент или школьник, найдёт для себя интересное и познавательное в этом выставочном пространстве.

Значительную часть посетителей музея составляют учащиеся. Так, младших школьников на примерах из экспозиции можно познакомить с видами и жанрами искусства. Детское внимание должны привлечь произведения, представляющие жанровое разнообразие этого периода: пейзаж, натюрморт, жанровая картина. Старшие школьники смогут проиллюстрировать для себя курс истории нового времени. Студентов заинтересует разнообразие направлений в искусстве и художественные методы мастеров начала XX века. Посетителей старшего возраста, несомненно, привлекут в том числе произведения, иллюстрирующие историю советского времени, современниками которого они являются. Экспозиция развивает интерес к мировой культуре, помогая духовному сближению и пониманию искусства других народов. Рассчитана как на самостоятельное изучение, так и на экскурсионное сопровождение. Логически завершенная и содержательная, она позволяет проводить увлекательные экскурсии.

Экспозиция «Зарубежное искусство XX-XXI веков» расположилась на 3 этаже музея в пространстве трёх галерей, шириной 4,5 метра и высотой потолков 2,8 метра. Изучив опыт прошлых экспозиций и выявив основные произведения, которые были основой предыдущих выставок, было принято решение идти путем демонстрации предметов искусства по хронологии. Опираясь на экспозиционные приёмы, разработанные опытными сотрудниками музея В. Бучинской, Е. Ким, Г. Сырлыбаевой, М. Сальниковой, были определены произведения, организующие органическое единство музейных предметов. Вся экспозиция вмещает 110 живописных работ и 34 скульптуры. Она поделена на тематические блоки. Несмотря на ограниченную площадь просмотра в двух поворотах галереи, где есть пространство для обзора издали, расположились произведения искусства большого формата (А. Дейнеки, П. Никонова)

Первый внушительный тематический блок называется «Искусство 20-30 гг. XX века». Здесь можно познакомиться с творчеством художников русского и восточного авангарда и с продолжателями традиций объединения «Мир искусства». Начало XX века отличалось богатством художественных групп и объединений, имеющих свою собственную концепцию творческого развития, многие из которых начинали свою работу еще в конце XIX века. Настроения общества рубежа веков вылились в Октябрьскую революцию, что стало переломным моментом в истории начала столетия, диктовавшего новое будущее со своими идеалами и целями. Несмотря на то, что события 1917 года стали неким рубежом и отчетом нового времени в развитии нового уклада жизни, формировании нового мышления, искусство и художественная жизнь развивались по своей траектории. В этот период продолжали работать авангардисты, идеи которых были созвучны новому правительству. Художники активно участвовали в плане монументально-политической пропаганды, которую выдвинули Ленин с Луначарским в 1918 году. Однако сотрудничество это не могло продолжаться долго. Авангард по своей природе предполагал плюрализм: множественность течений и направлений, свободу мысли и самовыражения. Имея противоречивый характер и пропагандируя универсальную переделку сознания общества, русский авангард спровоцировал поиск новых знаний. В этот период так же работали такие объединения, как АХР (Ассоциация художников Революции с 1928) с их ориентацией на традиционную картину в духе передвижников, ОСТ (Общество художников станковистов с 1925), Объединение Четыре искусства (1925), ОМХ (Общество московских художников с 1928). Основные идеи и пути развития авангардного искусства в экспозиции раскрываются на примере произведений ярких художников, стоявших у истоков формирования этого направления: натюрмортами



А. Куприна, В. Рождественского, Н. Альтмана и К. Петрова-Водкина. Великолепными портретами Р. Фалька, А. Лентулова и К. Зефинова. Абстрактными композициями О. Розановой и К. Редько. Здесь можно увидеть поздние выразительные работы Б. Кустодиева, А. Головина, Н. Богданова-Бельского.

Отдельным блоком представлены картины авторов, очарованных красотой, яркостью, колоритом Востока, которые писали картины, стремясь раскрыть его красоту, древнюю и богатую историю. Художники, писали авангардные по цвету и общему художественному мировосприятию произведения, возвращаясь к национальным «корням» и традиционной культуре. В картинах угадывается, преломляясь всеми авангардными красками, средневековая культура Средней Азии, с ее монументальной архитектурой, орнаментами, азиатским солнцем и жителями. Оказавшись на территории советской Средней Азии в первой половине XX века, многие художники не только вдохновились самобытным искусством Центральной Азии, но и вписали свое творчество в систему её координат. Художественное направление, возникшее в изобразительном искусстве Средней Азии в 1920-30-х годах, представлено такими художниками, как А. Шевченко, В. Рождественский, А. Волков, У. Тансыкбаев, М. Сарьян и другие.

Уникальны и скульптурные произведения этого периода, выполненные в материале Б. Королёвым, В. Ватагиным, Б. Сандомирской, В. Мухиной.

Следующий небольшой раздел озаглавлен темой: художники о войне, где представлены произведения В. Орешникова, Г. Нисского, У. Тансыкбаева, П. Корина. С приходом Великой Отечественной войны многие художники принимали активное участие в военных действиях и фиксировали происходящее. В этот период к расцвету пришёл жанр портрета. Люди со стойким благородным духом стали главными героями картин. Активное развитие получил психологический пейзаж, наполненный смятением, грустью и молчанием человеческой души, раскрывающий трагическое настроение народа.

Значительный раздел посвящен времени расцвета социалистического реализма 1940-50-х гг., когда содержанием картины становится метафора прекрасного будущего, в которое устремлены герои. Художники без надуманности изображали события, происходившие в жизни страны и народа. Воплощая в своих работах идею «нового человека», сотворенного новым миром, в котором размывается личностное начало. В жанре пейзажа можно было увидеть обновляющуюся страну, все сферы жизни которой стабилизируются. В это время на передний план выходит индустриальный пейзаж, образы которого становятся символами созидания. Радость бытия, красота человека воспеты в полотнах А. Герасимова, А. Пластова, А. Дейнеки, А. Самохвалова, представляющих различные художественные системы. Еще 23 апреля 1932 года Постановлением «О перестройке литературно-художественных организаций» были распущены все художественные объединения и создан Союз художников СССР. Сталинская империя 1930-1953 годов – вселенских масштабов утопизм, сочетающийся с тщательным цензурным контролем. Сталин И.В. поддерживал искусство – ясное и монументальное, незамутненное борьбой разных течений, поэтому все группировки были распущены и общей нормой был провозглашен социалистический реализм - искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию. В это время активно развиваются жанры пейзажа и натюрморта, а также бытовой жанр, основной темой которого становится мирный труд. Художественный язык бытового жанра становится повествовательным и тяготеет к жизнеописанию, жизнеподобию. В пейзаже укрепляется связь человека и природы, воссоединения человека и труда, появляется атмосфера умиротворенности.

«Идеальные герои» – обычные, простые люди, крестьяне, рабочие, носители черт будущего – совершенного, гармоничного мира. Это обязательно некий образ массового героя, своими руками меняющего жизнь человечества. Коллекция скульптуры представлена именами известных мастеров, которые экспериментировали с различным материалом в поисках современной формы: С. Конёнков, Е. Белашова, А. Кибальников, З. Виленский, А. Файдыш-Крандиевский.

1960–70-е годы – новый этап, когда идет разработка нового направления – «сурового стиля». Ему были присущи лаконичность и обобщение художественного образа. Воспевалось героическое начало суровых трудовых будней, которое создавалось особым эмоциональным строем картины. Суровый стиль был определенным шагом к демократизации общества. Именно в этот период выявилось стремление авторов художественно воссоздать действительность без обычной для 40-50-х годов парадности, сглаживания всех трудностей, укоренившейся иллюстративности. Тема человека стала важнейшей для большинства мастеров этого времени, хотя решалась по-разному. Художники: П. Никонов, В. Попков, братья А. и П. Смолины и другие в поисках «правды жизни» обратились к сдержанной, условной, обобщенной форме, лапидарной композиции, жестокому и лаконичному рисунку, использовали условный цвет, не отвечающий натурным соотношениям. Художников «сурового стиля» связывало воедино время и его герой. Недаром все они много занимались жанром портрета. Искусство – исследователь человеческой души.

В 1960-70-е годы продолжается расцвет национальных школ. Одна из главных черт пластических искусств 70-х гг. Закавказья, Средней Азии, Прибалтики, Украины, Белоруссии – отсутствие единого стиля, нет жестких канонов в применении выразительных средств и приемов, стираются, размываются границы между жанрами, сближаются виды искусства. Среди талантливых мастеров – Яблонская Т., Клычев И., Аветисян М., Гусейнов Ю. и другие. Молодые художники, развивающие национальные школы, как бы переносят близкий себе, подчас даже буднично близкий материал в условное эстетическое пространство искусства, в мир интеллектуально-поэтических обобщений. Авторы национальных школ ставят перед собой задачу — воссоздать «мой мир и мир моего героя через национальные истоки».

Следующей частью экспозиции стали работы, иллюстрирующие понятие – символизм 1970-80-х гг. После смерти Сталина, в период так называемой «оттепели», произошло некоторое обновление в искусстве – формируется две ветви: официальное и неофициальное искусство. Это явление получило название «советский нонконформизм». Одним из ярких явлений советского нонконформизма стал московский романтический концептуализм. Для создания своих произведений художники использовали характерные особенности текстов и пространств, что идентично с тенденциями в западном искусстве 1960-х годов. Эпоху оттепели, сменило время брежневского застоя в 1970-е годы и разделение на официальную и «подпольную» ветви усилилось. «Неофициальными» художниками проводятся квартирные выставки, поскольку власти не давали им возможности выставляться официально. Ключевым моментом в искусстве этого периода становится так называемая «Бульдозерная выставка», организованная под открытым небом в 1974 году. Одна из главных черт пластических искусств 1970-1980-х гг. – отсутствие единого стиля, ограничений в применении выразительных средств и приемов, границ между

жанрами и видами искусства. Художники демонстрируют восприятие современности со всеми актуальными проблемами и задачами. Им характерен символический язык, театральная зрелищность, артистичность и виртуозное владение техникой. Художники используют метафору и притчу, как форму пластического языка. Популярными становятся многочастные картины – диптихи, триптихи. Живописцы обращаются к фольклору, традициям западноевропейского и русского искусства разных эпох. Продолжается расцвет национальных школ. Именно в этот период формируется новое поколение художников, искусство которых повлияло на искусство сегодняшнего дня. В 1985 году была отменена цензура, а в 1991 году случилась перестройка, этот год стал освобождением искусства от идеологических ограничений. В моду вошел сюрреалистический гротеск, поэтика карнавала. Этот «карнавал» сперва подпольный, неофициальный с годами выплеснулся наружу, воплощая характерные ритмы времени. Картины излучали таинственные пророчества, искусство зримо пересекало какой-то неизъяснимый рубеж, упиваясь безграничной свободой. Этот период представляют картины таких художников, как В. Тюленев, С. Ситников, Г. Зубков, Д. Краснопевцев, Н. Нестерова, М. Чичерина, Г. Егошин, И. Лубенников.

Экспозиция завершается произведениями, поступившими в музей в XXI веке. Здесь представлены картины М. Ходдера, Г. Громовой, П. Шорина, А. Талащука, В. Лукки, А. Фирсова и других художников. Работы выполнены в разных стилях и направлениях и были подарены авторами музею во время проведения выставок. Коллекция современного зарубежного искусства XX-XXI веков ГМИ РК им. А. Кастеева – уникальное собрание для Республики Казахстан, оно дает возможность проследить и осмыслить основные этапы развития искусства этого периода, времени противоречивых творческих исканий, вызывающих споры и разногласия, но в итоге совершившее прорыв и преобразование предшествовавших поисков в искусстве.

В создании постоянной экспозиции, посвященной зарубежному искусству XX-XXI вв. ГМИ РК им. Абылхана Кастеева, был использован традиционный для музея хронологический принцип. Несмотря на этот путь в некоторых частях выставки применялся образно-сюжетный ход, усиливающий впечатление от визуализации пространственно-временных отношений в ходе построения последовательности образов, а также драматического эффекта иллюстрируемых исторических этапов. В будущем опираясь на такой опыт как музейная сценография, т.е. междисциплинарная философия проектирования, синтезирующая множество отдельных дисциплин, нацеленная на преобразование смыслов в пространственные формы, музей будет совершенствовать данную экспозицию. В современных реалиях структура музейного проектирования и философия музейной сценографии объединяют не только музейные предметы и их оформление, но и нарративы, внутреннюю архитектуру, пространственные и графические решения и медиатехнологии. Все эти составляющие объединяются концепцией и работают на содержание и идею выставочного проекта. Они могут быть применены в последующей реорганизации. Несомненно, внедрение в экспозицию новых видов мультимедиа сможет стать не столько информационным средством, а скорее мощным инструментом воздействия на эмоции посетителя, путем усиления его погружения в данный исторический период.

По результатам исследования можно сделать вывод, что технология выставочной деятельности ГМИ РК им. Абылхана Кастеева в процессе исторического

развития уже претерпела ряд изменений с 30-х годов XX века. Отмечается этапность и последовательность действий при создании выставок, участие в процессе её создания всех подразделений музея. Совершенствование компонентов этой деятельности, которые в последнее десятилетие сформировались в определённую систему, развития уже претерпела ряд изменений с 30-х годов XX века. Отмечается этапность и последовательность действий при создании выставок, участие в процессе её создания всех подразделений музея. Совершенствование компонентов этой деятельности, которые в последнее десятилетие сформировались в определённую систему, включающую экспозиционную работу, как одну из ведущих, несущих образовательно-развлекательную составляющую. В целом, выставочно-экспозиционная деятельность получает высокую оценку специалистов, посетителей и гостей музея.

Современный музей служит связующим звеном между традициями и новациями, и эта связь позволяет обществу не отрываться от ядра культуры. Именно музей является мостом между прошлым, настоящим и будущим, хранит веками накопленную социальную память. А потому «музей будущего видится как множество пространств, где в условиях соревнования развиваются краткосрочные и длительные проекты, направленные на осмысление предметного мира» [8]. Постоянные экспозиции создают его неповторимый облик, который каждый воспринимает по-своему. Вместе с этим музей, создаёт условия для хранения социальной памяти, необходимой всем и направленной на реализацию общего дела через музейную коммуникацию, теоретическую, институциональную, историческую и проектную интерпретацию музейной деятельности.

#### **Список литературы**

1. Музееведение. Музеи исторического профиля: Учеб. пособие для вузов по специальности «История» / Под редакцией К.Г. Левыкина, В. Хербста. – М., 1988. [https://koi.tspu.ru/koi\\_books/galkina/op.htm](https://koi.tspu.ru/koi_books/galkina/op.htm) – С. 3
2. Юренева Т.Ю. Музееведение: Учебник для высшей школы. – М., 2003. – С. 331 <http://ijevanlib.yso.am/wp-content/uploads/2018/02/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-1.pdf>
3. Философия бессмертия и воскрешения. По материалам VII Федоровских чтений. – М.: Наследие, 1996 <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-muzeya-v-filosofskom-nasledii-n-f-fedorova>
4. Проектирование музейной экспозиции. Учеб. пособие для вузов по специальности «История» / Составитель Н.В. Корникова. Б., 2020
5. Кодекс профессиональной этики / Международный совет музеев. – М.: ГЦТМ В. С. Высоцкого, 1995
6. Путеводитель. Государственный музей искусств им. Абылхана Кастеева. – А., 2001 – С.114
7. Гнедовский М. Б. Музейная коммуникация и музейный сценарий // Музей и современность. – М., 1986
8. Решетников Н.И. Музей и музееведческие проблемы современности. 2015. Источник: <https://opentextnn.ru/museum/teorija/reshetnikov-n-i-muzej-i-metodika-izuchenija-istoriko-kulturnogo-i-prirodnogo-nasledija-2016/razdel-1-muzej-i-ego-sushhnost/>
9. Решетников Н.И. Музей и комплектование его собрания: Учебное пособие. – М., 2005

10. Памятники искусства. Бюллетень ГМИ им. А.С. Пушкина. – М., 1947
11. Музеи России: поиски, исследования, опыт работы. Сб. научных трудов.–Сп-б,1995
12. Научно-исследовательская работа в художественных музеях СССР. Сб. тезисов и докладов. – М., 1991
13. Сапанжа О. Музеология: историография и методология. – Сп-б., 2014
14. Страницы истории отечественного искусства 18-20 вв. – Выпуск 9. Сб. статей ГРМ Сп-б., 2002.



**Сырлыбаева Галина Николаевна**  
искусствовед,  
независимый исследователь,  
член СХ РК  
Алматы

## **ЕЩЕ РАЗ О ПОРТРЕТАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**



*Борис Кустодиев. Портрет графа  
А.А. Бобринского. 1903*

Жанр портрета, пожалуй, наиболее полно и разнообразно представлен в собрании русского искусства ГМИ РК. Хронологический диапазон уникальной коллекции охватывает период – от конца XVII века до 1910-х годов XX-го. Портреты занимают практически треть всего живописного фонда русского искусства и в большей степени нуждаются в атрибуции и дополнительном анализе. Исходя из этого, назрела реальная необходимость систематизировать этот богатый для исследования материал, для того чтобы понимать дальнейшие пути изучения «музейной портретной галереи».

Портретная коллекция начинает формироваться с первых дней организации художественной галереи. Уже в 1935 году из Семипалатинского областного историко-краеведческого музея было получено 9 портретов. Но наиболее урожайным годом по поступлениям стал 1936-й: 33 экспоната. Особенно щедрым оказался дар Русского музея, также были поступления из Третьяковской галереи и Центрального музея Казахстана, но в меньшей степени. Кульминация процесса комплектования пришлась на 1960-е. Основное ядро собрания сложилось именно в эти годы. Особенно отличился по интенсивности приобретений 1962-й. В последующие десятилетия – лишь единичные приобретения. Последний портрет поступил в 2000-м.

В ходе систематизации были сформированы четыре категории произведений. Основным принципом их организации стали «взаимоотношения» главных составляющих портрета, таких как автор и модель. Представлены самые разнообразные комбинации. Количественно преобладает вариант – «известный автор – известный персонаж», что безусловно свидетельствует о высоком качестве коллекции.

Вторая группа экспонатов относится к категории – «неизвестный автор – известный персонаж». Она включает произведения XVIII – начала XIX века. Основная проблема этой группы естественно связана с трудностями определения авторства. В этой категории портретов, как правило, присутствуют изображения известных государственных деятелей, императоров и членов их семей, представителей известных дворянских династий и т.д., живописные образы которых многократно копировались с наиболее удачных оригиналов. В те годы это было распространенным явлением, указание авторства не всегда было обязательным. Главное – узнаваемое изображение знатной особы.

Наиболее сложная категория – «неизвестный автор – неизвестный персонаж». В количественном отношении она уступает предыдущей позиции всего на несколько

работ и представляет собой наиболее сложную ситуацию, поскольку многие портреты выполнялись провинциальными художниками, которым позировали представители мелкого дворянства, купеческого сословия, военные невысокого чина.

И, наконец, комбинация – «известный автор – неизвестный персонаж». Здесь свои трудности. Она объединяет портреты, в основном, натурщиков, нищих, изображения пожилых людей, имена которых практически невозможно определить.

К группе «известный художник – неизвестный персонаж» относится и «Женский портрет», написанный Павлом Александровичем Брюлловым (1840–1914) в конце XIX века. Портрет поступил в 1962 году от Григория Павловича Белякова (1904–1995), крупнейшего советского коллекционера, специализировавшегося на коллекционировании «живописи столетия» – русского искусства периода 1850-1950 годов. Отдавал предпочтение произведениям передвижников. Несколько лет провел в Казахстане. В 1937 году был арестован и сослан в Семипалатинск. Пробыл в городе до 1944 года. Более 500 произведений передал в российские музеи. Следует заметить, что и в коллекции ГМИ РК есть еще несколько работ, приобретенных у Белякова в 1959 году – «В парке» Н. Гончаровой, «Площадь Св. Марка. Венеция» В. Поленова, «Неудачный брак» И. Трутнева.

Итак, «Женский портрет». На обороте холста существует надпись, ставшая поводом к всестороннему изучению. Собственно, авторство и было установлено по этому тексту – Павел Брюллов, который в отличие от своего знаменитого родственника – Карла Брюллова, а он приходился ему племянником, менее известен. Хотя, будучи экспонентом, а затем и членом ТПХВ, он выставлял по несколько картин практически на всех выставках объединения, начиная с 1872-го года и до 1914-го, года своей кончины. После окончания физико-математического факультета Санкт-Петербургского университета, с 1863 года стал посещать лекции архитектурного отделения Императорской академии художеств.

В.Д.Минченко, написавший воспоминания о передвижниках, так отзывался о нем: «Художники говорили, что он хороший математик, окончил университет и слушал лекции по математике в Англии. Математики уверяли, что он музыкант, кончивший консерваторию, а музыканты возвращали его снова в лоно художников. ...он писал картины, обнаруживал большие знания в математике и играл на виолончели и рояле» [1, с. 83].

Но вернемся к «Женскому портрету». На нем поясное изображение молодой девушки в строгом темно-сером платье с пышными рукавами по моде конца XIX века. Платье застегнуто на многочисленные мелкие круглые пуговицы, создающие декоративный эффект. Вьющиеся темно-каштановые волосы пышной короной обрамляют бледное овальное лицо с карими глазами. Строгость образа нарушает тройная нитка мелкого жемчуга. Слева на груди – поблескивающий на темном фоне платья необычный предмет, похожий на ювелирное украшение. Это часы. Именно так было принято носить их на рубеже XIX-XX веков.

Неизвестный автор в надписи указал, что на портрете изображена Варвара, а вот фамилия обозначена неразборчиво. В карточке научного описания при поступлении работы, заполненной в 1963 году, она воспроизведена как Мондалева. В другой карточке она записана уже как Мендалева. Но в этих трех строчках – содержится очевидная подсказка для дальнейшего исследования портрета и его окончательной атрибуции, а именно – вторая строка надписи – «дочь К. Лемоха». Возможно, в биографии известного художника-передвижника будет найден ответ – кто же на портрете? Кирилл (Карл) Викентьевич Лемох (1841–1910) – живописец.

Учился в Императорской академии художеств. В 1863 году участвовал в

протесте 14 художников, который возглавил И.Н. Крамской. Вместе с Крамским участвовал в работе Артели художников. Входил в состав ТПХВ. Был приглашен преподавать живопись и рисование детям Александра III.

И Лемоху Я. Минченко посвятил несколько страниц своих воспоминаний: «Более деликатного человека, чем Лемох, я не встречал за всю свою жизнь. Ни одного резкого слова, ни одной враждебной к кому бы то ни было мысли. ...Приятная улыбка не сходила с лица. На левом борту фрака или пиджака – золотое пенсне, а из кармана на груди выглядывал ослепительно белый уголок носового платка. В общем напоминал немецкого чиновника. Лемох и был немец, настоящее имя его было Карл» [1, с. 64-65].



*Борис Кустодиев. Автопортрет. 1902*

Действительно, у Лемоха была единственная дочь – Варвара Кирилловна. Она родилась 27 августа 1870 года. Многие художники писали ее портреты в разные годы. Наиболее известен «Портрет Варвары Кирилловны Лемох в детстве» (Холст, масло. 90x67) выполненный Крамским в 1882 году. Он находится в Севастопольском художественном музее им. М.П. Крошитского. Варвара изображена в возрасте 12 лет. На ней – широкополая черная шляпа, то ли с пером, то ли с бантом красного цвета, большой белый воротник с кружевом по краю – детали, вызывающие ассоциации с атрибутами мушкетерских костюмов. Многие годы находился в ее собственности. Портрет экспонировался на XI выставке ТПХВ, проходившей в 1883 году [2, с.65].

Неоднократно писал ее и отец. Удалось найти две работы. Одна из них – этюд «Варька в розовом. На скамейке» (1894), находящаяся в Вологодской областной картинной галерее. На портрете ей уже 24 года. Вторая – «Варька» (1893. Холст, масло. 67x53) из собрания Государственного музейного объединения «Художественная культура Русского Севера». И хотя в эти годы дочь была уже взрослой девушкой, исследователи утверждают, что портрет написан по воспоминаниям либо по фотографии. Этот портрет экспонировался на XXII выставке ТПХВ 1894 года [2, с. 164].

Упоминается и портрет работы еще одного передвижника – Н.А. Ярошенко. Изображение, к сожалению, не удалось найти. Он также был представлен на XXII выставке ТПХВ 1894 года [2, с. 167].

Сравнивая портреты Варвары Кирилловны – Крамского и Брюллова, становится абсолютно очевидно, что перед нами один и тот же человек – на музейном экспонате представлена Варвара Лемох. Полотно написано, предположительно в 1893-1894 годах. Неудивительно, что портреты дочери Лемоха были написаны именно Крамским и Брюлловым. Все они были достаточно близки, их связывали дружеские отношения, они долгие годы являлись членами ТПХВ. Лемох был казначеем ТПХВ, а Брюллов – его помощником. Кроме того, они оба – Лемох и Брюллов – в одни и те же годы были хранителями в Русском музее, бывшем музее Александра III.

Теперь, когда стало известно имя героини портрета, необходимо обратиться уже к ее личной биографии и разобраться с фамилией, указанной на обороте холста. В 1896 году она вышла замуж за военного инженера Владимира Дмитриевича Менделеева (1865-1898), старшего сына Дмитрия Ивановича Менделеева. Дело в том, что знаменитый химик увлекался изобразительным искусством, коллекционировал репродукции картин, позже стал приобретать и оригиналы. К тому же вторая жена



*Борис Кустодиев. Портрет  
Н. Ф. Дерюжинского. 1903*

– Анна Ивановна Попова была художником. По знаменитым в Петербурге средам в доме Менделеева собирались и художники, среди которых были самые известные мастера – И. Репин, А. Куинджи, И. Крамской, Н. Ярошенко и многие другие. Постоянным участником собраний ученых и художников у Менделеева был и К. Лемох. Таким образом, семьи были знакомы.

Поэтому загадочная фамилия на обороте холста – Мондалева-Мендалева, на самом деле – Менделеева. 16 ноября 1897 года в семье родился сын, которого назвали в честь знаменитого дедушки – Дмитрием. Но судьба Варвары Менделеевой сложилась трагически. Через два года после свадьбы, в 1898-м скоропостижно скончался муж, а в возрасте 3,5 лет в 1900 году умирает и ее сын. Она прожила в Ленинграде в одиночестве до середины

1940-х и скончалась в годы блокады.

Таким образом, «Женский портрет» П.А. Брюллова атрибутирован как «Портрет Варвары Кирилловны Менделеевой (1870-1943?), урожденной Лемох». Годы создания – 1893-1894. Именно в эти годы были созданы Лемохом и Ярошенко «взрослые» портреты Менделеевой.

Обратимся и к творческому наследию Бориса Михайловича Кустодиева (1868-1927), крупнейшего русского портретиста, получившего международное признание. Об этом свидетельствует интересный факт. В 1912 году художник пишет «Автопортрет» (Картон, темпера, гуашь. 100x85) по просьбе министра народного просвещения Италии для пополнения коллекции автопортретов знаменитых художников со всего мира в галерее Уффици во Флоренции. Уникальное собрание было основано еще в XVII веке и на сегодняшний день насчитывает более 2 тысяч произведений.

В ГМИ РК – небольшая, но разнообразная коллекция его произведений, состоящая из графических и живописных работ. Говоря о портретах, в первую очередь упомянем его «Автопортрет» (Картон, пастель. 37,5x45,5), поступивший в музейную коллекцию от московского коллекционера М.Г. Гордеева в 1962-м. Как известно, художник написал достаточно много собственных изображений в различных техниках и в различные периоды жизни.

«Подобно другим русским мастерам начала XX века Кустодиев постоянно работал над автопортретами, что было и актом самопознания художника, и отражением постоянного его стремления совершенствовать свое ремесло. ... Ранним автопортретам свойственны прямотушие, открытость миру, веселость, порой – кокетливое любованье собой...» [3, с. 24].

В музейной коллекции – один из ранних портретов. Датировка условная – в начале 1900-х. На сайте WikiArt он датируется 1902 годом [4]. В ГТГ находится еще один графический «Автопортрет» (Бумага, цветной карандаш, графитный карандаш, 41x32), датируемый также 1902-м годом. Настроение разное, но по внешним данным много общего. Полагаю, возможно, принять эту дату как время создания пастельного варианта из казахстанского музея.

Но основную часть коллекции живописных произведений художника составляют три портрета, выполненные для монументального полотна «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его рождения» (1903. Холст, масло. 400x877). Картина поступила в ГРМ





*Борис Кустодиев. Портрет  
М.Н. Галкина-Врасского. 1903*

в 1938-м из Музея Революции, ранее находилась в Мариинском дворце. Как известно, полотно было заказано И.Е. Репину. Поскольку это была многофигурная композиция, он пригласил для совместной работы двух своих учеников—Б.Кустодиева и Ивана Семеновича Куликова (1875–1941). Репин писал: «На Кустодиева я возлагаю большие надежды. Он художник даровитый, любящий искусство, вдумчивый, серьезный, внимательно изучающий природу. Отличительные черты его дарования: самостоятельность, оригинальность и глубоко прочувственная национальность; они служат залогом крепкого и прочного его успеха» [5, с. 120].

У Репина был уже опыт коллективной работы, которая также объединила его учеников. В 1899–1903 годах была написана картина «Постановка натуры в мастерской Репина» (Холст, масло. 214,5x356), находящаяся в настоящее время в Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств. Кроме Репина, в создании картины участвовало восемь его учеников, в том числе и Борис Кустодиев, изображенный на полотне на первом плане спиной к зрителю.

Репин получил заказ на картину в апреле 1901, а закончена она была в декабре 1903-го. Из 25 этюдов, написанных Кустодиевым для монументального полотна, в музейной коллекции представлено три.

Некоторые впечатления Кустодиева, свидетельствующие о нарастании интереса к работе над картиной, сохранились в письмах к его будущей жене – Н.Е. Прошинской. 5 августа 1901 года он пишет: «...Утром чертим перспективу на большом холсте, работа скучная и кропотливая, все линейки, циркули и угольники, которых я не терплю...писание красками не скоро предвидится. Холстина такой громадный, что чувствуешь себя перед ним совсем маленьким. Репин, по обыкновению, заставил опять чертить почти все снова, ... и будет ли доволен теперь, не знаю» [5, с. 57]. В музее хранится один из подготовительных эскизов – вариант композиции картины, выполненный Б. Кустодиевым – «Эскиз к картине И.Е. Репина «Заседание Государственного Совета». (1903 (?). Бумага, пастель. 29x28). Поступил от ленинградского коллекционера Г.И. Бялика в 1959-м.

Далее 12 августа 1901 года: «Наконец-то мы начали работать. Репин остановился на том, что мы сделали, и теперь в три руки рисуем фигуры, и, собственно, самая картина только теперь началась и начинается интерес к ней, и работаем мы с удовольствием» [5, с. 58]. 15 июня 1902 года: «...Сегодня Репин опять говорил, что недели через 2 такой усиленной работы, как сегодня, – и мы кончим картину. ...мы действительно много пишем, часов от 9-9,5 до 4-х. Аксессуары все написаны, стулья ...так наострился писать, что самому нравится. Репин видимо, доволен, что так хорошо и скоро идет дело» [5, с. 64-65].

Многих персонажей одновременно на одном сеансе писали и Кустодиев, и Репин, например, «Портрет А.П. Игнатьева». Сравнение дает возможность почувствовать творческую манеру учителя и молодого ученика. Портреты-эскизы Кустодиева более близки к стилистике модерна. Образы смоделированы пластичными, мягкими широкими мазками, напоминающими живописную технику В. Серова. Несмотря на очевидную разницу в творческой манере, помощникам Репина –Кустодиеву и Куликову, при переносе портретных этюдов на большой холст, приходилось условно говоря, «подражать», воспроизводить творческий почерк своего учителя.



Подобные пары нашлись и для портретов Кустодиева из казахстанского музея – это «Портрет графа Александра Алексеевича Бобринского (1823-1903. Холст, масло. 71x53,5). Справа внизу имеется подпись и дата: «Б. Кустодієвъ 1903». Эту работу поступил в 1936 году из ГРМ в числе первых поступлений в КГХГ. Репинский портрет А.А. Бобринского (1903. Холст, масло. 66,5x48,5) находится в ГРМ.

Вторая работа – «Портрет генерала Михаила Николаевича Галкина-Врасского (1834-1916)». (1903. Холст, масло. 58x42) также существует в двух вариантах. Эту работу Кустодиева имеет авторскую подпись. Он поступил в галерею в 1936-м из Центрального музея Казахстана. Кстати отметим, что в ЦМК портрет был передан также из Ленинграда – Государственного центрального хранилища ГРМ годом ранее – в 1935 году. Вариант этюда И. Репина (1903. Холст, масло. 65x58) находится в Приморской государственной картинной галерее города Владивосток.

И наконец, «Портрет князя Волконского» (Холст, масло. 56x44), поступивший в дар от московского коллекционера Б.П. Грибанова в 1965 году.

Единственный портрет, не имеющий авторской подписи. На центральной горизонтальной перекладине подрамника, выполненная каллиграфическим почерком черными чернилами или тушью надпись: «Этюд к Гос. Совету князь Волконский Директор Императорских театров. Раб. Б. Кустодиева». При внимательном рассмотрении подрамника удалось выявить еще одну надпись на верхней горизонтальной перекладине, написанную графитным карандашом. Она недостаточно читабельна, но вполне различима – «Князь Волконский». Видимо, она была сделана раньше, «чернильной».

Надпись чернилами была зафиксирована в карточке научного описания. Но надо отметить, что эта надпись в 1965 году не стала отправной точкой для атрибуции портрета. Он был деликатно записан как портрет Волконского без уточнения кто он такой. Впервые он был озвучен как портрет директора императорских театров В.С. Бучинской, посвятившей свою статью всей коллекции произведений Кустодиева в музее [6, с. 68].

И хотя автор доклада в своих исследованиях призывает внимательно относиться к разного рода надписям, оставленным на подрамнике, в данном случае, они вызвали сомнения. И вот почему. Род Волконских старинный. Многие представители этой фамилии занимали ответственные государственные должности. Но почему-то все, кто был связан с этим портретом, решили, что князь Волконский – это именно директор императорских театров – Сергей Михайлович Волконский (1860–1937). Для уточнения необходимо обратиться к его биографии и фотоматериалам для сравнения с живописным воспроизведением.

Князь Сергей Михайлович Волконский происходил из древнего рода князей Волконских. ...Имея возможность по праву рождения, воспитания, традиций занять любой высокий пост в официальной среде тогдашней России, но не имея склонности к какой-либо карьере, выбрал себе иное предназначение. Все его посты — уездный предводитель дворянства и директор Императорских театров» [7]. К этому добавим, что он был театральным деятелем, режиссером, критиком, литератором. На посту директора Императорских театров был недолго – с 1899-го. В 1901 году его сменил Владимир Аркадьевич Теляковский. Занимающие должность директора императорских театров не входили в состав Гос. совета.

Кроме того, на сегодняшний день картина «Заседание Гос. совета...» достаточно изучена, составлены списки участников, разработана графическая схема, на которой все персонажи пронумерованы. Эти сведения находятся в свободном доступе. Не составляет труда установить кто же запечатлен на полотне. Это дало

возможность определить, что Сергея Михайловича Волконского нет на картине. Значит, и на этюдном портрете изображен не он. Сравнение фотографий Сергея Михайловича с персонажем на портрете из музея также подтверждает, что он не имеет никакого к нему отношения.

Но на картине все-таки присутствует князь Волконский – Михаил Сергеевич (1832-1990), тайный советник, статс-секретарь, сенатор и обер- гофмейстер. Он является отцом Сергея Михайловича. Видимо произошла путаница среди представителей одной известной фамилии.

Но вернемся к схеме полотна. Под номером 71 указан Николай Федорович Дерюжинский (1855-после 1917) – помощник статс-секретаря Гос. совета. Во время подготовки к празднованию юбилея Гос. совета он входил в группу чиновников, занимавшихся составлением и изданием юбилейного альбома, помогал Репину в организации работы над картиной. В 1903-м был назначен статс-секретарем Гос. Совета [8]. Сравнение с имеющейся фотографией это подтверждает.

Учитывая все названные факторы, предлагаемая атрибуция вполне уместна и справедлива: Б.М. Кустодиев. «Портрет статс-секретаря Государственного совета Николая Федоровича Дерюжинского (1855-после 1917)», 1903.

Таким образом, с помощью достаточно простых поисковых схем, удалось двум портретам вернуть имена их персонажей.

#### **Список литературы**

1. Минченко Я.Д. Воспоминания о передвижниках. – Л.: Художник РСФСР, 1959. – 357 с.
2. Романов Г.Б. Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923. Энциклопедия. – СПб: Оркестр, 2003
3. Круглов В.Ф. Кустодиев: между лирикой и гиперболой // Борис Михайлович Кустодиев. К 125-летию со дня рождения. – СПб, 2003 <https://www.wikiart.org/ru/boris-kustodiev/avtoportret-1902-jpg>
4. Борис Михайлович Кустодиев. Письма, статьи, заметки, интервью. Встречи с художниками. Воспоминания о художнике. – Л.: Художник РСФСР, 1967. – 439 с.
5. Бучинская В.С. Кустодиев Борис Михайлович. 1878–1927 // Труды ГМИ РК им. А. Кастеева. Вып. I. – Алматы, 2011. – 133 с. [http://krotov.info/spravki/1\\_history\\_bio/19\\_1890/1860\\_volkonsky.htm](http://krotov.info/spravki/1_history_bio/19_1890/1860_volkonsky.htm)
6. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дерюжинский,\\_Николай\\_Фёдорович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дерюжинский,_Николай_Фёдорович)

**Мырзабекова Сандуғаш  
Көпболсынқызы  
ҚР Әбілхан Қастеев ат.  
МӨМ-нің «Қазақстан бейнелеу өнері»  
бөлімі, графика және мүсін  
секторының жетекшісі**

## **ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕСІНДЕГІ «ОТБАСЫ» ТАҚЫРЫБЫНЫҢ ДАМУ КЕЗЕҢДЕРІ МЕН ӨЗГЕРІСТЕРІ**

*Ғылыми мақала Қазақстан кескіндемесіндегі отбасы тақырыбының дамуы мен өзгерістері ХХ ғасырдан бастап бүгінгі заманға дейін қарастырылған. Н.Хлудов, Ә. Қастеев, Қ. Телжанов, С. Айтбаев, Д. Әлиев, Ж. Қайрамбаев сондай ақ, О. Қабоке, Д. Нүгер, А. Орақбай сынды және т.б. суретшілердің шығармашылығынан тақырып көлеміндегі таңдамалы сюжеттік композициялары талданады. Сондай ақ, оларды хронологиялық жол бойынша даму ерекшеліктері мен салыстырмалы, ғылыми талдаулар жүргізіледі.*

Отбасының басты қызметтерінің бірі – тәрбие. Әке-шешенің ең маңызды міндеті – балаға әлеуметтік-мәдени ортаның құндылығын қабылдаттыру, үлкен ұрпақтың тәрбиесін жас ұрпаққа жеткізу, бойына сіңірту, баланы қоршаған ортаға және қоғамға пайдалы азамат етіп өсіру.

Отбасы – ең көне әлеуметтік институт, оны зерттеуге деген қызығушылық ежелгі дәуірде пайда болған. Неке-отбасылық қатынастардың функционалды, құрылымдық және психологиялық аспектілерін Сократ, Платон, Аристотель сияқты ежелгі ойшылдар ұстанды. [1]. Әлемнің бірінші ұстазы Аристотель «Отбасы – адамдардың қарым-қатынастарының ең бірінші түрі және ол – мемлекеттің бірінші кішігірім бөлігі» деп санаған. Ал классикалық неміс философиясының өкілі Э. Кант отбасы бойынша адамдардың құқықтық мәселелеріне көп көңіл бөлген. И. Фихте «Отбасының негізі – махаббат» десе, Г. Гегель отбасы мен некенің тарихи формаларын көрсеткен. ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап отбасылық тарихи көзқарастарға байланысты ғылыми ізденістер көптеп жасалып, оның қалыптасу жолы туралы теориялар толықтырыла түсті. Л. Морганның «Ежелгі қоғам» (1877) атты кітабында отбасының тарихы, некелік қарым-қатынастар мен экономикалық, әлеуметтік дамуы және қызметін қарастырған. Кейінірек отбасы туралы марксистік философтар, соның бірі – Ф. Энгельстің «Отбасының, жеке меншіктің және мемлекеттің шығуы» (1884) атты еңбегі. Мұнда Ф. Энгельс жанұяны тарихи категория ретінде қарап, ондағы формалардың байланысын, даму жолдарын көрсетті. Француз ағартушысы Ж. Руссо, швейцарлық ойшыл И. Песталоцци, орыс педагогтары К. Ушинский, Н. Крупская, А. Макаренко және т.б. тұлғалар өз еңбектерінде отбасы тәрбиесін жан-жақты талдады [2]. ХІХ ғасырдың екінші жартысында тарихи және этнографиялық нәтижелерді талдағаннан кейін әр түрлі тарихи кезеңдердегі отбасылардың өзгергенін немесе дамғанын көрсететін бақылаулар болған. Отбасы институтын зерттеудің соңғы тәсілдері интеракционистік, ситуациялық, институционалдық тәсілдер, сондай-ақ қақтығыс теориясы, гендерлік тәсіл және басқалар болып табылады [1]. Бірақ, аталмыш тақырыпты бейнелеу өнерінің нүктесінен қалай пайымдауға болады? Мақаланың мақсаты мазмұнды бейнелер арқылы «Отбасы» көрінісінің даму

кезеңдері мен өзгерістерін ұлттық тіректің бастауында «отбасы» тұратындығын болашақұрпаққа ескертіп, құндылығын арттыру. Алдымен, отбасы түсінігінің нәліктен

Ер мен әйелдің бірігуінен туындаған үйлесімдіктің нәтижесі отбасын құрайды. қажет екендігін көне тарихтың тамырынан бастап ақтарайық. Күн түркілік танымда отбасының негізгі мағынасы тереңде. Олар Күнді ең алдымен – жасампаз қаһарман, жасампаздық күш, Күннің «елшілері», күнтекті адамдар, сонымен қатар, ер адам кейпінде, яғни «әке» деп ұғынған. Ол – жерді жаңартушы, көрік беріп, әлемді түрлендіруші. Мифтік танымға сәйкес, алғашында Күн құдай ретінде көрінді. Тәңіршілдік діні келмей тұрған кездің өзінде, халық Күнді жаратушы, ғаламды жасаушы күдірет ретінде көрді. Күннің қосағы, серігі Жерді – «ана» деп түсінген. Ұмай есімі Моңғолиядағы Тоныкөк пен Күлтегінге арналған көне түркі жазба нұсқаларында кездеседі. Иоллығ тегін жазған Күлтегін мәтінінде «Ұмай текті анам қатынның құтына (бағына) інім Күлтегін ер атанды», Тоныкөк ескерткішінде «Тәңірі, Ұмай, киелі Жер-су ықыласын берген екен», - делінген. Бұл тарихи шығармаларда Ұмай ананы киелі жебеуші ретінде санайды [3]. Қазақ жазба әдебиетінде де аталған екі образды ұлы ойшыл, философ Абай Құнанбаевтың «Жазғытұрым» атты өлеңінен кездестіруге болады: «Анамыздай жер иіп емізгенде,,

Бейне әкеңдей үстіңе аспан төнер.

Күн – күйеу, жер – қалыңдық

Құмары екеуінің сондай күшті.

Күн - күйеуін жер көкsep ала қыстай,

Біреуіне біреуі қосылыспай,

Көңілі күн лебіне тойғаннан соң

Жер толықсып, түрленер тоты құстай» [4].

Космогониялық түсінікке сәйкес, ғаламды жұмыртқа моделінде елестеткен халықтың бұл пайымын С. Қондыбай сөздің түбірінен іздейді. Жұмыртқа деген сөздің «жұм» деген түбірін басшылыққа алады да, түрлі мысалдарды келтіре отырып (жұмарлану, ұмар-жұмар болу), былай дейді: «Егер мифтегі ғаламдық жұмыртқа әлі ажырамаған аспан мен жер болса, онда аспан – еркек пен жер – ұрғашының әлі ажырамай, аймаласқан сәті «жұмарласу», сол сәттегі сыртқы пішіні жұмыртқа болатыны түсінікті» [5].

Қазақ бейнелеу өнерінің тарихындағы ХХ ғасырдың бас кезеңіндегі суретшілердің шығармаларына назар аударайық. Николай Гаврилович Хлудов Қазақстанға (Верный қаласына) 1877 жылы келіп, осында өмірін жалғастырып мәдениет пен бейнелеу өнерін дамытуға арнады. Бұрын көрмеген жаңа әлем, бейтаныс әдет-ғұрыптар, көз үйренбеген бет-пішіндер суретшіні қатты тебірентті, ол осының бәріне сергек қарап, асқан құштарлықпен қағазға немесе кенепке ұқыпты түсірумен болды. Оның еңбектері өткен дәуір көріністеріне, бейнеленген үлгілердің бәріне көзге түседі. Автордың өнер музейі қорындағы көрнекті жұмыстарының бірі – «Киіз үйде» (1891) картинасы. Шығармада ХІХ ғасырдың аяғына тән дәстүрлі қазақ тұрғын үйінің интерьері бейнеленген. Суретші аса шеберлікпен үйдің барлық бөлшектерін мұқият жазады. Бұл киіз үй бай қазаққа тиесілі. Иесінің өзі сол жақта бейнеленген. Орталықта оның үш әйелі орналасқан: үлкен әйелі – бәйбіше және жас әйелдері – тоқал. Әрқайсысы белгілі бір іспен айналысады: біреуі жүн иіруде, екіншісі қызының шашын түрде дәл бейнелейді. Картинаның жалпы колориттік құрылымы бояу акценттерін



*«Колхоз сүт фермасы» (1936)*

ұтымды пайдалануда әсерлі атмосфера сыйлайды. Бұл кескіндеме дәл сол уақытқа қайта жан беруде ұлт болмысының түп тамыры ілгеріде екендігін дәлелдейді.

Қазақ бейнелеу өнеріндегі 1930 жылдарға тоқталатын болсақ алғашқы ұлттық кәсіби суретшілердің бірі, Қазақстанның Халық суретшісі Ә. Қастеевтің қазақ отбасы тақырыбындағы туындылары қарапайым және әсерлі. Өйткені бала кезінде әкесінен айрылып, анасының қолқанаты болып ерте есейген. Ол анасы жасаған киіздері мен қолөнерін үйреніп, тумысынан көріп өскен халықтың

кәсібін, шаруашылығын өз композицияларына арқау еткен. «Колхоз сүт фермасы» (1936) атты туындысында автор сүйікті әдістердің бірі – ландшафт пен тұрмыстық сахнаның үйлесімі, табиғат қойнауындағы адамдардың тіршілігіне көңіл бөледі. Бұл композицияда өте қарапайым сюжет – тұрмыстық жанрда ұлттық тағам – құрт дайындау процесі бейнеленген. Шопанның отбасында айран сүті пісіріліп, аппақ домалақ құрттар күн сәулесінде тізбектей кептірілген. Киіз үйдің кіреберісінде бала тұр, бәлкім өзін бейнелеген. Сәл ары таман өзен ағып жатыр, оның жағасында шопандардың үйлері орналасқан. Жақын маңда төрт түлік мал, отар қойлар мен үйір жылқылар, ірі-қараның табындары жайылып жүр. Алыста көкшіл аспан мен асқақ таулардың қарлы шыңдары жалғасқан. Міне, осы өткен ғасырдың бас кезеңіндегі тамаша сюжет қазақ дүниетанымы мен үйлесімді отбасын таныстыра алады.

Жоғарыда аталған шығармада ХХ ғасырдың алғашқы ширегінен үзінді береді, ал 1950-ші жылдардың басында кәсіби суретшілерінің көзқарастары ұлғая түсті. Қазақстанда Мәскеудің, Ленинградтың, Харьковтің және т.б. қалалардың жоғарғы оқу орындарында жоғары көркемсурет бағытында білім алып, елге оралған кәсіби жас қондырғылы-суретшілердің жаңа буыны қалыптасты [6]. Олардың ішінде қолтаңбалық ерекшелігімен айқындалған, маңызды тұлға реалистік академизмнің негізін қалаушылардың бірі Қанафия Темірболатұлы Телжанов болып табылады.



*«Тыныштық» (1964)*

Автордың «Тыныштық» (1964) атты композициясын өзінің ата-анасына арнаған. Себебі суретші отбасының маңыздылығын анағұрлым терең түсінген. Аталған жұмыс ауқымды, әрі өзінің басқа туындыларына қарағанда түстік колориті ерекше. Мұнда қараңғы түн ішінде әскери киімдегі ері мен алдына ұлын алып отырған әйелі, жолда аялдап тынығып отырған көрініс. Суық атмосфера қоршаған үшеуін, оттың жарығы түсіп, жылытып тұрғандай. Енді қылқалам шеберінің өмірбаянына көз жүгіртейік: Қ. Телжанов зиялы отбасында тәрбиеленген. Атасы Телжан көкірегі ояу, орысша-арабша білімі бар Қызылту ауылынан төрт жылдық мектеп ашуға мұрындық болған кісі ретінде ел есінде екен. Әкесі Темірболат Петербургте политехникалық жоғары білім алған, Орынбор мәслихатының мүшесі, «Еңбекші қазақ», «Кедейлер съезі» атты газеттердің редакторлық қызметтерін атқарған. 1937 жылы Алашорда





Әлиев. «Семья». (1984)

Қазақстанның Халық суретшісі Айша Ғарифқызы Ғалымбаеваның кескіндемелерінде қазақ халқының көнеден қалыптасқан салт-дәстүрі, ұстанған әдет-ғұрыптары көрініс тауып, ұлттық колоритке тұнып тұр. Оның туған жерінде Алатаудың бөктеріндегі табиғат таңқаларлықтай тамаша. Кішкентайынан көріп өскен киіз үйдің іші, алуан түске боялған ою-өрнектер, ғажап жарасым тапқан бұйымдар ол үшін сұлулық әлемінің тұтас бір кеңістігі тәрізді болды. Ісмер әжесі Айшаға жас күнінен өзі білетін қолөнердің бәрін үйретті. Болашақ суретші табиғаттың тұнып тұрған сұлулығы пен жанұяның жылуын бойына сіңіріп, полотноларында сиқырлы, ғажайып дүниелер кескіндейді.

А. Ғалымбаеваның «Бір кесе қымыз» (1967) туындысында отбасы ұйытқысы ретінде әйелдер образы сипатталған. Кимешек киген қарт әйел мен дәстүрлі халықтық костюмдегі жас қызды бейнелейтін автор оларды киіз үйдің интерьеріне орналастырады. Дөңгелек үстелде отырып, қолдарында қымыз құйылған кесе ұстаған. Қымыз ұсыну дәстүрі ежелден қалған. Ұлттық дәстүрлерге ұқыпты қарау және оларды ұрпақтан-ұрпаққа беру көшпелі мәдениеттің мызғымас негізі болған. Автордың темпера мен пастельді біріктіріп, күрделі реңктерді үйлестірудегі материалды еркін қолданатын тәжірибесін байқаймыз. Көлемді туындыда нәзік күлімсіреген жүздер, Ғалымбаеваның кескіндемесіне тән дөңгелек пішіндер мазмұнын мерекелік атмосфераға толтырады.



«Ұлдарым» (1969)

XX ғасырдың екінші жартысында 1960-шы жылдары үлкен леппен «алпысыншы жылдықтар» деген жаңа буын келеді. Олардың көшбасшысы Салихитдин Айтбаев болды. Шығармалары көшпенділердің ұлттық дүниетанымының архетиптеріне негізделген постимпрессионистердің, кубистердің, мексикалықтардың шығармашылығымен байланысты болды [8]. Айтбаевтың «Бақыт» (1966) картинасында отбасылық бірлікті ер мен әйелдің су жағасында отырған бейнелері арқылы көрсетеді. Ол әңгімеші ретінде, көшпенділердің мәдени жадының әмбебап тасымалдаушысы ретінде таулар мен сулардың, аспан мен жердің, жануарлар мен адамдардың бірлігі туралы өзінің көзқарасын егжей-тегжейлі бейнелейді. Тіпті негізгі түстердің жарқындығы біртұтас палитраға біріктіріледі. Алдыңғы жоспардың монументалды, жалпыланған пішіндердің құрылымы тек сурет жазықтығында ғана емес, табиғи ортаға үстемді орналасып, көшпелі халықтардың өткеніне ескерткіші

«Ұлдарым» (1969) атты жұмысында отбасының басты мүшесі әке образының ұрпақтар сабақтастығындағы алатын орны сынды құндылықтарды көтереді. Өзара құрмет пен сыйластықты ұстанған басты кейіпкерлердің қимыл-ишарасы арқылы ұлттың мәдени жадын енгізеді. Халықтың дәстүрлі өмірін кенеп бетіне түсіруде этнографиялық элементтермен ұштастырып, ұлттық жәдігерлерді қайта жаңғыртады.

Оралбек Нұржұмаев қазақстандық кескіндеменің ұлттық мектебінің мәнін таба білген алпысыншы жылдарғы ұрпаққа жататын суретші. Нұржұмаев қылқаламына халықтың даладағы өмірі туралы баяндайтын тақырыптық картиналар жасау тән. Оның кескіндемесі жазудың жігерлілігімен, суреттердің ұлылығымен, дәл композициялық құрылымымен, контурлардың анықтығымен ерекшеленеді. «Әуен» картинасында суретші интерьерде дөңгелек жер үстелді айнала жайғасқан бір отбасын сипаттайды. Барлығының назары күйші мен домбыраның күмбіріне ауған. Мұнда негізгі және қосалқы кейіпкерлер жоқ. Бір шаңырақтың астында, бір дастархан басында бала-шағасын ынтымақ пен бірлікте ұйытып ұстап отырған әке мен ананың отбасылық үлгісін берген. Автор іс-шараға қатысушыларға салтанатты негіз береді. Дөңгелек композиция статикалық негізде құрылған. Түс экспрессивтілігі, сюжетті түсіндірудің биіктігі, кейіпкерлердің қимылдары мен болмыстары монументалды пішінде жеткізілген. Суретшінің аталмыш туындысы арқылы өз замандастарының стиліне сәйкес ұлттық кескіндеменің өзіндік құбылыстарын көруге болады.

XX ғасырдың 1970-1980-жылдары халық тұрмысы мен отбасылық өмір сүру дәстүрлері жаңа стереотиптермен алмасып үлгерген кезде қазақ бейнелеу өнерінде де әсерін тигізіп үлгерді. Суретшілер өнерінде үйлесім мен драмалық дүниетаным арасында, бейнелі ойлаудың тікелей эмоционалды және рационалды бастауы арасында дифференциация пайда болады, жалпылау үрдісі күшейе түсті. Осы жылдары шартты және монтажбен көрсетілген уақыт пен кеңістік проблемасы жиналып қалған болатын. XX ғасыр идеяларын интеграциялаудың ауқымды жаңа экспрессивті динамикалық атмосферасы, көп аспектілі процесі пісіп жетіледі, туған жердің тарихына терең философиялық үңілу, соған қарай үйірсектік көбейеді. Өнердің даму жолындағы стратегиялық бағыт деректі формадағы сияқты дерексіз формада да жасауға болатын символикалық-бейнелік көркем концепцияларды жасауға ұмтылады [9].

Осы кезеңге жататын белсенді суретшілердің бірі Дулат Әлиев қарапайым адамдардың өмірі, оның күнделікті тіршілігінің тыныш қуаныштарын бейнеледі. Сол кезеңдердегі конформистік қоғамды өткір әлеуметтік сынға алған картиналарымен салыстырғанда, Д. Әлиев тұрмыстық жанрдағы картиналарда отбасылық жайлылық рахатын, туыстарының арасында орнаған шынайы өзара сүйіспеншілігін жырлайды. «Отбасы» (1984) картинасының кейіпкерлері – автордың өзі, оның әйелі Талига және суретшінің Далида мен Думан деген екі баласы. Кешкі отбасылық ас үй кішкентай, бірақ жайлы. Бұл туынды біраз ауыл тұрғындарының қалалық аймақтарға көшуі кезеңінен үзінді келтіреді. Жас отбасылардың қаладағы биік, көпқабатты шағын аудандағы пәтерлерге шоғырлана бастағандығы баяндалады. Отбасылық өмір сүру салтының, ойлап-пайымдаудың өзі тұрғылықты жерге ыңғайланатындығын осы композициядан көруге болады.

Өнер жолында елеулі қызмет еткен Зейнегүл Түсіпова картиналарының сюжеттері қарапайым және қысқа. Ол жырақтағы ауылдар, жергілікті адамның бейқам өмірі, олардың осы сүріп жатқан тіршілігіне көнгенін, төзімділігін жеткізеді. Бақыт

өмірі, олардың осы сүріп жатқан тіршілігіне көнгенін, төзімділігін жеткізеді. Бақыт түсінігін ең қарапайым сәттегі қуаныштардан іздеп көрсетуге ұмтылады. Туындыларындағы мазмұндарын да қазіргі күндерге дейін сақтап келе жатқан жырақтағы қазақ ауылдарының түтетіп отырған ошақтарына арнайды. Автордың шығармалары нәзік лирикалық баяндаудың интонациясымен сипатталады. З. Түсіпова табиғатты бейсаналық, ойластырылған қабылдау және халық өмірін поэзиялау сынды қағидалармен түсіндіреді. Бұрыннан қалыптасқан дәстүрлерді адамдардың арақатынастарын, әсіресе, ошақтың маңында күйбеңдеп жүрген ақ жаулықты кәдімгі ауыл аналарының табиғи қалыптарын бұзбай сипаттайды. Табиғатпен үйлесімді өмірді ауыл ауласының кеңістігіне орналастырады. «Бауырсақ қуырады» (2002) атты жұмыстың композициялық орталығы - ошақ. Осы ошақты суретші өз шығармашылығында символға айналдырып, адам өмірінің бастауына теңейді.



*«Отбасы» (1983)*

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор Жұмақын Қожақынұлы Қайрамбаевтың шығармашылық жолы ХХ ғасырдың 1980-90 жылдарында қалыптасқан. Оның ең алғашқы жұмыстарының бірі И.Репин көркемсурет институтының қабырғасында жазылған «Отбасы» (1983) атты дипломдық жұмысы деуге болады. Ресей халқының арасында жүріп қазақ нақышын жоғалтпай, отбасына деген сүйіспеншілік пен сағынышын осы дипломдық туындысында жеткізе білген. Нәтижесінде, үздік жұмыс ретінде көзге түскен алғашқы күрделі туындысы бір-екі жылдан кейін диплом жұмысы ретінде Санкт-Петербург қаласында өткен Бүкілодақтық дипломдық жұмыстар көрмесіне ұсынылған 5 дипломдық жұмыстың ішінде болды. Тылсым құпияға толы шығармашылығы суретшінің шексіз шеберлігін көрсетеді. Батыл жағылған бедерлі майлы бояу түстері араласа келе тұтасып, ХХ және ХХІ ғасыр тоғысындағы заманауи өзгерістерден туындаған ұлттық романтизм бағытына ұласады. Ж. Қайрамбаев өз палитрасында ашық, айқын, қанық түстерден бас тартып, тылсым, терең, түпсіз дейтін түстегі реңктерді таңдайды.

ХХ ғасыр суретшілерінің шығармаларын мысалға алуда отбасы аясындағы тақырыптың негізгі даму үрдістері айтарлықтай анықталды. Негізгі тақырып бойынша

ХХІ ғасырдың бүгінгі таңдағы жаңа буын палотноларында қалай өрбитіндігіне назар аударайық. Көптеген көрмелер мен жобаларға белсенді қатысып, қазақ бейнелеу өнерінің дамуына атсалысып жүрген біраз жас суретшілер бар. Олардың біразы бұрынғы классикалық мектептің сара жолы реалистік өнерге сүйене отырып, заманауи жазу стильдерінің көркем тілінде жаңа дүниелермен көзге түсуде.



*Оралбек Қабөке. «Ырғақ»(2018)*

Сондай суретшілердің ішінен Ж. Қайрамбаевтың ізбасарларының бірі Оралбек Қабөке отбасы тақырыбында тұтастай сериялық композициялар туындатып, жеке қолтаңбасын шыңдауда, үлкен көрмелер де ұйымдастырып үлгерді. «Ырғақ» атты көлденең форматта жазылған туындысында аспаннан төменге қарау немесе сфералық перспектива ракурсын қолданады. Мұндай әдіс алыс кеңістіктерді тоқтатып

койғандай, сәйкесінше формалары ауада қалқып тұрғандай әсер қалдырады. Көп тұлғалы композицияда екі балалы жас отбасы бейнеленген. Олар жерге төселген көк күлгін, жасыл, сарғыш-қызғылт аралас ромб іспеттес кілемнің үстіне жата кеткен. Ақ жейде мен көк шалбаркиген ер адам шалқасынан аяғын айқастырып жатыр. Ақ көйлекті әйелі бір қырынан бүгіле ыңғайланып жатыр. Олардың арасында екі кішкене бүлдіршіндердің бірі аунап, бірі ойнап отыр. Көгілдір, жасыл түстің басым болуы бөлме ішінің самал желпіген ауасын сездіреді. Яғни, бұл отбасы береке бірлікте, тыныштықта, үйлесімді ғұмыр кешуде. Ең бастысы, оның жұмысы көрерменді бейжай қалдырмайды. Суретші дәстүрлі реалистік мектептің ауқымын іздеуде, әлі ашылмаған құпиялар мен анықталмаған қырларын тауып, өнердің шексіздігін ақтаруда. Сондай-ақ, оның заманауи зерек өнер тіліне сәйкес келетін әдістерді қолдануға деген ұмтылысы байқалады. Картинаның тақырыбын іздеуде суретші халық өмірінен шықпайды, қиядан асып, ел шетіне алаңдамайды. Ол өмір мен болмыс заңдарын көптеген ғасырлар бойы дәлелденген және сыналған әдет-ғұрыптардан, тұрмыстық қатынастардан және оның ішкі көңіл-күйінен алады. Суретші ұсақ бөлшектерге көп көңіл бөлмейді, керісінше, үлкен формалардың ерекше семантикалық мағынадағы пластикасын қалайды.

Кезекті жас суретші Асқар Нұрболат шығармаларында отбасы және оның жылы атмосферасы, өмір тыныштығы, әсем табиғат сынды көптеген тақырыптар камтылған. Күнделікті өмірді ерекше мағынамен толтыратын сюжеттерге қызығуда – автордың айналаға деген боямасыз махаббатын, сабырлы ойын, байқалмайтын күшін сезіне аламыз. Оның «Ошақ» (2023) атты туындысы өткен шақтың ең қымбат бағалы сәттерінен үзінді береді. Мұнда кенептің әр бұрышын сағыныш пен жылулық есіп, ғажайып әлем қоршаған. Жас туындыгердің шығармашылық философиясы – осы ойлармен ұштасып, жеке саяхат пен рефлексияға шақырады. Асқар параллель әлемде өмір сүріп жатқан сияқты. Немесе оны бүгінде қала тұрғындары ұмытып кеткен әлем деп айтса болады. Ол бірақ киіз үй, шопан, козылар сияқты дәстүрлі стереотиптерсіз ауылдың қарапайым сюжеттеріне жүгінеді. Ауыл үйінің есік-терезесінен түскен шам шырағының бояулары жарқырап, ашық түстер лек-легімен



«Ананың көмекшісі» (2018)



«Бәйшешектер» (2021)

серпілгендей. Автор сюжетті көрініске импрессионизмнің үйлесімін сәтті қолданған. А.Нұрболат көбінесе қанық контрасттар мен жылы реңктерді қолдану арқылы сүйікті мотивтерімен эксперимент жасап, түс қарқындылығын арттыруға тырысады.

Заманауи кескіндеме саласында өзінің тың тақырыптарымен көзге түсіп жүрген суретші қыздардың бірі – Динара Нүгер. Оның композицияларында қолтаңбасына тән ерешеліктерді бірден аңғаруға болады. Қарапайым көріністердің мазмұны түсінікті. Отбасы тақырыбын ашудағы қызықты шығармаларының бірі – «Ананың көмекшісі» (2018). Мұндағы артқы жақтағы киіз үйдің тұсында тұрған ақ жаулықты ана мен кішкентай бүлдіршін, алдымызда қақпа тұсында тұрған ересек қыздың шағын әлемін толықтырып, қуанышты күндерінен сыр шертеді. Осы қыздың жүзіне пәк көңіл, адалдық, қуаныш, пен қазақ болмысына тән мейірім, қанына сіңген қонақжайлылық,



ұлттық тәрбие құйып қойғандай. Құрылымдық шешіміне қарап, қазіргі уақытта өнер қаншалықты кең қолданылса да, бейнелі таным мен бейнелеу мүмкіндіктерінің әдістері бір шама өзгергендігі байқалады. Ол алпысыншы жылғы аға буындардың мәнеріндей бейнелерді жалпылаумен аяқтайды. Әйтсе де, көрермен негізгі образдалған кейіпкерлер мен айналасындағы органы анық көріп тұрғандай әсер алады.

Сонымен қатар, қазіргі таңда өз замандастарының арасында ұлттық көріністі сюжеттерді дәріптеп жаңғыртып жүрген Гүлнар Дайырова туындылары жоғарыдағы аталған шығармалардың жүйесін жалғастыра алады. Суретшінің «Бәйшешектер» (2021) атты камерлік композициясында бақытты балалық шақ, бейқам сәттер бейнеленді. Ол шығарманы махаббат пен сезімге бөлеп, ішкі көңіл-күй, жан- жағдайын күрделендірмей қызықты жеткізген. Ауызбіршілік пен жылулық бар жерде бала бақытты болып, ішкі психологиялық көңіл-күйі бұзылмай, бақтағы бапталған ағаш сияқты түзу өседі. Жұмыстың мазмұны-отырған балалар отбасында бейбіт өмірдің орнағаны айнасы. Гүлнар Даированың көркем кенептері серпінді жағылған бояулар үйлесімділігімен көз тартады. Композицияларында колоритті батыл қолданып, суреттеудің түрлі техникаларын еркін пайдаланады.

Қорыта келгенде, уақыт өткен сайын, деректер мен жанартудың қарқыны ұлғайып, дағдылар аясындағы білімдердің мазмұны өзгереді. Сондай-ақ, адам мен оның айналасында жаңа түсініктер мен стереотиптер пайда болып, заманауи отбасыларында жаңа көріністермен алмасады. Нәтижесінде, отбасы және оның өмір сүру негіздеріндегі ғасырлар бойы дағдыланған ғұрыптар өзінің тұрақтылығын жоғалтады. Дегенмен, зерттеу аясындағы классикалық суретшілердің жолын қуған жас буынның туындыларында анықталғандай, бақытты отбасының сипаттамалары соның ішінде, қазақ отбасыларындағы берік және тату одақтың болуы, оның негізі ретінде махаббат сезімдері мен оның мүшелері арасындағы рухани туыстық, өзара сыйластық және түсіністік, қонақжайлылық пен еңбекқорлық, балаларға деген үлкен сүйіспеншілік, аға буынға деген жоғары құрмет әлі де болса сақталуда. Тұжырымдай келе, соңғы буынның мазмұнды тақырыптарында қазіргі өсіп келе жатқан ұрпақтың ғасырлар бойы сыннан өтіп дәлелденген, ата дәстүрден сақталып келе жатқан қарым-қатынасын, ұлттық құндылықтарды, соның ішінде отбасының маңызын жоғалтып алмаудың, керісінше оны қайта жаңғыртуға деген құлшынысын байқаймыз.

#### **Қолданылған әдебиеттер**

1. Л. Соловьева. Исследование семейных образов в изобразительном искусстве / Научные ведомости / Серия Философия. Социология. Право./ НИУ «БелГУ», 2012, № 8 (127) 20, 313 б.
2. Н. Тілеуқабыл. Отбасы құндылықтары және ұлттық тәрбие / <https://mezet.org/tb-sy/tarbie/item/8779-otbasy-k-ndylyktary-zhane-ltyk-tarbie.html>. /18.08.2020 <https://qazaq-el.narod.ru/index/0-71>
3. А. Құнанбайұлы. Сен де бір кірпіш дүниеге / Абай туындыларының мектепке арналған хрестоматиясы – Алматы, Рауан, 1994
4. С. Қондыбай. Қазақ мифологиясына кіріспе. – Алматы, Зерде, 1999
5. История искусств Казахстана, Алматы, Өнер. 2011 <https://qazaquni.kz/alash/72595-alashordashyi-temirbolat-telzhanov-tura>
6. Соны сүрлеу / [құраст. К. Ли ; каталог құраст. Б. Алдабергенова]– Алматы, Қазақстаника, 2004
7. К. Ли. Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр / Алматы, Атамұра, 2001



**Ким Елизавета  
Михайловна  
Искусствовед**

## **ПЛАХОТНАЯ – ЛЕГЕНДА ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА**

В этом году исполнилось 110 лет Любови Георгиевне Плахотной (12 июля 1914 Харьков – 8 апреля 1992 Алма-Ата) – легендарной личности в искусстве Казахстана. О Плахотной необходимо вспоминать и говорить о ее неocenимом вкладе в музейное дело нашей страны.

Заслуженный работник культуры Казахской ССР (1970). Родилась в Харькове, с 1915 по 1930 годы жила в Феодосии. С 1930 по 1940 годы жила в Москве, где училась (1930-1933) в Государственном техникуме изобразительных искусств в памяти Восстания 1905 года. Работала в системе авиапрома и, как художник, на оформительских работах. С 1940 по 1944 годы жила и работала в поселке Палана на Камчатке председателем многопромысловой артели (цех изготовления кукол) и преподавателем рисования и черчения в школе. В 1944 года переезжает на постоянное место жительства в Алма-Ату. С 1944 по 1949 годы работала заведующей производством товарищества «КазИЗО». С марта 1949 года приступила к работе в Казахской Государственной художественной галерее им. Т.Г. Шевченко. С сентября 1950 по 1973 годы – директор КГХГ им. Т.Г. Шевченко.

Любовь Георгиевна Плахотная – легендарная личность в культурной жизни музея и Казахстана. За годы ее работы в Казахской Государственной художественной галерее им. Т.Г. Шевченко фонды значительно пополнились уникальными произведениями разных эпох и стран. Плахотная обладала безукоризненным чутьем коллекционера, она была одержима идеей создания в Алма-Ате одного из лучших музеев Советского Союза. Увидев редкое произведение в частной коллекции, Любовь Георгиевна обхаживала коллекционера на предмет продажи в музей. Следующий, не менее сложный, процесс – убедить Министерство культуры купить это произведение для музея. Как правило, она решала и ту и другую задачу. Были случаи, когда в мастерские художников в Москве Плахотная приходила с министром культуры Казахстана. Благодаря усилиям Л.Г. Плахотной художественная галерея входила в тройку лучших музеев СССР.

Так же серьезно Любовь Георгиевна подходила к подбору кадров. Она умела ценить и поддержать профессионалов, но и требования ее были высоки. В галерее сформировался творческий, по-настоящему музейный коллектив. В это время началась научная обработка фондов. Русским разделом занималась Е.Б. Вандровская, позже Л.П. Усачева, западноевропейским искусством И.Х. Кучис, позже Н.М. Вул, современным разделом Н.А. Хадери, М.Н. Меллер, позже В.С. Бучинская, искусством Востока Г.Н. Хрей, по искусству Казахстана специализировались Б.К. Барманкулова, С.Б. Кумарова, Р.Т. Копбосинова. Л.Г. Плахотная говорила, что у каждого свое направление, но искусство Казахстана должны знать все. В этот период в реставрации начали работать Ж.Я. Дужнова, С.Т. Досходжаева, в хранении Э.Я. Матвеева, Ш.Г. Абдулганиев, С.Н. Ердесова, на высокий уровень поставила учет фондов М.Н. Целлинская, в экспозиции М.Р. Баймухамедова, экскурсионно-лекционную работу вела Л.Ф. Марченко, в библиотеке А.М. Антоненко. Можно сказать, что Плахотная была тонким психологом, она прекрасно понимала, кто из сотрудников по своему темпераменту лучше справиться с той или иной задачей. В работе для нее не было мелочей – она сама проверяла чистоту экспозиционных залов, она обращала внимание

на внешний вид сотрудника. Был случай, когда экскурсовод пришел на работу в ярком, вызывающем костюме. Увидев такого сотрудника, директор отправила его домой переодеться со словами: «Посетители галереи должны смотреть на картины, а не отвлекаться на костюм экскурсовода».

Алма-атинская художественная галерея издавала путеводители по залам. Первый путеводитель был составлен А.Ф. Крашенинниковым в 1950 году, автором следующих путеводителей была Е.Б. Вандровская, 1966 и 1972 годов. Затем путеводитель писал уже коллектив искусствоведов, вышел он в 1976, в новом здании и назывался «По залам ГМИ Казахской ССР». Поскольку путеводитель писал коллектив галереи, в нем нет экспонатов народно прикладного искусства. К сожалению, больше путеводителей не издавалось. Галереей издавались буклеты к каждой выставке и о художниках Казахстана (более 60). Буклеты скромные по изданию, но информативно насыщенные, они уже бесценные документы эпохи. В 1966 году в Москве издательством «Советский художник» был издан альбом «Казахская государственная художественная галерея им. Т.Г. Шевченко» со вступительной статьей Л. Плахотной и И. Кучис. И, главное, были изданы каталоги всей коллекции (1961–1972), что вызывало изумление и восторг Русского музея, у которого на тот момент их не было. Издание семи каталогов фондов галереи способствовало получению высшей категории учреждений Министерства культуры и первой группы оплаты труда. Когда Плахотная принимала галерею, как директор в 1950, фонды насчитывали две с половиной тысяч единиц хранения, в 1976 они насчитывали одиннадцать тысяч экспонатов.

Огромной заслугой Л.Г. Плахотной является строительство нового здания галереи, которая при переезде в 1976 году была переименована в Государственный музей искусств Казахстана. Из воспоминаний Плахотной: «Эпопея добывания помещения была тяжелой и продвигалась медленно, я выступала на всех собраниях, на активе города. В ответ на мои выступления кричали из зала, что «картинки» могут подождать, нет больниц, люди лежат в коридорах. Я писала во все газеты местные и союзные, ходила на приемы в горсовет, в совет Министров и ЦК Казахстана.

Узнав о приезде в Алма-Ату председателя президиума Верховного Совета СССР (1953-1960) Маршала Советского Союза К.Е. Ворошилова, мы составили бумагу, в которой просили покровительства в строительстве, а пока в получении временного помещения. Актив Республики был собран в театре, но из зала не прорвешься. Правительственный вход сбоку здания, здание все оцеплено охранной и толпой народа, как же пробиться и вручить бумагу. беру на руки маленького сына и насильно передаю его милиционеру в залог, что бомбу не брошу, стрелять не буду, и когда подошла правительственная машина я бегу со всех ног к Ворошилову, которого сопровождает Д. Кунаев (с ним мы уже знакомы, неоднократно общались, и это меня спасло от охраны). Ворошилов испугался, вздрогнул, но Кунаев смущенно говорит: «Это наш директор галереи» и Ворошилов, беря мои бумаги, передает их своему помощнику. (Первые документы о строительстве были за подписью Ворошилова).\*

В архиве Плахотной есть письмо в газете «Алма - Атинская правда» № 180(883) среда 3 июля 1957 «Галерее нужно новое здание». Таких писем она написала много.

Плахотная вспоминала, как она много часов просиживала с архитекторами над проектом нового здания галереи, как они внимательно изучали лучшие музейные проекты мира. Но наш музейный дворик внутри здания, появился потому, что Плахотной очень понравился Зимний дворик Эрмитажа. Она посылала сотрудников галереи в командировки в лучшие музеи страны, чтобы познакомиться и выбрать лучшее оборудование для хранения экспонатов. Экспозиционные залы спроектированы с верхним светом, лучшим, для того времени освещения залов. Но для

графических выставок был спроектирован зал без естественного света, который губителен для бумаги. Сейчас это зал Востока.

Реставрационные мастерские спроектированы светлыми и просторными. Помещение реставрации графики снабжены прессами, специальными ванночками для промывания произведений после химической обработки. В фотолaborатории было оборудовано из Германии, в нее входило пять помещений. В лаборатории и рентген кабинете было установлено уникальное оборудование для научных экспертиз. Была построена и дезокамера. Кабинеты для научных сотрудников располагались на третьем этаже, подальше от потока посетителей для спокойной работы. А вот экскурсионное бюро расположилось на первом этаже с большими витражными окнами, чтобы хорошо были видны проходящие в музей посетители. В музей всегда много приходило на экскурсии школьников, студентов и гостей города. Группы подвозились на автобусах, поэтому была предусмотрена для них парковка – площадка у речки, где сейчас, не первый год, стоит недостроенная гостиница. Лекторий вместительный, в галерее лекции по истории искусства пользовались большим спросом, порой для слушателей не хватало мест в зале. Большое, светлое помещение изостудии на первом этаже, всегда востребованный сегмент музейной деятельности. Когда делался проект музея, еще не практиковались сувенирные магазины. Но Плахотная предусмотрела книжный магазин изобразительного искусства, который успешно работал многие годы в фойе музея. Конечно же, были предусмотрены пространства для научной библиотеки и архивов. Чтобы посетитель не спеша мог посмотреть несколько выставок, затем он мог передохнуть в буфете и вновь вернуться в экспозиционные залы. Важный момент: в кабинетах нельзя было есть, поскольку рядом находились хранения, экспозиционные залы с произведениями, библиотека с книгами. В старом здании галереи Плахотная пристроила помещение, в котором все сотрудники обедали. Поскольку комнату пристроили, то в ней всегда было прохладно, и сотрудники прозвали ее Холодная. Переехав в новое здание музея, комнату на первом этаже рядом с изостудией, где обедали сотрудники, продолжали называть Холодной.

Что не успела построить Плахотная. Она знала, что коллекция разрастается и со временем и в новом здании будет нехватка площадей. Поэтому с южной стороны музея планировалось построить депозитарий. Представьте, если бы этот план осуществился, то сколько бы прибавилось в музее экспозиционной и хранительской площади. Ну, а еще южнее планировалось построить новое здание художественного училища.

При огромной занятости Плахотная успевала писать статьи, издавать альбомы, составлять каталоги и справочники. А еще для себя, для души она занималась живописью: писала лирические пейзажи и натюрморты.

Три месяца в этом году, на добровольных началах, я, совместно с Тихоновой М.В., систематизировали огромный архив Плахотной Л.Г., хранящийся в библиотеке ГМИ РК им. Абылхана Кастеева. Любовь Георгиевна сохранила много бесценных документов по истории и развитию Казахской государственной художественной галереи им. Т.Г. Шевченко. Документы по Дирекции художественных выставок, организованной по ее инициативе, поскольку она понимала, что многочисленные выставки по городам и селам республики, приносят невосполнимый урон сохранности произведениям из фондов галереи. Много материалов по Алма-атинскому художественному училищу им. Н.В. Гоголя, по Союзу художников Казахстана. Была проделана огромная работа маленьким коллективом галереи по сбору материала для Союза художников Казахстана. В архиве Плахотной фотографии самого разного направления от художественных произведений, фотографий мастеров, экспозиции

выставок, деятелей культуры и вдруг, подборка фотографий пород казахстанских коров 1951 года, казалось бы, для чего? Хотелось бы вспомнить случай из современной музейной практики. В музей принесли на экспертизу картину Н.Г. Хлудова казахстанского периода, собрался экспертный совет, приходит Р.Ш. Кукашев, мимоходом бросает взгляд на живопись, и говорит: Это не Хлудов. Все недоумевают: Вы же еще не рассмотрели работу, не проверили возраст холста и т.д. На что Кукашев сказал: Такой породы коров в Казахстане не было, поэтому это не Хлудов, который изображал в своих работах все предметы с этнографической точностью. Дополнительное изучение картины подтвердили вердикт Р.Ш. Кукашева. Невозможно предугадать сферу познания эксперта.

В архиве Плахотной собраны многочисленные каталоги выставок, брошюры, монографии о художниках 1950-1970-х годов, и даже до 1990 года. Огромное количество методических разработок по экспозиционным залам галереи, временным выставкам, лекциям по мировому изобразительному искусству составленными научными сотрудниками КГХГ им. Т.Г. Шевченко. Если была возможность, то Плахотная привозила методические разработки ведущих московских музеев. Она собрала большой материал по персоналиям таких художников как: А. Кастеев, Б.И. Урманче, Е.М. Сидоркин, Э.Н. Бабад, А.Ф. Подковыров, Е.И. Токай, Р. Великанова, Сахи Романов, Ю.А. Зайцев, Н.Г. Хлудов, К.К. Ходжиков, А.А. Эйферт, И.Я. Иткинд, А.И. Черкасский, С.И. Калмыков, Р.Р. Фальк. Огромный материал собран по Джамбулу и Абаю в изобразительном искусстве. Ценный материал представляет собой о художниках Казахстана участниках Великой отечественной войны. Уникальный труд Г.Н. Чаброва кандидата исторических наук, доцента Государственного среднеазиатского университета г. Ташкента «Список русских художников, работавших в Казахстане в 19 начале 20 веков», в алфавитном порядке плюс переписка с сорока авторами. Милеевым С.В. в 1936 году собран интересный материал по казахскому орнаменту, в архиве Плахотной хранятся две папки. Такой список оставила нам Плахотная.

Ею собраны газетные вырезки по культуре и искусству Казахстана ведущих изданий Советского Союза. В то время была такая подписная услуга на советском почтамте. Конечно же, казахстанская пресса вся просматривалась, и что касалось культуры – собиралось. Мария Владимировна Тихонова всю прессу систематизировала, привела в порядок ветхие страницы газет и сложила в купленные ею папки по годам с 1951 по 1990 годы. Теперь их удобно читать, анализировать, делать выводы. Это культурологический пласт времени.

В архиве Плахотной есть удивительная папка с рукописными аннотациями художников к своим картинам 1950-х годов. Нам хорошо известно, как большинство художников не любят, что-либо письменно излагать. Надо было иметь волевой характер Плахотной, что бы добиться от художников письменные разъяснения своих картин. Сегодня это уникальные артефакты, в которых ярко вырисовывается характер, темперамент, индивидуальность каждого персонажа. Здесь автографы А. Кастеева, У. Тансыкбаева, А. Исмаилова, А.М. Черкасского, Л.П. Леонтьева, Х. Наурызбаева, А.Г. Галимбаевой, М.С. Кенбаева, К.Т.-Б. Тельжанова, С.А. Мамбеева, Н.Б. Нурмухамедова, И.Я. Стадничука, У. Ажиева, Сахи Романова, С.А. Айтбаева и других.

Отдельный блок составляют рукописи Любви Георгиевны. В апреле 1982 года она перед операцией на глаза в общей тетрадке писала воспоминания о том, как формировалась коллекция галереи, о встрече с художниками, коллекционерами, коллегами музейными сотрудниками. Назвала она эту тетрадь «Записки, сделанные вслепую».

Рукопись своей жизни, о галерее датирована 23 июля 1984. Детство и молодые годы Плахотной (урожденная Будянская) были суровыми, много испытаний выпало на ее долю. Любовь Георгиевна пишет об этом правдиво, скупно, с достоинством. Основная часть ее эпистолярного жанра посвящена истории галереи, формированию коллекции, выставкам, художникам, музеям, многочисленным интересным встречам с людьми искусства.

А так же сохранилась ее переписка с художниками и их наследниками, коллекционерами, музейными сотрудниками со всего Советского союза.

Десять лет назад я была куратором выставки посвященной 100-летию Л.Г. Плахотной, где были представлены ее живописные работы из фондов музея и частных коллекций. А так же архивные документы, фотографии сотрудников, экспозиционных залов, хранения КГХГ им. Т.Г. Шевченко. На выставку были приглашены научные сотрудники, реставраторы, работавшие с Плахотной. После вернисажа был проведен Круглый стол, на котором соратники Плахотной делились своими воспоминаниями о ней и работе в галерее. Эти воспоминания были записаны на видео.

В 1960-е годы в гигантской стране Советов, с огромным количеством музеев у всех на слуху были три имени директоров: В.А. Пушкарев (ГРМ, Ленинград), И.В. Савицкий (музей искусств, Нукус) и Л.Г. Плахотная (КГХГ им. Шевченко, Алма-Ата). Они собрали в своих музеях лучшую коллекцию русского авангарда, когда это направление было под запретом. Мы наблюдаем, как много на постоянной основе издается альбомов и книг с прекрасной печатью и дизайном по Государственному музею искусств Республики Каракалпакии в городе Нукусе. Есть спонсоры, которым интересна коллекция музея и личность директора, создавшего его, – И.В. Савицкого. Книга «Воспоминания о Савицком» автор-составитель М. Бабаназарова вышла в 2022 году в Ташкенте. В 2023 году музеем современного искусства «Гараж» издана книга Катарини Лопаткиной «Василий Пушкарев. Правильной дорогой в обход». Собранный материал о Плахотной Л.Г., о становлении музейного дела в Казахстане хватит на издание целой книги. Но, пока ее нет.

В рамках конференции нет возможности подробно осветить огромный материал по деятельности Л.Г. Плахотной. В данном докладе пунктиром намечены основные векторы ее деятельности. Думаю, что даже на этом материале ощущается масштаб Личности тринадцатого директора первой в стране галереи изобразительного искусства Казахстана.

**Выдержки** из личного архива Плахотной Л.Г., который хранится в библиотеке ГМИ РК имени Абылхана Кастеева.



**Azat Didar**  
**Junior Scientific Researcher**  
**A.Kasteyev State Museum of Arts**  
**of Republic of Kazakhstan**

## **LIVING CANVASES: EXPLORING BIOART'S INTERSECTION OF BIOLOGY AND ARTISTRY**

In one of the scientific writer's book “Plants as Inventors” quoted that the prototypes of human technologies are to be found in nature, and that humans had much to learn from organic technology. As the biocentric philosopher Ernst Fuhrmann agreed on later, “there is no process, even in the most complex industry, that has not been in continuous use by people, animals, and plants.” The article sparked considerable debate and discussion among constructivist scholars and practitioners in Berlin. As the outcome of the stated concept or theory, this body of writing and work has termed as “biocentric constructivist discourse”. Hence, the term “biocentrism” emphasize that all nature, including culture is organized into nested hierarchies of ecosystems, the tendency of which is to arrive at optimal states through symbiotic cooperation more than competition. According to the concept of technocentric art, general view of technology and art shaped at the beginning of 20th century points out that technical progress is a factor of life which develops organically. It stands in reciprocal relation to the increase of human beings in number. That is its organic justification. On the theme of art, just as the scientific writer refers ecosystems to be the optimal expressions of interacting elements, some scholars suggest that “Art” comes into being when expression is at its optimum, when at its highest intensity it is rooted in biological law, purposeful, unambiguous, pure.

As the prominent Hungarian artist Moholy-Nagy, whom was a strong advocate of the integration of technology and industry into the arts summarized that “art may press for a socio-biological solution of problems just as energetically as social revolutionaries may press for political action”.

Bioart, an innovative fusion of biology and artistry, pushes the boundaries of traditional art by integrating living organisms and biological processes. This avant-garde field challenges our perceptions of life, nature, and creativity, creating a dialogue between science, ethics, and aesthetics. The exploration of bioart involves examining the works of artists who manipulate biological materials and processes to create art that is both thought-provoking and visually compelling.

Bioart is characterized by its use of living materials, such as cells, tissues, and entire organisms. It often involves biotechnological processes like genetic modification and tissue culture. This art form not only serves aesthetic purposes but also engages with ethical, philosophical, and environmental issues, offering a platform for critical discourse on biotechnology's impact on society.

Bioart emerged in the late 20th century, coinciding with advancements in biotechnology and genetic engineering. Notable early examples include Edward Steichen's 1936 “Delphiniums” and Alexander Fleming's “Germ Paintings” from 1933, where microbes were used to create visual patterns. These pioneers laid the groundwork for contemporary bioart by blending scientific curiosity with artistic expression. The intersection of art and biology became a fertile ground for artists to experiment with living materials, such

as DNA, cells, and organisms. This new artistic medium offered unprecedented possibilities, allowing artists to explore themes of life, evolution, and the manipulation of nature.

The ethical dimensions of bioart are profound. The use of living organisms raises questions about the artist's responsibilities towards their subjects. Issues such as the welfare of genetically modified organisms, the potential consequences of releasing bioengineered life forms into the environment, and the moral implications of creating life for artistic purposes are central to discussions within this field. Artists like Eduardo Kac, known for his transgenic artwork "GFP Bunny," where a rabbit was genetically modified to glow green under blue light, have become pioneers in the field. These artworks not only captivate audiences with their novelty but also raise important ethical questions about genetic manipulation and the commodification of life. Another of his transgenic artwork "Genesis," involve the creation of genetically modified organisms to explore themes of identity, language, and the manipulation of life. These works serve as a focal point for discussions on the ethical and philosophical implications of genetic engineering in art.

Bioart operates within the broader context of biotech culture, where biotechnology influences various aspects of society, including art. Artists like Eugene Thacker explore the concept of "open source DNA," where genetic information is made accessible for artistic and scientific use. This approach democratizes biotechnology, allowing artists to experiment with genetic materials without the constraints of proprietary technologies.

Gunalan Nadarajan's concept of "ornamental biotechnology" examines how biotechnological aesthetics can transform our understanding of beauty and functionality. By creating bioart that is both aesthetically pleasing and biologically complex, artists challenge traditional notions of art and design.

Dorothy Nelkin's exploration of "blood and bioethics" in the biotechnology age highlights the contentious issues surrounding the use of human and animal tissues in art. These ethical dilemmas force artists and audiences to confront the implications of using living materials for creative purposes. Consequently, there has been increased attention to the intersection of bioart and bioethics, which is a crucial aspect of this field. Artists working with living materials must navigate complex ethical considerations, including the welfare of the organisms involved and the potential environmental impact. Cary Wolfe discusses the "posthumanist imperative," which calls for a re-evaluation of ethical frameworks in light of biotechnological advancements. Posthumanist theory, which deconstructs traditional notions of human superiority and individuality, is deeply intertwined with bioart. This perspective encourages a more integrated view of humans and other life forms, recognizing the interconnectedness of all biological entities. New materialism, which emphasizes the agency of matter, further supports the view of bioart as a medium that challenges anthropocentric worldviews.

Bioart has the potential to influence public policy and societal perceptions of biotechnology. Lori B. Andrews emphasizes the role of art in shaping public discourse and policy decisions. By engaging the public through bioart, artists can raise awareness and provoke discussions about the ethical, social, and legal implications of biotechnological innovations.

To further illustrate the dynamic and ethically complex nature of bioart, we can examine the work of several prominent artists in this field:

Bioart serves as a reflection and critique of the Anthropocene, a term used to describe the current geological epoch marked by significant human impact on Earth's geology and ecosystems. By highlighting the capabilities and consequences of biotechnological advancements, bioart invites viewers to consider the broader implications of human interventions in nature. Dominique Lestel's work on "liberating life from itself" explores the aesthetics of animality, challenging the anthropocentric view of life. This perspective encourages a broader understanding of the interconnectedness of all living beings and the ethical considerations that arise from this interconnectedness.

Oron Catts and Ionat Zurr's "Tissue Culture & Art Project" involves the creation of semi-living artworks using tissue engineering techniques. Their work, which includes growing cells and tissues in vitro, challenges traditional notions of life and the boundaries between the living and non-living.

As bioart continues to evolve, it increasingly intersects with themes of sustainability and ethical consumption, prompting critical reflections on the impact of human activities on the environment and the treatment of living organisms: The Tissue Culture & Art Project (TC&A), founded by Oron Catts and Ionat Zurr, explores the use of tissue engineering in art. Their work "Victimless Leather" involved growing a small coat from living cells, intended to provoke thoughts about the future of leather production and animal rights. This project exemplifies how bioart can intersect with sustainability and ethical consumption.

Biodiversity and genetic diversity are essential for the resilience and sustainability of ecosystems, providing a buffer against environmental changes and diseases. Natalie Jeremijenko's "OneTree" project involves cloning a single tree to create multiple genetically identical trees. This project explores themes of biodiversity, genetic diversity, and the impact of human intervention on nature. By presenting a forest of cloned trees, Jeremijenko invites viewers to consider the consequences of genetic uniformity and the value of natural diversity.

Bioartists utilize a variety of biotechnological tools, including gene editing technologies like CRISPR, tissue engineering, and synthetic biology. These innovative technologies will provide artists with new tools and materials to create living artworks. These techniques allow artists to manipulate living matter in ways previously unimaginable, creating works that can grow, change, and even interact with their environment. The future of bioart lies in its ability to continually push the boundaries of both art and science. As bioart evolves, it will continue to challenge our understanding of life, art, and the ethical implications of manipulating living organisms.

The use of living materials introduces a dynamic element to bioart. Unlike traditional media, living materials can evolve over time, responding to environmental conditions and exhibiting behaviors that are unpredictable. This element of change and growth is central to the conceptual framework of bioart, emphasizing the transient and mutable nature of life itself.

Bioart often evokes a sense of the uncanny by presenting viewers with entities that are simultaneously familiar and alien. This effect is heightened when the artworks involve human-like forms or body parts, challenging perceptions of identity and the self. The abject, as theorized by Julia Kristeva, is also a significant theme, confronting viewers with the material reality of life and death, often evoking discomfort and contemplation. The reception of bioart can be polarizing. Some viewers are fascinated by the scientific innovation and aesthetic beauty of the works, while others may feel discomfort or ethical concerns. This

range of reactions underscores bioart's ability to engage the public in meaningful dialogue about biotechnology and its implications.

Bioart also has the potential to foster interdisciplinary collaborations between artists, scientists, and ethicists. These collaborations can lead to innovative approaches to both artistic practice and scientific research, creating new opportunities for creative expression and scientific discovery. Displaying bioart presents unique challenges due to the living nature of the works. Factors such as environmental control, ethical considerations in the treatment of living organisms, and the interactive potential of the artworks must be carefully managed. Venues for bioart exhibitions often include science museums, art galleries, and interdisciplinary spaces that can accommodate the specific needs of these works.

Bioart represents a dynamic intersection of biology and artistry, offering a unique lens through which to explore the complexities of life and the ethical implications of biotechnological advancements. Through their work, bioartists challenge our perceptions of nature, creativity, and the boundaries between the living and non-living. As the field continues to evolve, bioart will remain a vital and provocative area of contemporary art, inviting us to reconsider our relationship with the living world and the role of art in shaping our understanding of life itself.

Digital Art, and the Myth of Transparency. MIT Press, 2003.

#### **References**

1. Anker, Suzanne, and Nelkin, Dorothy. *The Molecular Gaze: Art in the Genetic Age*. Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2004.- This book explores how contemporary artists are using genetic science and biotechnology in their work.
2. Catts, Oron, and Zurr, Ionat. *The Tissue Culture & Art Project*. <http://www.tcaproject.org> - The official website of the TC&A Project, detailing various projects and exhibitions that use tissue engineering in art.
3. Kac, Eduardo. *Telepresence and Bio Art: Networking Humans, Rabbits, and Robots*. University of Michigan Press, 2005.- Eduardo Kac discusses his bioart projects, including "GFP Bunny," and explores the ethical and philosophical implications of his work.
4. Reichle, Ingeborg. *Art in the Age of Technoscience: Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*. Springer, 2009.-This book provides an in-depth analysis of how contemporary artists integrate biotechnology, robotics, and artificial life into their art.
5. Thacker, Eugene. *The Global Genome: Biotechnology, Politics, and Culture*. MIT Press, 2005. - Thacker examines the cultural and political implications of biotechnology and how it influences contemporary art practices.
6. Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?*. University of Minnesota Press, 2009. - Wolfe's book discusses the philosophical underpinnings of posthumanism and its relevance to bioart and ethical considerations.
7. Idema, Tom. *Art come to life: The specificity and significance of bioart*. BioSocieties, 2012.

- This article explores the unique characteristics of bioart and its significance in contemporary art and science.
- 8. Andrews, Lori B. Art as a Medium for Public Policy and Debate. NanoEthics, 2012.
  - Andrews discusses how bioart can influence public policy and stimulate debate on ethical issues related to biotechnology.
- 9. Lestel, Dominique. Animality: Humans, Animals, and the Human-Animal Divide. Columbia University Press, 2011.
  - Lestel explores the philosophical implications of animality and how it is addressed in bioart.
- 10. Bolter, Jay David, and Gromala, Diane. *\*\*Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. MIT Press, 2003.



**Көпжүрсін Әйгерім Айдарқызы  
Өнертану ғылымдарының магистрі,  
Ә.Қастеев атындағы МӨМ  
қызметкері**

## **ЗАМАНАУИ ӘЙЕЛ СУРЕТШІЛЕРДІҢ КӨРКЕМ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЖАҢАША КӨРІНІСТЕР**

Бейнелеу өнері адамзат үшін шабыт пен ой толғаудың саркылмас қайнар көзі ретінде қызмет етуде. Оның түстері, сызықтары мен пішіндері тарихи дәуірлердегі оқиғалар мен құбылыстардың, эмоциялардың суретші көзқарасымен, ойша пайымдалған көріністер. Көркем таным арқылы суретші қоршаған ортасын танып қана қоймастан, оны өзгерте алатын күшті шығармашылық қуатқа ие.

Өнер қоғамындағы стильдік әртүрлілік, идеялардың айырмашылықтарындағы батылдылық, өнердегі заманауи бағыттарды таңдау тәуелсіздігі, конъюктуралық тудырушылардың еркіндігі мен жаңалығы көркем өнер процессінің негізін салушылар болып табылады. Осының негізінде өнердің қазіргі жас буын өкілдерінің ортасы қалыптасты [1]. Қазақстанның қазіргі қоғамындағы заманауи өнердің бастаушы күштері жас буын суретшілерінің әлеуетін бағалаудың жаңа ерекшеліктері қалыптасты. Сонымен қатар, заманауи өнердің жанкүйерлері және көрермендері пайда болды. Жас ұрпақ өкілдерінің шығармашылығы өнер нарығына шығып, әлемдік ареналарда өз орнын таба бастады.

Қылқалам шеберлерінің тақырыптары ғана емес, ұлттық мінез-құлқы, менталитеті, суретшінің қоршаған ортаны түсінуі, бейнелеу тәсілдері де ұлттық сезімнің қайталанбас дыбысының жанасуына ықпал етті. Кескіндеме өнері өзінің жазушылық, әлеуметтік белсенділігі жағынан жаңа, бірақ оның бүкіл даму жолы қазақ өнерінің қуатты тірегінің көкшіл қайнарымен көркем түрде үйлеседі. Аталмыш ағым суретшілерінің қатарын Құралай Үмбетова, Айгерім Кәрібай, Динара Нүгер, Дина Буксикова, Мөлдір Сағындықова және тағы да басқа әйел суретшілердің легі толықтырды. Әр қылқалам шебері, өзінің қолтаңбасын өзгешелендіріп қалдырып отырды [2].

Шығармашылығын жан-жақты дамытып келе жатқан суретшілердің біріне Айгерім Кәрібайды жатқызуға болады. Ол қазіргі таңда есімі мен шығармашылығы жоғары танылып келе жатқан жас әрі дарынды қылқалам шебері. Айгерім Кәрібай – өзінің жарқын да өзіндік стилімен танылған қазақтың дарынды суретшісі. Оның жұмысы мәнерлі түстер палитрасымен, абстрактілі формалармен және терең эмоционалды мазмұнмен ерекшеленеді. Суретші түрлі техника және материалдармен тәжірибе жасап, қиялды еліктіретін, сананы ойландыратын туындылар шығарды. Ол уақыт ағымын символизмге айналдырып, стилизацияланған образдарды ұлттық нақышта бейнелеп отырды.



*«Оңашада». А. Кәрібай*

Айгерім Кәрібай шығармашылығының өзгеше бір ерекшелігі – жігерлі және серпінді эсер тудыратын ашық және қарама-қарсы түстерді пайдаланады. Оның картиналары көбінесе

картиналары көбінесе отпен, күнмен және өмір мен энергияның басқа да символдарымен байланысты болып келеді.

А. Кәрібай шығармашылығында махаббат және отбасы тақырыбы көркем түрде орындалған. Мәселен, «Оңашада» атты туындысы вертикаль форматта орындалып ана мен бала арасындағы нәзік жылулықты сездіреді.



*«Бесік» Д. Нүгер*

шапағатын оттың жарығымен үйлестіре бейнелеген туындыларының бірі – «Бесік» туындысы. Орталық бөлікте жарықтан туындаған нәрестенің бейнесі картинаның негізіне айналып, оны қоршаған мейірімге толы аналардың қуаты әлемді тербеткендей ерекше жылы сезімге бөлейді. Ана мен бала арасындағы жылы естеліктерді көркем түрде бейнелеген туындылар Динара Нүгер шығармашылығында басым болып келеді.

Қазақ әйел суретшілерінің шығармашылығындағы келесі актуалды тақырыптардың бірі – ерекше сезімге жетелейтін мәңгілік шабыт көзі махаббат тақырыбы және оның басты кейіпкері нәзік жанды арулардың портреттік бейнелері. Әрбір қылқалам шебері махаббат тақырыбын өзінше жырлайды.

Дарынды қазақи нақышта жырлаған суретшілердің бірі - Құралай Үмбетова. Оның «Гравитация» атты туындысында махаббаттың ерекше формасына куә боламыз. Картинадағы композицияның негізгі орталық бөлігінде ерекше сезімге бөленген қос ғашық суреттелген. Туындыны «Гравитация» деп атау арқылы суретші сезім гравитациясын нақты бір бөлшектерге бөлу арқылы сол сезімнің әр кезеңін құрастырады. Бөлшектенген пішіндер арқылы отбасында, тіпті өмірде орын алатын қақтығыстарды, сынақтарды бейнелеген және қос ғашықты құшақтап тұрған калпында суреттеу арқылы сынақтарға бірге төтеп беріп, бір-біріне деген сенім мен үміттің арқасында тұрақталғандығын жеткізеді.



*«Гравитация». Қ. Үмбетова (2011)*

Туынды тарих пен жаңа заманның байланысын көрсетеді. Ол кейіпкерлердің үстіне киген ұлттық қазақи киімдерімен және екінші планында суреттелген қолшатыр секілді заманауи детальдар арқылы сипатталады. Туындыдан түстердің қанықтығы мен тазалығын көруге болады.

Жалпы Құралай Үмбетованың шығармашылығында көңіл-күйдің құбылмалылығын, адамның ішкі жандүниесін көрсетуге деген ұмтылысын байқаймыз. Көбінесе өмір тәжірибесін алмастыратын түйсікке сүйенеді, бейнелеу

өнерінің әдістемелерімен, пластикалық модельдермен тәжірибе жасауға ынталанады, шығармашылықтағы жаңалықтың сұлулығына мән береді. Оның туындылары дәстүрлі академиялық мәнерден, импрессионизм, постимпрессионизм мен неомодернистік формаларға дейінгі аралықты қамтиды [3].

Символдық стильдің әсері заманауи суретші Сағындықова Мөлдірдің шығармашылығының қазіргі кезеңдеріне тән. Қаламгер бейсаналық түрде символизмге бет бұрады. Суретшінің картиналары оның дүниетанымы мен рухани толықтығын көрсетеді. Оның шығармаларының тақырыптары күнделікті өмірден көрініс табады. Суретшінің 2021 жылы жазылған символизмдік жұмыстарының біріне – «Диалог» туындысын атауға болады. Кенеп бетінде акрилмен жазылған бұл



*«Диалог». М. Сағындықова (2021)*

туындыда екі кейіпкер суреттелген. Олар бір-біріне қарап өзара диалог құрып тұр. Кимешек киген екі әйел ұзын көйлек пен шапан жамылған. Туындыда кейіпкерлердің тек сұлбасы ғана берілген. Картина қазақтың тарихи ұлттық киімдерін көрсететін ретроспективті фотосурет үлгісі ретінде таңдалған архив суреттің негізінде пайда болған. Қаламгерді көбінесе қазақтың тарихы, ұлттық киімдері, салт-дәстүрі қызықтырады. Осыған байланысты, архивтен алынған фотосуреттерді негізге ала отырып, суретші бұрынғы заман кейіпкерімен шығармасында тілдесе келе олармен өзара сырласады, диалог құрады. Жаңа мен ескінің диалогы, өзара байланысы - жұмыстың негізгі түйіні.

Өмірде ең бастысы – отбасы, жақын адамдар, жер бетіндегі тыныштық. Сол себепті де қоғамда белең алып жатқан оқиғалар кез-келгенімізге әсерін тигізбей қоймасы анық. Әйел суретшілер таулардың, гүлдердің сұлулығын ғана жырлап қана қоймайды. Шығармашылықтағы гламурдың стереотипін өзгерте отырып, олардың жұмысы «әйелдер шығармашылығы» деп айтылмауы үшін жаңа, тың тақырыптарда қылқаламдарын тербетуде. Мәселен, қоғамда болып жатқан оқиғалардың шығармашылыққа әсерінен көрініс табатын «Қаңтар» тақырыбындағы туындылар әйел суретшілердің шығармашылығынан тысқары қалмады. Қаңтар – суретшілер шығармаларындағы лейтмотив. Барлығымыз басымыздан өткізген күйзеліс образдармен, түстермен және драмалық сюжеттермен жазылды. Қанды оқиғаның бастапқы көрінісін Жамиля Такен қолтаңбасына тиесілі «Қаңтар» туындысынан көре аламыз.



*«Қаңтар». Ж. Тәкен (2022)*

Туындысын диптих ретінде жазу арқылы суретші символикаларға толы композициялық шешім тапқан. Алматыдағы «Қанды қаңтарға» арналған үлкен картинасында суреткер негізгі кейіпкер ретінде қарғаны бейнелеген. Үрей тудыратын құс Алматы қаласының тұрғындарымен астасады. Қарға - жағымсыз фигура, ол мифологияда әртүрлі контекстерде кездеседі. Ал кезекті туындысында құс пен адамды байланыстыру арқылы аласапыран, қырғын, бақытсыздық тудырған күшті сипаттап отыр. Эмоционалды жарылыстан туындаған дриптихтың екінші бөлігінің орталығында суреткер ту ұстап келе жатқан кейіпкерді бейнелейді. Яғни, бұл қаңтар оқиғасының символына айналған - Берік Әбішевтың сұлбасы. Туынды қызыл, сары

түстердің күрделі мазоктық жағыстары арқылы жазылып, оқиғаға тән күрделі эмоцияларды жеткізеді.

Эскиз форматында жұмыс істейтін дарынды әйел суретшілерінің бірі Мадина Базархан да аталмыш тақырыптан тысқары кетпеді. Шығарма әсерлі эмоциялармен назар аудартады.



*«Қаңтар». М. Базархан (2022)*

Туынды бастапқыда «Ананың дұғасы» деп аталған. Композицияда крест-аналық крест бейнеленген. Яғни, қылқалам шебері композицияны крест ретінде алу арқылы барлық ананың мұңын өзімен бөлісуге тырысқан. Ана ретінде барлығы үшін дұға ету мақсатында ерекше форманы таңдап алған. Бауыр еті баласын тоғыз ай бойы жүрегінің астында алып келіп, жарық әлемге шығарады. Ал баласы зұлымдықтың кесірінен қаза тауып, айналасындағы адамдардың оғына ұшқанда жай ғана нысанаға айналады. Осы кезде кез келген ана өзін айқышқа шегеленген күйде сезінері сөзсіз. Дегенмен, суретші туындысын жылы әрі нәзік түстердің үйлесімділігімен жазу арқылы осындай оқиғаның өзінде жақсылық пен жарқынды табу керектігін көрсеткісі келген. Онда махаббатты табуға болады. Яғни, шеңбер ішінде орналасқан крест махаббатқа ұласады.

Жалпы заманауи суретші әйелдер тек бір бағыт не болмаса бір тақырыптық желі бойынша шектеліп қалмай, өздерін түрлі спецификада, түрлі аспектілерге сүйене отырып даму үстінде. Шығармашылықтарындағы автохтонды идеялар мифологиялық, космологиялық сипат ала көрініс табады. Дегенмен, ерекше атап өтетіні, суретші әйелдердің шығармашылында ерекше орындалатын желілердің бірі қоғамда орын алған актуалды тақырыптарға арналады. Осы арқылы тарихты өскелең ұрпаққа, жас ұрпаққа жеткізу формасын қалыптастырып жатқан іспеттес.

Суретшілердің автохтонды идеяларға негізделген шығармашылығы әлемге жеке көзқарасын ғана емес, сонымен бірге ұжымдық жады мен мәдени бірегейлікті қалыптастырады. Олар өз шығармалары арқылы әртүрлі өнер арасындағы диалог үшін кеңістік жасайды, мәдени әртүрлілікті түсіну мен қабылдауда жаңа көкжиектер ашады [4].

Осылайша, қазіргі суретшілердің автохтондық идеяларға негізделген шығармашылығы жергілікті өнерімізді сақтап қана қоймай, оны жаңа мағыналар мен түсіндірулермен байытады. Олар дәстүрді жалғастырады, бірақ оны батылдықпен және шығармашылық қиялмен жасайды. Осы арқылы өнер әлеміне өзіндік үлестерін қосуда.

Қорытындылай келе, суретші әйелдер шығармашылығын зерттеу барысында шығармашылықтың ер-әйел болып бөлінбейтінін, тек әрқайсысы көркем шығармашылықтарында әлем мен дүниені тану барысындағы таным-тұжырымдарын өзінің ішкі әлемінің бейнесінде көрсетуге ұмтылатыны байқалды. Бүгінгі көз ілеспей дамып жатқан қоғамда әйел адамдар да қатарынан қалмай өз мүмкіндіктерін қоғамның әр саласында белсенді байқап көруде. Шығармашылық соның ішінде өзіндік өзін жасау мен қалыптастырудың, қайта жандану мен тазарудың теңдесіз құралы. Әйел суретшілердің шығармашылығы бүгінгі таңда қоғам мен мәдениет тарапынан сұранысқа ие. Олар көрерменнің өздерінің тамаша қанық түсті шешімімен, жұмсақ әрі нәзік тұспалдап жеткізу тілімен ерекше ынтық етеді. Олардың ізденістері мен еңбекқорлығы бүгінгі отандық кескіндеменің дамуына әлемдік деңгейде қызығушылық тудырып үлес қосуда.

**Пайдаланылған әдебиеттер**

1. Воронина О.А. Женщина и художественное творчество: гендерный анализ. // Ярославский педагогический вестник, 2020. № 5 (116). – 217-224 стр.
2. Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски / Сост. Кабдиева С., Ярухамедова И. –Алматы: Фонд Сорос, 2002. – 248 с.
3. Ыдырыс З. Құралай Үмбетова – өмірі мен өнері сабақтасқан тұлға. [Электрон. ресурс] – URL: <https://oner.kz/visual-arts/view/8923-zuhra-udyrys-kuralaj-umbetova-omiri-men-oneri-sabaktaskan-tulga> (пайдаланған күні: 06.02.2020)
4. Gabriela Jurosz. Anthropology of Art: Indigenous Concepts in Contemporary Art in Guatemala. Nomos Verlagsgesellschaft mbH, Bd. 109, H. 1. (2014). [Электрон. ресурс] – URL: <https://www.jstor.org/stable/43861695>



**Поваляшко Галина Николаевна,  
искусствовед,  
кандидат философских наук, доцент  
Международного университета Астана,  
Казахстан, Астана**

### **ГРАФЕМА МЕТАМОДЕРНА: ПРИКОСНОВЕНИЕ К СВЕТУ**

*В статье рассматриваются установки метамодернизма, определяется их влияние на современную художественную практику. Творческие поиски хореографа Ильи Живого, композитора Филипа Гласас, художника Покраса Лампаса являются иллюстрацией культурной тенденции и актуальных арт-практик. Автор предпринимает попытку рассмотреть балет «Touch The Light» в оптике некоторых метамодернистских терминов и охарактеризовать ключевые концепты постановки в театре Астана Балет (чувствительность, осцилляция, супергибридность) в пространстве пересекающихся видов искусства – хореографии, музыкального минимализма, каллиграфии, видеоарта.*

Интеллектуальное осмысление актуального искусства выстраивается вокруг понятия, введенного в научный дискурс около пятнадцати лет назад. При всей дискуссионности термина «метамодернизм» как теоретического концепта – что, собственно, сопровождает всякий раз всякий новый термин в какой период он бы ни появился – современный массив различных арт- и социокультурных практик совершенно чётко демонстрирует их взаимную контаминацию. В действительности отцы нового понятия Тимотеус Вермулен и Робин ван дер Аккен в известной монографии [1] вкладывали в него более широкое содержание. Они ясно обозначили отсутствие формальных границ термина, указывая, что это не движение или программа, не художественная заметка или визуальный концепт, не приём или движение; это структура чувства, не вполне простые и однозначные изменения; это термин, с помощью которого возможна систематизация и осмысление современных нам событий [2].

Исследователи отмечают, что событийность, происходящая в искусстве и с искусством, со всей очевидностью отражает факт того, что «выраженные в метамодернизме эстетические и этические установки оказываются созвучны современному миру и находят свое воплощение в феноменах культуры» [3, с. 101]. Методологический ресурс метамодернистского подхода с его смещением в сторону постижения аутентичности, чувствительности, новой искренности, неоромантизма, супергибридности применим для осмысления многих, если не всех, современных арт-практик, которые не вписываются в устойчивые границы признанной стилистической логики форм, жанров, видов. Доминантой, о которой пишут первые исследователи метамодерна, ссылаясь на теоретика культуры Реймонда Уильямса, является глубоко укоренённая в жизнь чувствительность как структура. Тимотеус Вермулен и Робин ван ден Аккер называют чувствительность, типы чувственности и «структуры чувства» в качестве ведущей тенденции в культуре, обнаруженной вместе с началом нашего нового века [1, с. 53]. Субъект(ы), населяющие пространство театрального / кино / изобразительного искусства – обострённо чувствующие, исследующие свой чувственно-эмоциональный опыт в глубинах своей аутентичности. Опыт её постижения возможен через искусство, в чем как раз и заключается значимость метамодернистского культурного дискурса.

С. Оводова и А. Жигунов определяют осцилляцию как акцентный маркер метамодерна. Соответственно, субъект(ы) современного искусства – осциллирующие. Термин, как и некоторые другие, заимствован из другой области знаний (квантовой физики) и обозначает способность частиц одного типа превращаться в частицы другого типа и обратно. Применительно к явлениям в искусстве в целом осцилляция активно проявляется в смешивании автономных видов искусства друг с другом в одном сценическом пространстве картины/кинокартины/хореографии/драматургии et sic rogo.

Из различных областей знания (кибернетика, лингвистика, социология, психология и др.) теоретики метамодерна заимствовали и теорию фрейма. Его изначальное понимание определялось как метакоммуникативное образование, единицы информации. Будучи относительно стабильными, они также изменчивы, поскольку для каждого человека и в каждой конкретной ситуации фреймы формируются в собственную вариативную конфигурацию. Рауль Эшельман отмечает двойное обрамление (двойное фреймирование) как позитивную идентификацию метамодерна, актуализирующие переживания любви, трансцендентности, красоты, искренности, и заодно в теоретичном послые – преодоление постмодерна [4].

В современных артефактах двойной фрейм, соединяясь с осцилляцией, активизирует авторское тяготение к автобиографичности, аффектам, повышенной чувствительности в их множественной вариативности. Различные комбинации продуцируют новые смыслы и выстраивают повышенную сложность контента метамодернистской структуры отдельно взятого художественного события.

Феномен супергибридности как метка метамодерна выявлен Вермюленом и ван ден Аккером с ссылкой на Йорга Хейзера, знаменитого своими арт-практиками музыканта, писателя, куратора. Как маркер метамодернистского артефакта супергибридность предполагает нормативность использования различных культурных приёмов и арт-практик в одном произведении. Одним из многочисленных проявлений супергибридности являются цифровые возможности визуализации. В последние двадцать лет они стали частым сопровождением концертов, вернисажей, видео-артов, драматических и оперных спектаклей, наделяя различные грани их содержания той самой чувствительностью осциллирующего (их) субъекта (ов) всплеском повышенной катарсичности – пока что незабываемым свойством истинного искусства всех времён и народов вне зависимости от формы.



Рисунок 1 – Афиша театра Астана Балет  
[<https://astanaballet.com/ru/stagings/premera-touch-the-light/>]

Премьерный показ в театре Астана Балет почтили своим присутствием хореограф Илья Живой и художник Покрас Лампас (публика в зале рукоплескала).

Избирательно указанные выше черты метамодерна вполне отчетливо читаются в данном событии. Сразу подчеркнём: один из многих пунктов на карте современного культурного метамодерна балет «Touch The Light» – является не только балетом. Премьерный показ состоялся в марте 2020 года в Санкт–Петербурге на XIX

Международном фестивале балета «Мариинский». На сайте театра Астана Балет спектакль «Touch the Light» охарактеризован как «перформанс на стыке музыки, моды, стрит-арта, каллиграфии и неоклассического тан

В современном культурном ландшафте коллектив авторов зарекомендовал себя тяготеющим к метамодернистским метафорам и концептуальной нагруженности в разных видах искусства. Хореограф Илья Живой, завершив карьеру танцовщика на сцене Мариинского театра, стал успешно работать как постановщик, в неожиданных осцилляциях миксуя музыку, стили, хореографический академизм и contemporary В «Connections» музыка Иоганна Себастьяна Баха ни с кем из наших современников не контрастировала, также как и наши современники Арво Пярт («A Flashback») и Филип Гласс («Touch The Light») не перечили великим. Отличные примеры, иллюстрирующие метамодернистские тенденции в актуальном искусстве.

В балете «Touch The Light» звучит музыка патриарха пост- и метамодерна Филипа Гласса, отца-основателя музыкального минимализма. Его композиторское мышление самым изобретательным образом проявилось в нескольких десятках саундтреков для буквально всех жанров игрового кино, включая философские фильмы-притчи режиссёров Мартина Скорсезе, Вуди Аллена и Питера Уира, байопики (в том числе оперные) с поразительным набором героев (Альберт Эйнштейн, Лев Толстой, Рабиндранат Тагор, Мартин Лютер Кинг), синтезом музыкальных и шумовых экспериментов, увлечением трансцендентным джазом Джона Колтрейна и мультимедийным театром Роберта Уилсона.

Документальная трилогия «Каци» («Коянискаци», «Поваккаци», «Накойкаци», режиссер Годфри Реджио) проявила максимум концептуальных



Рисунок 2 – Инсталляция каллиграфического искусства в сотрудничестве с COMME des GARÇONS. Лондон, Великобритания.

возможностей музыкального сопровождения фильма, снятого по технологии замедленной съёмки в отсутствии актёрской игры и дикторского текста. Крапивина И. отмечает визуальный максимум этого минимализма – работу оператора Рона Фрике, который широко применяет методы замедленной-ускоренной и покадровой съёмки «<...> параллельно изображаемым сценам фильмов меняются музыкальные блоки, каждый из которых строится из своих паттернов, организуемых преимущественно аддитивным процессом: паттерны увеличиваются и сокращаются, их фактура уплотняется и разряжается, в них добавляются и из них исключаются голоса и тембры, ритмика и фигурация становятся более интенсивными и наоборот» [5, с. 128].

Музыкальный текст Филипа Гласса в трилогии «Каци» равнозначен «немому» видеоряду и, думается, стал определённым посылом Илье Живому в работе над балетом «Touch The Light». Контраст здесь состоит в том, что режиссёр «Коянискаци» в названии фильма (на языке индейцев хопи – сумасшедшая жизнь в беспорядке, не в равновесии) прозрачно указывал на смысловые концепты киноленты. А «Touch The Light», думается, призывает к поиску гармонии, в основании которой контаминации добра и зла, белого и черного, света и тьмы.



Рисунок 3 – Покрас Лампас  
[[https://dzen.ru/a/XnmWw\\_FeMERux\\_8K](https://dzen.ru/a/XnmWw_FeMERux_8K)]

Хореографическая философия Ильи Живого идеально сопрягается с музыкальным минимализмом Филипа Гласса, построенным на повторяющихся ритмомелодических паттернах. Главный концепт балета выстраивается вокруг музыкальных конструктов Гласса в сопровождении точно выверенной стилистики современной хореографии и каллиграфических паттернов в исполнении Покраса Лампаса – одного из самых эпатажных художников, ярко заявившем о себе в масштабных и минималистичных стрит-артах от Екатеринбурга до Лондона (Рисунок 2), ленд-артом, граффити на зданиях, громко прошумевших перформансах при массовом стечении публики, сопровождавших все три недели экспонирования в питерском новом Манеже, адепте собственного стиля (каллиграфутизм). В этой оптике двойной фрейм балета «Touch The Light» очевиден. [<https://pokraslampas.com/comme-des-garcons-dover-street-market-pokras-lampas>]

Отметим, что творчество Покраса, равно как музыку Гласса, любят, ругают, принимают, отрицают при одновременных попытках подражать или уничтожить (буквально, как в Екатеринбурге). Также, как оперы, симфонии, концертная и киномузыка, даже рингтоны Гласса оказывают весьма заметное влияние на современную культуру (как элитарную, так и массовую). Лампас – художник новейшего поколения, без институционализованного художественного образования, но с хорошим самообразовательным ресурсом быстро и прочно занял свободную нишу в актуальном искусстве и без пиетета к авторитетам вписался в новейшие культурные тенденции (Рисунок 3).

Покрас Лампас в различных интервью описал работу над визуализацией пластики Ильи Живого и скрупулёзной синхронизацией с музыкой Гласса. Однако, с жанром нам предстоит еще определяться. Арт-менеджмент столичного театра рекомендует зрителям «Touch the Light» как «перформанс <...> где 6 танцовщиков, работая на пределе возможностей, рассказывают трогательную и смелую историю о внутреннем свете, о душе, и о том, как найти себя в этом мире [6]. Можно поспорить о правомерности использования термина «перформанс» вместо укоренённого в теорию метамодерна термина «перформативность» – суть разные концепты. Любой театр во все времена и есть перформанс, однако с исходным концептуальным посылом Ильи Живого и Покраса Лампаса можно согласиться с точки зрения вечности самой темы добра и зла, света и тьмы: «Свет есть внутри каждого из нас и этот огонь дан нам вселенной – это бесценный дар, что способен будоражить сердца, вершить судьбы и творить волшебство <...> балет посвящён человеку, его попыткам, его поиску своего места в этом мире. Путём борьбы, путём взаимодействия, любви, сострадания, дружбы» [7].



Покрас Лампас о баземе «Touch the light»  
[<https://daily.afisha.ru/culture/14983-pokras-lampas-o-balete-touching-the-light-na-muzyku-filipa-glassa/>]

Темповые паттерны музыки, пластика танцовщиков, графем черным, возникающих на белом лаконичном заднике, идеально синхронизируют игру света и тени, движения рук и ног, текст и контекст хореографического высказывания. Постоянная динамика возникающих и исчезающих с разной скоростью каллиграфических знаков, пятен, подтеков, смыслов в спектакле создают эффектную метку метамодерна – супергибридность.

Этот проект иллюстрирует контаминацию различных видов искусства с цифровыми технологиями визуализации и сам, в свою очередь, визуализирует установки, присущие метамодернизму. Метамодернистская эстетика балета «Touch the light» расценивается художником как продолжение глобального тренда в современном балете с использованием диджитальных экранов, звуковыми экспериментами, поиском новой пластики, начатыми в конце века минувшего [8].

Главное – хореографический мультимедиа проект дал возможность связать с ним теоретические размышления о метамодерне и осмыслить его контент в терминах, предложенных Тимотеусом Вермуленом и Робин ван ден Аккером. А осциллирующий субъект(ы), он(и) же чувствующий(е), населивший(е) современную художественную ойкумену свидетельствуют о драматизме поиска аутентичности, но, увы не об обретении целостности. Гармония формы и содержания, личности и самости, видимо, остается далёкой звездой. Чувственность хореографии и чувственные структуры каллиграфических графем продемонстрировали актуальную эстетику осцилляции как художественной перекодировки, перетекания музыкального материала в пластику тела, её – в графический визуал, его – в супергибридность, все вместе – в прикосновение к Свету.

#### **Список литературы**

1. Ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 494 с.
2. Вермулен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме // METAMODERN: журнал о метамодернизме [Электр. ресурс]. Режим доступа: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 11.06.2024)
3. Оводова С.Н., Жигунов А.Ю. Влияние установок метамодернизма на современную теорию и философию культуры: эстетический и социокультурный аспекты // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2022. – № 66. – С. 100-110
4. Эшельман Р. Перформатизм как преодоление постмодерна. // Логос. – 2021. – № 6 (Том 145). – С. 1-34
5. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: Дисс. канд. искусствоведения. – Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 328 с.
6. ремьера «Touch the Light» [Электр. ресурс] Режим доступа: <https://astanaballet.com/ru/stagings/premera-touch-the-light> (дата обращения 9 июня 2024 г.
7. Проект «Touch the light» Ильи Живого и Покраса Лампаса в Мариинском театре. [Электр. ресурс]. Режим доступа: <https://tvspb.ru/programs/stories/491709> (дата обращения 29 июня 2024 г.)
8. Покрас Лампас – о балете «Touch the Light» на музыку Филипа Гласса: интервью. [Электр. ресурс]. Режим доступа: <https://tvspb.ru/programs/stories/491709> (дата обращения 26 июня 2024 г.)



**Баженова Наталия Александровна,  
руководитель  
Отдела декоративно-прикладного  
искусства Казахстана,  
ГМИ РК им. А. Кастеева**

## **ТВОРЧЕСТВО КАЗАХСТАНСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ БОТАГОЗ НУРПЕИСОВОЙ**

...искусство рождается не рассудком, а сердцем и духом.  
В таинственных обобщающих путях искусства  
есть тот международный язык, который  
поистине, свяжет всё человечество.

2024 год богат на юбилеи. Казахстан отмечает 120-летие со дня рождения Абылхана Кастеева – народного художника, основоположника казахского изобразительного искусства, прекрасного живописца и акварелиста; 100-летие со дня рождения Уке Ажиева – мастера акварели, Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата Государственной премии имени Чокана Валиханова, а также других деятелей культуры и искусства нашей Республики.

К 120-летию Абылхана Кастеева в музее была проведена масштабная юбилейная выставка художника «Абылхан Кастеев. Наследие века», где было представлено около 300 его произведений живописи и графики, был издан каталог его работ.

В этом году исполняется 150-лет Николаю Константиновичу Рериху, знаменитому художнику, ученому, путешественнику, исследователю Азии, писателю, гуманисту и общественному деятелю. В Государственном музее искусств РК им. Абылхана Кастеева (ГМИ РК им. А. Кастеева) по этому поводу состоялось три мероприятия – Художественная книжно-иллюстративная выставка «Н.К. Рерих. Начало пути», на которой было представлено четыре ранних произведения художника из фондов музея; Стендовая выставка «Н.К. Рерих. Мир через Культуру» о жизненном и творческом пути Мастера и Круглый стол с одноимённым названием.

26 апреля 2024 года в Алматинском колледже декоративно-прикладного искусства имени Орала Тансыкбаева (АКДПИ) прошла встреча, посвященная памяти известной казахстанской художницы Нурпеисовой Ботагоз Слямгалиевны (1959 – 2022), более 30-ти лет своей жизни отдавшей педагогической деятельности в его стенах. Своим творчеством Ботагоз Нурпеисова навсегда вошла в плеяду продолжателей лучших традиций казахстанской живописной школы. Она рано ушла из жизни, в этом году ей исполнилось бы 65 лет.

Нурпеисова Б.С. являлась Членом Союза художников СССР и Союза художников Казахстана, педагог, Заслуженный работник образования Республики Казахстан.

Родилась Ботагоз Слямгалиевна 28 апреля 1959 г. в селе Песчаное Качирского района Павлодарской области. В 1981 г. окончила Алма-Атинское художественное училище им. Н.В. Гоголя, в 1988 г. – Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова (МХАГИ). В этом же году она начинает свою трудовую деятельность в родном училище, посвятив ему всю свою жизнь. Воспитала сотни молодых художников и дизайнеров.

В одном из своих интервью, на вопрос: «Что для Вас значит творчество и искусство?», – Ботагоз Слямгалиевна ответила: «Творчество для меня, как яркий луч, освещающий всю мою жизнь, как путеводная звезда. Но этот луч зажгли и он светится благодаря моим учителям, которые встретились на моем жизненном пути. Николаю Рериху принадлежит фраза: «Счастлив тот человек, который встретил в жизни святого мудреца». Такого мудреца я, к счастью, встретила, и не одного». Своими учителями Ботагоз называет Николая Рериха и его сына, художника Святослава Рериха, Дуйсенбаева Кенжебая Дуйсенбаевича, преподавателя Алма-Атинского художественного училища имени Н.В. Гоголя. С благодарностью вспоминает профессоров МГАХИ им. В.И. Сурикова – Клавдию Александровну Тутеволь, Евгения Николаевича Максимова, Шатского Ивана Васильевича и многих других. Она была безмерно благодарна своим учителям, среди которых особое место занимали ее родители. При личных беседах часто вспоминала своих отца и мать, их жизнь, наполненную нелегким трудом, воспитательные моменты. Тему учителя считала важной в жизни каждого человека, и сама старалась в своей педагогической деятельности соответствовать высоким критериям наставничества.

Ботагоз Слямгалиевна обладала прекрасными человеческими качествами, ей была присуща душевная теплота, чуткость, щедрость, искренность и в то же время твердостью характера. Они помогали ей преодолевать нелегкие задачи, которые ставила жизнь, достигать целей, воспитывать своих детей и своих студентов, помогать коллегам и писать, писать картины.

Сестра Ботагоз, Алия Слямгалиевна, вспоминает: «Сестра Ботагоз была для нас светом в семье. Её девизами были: «Красота спасёт мир», «Что посеешь то пожнешь». В детстве она нас всех рисовала, Иртыш наш благостный, поля, луга и степи, соседей, и увозила все картины в Москву. Приезжая на каникулы бежала на Иртыш, умывалась, благодарила его, это было всегда, даже в последние годы»[1].

С 2000 года Ботагоз Слямгалиевна становится сотрудником «Культурного Центра им. Н.К. Рериха» г. Алматы. Принимает активное участие в его культурно-просветительской деятельности.

Выставочная деятельность Нурпеисовой Б.С. началась с участия в молодежной выставке «Жігер» (Алма-Ата, 1980 г.). Принимала участие во многих республиканских и международных выставках. Приведем здесь некоторые из них.

Всесоюзная выставка (Минск, Санкт-Петербург, 1980-1988). Региональная выставка (Кафедральный собор, г. Алма-Ата, 1988). В 1990 г. состоялось первое участие в юбилейной выставке Союза художников РК (Алма-Ата). В 1997 г. представила свои произведения на региональной выставке молодых художников центрально-азиатских стран «Жігер» (ГМИ РК им. А. Кастеева). В 1998 г. – снова «Жігер», но уже как интернациональный фестиваль молодых художников.

Первая персональная выставка Б.С. Нурпеисовой состоялась в Турецком культурно-образовательном центре в ноябре 1998 г. В следующем, 1999 г. – персональная выставка прошла в центре Декоративно-прикладного искусства «Бахыт», колледжа АКДПИ им. О. Тансыкбаева.

2000 год ознаменовался участием художницы в юбилейной выставке (60-летие) Союза художников РК, так же проходившей в ГМИ им. А. Кастеева, а также в выставке женщин-художниц Казахстана, организованной «Турецким культурно-образовательным центром» г. Алматы. Ботагоз Слямгалиевна была приглашена к участию в Международном фестивале «Человек и Тюльпан» (ГМИ им. А. Кастеева, 2001 г.). Специально для фестиваля она пишет картину «Двуединство» (2001) с символическим сюжетом. На сине-голубом фоне схематичное изображение тюльпана

с основанием в виде лепестков лотоса. В его центре двое – мужчина и женщина, являющие единство противоположностей. Вершина цветка словно Всевидящее Око, расположилось над людьми. Этот фестиваль привлек к себе большое внимание зрителей и ценителей искусства из разных стран мира.

Принимала Ботагоз Слямгалиевна участие и в благотворительных проектах. Например, выставка, организованная обществом «Надежда бесконечна» (Дирекция художественных выставок, г. Алматы, 2001). Участие в республиканской выставке «Дала мен Қала» (ГМИ им. А. Кастеева, 2001-2002), в республиканской выставке «Желтоқсан» (Дирекция художественных выставок, 2003)

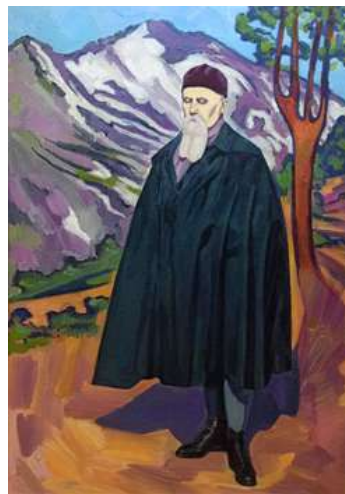
В 2008 году АКДПИ им. О. Тансыкбаева отмечал свой 70-летний юбилей. К этой значительной дате была приурочена юбилейная выставка, в которой приняли участие выпускники и педагоги учреждения, в том числе и Ботагоз Нурпеисова.

Весьма резонансной была персональная выставка Ботагоз Нурпеисовой «Лица Индии», проходившая в рамках празднования Дня Республики Индии 7-31 января 2019 года в Алматы. Выставка была посвящена 150-летию со дня рождения Махатмы Ганди. Организатором этого культурного мероприятия было Посольство Индии в Республике Казахстан.

Выставка картин Ботагоз Нурпеисовой, посвящённых индийской тематике в рамках мероприятий, проводимых ко Дню Независимости Индии, состоялась 15 августа 2019 г. Организаторами выступили ГМИ РК им. А. Кастеева, «Центр Индийского классического танца и йоги, Алматы-Казахстан», «Культурный Центр им. Н.К. Рериха».

На отчетную выставку Союза художников Республики Казахстан (ГМИ РК им. А.Кастеева. 2019 г.) БотагозСлямгалиевна представила портрет Н.К. Рериха «Певец гор». Нурпеисова Б.С. «Певец гор», 2019 г. Х.М

Перед нами монументальный образ художника в длинной накидке на фоне горной заснеженной вершины. Лицо сосредоточено, он погружён в размышление. Чуть поодаль, за спиной Николая Константиновича изображён деодар (гималайский кедр), интересный своей необычной символической формой – ствол делится на четыре мощные ветви. Семья Рерихов, выдающихся деятелей культуры, обосновавшая в Индии в предгорьях Гималаев и прожившая там многие годы, состояла из четырёх человек.



*Нурпеисова Б.С. «Певец гор», 2019 г. Х.М.*

Ценителям и почитателям творчества Ботагоз Слямгалиевны запомнилась ее последняя прижизненная персональная выставка, торжественное открытие которой состоялось в канун ее дня рождения – 27 апреля 2022 г. в Государственном музее искусств имени Абылхана Кастеева в прекрасном тематическом зале Искусств Востока. Название выставки было созвучно ее внутреннему миру – «Истоки красоты». С самого детства Ботагоз чутко воспринимала проявления красоты, впоследствии утверждая ее в творчестве и в жизни своим обаятельным женственным обликом. Её девизом была формула Платона, часто повторяемая Н.К. Рерихом в очерках: «От

образов мы перейдем к красивым мыслям, от красивых мыслей – к красивой жизни и от красивой жизни к абсолютной красоте» [5]. А Святослав Рерих в статье «Как я стал художником» писал: «Прекрасные образцы так необходимы для зарождения красивых мыслей! Поэтому надо всем стремиться к тому, чтобы молодое поколение видело как можно больше всего красивого. Это поможет создать богатое красотой будущее...» [6, с. 55]. В современном прочтении эту мысль развивает Людмила Васильевна Шапошникова – индолог, писатель, генеральный директор общественного Музея Н.К. Рериха Международного Центра Рерихов (МЦР): «Красота – есть энергетическое начало творчества». Понимая это, Ботагоз Слямгалиевна акцентировала внимание своих студентов на значении прекрасного в жизни человека. Подчеркивала ответственность художника за качество создаваемых им произведений, образов и идей.

На ретроспективной выставке 2022 года Ботагоз Слямгалиевна представила вниманию зрителей более 80-ти живописных и графических произведений. Среди них портреты, пейзажи, сюжетно-тематические работы, картины с символическими смыслами, отражающими духовные искания автора. В них присущая художнице искренность и размышления о непреходящих ценностях, которые окружают нас в меняющемся потоке жизни.

Например, серия «Моя Родина» – цикл работ, посвящённых родному селу, людям, живущим на берегу Иртыша. Посетители отмечали их особое настроение, лиризм, фиксацию художественными средствами форм народного быта, душевность и теплоту. Эти работы повествуют о сокровенной связи каждого человека с местом, где он был рождён и где вырос, о жизни трудолюбивых сельчан. Объектом внимания художницы становятся милые сердцу подробности сельского быта – стог сена, деревянные колеса, прислоненные к стене дома, лоскутные одеяла, сшитые искусными руками мамы, не спеша идущие с пастбища коровы, эффектно освещенные закатным солнцем. Это то, что наполняет ежедневную жизнь ее близких людей. Автор видит в них целостный мир материальной и духовной культуры своего народа («Водопой» 2020 г., «Вечерний загон» 2020 г., «Натюрморт под вечерним солнцем» 2020 г. и др.).



*Ботагоз Слямгалиевна Нурпеисова на фоне экспозиции своей выставки «Истоки красоты», 2022 г. ГМИ РК им. А. Кастеева. Зал Востока*

Двоюродная сестра художницы, искусствовед Кульжазира Жумадильевна Мукажанова, много лет отдавшая научной работе в ГМИ РК им. А. Кастеева, пишет: «С детства у Ботагоз была мечта стать художником, и она шла к ней целенаправленно. Она родилась в многодетной дружной семье. Немаловажно, что ее родители, простые труженики села, всегда поддерживали старшую дочь. У Ботагоз была потребность выразить свое единство с жизненным укладом родного аула, почувствовать и осознать ним духовное родство. Жизнь людей проста и естественна, но в ее основе заключена глубокая философия и мироощущение народной мудрости» [7]. В экспозиции были также представлены портреты отца и матери. Написаны они с особым трепетным чувством любви и благодарности. Здесь же была представлена серия «Живущие под радугой». Радуга в ее творчестве имеет особый смысл. Ботагоз рассказывала друзьям,



радугой». Радуга в ее творчестве имеет особый смысл. Ботагоз рассказывала друзьям, что всегда, когда она приезжала в родное село, на небе в этот же или следующий день обязательно появлялась радуга. Это прекрасное явление природы стало ассоциироваться с малой Родиной и отображалось ею в живописных произведениях, объединенных в одноименную серию. На полотнах – знакомая с детства и такая родная жизнь аула, постепенно меняющаяся под напором новых цивилизационных веяний. Оттого эти картины, их сюжеты, изображённые на них детали быта, приобретают ценность не только художественную, но и историческую. Радуга творчества Ботагоз Нурпеисовой протянулась от казахских просторов до далекой Индии, с которой ее связывает особое духовное родство. Не случайно свою выставку «Истоки красоты» Ботагоз Слямгалиевна посвятила празднованию 30-летия установления дипломатических и культурных отношений между Казахстаном и Индией.

Индия поселилась в сердце Ботагоз еще в детстве, когда на страницах известного журнала «Огонёк» она увидела картину Николая Рериха, на которой была изображена горная цепь Канченджанги, восхитившая девочку своей красотой и величием. По свидетельству самой Ботагоз Слямгалиевны, именно с того момента в ее душе утвердилось желание стать художницей. К своей мечте она шла, преодолевая многие трудности. Став уже зрелым художником, она несколько своих персональных выставок, посвятила Н.К. Рериху. Например, в 2014 году в Центральном выставочном зале ГМИРК им. А. Кастеева состоялось открытие юбилейной персональной выставки «Ступени», посвященной 140-летию со дня рождения Николая Константиновича Рериха.

Также близки ей были и произведения Святослава Николаевича Рериха. Она написала портреты отца и сына, подаривших миру жизнеутверждающую красоту своих произведений и высокие идеи культурного строительства. Спустя несколько лет осуществилась давняя мечта о поездке в Индию, и прекрасная Канченджанга предстала, наконец, перед взором Ботагоз. «Индия для меня открылась со стороны красоты. Невероятная кладезь мудрости, красоты мысли, красоты действий, красоты во всем. Каждое движение рук, глаз – всё имеет большую значимость. Николай Рерих говорил: «Живет в Индии красота», так оно и есть», – позже делилась своими впечатлениями художница. Индия Ботагоз Нурпеисовой – древняя, прекрасная и очень близкая нам своей сокровенной мудростью Индийская серия картин ее авторства – это культурный мост между Индией и Казахстаном.



*Нурпеисова Б.С. Портрет А. Кайназаровой «Третий глаз Шивы», 2008 г. Х.М.*

Персональная выставка Ботагоз Нурпеисовой «Истоки красоты» открылась в преддверии Международного дня танца, отмечаемого ежегодно 29 апреля. Среди произведений, представленных в экспозиции, мы видим и картины, посвященные творчеству Акмарал Кайназаровой, первой и единственной в Казахстане профессиональной исполнительницы индийского классического танца.

«Бхаратанатъям», Заслуженному деятелю искусств Республики Казахстан,



директору Центра индийского классического танца в Алматы. В своем творчестве Ботагоз Нурпеисова и Акмарал Кайназарова гармонично синтезировали традиции директору Центра индийского классического танца в Алматы. В своем творчестве Ботагоз Нурпеисова и Акмарал Кайназарова гармонично синтезировали традиции двух культур – казахской и индийской, сыграв роль объединяющего начала на уровне общечеловеческих ценностей. На выставке экспонировались полотна «Третий глаз Шивы»(2008), «Танец Шивы» (2008), «Портрет Акмарал Кайназаровой» (2008).

Акмарал изображена в момент исполнения танца. Одежда, ракурс тела, взгляд, все в совокупности передают внутренний смысл повествования сюжета средствами хореографии. Чувствуется напряжение, сила и мастерство портретируемой. Автор помещает ее на фоне индийского пейзажа, со слонами и причудливыми растениями, смело использует принцип контраста, где главная героиня представлена в теплой гамме с яркими желтыми и оранжевыми оттенками. Фон, напротив, выполнен в холодной колористической гамме, усиливая восприятие от центрального образа танцовщицы.

Многие произведения Ботагоз Нурпеисовой наполнены глубоким духовно-философским смыслом, передающим её индивидуальное мироощущение. Это хорошо прослеживается, в том числе, и в серии работ, посвященных индийской тематике. Например, «Будда. Просветление»(2008), «Майтрейя» (2008) и др.

В экспозиции была представлена новая работа Ботагоз Слямгалиевны – «Чинтамани» (2020). На глубоком синем фоне, белый плат, украшенный изящным растительным орнаментом и изображение Солнца. В центре плата – легендарный Камень, окруженный сиянием. Справа, на синем фоне, отчетливо видно созвездие Ориона, слева – Большой медведицы. Сюжет картины навеян творчеством Николая Рериха, в котором образ чудесного Камня занимает особое место. Он

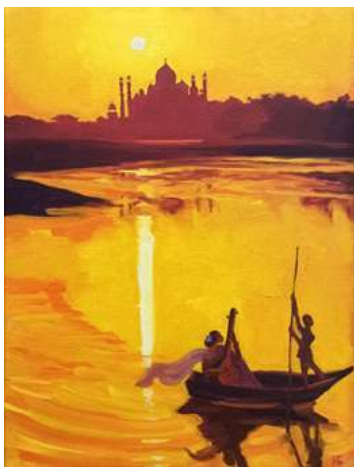


Он Нурпеисова Б.С. «Чинтамани» 2020 г. Х.М. символизирует духовные сокровища, которыми способен овладеть просветленный ум. «Картина Николая Рериха «Чинтамани» – символ высочайшего значения: она не только отражение гималайской легенды, но и знак того, что с высот духа всему человечеству посылается чудесное сокровище Мудрости, приход которого знаменует собой новую страницу Космической Эволюции», писала Л.В. Шапошникова[8, с. 768–770]. У Николая Рериха есть одноименная картина «Чинтамани» (1935-1936), на которой белый конь, спускающийся с пламенеющих в лучах зари скал, несет на спине знак трех сфер, объятых золотым пламенем. Этот знак, был избран Рерихом для Знамени Мира, символа культуры, и принадлежит к числу древнейших символов человечества. Белый конь с изображением Сокровища является одним из распространенных образов мифологии народов Центральной Азии. Сюжет картины привлёк внимание многих посетителей выставки и по словам Акмарал Кайназаровой, такие сюжеты «вдохновляют нашу интеллектуальную деятельность, развивают мышление, стимулируют самообразование».

Еще задолго до посещения Индии, в творчестве художницы стали возникать

многогранные образы этой удивительной страны, ее духовные подвижники и культурные герои. И вот, наконец, в 2011 г. состоялась долгожданная поездка в Индию. Это была не просто туристическая поездка, она включала в себя пленэры, зарисовки с натуры и, конечно, посещение

святых мест. Поездка оказалась творчески очень плодотворной. Путь пролегал на Север, в предгорья величественных Гималаев. В Долине Кулу, в Наггаре (штат Химачал Прадеш), Ботагоз Слямгалиевна написала множество этюдов, среди них:



*Нурпеисова Б.С. «Тадж-Махал. Песня», 2008 г. Х.М.*

«Наггар. Крепость Тхакура» (2011), «Дождливый день в Дарамсале» (2011), «Маникаран с рекой Парвати» (2011), «Васиштх. ПирчПанджал» (2011) и другие произведения из серии «Гималаи». Именно в долине Кулу, после знаменитой Центрально-Азиатской экспедиции, Н.К. Рерих и его семья основали Институт Гималайских исследований – «Урусвати», прожив там более 20-ти лет. Сейчас там располагается Международный Мемориальный Трест Рерихов. В дом-музее выставлены оригиналы картин Николая и Святослава Рерихов, архивные документы, личные вещи и коллекции.

В 2019 году состоялась вторая поездка Ботагоз в Индию. На этот раз в

Сикким, штат на Северо-востоке страны. По впечатлениям от этой поездки художницей было создано много новых графических и живописных произведений, часть из них была представлена на выставке «Истоки красоты». На этих полотнах чудесным образом оживают величавые гималайские хребты, окутанные курчавыми лентами облаков и витиеватыми клубами тумана; высокие, стройные гималайские кедры, с развесистыми ветвями и длинными иглами; небольшие домики

с переливающимися на солнце сланцевыми крышами; стремительные горные водопады; распускающиеся лотосы. Все это объединено в большую «Гималайскую серию». Например, «Сикким. Река Тиста» (2020), «Долина Кулу. Гималаи» (2019) и др.



*Нурпеисова Б.С. «На мосту», 2000 г. Х.М.*

Древняя архитектура Индии, со скульптурными изображениями богов и богинь, в произведениях Ботагоз Слямгалиевны, погружает зрителя в далекое и таинственное прошлое этой загадочной и бесконечно манящей к себе страны. Пагоды и храмы стоят, как вечные стражи и свидетели эпохальных исторических событий. Сколько судеб и пережитого хранят они в своих вековых стенах.

В картине «Тадж-Махал. Песня» (2008) возникают узнаваемые очертания Тадж-Махала на фоне залитого солнцем пространства водной стихии. В лодке, не спеша плывет девушка, в руках которой оживает волшебная мелодия ситара – древнего музыкального инструмента Индии. Серпантинные извилистые горных троп увлекают сознание зрителя в таинственные заповедные дали («Дороги Ротанга»). Серия

«Гималаи». 2013). Огромные валуны, выступающие главными героями на переднем плане холста, как загадочные исполины, стоят на страже векового дозора. Взгляд невольно останавливается на фигурах странствующих путников, то спешащих, то размеренно шествующих по лику святой земли («Дорога на Тибет», 2012). Художница как бы поднимается над временем, запечатлевая то вечное и незыблемое, что может вместить лишь понятие «Великое НЫНЕ».

Удивительна по своему духовно-философскому содержанию картина «На мосту» (2000). Она приоткрывает сокровенную тайну взаимоотношений Учителя и ученика. На фоне двух скал, выше облаков, протянута веревочная лестница, соединяющая небо и землю. По лестнице, навстречу своему Учителю восходит ученик. Щедро изливая свое тепло светит Солнце. В его лучах, как провозвестница высшего мира, парит птица. Позже Ботагоз Слямгалиевна вновь обращается к этому сюжету, но уже в новом художественном воплощении. Справа композиции высокая вертикальная скала. Слева направо стремительно поднимается ввысь лестница. В новом варианте картины к Учителю устремлена легкая женская фигура в бело-розовом одеянии. Ее взор обращен к лику Учителя. Фигура Учителя обрамлена лучезарной синевой, волнами и сферами распространяющейся вокруг. Солнечный свет струится сквозь чистоту небесной бирюзы. Фиолетовые, розовые, голубые оттенки придают неземную лёгкость и возвышенность сюжету. Внизу, сворачиваясь в узорную вязь, плывут лёгкие облака. Название картины – «Восхождение» (2016). Вертикальный формат холста, усиливает восприятие от произведения. Манера исполнения более экспрессивная. Вся атмосфера полотна наполнена красотой и гармонией.

В картине «Танец «Шива» (2008) на переднем плане в центре изображена танцовщица индийского классического танца, ее правая рука поднята высоко над головой, левая на уровне груди. Наше внимание привлекает пейзаж, изображенный за фигурой женщины. Мы узнаем в нем сюжет картины «Встреча на мосту» – две вертикальных скалы, веревочная лестница и светлая фигура Учителя. Все пространство залито желто-оранжевыми концентрическими лучами Солнца.

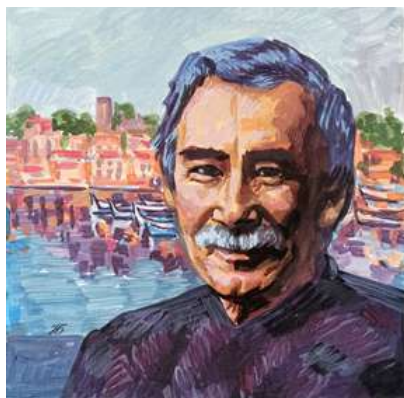
Созвучна вышеописанным произведениями картина «Майтрейя» (2008), где запечатлена молитва женщины к Богу. В восточной традиции Майтрейя – это великий Учитель человечества, дающий новое Учение и являющийся выразителем Учения Будды.

Трогательно отображена в творчестве Ботагоз Слямгалиевны тема материнства. Будучи сама матерью троих сыновей, она трепетно передает в своих произведениях нежность, любовь и заботу о ребенке. Это особо чувствуется в таких картинах как «Мать и дитя» (1997), «Счастье» (1998), «Яшода» (2007). В произведении «Песня небес» (2000), в поднебесной выси, над солнцем и облаками летят двое – мать и дочь. Мать держит дочь за руку, увлекая ее за собой. Ее взгляд смело устремлен вперед, правая рука словно указывает путь. Работа написана в пастельных розовато-лиловых тонах. Обращается художница и к образам святого семейства. В картине «Бегство в Египет» (2006) Мария с младенцем Иисусом едут верхом на муле, впереди идет Иосиф, ведя их за собой. Фигуры людей окружены сиянием. Весь облик матери наполнен

спокойствием и умиротворением, она бережно прижимает ребенка к груди, уповая на милость Бога. Продолжает тему картина «Лакшми и дитя» (2008). Её сюжет относит нас к индуизму. Богиня Лакшми (от санскр. – «счастье»), супруга Бога Вишну, почитается как высшая Богиня Мать, существовавшая прежде, чем появился видимый мир. Лакшми в образе древней бронзовой статуи во весь рост. Ладонью левой руки она дотрагивается до головы ребенка. Сложный зеленый фон не отвлекает внимания от главных персонажей картины [9].

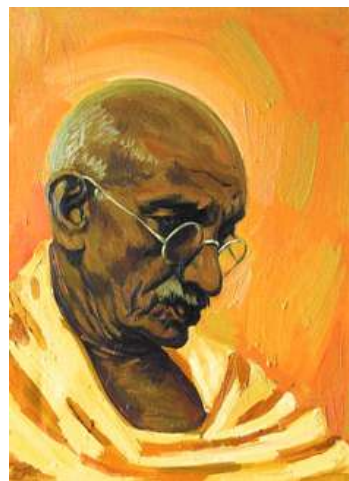
Это не единственное обращение Ботагоз Нурпеисовой к древним божествам Индии. «Шива и Парвати» (2007), «Апсара» (2005), «Кришна играющий на флейте» (2007) и др.

Не прошла мимо Ботагоз Слямгалиевны и такая актуальная на сегодняшний день тема, как экология. В картине «Цивилизация» (2002) на фоне серой массы города с его дымящими заводами и отравленными водоемами мы видим обессиленное тело падающей белой птицы. Чувствуется сострадание всему живому, сопричастность ко всему, что происходит в мире. Это крик о помощи и желание изменить мир к лучшему.



*Нурпеисова Б.С. «Портрет Дүйсенбаева Кенжебая Дүйсенбаевича», 2020г. Х.М.*

Нередко, для своих произведений, художница черпает вдохновение из легенд и сказаний. Например, казахская эпическая поэма XIII — XIV веков «Козы-Корпеш и Баян Сулу» легла в основу ее дипломной работы в институте и была высоко оценена членами дипломной комиссии и педагогами. «Козы-Корпеш – главный персонаж бессмертного сказа казахского народа, не раз притягивал внимание Ботагоз. В одноименной работе 2005 года художница, как волшебница магически объединила и



*Нурпеисова Б.С. «Портрет Махатмы Ганди», 2008 г. Х.М.*

индуистского бога Кришну, и Леля древних славян, и античного Гермеса, и легендарного возлюбленного «красавицы Баян». Из одного «глубокого колодца» народной мудрости почерпнуты все эти образы и слиты воедино. В картине господствует утонченная красота и бесконечная радость, сквозящая в теме ожидания, музыки, способной преобразовать все вокруг. Сидя под сенью Шок-Терек около озера Балхаш, Козы-Корпеш наигрывает любимую мелодию на флейте, поджидая вестника-скворца. Фигура юноши «врастает» в кряжистый ствол старого одинокого тополя, составляя с ним единое целое. Призывно звучит мелодия, ритм которой сотворен с помощью бесконечного разнообразия мазков и сложной цветовой палитры», пишет искусствовед Мария просветителя, поэта, музыканта, общественного деятеля и мыслителя Абая (Ибрагима) Кунанбаева (1845-1904). Знаменательным итогом праздничных мероприятий, посвященных юбилеям, стало



издание двух книг, осуществленное в Казахстане и Индии. К юбилею Абая Кунанбаева в Индии были изданы «Слова назидания» – философские и этические притчи-размышления казахского мыслителя, на языке хинди.

А в Казахстане был осуществлен перевод на казахский язык и издание книги Махатмы Ганди «Моя жизнь» – автобиография, составленная им в 1927 году. На обложке книги был размещен портрет Махатмы Ганди авторства Ботагоз Нурпеисовой. За эту работу она была награждена благодарностью Посольства Индии в Республике Казахстан «За вклад в дело сотрудничества культур Казахстана и Индии».

Для живописных полотен Ботагоз Слямгалиевны характерны яркие, сочные цвета, живое, темпераментное письмо, четко выраженные контрасты, целостность и монументальность образов, чувство колорита и пространства. «Искусство – это такое счастье! Без него я не представляю своей жизни», – искренне делилась художница. Её творчество настоящий гимн Красоте, жизни и светлому будущему.

Нельзя не сказать о педагогической деятельности Ботагоз Слямгалиевны в АКДПИ им. О. Тансыкбаева. Она является автором многочисленных методических пособий для занятий по художественной росписи. Ее опыт, прекрасное образование, многолетний стаж работы позволили разработать и внедрить в учебный процесс авторскую методику преподавания курса. В 2005 г. вышла в свет «Типовая учебная программа для средних профессиональных учебных заведений по дисциплине «Мастерство художественной обработки материала», специальность 0619002 «ДПИ и народные промыслы» (по профилю), специализация «Художественная роспись», составитель: Нурпеисова Б.С.

Программа утверждена 13 мая 2005 г. Министерством образования и науки РК.

Табиева Саида Бахтияровна, преподаватель специальных дисциплин по рисунку и живописи АКДПИ им. О. Тансыкбаева, Отличник культуры РК, член Союза художников РК, также рассказала о Ботагоз Слямгалиевне, как основателе нового направления преподавания. Приведем ее слова: «Важный факт – именно с начала деятельности Ботагоз Слямгалиевны в колледже начинается новое направление в специфике отделения «Художественная роспись».

Это можно назвать началом целой школы с внесением казахского этнического направления. Со временем это будет оценено так же, как мы ценим школу К.Д. Дуйсенбаева в живописи, зародившуюся в стенах нашего колледжа и оказавшего влияние на живопись Казахстана в целом. Нурпеисова Ботагоз получила мощное образование в институте имени Сурикова, ей помогли полученные там знания, опыт, когда она выбрала художественную роспись предметом для педагогической деятельности. Будучи художником станковой живописи, она расширила методику преподавания предмета, ввела этнический казахский колорит, усложнила композицию. В итоге получился некий синтез плоскостной декоративности и живописной наполненности. Ботагоз Нурпеисова внесла огромный вклад в становление данного отделения. На мой взгляд необходима публикация ряда статей, в которых должен быть зафиксирован вклад Нурпеисовой в историю колледжа, начало появления тех красивых предметов искусства, которые нас окружают в стенах нашего АКДПИ, в нашем музее» [7].

Учащиеся под руководством Ботагоз Слямгалиевны создавали не просто миниатюрные росписи украшающие декоративные панно, предметы мебели и ин-



терьера, ведущей составляющей в них было живописное начало, монументальность, целостность видения общей композиции. Большое внимание уделялось тематике работ, их идейно-смысловой составляющей. Она старалась привить своим студентам нравственные ценности, открыть красоту и глубину мира искусства, была равнодушна к их личным судьбам и помогала в меру своих сил и возможностей. «Мой учитель – Дюйсембаев Кенжебай Дюйсембаевич, очень много сил вложил в своих студентов. Он всегда говорил, что надо любить учеников, как своих родных детей. Эти слова я никогда не забуду. Поэтому он стал для меня не только примером в творческой деятельности, но и в педагогической», – делилась Ботагоз Слямгалиевна.

«Сила изобразительного искусства в том, что, созерцая картину мы понимаем её автора. Все творчество Ботагоз Слямгалиевны хорошо ее характеризует, в нем много чувств, лирики, эмоций. Вот это соответствие внутреннего и внешнего хорошо читается в ее работах, там вся она... Она была открыта сердцем, если кто-то подходил и просил помощи, всегда была готова помочь, поддержать. Это характеризует ее как человека душевного, очень глубокого», – делится Камар Кенжебаевна, коллега Ботагоз, дочь художника Кенжебая Дуйсенбаевича Дуйсенбаева.

В 2018 г. Ботагоз Нурпеисова передала в дар ГМИ РК им. А. Кастеева два своих живописных произведения – «Домашние баурсаки. У очага» 2011 г. и «Теплый день» 2011 г. Картины опубликованы во втором томе каталога «Живопись» 2018

Завершим данное повествование также словами Табиевой Саиды Бахтияровны: «Как художник я влюблена в серию ее произведений, посвященных Родине, где изображён ее аул, ее дом, жизнь простых сельчан, близкая нам всем по духу. Все её картины прекрасны, абсолютно искренни, безусловно у Ботагоз природный дар. Картины Ботагоз показывают, насколько развито её чувство цвета, она прекрасный колорист. Она сумела сохранить в своих произведениях искренность, убедительность, глубину. Ее творчество безусловно останется в истории живописи, со временем будет оценено по достоинству и войдет в лучшие энциклопедии. На самом деле это шедевры. Преклоняюсь перед Ботагоз, как перед художником, перед учителем, перед другом. Хочу отметить ее человеческие качества и очень благодарна ей за поддержку в сложных жизненных ситуациях. Она никогда не была в стороне и сама, пройдя тяжелые испытания, всегда вставала на защиту друзей и коллег. Благодатный Дух Ботагоз всегда будет с нами»

#### **Список литературы**

1. Персональная выставка Ботагоз Нурпеисовой «Истоки красоты». 29 апреля, 2022. ArtofHer. Медиа для популяризации современного искусства Казахстана и Центральной Азии. [Электронный ресурс]: <https://artofher.kz/personalnaya-vystavka-botagoz-nurpeisovoj-istoki-krasoty/>
2. Копелиович, М.М. Ботагоз Нурпеисова «Живущие под радугой» [Текст]:Каталог. – Алматы, 2008. С. 2.
3. Дни Индии в Алматы. 27-31 января, 2019 г. [Электронный ресурс]: <https://roerich.kz/publication-rm/rd-in-kaz/dni-indii-v-almaty.htm>
4. Рерихи и Индия. День Независимости Индии в Алматы [Электронный ресурс]: <https://roerich.kz/publication-rm/rd-in-kaz/den-nezavisimosti-indii.htm>
5. Рерих С. Н. На пути к миру [Электронный ресурс]: <https://roerich.kz/books/na-puti-k-miru.-s.n.-rerih.htm>.

6. Рерих С.Н. Стремиться к Прекрасному [Текст]: МРБ М.: Международный Центр Рерихов. 1993, – 120 с.
7. Встреча в АКДПИ, посвященная памяти Нурпеисовой Ботагоз Слямгалиевны. Выступления участников. [Электронный ресурс]: <https://roerich.kz/kultura-kazahstana/iskusstvo-i-narodnoe-tvorchestvo/vystupleniya-uchastnikov-vstrechi-ramyati-b.nurpeisovoj.htm>
8. Шапошникова, Л.В. Великое путешествие. [Текст]: В 3 кн. Кн. 3: Вселенная Мастера. М.: МЦР, Мастер-Банк, 2005. С. 768-770.
9. Лакшми. Википедия. [Электронный ресурс]: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D0%BA%D1%88%D0%BC%D0%B8>
10. Сотрудничество культур Казахстана и Индии. Сайт «Сердце Азии» [Электронный ресурс]: <https://roerich.kz/publication-rm/rd-in-kaz/sotrudnichestvo-kultur-kazahstana-i-indii.htm>
11. Изобразительное искусство Казахстана. Живопись. [Текст]: Том. 2. Алматы 2018.

**Айдарова Марьяна Сматуллаевна,  
магистр искусствоведения,  
младший научный сотрудник  
отдела «Изобразительное искусство  
Казахстана»,  
ГМИ РК им. А. Кастеева,  
Казахстан, Алматы**

## **МУЗЕИ БУДУЩЕГО: ИННОВАЦИИ И ЦИФРОВОЕ ИСКУССТВО**

*Современные музеи стоят перед необходимостью адаптироваться и развиваться в условиях цифровизации, чтобы сохранить актуальность и привлечь новую аудиторию. В статье рассмотрены идеи успешных проектов, проанализированы перспективы и вызовы, стоящие перед музеями в эпоху цифровизации, уделяя особое внимание взаимодействию с аудиторией и новым форматам выставок.*

Современные музеи стремятся к многостороннему подходу, охватывающему не только содержание экспозиций, но и взаимодействие с посетителями. Использование технологий, таких как виртуальная и дополненная реальность, позволяет создавать интерактивные и увлекательные экспозиции, способные привлечь разнообразную аудиторию. Комплексный подход помогает музеям сохранять и популяризировать культурное наследие, оставаясь релевантными в быстро меняющемся мире. Как отмечает Ревякин, «многосторонность подхода к посетителям и экспозиции является одной из характерных черт современного музея» [1, с. 123].

По мнению Бублик Н.В.: «Человек, посещающий музей, осваивает пространство, и присваивает его себе, то есть находит своё место в нём». Эта идея об освоении музейного пространства актуальна и в контексте иммерсивных цифровых технологий, где посетитель может более глубоко погрузиться в историю, искусство и культуру через интерактивные и мультимедийные возможности музея [2].

Внедрение и аудиовизуальных технологий способствует созданию более динамичных и интерактивных экспозиций в музеях. Виртуальная и дополненная реальность позволяют посетителям глубже погружаться в экспонаты, делая процесс познания увлекательным и доступным. Например, проекты, такие как Theatre of Digital Art (ToDA) в Дубае, представляют масштабные и увлекательные визуальные шоу, которые привлекают множество посетителей [3].

В эпоху цифровой трансформации сохранение и предоставление доступа к информации становится одной из ключевых задач для образовательных и научных учреждений. Современные цифровые архивы и базы данных играют важную роль в обеспечении долговременной сохранности данных и их доступности для исследователей и студентов. Этот аспект особенно важен для академической среды, где надежные и точные данные являются основой для научных исследований и образовательных процессов.

Цифровые архивы обеспечивают долговременную сохранность данных, что

критически важно в условиях постоянного увеличения объема информации. Одним из ключевых преимуществ цифровых баз данных является их доступность из любой точки мира и в любое время. Это особенно актуально в условиях удаленной работы и онлайн-обучения, когда исследователям и студентам необходимо оперативно получать доступ к необходимым материалам.

Современные цифровые архивы и базы данных регулярно обновляются и проверяются на точность, что обеспечивает высокий уровень надежности информации. Это позволяет исследователям и студентам быть уверенными в достоверности используемых данных, что критично для проведения научных исследований и написания академических работ. Современные цифровые базы данных оснащены мощными инструментами поиска и сортировки, которые значительно упрощают процесс нахождения нужных данных. Это позволяет исследователям и студентам экономить время и сосредоточиться на анализе и интерпретации информации, а не на ее поиске. Цифровые архивы могут включать различные форматы данных, такие как текст, изображения, аудио и видео, что расширяет возможности для исследования и обучения. Интеграция различных типов информации в единую систему позволяет создавать более насыщенные и интерактивные образовательные материалы.

Доступ к международным цифровым архивам и базам данных открывает исследователям и студентам возможность работать с материалами, которые ранее были недоступны из-за географических или финансовых ограничений. Это способствует развитию междисциплинарных исследований и инноваций, а также расширяет горизонты научной деятельности. Доступ к точным и проверенным данным позволяет исследователям проверять результаты своих коллег, что повышает достоверность научных выводов и способствует развитию науки. Возможность верификации данных является фундаментальной для академической честности и научного прогресса. Цифровые архивы и базы данных могут служить основой для создания открытых образовательных ресурсов, которые могут быть свободно использованы студентами и преподавателями. Это способствует демократизации образования, предоставляя доступ к качественным учебным материалам широкому кругу пользователей.

Создание и освоение новейших цифровых архивов и баз данных является неотъемлемой частью современной образовательной и научной экосистемы. Эти технологии не только способствуют сохранению и доступу к информации, но и открывают новые возможности для исследования и обучения, повышая качество и эффективность работы исследователей и студентов.

В условиях стремительнейшего роста информационных потоков и необходимости постоянного обновления знаний цифровые архивы и базы данных становятся важным инструментом для академического и научного сообщества. Современные технологии также позволяют музеям эффективнее взаимодействовать с аудиторией, используя социальные сети, мобильные приложения и онлайн-платформы для привлечения и удержания посетителей. Особенно важным стало это во время пандемии COVID-19, когда музеи могли оставаться доступными благодаря онлайн-выставкам и виртуальным турам.

Технические вызовы, такие как обеспечение инфраструктуры, совместимость и стандартизация, техническое обслуживание и поддержка, требуют значительных инвестиций и квалифицированного персонала. Экономические вызовы включают финансирование, бюджетирование и оценку эффективности инвестиций.

Организационные вызовы касаются обучения персонала и изменения рабочих

процессов. Этические и правовые вызовы касаются авторских прав, конфиденциальности данных посетителей и этических аспектов цифровизации. Культурные вызовы включают сохранение аутентичности и влияние на традиционные искусства (Таблица №1)

Перспективы и решения включают коллаборации и партнерства между музеями,

Таблица №1. Вызовы и решения внедрения инновационных технологий

Категория вызовов	Описание	Примеры	Возможные решения
Технические	Проблемы с инфраструктурой, совместимостью и обслуживанием	Нехватка у небольших ресурсов	Коллаборации с технологическими компаниями обучение персонала
Организационные	Обучение и подготовка персонала, изменение рабочих процессов	Спротивление изменениям коллективе	Регулярное обучение, изменение организационные
Этические и правовые	Авторские права, защита персональных данных посетителей	Проблемы цифровыми копиями произведений	Проблемы цифровыми копиями произведений
Культурные	Сохранение аутентичности, влияние цифровых технологий на традиционные формы искусства	Виртуализация культурного наследия	Баланс между технологий и традиций, оценка культурного влияния

технологическими компаниями и другими организациями, что позволяет объединять ресурсы и опыт. Гибридные модели взаимодействия, сочетающие онлайн и офлайн форматы, становятся всё более популярными. Например, многие музеи организуют виртуальные туры, онлайн-выставки и вебинары, которые дополняют традиционные формы взаимодействия с посетителями. Инновационные формы финансирования, такие как краудфандинг и гранты, помогают музеям привлекать дополнительные ресурсы для реализации цифровых проектов. Повышение квалификации сотрудников и обучение новым навыкам также играют важную роль в успешной цифровой трансформации музеев. Разработка стандартов и рекомендаций в области цифровизации помогает музеям эффективно внедрять новые технологии и избегать распространённых ошибок. Обратная связь и вовлечение аудитории через опросы, отзывы и социальные сети помогают музеям лучше понимать потребности и ожидания посетителей.

Музейные учреждения стремительно приспосабливаются к вызовам цифровой эпохи, используя разнообразные инновации для улучшения взаимодействия с посетителями и расширения доступа к своим коллекциям. (Таблица №2). Ниже приведены ключевые области инноваций и примеры их реализации:

Таблица №2. Примеры инноваций в музейном деле

Инновация	Описание
Виртуальные туры	Использование технологий виртуальной реальности для создания интерактивных экскурсий по музеям.
Расширенная реальность (Augmented Reality)	Приложения, позволяющие посетителям взаимодействовать с выставками и артефактами через смартфоны и планшеты.
Образовательные платформы	Онлайн-платформы для дистанционного обучения и виртуальных курсов о музейных коллекциях



Цифровизация играет значительную роль в достижении ключевых задач музеев, таких как сохранение, исследование и просвещение. Внедрение цифровых технологий открывает перед музеями новые горизонты и предоставляет возможности для разработки инновационных проектов. Примером успешного сотрудничества в этом направлении является партнёрство между Samsung и Государственным музеем искусств имени Абылхана Кастеева. Они представили интерактивную выставку «Искусство прошлого на экранах будущего», посвящённую 120-летию со дня рождения художника Абылхана Кастеева. Открытие выставки сопровождалось презентацией альбома-каталога произведений Кастеева, что подчеркивает значимость интеграции цифровых технологий в музейную практику.

Эта выставка демонстрирует инновационный подход к представлению творчества выдающегося народного художника и одного из основателей казахского изобразительного искусства, Абылхана Кастеева. Использование уникального продукта компании Samsung — телевизора The Frame — для визуализации художественных произведений является ярким примером интеграции современных технологий в музейную экспозицию. В состав экспозиции вошли как живописные, так и графические работы, а также пять LED-экранов, на которых были представлены анимированные версии известных произведений мастера. Этот проект иллюстрирует, как цифровые форматы и интерактивные платформы могут обогащать музейный опыт, делая его более доступным и понятным для широкой аудитории [4].

«Любая деятельность может быть истолкована как освоение пространства, с точки зрения П. А. Флоренского. Цифровые технологии и инновационные подходы в музеях будущего позволяют посетителям не только осваивать культурное пространство в глубину, давая новые переживания искусства, но и расширять это пространство в длину и ширину. Через интерактивные выставки, виртуальные экскурсии и цифровые инсталляции, посетители могут погружаться в историю, будущее и различные культурные аспекты, находя своё место в этом современном музейном пространстве [5,11].

Музеи будущего, стремясь не только сохранить культурное наследие, но и привнести в него новые формы и смыслы, становятся важными центрами инноваций и креативности. Внедрение современных технологий и цифрового искусства позволяет им предлагать посетителям уникальные, интерактивные и иммерсивные опыты, которые расширяют традиционные представления о музейном посещении.

Интеграция виртуальной и дополненной реальности, искусственного интеллекта, а также интерактивных инсталляций открывает перед музеями новые горизонты для взаимодействия с аудиторией. Эти технологии не только делают экспозиции более доступными и привлекательными, но и позволяют сохранять и популяризировать культурное наследие более эффективными и увлекательными способами. Например, цифровизация артефактов обеспечивает их сохранность и доступность для глобальной аудитории, а интерактивные приложения и мультимедийные гиды делают процесс познания более увлекательным и персонализированным.

Комплексный подход, который включает не только сохранение и демонстрацию артефактов, но и создание новых форм культурного взаимодействия, становится ключевым фактором успешного развития музеев в эпоху цифровизации.

Музеи, которые активно адаптируются к новым условиям, могут не только сохранить свою релевантность, но и стать ведущими центрами образования, культуры и общественной жизни.

Таким образом, будущие музеи, умело сочетающие традиционные и современные методы, смогут успешно ответить на вызовы времени, привлечь новую аудиторию и сохранить свою значимость в быстро меняющемся мире. Важно продолжать инвестировать в технологии и инновации, а также развивать партнерства с художниками, учеными и технологическими компаниями, чтобы оставаться на передовой культурного и технологического прогресса.

#### **Список литературы**

1. Ревякин В. И. Проектирование музеев: монография / В. И. Ревякин. – М.: ГУЗ, 2003. – 206 с.
2. Бублик Наталья Владимировна Образ музея будущего // European Journal of Arts. 2015. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-muzeya-buduschego> (дата обращения: 17.06.2024).
3. Theatre of Digital Art (ToDA) - Дубай." <https://toda.ae/#rec561053213>
4. "Государственный музей искусств РК им. Абылхана Кастеева представляет интерактивную выставку 'Искусство прошлого на экранах будущего' в рамках долгосрочного сотрудничества с компанией Samsung Electronics Central Eurasia. [Онлайн]. Доступно по ссылке: <https://www.gmirk.kz/ru/sobytiya/396-gosudarstvennyj-muzej-iskusstv-rk-im-abykhana-kasteeva-v-ramkakh-dolgosrochnogo-sotrudnichestva-kompanii-samsung-electronics-central-eurasia-predstavlyayut-interaktivnyuyu-vystavku-proizvedenij-abykhana-kasteeva-iskusstvo-proshlogo-na-ekranakh-budushchego-posvyashchennuyu-120-letnemu-yubileyu-khudozhnika-2024> [15.06.2024].").
5. Чертов Л. Ф. К семиотике пространственных кодов [текст]/Л. Ф. Чертов// Семиотика пространства: сб. науч. тр. Междунар. ассоциации семиотики пространства/гл. ред. А. А. Барабанов. – Екатеринбург: Архи-тектон, 1999.

**Бекбаулиева Гүлденай Мұхтарқызы,  
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ  
Музейлік педагогика және экскурсиялық  
қызмет бөлімінің маманы,  
Қазақстан, Алматы**

## **ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІ КАРТИНАСЫНДАҒЫ ДАЛА ТАҚЫРЫБЫ**

Отанымыздың бейнесі, қазақ даласы мен тарихын ұғыну мемлекетіміздің егемендікке қол жеткізген кезеңіндегі ерекше маңызға ие тақырыпқа айналды. Дала тақырыбы ауқымды тарихи панорамалық туындылардан ұлттық белгілерді белсенді түсіндіретін символикалық немесе абстрактілі натюрморттарға немесе композицияларға дейінгі жанрларда, сюжеттер мен мотивтер шегінде өрбиді.

Қазақстан суретшілерінің ұлы даланың бейнесін зерттеудегі, ішкі рухани өз-өзін танудағы халыққа тиген септігі айрықша. Кескіндемеде өздерінің бірегей қазақ мәдениетіне деген көзқарастарын жеткізу үшін олар дәстүрлі өмірдің сыртқы көрінісіне ғана емес, сонымен қатар ондағы теңдессіз дала дүниетанымының терең қырларын да ашады. Бұл ізденуде олар Қазақстанның ежелгі және орта ғасырлық өнеріне тән халықтық ою-өрнек стилистикасына, бейнелілік пен сәнділік синтезіне сүйенеді. Көркемдік құралдарда - композиция, түс, фактурада - олар қазақтардың дәстүрлі өмірінің даналық түсінігіне басымдық береді. Нәтижесінде олар ХХІ ғасырдағы қазақ өнерінің жаңа бейнелеу тілін қалыптастырады. ХХ ғасыр барлық мүмкін болатын стилистикалардың, принциптер мен әдіс-тәсілдердің ортақ көркемдік түсінігін қалап бергендей.

Бірақ тарихи тұрғыдан алғанда, дәл қазіргі заманауи қазақ суретшілері өздерінің ұлттық көркемдік мұрасын жаһандық контекске шығаруда. Ең алдымен оларға осы мұраны табуға немесе жасауға дала бейнесін шығармашылық іздеу көмектеседі. Қазақ кескіндемесінің дала бейнесін тақырыптарды, сюжеттер мен мотивтерді түсіндірудің негізгі үрдістері мен бағыттары қазіргі уақытта біршама өзгерістерге ұшырағанын атап өту қажет. Егер алдыңғы кезеңдер бізге көбінесе эпикалық, идеалистік (1930-1940), көтеріңкі және поэтикаландырылған (1950), философиялық-метафоралық (1960), қатқыл диалогты (1970), дала тақырыбы мен бейнесінің азаматтық-пафостық интерпретациясын (1990-2000) көрсетсе, онда қазір кескіндеме, сөзсіз, біз вариациялар мен түсіндірулердің барлық түрлерімен бетпе-бет келеміз [1, 15-186].

Ұлттық архаикаға жаңашылдықты, өткірлікті және көрудің ауқымдылығын іздеуден туындаған үндеу күшті және мәнерлі шығармалар берді. Таң қаларлығы, осы қызығушылықтың арқасында бейнелеу өнерінде әлемге көзқарастың жан-жақтылығы мен әмбебаптығы көрініс тапты, адам өмірінің көптеген мәні бар экзистенциалдық сәттері ашылды. Қазақ кескіндемесі әлемінің даланың бейнесін көрсету аспектісіндегі қазіргі көрінісі нақ осы түсініктер мен формальды стилистиканың алуан түрлілігімен танылады.

Қазақстанның түкпір-түкпірінің мызғымас сұлулығын шырқайтын шынайы пейзаждарды, дәстүрлі мәдениет пен қазіргі заманның элементтерін берік философиялық торапқа біріктіретін метафорикалық аллегорияларды, ауқымды тарихи ретроспективаларды көруге болады. Қазіргі заманғы әлемді этникалық бірегейлігі, өзіндік ерекшелігі бар мәдени құбылыстар қызықтырады. Қазақ суретшілері өз

даласының бейнесін көру, көрсету, түсіну және ұлттық өнерін түсіндіруінің арқасында біздің отандық мәдениетіміз әлемге беретін бірегей дүниені жаһандық мәдени контекстке енгізе алмақ.

Дала тақырыбының зерттелуінің алғашқы белгілері өзге елдердің суреткерлерінің, топографтарының, экспедициясының даланың көркі, беткелбетінің оның табиғи ландшафтын зерттеуімен басталды. Ол көркемөнердің даламен алғаш кездесуі болды. Бұнда керемет шексіз кеңістік, көшпенділердің ерекше тұрмысы, этнографиялық келбеті берілді.

Келесі кезекте дала алғашқы ұлттық суретшілердің көзімен берілді. Бұл сатыда тегі далалықтардың бұл тақырыпқа ішінен қарауы, менталитетке дәстүрлі құпияланған, абстрактілі ою-өрнек символында емес, танымал шынайы образдарда берілді. Олардың жұмыстарында дала тереңдік пен ұлылығымен, ол бірқатар жылы шаңырақ және жанды тебіренетін әлемнің үйлесімділігі, жан поэзиясы. Бұл Ә.Қастеев, А.Исмайлов, О.Таңсықбаев, Г.Айтиев, С. Ақылбеков, В. Теляковский, С. Чуйков сынды суретшілер жұмыстарында байқалады.

Одан кейін даланы қылқаламмен жырлағандар Қазақстанның ұлттық суретшілері және орталық Азияның, еуропалық реализмнің мектебінен нәр алғандар болды. Ұлттық дүниетанымға жақын көтеріңкі эпикалық құрылым, қоғамдық өмірдің жаңа ағымымен араласып күшеюі, өмір талабының айқындалуы, жағымды бастамалар олардың дала кенепінде көтеріңкі нота ойнауына әкелді. Ол суретшілер М.Кенбаев, К.Телжанов, С. Романов, К.Шаяхметов болды.

Одан кейінгі саты 60-шы жылдардың екінші жартысы мен 90-шы жылдардың басындағы суретшілер [2]. Олардың шығармашылығында дала образы ұлттық көркем тілде қарқынды ізденіспен жанданды, бейнелеу өнеріндегі қарқынды жүріп келе жатқан өзін сәйкестендіру процесін растады. Бұнда дала бірде шығыс миниатюрасына стильденеді, бірде күрделі ою-өрнек құрылымына түрленеді, бірде абстрактілі геометриялық кескін ретінде пайда болады. Олардың кенепінде дала өзін-өзі тану тәжірибесін көрсетеді, тарихта, мәдениетте ұлтын өзін-өзі талдау. Бұл тарихтағы өз орнын іздеу, қазіргі адамзат мәдениеті арасынан өз орнын табу процесі дала образының трансформациясы арқылы жүзеге асуы. Дала шынайы табиғи материал ретінде таңба мен символға айналады, артефакт пен инсталляцияға түрленеді. Дәл қазіргі кезге дейін дала тақырыбы суретшіні тебіреніп қана қоймай, ол құндылық ауқымы ретінде қалмақ, өзін-өзі рухани талаптану, аймақтың мәдени мұрасымен диалог құру көпірі болмақ.

Қазақстан өнеріне кәсіби деңгейде дайындалған бірқатар талантты суретшілердің келуімен тығыз байланысты 1950 жыл ұлттық өнер мектебінің жетілген кезеңі болды. Олардың шығармашылығында қазақ кескіндемесі көркемдік құрылысының ерекше эпикоромантикалық поэтикасы мен шығармашылық сана ырғағының ерекшелігін, пластикалық образ жасау жүйесін, қабылдау, сұрыптау және қорытындылау принциптерін анықтайтын дүниетанымның көптеген тұрақты шамалары байқалады. Осы кезеңде Қазақстан өнеріне келген Қ.Телжанов, М.Кенбаев, С.Мамбеев, К.Шаяхметов, Ж.Шәрденев, Сахи Романов сияқты кескіндемешілер Ленинград пен Мәскеу қалаларының ең үздік көркемөнер оқу орындарында кәсіби білім алды. Көшпенділердің ұрпағына тән шығармашылық көрініс пен дүниетанымның генетикалық құрылымы ерекшеліктерін еуропалық және орыс мектебінің кескіндемелік тәсілдерін еркін игерумен біріктірген, олар кескіндемеде елдің саяси өміріндегі «жылымықпен» сәйкес келген өздерінің дүниеге және кезеңге қатысты көзқарастарын берді. Дала фонында бейнеленген кез-келген сюжет нақты емес, бірақ едәуір жалпы, жан-жақты, көбіне жоғары және позитивті қабылданған

түсініктерді беруге арналған символ немесе астар болып табылды. Көктемгі бояумен құлпырған далада құстай ұшқан ақбоз ат (М.Кенбаев «Асауға құрық салу», 1957) туынды авторы мен көрерменнің түсінігінде азат рухтың өзгеше символы, табиғатдаланың еркін мәні, оның аса қуатты өмірлік күші болып табылады. Поэтикалық қиял мен әсірелеу қабілеті жүйріктің еркін шабысының динамикасын азаттық пен еркіндіктің гимніне айналдырды. Түпсіз аспанда тұлпардың күшті басы жалт беріп, кең далада оның кісінеген дауысы жаңғырады. Даланың саф ауасымен, жусанның ащы иісімен тыныстаған Кенбаевтың даласы толық аяқталған, тамаша үйлескен көрінісінде әлемді өзіне еліктіріп тартады. Табиғаттың, даланың, адамның жалпы болмысы керемет ашық үйлесімдікпен берілген. Даланың жусан иісі аңқыған ауасымен адам еркін тыныс алады, ал адамның әрекет етуінен табиғаттың бар болуы мән-мағынаға ие болады. Қазақ өнері үшін хрестоматия болып табылатын М.Кенбаевтың «Шопан әні» (1956), «Әңгіме» (1957), «Асауға құрық салу» (1957, 1961) кенептерінде адамның табиғатпен жақындығы және үйлесімдік пен тепетендіктің негізгі дәстүрлі идеялары суретші үшін принципті категория ретінде ашылған. Бұл концептілерді түсіндіру үшін ол қортындыланып жинақталған, символикалық көлемді сюжеттерді іздейді [3, 236]. Халық өмірін жақсы білу туындыларда өмірді дәстүрлі, мифопоэтикалық параметрлері бойынша түсінумен сәйкес келеді. Шебердің көтеріңкі, болмыстық, мифошығармашылық күйге келуді ерекше әсерлі және толығымен бере алуы мүмкін осыдан болар. Поэтикалық әсірелеуде оның қиялы қаншалықты жоғары қарай қалықтаса, халық өмірін сипаттайтын оның дәстүрлі сюжеттері камералық тұрмыстық жанрлық түсіндіруден соншалықты алшақтады. Олардың айқын бір ғана эпикалық құрылымы халықтың эпикалық дәстүрін кескіндемеде жаңа қырынан өзгерту жайлы айтуға мүмкіндік береді. Дәстүрлі сананың мифопоэтикалық, эпикалық принциптері өнердің «жаңа» түрі тақырыбын түсіндіруде және оны қабылдауда өзінің толықтыруларын енгізді. Кенбаевтың шығармашылық мақсатындағы адам - табиғаттың жай ғана бөлігі емес. Ол құдды табиғаттың өзі секілді, дұрысын айтсақ ол табиғаттың сансыз тамаша әрі мәңгі көріністерінің бірі. Дәстүрлі дүниетанымның бұл негізгі жорамалын кәсіби өнер принципалдық мәнде басқаша түсіндіреді. Даланы, табиғатты Универсум үндестігінің бөлігі ретінде түсіндіре отырып, оған дүниенің өзіне тән шексіздік, жігерлендіретін күш, ойдың ұлылығы мен жаратушымен бірлігі сияқты әлемнің нағыз өзіне тән қасиеттерін аша отырып, Кенбаев еуропалық реалистік кескіндеменің тілінде көне түрік дәстүрінің рухын, оның принциптерімен жүруді көрсетті. Оның концептілеріне сүйенсек «өмірлік күшінің көптігінен» табиғатта өмірдің тұрақты циркуляциясы жүзеге асып отырады. Өмірлік күштің көптігін, табиғат күші мен мүмкіндігін сезу Кенбаев шығармашылығында әртүрлі үштікте бейнеленген. Адамның табиғатқа үнсіз құрмет көрсетуі жұмсақ, эмоционалды деңгейде («Әңгіме», «Шопан әні»), белсенді, айқын («Асауға құрық салудағы») көрсетілген. Кез келген контекстегі Кенбаев адамы өз өміріне қажеттіні алатын емшектегі бала секілді табиғат күштеріне тартылады. Табиғат - жүйенің жоғарғы құндылығы мен жалғыз ғана үлгісі, қазақтардың шаруашылық және мәдени дәстүрлеріне айналған, халықты өз жеріне бейімдеудің негізгі принципі болған дәстүрлі сананың постулаты. Дәстүрлі қоғамда «әлеммен байланыс орната отырып, жаратылыстың заңдылықтары сезімімен өмір сүрген адамдар өздерінің кіші екендіктерін мойындады». Бұл табиғат заңдарына бағынуда, оның күші мен парасатына құрмет көрсетуде, қоғам өмірінің әлеуметтік және шаруашылық салт жораларын табиғат процестерімен ұқсастыруда байқалады. Міне, осы дүниетанымдық мақсаттар Кенбаевтың шығармашылық әдісін қалыптастырды. Кенбаев туындыларында адам мен табиғат арасындағы қарым-қатынас «серіктестік пен диалогқа» негізделген дәстүрлі мақсатқа тән туыстық жүйеде қалыптасады. Суретшінің көптеген жұмыстары әуенді, әуезді, онда кең өрісте



көтеріңкі-философиялық күйлерден бастап камералық лирикалық әндерге дейінгі қазақ даласының бай әуені құдды қалықтап тұрғандай. Бұл кезең дәстүрлі санада бастапқы кезде қалыптасқан дүние туралы түсінікті әлем қозғалысы мен музыка алғашқылығы идеясына мәңгілік ырғақ беретін үн арқылы хаоста пайда болған тәртіп ретінде түсіндіреді.

Әртүрлі әуенге бейім, алайда, суретші туындысына-ерте кезеңде жалынды екпінмен кірген ырғақ қазақтардың рухани дәстүрінің қайта қалыптасуымен, ежелгі космогониялық көріністермен тығыз байланысты. Қазақ кескіндемесіндегі универсумға байланысты тұрақты қажеттілік, оның құдіретті генезисін дағдылы деңгейде үнемі сезіну көшпенді-қазақтың ұлттық санасына тән дүниетаным жөніндегі түсініктерінің космоизмін дәлелдейді. Қазіргі кезеңдегі өнер ерекшеліктерінің бірі-«социалистік реализмге», мифошығармашылық және қазақ суретшілеріне генетикалық тұрғыдан тән тұрақты эпикалық сананы мифопоэтикалық ойлаудың бір конгломератына тоғыстыру. Бұл үндестік әдеттен тыс болып көрінгенімен, ол көркем образдың толық мәнерлі энергиясы мен кең көрінісін жасайтын негізге жатқызылды.

Қазіргі кезде қажетті, өзекті болып табылатын идеологиялық мақсаттар, реалистік мектептің тәжірибелері, ұлттық дүниетанымның ерекшеліктері Қ.Телжанов туындыларында күрделі әрі өзгеше ұштасқан. Қуатты рухани энергияның шайқалуы салдарынан болған әлеуметтік позитивтік, өзгеше мәнерлі, белсенді динамика - оның шығармашылығының күшті жағы. Дала, әлеуметтік және адамдық құштарлықтың екпінімен қайнаған қозғалыс, салт аттылардың бәйгесі, ұлттық ойындар мен революцияға қатысушылар, міне, осылардың барлығы Телжанов туындыларында адамзат рухының эпикалық үндестігіне дейін көтерілген биіктіктерде көрсетілген. Бұл суретшінің шығармашылығы уақытпен бірге құйындай ұшып, оның барлық өзгерістерін толық қабылдаған керемет тұлпар - ол қазақ даласы. Осыған ұқсас көне жердің өміріне енген гиперболизациялық, әрі идеологиялық және фольклорлық образ сол жылдары біздің отан-дастарымыздың санасында мықтап орнықты. Ол Телжанов шығармашылығында айқын, ұшталған түрде жүзеге асты.

Телжанов туындыларының образды, айқын күші принциптік жағдайдағы сияқты «Көкпар» (1960) жұмысындағы ішкі қызу күрес пен қозғалыс немесе «Атамекен» (1958) картинасындағы ішкі драмалық күрес пен қозғалыс факторларының күшеюімен берілген шиеленісу кезеңіне сүйенеді [4, 1026]. Оның «Атамекен» атты монументалды эпикалық туындысы символикалық түрде қорытындыланған образда өсе түсті. Картина тың көтерудің ресми бағытын білдіріп, қазіргі кезде өзінің кері әсерлерін көрсеткен, бірақ, сол бір жылдары қазақ халқы бір жақты қабылдаған оқиғаға арналған. Жайылым жерлерге бай экстенсивті егін шаруашылығының жерлерін жыртудағы тың игерудің мақсаты орталықтың империялистік саясатының тұрғысында жанталасқан ауыл шаруашылығын ақсату, ұлттық саясат саласында алысқа баратын жоспарларды іске асырмау болды. Ұлы Дала тақырыбы әрқашан ұлттық өнердің, соның ішінде бейнелеу өнерінің басты әрі маңызды нысаны болып табылады. Кескіндемелік туындыларда дала бейнесінің және далалық дүниетанымның жанама түрде жүзеге асуы жиырмасыншы ғасырдағы Қазақстан мен Орта Азиядағы ұлттық бейнелеу өнерінің ерекше көрініс табуына негіз болды.

Ежелгі гректер өз құдайлары мен құдай аналарын сомдағандай, еуропалық ортағасыр мен қайта өрлеу кезеңі кескіндемелік бейнелерден өз құдайларының бейнесін іздесе, Орталық Азиядағы түркілер өнерінде де суретшілер жан-тәнімен Дала бейнесін

Дала бейнесін Жер-Ана ретінде қабылдады. Қазақ, қырғыз, түркмен ұлыстары үшін дала мен аспанды бейнелеу - негізінен әлемнің құдіретті болмысын білдіреді. Ал Көк тәңірі – Көк аспан, Қара Жер секілді дала сенімі әлі күнге дейін Қазақстан мен Орталық Азия суретшілерінің саналарында өмір кешуде.

**Пайдаланылған әдебиеттер**

1. Ергалиева Р.А. Феномен степи в живописи. Монография. - Алматы: «Арда», 2008. [Электрон. ресурс] - URL: [http://nblib.library.kz/elib/library.kz/jurnal/f\\_2007\\_5/Ergaliyeva0605](http://nblib.library.kz/elib/library.kz/jurnal/f_2007_5/Ergaliyeva0605)
2. Мастера изобразительного искусства Казахстана [Текст] ; [сост. Р. А.Ергалиева; отв. ред. С. А. Каскабасов] ; Министерство образования и науки Республики Казахстан, Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова .- Алматы : [Б. и.], 2004.– с. 167-168 Вып. 3 .– 170 с.,
3. Молдахмет Кенбаев : альбом / – Алматы : Өнер, 1983. - 131 б., сурет;
4. Өмір жолында / На жизненном пути / On life journey // К. Телжанов – Алматы : Асыл сөз, 2014. - 296 б., сурет
5. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. –Алматы: ИД «Жибек жолы», 2009.

**Кусаинова Бибігул Азаматқызы,  
магистр гуманитарных наук,  
младший научный сотрудник  
отдела «Зарубежное искусство»  
ГМИ РК им. А. Кастеева,  
Казахстан, Алматы**

## **АРТ-МЕДИАЦИЯ В МУЗЕЕ**

*В статье рассматривается, как интерактивные форматы изменяют традиционную музейную экспозицию, делая её более привлекательной для молодых посетителей. Арт-медиация выделяется как инновационная образовательная практика, направленная на активное вовлечение аудитории в обсуждение и обмен мнениями об искусстве. Подчеркивается роль медиатора, способного установить эмоциональную и интеллектуальную связь между зрителями и произведениями искусства, что способствует формированию глубокой и личной связи с музеем.*

С развитием современных технологий и появлением новых форматов культурного досуга, таких как галереи и арт-пространства, традиционные музеи сталкиваются с конкуренцией и вынуждены искать новые пути привлечения посетителей. Современные галереи и арт-пространства предлагают интерактивные и динамичные экспозиции, часто мультимедийные, которые более привлекательны для молодой публики, чем статичные музейные экспозиции. В результате музеи пересматривают свою миссию и тактику работы с посетителями [2, с. 292].

Посетители стремятся не просто получить информацию, но и активно участвовать в культурной жизни, обмениваться мнениями и эмоциями, взаимодействовать с искусством и друг с другом. В ответ на эти изменения музеи нового поколения делают акцент на вовлечение посетителей в открытые диалоги и дискуссии, что позволяет им самостоятельно осмысливать увиденное. В ходе такого общения люди обмениваются впечатлениями и знаниями, что дает им возможность выразить свою точку зрения и активно взаимодействовать с окружающими.

Арт-медиация представляет собой одну из инновационных форм образовательной практики, направленную на вовлечение посетителей в активные обсуждения и обмен мнениями об искусстве. В отличие от обычных экскурсионных практик, где информация передается в форме монолога, арт-медиация вовлекает зрителей в активное обсуждение, делая их соучастниками процесса создания смысла [1].

«Медиация» в переводе с латинского языка означает «посредничество», также под медиацией мы понимаем способ разрешения конфликта. Однако в музейной практике это понятие применяется недавно, еще не получило повсеместного распространения и не обрело устойчивого толкования. Впервые термин «медиация» в контексте музейной работы появился в 2012 году, когда Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) выпустила словарь «Ключевые понятия музеологии». В этом словаре медиация определяется как образовательная коммуникативная стратегия, направленная на мобилизацию разнообразных технологий вокруг экспонируемых коллекций для лучшего понимания посетителями определенных аспектов этих коллекций и их участия в постижении искусства [3]. На сайте ICOM под «медиацией в сфере искусства и культуры»

понимается процедура, в ходе которой ICOM содействует музеям в разрешении спорных ситуаций в процессе различных переговоров, прежде всего в финансовых и юридических вопросах. В то же время, термин «медиация» («культурная медиация», «медиация в сфере искусства», «арт-медиация») в последние годы все активнее используется в мире в контексте музеев и других учреждений культуры, в общем отсылая к процессу приобретения и распространения знаний об искусстве и связанных с ним социальных феноменах через обмен и диалог [4].

Французская исследовательница и медиатор М. Виолетт отмечает, что активное развитие медиации в сфере современного искусства началось в конце 1990-х годов. Начиная с этого периода во французских университетах стали появляться программы по подготовке специалистов в области культурной медиации, включая бакалаврские программы, так и программы дополнительного образования. Одной из первых таких стала "Культурная медиация в сфере искусства" (Médiation culturelle de l'art), запущенная Марсельским университетом в 1994 году. В 1999 году во Франции была создана Ассоциация культурной медиации, объединившая профессионалов для содействия развитию этой области [3].

Поскольку медиация раскрывается и описывается исследователями как атрибут любой деятельности по передаче знаний об искусстве, нам представляется, что она имеет функциональную природу. Таким образом, в комплексном понимании мы определяем медиацию как функцию передачи и обмена знаниями в области искусства, реализуемую в русле нового понимания миссии музея как организатора культурного диалога [4].

Развитие арт-медиации было вызвано в контексте изменений в культурных институтах, которые отказались от закрытости и элитарности, открываясь для широкой аудитории. Она представляет собой процесс, направленный на установление эмоциональной и интеллектуальной связи между зрителем и произведением искусства через посредника – арт-медиатора [5].

В научных публикациях термин "медиатор" применяется к различным специалистам, выполняющим функции посредничества между музейной коллекцией и посетителями. Это могут быть как социально-активные художники, так и специалисты пиар-отдела. Важную роль в этом играют специалисты в области образовательно-просветительской деятельности. Независимо от конкретного названия должности, статуса или контекста работы, этих профессионалов объединяет общая профессиональная культура. Эта культура основывается на новой миссии музея и характеризуется несколькими ключевыми параметрами, включая комплексную оценку ситуации и деятельности учреждения, стремление к привлечению различных аудиторий и развитие сети партнеров для совместной разработки проектов в социальной, научной и образовательной сферах.

Медиатор не ограничивается ролью носителя академических знаний; его задача гораздо шире. Этот специалист способен интегрировать социальные и культурные аспекты, находя новые способы взаимодействия между музеем и публикой. Основная функция медиатора заключается не в передаче определённого объёма информации, а в установлении диалога с посетителями, побуждающего их к самостоятельному осмыслению произведений искусства. Медиатор предоставляет информацию, релевантную конкретному произведению и теме обсуждения, помогая группе зрителей самостоятельно формулировать выводы о значении и интересе данной работы. Вместо односторонней передачи знаний, медиатор направляет дискуссию, способствуя активному участию и коллективному размышлению о представленных экспонатах. В результате, медиатор играет ключевую роль в создании динамичного и

интерактивного музейного опыта, который адаптируется к интересам и потребностям различных аудиторий [3].

Основная цель арт-медиации заключается в установлении эмоциональной и интеллектуальной связи между зрителем и произведением искусства. Задача посредника не просто рассказать о произведении искусства, но и найти точки соприкосновения, которые помогут человеку сохранить информацию и использовать ее в дальнейшем. Арт-медиатор задает правильные вопросы, которые помогают посетителям глубже понять и почувствовать искусство.

Арт-медиация ставит аудиторию в центр деятельности музея, выделяя образовательную функцию на особое место среди классических музейных функций, таких как коллекционирование, хранение и исследование.

Основные функции арт-медиации включают:

1. Образовательная функция: Помочь посетителю проникнуть в мир символов, подтекстов и историй, заложенных автором произведения.
2. Развлекательно-рекреационная функция: Помочь зрителю отделиться от своих будничных проблем и культурно обогатиться.
3. Коммуникативная функция: Наладить контакт с группой посетителей для создания комфортной атмосферы и дальнейшей работы с экскурсией [4].

Арт-медиация как метод работы с публикой основывается на создании диалога и обмена мнениями вокруг произведений искусства. Этот подход радикально отличается от традиционных музейных экскурсий, где гид-экскурсовод передает посетителям лишь фактологическую информацию в формате монолога, а зрители остаются пассивными слушателями. Арт-медиация же стремится к интерактивности, вовлекая зрителей в обсуждение и совместное осмысление экспонатов. Музеи, ориентированные на современные образовательные подходы, ставят перед собой задачу не просто передавать знания, а создавать условия для обмена идеями и личных интерпретаций [2].

Музеи на сегодняшний день ориентируются не только на удовлетворение культурных потребностей общества, но и на формирование этих потребностей, используя различные формы культурно-образовательной работы. Это могут быть лекции, мастер-классы, театрализованные представления, ролевые игры и другие интерактивные мероприятия. Все эти формы деятельности направлены на развитие социальной активности, раскрытие духовного потенциала личности и самореализацию в сфере досуга и образования [3].

Важным аспектом медиации является ее влияние на музейную культуру посетителей. Через диалог и активное участие в музейных мероприятиях посетители приобретают более глубокое понимание искусства и культуры, а также формированию личной связи с музеем.

Важно отметить, что в арт-медиации диалог – это равноправное участие всех сторон. Этот диалог основан на равенстве позиций участников, где зритель выступает не просто объектом воздействия, а активным соучастником в создании смыслов. В экскурсиях и музейной педагогике подобный диалог невозможен из-за существующей иерархии между музейным работником и посетителем. В этих контекстах диалог, если и присутствует, остаётся формальным и не достигает глубины, необходимой для полноценного обмена мнениями и совместного осмысления. Арт-медиация разрушает эти барьеры, создавая условия для настоящего разговора, где каждый участник воспринимается как равноправный партнёр. Специфика заключается в ее способности комбинировать традиционные и современные методы коммуникации. Она требует междисциплинарного подхода, включающего знания в области искусства, педагогики,



психологии и информационных технологий. Ключевым аспектом является адаптивность методов медиации к разным группам посетителей, учитывая их возрастные, культурные и социальные особенности.

Арт-медиация имеет широкие перспективы развития, особенно в условиях цифровизации и глобализации. В будущем возможны следующие направления развития:

- Расширение виртуальных и онлайн-программ: Использование виртуальной реальности и онлайн-платформ для проведения арт-медиаций.
- Интеграция с образовательными учреждениями: Сотрудничество с школами и университетами для включения арт-медиации в образовательные программы.
- Развитие новых форм взаимодействия: Создание новых форм и методов арт-медиации, которые будут учитывать изменения в предпочтениях и интересах аудитории [3].

В заключение, медиация играет ключевую роль в современном музее, обеспечивая активное взаимодействие между произведениями искусства и посетителями, способствуя культурно-образовательной деятельности и формируя музейную культуру человека. Ее развитие и интеграция инновационных технологий открывают новые возможности для привлечения и вовлечения аудитории, что способствует дальнейшему развитию музейного дела и культуры в целом.

Изначально арт-медиация была разработана как метод работы с современным искусством, поскольку его интерпретация часто оказывается более сложной и неоднозначной по сравнению с классическим искусством. Современное искусство требует глубокого анализа контекстов, авторских намерений и многоуровневых символических значений, что затрудняет его восприятие широкой аудиторией.

Тем не менее, в настоящее время арт-медиация вышла за пределы работы исключительно с современным искусством и охватывает широкий спектр художественных направлений и эпох. Эта эволюция обусловлена признанием того, что любой вид искусства, будь то классическое или современное, может выиграть от подходов, способствующих активному вовлечению зрителей в процесс осмысления и интерпретации.

Музеи, принимающие на вооружение методы арт-медиации, становятся площадками для диалога между искусством и посетителями, где каждое произведение рассматривается как объект для обсуждения и совместного анализа. В этом контексте арт-медиация выступает не только как метод педагогики, но и как инструмент для расширения культурного опыта и углубления понимания искусства.

#### **Список литературы**

1. Ангияма С. Что такое медиация? // Рабочая тетрадь медиатора 2014. URL: [http://manifesta10.org/media/uploads/files/workbook\\_medi](http://manifesta10.org/media/uploads/files/workbook_medi) (дата обращения 18.06.2024);
2. Измайлова А.Р., Колокольцева М.А. Арт-медиация в деятельности художественных музеев. // Молодой ученый. №14 (118). – 292-294 с. URL: <https://moluch.ru/archive/118/32535/> (дата обращения: 15.06.2024)
3. Маликова Д. Н. Методы работы с аудиторией художественного музея: от традиционных образовательных практик к медиации. URL: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31712/1/m\\_th\\_d.malikova\\_2015.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31712/1/m_th_d.malikova_2015.pdf) (Дата обращения: 15.06.2024)
4. Кувшинчикова-Неворская А. Д. Арт-медиация: новое направление работы с посетителями музея. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/294338/1/546-548.pdf> (дата обращения: 15.05.2024)
5. В диалоге со зрителем. Как арт-медиации помогают понять искусство. URL: <https://snob.ru/art/v-dialoge-so-zritelem-kak-art-mediatsii-pomogaiut-poniat-iskusstvo/> (дата обращения: 15.05.2024)

**Нүсіп Ақжігіт Жанұзақұлы,  
Өнер магистрі,  
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ  
кіші ғылыми қызметкері,  
Қазақстан, Алматы**

## **Г. КҮНҚОЖА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ ҚҰНДЫЛЫҚТАР**

(«Ұлы дала жауһары» туындысы негізінде)

Еліміздің тәуелсіздік жылдарында бейнелеу өнеріне байланысты түрлі үдерістер болып жатыр. Технологиялық процестердің сағаттап дамуы сан-қырлы әдіс-тәсілдермен толығуда. Олар цифрлы өнер, инсталляция, дизайн және т.б. жетерлік. Мәдениетімізде қайта жаңғырудың ұшқындары сезілгенмен алдамшы көрініске ұқсайды.

Жиырмасыншы ғасырдың екінші жартысында шығармашылық топтың ұлттық тақырыптарды танытуға үлкен кедергілер мен тиымдар жүріп жатса да, индивидуалдық үдерістер сарыны тоқтамады. Үлкен мемлекеттердегі диаспоралар секілді мәдени құндылықтарын сақтау үшін күрес жүргізу титулды ұлттың басында бұлттай үйіріліп тұра берді. Дегенмен де өзіндік дүниетанымы, әлеуметтік құрылымы, тарихы және мәдениеті қалыптасып қойған елдің рухани санасы өшкен жоқ. Мәдени геноцид пен қысымдар легі артқанмен, жанкешті тұлғалар мейлінше сақтап қалуға тырысты. Қазақтың ұлттық мәдениетінің негізгі пішіні Ғ. Мұратбаев, Т. Жүргенов, І. Омаров, және Ө. Жәнібеков сынды тұлғалардың арқасында бүгінге күнге аман жетті.

Мақаланың мақсаты жұртымыздың өзіндік ерекшеліктері туралы ұлттық тақырыптарды қозғаушы авторлардың еңбектеріндегі үдерістерге назар салу. Таңдап алынған шебер көркемөнерлік арнайы білімі болмаса да, бойына әкеден балаға тараған мирастың өнер арқылы жұмыс істейтін Гаухарбек Күнқожа. Алыс-жақын шетелдерде немесе елімізде арнайы көркемдік білімі бар тұлғалар жеткілікті. Олардың тақырыптық туындыларында патриоттық сарындар кездескенімен, мейлінше пафосқа толы. Қазіргі шығармашылық тақырыптарға қарап, суретшілердің жеке әдістік жолдарын қалыптастыруға, ішкі ізденіске, әлеуметтік өзекті мәселелерді қозғауға және әлемдік бейнелеу өнеріне үлес қосу үшін жұмыс істеп жатқандары байқалады. Суретшілердің талантқа, әдіс-тәсілдерге кенде емес екені анық. Дегенмен де жоғарыда аталған тұлғалар секілді рухани көшбасшының жоқтығы және ондай болуға деген қасиеттердің жетіспейтіндігі өнертанушы үшін айдан анық. Бұның негізгі мәселесі ұлттық құндылықтарға толы рухани тәрбиенің аздығы. Сондықтан да бұл мақалада арнайы білімі болмаса да, қазақы рухани тәрбиені бойына сіңірген шебердің көзқарасындағы ұлттық тақырыптың көрінісін сипаттаймыз.

Гаухарбек Күнқожа Оңтүстік Қазақстан облысы, Ордабасы ауданы, Мақташы ауылында дүниеге келген. Шымкенттегі Әл-Фараби атындағы мәдениет институтын 1991 жылы музыка және ән мамандығы бойынша бітірген маман. М. Әуезов атындағы қазақ-түрік университетінің мәдениеттану кафедрасында дәріс берген. Қазір авторлық домбыра жасау колөнері бойынша жеке кәсіпкерлікпен шұғылданады.

Қолөнер шебері көркем ағаш өңдеумен бала күннен машықтанып, нағыз қазақы отбасында тәрбиеленген. Мамандығы мәдениеттанушы болғандықтан, салт-дәстүр мен ұлттық құндылықтарға бай тұлға. Ертедегі шеберлерде арнайы білім болмаса да, атадан балаға мирас болып қалатын қасиетті өнерді бойларына бойтұмар етіп ұстаған. Дәл сондай адамдардың бүгінгі көрінісі Гаухарбек Баянбайұлы. «Ұлы

дала жауһары» туындысы автордың маңдайалды атакты туындыларының бірі.

«Ұлы дала жауһары» мүсіні ағаштан орындалған композициялық жұмыр туынды. Көшпенділер дүние танымындағы тотемдік символдармен, қазақ тарихындағы сокральді ескерткіштерді сипаттайтын және ұлттық құндылықтарды насихаттайтын бірегей жұмыс.

Жасалу әдіс-тәсілі ойма және сомдау арқылы бір-бірімен жалғасын тапқан. Ағаш өңдеудегі барлық техниканы қолдана отырып, көркем пластиканы енгізіп және мүсіндік сомдау элементтерімен орындалған.

Шығармашылық жұмыстың жалпы пішіні үш бөліктен тұру себебі ежелден қалыптасқан барлық дүни танымдарда «өмір дарағы» деген түсінік бар. Ол қазақтың сәукеле, өңіржиек және басқа да бұйымдарында анық байқалады. Өмір дарағы біз өмір сүріп жатқан әлемнің үш бөліктен тұратынын айтады. Оларға аспан әлемі, біздің әлем және өлілер әлемі - толығырақ жер асты әлемі жатады. Шебердің дәл осы түсінікке сүйенгені анық.

Аспан әлемінің көрінісі туындының жоғарғы бөлігінде таңбалы тас мемориалдық ескерткіш орнынан табылған жаргас петроглифтерінің көрнекті үлгісі «митра - күн басты адам» б.з.д. II мыңжылдыққа жататын қола дәуіріндегі адамдардың фетиштің танымындағы негізгі табыну сокральдік объектісі. Ежелгі Мысырдың құдайлық танымында күнге табынудың басты дәлелі Амон Ра күн құдайы екенін білесіздер. Күнге сиыну көріністері көптеген өркениеттердің ежелгі дүние танымдарында кездеседі. Барлығында күн энергияның бастамасы, өмірге жылу мен жарық таратушы және аспан әлемінің патшасы деп танылды. Ұлы даланың осы фетиштік көзқарасында энергия таратушы жұлдыздың қасиеттілігін күн басты адамның жартастағы бейнелері дәлелдейді. Сондықтан да мүсіннің басында аталған сокральді объектісі қойылған.

Басының қалған бөлігінде Ұлы даланың ежелден қалыптасқан тотемдік-анималистикалық сюжеттер топтамасы құрайды. Оған ортасындағы иірілген мүйіз бен киіктің бас сүйегін көреміз. Мүйіз сәндік-қолданбалы өнердегі ою-өрнектерде жиі кездесетін жануар тектес түрі. Мақұлықтардың жас мөлшерін мүйіздегі сақиналары арқылы анықтап жатады және бас температурасын қалыпты жағдайда ұстайтын мүшесі. Көшпенділер ғұрыптарында, тұрмыстық қажеттілікке және сәндік элемент ретінде қол өнерде қолданады. Ал киік – қазақ секілді сайын даланы еркін мекендеп, судың тұнығын ішіп, ауаның тазасын жұтып, жердің сұлуын таңдап көшіп-қонып жүретін түз тағысы. Киіктің тағы бір ерекшелігі, жетімін жатқа қалдырмайтын қазақ секілді жетім қалған лақтарды далаға тастап кетпейді екен. Кең далада аналық алдынан маңырап шыққан жетім лақты емізіп, бауырына басып, өзімен бірге қалдырмай ертіп жүре беретін мейірімді жануар деседі мамандар.

Сонымен қатар көшпелі мәдениетке тән ұлттық ою-өрнектермен символдық мағынаға ие тұрмыстық заттарды көреміз. Олар екі қапталындағы домбыра мен бесік. Домбыраның қоныр үні ұлы даланың мұңын, зарын, қуанышын және жалпы өмір ерекшелігін сипаттайтын музыкалық аспап. Қазақ ұлтының бейнесі мен символы. Ол туралы аңыз-дастандар жетерлік болғандықтан тарихын барлығыңыз білесіздер. Шығармада автор бас жағына қойған себебі де осы деп ойлаймын. Қазақта бесік қасиетті, киелі құтты мүлік болып есептеледі. Ұлттың ұясы, қазақы тәлім-тәрбиенің қайнар көзі, бабамыздан қалған киелі мүлік болып танылған бесіктің туындыдағы символдық мағынасы ұлы даланың ұрпақ сабақтастығымен жаңғыруы болмақ. Қазіргі таңдағы мәдени тоқырау кезеңіндегі еліміздің ұрпақтарына тәлім-тәрбие мен ағарту ісінің маңыздылығын айтып тұрғандай көрінеді. Алып даладан шыққан небір батырлар, ақындар, ғұламалар, хандар мен билердің ағаш бесіктен жер бесікке дейінгі



ғұмырларының куәсі секілді. Тағы бір мағынасы еуразия мен түркі әлемінің алтын бесігі ұлы дала төрі мен аспаны екенін еске түсіріп тұрғандай.

Шығарманың негізгі орталық бөлігінде аң стиліне тән пластикалық иілгіштік тәсілді қолданып, екі қапталындағы бүркіт пен түйенің шеңберленген құрылымдық шешімі ағашты сомдаудың шебер үлгісі. Бірінші қапталындағы қыран бүркіт пен шаңыраққа тоқталсақ. Мемлекетіміздің рәміздік белгісіне айналған қыран бүркіт – көк Тәңірінің елшісі, ол Күннен жаратылған, күннің еркесі, көктің иесі деп көп халықтың көне сенімінде аса жоғары дәріптеледі. Жыртқыш құстарды аса қадірлеген қазақтар, құт-құс, Тәңір мен жер арасындағы адам баласына "жан беруші, қорғаушы, киелі елшісі,

жебеп қорғаушысы" болып келген байырғы түрік танымының сарқыншағын екі қанатын барынша жайған сұлбасы батыр халықтың еркін, жыртқыш мінезін айтып тұрғандай. Қасиетті құсқа уықтар арқылы жалғасқан композицияның көрнекті бөлігі шаңырақ. Қазақ халқы үшін "шаңырақ" сөзі қастерлі ұғым. Бір сөзге бірнеше ұғым сыйдырған. Ертеде халық санын шаңырақ арқылы анықтаған. Бір отбасыны бір шаңырақ деп есептеген. Атадан балаға қалған үйді "қара шаңырақ" деп кие тұтқан. Үйдің жасы үлкендері енші алып, бөлек үй болып кеткенде кенже ұл әке қолында қалып, қара шаңырақ иесі атанады.



Шаңырақ Қазақстан елтаңбасында бейнеленген.

Онда "Шаңырақ: Әлемнің тұтастығын, ошақтың амандығын, білдіреді, бүкіл қазақ елі үшін тіршіліктің, шексіз өмірдің нышаны" делінген. Сонымен қатар түркі әлемінің қара шаңырағына айналған қазіргі Қазақстан территориясы. Мүсіннің орталығындағы шаңырақты автор ұлы даланың киесі мен иесі деген мақсатта қойған секілді.

Мүсіннің екінші қапталында сақ дәуірінің көрнекті белгісі аң стилі әдісімен сомдалған түйе мен нарқобыз. Төрт түліктің ішіндегі түйелер шөлге де, қатты аязға да төзімді, күшті көлік малы. Сахараның салтанаты деп атап кеткен жануардың бойынан барлық қасиеттер табылады. Ұлы жібек жолы арқылы еуразиядағы мәдени - экономикалық қатынастың мың жылдықтар бойғы куәсі осы түйелер. Көшпенділер секілді кең даланы төстеп, небір тарихи кезеңдерді, соғыстар мен гүлдеуді адамдармен бірге шыдамдылықпен басынан өткерген. Екі өркешті жануар шығарманың негізгі орталық бөлігінде орналасуы бекер емес.



Нарқобыз әлемнің музыкалық ыспалы аспаптар ішіндегі жануарлар дауысын имитациялайтын бірегей құндылық. Тарихи деректерге сүйенер болсақ, нарқобызды бақсылар тәңірмен тілдескенде, жын-перілерді қашырғанда және өзге де діни рәсімдерде шалған екен. Сондай-ақ, аспап жаугершілік замандар мен әскери салттарда ұрандату, атой салу, рух беру мақсатында қолданылған. Шығармадағы



кесенесінің адыңғы қасбеті бедерленген. Түркістандық ғұлама, әулиенің Орта Азия мен әлем мәдениетіне қосқан үлесі зор. Оның ілімі Хаққа қызмет ету халыққа қызмет етуден басталады. Ал, халыққа, ұлтына қызмет етудің шарты – топырақ сипатты болу, нәпсіні тыю. Топырақ сипатты болып, өзін халқына арнау кемелдікті білдіреді. Туындыдағы кесененің бедері Қожа Ахмет Ясауи сынды адамзат ғалымы мен халыққа қызмет жасап, ел тағдыры үшін құрбандыққа кеткен ұлы тұлғалардың келбетін меңзеп тұрғандай.

Түйенің оң жақ бөлігінде қобыз ұстаған абыздың бедері ұлы даланың тәңірлік сенімінің айнасындай. Шаман немесе бақсылар дала заңындағы культтік тұлғалар. Адам жанының рухани кеңістігінің көпірі. Бедер ұлы даладағы тылсым дүниенің символы ретінде мүсінге енгізілген. Астыңғы бөлігінде қазақ танымында қасиетті құс болып саналатын үкінің көздері бедерленген. Даланың түн ұйқысын күзеткен қанатты құс жұртымыздың тылсым сырларының куәсі іспеттес.

Қарсы бөлігінің жоғарғы жағында білекті жұдырықтың бедері бар. Жауынгер бабаларымыздың «ақ найзаның ұшымен, ақ білектің күшімен» қорғаған батырларымыздың және жұдырықтай жұмылған ағайыншыл жұртымыздың көрінісі ретінде автор сипаттаған. Ал төменгі жағында әрбір ұлттың негізгі институты отбасының символы ретінде түрлі өлшемдегі адамның оң аяқ табандарының рельефі бар. Туындыдағы негізгі ойы отбасы тәлім-тәрбиенің қайнар көзі деп айтатындай көрінеді.

Ағаш мүсіннің төменгі бөлігі яғни тұғыры қостұяқты жабайы аң арқар бейнесінде сомдалған. Сақ дәуірінде арқар елдіктің рухты символы болып саналған. Есік қаласының жанынан табылған Алтын адамның бас киімінің ең жоғары бөлігіндегі алтыннан құйылған мүсіні соған айғақ бола алады. Сондай-ақ еліміздегі тастар мен жартастарда киелі жануардың петроглифтері қашалып салынған. Киіз, текемет, кілем, ұлттық киімдерде әлі күнге арқармүйізді ою-өрнектер бейнеленген. Арқардың жасын мүйізіндегі сақинаға қарап анықтайды. Мүйізді арқар бейнелеу өнерінде бейбітшіліктің, тоқшылықтың символы. Мүйізіндегі әр сақинасы жас мөлшерін яғни әр жылын көрсетеді. Бұған ұлы даланың тарих қойнауына кеткен ғасырларын меңзегендей болады. Оның қолөнердегі ою-өрнектердің негізгі көзі екенін мүсінші дәлел ретінде тұғыр беттеріне мүйізді өрнектер қатарын бедерлеген. Туындының тұғыр яқтарында алтын асықтар бекітілген. Асық мергендікке және ептілікке баулитын ұлттық ойын түрі. Ұлттық түсінікте тәжирбиенің символы. Мүсінші асық арқылы өз тәжирбиесін көрсеткісі келгендей.

**Қорытынды:** Туындының семантикасын жоғарыдан төмен қарай тәртіпте талдап көрдік. Тақырыпты ашуда автор терең ізденістер мен көркемдік шешімнің бай қорын пайдаланған. Сюжеттік мағына жағынан ұлттық ерекшеліктерді ашатын символдық белгілерді молынан қолданған. Атап айтсақ: өмір дарағы, күн басты адам, қасиетті киік, киелі домбыра, ардақты бесік, құдыретті шаңырақ, дуалы нарқобыз, түлікті түйе, еркін қыран бүркіт, тылсым қобыз ұстаған бақсы, сыр сақтаған үкі, батыр білек, ұрпақ сабақтастығын белгісі отбасы аяқтары, бейбіт арқар, ептіліктің нышаны асық және сұлулықты тану мен ұмтылудағы көшпелі мәдениеттің қолөнеріндегі ою-өрнектері. Аталған символдардың барлығы ұлттық ерекшелікті көзсіз танытатын белгілер топтамасы.

Композициялық шешіміне келетін болсақ аң стилінің жарқын тәсілін қолдана отырып ағашты сомдаудың шебер үлгісі болатын жұмыс. Үйлесімділік шешіміне қарасақ тұғырдағы арқар пішінін дөңес жалпақ етіп, бар салмақ пен тепе-теңділікті көтеретін қылып жасаған. Орталық бөліктегі бүркіт пен түйенің сұлбасын аяқтары арқылы тұғырға бекіткен. Иіліп барып бірігетін бастары жоғарғы бөлікпен



ұштастыруға ыңғайлы шешімін тапқан.

Көркемдік жағынан пластиканы қолдана отырып симетриялық заңдылықтарды жақсы пайдаланған. Сомдалған әрбір пішін нақты орнын тапқан және бедерленген өрнектермен сұлбалар мағыналық толықтыруда деңгейлі шешімде істелген.

Ұлы дала жауһары ағаш мүсіні тақырыптық, композициялық және көркемдік жағынан жоғары деңгейдегі бірегей жұмыс. Тақырыбын барынша ашып, ұлттық құндылықтарды насихаттаудағы таптырмас көркемдік нұсқа. Туындыны коллекциялық, деңгейлі шығармашылық, насихаттық және танымдық туынды мақсатында қолдануға әбден лайық. Еліміздің мәдени тоқырау кезеңіндегі құндылықтарға назар аудартатын бірегей мүсіндік шығарма.

Бұл мақаланың негізгі мақсаты бүгінде бүкіл салада жетіспей жатқан ұлтқа және елге деген махаббаттың үлкен күш екенін насихаттау. Қазақы ортада тәрбиеленіп, ұлттымыздың тарихы мен мәдениетіне сусындап өскен тұлғаның елге берер жауһарлары көп. Мемлекетімізге белгілі бір деңгейдегі рухани тәрбиенің тапшылығы болашағымызға үлкен әсер тигізуі мүмкін. Сондықтанда дәл осындай туындылар арқылы ұлттық құндылықтарды насихаттау өнертанушылар үшін өзекті мәселе болып қала бермек.

Хайдарова Айгуль Абдухаликовна  
МНС отдела Зарубежное искусство  
Государственного музея искусств  
Республики Казахстан  
имени Абылхана Кастеева  
Казахстан, Алматы

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ «АПОЛЛОН И МУЗЫ»  
АНТОНА ДОМЕНИКО ГАББИАНИ В СОБРАНИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМЕНИ АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА**

*В статье рассматривается картина итальянского живописца Антона Доменико Габбиани, числящаяся в фонде зарубежного искусства ГМИ РК им. А. Кастеева под названием «Аполлон и Музы». Проводится исторический экскурс о судьбе картинной галереи, к которой относится полотно «Аполлон и Музы». Также рассматривается иконография сюжета “Аполлон и музы”. Проанализированы наиболее распространенные аллегорические метонимии, используемые живописцем в данном сюжете. Анализируются стилистические методы, которые автор перенял при обучении и изучении произведений великих венецианских мастеров XVI века.*

15 марта 1956 года собрание ГМИ. РК им. А. Кастеева, на тот момент- Казахской государственной художественной галереи имени Т. Г. Шевченко, пополнилось произведением итальянской школы XVII века, представителя периода позднего барокко. Картина итальянского живописца поступила из Государственного Эрмитажа, куда была передана в 1931 году из ВХУТЕИНа, который находился в здании Музея Академии Художеств (Императорская Академия художеств). Работа входила в каталог Кушелевской галереи, поступив в 1886 году из коллекции графа Н. А. Кушелева-Безбородко (28 ноября 1834, Санкт-Петербург – 11 апреля 1862, Ницца). Еще в 1862 году, находясь в Ницце в тяжелообольном состоянии, молодой граф завещает свою коллекцию Императорской Академии Художеств. За короткий промежуток времени, при жизни, ему удалось значительно пополнить семейное собрание картин, причём большую часть картин он приобретал непосредственно у самих художников, с которыми был лично знаком. При нем коллекция Кушелевых-Безбородко пополнилась произведениями таких художников, как – Теодор Руссо, Эжен Делакруа, Жан-Франсуа Милле, Гюстав Курбе и многих других. Именно он открыл российскому кругу любителей живописи творчество Барбизонской школы. Это было одно из крупнейших и ценнейших пополнений фондов музея Императорской Академии Художеств. Коллекция, собранная по примеру отца Кушелева Александра Григорьевича, по завещанию молодого графа получила статус публичной галереи. Для её постоянной экспозиции в Академии были выделены отдельные залы. Именно отец, граф Кушелев Александр Григорьевич, впервые сделал коллекцию общедоступной, открыв картинную галерею для публики в 1846 году. Им, специально для галереи, было выкуплено отдельное здание в Петербурге. Но коллекция молодого графа включала лишь половину собрания его предка — князя А. А. Безбородко, так как часть ее, завещанная старшему брату Григорию Александровичу Кушелеву-Безбородко, была распродана им в Лондоне и Париже в 1869 году.

Князь А. А. Безбородко (1746–1799) являлся основателем данной коллекции, его собрание предметов искусства было одним из самых богатых в России. [1].

Ознаменовавшийся веком Просвещения XVIII век захлестнул Европу опустошительными войнами, гражданской революцией, но стал очень выгодным для приобретения предметов искусства русскими меценатами. Именно в тот период появляются первые частные коллекции Голицыных и Безбородко. Позже свои собрания произведений искусства стали формировать семьи Юсуповых, Шуваловых и Строгановых. Коллекция князя Безбородко не была доступна широкому кругу в отличие коллекции семьи Строгановых. Династии последних несколько раз создавали условия для открытия публичной галереи. При князе А. А. Безбородко коллекция насчитывала около 300 полотен. Князь Александр Андреевич Безбородко умер бездетным и завещал коллекцию своему брату Илье Андреевичу Безбородко (1756–1815), последний завещал коллекцию своим дочерям, одна из которых, Любовь, вышла замуж за адмирала Григория Григорьевича Кушелева (1754–1833). Старший сын Кушелева, Александр Григорьевич, продолжил приумножать коллекцию



*Музей. Картинная галерея графа Н. А. Кушелева-Безбородко (Кушелевская галерея). 1910.*

произведений искусства. На момент передачи коллекции в фонд Императорской Академии художеств она насчитывала более 400 картин и 29 скульптур. После передачи коллекции, уже в 1863 году, был опубликован первый «Каталог картинной галереи графа Кушелева-Безбородко, ныне принадлежащий Императорской академии художеств».

После русской революции 1917 года, в 1920–1930-х музей академии художеств был закрыт и расформирован. Собрание Кушелевской галереи ждала участь основного собрания музея Академии художеств. В данный период картина «Аполлон и Музы» и другие ценные произведения коллекции Кушелевской галереи попадают в собрание европейской живописи государственного Эрмитажа.

Картина поступила в очень плачевном состоянии, ветхий холст был сильно загрязнён, множество царапин, местами утрачен красочный слой. В 1959 году было принято решение передачи картины на реставрацию во «Всесоюзную центральную научно-исследовательскую лабораторию по консервации и реставрации музейных художественных ценностей» в г. Москва. Весной 1961 года картина «Аполлон и нимфа» и еще четырнадцать работ из фонда музея были отреставрированы и отправлены обратно. После реставрации полотно итальянского мастера не раз входило в постоянную экспозицию зала «Европейского искусства» музея.

Полотно итальянского живописца до атрибуции 1997 года было именовано «Аполлон и нимфа», авторских подписей и дат не имело. Атрибуция основывалась на наиболее полный каталог Кушелевской галереи, выпущенный в 1886 году, была переименована как «Аполлон и Музы», в каталоге данная картина записана под № 427, страницы 182.



*Аполлон и музы*

Центральную часть композиции занимает фигура Аполлона Мусагета, то есть Аполлона в роли покровителя муз. Сидящий Аполлон изображен с традиционным светящимся ореолом вокруг головы, в окружении муз. В правой руке он держит

музыкальный инструмент, левой рукой протягивает одной из муз венки с цветущими цветами. Они расположились на вершине Парнаса вблизи источника вдохновения – ручья Кастилии. В качестве примера повторения этой иконографической схемы можно привести произведения таких мастеров, как – Рафаэль Санти, Клод Лоррен, Никола Пуссен, Антон Рафаэль Менгс, Антонио Зуччи, Генрих Мария фон Гесс, Леписье Никола. Произведение Габбиани отличается от классической схемы в виду того, что здесь присутствуют всего пять муз, бескрылые пунтти, которые дополняют аллегорический образ, обозначающий роль той или иной музы, а также источник Кастилии, стилизованный под фонтан.

Используемая художником аллегорическая атрибутика персонажей помогает определить состав муз окружающих Аполлона Муссагета. В частности, опираясь на книгу «Иконология» итальянского писателя Чезаре Рипа (1555, Перуджа – 22 января 1622, Рим), первая справа расположилась Клио — муза истории в древнегреческой мифологии. Ее образ узнаваем по томику исторического сочинения. К музе Клио прильнула, изображённая в юном образе подростка, муза Мельпомена. На музу надет белый хитон, поверх на плечи накинута театральная мантия. Голову музы украшает венок из плюща. Недоверчив, но полон интереса взор музы на маску трагедии, которую держит бескрылый путто. Ее образ продиктован иконологией классической эпохи, когда музам отводились определенные художественные и литературные сферы. Мельпомена называлась музой трагедии. В этом облике ее изображали с трагической маской или мечом и с венком из плюща, также театральная мантия была одним из неотъемлемых атрибутов классического образа музы трагедии.

Фигура музы лирической поэзии Эвтерпы – словно легкое облако на весу, выглядывает из-за спины Аполлона. Ее взгляд полный любопытства и восхищения направлен в сторону златовласого бога. Ее образ узнаваем по музыкальному инструменту – авлос, который она нежно держит в правой руке. Имя Эвтерпа произошло от греческих слов, что вкупе означают «дарительница большого удовольствия». Фигура музы за спиной Аполлона несет в себе смысловую нагрузку о деяниях и последствиях влечения к удовольствиям.

Аполлон восседает на четко ограненном камне, будто только спустился с пьедестала. Кистью правой руки он поддерживает утонченный музыкальный инструмент – лиру, которую европейские художники обычно стали изображать только в XV-XVI веках. Светящийся золотой ореол вокруг головы, мантия в ярком синем оттенке с переливами голубого сопоставляют образ молодого бога с величественной природой излюбленной местности обитания богов Парнаса. Дополняя аллегорией образ солярного бога, художник придает его телу свечение, будто именно он является источником света. Это можно четко углядеть, обратив внимание на место соприкосновения ноги Аполлона с землей.

Подле Аполлона, по левой стороне, расположились музы Полигимния и Эрато. Музу Эрато Аполлон венчает венком из мирта и роз. Со времён Ренессанса её в основном изображали с венком из этих цветов. Эрато часто изображается с золотой стрелой в руках, напоминающей стрелу бога Эроса, реже, как в данном сюжете, её сопровождает Эрос, держащий факел. Эрос олицетворяет чувство любви, Эрато вдохновляет к сочинению любовных строк. Согласно древнегреческому историку и мифографу Диодору Сицилийскому, муза получила имя «от умения обученных становиться желанными для страсти и любви» [4]. В данном сюжете художником в фигуры Музы Эрато и ее спутника Эроса заложены дуальные смыслы бытия. В руке Эроса запечатлен факел, поднятый вверх. От зажжённого факела, который он протягивает музе тянется тоненькая лента, как продолжение лепестка гиацинта,

который изображен у подножья фонтана в нижнем левом углу картины. Если опущенный факел символизирует утрату, то поднятый верх показывает надежду на воскресение духа, надежду, на которую опираются многие религии мира. Образ Эроса, который по преданиям даже вступал в конфликт с богом света и был причиной безответной любви Аполлона, раскрывает ту уязвимую часть, которая присуща даже богам Олимпа. Тоненькая лента, протянутая от цветка к факелу, символизирует как тоска об утрате питает факел любви и надежды. Гиацинт был любимцем бога Аполлона, трагическая смерть которого описана в «Метаморфозах» древнеримского поэта Овидия. Юноша был случайно убит богом Солнца. На месте трагедии расцвел цветок – Гиацинт, который символизирует чувство привязанности и тоски бога о человеке. Символично и то, что цветок произрастает из каменной глыбы у подножья Кастильского источника вдохновения, который также связан с безответной любовью.

Используемая палитра цветов также является выдающимся аспектом работы «Аполлон и музы», поскольку художник использует мягкую и гармоничную палитру, отражающую красоту природы. Теплые и золотые тона солнечного света сочетаются с холодными и голубыми тонами неба и морем чтобы создать чувство безмятежности и спокойствия.

Антон Доменико Габбиани (13 февраля 1652, Флоренция – 22 ноября 1726 Флоренция) – итальянский живописец, работавший в стиле позднего барокко. Начальные уроки живописи он брал у придворного портретиста Медичи Юстуса Сустерманса (28 сентября 1597, Антверпен — 23 апреля 1681, Флоренция), а затем у художника Винченцо Дандини (1 октября 1596, Флоренция — 7 февраля 1657, Флоренция). В 1673 году он прибывает в Рим, где три года учится у Чиро Ферри (1634 г., Рим– 13 сентября 1689 г., Рим) и Эрколе Феррата (1610, Пеллио-Интельви близ Комо, Ломбардия — 10 июля 1686, Рим) в Академии Фиорентины (Accademia Fiorentina), основанной во времена Флорентийской республики в эпоху итальянского Возрождения. В тот период академия была под покровительством дома Медичи.

После окончания академии в письме Антона Доменико Габбиани четко откликается творчество Пьетро да Кортона (1 ноября 1596, Кортона, Тоскана – 16 мая 1669, Рим), в некоторых записях он даже упоминается как – «Кортонески» или последователь Пьетро да Кортона. Стилиевые решения Кортона – эталонное «барокко» с его драматическим движением, насыщенными цветами и интенсивной игрой света и тени использовались и в самых поздних работах Габбиани. Конечно, также в работах кисти художника видно его тяготение к классицизму Карло Маратта (15 мая 1625, Камерано близ Анконы — 15 декабря 1713, Рим), творчество которого оказало на него большое влияние.

1680 году художник прибывает во Флоренцию со своим современником художником-портретистом Себастьяно Бомбелли (октябрь 1635, Удине — 4 мая 1719, Венеция), в чьей студии он работал в Венеции с 1678 по 1679 год. В 1684 году во Флоренции он выполняет сцену Благовещение (разрушено) для Палаццо Питти, будучи независимым художником. В одной из важных его работ «Святой Франциск Сальский во славе» (St Francis de Sales in Glory) для церкви Санти Апостоли, которую он завершил 1685 году во Флоренции, в грандиозной композиции можно увидеть влияние Карло Маратта, в обращении с фигурами прослеживается манера Винченцо Дандини. Во Флоренции Габбиани находит особенно преданного покровителя в лице принца Фердинандо Медичи (9 августа 1663, Флоренция — 31 октября 1711, Флоренция). Одной из работ, выполненных для Фердинандо является портрет «Фердинандо Медичи и его музыканты» (ок. 1685, Флоренция, Питти), также кисти художника принадлежит портрет сестры Фердинандо. Другими знаковыми работами





*Портрет Анны Марии Луизы Медичи в молодости.  
1685. Галерея Палатина (Палаццо Питти), Флоренция*

*Академии, Флоренция*



*Портрет четырех слуг двора Медичи.  
1684. Холст, масло, 205 x 140 см.  
Галерея Палатина(Палаццо Питти), Флоренция*

этого периода являются групповой портрет «Портрет четырех слуг двора Медичи» и «Портрет трех музыкантов двора Медичи»

Пребывание Антона Доменико Габбиани в Венеции между 1678 и 1681 годами установлено следуя двум основным биографиям (написанным его учеником – Игнацио Энрико Хагфордом и итальянским политиком, писателем и поэтом Франческо Саверио Балдинуччи) и анализируя новые архивные документы. В биографии художника подчеркивается его постоянное изучение произведений великих



*Портрет трех музыкантов двора Медичи. 1687. Галерея Потолочные фрески для Палаццина делла Меридиана*



венецианских мастеров шестнадцатого века, особенно Тициана, которому Габбиани посвятил себя в последние годы своей жизни -копированию знаменитых шедевров художника Кадоре. Благодаря некоторым неопубликованным рисункам Уффици и картинам венецианский компонент стиля Габбиани угадывается в способе составления и исполнения воздушных и легких фигур.

Шедевром Габбиани считаются его потолочные фрески для Палаццина делла Меридиана, написанные между 1692-1693 годами. На работе художник изобразил экзальтацию при научных открытиях Галилео Галилея.

Эта работа подчеркивает покровительство Медичи искусству и науке. Работы художника являются важным достоянием культурных циклов флорентийского искусства.

Габбиани был известен и за пределами родной Италии, он не раз получал приглашения работать в Англии. Его работы находятся во многих значимых собраниях по всему миру, включая Британскую галерею и Королевскую коллекцию Творчество

Антон Доменико Габбиаи имеет высокую оценку и признание в мире искусства. Его картины всегда привлекают внимание зрителя своей красотой и техническим мастерством, оставляя неизгладимое впечатление о его таланте и преданности искусству. Художник продолжал работать и создавать произведения искусства до конца своей жизни. Он умер в 1726 году в возрасте 74 лет, оставив после себя наследие великого художника.

Солярная парадигма в отождествлении собственного образа представителей высшего класса с образом бога Солнца восходит к ренессансно-барочной культуре Италии. Сюжету на тему бога Аполлона посвящены множество работ мастеров данного периода. Бог Аполлон очень распространен в европейском искусстве. Мифы о боге солнца Аполлоне вдохновляли многих поэтов, скульпторов, художников, на создание прекрасных произведений.

Художественный стиль Габбиаи явно узнаваем в этой работе с ее мягкой и детальной техникой живописи, которая наделяет легкостью каждого персонажа картины. Используемые цвета яркие и полны жизни, теплые и холодные тона художник идеально сочетает для создания волшебной и небесной атмосферы.

Таким образом, «Аполлон и Музы» — это шедевр, который сочетает в себе греческую мифологию и природную красоту в гармоничной и сбалансированной композиции. Техника, используемая Антона Доменико Габбиаи, палитра мягких цветов и символические элементы делают эту картину одной из жемчужин барочного искусства.

#### **Список литературы**

1. Мягков, Петр Иванович. Картинная галерея графа Александра Григорьевича Кушелева-Безбородко [альбом-каталог] / П. И. Мягков. - Санкт-Петербург: НП-Принт, 2022. - 174 с.
2. Gray R.P. The Golitsyn and Kushelev-Bezborodko collections and their role in the evolution of public art galleries in Russia// Oxford Slavonic papers. – Oxford, 1998. – P. 51- 67.
3. Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. IV Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine 7, 4, Валишевский Казимир Феликсович
4. Дэвис Брюс (1983). «Некоторые произведения флорентийца Кортонески: Габбиаи и Насини». The Burlington Magazine: 689.
5. Khan Y., Museums in the information age: survival of the most digital? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/culture-professionalsnetwork/culture-professionals-blog/2012/dec/05/museums-adapting-digital-age> (дата обращения: 05.05.2017).
6. Mastenitsa, E.N.(2020) Interpretatsiyaistoriikul'turykakprotsessirezul'tatmuzeynoydeyatelnosti [Interpretation of the history of culture as a process and result of museum activities]. In: Sovremennyyetendentsii v razvitiimuzeevimuzeevedeniya [Modern trends in the development of museums and museology].Novosibirsk: Novosibirsk State University. pp. 7–23.
7. <https://www.spx-lighting.com/cat-nos-realisation/musee-du-patrimoine-immateriel-jamaa-el-fna-marrakech/>

**Жаленов Н.М.**  
**Темірбек Жүргенов атындағы**  
**Қазақ ұлттық өнер**  
**академиясының 2 курс магистранты**  
**Ғылыми жетекші:**  
**Е. Б. Қайранов PhD, доцент**  
**Алматы, Қазақстан**

## **СУРЕТШІ ӘЛІБАЙ БАПАНОВТЫҢ ӘЛЕМДІК БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ САХНАСЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ**



*«Дана» кенеп, майлы бояу,  
90x67 см, 2012 ж.*

*Бұл мақалада шығармашылық жолын кеңестік жылдардан бастаған суретші-монументалист Бапанов Әлібай Қалтайұлының кескіндемедегі жаңа идеялары мен тың көзқарастары қарастырылған. Суретші Ә.Бапанов – халықтың мәдени тұтастығын, дүниетанымын, рухани сезімін жеке дара техникалық тәсілдегі туындыларымен әлемдік бейнелеу өнері сахнасына шыққанын осы жұмыста алғашқы рет зерттеліп отыр. Қазақстан гобелен мектебінің өзгешелігі – қазақтың ұлттық дәстүрлерімен еуропалық дәстүрлердің өзіндік ұлттық стилистиканы қалыптастыру барысында астасып жатуынан, сонымен бірге авторлық ізденістердің сан алуандығынан көруге болады.*

Қазақстандағы кәсіби бейнелеу өнері ХХ ғасырдың соңында бірегей ұлттық өнер мектебіне айналды. Мұнда өзіндік даму кезеңдерімен, рухани өлшемдерімен, ұлттық менталитетке сай ресми тілі мен ой кешенімен, қайталанбас көркемдік тәжірибесімен және шеберлер есімімен ерекшеленеді. Қазіргі таңда Қазақстанның бейнелеу өнерінде үш мыңжылдықтың табалдырығында болып жатқан құбылыстар қазақ өнерінің терең жетілгендігінің көрінісі мен оның әлемдік көркемдік үдеріске белсенді енуімен байланысты. Қазақстанның дәстүрлі кескіндеме өнері байырғы заманнан дамып келгенменде, ұлттық кәсіби монументалды кескіндеме өнерінің дамуы ХХІ ғасырдан бастау алғаны белгілі. Кескіндеме өнерінің дамуы – Е.Б.Қайрановтың еңбегінде айқындалған [1].

Шығармашылық өнер көптеген адамдардың өмірінде маңызды рөл атқарады. Ол әр түрлі формада болады, ең көрнектілерінің бірі – монументалды кескіндеме өнер туындылары. Шеберлікті арттыру шығармашылықты, интуицияны және қиялды дамытуды қамтиды.

Суретші-ұстаз Әлібай Бапанов шығармашылық ізденушілерге бағыт-бағдар бере отырып, халық өнерінің үлгілерімен заманауи монументалды кескіндемені үндестіреді. Ол шығармашылық өнердің әртүрлі әдістерінде жұмыс істеу дағдыларын ізбасарларының бойына сіңіре отырып қалыптастырады. Өз ісіне жаны құмар дарынды тәлімгер шәкірттерін баурап алып, оларға шығармашылық пен қиялдың шексіз әлемін аша алады. Өнер бір орында тұрмайды, жаңа стильдер мен тәсілдер пайда болады, сондықтан ұстаздың шеберлігі кең, негізгі жаңалықтардан хабардар болуы керек. Монументалды заманауи кескіндеме тілінің қалыптасуында суретші Ә. Бапановтың сәндік-қолданбалы өнері объектілерінің ою-өрнектеріне ретроспективті талдау жасай отырып, материалдық мәдениет объектілерін пайдаланады. Ою – дүниетанымды, наным-сенім мен әдет-ғұрыпты білдірудің ерекше құралы қызметін

атқаратын өте көне белгі жүйесі. Ою-өрнекте халықтың мәдени-құндылық бағдарлары сақталған. «Қазақ ою-өрнектері Тәңір мәдениетінің пиктограммасы ретінде және олардың заманауи дизайндағы модульдерінің комбинаторикасы». Ою-өрнектердің мәні мен символикасын тәңір мәдениеті мен философиясы тұрғысынан орынды түсіндіре отырып, автордың жұмысы көпшілік үшін жаңалық болды және ең бастысы – күн бейнесі, екі басты құс, спираль, шаршы, шеңбер, үшбұрыш, шексіздік символы ретіндегі сегіздік фигура, свастика, тең бүйірлі крест сияқты белгілер туралы ежелгі әлемде кең таралған түсіндірмелер. Бұл белгілердің барлығы әртүрлі мәдениеттер мен халықтардың ою-өрнектерінде кездеседі, өзіндік қасиетті компоненттері бар және дұрыс пайдаланбаған жағдайда адамға зиян келтіруі мүмкін. Суретші-зерттеуші ою-өрнек бөлшектерінің мән-мағынасын білмеу, интерьерді, экстерьерлерді, баспаларды, матаға ою-өрнектерді жасауда сауатсыз пайдалану адам тағдырына әсер ететіні соншалық, оның жалғасы болмауы мүмкін деп санайды. Суретші ою-өрнектердің табиғаты мен семантикасын ғана емес, сонымен бірге фольклорды, мифтерді, ертегілерді, тіпті белгілерді де зерттейді, олар нақты жағдайларға немесе қайталанатын оқиғаларға негізделген. Суретші Ә. Бапанов дүниенің жеке сезімі туралы баяндайды. Оларда интуициядан туған идея бақытты түрде әлемнің темпераменттік немесе ойшыл бейнесіне айналады. Суретші бейнелер жасап, екпін қояды. Сондықтан кеңістіктегі бөлшектердің өмірі идеалды жазықтық билейтін халықтық текеметке қарағанда басқаша. Әлібай шығармаларындағы кең киіздің бетін қылқалам немесе палитра пышақпен жұмыс істеп, экспрессивті бедерлі текстураны жасайтын суретші. Мұнда композиция өзінің өнертабысымен бір мезгілде туады. Оның үстіне қызықты сюжеттің өзі жеткіліксіз. Боялған дақтар мен контурлар арасында жаңғырық болғаны жөн – содан кейін кескіннің әуені пайда болады. Бұл ғана көрерменнің көзқарасын, жан дүниесін, санасын баурап алады. Суретші Ә.Бапановтың креативті жұмыстарының жақсы шыққанын көруге болады. Ол шығармашылығында әртүрлі құрамдас бөліктерін тамаша үйлестіреді: түс сезімі, ырғақ сезімі, кеңістіктік цезуралар сезімі және ең бастысы, үйлесімділік сезімі (сурет).



Суретші Ә. Бапановтың жеке дара техникалық тәсілдегі туындыларының әлемдік бейнелеу өнері сахнасына ұсынылуы

Заманауи әлем – үнемі өзгеріп отыратын инновациялық технологиялар әлемі, тежелмейтін және бақыланбайтын ақпарат ағыны. Мұның бәрі бізден тез бейімделуді, икемді болуды және проблемалық жағдайларға шешім табуды талап етеді. Қазіргі қоғамға кез келген жағдайда стандартты емес тиімді жолмен мәселелерді шеше алатын, типтік мәселелерді шешудің жаңа жолдарын жасай алатын адамдар қажет. Мұндай қабілеті бар адамдар әрқашан дамып, алға ұмтылады. Сондықтан қазіргі білім берудің міндеттерінің бірі – шығармашылық қабілеттерін дамытуға, өзін-өзі дамытып, өзін-өзі жетілдіруге жағдай жасау. Ә.Қ.Бапанов 1953-ші жылы 9-шы наурызда Қызылорда облысы Қараөзек жеріндегі Сырдария өзенінің жағалауында дүниеге келген. Мектеп бітірісімен 1968-1973-ші жылдар аралығында Н.В. Гоголь атындағы Алматы Көркемсурет училищесінде білім алды. Оқу орнын бітірерде үздік дарынымен Мәскеу өкілін таң қалдырғандардың бірі ретінде Мәдениет министрлігінің жолдамасымен сол кездегі Кеңес Одағының астанасы Мәскеудегі В.И. Суриков атындағы Мемлекеттік Көркемсурет институтына оқуға түседі. Оқып жүрген шағында III курста атақты суретші, монументалды кескіндеме өнер шебері Юрий Королевтің тәлімдік шеберханасында өз өтінішімен оқуын жалғастырады. 1970-ші жылдары Кеңес үкіметінің шегіне жеткен «Тоқырау» кезеңі еді. Сол тұста суретші Юрий Королев Кеңестік өнерді шет мемлекеттермен байланыс жасайтын санаулы қайраткерлердің бірі болатын. Әйгілі француз монументалды кескіндемешісі Ф.Леженің зайыбы Надя Лежемен кәсіби қарым-қатынасы жақсы болғандықтан Юрий Королевтің көзі ашық еді. Сондықтан бұл кісінің дәріс беру әдісі, жеке тұлғалық



көзқарасы өз заманының қоғамдық басты идеологияларына қарағанда ерекшелігімен айқындалады. Оқу бітірісімен сол Мәскеудегі ЦСКА-да 1979-1981 жылдары әскер қатарында борышын өтей жүріп 1980-ші жылғы “Олимпиада 80”-де безендіру жұмыстарына қатысып Алғыс хатпен марапатталды. Оқу бітіріп 1981 жылы жолдамамен Алматыдағы Н.В.Гоголь атындағы Алматы Көркемсурет училищесінде «Миниатюралық роспись жазу» сабағынан дәріс бере бастайды. Алғашында жас ұстазды баспана мен жеке шеберхана жоқтығы біраз қиындыққа түсірген болатын. Үкімет тарапынан түскен монументалды кескіндеме тапсырыстарының көп болғанымен жас мамандарға тәжірибе ретінде жұмыс жасағандары болмаса, қомақты үлес үйреншікті топтарға кетіп отырған. Сондықтан жас монументалды суретшінің ішкі сезімдері, өнерге деген күш-жігері көрме сахналарына жетелейтін. Монументалды кескіндемеге арнаған толқыныстарын гобелен техникасымен орындап елімізде және шет мемлекеттердегі байқаулар мен көрмелерге алып шығатын. «Монументал» сөзінің түпкі мағанасы мәңгілік, әрдайым көкейкесті, жаңашылдығымен ерекше деген ұғым білдіреді. Суретші Ә.Бапановтың шығармаларының орындалу техникасы гобелен болғанымен, барлық жұмыстарында монументалдық бағыт айқын сезіледі. Білімі жөнінен суретші монументалист ол кең құлашты композициялар жасауға бейілді. Алғашында гобелен тоқыды, сосын текемет пен жүннен көлемді артефактілер (жәдігер бұйымдар) жасай бастады. Картиналар жазды. Соңғы жылдары ескі кілемдер бетіне метафоралық композицияларды бейнелеуге көшті. Авторды көшпенділер тақырыбы мен оларға байланысты барлық дүние шексіз тебіренеді. «Арнау» (2020), «Круговерть» (2021), «Дастархан 2» (2017), «Жаз» (2016 ж.) таңқаларлық еркіндікте орындалған. Бұларда астынан сәуле шаша көріну әсері әр қатпардың қылаң беруі, түсті таңбалардың бір мезгілде байқалуы, сызықтар мен өзге де белгілердің жоғары бетінде ойнауы қатар жүреді. Бұл кеңістікте көне мен бүгіннің «бөлшектері», ою-өрнек пен адам бет-бейнесінің бірге өрілуі, сондай-ақ жануарлардың шағын сұлбалары тізіліп тұтас және бөлінбес – көшпенділер әлемін құрайды. Баян Барманқұлова жазғандай: «Суретші қазақ мәдениетінің кеңістігінен» ешқашанда шет шықпайды. Бір ғана талантты адамның өткен шаққа деген махаббаты өшкенді тіріліп, үндес-тілектес, көрермен үшін маңызын арттырады» [2].

Шығармашылық жұмыс барысындағы тоқырау кезеңінен қалай өткені туралы суретші былай деген: «Кейде менің қазақ рухын, ұлттық тұрғы, дүниетанымын жеткізе алмайтын кез келіп, мен шешім іздей бастаған кезде кесте тігумен айналысамын. Кесте тігудің өзінің керемет күші бар, онда дәрменсіз майлы бояудың күші жетіспеген жағдайда, кесте қарама қайшылықтарды шеше алады» [3]. Суретші майлы бояудың үстіне кестені қолданады, егер басқа суретшіні алсақ, мысалға Пикассо туындысын ерекше және адамға қажетті әсер беру үшін әртүрлі материалдарды майлы бояудың үстіне жабыстырған. Ә.Бапановтың ішкі дүниесі еркіндікті талап еткендіктен, қандай материалдармен жұмыс жасамасын, өз ойын ашық жеткізе білетін суретші жаңа аралас техникадағы жұмыстарымен әлемге танымал болды.

Ә.Бапановтың жеке авторлық монументалды стиліне – суреттің қатаң, сезімтал-логикалық сызықтығы, тұрпаттардың стильдендірілген нақыштары және бейнеленген әлем кеңістіктерінің бір мезгілде көп қырлы және көп деңгейлі болуын тудыратын жазықтықтың изометриясы жатады. Қазақ монументалды өнерінің нағыз корифейі болып келетін ол өзінің станоктік шығармаларында көрерменді көркем образдардың ерекше стилистикалық шешімдерімен таң қалдырады, түркі көшпелі халықтарының этномәдениетінің символикасын «иконографиялық белгілерге» айналдырады, дамып жатқан мәдени құбылыс ретінде шешілген. Сарбаздың бейнесі ішкі руханиятқа, іштей сабырлы ерлік пен барлық жеке қасиеттерді идеалды эталонның мағынасына сәйкесті эпикалық қаһарманның бір бүтін сипатын біріктіретін біртұтас ерік-жігерге толы. Жалпы, бұл шығарма қаһармандық эпос



жанрының заңдарына сәйкес, өзінің сюжеттік кейіпкерлерін идеалды ете отырып, қазақтың дәстүрлі мәдениеті үшін көптеген қасиетті мағыналарға ие Ұлы дала батырының есте қаларлық көркемдік бейнесін жасайтыны сөзсіз. Ал, басқа «Түнгі садақшы» гобеленінің композициялық құрылымы басты кейіпкерді монументалды

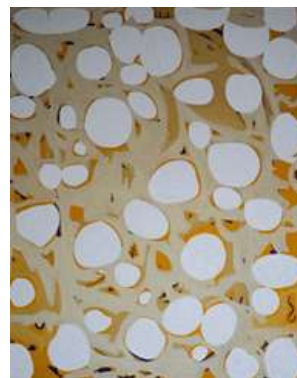


*«Аспанмен әңгіме». жуң, 2017.*

туындының жазықтығына орналастырған кезде қатаң шартты түрде сақталған. Автор түпкі нәтижеге жету емес, шындықты іздеу жолындағы үдерістің өзі маңызды болғандықтан, садақшы бейнесін шығармашылықтың мәнімен байланыстырады» [4].

Профессор Ә.Қ.Бапанов өзінің шығармашылығы туралы былай дейді: «Адам әлемді өз түсінігінде өмірдің барлық құбылыстарына өз жауабын білсе, ол онда нағыз суретші. Әрбір адам тарих жасайды, мысалы, шарикті қалам ойлап тапқан адам адамзатқа кейбір революциялардан гөрі көп нәрсе берді, сондықтан да, әрқайсысы қандай да бір жолмен тарих жасайды. Менің ұстаздарым расында да мен оқығандардан да басқа көптеген ұлы суретшілер болды. Мен музейлерде, ұлы шеберлердің жұмыстарына мұқият қарап та білім алдым, мүмкін осыдан өнердің шегі жоқ деп айтуға болар.

Өнер арқылы сол кезеңнің замандастары бір-бірімен үндесіп қана қоймайды, сонау тамыры тереңге жайылған ата - бабалар ұрпақтарымен де уақыт дәлелдегендей байланысады. Әрине, жаратушы өзінің өнер туындысымен адамның рухани әлеміне әсер етеді. Өнер адамның ішкі әлемінде белгілі бір өзгерістер орын алады. Ал бір өнер туындысын көрермен басқаша қабылдайды. Сондықтан біз өнер мен адам ажырамайтын біртұтас екенін көре аламыз: бір жағынан, бұл адам-жаратушы, екінші жағынан, адам өнер туындысын қабылдаушы. Осы негізгі тұжырымдамаға сүйене отырып, өнер адамның рухани әлеміне белгілі бір туындыны жасаған адамның тәжірибесін және осы туындыны тікелей қабылдайтын адамдардың тәжірибесін бейнелейтін призма арқылы әсер етеді. ҚР Суретшілер одағының мүшесі, Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, Дания, Литва, Германия, Түркия, Ресей, США, Ирак, Польша, Франция, Түркменстанда өткен халықаралық көрмелердің авторы Әлібай Бапанов шығармашылығы қазақтың ұлттық ертегісіндей, көрерменнің арман қиялына қанат бітіретін әсер қалдырады. Әлібай Бапанов: «Біз көптеген халықаралық көрмелерге қатыстық. Кейбір елдер бізді алғашында бірден танымай, ұлттық өнері артта қалыңқыраған ел ретінде қабылдағанмен, көрмеге апарған туындыларымызды жайып тастаған кезде өнердің қай түрі болмасын Қазақстанда дамып кеткеніне еріксіз тәнті болды. Венгрияда дүние жүзінен киіз өнерімен айналысатын адамдар жиналды. Сонда киіз өнерінің ұмытылмайтындығына, болашағы бар екендігіне әбден көзіміз жетті. Біз үйрену үшін ғана емес, шығармаларымызды салыстыру үшін де шет елге көп шығамыз. Шетелдіктер біздің жұмыстарымызға жоғары баға береді. Бағалау – құлшынысқа бастайды ғой! Мәселен, әйгілі биші Майя Плисецкаяға «Горные небеса» (Аспан тау) деп атаған жұмысымызды сыйға тарттық. Алла Пугачеваға да бір туындымызды сыйладық. Кенес дәуіріндегідей емес, қазір, құдайға шүкір, тақырыпқа еркіндік. Ұлттық идеяларды өрнектеуге



*«Бұлттар» кенес, майлы бояу, 190x150см, 2013 ж.*



*«Кеш» кенеп, майлы бояу,  
90x80 см, 2011 ж.*

көзқарасының қалыптасуында ұзақ уақыт бойы және жоспарлы түрде зерттегенін тәңірлік ілім, таңбалар дүниетанымын, этно-тарихи, этнопсихологиялық тұрақты құбылысының әсері болды. «Жарқын дүние» (2020), «Әлем айшықтары» (2021) «Наурыз» (2020), «Мәңгілік» (2021), аталған туындылар мазмұнына поэтикалық және метафизикалық мағына береді. Ұлттық тақырыптармен жалпы әлемдік дүниетанымдық тақырыптардағы ізденістерін қатар алып келеді. Әлем ағашы, әлемнің қасиетті тауы, петроглифтер және тағы да басқа тақырыптар өнер иесіне жат емес. Соның бірі «Әлем тауы» туындысы.

Тақырыптық диапазоны кең атауында болатын «Қасиетті тау» деген сөзді суреткерлер туындының нақ өзінде қарастырған. Себебі бұл туындыға сөз саптау керегі жоқ. Тау басында орналасқан жарықшақты Ай бейнесі қасиеттің нышаны. Бұл белгі мешіттердің басында орналасады. Демек, қасиетті орындардың нышаны екендігін тағы да айқын көрініп тұр. Төрт бұрышты гобеленнің ортаңғы нүктесі сонымен қатар сюжеті де тау болып табылады. Өте абстрактілі және маңызы терең дүние. Тас түстес сұршыл түске өрілген туындының артқы жағы монументалдылыққа бағыттталып оның негізгі көрінісін алға ұмтылдыратынын байқаймыз. Түркілік дүниетанымда құсты қайтыс болған адамның рухы деп есептелген. Бұл мысырлық танымдылыққа да тән қасиеттер болғандықтан, жалпы әлемдік дүниетанымның сарыны болып табылады. Суреткердің ерекшелігі туындының тақырыбына сай түстерді айрықша күрделендірсе, енді бірінде кереғар қолданатынымен ерекшеленеді. «Байрақшы» шеберлер қызғыш түсті қолдана отырып, негізгі пішінді көк түспен



*«Әлемдік тау», Жүн, қол тоқыма, фрагмент*

көмкерген. Жылқы мен адамның түрленген (стилизация) ерекшелігі композициялық дәлдік пен сұлулығын өте айқындай білген. Гобелен туындысындағы байрақшы ту көтерген жауынгердің сипатын береді. Туынды барысы пластикалық монументалдылық мәнеріне жатқызылған. Бұл мәнер қазіргі таңдағы гобеленшілердің барлығында дерлік қолданылып келеді. Дәл осыөдай пластикалық монументалды мәнерінде орындалған гобеленшілер Бапановтардың «Ғасырлар биі» атты гобелені кереғарлы түстермен өрілген. Тек қана кереғарлы түстердің өзін бір-бірімен кірістіре отырып, оларды үндестіреді. Гобелен туындысындағы қара, ақ және сары түстер



*Жол әуендері», Жүн, қол тоқыма, 105x138 см*

колданылған. Қара мен ақ түс қазақтардың түсінігінде айрықша сипатқа ие түстер. [6]. Сонымен қатар, ежелгі түркілерде осы екі түсті ерекше қастерлеген. Қара мен ақ түстерді өре отырып, ала жіп жасап, ол түрлі бәле-жаладан сақтайды деп сенген. Бұл наным-сенім күні бүгінгі дейін сақталған. Баланың тұсауын ала жіппен кесу осыған айқын дәлел бола алады. Туындының жалпы артқы аясы сары түспен өрілген. Бүгінгі өнер талабы өмірдің өз тынысындай өршіл, алуан және де арқалы екендігін шеберлердің жарқын гобелендеріне қарай отырып көз жеткіземіз. Шексіз құбылыс тасқыны, қызу өмір тынысы, биік ойсана өнерді өзгертпей қоймасы хақ.

Әлібай Бапановтың шығармалары қазақтың ұлттық ертегісіндей, адамның ой-өрісін қиял қанатына мінгізіп, әлемді шарлататындай терең мазмұндылығымен айшықталады. Ертегі де мифке ұқсас, оның шыққан кезеңі мен пайда болған уақыты белгісіз болғанымен, онда ұлттық нақыш басым. Шығармада өмір мен адам тіршілігі қатар дамығанымен, онда өмір қайталанбайды, дегенмен бейнелер өмірден алынады. Жалпы, Әлібай Бапановтың кескіндемелері мен гобелендерінің шығармашылық идеясы, көркемдік тілі дәстүрлі және заманауи өнердің синтезінде құрылған. Әлібай Бапановтың аты еліміз бен шет елдерге жақсы таныс. Ол жастарды өнерге баулумен бірге белсенді шығармашылық жұмыстармен айналысады. Көптеген Халықаралық және Республикалық көрмелер мен сипозиумдарға, шеберлік класстарға қатысқан. Әр оқушыға еркіндік беретін ерекше тұлға.

Әлібай Бапановтың шығармашылық жұмыстары көптеген еліміздің және шет елдің музейлері мен жеке коллекциянерлердің қорларынан табылады. Дәстүрлі көшпелі мәдениеттің сюжеттері мен бейнелерінің алуан түрлілігі қазіргі қазақ гобелен өнерінде көрініс тапты.

**Марапаттар** «Ерен еңбегі үшін» медалі (2003), Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігінің Құрмет грамотасы, Халықаралық, республикалық байқаулар мен фестивальдердің дипломанттары, Халықаралық «Тарлан» сыйлығының иегері

**Жұмыстары көптеген республикалық және халықаралық симпозиумдар мен көрмелерге қойылды**

2008 ж. – «Атажұрт» жеке көрмесі. Қазақстан Республикасы Президентінің Мәдениет орталығы, Астана қаласы

2006 ж. – «Ортақ мұра» Каспий маңы елдерінің өнер фестивалі. Иран, Сари

2005 ж. – «... және рәміздер өрнегі» жеке көрмесі, «Алматы өнер орталығы» галереясы

2004 – Халықаралық киіз симпозиумы. Венгрия, Будапешт

2002 ж. – «Ұлттар өнері» халықаралық мерейтойлық көрмесі (1992-2002 ж.) Орталық суретшілер үйі. Мәскеу

2002 ж. – Қазақстанның қазіргі сәндік-қолданбалы өнерінің көрмесі,

Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер мұражайы. Алматы

2002 ж. - Топтық көрме Тандем галереясы. Филипп-Морис Қазақстан, Алматы

2002 ж. – Жеке көрме, Көркем көрмелер дирекциясы. Алматы

2002 - Жеке көрме, Лозанна Швейцария

2000 ж. -Халықаралық өнер салоны Орталық суретшілер үйі-2000. Мәскеу  
1998 ж. – «ЭКСПО-98» дүниежүзілік көрмесі, Лиссабон. Португалия.  
1998 ж. – «Киіз-98» халықаралық симпозиумы. Вильнюс Литва.  
1998 ж. – II Халықаралық симпозиум. Борнхольм аралы. Дания.  
1997 ж. – Қазақстан Республикасы суретшілер тобының Германиядағы көрмесі. Майндағы Франкфурт, Бонн.  
1996 - I Халықаралық симпозиум. Гөкчеда аралы Эгей теңізі, Түркия.  
1996 ж. – Жеке көрме. Шығыс халықтарының мемлекеттік бейнелеу өнері мұражайы. Мәскеу Ресей.  
1995 - Халықаралық кілемдер байқауы. Бодрум Түркия.  
1995 - Ислам елдерінің халықаралық фестивалі. Тегеран Иран.  
1994 ж. – Этнография мұражайындағы көрме. Олыштенец Польша.  
1993 ж. – Жеке көрме. «Азия және Тынық мұхиты мұражайы». Варшава Польша.  
1991 ж. -Халықаралық симпозиум «Овен-9Г (Сумбл-Тамыз-91). Алматы қ.  
1989 ж. – Халықаралық көрме. Канн, Франция.  
1989 ж. – «Көркем тоқыма-89» халықаралық байқауы. Рига Латвия.  
1988 ж. - Халықаралық сәндік-қолданбалы өнер байқауы. Ашхабад. Түркіменстан.  
1986 ж. – Бүкілодақтық «Сенеж» шығармашылық тобы. Мәскеу. Ресей.

#### **Пайдалынылған Әдебиеттер**

1. Е.Б. Кайранов «Современное монументальное искусство Казахстана: традиции и новаторство». Монография, Алматы: типография СогуLand, 2018 ж., 240 б. Авторлық куәлік, ҚР Әділет министрлігі № 2129, 26.06.2018
2. Ә. Қастеев ат. МӨМ. Әлібай Бапановтың «Аспан мен жер» атты жеке көрмесі. 04.10.2021. – URL: <https://www.gmirk.kz/kk/sobytiya/124-libaj-bapanovty-aspan-men-zher-atty-zheke-k-rmesi> (сұрау күні: 22.03.2022).
3. Kazakh TV. Алибай Бапанов, мастер живописи, гобелена и декоративно-прикладного искусства. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AqHPcM2gd8Y&t=726s> (сұрау күні: 22.03.2022).
4. Муканов М.Ф. Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана. – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, диссертац. PhD, 2016 г. – С. 173.
5. Құрманжанқызы Т. Гобелен деген бір сиқыр. //Ә.Бапановпен сұхбат. Егемен Қазақстан. 8 наурыз . 2004.
6. Балнұр Қарабалаева «Сиқырлы сезім гобелен сыры»././ Класс Time.kz Өнер. 20 ақпан 2013ж. №8(56)



**Халитова Ильвира Ахметжановна,  
руководитель отдела по  
научно-исследовательской  
и выставочной работе  
музея изобразительных искусств  
имени семьи Невзоровых,  
Казахстан, Семей**

## **НЕКОТОРЫЕ ФАКТЫ БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА В.Д. ВУЧИЧЕВИЧА-СИБИРСКОГО**

*Задача данного сообщения – попытаться собрать и систематизировать недостающие факты из жизни художника В.Д. Вучичевича-Сибирского, рассмотреть место живописца в художественной культуре своего времени, уточнить дату написания картины из фондов музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых.*

*Писатель, историк, искусствовед М.М. Кушникова долгие годы занималась изучением биографии В.Д. Вучичевича-Сибирского. Еще в 1980 году в своих статьях она поднимала вопрос о мемориальной доске на объектах, связанных с именем художника, остро осуждала истребление музейных экспонатов на примере В.Д. Вучичевича. Ею сделано очень много для того, чтобы имя мастера не было забыто. Однако, о том, что убийцы были большевиками в те годы (1970–80-е) она не могла писать открыто, иначе статью о Владимире Дмитриевиче Вучичевиче-Сибирском просто не пустили бы в печать. Возможно, поэтому при изучении жизни и творчества художника В.Д. Вучичевича-Сибирского часто встречаются материалы, противоречащие друг другу.*



*В.Д. Вучичевич-Сибирский. 1869-1919*

*Ключевые слова: художник, Сибирь,  
выставки, Томск, Крапивинск.*

В 1988 году в числе поступивших в дар живописных произведений от семьи московского коллекционера Ю.В. Невзорова в фонды художественного отдела города Семипалатинска была одна картина В.Д. Вучичевича-Сибирского.

Владимир Дмитриевич Вучичевич-Сибирский – русский художник, живописец конца XIX – нач. XX в. Его произведения хранятся в собраниях музея Кемерово, Томска, Иркутска и в частных коллекциях.

Происходил Владимир Дмитриевич из дворянского рода. Прапрапрадед художника, капитан Николай Михайлович Вучичевич, был сердаром. Следующие поколения, также были черногорскими воеводами.

Сердар – от перс. «سردار» [sardar] «глава»; «руководитель»; «начальник» – название правителя, вождя в Средней Азии, Иране и некоторых тюркских странах.

Первыми из Вучичевичей, кто приехали в Россию в 1819 году после смерти отца Петра Степановича, были братья Лука и Матвей.

О месте рождения будущего живописца в каталогах и на страницах интернета



писали: «родился в Херсонской губернии, точное место рождения неизвестно». Однако в последние годы появились новые сведения. Исследователь Н.Ф. Артюхова в своей книге «Хроники рода Вучичевичей: Документальная повесть» пишет: «...родился Владимир Дмитриевич Вучичевич в селе Сенное Богодуховского уезда Харьковской губернии в 1869 году».

У М.М. Кушниковой читаем, что Владимир Вучичевич учился у И.И. Шишкина в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Однако никаких документов, подтверждающих версию поступления и учебы В. Вучичевича в ИАХ, исследователями не было обнаружено. Прямых доказательств, что он учился у И. И. Шишкина, так же нет.

Известно, что в шестнадцать лет В. Вучичевич поступил в Рисовальную школу в Киеве к Н.И. Мурашко. Николай Иванович Мурашко часто приглашал известных художников в свою школу, чтобы дети могли получить мастер-классы. Именно в школе Н.И. Мурашко Владимир Вучичевич познакомился с И.Е. Репиным, И.И. Шишкиным, П.О. Ковалевским и многими другими уже известными живописцами. Это говорит о том, что Владимир учился у И.И. Шишкина, но не в Академии художеств, а на тех мастер-классах, которые организовывались в рисовальной школе Н. Мурашко.

Владимир Дмитриевич Вучичевич принимал активное участие в художественных выставках в Петербурге. В 1890 году вступил в Товарищество южнорусских художников.

Одна из первых выставок, в которых принял участие живописец, – это II выставка Товарищества южнорусских художников, проходившая в Одессе. Затем были выставки Общества петербургских художников, весенние выставки Императорской Академии художеств, VI-я выставка картин ТЮРХ. «Из Каталога выставки Академии художеств от 1897 года, проходившей в Санкт-Петербурге, известно, что там демонстрировались три его картины: «Дворик финна», «Прошли водокреши» и «Пейзаж»» [1.с.65]. На полученные от продаж картин деньги художник хотел провести передвижную выставку в Сибири. Трудно сказать, когда именно художник решил переехать в Сибирь, в Томске он стал жить с 1900 года.

Многие предполагали, что Владимир Дмитриевич Вучичевич был выслан в Сибирь за участие в революционных кружках, однако исследователь генеалогии рода Вучичевичей Наталья Филипповна Артюхова считает эту версию несостоятельной. «В конце XIX века [...] В.Д. Вучичевич предпринял творческую поездку на Урал. Ее итогом стало появление нескольких новых полотен, посвященных этому путешествию. Черно-белый вариант некоторых картин печатался в российских журналах того времени, благодаря чему современный зритель может оценить ныне потерянные полотна художника. Одну из этих картин – «Долина золотоносного Миасса» – Вучичевич решил продать Министерству императорского двора [...] На деньги от продажи он предполагал [...] устроить первую передвижную выставку по Сибири.

В прошении от 14 января 1900 года Вучичевич писал, что ему необходимы четыре тысяч «для организации первой передвижной выставки картин в городах Сибири, где никогда не открывались подобные выставки». «03.02.1900г. канцелярией

министерства императорского двора вице-президентом гофмейстером «Двора Его Величества» графом И.И. Толстым в документе за №327 дается ответ: «Вследствие отношения от 21 января сего года за №450, по поводу поручения г. Министра Императорского Двора об осмотре картины работы В.Д. Вучичевича, изображающей «Долину золотоносного Миасса с.Ишкуля» и 30 видов окрестностей Урала и Зауралья, имею честь уведомить, что избранная собранием Императорской Академии художеств комиссия, в составе действующих членов Академии: М.П. Боткин, К.В. Лемох и А.И. Куинджи, осмотрев поименованные работы г. Вучичевича не признала за ними достаточных художественных достоинств для того, чтобы они заслуживали приобретения. Вице-Президент Гофмейстер Двора Его Величества Гр. И.И. Толстой» [2. с.62].

Этот документ свидетельствует не в пользу художника. Однако после подачи В.Вучичевичем прошения, Министерство проводило проверку художника «на лояльность». Сохранилась запись от 07.02.1900 года: «В.Д. Вучичевич – неблагоприятных сведений в нравственном и политическом отношении не имеется». Это дает возможность предположить, что Владимир Вучичевич не был выслан в Сибирь, и тем более за участие в революционных восстаниях.

«К концу XIX века Томская губерния по масштабам своей территории занимала первое место в Сибири. Томск стал центром политической и общественной жизни. В 1889 году здесь были созданы Русское географическое общество и книжное издательство, открыт университет. Сюда устремился поток ученых, писателей, исследователей и профессиональных художников» [2. с.63].

Н.Ф. Артюхова предполагает, что одной из причин внезапного переезда из Петербурга в Сибирь был поиск новых сюжетов. Возможно, что смерть отца Дмитрия Лукича и последующая хандра явились одной из причин переезда живописца.

Переехав в Томск, художник принял участие в выставках, проходивших в Красноярске, Томске и Иркутске. Сотрудник Томского художественного музея И.П. Тюрина пишет: «Владимир Дмитриевич Вучичевич сыграл заметную роль в становлении художественной культуры губернского города. Во многом благодаря его энергичной работе появилось в городе такое устойчивое явление, как персональные художественные выставки и частные художественные студии. В годы, когда В.Д. Вучичевич начал свою выставочную деятельность в Томске, подобные культурные начинания еще не получили ни общественного признания, ни поддержки властей» [7].

Владимир Вучичевич был активным членом Общества иркутских художников и систематически представлял свои работы в залах музея Восточно-Сибирского Отдела Императорского русского географического общества (ВСОИРГО).

Он полюбил Сибирь, много работал. В Томске Владимир Дмитриевич преподавал рисование в Мариинской женской гимназии, в духовном училище и школе прикладного искусства. В 1902 году открыл художественную студию. Кроме живописи он увлекался музыкой, литературой, астрономией и охотой.

«Кемеровский искусствовед Л.В. Оленич полагает: «Движущий импульс этой биографии – вовсе не злая воля царских властей, а мощный темперамент художника и та внутренняя свобода, которая характерна для русского интеллигента, артистической

личности эпохи «fin de siècle» он видел, что за пределами Москвы и Санкт-Петербурга абсолютно доминируют позиции реализма; и это соответствовало его собственному дарованию и демократичности воззрений» [2. с.75]

Ярким и важным событием была персональная выставка мастера в Санкт-Петербурге, состоявшаяся в 1914 году. Здесь были представлены более ста картин, выполненных в Сибири, выставка имела большой успех. Многие впервые увидели сибирские виды, красоту и силу таежной земли. Исследователь жизни и творчества Владимира Вучичевича пишет: «Художественный обозреватель петербургского журнала «Нива» в отчете о выставке отмечал «Мы слишком мало знаем нашу Великую страну, и многое в произведениях сибирского художника явилось для нас свежим, новым и интересным». В выпуске №30 от 26 июля 1914 года в качестве иллюстраций к повести В.В. Муйжеля «Сердце жизни» были напечатаны картины В. Вучичевича «Осенний шум Байкала», «Байкал нахмурился», «Разрушенная берлога», «Шаманский хобот. Байкал», «Скала на Байкале», «Береговая даль Байкала», «Александровская сопка в утреннем тумане». После этой выставки в периодической печати окончательно утвердилась двойная фамилия мастера [2. с. 111]. Большое впечатление на выставке произвела картина, на которой была изображена лунная местность «Аппенины». Художник писал ее, наблюдая за Луной в телескоп.



*В.Д. Вучичевич-Сибирский. Берег Тургояка. Холст, масло. 70,7x102,2.*

В 1918 году В.Д. Вучичевич-Сибирский вместе с семьей: с гражданской женой Г.Г. Гульдман, с сыном и четырьмя дочерьми переехал в Крапивинскую волость Щегловского уезда. Получив разрешение, стал строить дом с мастерской. Как отмечали жители этих мест, с появлением художника жители словно переродились. Владимир Дмитриевич с удовольствием делился своими знаниями, показывал свои картины, планировал учить детей рисованию, он помогал им и материально, жители села называли его «благодетель». Все должно было и дальше хорошо сложиться, но ночью 9 сентября 1919 года в дверь дома Владимира Вучичевича-Сибирского постучали, и семья художника была жестоко убита. В живых остались младший сын Коля и приемная дочь Ася.

Причины этих трагических событий до конца не разгаданы. Известно имя одного из преступников – это сосед художника А. Сажин, который сватался к дочерям Владимира Дмитриевича.

Картина «Берег Тургояка» (Холст, масло. 70,7x102,2) поступила в фонды художественного музея города Семей в 1988 году вместе с картинами И. Акимова, Ф. Алексеева, К. Брюллова, И. Шишкина и многих других. Ранее она находилась в коллекции О.Л. Соколовой (урожд. Каплан), затем была приобретена Ю.В. Невзоровым. Работа подписана «В. Вучичевичъ», без прибавления «Сибирский». Дата написания полотна автором не указана, однако можно предположить, что пейзаж был выполнен в конце 1890-х г., так как дополнение к фамилии «Сибирский» у живописца появилось после 1914 года. Кроме этого, озеро Тургояк, изображенное на картине, художник посетил в конце XIX века и был там лишь однажды.

Тургояк – это озеро на Урале, одно из самых знаменитых водоемов в России, его называют «вторым Байкалом», так как оно занимает второе место, после Байкала по прозрачности воды. Есть несколько рек, которые впадают в озеро, но вытекает из него только одна – речушка Исток. Эта особенность также роднит Тургояк с Байкалом.

Художнику в картине удалось передать состояние прохладного, пасмурного дня на берегу озера. Он выбрал фрагмент водоема, заросшего тростником и камышами. Очень живописно передана вода и отражение неба на ней. На дальнем плане, у подножья больших гор, видим небольшое селение. В. Вучичевич мастерски передает облака и горы. Медленно опускающиеся облака закрывают вершины, усиливая ощущение некой таинственности и величия этих мест. Горы и высокий горизонт придают композиции монументальность. Холодная цветовая гамма, где преобладают сиреневые, зеленоватые оттенки помогает зрителю почувствовать, как веет прохладой, свежестью. Охристые пятна в изображении домов вдали, камышей на первом плане уравнивают композицию, и придают некую загадочность, вносят в пейзаж момент созерцательности. На миг нам кажется, что изредка можно услышать шорох тростника и взмах крыльев диких уток. Все достаточно сдержанно, нет яркого освещения, ярких падающих теней. Картина выполнена в определенной, спокойной тональности. Все вокруг умиротворенно, и зритель словно растворяется в прохладе и тишине.

В газете «Южный край» от 29 октября 1900 года сообщалось: «Кременчуг. На днях в доме Меерозича, по Херсонской улице, открывается выставка картин петербургского художника Владимира Вучичевича. Среди картин, отчасти фигурировавших на выставке в Императорской Академии Художеств в Петербурге, имеется более 25 видов Урала (иллюстрации местопребывания Пугачева). Картин и этюдов более 200 номеров». Эта запись дает возможность предположить, что картина из коллекции музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых была экспонирована на данной выставке.

Жизнь художника Владимира Дмитриевича Вучичевича-Сибирского была короткой, однако, энергичной и активной. Время творческого расцвета его было очень бурное. Это был рубеж XIX-XX веков, когда были и новаторы, как Ф.А. Малявин и Н.И. Фешин, но были и те, кто придерживался более традиционных подходов в живописи. В.Д. Вучичевич-Сибирский работал в рамках традиционной русской школы. Он был активным участником выставок в столице, сыграл большую роль в становлении художественной жизни города Томск, стал организатором передвижных выставок в Сибири, открыл красоту и величие природы Сибирского региона для жителей центральных городов, организовав выставку в Санкт-Петербурге.

В 1980 году в Крапивинске установили памятник художнику, его именем назвали улицу, в поселке Зеленогорском – бульвар. 5 октября 1995 года администрация Кемеровской области учредила именную премию в области культуры и искусства имени В.Д. Вучичевича-Сибирского за произведения живописи, графики, декоративно-прикладного искусства.

В сентябре 2021 года металлический памятник на месте захоронения заменили памятником-комплексом семье художника В.Д. Вучичевича-Сибирского.

Владимир Дмитриевич Вучичевич-Сибирский – талантливый художник, организатор выставок, работавший во благо людей, развития культуры и искусства. В последние годы интерес к его творчеству возрастает, и настоящее сообщение лишь начало изучения жизни и творчества живописца.

**Список литературы**

1. Артюхова Н.Ф. Персональные и коллективные выставки, в которых принимал участие В.Д. Вучичевич-Сибирский: Справочник Н.Ф. Артюхова. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2020. – 67 с.
2. Артюхова Н.Ф. Хроники рода Вучичевичей: Документальная повесть / Наталья Филипповна Артюхова. – 2-е изд., доп. – Кемерово: Кузбассвуиздат, 2020. – 224 с.+вкл
3. Артюхова Н. Поклонись доброму имени. [Электронный ресурс]. – Режим доступа [https://proza.ru/2019/02/08/1349?fbclid=IwAR2UtodsnCJEPQnqoPPz7v-Aw5ipl\\_NZny37N2b2u4GvOdf0zaCxPvMD97Y](https://proza.ru/2019/02/08/1349?fbclid=IwAR2UtodsnCJEPQnqoPPz7v-Aw5ipl_NZny37N2b2u4GvOdf0zaCxPvMD97Y) – Дата обращения: 07.06.2023
4. апустина А. // Томский театрал. 1906. – № 3-4. – С. 6-8
5. Каталог. Западноевропейская живопись. Русская дореволюционная живопись. Русская дореволюционная графика. – Томск, 1993. – С. 55-57
6. Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. – М., 1967. – С. 159, 373
7. Тюрина И.П. Каталог произведений В.Д. Вучичевича-Сибирского в ОХМ. – Режим доступа [<http://artmuseumtomsk.ru/page/10/1/6>]. Томский областной художественный музей. Дата обращения: 08.06.2023
8. [Электронный ресурс] Режим доступа [<http://suse.kemrsl.ru/view.php?id=3391>]. Suse.kemrsl.ru. Дата обращения: 07.06.2023.



**Рекида Ирина Михайловна,  
научный сотрудник КГКП «Областного  
музея изобразительных искусств имени  
Семьи Невзоровых» управления  
культуры, развития языков и  
архивного дела области Абай, Семей,  
Казахстан**

**К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ РЕЗЦОВОЙ ГРАВЮРЫ Я. ФОЛКЕМЫ  
«БИБЛЕЙСКАЯ СЦЕНА» В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ ИМЕНИ СЕМЬИ НЕВЗОРОВЫХ УПРАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ,  
РАЗВИТИЯ ЯЗЫКОВ И АРХИВНОГО ДЕЛА ОБЛАСТИ АБАЙ**

*Процесс атрибуции произведений западной Европы оставляет много вопросов. Среди произведений графики в коллекции нашего музея имеется ряд работ, требующих уточнения или изменения атрибуции, как в случае с резцовой гравюрой Якоба Фолкемы «Библейская сцена». Сюжетная компоновка картины не подходила под указанное название, отсюда возник вопрос о правильности атрибуции. Данная статья доказывает необходимость изменения названия резцовой гравюры «Библейская сцена» и ставит вопрос о дате её создания, опираясь на материалы и западноевропейских источников и информацию, предоставленную Государственным Эрмитажем. Метод исследования – визуальный сравнительный анализ гравюры нашей коллекции и имеющихся в свободном доступе изображений, хранящихся в других музеях.*



Якоб Фолкема  
«Библейская сцена» КП 1932

*Ключевые слова: атрибуция, гравюра, Мелеагр, гобелен.*

В 1990м году из ГМИИ имени А.С. Пушкина в коллекцию Семипалатинского музея изобразительных искусств была передана гравюра резцом Якоба Фолкемы под названием «Библейская сцена», КП 1932, размер 41,2x40,2; 39,5x38,5. На лицевой стороне справа внизу, на изображении выгравирована подпись художника J. Folkema Sculp. Обрамление и, собственно, сюжет, вероятно, печатались отдельно – углы обрамления и самого изображения немного не совпадают, между ними видна белая кромка. На оборотной стороне справа внизу – надпись «ВХ 4311 167», слева вверху – штамп «просмотрено в контроле».

На гравюре изображена лежащая на кровати с балдахином женщина. Рядом слева стоит колыбель для младенца, справа жертвенник с горящим огнём и камин. Одна женщина бросает в жертвенник полено. Три другие стоят позади кровати, одна из них держит младенца, другая ей помогает, третья склонилась над женщиной на кровати и что-то ей сообщает, подняв палец. По периметру гравюра обрамлена орнаментом охотничьей и растительной тематики – лук, стрелы, мечи, шлем, охотничий рог, цветы, перья, грозди винограда. Обрамление заключено изображением головы вепря.

Относительно названия произведения сразу возникли сомнения. Сюжет

гравюры и обрамление с присутствием военных и охотничьих элементов апеллировали более к мифологическому содержанию гравюры. Также неизвестно и время создания этого эстампа.

Гравюра, или эстамп – тиражное произведение, а значит, подобные оттиски могут находиться и в других коллекциях. Гравюра с тем же сюжетом, рамкой и названием «Рождение Богородицы» (*El nacimiento de la Virgen*) хранится в Национальной библиотеке Испании. В Амстердаме, в Rijksmuseum хранится лист с тем же изображением, но с названием «Роды» (*Kraambed*). Лист не имеет рамки, штриховка начинается от самого края, видна кромка от доски. В собрании музея Гарварда хранится ещё один лист с тем же изображением, и с таким же обрамлением. Он называется «Алфея, достающая полено из огня» (*Althaea Extinguishing the Firebrand*, КП R2345).

Лист с тем же сюжетом, но имеющий некоторые композиционные отличия, находится в музее Фриса в Нидерландах (г. Леуварден). Именно эта гравюра фактически стала ключом к определению наиболее вероятного названия произведения. Работа датирована 1729 годом, имеет инвентарный номер 29558. В комментарии к офорту говорится, что на листе изображены три богини в родильном доме Алфеи. Работа окружена простой рамкой из одной широкой линии, хорошо видны кромки от доски. Под рамкой справа внизу гравирована подпись *J Folkema sculp* (Якоб Фолкема вырезал), слева внизу – *C. le Brun prinx* (Шарль Лебрен рисовал). Между ними вручную чернилами надпись *Geboorte van Meleager* (Рождение Мелеагра). На полях вверху также имеются несколько неразборчивых надписей. Техника не указана. В описании также сказано «Из «Метаморфоз» Овидия».

Гравюра из музея Фриса шире. Дополнено пространство изображения, справа и слева от центрального изображения представлены более широкая плоскость камина и стена, справа от камина виднеется часть окна. Колыбель немного сдвинута влево вниз, также как и кувшин и чаша рядом с колыбелью. На гравюре собрания нашего музея, как и на листах в Национальной библиотеке Испании и собрании музея Гарварда, изголовье колыбели немного срезано.

Тот же сюжет и та же расширенная композиция встречается и на другом листе из музея Rijksmuseum в Амстердаме. Здесь, также как и в музее Фриса под изображением справа внизу гравирована подпись *J Folkema sculp* (Якоб Фолкема вырезал), слева внизу – *C. le Brun prinx* (Шарль Лебрен рисовал). Изображение окружено одной тонкой рамкой, отчётливо видна кромка от доски (печатный серый цвет остатка краски по периметру всего изображения). Подписи пропечатаны под изображением с основной матрицы, так как находятся на кромке. В комментариях указана техника – офорт. Размеры этой работы 190x246 мм. Место создания – Северные Нидерланды. Дата создания – около 1714–1720 гг. Всё это свидетельствует о том, что существовали две разные матрицы, выполненные Якобом Фолкемой по одному и тому же произведению Шарля Лебрена.

Фидель Якоб Исидор Коридон Фолкема (*Fidelle Jacob Isidor Coridon Folkema*), 1692(?)–1767 – гравёр, рисовальщик. Мастер меццо-тинто. Родился 18 августа 1692г в Доккуме (Фрисландия), умер в 1767 в Амстердаме. Первоначальное образование получил у отца, Иоганна-Якоба Фолкема. Затем учился у Бернара Пикара в Амстердаме. Работал в Амстердаме. Во время учёбы и работы в Амстердаме принимал

участие в оформлении Ройамонской Библии Никалоса Фонтейна (1712) и Анатомии Фредерика Рюйша (1737). Автор множества портретов, исторических и бытовых сцен, сюжетов античной мифологии. Умер 3 февраля 1767 г. в Амстердаме. О творчестве этого художника пишет в своём словаре *Neues Allgemeines Kunstler Lexicon* (1837) Г.К. Наглер, указывая среди перечня его работ 4 листа «Истории Мелеагра», выполненных по произведениям Шарля Лебрена. [2]

Фидель Якоб Исидор Коридон Фолкема (Fidelle Jacob Isidor Coridon Folkema), 1692(?)–1767 – гравёр, рисовальщик. Мастер меццо-тинто. Родился 18 августа 1692г в Доккуме (Фрисландия), умер в 1767 в Амстердаме. Первоначальное образование получил у отца, Иоганна-Якоба Фолкема. Затем учился у Бернара Пикара в Амстердаме. Работал в Амстердаме. Во время учёбы и работы в Амстердаме принимал участие в оформлении Ройамонской Библии Никалоса Фонтейна (1712) и Анатомии Фредерика Рюйша (1737). Автор множества портретов, исторических и бытовых сцен, сюжетов античной мифологии. Умер 3 февраля 1767 г. в Амстердаме. О творчестве этого художника пишет в своём словаре *Neues Allgemeines Kunstler Lexicon* (1837) Г.К. Наглер, указывая среди перечня его работ 4 листа «Истории Мелеагра», выполненных по произведениям Шарля Лебрена. [2]

Шарль Лебрен (Charles Le Brun), 1619-1690 – французский живописец, рисовальщик, теоретик искусства, ректор и директор Королевской академии живописи и скульптуры во Франции, директор королевской мануфактуры гобеленов в Париже. Он является главным автором внутреннего оформления Версальского дворца. По его полотнам были выполнены картоны для нескольких серий гобеленов различных королевских дворов Европы. Так, например, в Стокгольмском королевском дворце находится салон Мелеагра, где представлены основные моменты легенды. Подобные гобелены хранятся сегодня в различных музеях. Например, гобелен «Увенчание Аталанты» хранится в Государственном Эрмитаже, а другой гобелен с тем же сюжетом, что и на гравюре музейной коллекции, только композиционно в зеркальном отражении, хранится в Португальском музее древних искусств.

В коллекции Государственного Эрмитажа имеется увраж (1768) «Recueil d'estampes, d'après Le Poussin, Le Sueur, Le Brun, Coypel & autres grands Peintres celebres; gravees par G. Audrin, Tardieu, Desplaces & autres habiles Graveurs. Les tableaux originaus se trouvent dans le Cabinet du Roi, au Palais d'Orlean, & dans les plus grands Cabinets de la France. Se vend a Raris Chez Basan ... MDCCLXVIII», содержащий несколько сюит гравюр (всего 240 гравированных листов), в том числе и посвящённых Мелеагру. Сюита, посвящённая легенде о Мелеагре, имеет свой титульный лист со следующим текстом: «Tapisseries de Son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans, representant l'Histoire de Meleagre ... executee sur les Tableaux de l'Illustre Charles le Brun ... gravee par les soins et sous la conduite de B. Picart ... Amsterdam ... M.D.CC.XIV». В данной сюите, помимо титульного листа, содержатся 7 гравюр. Их авторы: Луи Сюрюг старший («Мелеагр заносит копьё на вепря, окружённого собаками»), Эдм Жора («Мереагр приносит голову вепря»), Анри-Симон Томассен («Алтея бросает полено в огонь») и Кривин Фонбонн («Смерть Мелеагра»). Три гравюры этой сюиты принадлежат Якобу Фолкеме: гравюра, соответствующая музейному листу под названием «Библейская сцена», «Отъезд Мелеагра на охоту», и «Мелеагр отнимает голову вепря у брата Алтеи». Гравюры в увраже не имеют названий. Все названия, указанные выше, взяты из разных доступных источников и очень условны. В атрибуции листов с одним и тем

же сюжетом в разных музейных коллекциях и в каталогах, а также в исследованиях европейских искусствоведов, в частности тех, что использованы и для написания данной статьи, наблюдаются значительные разночтения, как в случае с листом из нашей коллекции. Они также отличаются и от названий полотен Шарля Лебрена.

В силу больших различий в названиях гравюр более точные названия можно найти только в источниках. В журнале *Decorative Arts Vol.XI N.1 fall-winter 2003-2004*, опубликована статья Charles Le Brun's Meleager and Atalanta Brussels Tapestry c. 1675, автор Корад Бронсен. Описывая гобелены, с которых были сделаны гравюрные листы, он ссылается на некоторые архивные документы. Так, в частности, он говорит, что по договору от 9 апреля 1672 года Жан Вальдор сдал внаём на неограниченный период картоны гобеленов вместе с рисунками обрамлений Герарду ван дер Штрекену (Gerard van der Strecken), Виллему ван Лефдайло (Willem van Leefdael) и Герарду Пимансу (Gerard Peemans), партнёрам-производителям, для создания 6 наборов гобеленов, одним из которых была «История Мелеагра». Первоначально для «Истории Мелеагра» было заказано 12 гобеленов. Однако в их брюссельской мастерской было выполнено только 8 шпалер, так как 4 картона Жан Вальдор оставил у себя. [1 с.7]

«Восемь сцен последовательно рассказывали трагическую историю Мелеагра, сына Ойнея и Алфеи, царя и царицы Калидонских. «Рождение Мелеагра» изображает Алфею, лежащую в постели, едва оправившуюся от родов, в то время как Атропус, одна из богинь судьбы, кладёт полено в огонь, предсказывая смерть Мелеагру, лишь только это полено догорит. Алфея сумела выхватить полено и спрятать его в безопасном месте. Мелеагр вырос, стал бесстрашным воином и женился на Клеопатре, дочери греческого героя Идаса. Когда Ойней не оказал честь Диане, она наслала на Калидон огромного вепря, который разорял поля, и Мелеагр организовал на него охоту. «Подготовка к охоте» показывает Мелеагра, приветствующего друзей, среди которых Тесей, Ясон, Пелей и другие греческие герои, собравшиеся вместе, чтобы убить вепря. Аталанта, дочь царя Аркадии, – единственная женщина среди охотников. Держащая копьё, она изображена справа. Лишь только взглянув на неё Мелеагр влюбился. «Охота Мелеагра и Аталанты» изображает момент, когда Аталанта стрелой ранит вепря. Мелеагр готов вонзить своё копьё в бок чудовища и убить его. «Увенчание Аталанты» изображает Мелеагра, осыпающего почестями Аталанту за то, что она пустила зверю первую кровь. Токсей и Плексипп, дяди Мелеагра по матери, изображены близко к центру композиции. Они завидуют и не одобряют чествование Аталанты. Когда они попытались украсть голову вепря, Мелеагр, ослеплённый любовью и гневом, убил братьев своей матери. «Предложение головы вепря» изображает Мелеагра, возвращающего охотничий трофей Аталанте. Услышав о том, что Мелеагр убил её братьев, Алфея сжигает полено, и Мелеагр умирает». [1, с.9]

Как видно из описания Бронзера, гравюра, именуемая в коллекции нашего музея «Библейская сцена», в серии гобеленов называется «Рождение Мелеагра». Этот сюжет на разных гобеленах изображался иногда в прямом, а иногда в зеркальном отражении картона. Зеркальное отображение сюжета на гобелене встречается не всегда. Гобелены Шарля Лебрена повторялись многократно в последнее десятилетие XVII века – первой половине XVIII века и лишь иногда отличались зеркальным

расположением фигур на гобелене и картоне. Это зависело от станков, использованных для создания гобеленов. Зеркальное отображение получалось на станках с низкой обмоткой, на станках с высокой обмоткой изображение получалось таким же, что и на картоне [1 с.11]. Гравюры, вероятнее всего, выполнялись не собственно по гобеленам, а по картонам.

Что касается даты создания нашей гравюры, здесь, по-прежнему, пока не существует однозначного ответа. В каталоге графики библиотеки Цюриха указано, что матрица одной из гравюр этой серии выполнена в 1714 году. Согласно сведениям из Государственного Эрмитажа все гравюры серии «Истории о Мелеагре» датируются по титульному листу, который был создан также в 1714 году, однако гравюра резцом под названием «Рождение Мелеагра» ГИКГЭ-140930 датируется второй половиной XVIII века. Офорт в музее Rijksmuseum в Амстердаме указывает две возможные даты офорта – 1714 и 1720. Для получения точного результата датировки музейной гравюры требуется проведение химического анализа бумаги, над чем сейчас ведётся работа.

На основании изложенных в статье материалов название гравюры Якоба Фолкемы «Библейская сцена» было изменено на «Рождение Мелеагра», с указанием примерной даты создания произведения 1714 (?) год.

#### **Список литературы**

1. Brosens, Koenraad: Charles Le Brun's Meleager and Atalanta Brussels Tapestry с. 1675// *Decorative Arts Vol.XI N.1 fall-winter 2003-2004*, – P. 5-37
2. Nagler, Georg-Rfspar: *Neues Allgemeines Künstler Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, ect.* – 22 vol., – München, 1835
3. *Sammlungskatalog online / ETH Zürich* [<https://www.e-gs.ethz.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=8131&viewType=detailView>] дата обращения 04.08.2020



**Исабаева Клара Камиловна.**  
**Директор арт-галереи «Экзотика»**  
**Астана**

## **ХУДОЖНИКИ ТЮРКСКОГО МИРА НА АРТ-ПРОСТРАНСТВАХ АСТАНЫ**

Уже с самого начала основания столицы Независимого Казахстана в основе ее архитектурно-политической концепции лежала идея ее позиционирования, как одного из политических и духовных центров тюркского мира, ее преемственность великим тюркским державам: мифическому Турану, Великому тюркскому каганату и



*Рекламный постер V Всемирных  
игр кочевников в Астане*

Золотой Орде. Восточный Казахстан – территория Алтайского горного массива. Алтай – колыбель тюркских народов, к которой относится и Казахстан. Неудивительно, что одним из первых скульптурных памятников столицы Независимого Казахстана стал «Мальчик на волчице» Тулегена Досмагамбетова, открытый 10 июня 1999 года, уже через пару лет, а более точно, через полтора года после официального объявления о переносе столицы – 10 декабря 1997 года. Памятник олицетворял древнейшую легенду о происхождении тюрков, волчице Ашина, спасшей мальчика, от которого затем родились 10 сыновей – основателей тюркских племен. Показательна деталь: на малыше из одежды одна лишь шапка, но это айыр калпак, который носили только ханы и предводители – именно она указывает на него, как на прародителя тюркских народов.

На протяжении всех лет возведения и возмужания Астаны, пантюркистская идея о родстве и братстве тюркских народов, о нашем общем происхождении и общих предках, ярко подчеркивалась в северной столице на политическом уровне во всех двусторонних и многосторонних встречах, проявлялась в виде различных культурных и научных мероприятий. Среди них создание в июле 1993 года ТЮРКСОЙ (Международной организации тюркской культуры) и активная работа Казахстана в ней, открытие копий орхонских рунических памятников Туй-Укыка и Теркина в атриуме Евразийского Национального университета Астаны в марте 2010 года, а также зала Тюркологии в Национальном музее.

С годами степень активности над разносторонним взаимодействием в тюркском мире только росла, и в ноябре 2023 года в Астане прошел X Саммит Организации тюркоязычных государств, на котором Президент Касым-Жомарт Кемелевич Токаев позиционировал Казахстан, как родной очаг тюркских народов. Был разработан документ «Перспективы тюркского мира – 2040», включавший и укрепление единства тюркских стран, и приверженность общим ценностям. Большое значение Токаев придал популяризации тюркского единства, так как нас связывает общая история, культура, язык и менталитет. В сентябре 2024 года запланировано проведение V Всемирных игр кочевников.

Все эти события вовлекли в процесс деятелей культуры и искусства, и современная Астана активно реализует эти идеи в своей культурной политике, мероприятиях – выставках, концертах, фестивалях.

Осенью 2023 года в культовой столичной галерее Forte Kulanshi Art Space состоялась выставка Qazaq Content трех молодых современных художников, среди которых ярко выделялась Асель Сабыржанкызы с огромными портретами тюркских женщин на коврах. Эти образы она создавала, вдохновляясь мифологией, историей, народными сказаниями и традициями. Художник представила на выставке 14 образов: Айбике батыр, сакскую царицу Томирис, Рабию Султан, Бопай, Айганым, Сююмбике, Гаухар батыр, Курманжан, Айтолкын батыр и других представительниц тюркских народов. Окончившая художественную школу в Астане и колледж по специальности станковая живопись, Сабыржанкызы выбрала темой своей магистерской диссертации «Образ исторической личности в современной портретной живописи Казахстана». Вполне себе академическая тема для художника-станковиста, но Асель подошла к ней совершенно новаторски. Она стала рисовать портреты на коврах. Первый портрет из этой серии был создан во время карантина, вызвал бурную реакцию в социальных сетях, и художник решила для себя двигаться в этом направлении. Для нее также важно, что ковер имеет сакральное значение для тюркских народов, ведь наши предки использовали ковры для убранства жилищ.



*Работа Асель Сабыржанкызы*

Начиная работать над эскизами, Сабыржанкызы тщательно прорабатывает историческую литературу, чтобы ярко передать точность времени и эпохи. Одна из самых сложных задач для нее – выбор ковра, где большое значение имеет цвет и фактура. Дешевое полотно не подойдет – ковер должен быть долговечным, стойким на краски и состоять из натуральных волокон. Новый метод портрета совершенно уникальный, но для Сабыржанкызы самое главное – это идеологическая составляющая. На всех ее работах изображены девушки тюркских народов – все они объединены одной линией, одной задачей – показать значимость женщины в истории и культуре тюркских стран. Асель грустно, что в настоящее время роль женщины сведена к покорности и послушанию, часто женщина вынуждена отказываться от своей мечты, и это выдается как национальная традиция. Каждым своим портретом на ковре художник подчеркивает, что в тюркском мире женщина была уважаема и участвовала в принятии решений. Именно об этом нам говорят образы исторических личностей. Самая заветная мечта Асель – выставить свои работы на престижной международной выставочной площадке – уже сбылась в январе 2024 года. Это еще не Венецианская биеннале, но уже Salon d'Atomne в Париже!

В ноябре-декабре 2023 года в той же культовой столичной галерее Kulanshi Forte Art Space прошла выставка «Волчьими тропами» художника российского Алтая Аржана Ютеева. Уже в имени художника, означающего целебный источник, есть отсыл к древнетюркской старине, ведь именно Аржан – имя поселения, недалеко от которого были найдены уникальные по художественному мастерству золотые украшения звериного стиля, созданные 3000 лет назад. В работах Аржана Ютеева воспеваются наши древнетюркские истоки – древний тюркский мир, его легенды и



*Мадина Оразаева. Портрет  
Абылхана Кастеева*

мировосприятие, а также его параллели с современностью. Интересно, что в алтайском регионе до сих пор сохранились доисламские верования в бога голубого неба Тенгри и богиню плодородия Умай.

Древнетюркские рунические знаки художник поэтически обыгрывает с древними петроглифами, как бы донося до нас красоту нашего праязыка. Аржан свободно говорит на родном алтайском языке, «Здравствуйте» на котором звучит «Джакшылар» – что-то среднее между казахским «жаксы» и узбекско-азербайджанским «яхшы» с чередованием ж на я (жакын-якын, жәрдем-ярдем) и с на ш (тас-таш, жаксы-якшы). Алтайский очень похож на казахский. В полотнах с руническими знаками чувствуется огромная любовь художника к родному языку. Образ бесстрашного воина в старинной амуниции с мечом в глубине рунического знака стоит на страже этого древнего языка и культуры, напоминая нам о могуществе тюркских империй и славных побед.

Портреты могучих тюркских воинов подчеркивают мнение художника, что главная задача тюркских мужчин – защитить свою семью, дом и землю. В работах Ютеева у них нет лица – каждый мужчина может вставить свое. Со временем они превратились в каменные изваяния – балбалов. Профессор Лейла Махат, организатор выставки, отмечает: «Мистические легенды Алтая являются бесконечным источником вдохновения для многих. Но в полотнах Аржана Ютеева древние сюжеты обретают новое осмысление, не теряя при этом свой смысл и глубину. Волчица-мать защищает своих детей. Сказители рассказывают о подвигах могучих батыров, тайных знаниях, зашифрованных в рунах, и воспевают бессмертную красоту алтайских женщин».

Один из лидеров тюркского мира – Турция, долгое советское время отрезанная от родных тюркских собратьев, активно и с большим энтузиазмом налаживает контакты и взаимодействие с тюркскими государствами, в том числе и в области культуры. При содействии Посольства Турции в 2023 и 2024 годах в Астане прошли две разноплановые выставки, продемонстрировавшие как историческое сельджукское наследие, так и современное актуальное турецкое искусство. Столичная галерея Nas Sanat провела в октябре 2023 года выставку «Искусство Турции. Гравюры, стекло и керамика Анатолии на родине предков». Турки крайне трепетно относятся к Казахстану, как к своей исторической прародине, колыбели сельджукской цивилизации. Сельджукские декоративно-прикладные изделия отличались изяществом росписи, глубокой символикой и характерной палитрой. Три современных турецких художника Халил Петук, Онур Мансыз и Мете Ердоган на выставке «Цикл» продемонстрировали различные художественные подходы и стили, монохромные и рельефные миры, цикличность нашей жизни в галерее Forte Kulanshi Art Space.



*Адиль Аубекеров. Перформанс*

В столице уже никого не удивляет, что часть пространства известного банка стало культовой галереей, отрадно что здесь активно практикуются и другие нестандартные подходы в продвижении изобразительного искусства. Так одним из лучших мест по как практике, так и теории декоративно-прикладного искусства



*Карина Тайнова. Портрет Гульфайрус Исмаиловой*

ковроткачества стала галерея ковров ручной работы «Тумар», на регулярной основе проводящая лекции по искусству, различным техникам и стилям ковроткачества Туркменистана, Азербайджана, Кыргызстана, Казахстана и других стран. Слушатели имеют уникальную возможность ходить ногами и сидеть во время лекций на натуральных туркменских, азербайджанских, казахских, афганских и других коврах, мысленно проникаясь и тактильно осязая теплоту и мягкость сделанных мастерицами изделий, дух старинного восточного искусства. Здесь объединяются бизнес, креативность, продвижение искусства и просвещение по одному из важнейших направлений декоративно-прикладного искусства тюркского мира.

Крупнейшая корпорация Freedom привнесла современные художественные тренды в свой фестиваль балета Freedom Gala, организовав в фойе театра Astana Ballet Life Performance – Моноинсталляцию на тему: «Визуальный код Тенге в истории денежных отношений Великой степи, а также цифровая визуализация на основе данных казахстанской биржи KASE. В данном перформансе зрители наблюдали, как астраханский художник этнический казах Адиль Аубекеров рисовал живую картину. Куратор проекта, арт-директор Tse Art Destination Бауржан Сагиев отметил, что художник может создавать линии в течении нескольких часов, не отрывая руки от холста. Адиль вдохновляется Каспием, культурой и историей доисторических времен, с которыми мы связаны, по мнению Адила, неразрывными нитями. В творчестве художника можно увидеть также много мотивов тамгалы, наскальную живопись.

Столица широко отметила 120-летие Абылхана Кастеева, Урала Тансыкбаева и 95-летие Гульфайрус Исмаиловой. В мае 2024 года Центр современного искусства «Куланши» во Дворце мира и согласия (Пирамида) организовал масштабную выставку студентов и преподавателей Университета искусств Астаны в честь юбиларов. На выставке были представлены более 140 работ живописи, графики и скульптуры, а также дефиле молодых дизайнеров одежды. Среди множества интересных работ ярко выделялись «Портрет Абылхана Кастеева» Мадины Оразаевой и «Портрет Гульфайрус Исмаиловой» Карины Тайновой, авторам которых не только удалось

прекрасно передать внешнее сходство с художниками, но и специфику их творчества. На портрете Мадины Оразаевой в центре зрелый художник задумчиво смотрит вдаль. В левом нижнем углу картины и в правом верхнем мы видим красочные орнаменты, которые Кастеев так любил прорисовывать как молодым художником, так и зрелым мастером. Мы вспоминаем, как в юности Абылхан помогал домашним изготавливать сырмаки и текеметы с подобными орнаментами. Его путь в большое искусство лежал



через народное декоративно-прикладное творчество. В левом верхнем углу картины среди розовых скал мчится поезд со шлейфом пара, отсылающий нас к культовой картине художника «Турксиб». В правом нижнем углу на поле с белыми бутонами мы видим сельчанок в платках, собирающих хлопок в рукав машины, и узнаем «Сбор хлопка» Кастеева. Выбор знаковых картин мастера в качестве фрагментов портрета Мадиной Оразбаевой совершенно не случаен. Автор хочет подчеркнуть, что это – наше национальное художественное наследие и художник-корифей, с которого все началось.



*Аржан Ютеев. Воин*

По композиции «Портрет Кастеева» и «Портрет Исмаиловой» почти совпадают, но по стилистике они совершенно разные. «Портрет Кастеева» написан в более-менее классической манере, а в «Портрете Гульфайрус Исмаиловой» есть нечто авангардное – игра светотени и оттенков цвета. Пол-лица художницы светлое, пол – темное. Фрагменты по углам картины отсылают нас к шедеврам Гульфайрус, в цветных силуэтах мы угадываем танцующую Шару Шиенкулову, «Мастерицу» (бабушку Гульфайрус), Актоты (портрет Шолпан Джандарбековой). Карина Тайнова мастерски передает мир художницы через игру светотени и многочисленных пастельных оттенков.

Национальный музей Республики Казахстан в марте 2024 года провел круглый стол в честь юбилея Абылхана Кастеева, Урала Тансыкбаева и Гульфайрус Исмаиловой, на котором известные искусствоведы, историки, журналисты и художники обсудили творчество этих мастеров, подчеркнули многие интересные факты жизни и творчества наших корифеев. По приглашению Национального музея бывший руководитель пресс-службы Музея Кастеева Клара Исабаева сделала презентацию о продвижении творчества казахских художников в мире. Она, в частности, отметила, что выставка Урала Тансыкбаева прошла в Филадельфии, США, в 1934 году, после чего он получил неформальный титул «главы узбекистанских колористов», а выставки Абылхана Кастеева и Гульфайрус Исмаиловой в Нью-Йорке, США, и Турции в 2018 году в рамках выставок Музея Кастеева. В настоящее время «Кастеев» это не только фамилия известного живописца, но и ведущий художественный бренд Казахстана, самый богатый музей изобразительного искусства страны, широко известный не только в РК, но и далеко за его пределами. Делая презентации о музее в Петербурге, Москве и Нью-Йорке специалисты музея говорят о художнике, в честь которого назван музей. Исабаева также подчеркнула, что необходима регулярная, системная работа над продвижением казахстанских художников в мире.

Апогеем 2024 года станут V Всемирные игры кочевников в сентябре, в рамках которых будет реализована масштабная культурная программа. Столица уже наполнилась красочными рекламными постерами с изображением казахских национальных игр. Художники активно вовлечены в процесс. Это еще не «Кокпар» Тельжанова или «Охотник с беркутом» Кастеева, но тоже интересно.



**Қасымбекова Бегайым  
Ахметкалиқызы  
ғылыми кітапхана сектор жетекшісі**

**БҮГІНДЕ, ҚАЗАҚ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНІҢ АТАСЫ,  
МЕМЛЕКЕТТІК СЫЙЛЫҚТЫҢ ИЕГЕРІ**

Әбілхан Қастеевтің туғанына 120 жыл (1904-1973) толды. Сурет өнерінің іргетасын қаласып, сол өнермен бірге қалыптасып, бүгін халқының үлкен бір мақтанышына айналған белді қайраткеріміз Әбілхан Қастеев жүз жиырма жасқа толды.

Әбілхан Қастеевті өнердің басқа салаларындағы өз тұрғыластары тәрізді, сурет, бейнелеу өнеріне өмірдің өзі алып келді. Оның мамандық меңгерердей мүмкіндігі болған емес. Ә.Қастеевтің творчестволық өмір жолын қысқаша былай баяндауға болады.

Бұл өнерді қайдан, кімнен үйрендің? - деген сауалға Әбілхан атамыздың берген;

«Таудың бұлағынан,

Қойдың құлағынан.

Апамның киізінен,

Ешкінің мүйізінен», - деген жауабы шындық еді.

Әбілхан Қастеев халықтың арасынан шыққан, өз халқымен бірге қайғыны да, қуанышты да көрген, балалық шағын феодалды-капиталистік Ресейдің езуші де еріксіздік заманында өткізген суретші. Сол себепті де оның көркем шығармаларының тарихи маңызы зор.

Болашақ суретші 1904 жылы Жаркент қаласына жақын Жоңғар тауының баурайында Шежір ауылында дүниеге келген. Әкесі Қастейден бес жасында жетім қалған Әбілхан сегіз жасынан жалшылықта жүрді, Шалғынбай байдың қойын бақты. Қаршадай үш жетімнің қамын ойлаған анасы Қалипан байдың отымен кіріп, күлімен шығып күн кешкен. Әбілхан жаратылысынан зерек-зейінді болды. Байдың малын бағып, анасына қолқанат болады. Қойшы бала мал соңында жүрген ұзақты күндерде ағаштан ою ойып, тастан мүсін қашап, әр нәрсенің суретін салуға әуестенеді.

Жасөспірім суретшінің ең алғаш қара тастың бетіне пышақпен ойып, қойдың басын, сол басты ұстап тұрған өзінің қолын салыпты. Қой соңындағы ұзақты күндерін қой бағу ғана емес, сонымен қатар табиғаттың сан түрлі құбылыстарын, көріністерін, сан түрлі қырларын есте сақтай отырып қолынан келгенше бейнелей бастаған. Оның қолындағы бар өнер қаруы ақ сапты пышақ болды. Ол кезде қазақ ауылының қолөнерінің көрінісі - зергерлік, оюлы бау, басқұр жасау сияқты болмаса, адамды бейнелеу деген болмаған.

Қастеев өзінің алғашқы суреттерін, өзінің жақын туыстары мен жақындарының портреттерін салудан бастады. Ағасының, қарындасының суреттеріндегі жұпынылық, қарапайымдылық көз алдына көне сөлкебайлары елестетеді. «Тігін үстінде»(1927ж), «Көк камзолды қыз», «Қарындасымның суреті» сияқты суреттері сол кезенді дәл бейнелеп салынған. «Автопортрет»(1931ж) шығармасында Түрксіб жұмысшыларының бірі Қастеевтің сол кездегі түр-тұлғасы

дәлме-дәл бейнеленген. Қазақ халқының өміріндегі түбегейлі өзгерістер Қастеевтің көз алдында өтті. Әбілхан Қастеевтің творчестволық жолы Қазақстанның революцияға дейінгі ауыр жағдайында болған ,қазақ көркемөнер шеберлерінің аға буынының басынан өткен жол.дейінгі ауыр жағдайында болған ,қазақ көркемөнер шеберлерінің аға буынының басынан өткен жол.

Жас суретшінің дүниетанымы, өмірдің күңгейін де, көлеңкесін де көре білу қабілеті Жаркент қаласына келген соң арта бастады. Алайда, мұқтаждықтың салдарынан ол жер қазу жұмысын да атқарады. Сол жұмыста жүріп те көптеген жаңа құбылыстардан әсер алады. Осы жерде жүріп тұңғыш рет өзінің суреттерін әдемілеп бояу арқылы суреттеріне жан бітіреді. Осы суреттерін достары астанаға жіберіп, жас суретшінің таланты танылады. Енді сол талантты жас жігітті іздестіріп,Түркісіб темір жолы құрлысында істеп жүрген жерінен Алматыға оқуға жіберіледі.

Өзінің ұзақ өмірін қазақ даласында өткізіп,шығармаларында халқымыздың басынан кешкен өмір көріністерін шыншылдықпен бейнелеп кеткен Н.Г.Хлудов орыс халқының озат ойлы өкілдерінің бірі еді. Ол Қазақстанда Совет өкіметі орнағаннан кейін де бейнелеу өнерінің ұлттық кадрларын даярлау ісіне күш-жігерін аямай жұмсады. Ол студияға келген алғашқы қазақ жігітіне қарап, - «Суретшілік жолға сен бірінші болып келдің, енді сенің ізіңнен басқалары да өнерге ұмтылады. Әрине сенің жолың басқалардан анағұрлым ауыр да ұзақ болар, бірақ сенің бұл жолдан табан аударуға еш хақың жоқ, өйткені сен көш басысың»,- деген болатын Ә.Қастеев кейінгі жастармен әңгімелескенде ұстазының осы сөзін есіне алып отыратын.

1929 жылы Әбілхан Қастеев Алматыға келіп, белгілі орыс суретшісі Николай Гаврилович Хлудовтың шеберханасында жүріп екі жыл білім алады. Мұнда қысқа мерзім ішінде ол көркемсурет өнерінің әліппелік заңдылықтарын ғана меңгерген болатын. Қарт шебер көркемсурет өнеріне талпынған бірінші қазақ баласын жылы шыраймен қарсы алған еді.

Н.Г.Хлудов Қастеевтің талантының тереңдігін бірден-ақ сезген еді. Хлудов науқастанып қалғаннан соң, жас суретші ауылына қайтып колхоз жұмысына кіріседі.

Әбілхан Қастеев 1930-1932 жылдардағы еңбектері - «Сағынбек Қисықбаевтің портреті», «Ағаның портреті», «Автопортрет», «Мектепте». Суретшінің сол кезеңдегі жазылған көркем тундыларының барлығында өмірдің шындық бейнесі жарқын сипатталған. Бұл портреттердің көркемдігі құнды шығармалар екендігінде дау жоқ.

Әбілхан Қастеев 1933 жылы Мәскеуге жол жүреді. Бұл оның алғашқы ұзақ сапары әрі көптен аңсаған арманы еді. Мәскеуде ол Третьяков галереясында болып, орыстың ұлы суретшілерінің жұмыстарымен және советтік қылқалам шеберлерлерінің бейнелеу творчествосымен танысады. Мәскеудегі «Кешкі сурет» студиясына қатысып, онда бір жылға жуық оқып білім алады. Алайда, жас талаптың жалпы білімінің жоқтығы суретшілік мектептің жоғары дәрежелі баспалдақтарына өтуіне мүмкіндік бермейді.

Сөйтіп, 1934 жылы Әбілхан Қастеев Алматыға қайтып оралады Академиялық білім ала алмаса да, Ә.Қастеев өзінің суретшілік шеберлігін жетілдіруді бір сәт те ұмытқан емес. Ізденіп, дамылсыз еңбек студия нәтижесінде ол бейнелеу өнері саласында елеулі орынға ие болды. Тіпті оның ең алғашқы жұмыстарының өзі де қазақ халқының нағыз ұлттық психологиясынан хабар беріп тұрады. Әбілхан Қастеевтің творчествосындағы биіктік өз жолын дұрыс таба білуі. Оның бір ерекшелігі –

автордың жартылай пейзажды тұрмыс көріністерін баяндау шеберлігі. Мысалы, оның Шөп шабу». «Жер тырмалау» атты картиналарында табиғаттың жаңарған бейнесін көрсету мақсаты бар. Автордың сол кезеңдегі шығармаларының қай-қайсында болса да пейзаж үлкен эмоциялық міндет атқарады. Тіпті оның алғашқы жұмыстарының бірі акварель бояумен жазылған «Түркісіб» картинасындағы әсерлі, көз тартатын пейзаж суретшінің болып жатқан уақиғаға қаншалықты мән беретінін аша түседі... Бұрын түйелі керуеннен басқа жан басып көрмеген құлазыған шөл даланың белінен кесіп совет адамы темір жол төсеген. Сол жолмен меңіреу даланы басына көтере ағызып бара жатқан таңғажайып паровозға қыр қазағы телміре де таңырқай қарап қалыпты...

Ә.Қастеевтің үлкен табыстарының бірі деп оның 1957-1960 жылдары жазылған «Советтік Қазақстан» атты суреттер сериясын атауымызға болады. (100 дей жұмыс)

1934 жылы халық таланттарының республикалық слетіне делегат болып, Алматыға тағы да келеді. Қастеевтің «Абай», «Ленин» шығармаларына иллюстрациялары бірауыздан қабылданып, көркемсурет, бейнелеу өнеріндегі жетістіктері үшін Мәскеуге жіберілді. Суретшінің Мәскеуге келуі талантының нықталуына және өсуіне үлкен әсер етті. Орыстың ұлы суретшілері Репиннің, Левитанның, Верещагиннің, Айвазовскийдің т.б шығармалары ұмытылмайтын тамаша әсер етеді.

Бейнелеу өнері шекарасы жоқ шексіз кеңістік. Үнемі жаңа буын алмасып, жаңа бағыттар пайда болып, әркім өзінше із қалдыруға әрекет етіп жатады. Дала мәдениетінің қайнарынан қанып ішкен Қастеев жұрт жүрегіне жақын тақырыптарды жырлап, уақыт тынысын, адамдардың жан дүниесінің дірілін, демін, көңіл-күйін дәл бере білді. Оның кәсіби суретші болып шығуына өнерге деген үлкен құштарлығы, табандылығы мен еңбекқорлығы ықпал етті.

Әбілхан Қастеевтің творчествосындағы қомақты бір сала - табиғат көрінісі, яки пейзаж. Пейзаж - бейнелеу тілімен баяндалатын көріністердің ең бір сыршыл да нәзік түрі. Оның мазмұны нақты бір іс-әрекетті немесе оқиғаны көрсету арқылы емес, суретшінің өз басындағы күйініш-сүйініш сезімдерін білдіру жолымен паш етіледі.

Қазақстанның тұңғыш Халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің жұмыстары туралы мағлұматтар жинақтауда, Е.Вандровская, Л.Плахотная, Е.Микульская және Р.А.Ерғалиева т.б. өнертанушылардың зерттеулерін қайта қарап шығып, Қастеев өз халқының шежіресін жазып кеткен бейнелеу өнерінің хас шебері екеніне тағы да көз жеткіземіз.

Асқар талант иесі жайлы кең ауқымда толғанған еңбектерге тоқталсақ:

Әбілхан Қастеев шығармалар көрмесінің каталогы (15 жыл ішіндегі еңбектері), Алматы.-1943ж.

Я.Затенацкий. Л. Г. Плахотнаяның басқаруымен Ә. Қастеев каталогы. Алматы қаласы. 1953ж,

(Ә.Қастеевтің туғанына 50 жыл,шығармашылығына 25 жыл толуына байланысты) арналған көрме каталогы,1000 дана 42 бет

Ә.Қастеевтің көрме каталогы, Москва қаласы, 3088 дана, 22бет. - 1968ж.

жұмысшыларының бірі Қастеевтің сол кездегі түр-тұлғасы дәлме-дәл бейнеленген. «Әбілхан Қастеев» атты кітабы. Москва қаласынан «Советский художник»



баспасынан 1955 жылы 5000 дана, 70 бет болып басып шығарылды. Абылхан Қастеев-народный художник Казахстана. Текст Е.Микульская - Алма-Ата, 1956 г. 3100экз.

Е.Вандровскаяның Қазақ ССР халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің (шығармаларының көрмесі) туғанына 60 жыл, творчестволық қызметіне 35 жыл толуына каталог, 1964 ж. - Алматы, 1000дана, 86бет.

Әбілхан Қастеев атамыздың өмірбаяны туралы Фатих Дінісламов, Нақысбек Оразбековтің «Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет» баспасынан –Алматы. 1964 жылы шыққан «Әбілхан Қастеев» атты кітабы 5850

дана, 100 бет. жарық көрген.

Әбілхан Қастеев. Алматы, «Жалын», 1978.-156с. (репродукциялар альбомы) Л.Г. Плахотная, қазақша-орысша. Бұл альбом кітабында Ә.Қастеевтің қысқаша өмірбаяны, туындылары туралы жазылған.

Әміртай Бөриев «Арманына жолыққан адам». Бұл шығармашылығында жазушы Ә.Қастеевтің балалық, жастық шағында кездескен көптеген қиыншылықтар мен тұрмыстық ауыртпалықтарды зор қайсарлық, қажы-қайрат көрсету нәтижесінде жеңіп шығып, үлкен өнерге келу жолы, халыққа танымал суретші, ардагер азамат болып қалыптасуы баяндалған. «Өнер» баспасы, Алматы 1982-186 бет.14000 дана болып шығарылған.

Б.Өмірбековтың мақаласында дарын иесінің өмірі мен шығармашылығы баяндалған. «Өнер» баспасынан 1986 жылы «Қазақстан бейнелеу өнерінің шеберлері» сериясымен шыққан альбом-кітапта қазақ және орыс тілінде жазылған мақалалар, естеліктер, суретшінің ең таңдаулы туындыларының 180 репродукциясы топтастырылған. Мұндағы мақала, естелік, эссе авторлары Ә.Қастеевтің өмір жолы, қылқаламының ұшталуы, жоғары адамгершілік, еңбексүйгіштік қасиеттері жайында, оның жастар үшін жанашыр аға, ұлағатты ұстаз болғанын, туған еліне бейнелеу өнерінің қазынасына баға жетпес үлес қосқанын әңгімелейді.

Әбілхан Қастеев. Альбом кітабы 1986жылы Алматы қаласы «Өнер» баспасынан 20000 дана 258 бет болып, суреттерімен шығарылды.

Әбілхан Қастеев. Өнер баспасы 2004ж. 2000 дана. «Мәдени мұра» бағдарламасымен Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейінің директоры Б. Өмірбеков. 2004 ж. 160 бет.

Р.А. Ергалиева, Д.С.Шарипова. « Әбілхан Қастеев» Алматы: Әдебиет әлемі, 2014. 340 бет. орыс тілінде. Қастеевтің өмірбаяны,творчестволық жұмыстары ,ғылыми тұрғыдағы бейнелеу өнеріндегі ерекше орны туралы баяндайды.

Өмірбеков Б.Е. «Суретші және заман. Ә. Қастеев және XIX-XX ғасырдағы орталық Азия бейнелеу өнері» халықаралық конференциясы Әбілхан Қастеев (1904-1973). Ұсыныстық библиографиялық көрсеткіш.Ою-өрнектер. Орнаменты. Фотоальбом. Ә.Қастеев. Атамұра.2019ж.-500дана, Құрастырғандар; Гүлдария Қастеева, Гүлназия Қастеева. Бұл альбом-кітапта Қазақстанның Халық суретшісі,

суретшісі, Ш. Уәлиханов атындағы Мемлекеттік сыйлығының иегері Әбілхан Қастеевтің қолынан шыққан авторлық ою-өрнектерінің отбасылық мұрағатта сақталып қалған үлгілері көрініс тапқан. Ою-өрнектер кітабында қолөнерге, одан соң суретшілік өнерге жастайынан бейім болған. Анасы Айғанша кілем, алаша, бау-басқұр тоқуға, сырмақ сыруға, шым ши жасауға шебер адам болыпты. Әбілхан осы халық өнеріне бала кезінен көз қанықтырып, анасына ою-өрнектер салуға көмектесіп, сурет өнеріне қолын үйретіп өседі.

Бұл альбом-кітапта Қазақстанның Халық суретшісі, Ш.Уәлиханов атындағы Мемлекеттік сыйлығының иегері Әбілхан Қастеевтің қолынан шыққан авторлық ою-өрнектерінің отбасылық мұрағатта сақталып қалған үлгілері көрініс тапқан.

Әбілхан Қастеев Альбом-каталогы. Кескіндеме, графика. Алматы; Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі 2024. 320б. 1000 дана. қазақ, орыс, ағылшын тілдерінде (Ә.Қастеевтің 120 жылдығына арналған)

Бұл мақалада 1935 жылдан 2024 жылдың маусым айына дейінгі баспа бетінде жарық көрген жарияланымдар қамтылған.

Қазақстанның халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің творчествосы қазақ топырағында аяқ астынан пайда болған дүние емес еді. Халық суретшісінің бейнелеу өнері тарих сахнасына шығып, таланты өрлей түсуі Қазақстанның этномәдениетімен, оның етене дамуымен және

Орта Азия республикаларының бейнелеу өнері, мәдениетінің күн санап өркендеуімен тікелей байланысты.

Әлемге әйгілі американдық суретші Рокуэл Кент: «Қастеев шығармаларын көріп, кең-байтақ Қазақстанды аралағандай болдым» - деп баға беруінің өзі Әбілхан атамыздың шығармашылығының құндылықтарын айқындап тұр. Расында да Әбілхан Қастеев атамыз ұлы тұлға. Ол кісі алғаш болып кәсіби түрде қазақ бейнелеу өнеріне



жол ашқан. Ал сол жолмен жүріп, атамыздың ізін басқандар қаншама десеңізші?! Қазіргі халық суретшілері Хакімжан Наурызбаев, Молдахмет Кенбаев, Гультайрус Исмаилова,

Үкі Әжиев сияқты аға-апаларымыз:- «Біз Әбілхан ағаның шәкіртіміз, Сақыш апаның қолынан дәм таттық, ағаның ақылы мен кеңесін тыңдап өстік» -деп кеуделерін жоғары көтеріп, мақтанышқа толы сезіммен әңгімелейді.

Әбілхан Қастеев творчествосы кескіндеме мәнерінің еркіндігі, кеңістік көлемінің кеңдігі, бояулардың үйлесімділігі, кейіпкерлердің белсенділік, сезімталдық сипаты қайталанбас өзіндік қолтаңбасымен

ерекшеленеді.

Әбілхан Қастеевтің сериялық көркем туындылары ұлттың рухани дамуда халық өмірінің дәстүрлі тыныс-тіршілігі мен тарихынан көрініс беретін көркем сурет энциклопедия-сы деуге болады. Халықтық мазмұнға толы Қастеев шығармалары қазақ халқының бейнелеу өнерінің алтын қазынасына айналып, ғасырлар бойы өмір сүре бермек.





**Пайдаланылған әдебиеттер тізімі**

1. Л.Г Плахотная А.Қастеев.Юбилей көрмесі, Алма- Ата,1964ж
2. Б.К.Барманкулова.Абылхан Қастеев.Альбом. -Алма- Ата:Өнер,1986-258стр.
3. Әміртай Бөриев. Арманына жолыққан адам. « Өнер» баспасы,-Алматы,1982-186 б.
4. Әбілхан Қастеев шығармалар көрмесінің каталогы (15 жыл ішіндегі еңбектері),Алматы.-943ж.Я.Затенацкий.
5. Әбілхан Қастеевтің суретшілік сыры мен шыңы. К.К.Болатбаев. Өнер отауы газеті №3,наурыз2004ж.,3бет
6. Халық суретшісі. Ақырап Жұбанов. Социалистік Қазақстан газеті 8 ақпан 1964ж

**Нарегеев Равиль Гарифуллаевич,  
сотрудник отдела музейной  
педагогике и экскурсионной  
деятельности, ГМИ РК им. А. Кастеева,  
Казахстан, Алматы**

## **СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА. ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ГРАФИКЕ**

Современное искусство Казахстана является уникальным феноменом, объединяющим богатое культурное наследие с современными художественными течениями. В этом контексте особое внимание заслуживает художественная графика, которая не только отражает эстетические предпочтения и техническое мастерство художников, но и является своеобразным зеркалом общественных изменений и культурных трансформаций. Женские образы в графике играют важную роль, выступая как символ культурной идентичности, исторического наследия и современных изменений. В данной статье мы глубже погрузимся в мир современного казахского искусства, изучим творчество ведущих художников страны и проанализируем, каким образом они интерпретируют женский образ через призму графической техники. Каждый художник, чьи работы будут рассмотрены, приносит свой уникальный вклад в развитие искусства, открывая новые грани и интерпретации традиционных мотивов. Мы рассмотрим их творчество не только как искусство, но и как источник вдохновения и понимания многообразия культурных и эмоциональных контекстов, в которых живут и работают такие казахстанские художники, как Хакимжанова Айгуль, Фатима Тарази, Исатай Исабаев, Жанат Кошен.

Открытие для себя женских образов в графических картинах и ощутить магию искусства, которое стало неотъемлемой частью культурного наследия Казахстана, мы начнем с выдающегося художника **Абылхана Кастеева**. Каждая его работа — это путешествие в мир казахской идентичности, где женщины выступают как хранительницы традиций и культурных ценностей. Самым знаковым аспектом творчества Абылхана Кастеева является его способность создавать уникальные образы, которые не только отражают красоту природы и глубину человеческой души, но и погружают зрителя в мир национальных традиций и культурных ценностей. Особенно важное место в его творчестве занимают женские образы, которые он изображал с изысканной чувствительностью и глубоким пониманием. Женщины на картинах Абылхана Кастеева становятся символами красоты, гармонии и внутренней силы. Он изображал женские образы в различных контекстах, от повседневной жизни, до обрядов и традиционных церемоний. Используя художественную графику, А. Кастеев передавал не только внешнюю привлекательность, но и внутреннюю глубину женского восприятия мира, её роль в культуре и обществе.

Примерами женских образов в графике Кастеева, являются такие работы, как «Портрет доярки С. Онгарбаевой», 1944г. (Рис. №1) и «Женский портрет», 1946 г. (Рис. №2). Портреты выражаются ярким примером его графического мастерства и способности захватить не только физическую схожесть, но и внутреннюю сущность своих моделей. Кастеев изобразил женщину в полном согласии с национальными чертами, одетую в национальную одежду и с интересными деталями в образе.



*Рис. №1*



*Рис. №2*

Работы представляют собой выдающийся образ женской красоты и глубины, она отличается утонченным исполнением и вниманием к деталям, что характерно для первопроходца казахского изобразительного искусства [1, 17с].

Искусство графики всегда привлекало талантливых мастеров, способных увлечь зрителей своими интерпретациями женских образов. Среди выдающихся художников, работавших в этом жанре, можно выделить таких мастеров, как Густав Климт, чье творчество отличается символизмом и декоративностью. Он известен своими портретами женщин, которые воплощаются в золотистых и орнаментальных композициях. Эдвард Мунк со своим экспрессионистским стилем, где его работы часто изображают женские фигуры, переживающие глубокие эмоциональные состояния. Пабло Пикассо чей период кубизма включал в себя интересные интерпретации женских фигур, разрушая традиционные представления о портрете.

Переходя к современным казахским художникам, занимающимся графикой и изображающим женские портреты, стоит отметить, что многие из них продолжают традиции искусства в новых контекстах. Каждый из них вносит свою уникальную эстетику и восприятие в тему женских образов через призму современной культуры и индивидуального художественного видения. Эти художники не только поддерживают традиции графического искусства, но и экспериментируют с новыми техниками и идеями, что делает их работы интересными и актуальными как в казахстанском искусстве, так и в искусстве мировом.



*Рис. №3*



*Рис. №4*

В творчестве Хакимжановой Айгуль особое внимание уделяется женским образам и ролям женщин в казахском обществе. Примеры пастельных работ «Вечное тепло», 2017г. (Рис.№3) и «Девочка играющая на саз сырнае», 2010г. (Рис. №4). Художница исследует их внутренний мир, эмоциональные состояния и социальные роли с помощью современной графической и живописной техники. Художница владеет различными техниками и стилями, от классической живописи до современной графики. Она часто экспериментирует с цветом, текстурой и композицией, чтобы передать сложные эмоциональные и образные аспекты своих произведений. В её работах часто присутствуют элементы казахской культуры, такие как национальная одежда, узоры, обряды и традиции. Это помогает создать глубокий контекст и связь с историческим наследием страны. Хакимжанова умело передаёт эмоциональную глубину и внутренний мир своих персонажей. Её работы поражают не только визуальной привлекательностью, но и способностью к затрагиванию зрителя на эмоциональном уровне. Творчество художника получило признание как национального, так и международного уровня, работы художницы часто



*Рис. №5*



*Рис. №6*

экспонируются на выставках и получают положительные отзывы критиков и публики. Хакимжанова Айгуль продолжает активно творчески развиваться, привнося в свои работы новые идеи и интерпретации. Её искусство является не только отражением личных переживаний и взглядов на мир, но и важным элементом сохранения и продвижения культурного наследия Казахстана [2, 20с].

**Фатима Тарази** начала свой творческий путь с обучения в Алматинском художественном училище, а затем продолжила его в Московском полиграфическом институте. Творческая карьера Фатимы Тарази отличается многогранностью и разнообразием техник, от графических работ и литографии, до дизайна национальной одежды и сценических костюмов. В её работах отчетливо звучит тема фольклора и казахских народных сказок. Тарази часто обращается к женским образам, в произведениях которой символизируют мудрость, силу и красоту казахских женщин. Они воплощают идеалы женственности и играют ключевые роли в повествованиях. Женские образы в работах Тарази часто наполнены глубокими эмоциями. Она мастерски передаёт состояние своих героинь, будь то радость, грусть, размышление или сила. Серия автолитографий, посвященная национальному эпосу, получила



*Рис. №7*



*Рис. №8*

высокую оценку как в Казахстане, так и за его пределами [3, 28с].

**Исатай Исабаев** большой мастер графики, в совершенстве владел всеми видами эстампа — ксилографией, линогравюрой, офортными техниками, акватинтой, автолитографией, техникой сухой иглы, меццо-тинто. Он обращал свое творчество к народным истокам кочевого казахского народа, героическим событиям, эпосу и духовному наследию. Исабаев занял особую и заслуженную нишу в культуре



*Рис. №9*



*Рис. №10*

Казахстана, наряду с ведущими отечественными мастерами графики и живописи, являясь художником - «шестидесятником», работы которого стали достоянием казахской культуры. Он создал индивидуальный графический язык, передавая через него красоту природы и национальный быт нашего народа. Перед созданием работы он очень кропотливо изучал историю и культуру, поэтому картины ценятся не только у искусствоведов, но и у историков, этнографов и дизайнеров. Графические работы «Мастерицы» 1971г. (Рис. №7) и «Семья» 1973г. (Рис. №8) говорят о красоте и грации, нежности и заботе, духовного размышления и спокойствия. Женские образы в графике Исатай Исабаева занимают важное место, представляя собой не только эстетически привлекательные произведения искусства, но и глубокие, многослойные отражения духовной и культурной жизни Казахстана.

Жанат Кошен, Карагандинская художница – картины которой написаны в национальном стиле (Рис. №9, 10) жанровые и сюжетные композиции, натюрморты, портреты и пейзажи. Живописные и графические работы выполнены в разных художественных стилях и техниках, но предпочтение художница отдает цветной графике. Красочные произведения созданы по мотивам древних восточных легенд и



сказаний. Изучая и переосмысливая культурное наследие Востока и Запада, художница вступает в «визуальный» диалог во времени. Жанат Кошен находится в активном творческом поиске, смело экспериментирует с цветом, линией, формой, контрастами света и тени, рисует пастелью и гуашью. Любит сочетать акварель с тушью и пером [4, 20с].

Женские образы в современном искусстве Казахстана являются не только эстетически привлекательными, но и глубоко символичными, отражая богатую культурную, историческую и социальную палитру страны. Каждый из этих художников вносит свой уникальный вклад в развитие казахстанского искусства, используя разнообразные техники и подходы для создания выразительных и эмоционально насыщенных образов. Их творчество не только сохраняет и передает национальные традиции, но и обогащает их новыми смыслами и интерпретациями, отражая современность и изменения в обществе. Таким образом, женские образы в современном казахском искусстве не только представляют собой высокохудожественные произведения, но и служат мостом между прошлым и настоящим, связывая поколения и отражая эволюцию культурных и социальных норм. Эти образы продолжают вдохновлять и восхищать, открывая новые горизонты для понимания и осмысления женской роли в искусстве и жизни Казахстана.

#### **Список литературы**

1. Ергалиева Р. А. Абылхан Кастеев как основоположник национальной художественной школы Казахстана Сборник докладов. Международная научная конференция «Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство центральной Азии 19-20 в.в.». – Алматы, 2004г. - С. 149
2. Хакимжанова А. Женщины Казахстана в искусстве. – Алматы: Издательство «Книга», 2020г.
3. Современное искусство Казахстана. // - № 4, кн. 1-2. / – Алматы: 2018.
4. Каталог выставки «Женские образы в казахстанской графике». Алматы: Музей современного искусства, – Алматы, 2019.

**Айдарбек Айгерим**  
**магистр искусствоведения**  
**методист студенческого отдела**  
**РГУ КазНАИ им. Темирбека**  
**Жургенова**

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МОЛОДОГО СКУЛЬПТОРА ДАНИЯРА САРБАСОВА**

*Для любого творческого человека необходима свобода, которая позволит расширять и совершенствовать творческий потенциал. В данной статье на примере персональной выставки молодого скульптора – Данияра Сарбасова рассматриваются произведения автора как переосмысление исторического процесса и современной действительности.*

*На сегодняшний день история изобразительного искусства имеет множество мастеров, чьи имена являются хрестоматийными. Молодое поколение, которое выбрало этот непростой путь, очень часто продолжает следовать уже известным приемам в творческом процессе. Оттачивание мастерства одновременно с поиском творческой индивидуальности является неотъемлемой частью тропы, ведущей к становлению отдельной значимой единицы в творческом мире.*

«Каждый может обрести свободу, если только умеет ограничить и находить самого себя». Именно эти строки И.В. Гёте вспоминаются, когда видишь выставку Данияра Сарбасова – «Еркіндік», что в переводе с казахского и есть «Свобода». Она открылась в феврале 2024 года в Государственном музее искусств имени Абылхана Кастеева. Произведения в действительности отражают идею свободы и полет фантазии, воплощенные в скульптуре. Каждый экспонат как отдельное повествование. К примеру, работа «Еркіндік», где отталкивающийся от земли крылатый скакун, олицетворяет не просто могущество, но и незыблемость духа. Динамичность в образе сама по себе наделяет скульптуру вдохновенностью и логически завершает идею, задуманную скульптором.

Лошадь выступает важной темой в творчестве Данияра Сарбасова. Издревле в культуре казахов это животное является священным, которое приносит богатство и удачу, а также выступает защитником от болезней и невзгод. Изображая ее в разных ракурсах, Сарбасов дает возможность зрителю рассмотреть мельчайшие детали, прочувствовать фактуру. Он декоративно стилизует образы. Обращение к фольклорным и мифологическим мотивам основано на проекции многих национальных идей, сюжетов, художественных форм. Сюжеты и образы, известные из мифов, героических эпосов, сказок, становятся символами, знаками этнической идентификации. Но немаловажную роль играет впечатление автора. О работе над лошадьми говорит так: «Животных и птиц я люблю с детства. Для меня они имеют особое значение. Например, лошадь и беркут символизируют свободу в творчестве, в жизни. Их образы можно трактовать очень разнообразно. Скакун может быть норовистым и смелым, до последнего биться в бою, а есть, например, тулпар – легкокрылый волшебный конь. Самое трудное для меня в работе – это передать в скульптуре движения лошади, ведь они почти неуловимы. Я понял, что изображать их нужно как чувство. Оно в лошади – главное начало, тогда как в человеке главное – воля и свобода». [1] С другой стороны, еще одну важную тему затрагивает Сарбасов. Это скифо - сакская культура, которая

славится своей самобытностью. В статье «Культура саков и скифов Великого пояса Евразийских степей» под авторством ученых Самашева З., Боковенко Н.А., Чотбаева А.Е., Кариева Е.М. о Зверином стиле говорится: «Звериный стиль – это своеобразное яркое искусство, изобразительное творчество, выделяющее культуру древних кочевников Евразии. Оно отражает особый динамизм, мобильность, воинственность кочевых сообществ. Это своеобразная знаковая система, она выражает посредством определенного набора зооморфных символов и сюжетов мировоззрение евразийских кочевников». [2, с.723] Таким образом все художественные особенности Звериного стиля четко прослеживаются в скульптурах мастера.

Интересна по своему исполнению композиция «Жошы хан». Внимание она привлекает тем, что совмещает в себе два разных жанра портретный и анималистический. Образ мужчины, сидящего на скакуне, кажется немного расслабленным и не совсем сосредоточенным. В то же время, когда взгляд переходит на самого коня, в позе чувствуется напряжение, возможно даже протест, особенно подчеркнутый поворотом головы лошади. Таким образом, при совмещении разных жанров и противоположной друг от друга динамики героев в одной композиции, создается противоречие, которое заставляет зрителя возвращаться к ней снова и снова.

Анималистический жанр увлекает скульптора. Привлекает, по своему замыслу, бронзовая композиция «Богомол и змея». Достаточно редко встречающееся насекомое в скульптуре, но тем не менее не теряющее своей значимости, поскольку входит в Красную книгу Казахстана. А в Древней Греции змеи часто служили исполнителями воли богов. К примеру, троянского жреца Лаокоона и его сыновей, которые пытались спасти Трои, обреченную богами на гибель, и не допустить ввоза изображения коня с греческими воинами в город. Из моря незамедлительно показались две змеи, растерзавшие или задушившие несчастных на глазах у всех троянцев, скрывшиеся затем в храме Афины. После такого божественного знака троянцам ничего не оставалось, как ввезти коня в город, готовя себе погибель. Это драматическое событие нашло отражение в многочисленных произведениях искусства. А вот в Древнем Египте, да и Греции, считалось, что богомолы обладают духовными способностями к предсказанию. Здесь скорее композиция стала неким результатом размышлений о разных культурах, прошлых веках, символикке. Таким образом хотелось бы отметить, что на сегодняшний день молодые скульпторы не только находятся в поиске самоидентичности в связи с обретением независимости, но и стремятся достичь высокого профессионализма в гармоничном сочетании с природной интуицией. И обретая свободу, художники и скульпторы, в лице таких ярких представителей творческого сообщества как, например, Данияр Сарбасов, ментально стремятся к самообразованности, уважению культур Востока и Запада, не забывая при этом собственную самоидентичность.

В творчестве Сарбасова есть скульптуры на тему Материнства. Утонченный женский образ произведения «Ожидание», напоминает нам о хрупкости и уязвимости женщины в период ожидания ребенка. Выбор словно «обтекаемых» форм точно подчеркивает женственность героини и вместе с этим автору удается избежать громоздкости. Своей глубиной поражает композиция «Мейірім», где женщину окружает толпа ребятишек. Хотя скульптура занимает далеко не центральное место в экспозиции, тем не менее энергия ее притягивает взгляд зрителя. Ее нельзя назвать сюжетной - она глубоко символична. Как часто в портретах автор изображает женщину как бы вне возраста, выявляя духовно-душевную сущность женщины. Несмотря на достоверно переданные индивидуальные черты модели, перед нами реалистический

портрет становится воплощением образа-символа. Это не только обобщенный образ матери, женщины из народа, прошедшей через тяжелые жизненные испытания – художник придает ему героический пафос, но при этом ненавязчиво смягчает композицию, добавляя толпу ребятишек. Такое творческое решение придает произведению универсальность.

Данияр Сарбасов – представитель молодого поколения, активно работающий скульптор. В его творчестве прослеживается большое стремление к эксперименту, которое гармонично объединяется с классическими методами работы. Упомянутая выше мысль об обращении к более ранним культурам, как бы подтверждает общую тенденцию, о которой упоминает искусствовед Эльмира Ахметова: «На начальном этапе ее становления в творчестве казахстанских авторов наблюдается определенная вторичность относительно приемов и методов уже сложившихся стилей (особенно классического реализма), в дальнейшем происходит все большее освобождение от влияния известных течений. Для художников становится важным проявления собственных позиций художественно - пластического видения, развитие индивидуального художественного языка, смелость и выразительность творческого высказывания».[4]

Таким образом, говоря об особенностях современной скульптуры, можно отметить, что помимо творческого поиска собственного почерка, активно прослеживается внедрение евразийства, создаются эклектические произведения. В данной статье творчество Данияра Сарбасова служит возможностью увидеть некоторые тенденции в развитии казахстанской скульптуры.

#### **Список литературы**

1. Интервью автора изданию VECHEKZ, 2024  
<https://vecher.kz/ru/article/molodoi-skulptor-daniiar-sarbasov-posviatil-svoiu-pervuiu-personalnuiu-vystavku-loshadiam.html>
2. Самашв З., Боковенко Н. А., Чотбаев А. Е., Кариев Е. М. Статья «Культура саков и скифов Великого пояса Евразийских степей», 2016.– 723 с.,  
<https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-sakov-i-skifov-velikogo-poyasa-evraziyskih-stepey/viewer>
3. Портнова И.В. «Образ животного в скульптуре конца XIX- начала XX веков», 2013. <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-zhivotnogo-v-skulpture-kontsa-xix-nachala-xx-vekov/viewer>
4. «Основные направления развития скульптуры Казахстана второй половины XX - начала XXI века», 2015 <https://cheloveknauka.com/osnovnye-napravleniya-razvitiya-skulptury-kazahstana-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-veka>

**Гуменюк Алла Николаевна,**  
член-корреспондент РАХ, профессор,  
кандидат искусствоведения,  
зав. кафедрой «Дизайн» ОмГТУ, Омск, Россия

**Чуйко Лариса Владимировна,**  
доцент, кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры «Дизайн» ОмГТУ, Омск, Россия

## **ВЛИЯНИЕ ОРНАМЕНТА ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ НА ДОМОВУЮ РЕЗЬБУ ОМСКА КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

*Статья обращена к рассмотрению влияния орнаментального искусства тюркоязычных народов в домовой резьбе Омска. Актуальность темы заключается, во-первых, в том, что архитектура Омска конца XIX-начала XX веков продолжает оставаться открытой темой для изучения взаимодействий национальных традиций русского и тюркоязычных народов в области орнамента. Во-вторых, серьезной проблемой является необходимость рассмотрения хода развития омской архитектуры с учетом общих и локальных процессов, происходивших в Москве и Санкт-Петербурге и на удаленных от них территориях, т. к. провинция, воспринимая стилевые потоки из центра, давала примеры собственного осмысления архитектуры столиц. Последнее требует выявления специфических особенностей архитектуры конкретного места и глубокого осмысления культурного наследия прошлого.*

*Ключевые слова: Омск, деревянная архитектура, домовая резьба, поли-этнический вариант*

После присоединения Сибири к Русскому государству начался длительный процесс культурно-этнической ассимиляции, проходивший в течение XVI-XVIII веков. Коренное население Сибири заимствовало у русских их традиционный тип деревянного жилища и обычай украшать его резными узорами. На первый взгляд это могло бы показаться следствием политики подавления метрополией национальной культуры колонии – мировая история колонизации от древности до Нового времени свидетельствует о неизменном регламентирующем воздействии государственной архитектурно-градостроительной концепции метрополии на местные архитектурные традиции.

Примером может служить вариант, наблюдаемый в испанских колониях Латинской Америки, где воплощение в жизнь принципов официальной архитектуры Испании проводилось насильственно.

Однако культурно-этнические аспекты освоения Сибири были отмечены особыми чертами – архитектура русского жилища служила для народов Сибири не официальным образцом, а рациональным примером, освоение которого на бытовом уровне происходило постепенно вплоть до XIX века.

Основным общим фактором формирования деревянного резного декора в Омске было влияние западных «больших стилей» (классицизм, ампи́р, барокко и модерн). Воспринимая стилевые потоки из центра, сглаживая или гиперболизируя характерные признаки, выявляя их позитивные и негативные черты, провинция давала примеры собственного понимания декоративного оформления архитектуры.

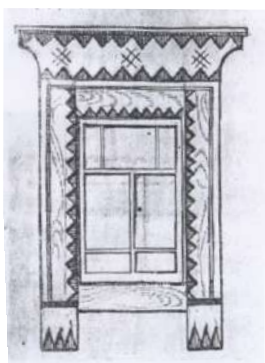
Однако существенное влияние шло и со стороны «азиатского Востока».



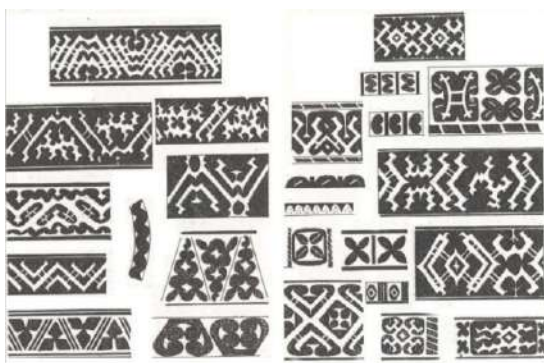
Применяя конструкцию, объемно-пластическое решение, систему расположения резных украшений русской избы и технику их выполнения, местные народы сохраняли национальные мотивы своего орнамента. Необходимо отметить, что и русские, соприкасаясь в бытовой среде с орнаментом «инородцев», осваивали его художественный язык, который постепенно начинал оказывать влияние на их собственные декоративные традиции.

На территории, занимаемой современной Омской областью, ближайшими соседями русских стали три крупные этнические группы населения Западной Сибири:

- обские угры (ханты и манси, устаревшее название «остяки» и «вогулы»);
- сибирские татары;
- казахи (ранее именовались степными киргизами).



*Рис. 1. Элементы орнамента обских угров  
а – орнамент остяков в резном декоре  
старой русской избы. XIX в. Деревня Хайдуково.  
Западная Сибирь. По Е. А. Ащепкову*



*б – образцы орнамента обских угров –  
«криволинейные бордюры». По О.М. Рындиной [2,5]*

В середине 1890-х и в 1900-х годах на усадебных участках в омских форштадтах продолжают строиться деревянные одноэтажные здания традиционного типа. Планировочная основа дома – пятистенок или крестовик. Облик их развивается в сторону большего разнообразия силуэтных решений с подчеркнутой формой крыши (башни, фронтоны, щипцы) и усиления декоративного убранства фасадов.

Значительную роль в их культурном взаимодействии играла степень интенсивности контактов. Так, достигшее высокого уровня развития искусство орнамента обских угров, таежных охотников и рыбаков, практически не отразилось в домовой резьбе Омска – как, впрочем, и других крупных западносибирских городов. Единичные случаи применения орнамента остяков в резных украшениях старых деревенских изб в Томской области были обнаружены в 1930-е годы Е. А. Ащепковым (рис. 1 а)<sup>36</sup>. Однако в целом богатейшие этнографические материалы, собранные исследователями сибирских народов, например, О. М. Рындиной, демонстрируют принципы формообразования, ритмический строй и мотивы орнамента этих народов, практически не имеющие аналогий в домовой резьбе Омска и близлежащих западносибирских городов (рис. 1 б)

Иная ситуация издавна сложилась в отношениях с тюркоязычным населением Западной Сибири – сибирскими татарами и казахами. Созданное в 1882 году Степное генерал-губернаторство включало в себя Западную Сибирь и Акмолинскую область (город Верный, ныне Алматы), оставляя за Омском право главного города. Омск был основной точкой соприкосновения и взаимодействия традиций орнаментального искусства упомянутых народов.

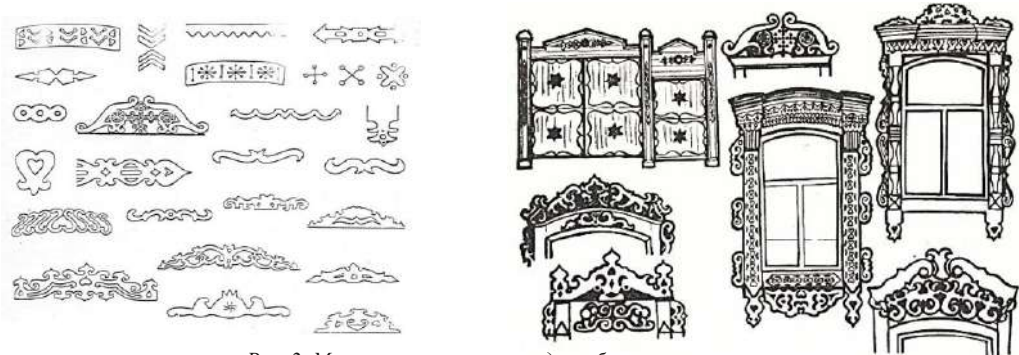
Политические, административные, социально-экономические связи с ними на

протяжении XVIII-XIX вв. были постоянными и оживленными. Татары и казахи занимали большие территории нынешних районов Омской области (Большереченский, Знаменский, Тарский), вели обширную торговлю, заселяли в Омске целые улицы.

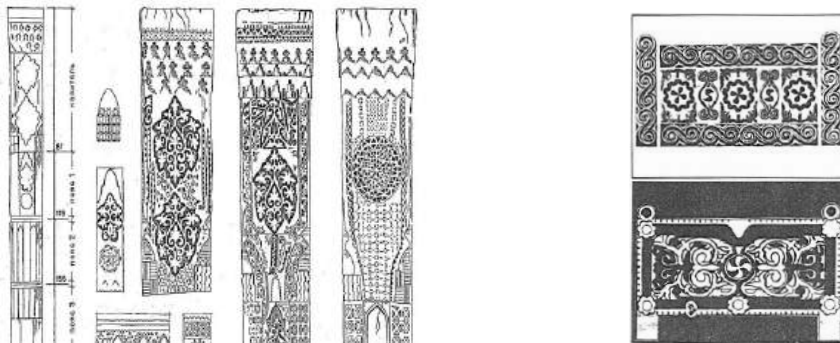
Обладая собственным опытом строительства, резьбы по дереву и высокоразвитым искусством орнамента, они украшали свои деревянные дома сложными и динамичными резными узорами. В то же время мотивы древнего национального орнамента в новых условиях трансформировались и постепенно приобретали сходство с элементами домового резьбы русских. Красивые декоративные композиции, созданные «инородцами», играли немаловажную роль в общей картине домового резьбы Омска.

Характерные образцы орнаментальных мотивов сибирских татар, применявшиеся для украшения бытовых изделий и в оформлении жилища, приведены в исследованиях В. Б. Богомолова (рис. 2 а, б) [3], национальный орнамент в казахской резьбе по дереву – в украшениях деревянных ящиков-«кебеже» для хранения продуктов – в монографии П. Агапова, М. Кадырбаева [1].

Так, среди характерных мотивов татарского и казахского орнаментов в омской архитектурной резьбе можно отчетливо видеть универсальные сакральные знаки: солярные розетки и спиральные завитки, древо жизни и растительные побеги (рис. 3, 4). Наряду с этим существуют узоры, в которых можно предполагать национальные мотивы в культуре народов, живущих на сопредельных русских территориях: например, «след верблюда» и «рога барана» (рис. 3 в, 4 в).



*Рис. 2. Мотивы орнамента западносибирских татар: а – на бытовых предметах XIX-XX веков; б – в домового резьбе. По В. Б. Богомолову [3]*



*Рис. 3. Мотивы национального орнамента в казахской резьбе по дереву а – декор деревянной колонны. XVIII век. По В. Л. Ворониной [4]; б и в – резные украшения деревянных ящиков-«кебеже» для хранения продуктов. XIX-XX век. По П. Агапову и М. Кадырбаеву [1]*

Анализ домовой резьбы Омска исследуемого периода показал, что в начале XX века в городе происходила заметная нивелировка национальных признаков орнамента тюркоязычных народов. Взаимовлияние культур сибирских татар, казахов и русских привело к формированию варианта домовой резьбы, который можно определить как «полиэтнический».



*Рис. 4. Мотивы национального орнамента в домовой резьбе Омска  
а – солярный знак; б – солярный знак и древо жизни; в – «рога барана».  
Фото из архива Л. Чуйко*



*Рис. 5. «Восточные мотивы» в декоративном оформлении наличников Омска.  
Начало и первая треть XX в. Фото из архивов Л. Чуйко и Л. И. Петровой, 1960-е, 2000-е*

Это направление в домовой резьбе характеризуется постоянным применением устойчивых декоративных элементов, которые, с одной стороны, имеют ощутимое сходство с орнаментальным искусством тюркоязычных народов, с другой – все же недостаточно определены, чтобы акцентировать их конкретное происхождение (рис.5). На основе этих элементов – роговидных, S-образных, крестообразных, звездообразных, сердцевидных – создавались декоративные композиции, тяготеющие к усложненным «восточным» контурам и беспокойному ритму. Традиционный русский декор, с его характерными элементами – солярными знаками, символами стихий, славянских божеств и др. – насыщался криволинейными узорами с его типичными заостренными побегам на завитках орнамента. Так создавался сложный декоративный симбиоз на фасадах деревянных строений Омска.

«Полиэтнические» вариации декора (с русской, сибирско-татарской и казахской составляющими) проявило себя в домовой резьбе в рамках архитектурной эклектики конца XIX-начала XX века наряду с традиционными вариантами симбиоза больших стилей (классицизма, барокко и модерна). Деревянные дома с узорами, напоминающие арабески – красивой отвлеченной стилизации под «восточный мотив»

с включением традиционного орнамента тюркоязычных народов, и в настоящее время соседствуют с фасадами зданий, несущими убранство «европейского типа». Таким образом, проявляются специфические черты омской региональной архитектуры.

**Список литературы**

1. П. Агапов, . Кадырбаев. Сокровища древнего Казахстана – Алма-Ата: Жалын, 1979
2. Ащепков Е. А. Об архитектурном декоре в деревянном зодчестве некоторых районов Сибири // Архитектура Сибири / Ежегодник НОССА. – Новосибирск, 1951.
3. Богомоллов В. Б. Узоры сибирских татар омского Прииртышья // От Урала до Енисея (народы Западной и Средней Сибири): В 2-х кн. – Кн. 1. – Томск, 1995.
4. Воронина В. Л. Черты архитектурного ордера на территориях Казахстана // Архитектурное наследие. – 1979. – № 27. – С. 170-179.
5. Рындина О. М. Орнамент // Очерки истории культуригенеза народов Западной Сибири. В 3-х т. – Томск, 1995. – Т. 3.



**М.В. Тихонова**  
**Независимый исследователь,**  
**Россия, Москва,**  
**Казахстан, Алматы**

### **ТРИ ЖИЗНИ ИЛОНЫ ТОКАЙ**

Имя и произведения художницы Илоны Токай (1907-1988) едва ли широко известны в Казахстане. В Венгрии, откуда она родом, её работы также малоизвестны, хотя периодически появляются на торгах аукционных домов и в художественных галереях.

ГМИ РК им. А. Кастеева располагает тремя картинами автора: «Алма» (1956), «Нурсулу» (1957) и «Полевой концерт» (1958). По данным архива (1) многолетнего директора музея Л.Г. Плахотной одно или несколько (предположительно) произведений Токай находятся в Центральном Государственном музее РК, например, «Портрет Шары Джандарбековой (Жиенкуловой)» (1945), неустановленные – в Национальном Музее РК (г. Астана). С большой долей вероятности её работы могут находиться в музеях крупных областных центров республики – Караганде, Костанайе и Кокшетау. По фотографии из статьи в газете «Наш Костанай» (2) известно декоративно-прикладное изделие, созданное в 1940-е годы по эскизам Токай – игрушка из папье-маше «Белый медведь» (Костанайский областной историко-краеведческий музей). Несколько работ находилось в личной коллекции Л.Г. Плахотной – это «Материнство» (Б. тушь. 27х19. 1966) и «Обнаженная натура» (Б., акв. 30х22. 1982), местонахождение обеих неизвестно.

К сожалению, полноценной биографии Илоны Токай не имеется ни в Казахстане, ни в Венгрии, ни в России. Отдельная информация о ней отложилась, как уже упоминалось выше, в архиве Л.Г. Плахотной, воспоминаниях её бывшего мужа, репрессированного художника А.В. Акцынова (3), на сайте общественного проекта «Бессмертный барак» – единой базы данных репрессий в СССР, на сайте портала-библиотеки по искусству Artlib.ru и некоторых других интернет- и печатных изданиях.

Упоминания имени И. Токай встречаются в периодической печати Казахстана середины 1950-х годов, в первую очередь, в связи с подготовкой и проведением выставки «Искусство венгерского народа» (апрель 1955 г.) Художница совместно с искусствоведом И. Рыбаковой являлась автором статьи в газете «Казахстанская Правда» (4), участвовала она и в юбилейной выставке изобразительного искусства, посвященной сороковой годовщине Октябрьской революции (5). Картина Токай «Алма», была намечена для отправки в Будапешт для экспонирования в ответной передвижной выставке художников Казахстана. Выставка не состоялась: в 1956 г. произошло Венгерское восстание.

Бесценными сведениями о художнице послужили материалы, присланные И. Токай Л.Г. Плахотной из Венгрии. Это автобиография для каталога персональной выставки в Будапеште в 1979 г., написанная от руки на русском языке, а также статья в венгерском журнале «Pesti Műsor» («Пештская афиша») об этом же событии. Заметка о творчестве и фото художницы за работой помещены в статье «В мастерской художников» о творческой даче в г. Кечкемете. Помимо перечисленного, в архиве Плахотной находятся личные письма, фотографии, вырезки из газет, касающиеся И. Токай. Огромную значимость для исследования имела картотека биографий художников, созданная Л.Г. Плахотной, где находится карточка Германа Александровича Безукладникова, заслуженного художника РФ, уроженца Алма-Аты, выпускника Художественного училища им. Гоголя (мастерская А.М. Черкасского) и



ученика Илоны Токай (эскиз дипломной картины Г. А. Безукладникова «Пушкин в Уральске» хранится в ГМИ РК им. А. Кастеева). Среди материалов, связанных с И. Токай, большой интерес представляет авторская рукописная аннотация к картине «Нурсулу».

Илона Токай родилась 26 июля 1907 г. в г. Балашадярмоте на севере Венгрии в творческой семье. Её мать была художницей, ученицей знакового венгерского живописца и педагога Шимона Холлоши (1857-1918). В 1886 г. он основал художественную школу в Мюнхене, где получали образование, в том числе, и знаменитые русские художники – М.В. Добужинский, К.С. Петров-Водкин, К.А. Коровин, В.А. Фаворский и многие другие.

В 1925 г. Илона поступила в Высшую школу изобразительных искусств в Будапеште (ныне Венгерский университет изобразительных искусств). Её «мастером» был художник-жанрист и также ученик Холлоши – Дьюла Руднай (Gyula Rudnay) (1878-1957).

В 1929 г., после блестящего окончания Будапештской высшей школы, она поступила в Римскую Академию изящных искусств, став государственным стипендиатом. Её произведение тех лет, офорт «Отдыхающие жнецы» (1930), было куплено музеем г. Палермо (название музея неизвестно).

В начале 1930-х годов в Уйпеште (ныне район Будапешта, а в те годы пригород) прошли её выставки. В январе 1933 г. она отправилась в Париж, где продолжила обучение. Токай много писала и показывала свои работы в местных галереях. В это же время в Парижской Академии художеств проходил курс её будущий муж, Аркадий Акцынов. К моменту их знакомства он уже успел получить образование в ведущих школах Европы – Лозаннском художественном техникуме, Художественной академии Антверпена, Гренобльской художественно-архитектурной школе преподавателей. Он был прекрасным иллюстратором и также, как и Илона, принимал участие в групповых и провел ряд персональных выставок.

Молодые художники встретились и полюбили друг друга, а в 1934 г. поженились.

Несмотря на успех и положительную оценку своих работ, Аркадий всё больше и больше тяготился жизнью за границей. Он мечтал вернуться на родину, хотя покинул Россию тринадцатилетним мальчишкой и мало что по-настоящему знал и помнил о ней. Причиной всего, что произошло в дальнейшем с Токай и Акцыновым, вероятно, стала история его семьи. Его отец был царским офицером-пограничником. Во время Первой Мировой войны он попал в немецкий плен. События революции 1917 г. заставили его остаться в Германии. После смерти матери бабушка мальчика принимает решение уехать к отцу за границу. Семья смогла воссоединиться, но отец вскоре также скончался. Тогда бабушка отправила Аркадия в Швейцарию, где и оставила одного в пансионе. Ради куска хлеба он освоил множество профессий, но никогда не бросал любимого дела – рисования и всегда был лучшим там, где ему доводилось учиться.

В 30-е годы в Европе влияние советской пропаганды, описывавшей достоинства нового строя, на эмигрантов из России было огромным. Акцынов, не видевший своего будущего вне родины и считавший себя русским и даже «советским» (у него сохранился паспорт) гражданином и художником, решил вернуться в Советский Союз.

Шёл 1938 год. Илона и Аркадий ждали ребёнка. Токай получила советское гражданство, и вопрос об их переезде был окончательно решён. Представителями Советского посольства для отправки «домой» новоиспеченным репатриантам было предложено место на грузовом судне «Узбекистан». Судно уходило из Антверпена в

любимого ирландского терьера Моки.

После десятидневного пути Аркадий и Илона сошли на берег. Сразу по прибытию Акцынов был задержан сотрудниками НКВД. Больше супругам увидеться было не суждено. Его поместили в изолятор «Кресты», потом были Лубянка и Бутырка, многочисленные допросы, пытки и два лагерных срока. От него требовали подписать признание в поступках, которые он не совершал и принуждали оговорить себя, как шпиона. Художник отказался. В 1939 г. Особым совещанием при НКВД ему был вынесен приговор: пять лет лагерей.

Оставшаяся на берегу Илона оказалась одна в чужом городе, без денег и знания языка. Её участь была предрешена – она была гражданкой СССР и женой врага народа. Токай арестовали и поместили в тюрьму, где она родила сына Кима. Вскоре ребёнок умер. Затем её осудили, как и мужа, на пятилетний срок, и сослали в Казахстан, в Кустанай.

И Акцынов, и Токай в годы нахождения в лагерях «работали по профессии»: создавали декорации, писали портреты вождей, готовили плакаты и лозунги к годовщинам и памятным датам, украшали общественные пространства городов и посёлков.

В 1939 г. Акцынов получил от И. Токай документ «о разводе». «Когда в лагере разрешили писать и получать письма, она (Токай) прислала официальную бумагу – «развод». Позднее я узнал, что ей разрешили вернуться домой, в Венгрию, куда она и уехала», – вспоминает он в своей книге.

Можно только догадываться, каким путём была получена эта «бумага» от женщины, в одночасье потерявшей всё: свободу, родину, ребёнка, мужа и даже имя, став на долгие годы «Еленой Ивановной». Токай не знала и о судьбе Акцынова, ведь в действительности никакой переписки вести не разрешалось.

В том же 1939 г. Акцынов встретил в лагере новую любовь – Людмилу Михайловну, ссыльную художницу. «Мы были обязаны друг другу своей жизнью» – напишет он в мемуарах (3).

А Илоне пришлось справляться одной. Хотя и ей «развод» дал небольшое послабление: её привлекли к работе в Кустанайском театре и в артели игрушки (6). Свой срок она отбыла полностью и в 1945 г. переехала в Алма-Ату.

Забегая вперёд, хотелось бы отметить, что уже в послевоенные годы Токай решила разыскать бывшего мужа и написала ему письмо. И даже получила ответ. Правда не от него самого, а от Л.М. Акцыновой: «У нас семья. Просьба не беспокоить» (7). По всей видимости, Людмила Михайловна скрыла от мужа этот факт, и он, возможно, так никогда и не узнал, что Токай всё это время оставалась в Казахстане. Она покинет СССР через несколько лет после реабилитации А.В. Акцынова в 1956 г., по отбытии им второго срока.

Итак, в 1945 г., в Алма-Ате, жизнь Илоны Токай или Елены Ивановны Токай, как её теперь называли, началась заново.

К моменту окончания войны большинство эвакуированных в Алма-Ату художников, много и плодотворно работавших в городе, его покинули. «Профессиональный» голод в этой сфере, как, впрочем, и во многих других, начал ощущаться очень остро. А ведь потребности столичного города, пережившего тяготы войны вместе со страной, только росли! В мирной жизни нужны были оформители, работники типографий, художники, мастера прикладного искусства и просто умельцы-ремесленники.

Тут и пригодились навыки Токай в создании и росписи игрушек и изготовлении декораций. Она устроилась в Казизо и, – как пишет Л.Г. Плахотная, – «стала

организатором фабрики [детской] игрушки» (изначально артель им. Горького). Артель выпускала изделия из папье-маше, многие из которых были выполнены по её эскизам.

Сюда же, в Алма-Ату, с Дальнего Востока в 1944 г. переехала семья Л.С. и Л.Г. Плахотных. «В Алма-Ате я, по старой памяти, работала в артели Казизо, заведующей производством» – вспоминала Любовь Георгиевна. Эта работа была ей хорошо знакома: в годы войны на Камчатке она работала в многопромышленной артели, одним из направлений деятельности которой также было изготовление игрушек.

Там Токай и познакомилась с «дорогой Люсенкой», «самой верной подружкой до смерти» (1).

Помимо дающего стабильный заработок ремесла Илона начала возвращаться к живописи.

Самая ранняя её работа – портрет Шары Джандарбековой (Жиенкуловой) – датирована 1945 г. К сожалению, пока нет возможности увидеть её в цвете. Но нам всем хорошо известен портрет Гульшары Баймолдиновны авторства Гульфайрус Исмаиловой. Это знаменитый «Казахский вальс» (1958), из собрания ГМИ РК. Шара в зените своей славы кружится в танцевальном вихре. Розовое платье, словно распускающийся экзотический цветок, вьётся вокруг гибкого тела и удивительно пластичных рук артистки.

На портрете Токай она ещё в начале пути. И как очаровательны взгляд её искрящихся глаз и кокетливая улыбка, как огромна её энергия! Кажется, еще мгновение, и волшебница-Шара полетит в головокружительном и виртуозном вальсе Латифа Хамиди.

Токай скрупулёзно выписывает детали сценического костюма и украшения танцовщицы. Её образ получился лиричным и очень живым, он, может быть, лишен большой психологической глубины, но определенно выигрывает за счет декоративности и искренности.

Когда-то, в Венгрии и Италии, она тоже писала юношей и девушек в национальных костюмах. Их пластика кажется неестественной, а образы надуманными и «стилизированными» по сравнению с чувством восхищения автором подлинной красотой, грацией и талантом Шары.

Вскоре Токай начала преподавать рисунок и живопись в Доме пионеров. Её главными учениками, как и моделями, становились алма-атинские мальчишки и девчонки. Одной из них была известный искусствовед, а тогда просто знакомая девочка, – Баян Керибаевна Барманкулова. С Илоной они жили в соседних домах на улице Ильича. Для некоторых из этих детей рисование было полезным навыком и развлечением, а для кого-то стало делом и любовью всей жизни.

Особые отношения у Токай сложились с двумя закадычными друзьями, – Германом Безукладниковым и Камилем Шаяхметовым. Оба они учились на одном курсе в АХУ (1948-1951), оба состоялись как художники.

Родители Безукладникова возражали против выбора сыном «творческой» профессии, но Токай, с которой мальчик занимался в изостудии, увидела в нём задатки большого мастера. «Она посоветовала родным не препятствовать его поступлению в художественное училище» (8). «Мальчишки – Шаяхметов, Садыков и Безукладников собирались у Илоны дома и рисовали, рисовали, рисовали...» - пишет Плахотная в авторской карточке художника (1).

Через несколько лет вместе с молодыми студентами Суриковского института, в том числе Г. Безукладниковым и его женой Ириной Воробьевой, Токай отправилась на практику на целину. Побывав в разных областях республики, они собрали бесценный материал, на основе которого создали целую галерею образов молодых героев труда и

удивительной природы Казахстана.

Дружбу с семьей Безукладниковых, живших в Алма-Ате, и с самим Германом Александровичем, уехавшим в Россию, Токай пронесла через всю жизнь (9).

Именно на целине Токай были написаны работы, находящиеся в музейной коллекции. В них видна заинтересованность автора характером раскрываемых образов, стремление погрузиться во внутренний мир каждого героя.

Эти работы («Алма» и «Нурсулу») лишены избыточных деталей, они камерны и изящны. Их цветовая гамма лаконична. Простыми художественными средствами автор добивается цельности и выразительности образов.

Мечтательница Алма ещё совсем ребёнок, и Токай подчёркивает это. Но вместе с тем раскрывает «яблочную» сущность девочки. Когда она вырастет и «созреет», то превратится в настоящую красавицу – её глаза и губы притягательны, у неё бархатная смуглая кожа, а чудесные волосы украшены ярким белым бантом, создающим цветочное пятно.

Нурсулу старше и взрослее. Её портрет – это этюд к картине «Полевой концерт», на которой изображены студенты-артисты, исполняющие народные песни и танцы перед молодыми первоцелинниками. Девушка одета в традиционную одежду и держит в руках несколько цветков клевера. «Я хотела выявить характерные черты национального типа, жизнерадостное настроение здоровой юности» – напишет Токай в своей аннотации (1).

Глаза девушки опущены, а на её щеках играет легкий румянец – то ли от солнечного тепла, то ли от волнения перед будущим выступлением. Колористически работа Токай напоминает переливы тонов редкой сизо-сиреневой жемчужины: здесь и перламутровая игра света на склонах гор и ткани нежно-голубого концертного костюма, и матово-розовая кожа модели, и рыжеватый отблеск на её волосах.

В «Полевом концерте» (сама Токай называет картину «Концерт в полевой бригаде») Нурсулу и её коллеги исполняют свою программу перед зачарованными зрителями. Уже вечер, но работа в поле ещё не окончена: вдаль виден пашущий трактор. Зрители расселись прямо на траве, кто-то на чемодане, кто-то на ступенях бытовки. На их лицах неподдельный интерес и радость от встречи с подлинно-народным искусством. Жемчужная световая дымка и импрессионистская манера письма придают полотну особенное настроение, делают его живым и проникновенным.

Находясь в компании своих учеников, среди молодых энтузиастов разных национальностей и профессий, Токай смогла, несмотря на пройденный ею сложный путь, реализовать то, о чём они некогда мечтали в Париже с мужем – «написать портреты и создать галерею типажей разных народностей» (3).

В 50-е гг. Л.Г. Плахотная привлекла Токай к работе в Галерее им. Шевченко. Венгрия, принадлежавшая тогда к социалистическому лагерю, её уникальная культура, вызывали большой интерес у советских людей. В Алма-Ате в середине 1950-х гг. прошло несколько выставок венгерского искусства. Токай помогала переводить с венгерского языка, готовила справки об авторах. Она снова занималась любимым делом и была востребована. Казахстан стал её второй родиной, Алма-Ата – вторым домом. «Скучаю за А[лма]-Ату» – напишет она в 1975 г. Плахотной – «хотела бы ещё раз в жизни посмотреть» (1).

После Венгерского восстания 1956 г. реабилитация Токай затянулась. Судимость сняли в 1958 г. В том же году она покинула СССР.

На родине у Илоны Токай началась третья по счёту жизнь. Жизнь эта была непростой, полной забот и трудов. О её картинах 20-30-х гг. никто не помнил, знакомых

было очень мало, не было и денег.

Благодаря своей открытости и жизнелюбию Токай смогла справиться и с этим. Она активно писала, стала членом местного Союза художников, ездила по стране. В эти годы стиль её произведений начинает претерпевать большие изменения: формы заостряются и упрощаются, уходит легкость мазка и изящество линий. Теперь на холсты она выплёскивала всё, что было ею пережито и выстрадано, облекая изображаемое в новые для себя краски и внедряя особый свет, подмеченный на щедрой земле Казахстана.

На её картинах по-прежнему можно видеть прекрасных, чуть раскосых девушек, лошадей, играющих на фоне сиреневых гор и белоснежных пиков, яркие, будто бы собранные в весенней степи, букеты. Но всё чаще её героини – это словно какие-то полузабытые туманные образы из прошлого. Черты их лиц неясны, едва намечены, стёрты. На многих застыло выражение глубокого страдания и скорби.

Таким же горьким и отрешённым выглядит портрет самой Токай из Национальной галереи Венгрии (1968) (автор – художница Ева Гера). Перед нами скромно одетая женщина, стоящая на фоне невыразительной, тревожной, серо-желтой, почти как у Ван Гога, стены. Позади неё – чёрная, словно тюремная, решётка квадратного окна. Героиня немолода, она смотрит мимо зрителя, куда-то вглубь себя, словно оцепенев. Её крупные руки скрещены на груди, кажется, что она очень замерзла или боится чего-то. Повернись она к свету, льющемуся из окна – и у неё появилась бы надежда и источник тепла, но она сознательно этого не делает.

Произведения Токай и её автопортрет тех лет составляют разительный контраст с реальным образом художницы, запечатлённым на сохранившихся фотографиях. С них смотрит прекрасно сложенная, статная женщина с копной вьющихся волос, обаятельной улыбкой и полными радости глазами. Она была одинока, но не сломлена.

За тысячи километров остались алма-атинские друзья и ученики, солнечная и богатая земля Казахстана, привычная жизнь. И тогда она снова и снова возвращается туда в своих картинах. На них мелькают девушки из «Полевого концерта» и похожая на повзрослевшую Алму молодая мать с ребёнком.

Страшным и правдивым высказыванием, своего рода «реквиемом» стала для Токай картина «Беззащитные» (до 1979). К сожалению, она также недоступна в цвете и местонахождение её неизвестно. Но это лишь подчёркивает её образность и силу.

Перед зрителем три женских фигуры на фоне серых барачных стен – худые и истерзанные. Их лица нечётки, едва намечены. Исключение составляет образ высокой женщины-матери в центре. Почти с уверенностью можно сказать, что это – сама Илона, это её автопортрет-воспоминание. На руках она держит едва родившегося, но уже как будто ускользающего от неё ребёнка. Его высветленная фигура словно поднимается по диагонали вверх, к небесам, оставляя в застывших глазах женщины пустоту и ужас. Она хотела бы закричать, но не может этого сделать.

Юная обнажённая девушка, стоящая чуть впереди группы, стремится куда-то вперёд, словно делая шаг к новой жизни, верит в неё и ждёт. Третья фигура – будто уходящая назад, вжимающаяся в пространство старуха. Она склонилась к безутешной матери, желая поддержать её, и удержаться самой. Она чувствует свою нужность, но уже примирилась с тем, что должна покинуть этот мир.

«Беззащитные» – это и позднесредневековые «Три возраста женщины», и икона Богородицы и предстоящих святых с её обратной перспективой и экспрессионистские штудии авангарда начала XX века.

Токай создала мощный собирательный образ жертв страшных лет террора и



Она вложила в эту работу свой жизненный опыт, то, что довелось перенести ей и миллионам её современниц по всему миру.

Её произведения неоднозначны и неровны, зачастую не наделены исключительными качествами, но, безусловно, отражают внутреннее состояние и видение художницы.

Илона Токай была сильной, цельной личностью, сумевшей сохранить свои лучшие качества в самые непростые времена. Она смогла реализовать себя в профессии и была вдохновенным педагогом. Её окружали благодарные друзья и ученики. Она стремилась запечатлеть то прекрасное, что её окружало, давало силы жить и творить, пыталась откликнуться на самые важные события современной ей истории.

Токай была одной из тех, кто создавал условия, поддерживал и давал возможность идти вперёд молодому искусству Казахстана. Эта статья – дань памяти и благодарности ей.

### **Список литературы**

1. Научная библиотека ГМИ РК им. А. Кастеева, Фонд Л.Г. Плахотной.
2. Е. Новак, фото А. Дошанова «Жизни не вернуть. Вернем имена». «Наш Костанай». 30 мая 2021г.
3. Акцынов А.В., Акцынова Л.М. По стерне босиком. – Чебоксары: Чувашия, 1992.
4. И. Токай, И. Рыбакова: «Выставка произведений венгерского искусства». – «Казахстанская правда», 8 апреля 1955г., с. 3.
5. И. Рыбакова «По залам выставки...» – «Ленинская смена», 24 сентября 1957г., с. 2.
6. Л. Тиханова «Хотелось бы всех поименно назвать...»: Биогр. справка// «Декоративное искусство СССР». – 1990. – №9.
7. Сведения об этом факте получены из устной беседы с Б.К. Барманкуловой.
8. Г. А. Безукладников. Каталог выставки произведений. М., 1988. Вступительная статья П. Федорова, с. 3.
9. С разрешения наследников Г.А. Безукладникова фотографии из их домашнего архива, а также одна из первых статей о репрессированных художниках Казахстана, в том числе и Илоне Токай, появились на страницах Artlib.ru